

Ausgabe 16 (2023)

Themenheft:

Film Musik Kontexte // Intermediale Referenzen
in audiovisuellen Medien

kbzf

KIELER BEITRÄGE ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG

Impressum

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 Namensnennung zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung
ISSN 1866-4768
DOI: 10.59056/kbzf.2023.16

Editorial Board:

Behrendt, Dr. Maria (Marburg)
Drees, Prof. Dr. Stefan (Berlin)
Heldt, Dr. Guido (Bristol)
Krohn, Tarek, M.A. (Kiel)
Lee, Julin, M.A. (München)
Moormann, Dr. Peter (Köln)
Niedermüller, Prof. Dr. Peter (Mainz)
Rabenalt, Prof. Dr. Robert (Dresden und Potsdam)
Rudolph, Dr. Pascal (Potsdam und Nürnberg)
Strank, Dr. Willem (Kiel)

Redaktionelle Mitarbeit: Felix Trautmann

Advisory Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)	Fred Ritzel (Oldenburg)
Frank Hentschel (Köln)	H.C. Schmidt-Banse (Osnabrück)
Christoph Henzel (Würzburg)	Bernd Sponheuer (Kiel)
Bernd Hoffmann (Köln)	Jürg Stenzl (Salzburg)
Georg Maas (Halle)	Wolfgang Thiel (Potsdam)
Siegfried Oechsle (Kiel)	Hans J. Wulff (Westerkappeln)
Albrecht Riethmüller (Berlin)	

Kontakt:

filmmusik@uni-mainz.de

Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung

c/o Prof. Dr. Stefan Drees, Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, 10117 Berlin

c/o Prof. Dr. Peter Niedermüller, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität, 55099 Mainz

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung #16

Film Musik Kontexte // Intermediale Referenzen in audiovisuellen Medien

Inhaltsverzeichnis

Peter Niedermüller:

Vorwort 5

Franziska Kollinger:

Wege durch die Zeichenzone. Das symbolische Kapital des Auditiven im französischen Tonfilm der 1930er-Jahre..... 7

Laura Katharina Mücke:

Die diskursive Verschränkung von ›Raum‹ und ›Ort‹ in der Filmwissenschaft. Oder: Wenn die Musik den Film verlässt... Zur mobilisierten Örtlichkeit von PART FILE SCORE..... 27

Bernd Hoffmann:

Das Reale und das Imaginäre. Der New Yorker Cotton Club und seine ungleichen Hausorchester Duke Ellington und Cab Calloway 63

Julian Caskel:

Musikalische Sequels. Multiple Referenzebenen ›non-diegetischer‹ Orchestermusik in den Filmreihen DIE HARD und ALIEN 81

Wolfgang Thiel:

Fiktive Sinfonien im deutschen Film der 1940er-Jahre. Ein Beitrag zum Erscheinungsbild zeitgenössischer Kunstmusik in Darstellungen des Unterhaltungskinos 121

Dieter Merlin:

Deontologisierung des Diegesebegriffs – am Beispiel einer Szene aus Ingmar Bergmans DET SJUNDE INSEGLET 139

Laura Laabs / Rainer Simon:

Was sich Film und Oper zu singen haben. Eine komparatistische

Annäherung entlang ästhetischer Parameter 171

Vorwort

Vom 21. bis 23. Juni 2018 hat das XIII. Symposium zur Filmmusikforschung unter dem Titel *Film, Musik, Kontexte. Intermediale Referenzen in audiovisuellen Medien* an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz stattgefunden. Dieser Tagung lag der Gedanke zu Grunde, die dezente perspektivische Verschiebung vorzuschlagen, Filmmusik nicht nur entlang der in der Tonspur erklingenden Musik zu untersuchen, sondern Musik auch als symbolisches oder materielles Ereignis im Film zu betrachten und das musikalische Kontextwissen der Rezipient:innen zu würdigen. Sieben der Beiträge, die hier zur Veröffentlichung gelangen, basieren auf in Mainz gehaltenen Referaten: Franziska Kollinger befasst sich mit den frühen Tonfilmen René Clairs. Musik wird von ihm sehr bewusst an das Grammophon im Filmbild gekoppelt, womit der Film sein Verständnis als Massenmedium ins Abbild setzt. Aus der Perspektive der Post-Cinema-Studies würdigt Laura Katharina Mücke die Installation *Part File Score* von Susan Philipsz und deren Verwendung von Hanns Eislers Musik. Entlang von *Musical Shorts* untersucht Bernd Hoffmann den New Yorker Cotton Club als Realität und Inszenierung. Im Spannungsverhältnis von Serialität und Individualität ist der Beitrag von Julian Caskel angesiedelt, der Rolle und Funktion von Musik innerhalb dreier Filmreihen untersucht. Dem besonderen Fall fiktiver Musik nimmt Wolfgang Thiel sich in seiner Fallstudie an. Dieter Merlin zeigt anhand einer empirischen Erhebung, wie stark das Verständnis von Musik und grundsätzlich von Diegese vom Wissen der Rezipient:innen abhängt. Ergänzt werden diese aus der Tagung hervorgegangen Aufsätze durch einen Text von Laura Laabs und Rainer Simon, der das auf verschiedenen Ebenen zu beobachtende Interdependenz-Verhältnis von Film und Oper vertieft.

An dieser Stelle sei auch die Möglichkeit ergriffen, den Einrichtungen und Personen kurz Dank auszusprechen, die zum Gelingen der Mainzer Tagung beigetragen haben: Die inneruniversitäre Forschungsförderung der Johannes Gutenberg-Universität hat die Tagung durch eine großzügige finanzielle Zuwendung unterstützt. Willem Strank und Tarek Krohn (die mit diesem Band leider, aber hoffentlich nur einstweilen, aus der Organisation der Symposia zur Filmmusikforschung ausscheiden) haben der Mainzer Seite einiges an organisatorischen Aufgaben abgenommen. Laura Katharina Mücke hat das Organisationsteam gleichsam in letzter Sekunde unterstützt. Meine ehemaligen studentischen Hilfskräfte – Luisa Hobson und Sebastian Herold – schließlich haben für den Verlauf einer durchweg angenehmen Tagung gesorgt, sodass die Teilnehmer:innen sich voll und ganz auf deren Gegenstand konzentrieren konnten.

Mainz im März 2023

Peter Niedermüller

Wege durch die Zeichenzone. Das symbolische Kapital des Auditiven im französischen Tonfilm der 1930er-Jahre*

Franziska Kollinger

Die Faszination für Zeichensysteme ist eines jener ästhetischen Phänomene, das sich bis zu den Anfängen des französischen Tonfilms zurückverfolgen lässt. Bereits Jean Cocteau ließ den Zuschauer im Vorspann zu *LE SANG D'UN POÈTE* (F 1930, Jean Cocteau) wissen, dass er seinen Film als Zeichenfilm konzipiert habe und widmet ihn vier Malern, die in ihren Werken Insignien und Enigmen darstellten:

The author dedicates this group of allegories to the memory of Pisanello, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, who were all painters of insignias and enigmas. (Cocteau 1930, zit. nach Kollinger 2019, 44)

Dieser Anspruch an die Architektur des Films verweist auf ästhetische Programmatiken wie den *Esprit nouveau*, Realitäts-Konzepte wie den *Nouveau réalisme* oder den *Surrealismus*. Überdies klingen jene zeitgenössischen Debatten um die Ästhetik des Films an, die unter dem Stichwort ›*photogénie*‹ (Louis Delluc) die Zeichenhaftigkeit filmischen Materials diskutieren.¹ Semiologische Figurationen, die ausschließlich entlang des Zeichensystems Sprache operieren, sind hingegen nicht gemeint,

* Die Analysen und Ausführungen zu den Fallbeispielen (*À NOUS LA LIBERTÉ* und *ENTRÉE DES ARTISTES*) sind jüngst im Rahmen der nachstehenden Monographie erschienen: Kollinger, Franziska (2019) *Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 82), Stuttgart: Franz Steiner.

1 Zu den verschiedenen ästhetischen Strömungen insbesondere in Bezug auf die musikalische Welt siehe Kollinger 2019, 21ff. In diesem Kontext zur Analogiebildung in Bezug auf klangliche Erscheinungsformen siehe den Terminus ›*phonogénie*‹ bei Michel Chion (2012, 87f). Zur zeitgenössischen Prägung des Begriffs ›*phonogénie*‹ in der französischen Presse der 1930er-Jahre siehe Kollinger 2019, 60ff.

wenngleich sowohl Guillaume Apollinaires *Esprit nouveau* als auch der späte Surrealismus um André Breton dies nahelegen.² Analogiebildungen zwischen Film und Sprache, die auf der Annahme beruhen, man habe es mit einem (Film-)Text zu tun, sind in diesen frühen Theoretisierungsversuchen nicht mitgedacht.³ Vielmehr figuriert die Sprache als terminologisches Referenzsystem, anhand dessen die Beschaffenheit der audiovisuellen Korpora beschrieben werden kann – hier exemplarisch vergegenwärtigt in der rhetorischen Figur der Allegorie.⁴ Mit der Bezugnahme auf die Rhetorik bringt Cocteau zugleich ein weiteres Moment des Mediums Tonfilm ins Spiel: Die performative Qualität, die den kommunikativen Aspekt von Sprache wenn nicht überbietet so doch wesentlich ergänzt.

Ausgehend von diesem ästhetischen Rahmen erscheint eine Bezugnahme auf Musik als einzig logische Konsequenz, da diese sich insbesondere aufgrund ihrer Vieldimensionalität als Referenzsystem für die diversen ästhetischen Ansätze anbietet. Mit dem Zusammendenken der Dimensionen Zeit und Raum, das Musik inhärent ist, ist schließlich jenes Paradigma benannt, das auch auf den Film übertragen werden kann. Dabei greifen die ästhetischen Ideale insbesondere den prozessualen Charakter musikalischer Verlaufsformen auf: Filmische Ausdrucksmittel lassen sich zwar als Codes

-
- 2 Mit Apollinaire und Breton sind zwei Protagonisten benannt, die sich explizit für eine Vormachtstellung der Literatur vor den anderen Künsten aussprechen. Dass dies allerdings primär mit persönlichen Präferenzen und Konstellationen im Paris der 1910er- und 1920er-Jahre zusammenhängt und weniger spezifisch künstlerischen Bestrebungen geschuldet ist, wird deutlich, wenn man die Künstlernetzwerke jener Jahre untersucht. Siehe zu Cocteau und den Surrealisten um Breton Roloff 2014, 159ff.; Wackers 2004, 67ff; zu Bretons selbstdiagnostizierter ›amusic‹ vgl. Liebe 2014, 134.
 - 3 erinnert sei an dieser Stelle auch an die Debatte um ›films sonores‹ und ›films parlants‹, die im Frankreich der 1930er-Jahre immer noch geführt wurde und in der Pariser Presse exemplarisch abgebildet ist durch die Fehde, die sich René Clair und Marcel Pagnol lieferten (vgl. Abel 1993; Winkler 2014, 133ff). Eine Analogiebildung zwischen filmischer und sprachlicher Codierung, wie sie später vorgenommen wurde, ist vor diesem Hintergrund kaum nachvollziehbar.
 - 4 Zur um 1800 vorgenommenen Abgrenzung von Allegorie und Symbol siehe Gadamer 1975, 68–77 sowie ferner zur Typologie Eco 1977, 32ff.

beschreiben, allerdings nicht in Form von statischen Einheiten im saussureschen Sinn (Saussure 1916/2013; Metz 1972). Vielmehr steht der Prozesscharakter im Vordergrund, den auch Peirce in seinem linguistischen Modell betont.⁵

Dieser breite Rezeptionsrahmen, der sich entlang von Cocteaus Aussage entspinnt, kann um eine weitere Perspektive ergänzt werden, die die Faszination für Zeichensysteme abbildet und eine Verknüpfung semiologischer Ansätze mit einer soziologischen Dimension plausibel macht, wie sie dieser Beitrag vorschlägt. Insbesondere in der Begeisterung der Zeitgenossen für die Trickfilme der Disney-Studios drückt sich diese Dimension aus, da deren Konzeption und Realisierungsprozesse weitreichenden Einfluss sowohl auf den Produktionsprozess (Kollaboration aller Beteiligten, kollektive, gleichberechtigte Arbeitsprozesse wie in den Disney-Studios) als auch auf den Film selber hatten (De-Hierarchisierung aller im Film vorkommenden Elemente; Gleichberechtigung von visuell-auditiv). Gleichmaßen sind diese ästhetischen Konfigurationen als Ideale lesbar, die in der Diskussion um das neue Medium Tonfilm weiter ausdifferenziert und für die jeweilige Position nutzbar gemacht wurden.

Sowohl die Terminologie der theoretischen Ansätze als auch die dahinter stehende Systematik dienen im Folgenden als Denkfiguren, mit dem Ziel, den Modellcharakter der Bezugnahmen zu betonen und dadurch eine strukturelle Analyse von Filmmusik anzuregen. Dieser Ansatz wirkt einer Hierarchisierung auditiver Elemente im Film (Geräusch, Sprache, Musik) entgegen, indem er anstelle der vielfältigen Funktionen und wirkungsästhetischen

5 Diese Verortung verweist bereits auf die Differenz zwischen Zeichensystem und Zeichengebrauch, der sich auch Gilles Deleuze viele Jahre später widmet (Deleuze 1983/1996). Für zeitgenössische Perspektiven sowie grundlegende Überlegungen insbesondere zum Prozesscharakter bei Peirce, mit dem der Entwicklungsgedanke »vom Zeichen zum Ikon/Index zum Symbol« beschrieben wird, siehe bspw. Jakobson 1933/1988. Außerdem exemplarisch zum Aspekt der Bewegung im Film und zum »Prinzip des kombinierten Ausdrucks« Panofsky 1934/1967, 243ff.

Parameter von Musik im Film, den Kontext der musikalischen Bezugnahmen erörtert.

Dieses Konzept einer strukturellen Analyse von Filmmusik geht über die Auffassung von Filmmusik als Kategorie innerhalb eines als Filmtext gedachten Werks hinaus.⁶ Es umfasst neben der Berücksichtigung von Produktions- und Rezeptionsprozessen auch die Erörterung musikalischer Codierungen, wie sie Claudia Gorbman bereits Ende der 1980er-Jahre für den Film angeregt hat (Gorbman 1987). Zwar liegt Gorbmans Systematisierung eine Einteilung zugrunde, die mitunter das Vorhandensein von Musik behauptet, die aus sich selbst heraus auf sich selbst verweisen könnte (und als »pure musical codes« Eingang in die Systematik findet)⁷, jedoch ermöglicht

6 Die Kategorisierung wirkungsästhetischer Parameter als Funktionen von Filmmusik, die in der Filmmusikforschung im Laufe der Jahre durch diverse Modelle angeregt wurde – von Zofia Lissa (1965) über Claudia Bullerjahn (2001) bis hin zu David Neumeyer (2015) – stimmt mit der Auffassung von Filmmusik als Bestandteil eines Filmtextes überein. So sinnvoll dieser Ansatz für das Verständnis der Mechanismen von Filmmusik ist, so unergiebig ist er hinsichtlich einer Auffassung, die alle Elemente des Filmes – visuell und auditiv – gleichberechtigt nebeneinanderstellt. Die Untersuchung der Rezeptions- und Produktionsprozesse bleibt ebenso unberücksichtigt wie eine breitere Kontextualisierung, wie sie mithilfe der Theorie der musikalischen Codes nach Gorbman angedacht werden kann (Gorbman 1987). Durch einen solchen Ansatz wird die Verschränkung der Ebenen – Musik und Bild – auch schon in der Analyse des auditiven Gehalts als gegeben angenommen. Eine Verschränkung der Disziplinen Musik- und Filmwissenschaft hin zu einer Filmmusikwissenschaft wäre in der weiteren Entwicklung dieses Ansatzes denkbar, da durch die Berücksichtigung der Prozesse ebenso wie durch die breitere Kontextualisierung eine Trennschärfe von Musik und Bild aufgehoben wird.

7 Neben den »pure musical codes« benennt Gorbman »cultural musical codes« und »cinematic musical codes« (Gorbman 1987, 12f.) Alle drei Kategorien können nebeneinander stehen. Die Zuschreibung von Bedeutungen an die Musik erfährt in der Decodierung von Codes eine weitere Ausdifferenzierung entlang der unterschiedlichen Bedeutungszusammenhänge, in die die Musik eingebettet ist (siehe hierzu auch Cook 2007). Auch Michel Chions Konzept des »valeur ajoutée« bestätigt die Erweiterung des filmmusikalischen Tableaus um die Dimension der Bedeutung, wie sie Gorbman vorschlägt (Chion 1994). Beide Konzepte beziehen die repräsentative Dimension von Filmmusik ein, die in der Analyse von Funktionen und Techniken oft nur unzureichend reflektiert werden kann. Die Berücksichtigung dieser Dimension wirkt wiederum einer Vormachtstellung des visuellen vor dem auditiven Gehalt des Films vice versa entgegen, da sie auf das Zusammenspiel – bei Chion auf den Effekt – hin gedacht ist. Zur Problematik, die sich aus der Benennung als »pure musical codes« insbesondere seitens der Musikwissenschaft ergibt, siehe u.a. die Diskurse um Narration und Semantik von und in Musik, ebenso um »absolute« und »funktionale« Musik sowie

Gorbmans Grundannahme von einer generellen Präsenz musikalischer Codes eine Analyse der musikalischen Faktur, die über das Beschreiben von Funktionen und Techniken der Filmmusik hinausgeht und stattdessen verschiedene Bedeutungsebenen und deren Träger in den Blick nimmt.

Entsprechend wird im Folgenden die Konditionierung der akustischen Dimension im Film betrachtet und anhand exemplarischer Beispiele erörtert, um die vielfältigen Erscheinungsformen akustischer Codes im Film zu portraituren. Im Anschluss an Bourdieu fungieren diese als ›symbolisches Kapital‹, da musikalische Zeichen (geräuschlos) als kulturelle Codes im Filmbild verankert werden. Dabei reichen die Funktionen und Wirkungen jener auditiven Topoi über die Filmrealität hinaus – ihr Einsatz motiviert und ermöglicht eine erweiterte Lesart des filmischen Geschehens.

Auditive Elemente als Hinweise

Ein Beispiel für die akustische Codierung filmischer Realität ist die Interaktion zwischen Liedtext, musikalischer Faktur und Bewegung, die insbesondere im Einsatz von Filmsongs anschaulich wird.

Lieder erfüllen in *À NOUS LA LIBERTÉ* spezielle Funktionen, die weniger über den Text als vielmehr über Georges Aurics Musik zum Ausdruck kommen. Ebenso wie die Textierung, die auf eine gesangliche Interpretation abzielt, verweist ihr wechselnder Einsatz – in- oder außerhalb der Filmwirklichkeit – auf den narrativen Impetus, der in ihnen angelegt ist. So ersetzen sie beispielsweise das gesprochene Wort und fungieren als Kommentar, der über

um eine ›musique pure‹ in Musikhistoriographie und -wissenschaft bis heute. An dieser Stelle sei exemplarisch auf die nachstehenden Publikationen verwiesen: zum Terminus ›funktionale Musik‹ Eggebrecht 1973; zur Vorstellungswelt einer ›musique pure‹ in der französischen Musikästhetik siehe die zeitgenössische Charakterisierung bei Gaston Carraud (1910); sowie zum Ideal einer Absoluten Musik Dahlhaus 1978 sowie zur Ideengeschichte Bonds 2014.

den (gesungenen) Text die Handlung anzeigt und plausibel macht – vergleichbar mit dem Chor im antiken Drama oder den Schrifttafeln im Stummfilm.

In *À NOUS LA LIBERTÉ* lassen sich zwei verschiedene Modifikationen von Liedern ausmachen: Erstens ausgekoppelte Lieder, die sogenannten Filmsongs und zweitens Lieder, die nur im Film zu hören sind und in direktem Zusammenhang mit der Filmhandlung stehen. Das Titellied »À nous la liberté« ist eines von vier Liedern das als Filmsong für den Hausgebrauch vermarktet wurde.⁸ Es taucht im Film in unzähligen Variationen über die gesamte Filmdauer auf. Die eingängige Melodie gepaart mit dem Marschrhythmus klassifiziert das Stück als prägnantes Motiv, das nicht unbedingt eines Textes bedarf, um seine Wirkung zu entfalten. Vielmehr ergibt sich diese aus der Kombination mit dem Filmbild.

Anders als Leitmotive, die an Charaktere gebunden sind und ihr Wiedererkennungspotential primär durch ihre Unveränderlichkeit und spezifische Zuordnung entfalten, ist der Marsch in verschiedene thematische Kontexte eingewoben und nicht rollengebunden. Die Zergliederung des Stücks in einzelne Bestandteile – Strophe oder Refrain oder Fragmente dieser Teile – wird bereits aus der kompositorischen Anlage heraus ermöglicht: Aufgrund des prägnanten rhythmischen Fundaments und der eingängigen, repetitiven Melodie ist es möglich, einzelne Abschnitte aus dem Lied herauszulösen, ohne dessen Charakter zu verwirken. Gleichzeitig tritt durch die Prägnanz der musikalischen Gestaltung die Textierung in den Hintergrund.

8 Alle Lieder sind speziell für den Film entstanden. »À nous la liberté« erschien in einer Reduktion für Klavier und Gesang solo bei Max Eschig zusammen mit drei weiteren Beiträgen: »Viens toi, qui m'aimerais«, »Tango nocturne« und »Magic-Park Fox-Trot« (vgl. Schmidt 2013, 780f).

Aurics Musik ist aufgrund ihrer kompositorischen Anlage nicht nur als Vertonung von Clairs Text verwendbar, sondern wird – fragmentiert und/oder variiert – als musikalischer Baustein innerhalb des Films eingesetzt und geht auf diese Weise über eine Existenz als bloße Gesangsnummer hinaus. Diese Eigenschaft teilen die vier veröffentlichten Lieder. Sie unterscheiden sich damit von jenen, die aufgrund ihres Textes unmittelbar an die Filmhandlung geknüpft sind. Die Vormachtstellung des rhythmischen Fundaments gegenüber den anderen Bestandteilen der Komposition ermöglicht überdies die Flexibilität des Einsatzes und verweist ferner auf einen ästhetischen Impetus, der in der Architektur des Stücks angelegt ist und sich in dem Widerspruch des maßvollen, regelmäßigen und kontrollierten Marschrhythmus mit dem Text artikuliert, der freiheitliche Ideale propagiert:

La liberté, c'est toute l'existence / Mais les humains ont crée les prisons.
/ Les règlements, les lois, les convenances / Et les travaux, les bureaux,
les maisons. / Ai-je raison? Alors disons:

Mon vieux copain, la vie est belle / Quand on connaît la liberté! /
N'attendons plus partons vers elle / L'air pur est bon pour la sante! /
Partout si l'on en croit l'histoire / Partout on peut rire et chanter, /
Partout on peut aimer et boire / À nous, à nous la liberté!

Pourquoi faut-il se compliquer la vie / Pour de l'argent se faire des
cheveux / Alors qu'on peut suivre sa fantaisie / Quand on est libre, on
fait tout ce qu'on veut. / On vit heureux selon ses vœux.

Mon vieux copain, la vie est douce / Vivons comme vivent les eurs. /
Ne pas en fiche une secousse / C'est le vrai secret du bonheur. / Partout
si l'on en croit l'histoire / Partout on peut rire et chanter, / Partout on
peut aimer et boire / À nous, à nous la liberté!

Il ne faut pas penser au mariage / Quand on est fait pour courir les
chemins / En attendant d'être assagis par l'âge / Contentons-nous
d'amours sans lendemain. / C'est le destin mon vieux copain.

Mon vieux copain, la vie est ronde / Les femmes vont de tous côtés. /
Quand nous verrons le bout du monde / Il sera temps de s'arrêter. /
Partout si l'on en croit l'histoire / Partout on peut rire et chanter, /

Partout on peut aimer et boire / À nous, à nous la liberté! (Kollinger 2019, 81)

Demgegenüber steht das Lied »Vous qui désirez un emploi«, das unmittelbar mit dem Geschehen verknüpft ist und eine weitere Dimension der Musik im Film beschreibbar macht, die ausschließlich in der Verzahnung von Bild und auditiver Sphäre aufgeht. Es erklingt in jener Szene, in der Émile als potentieller Arbeitnehmer in der Fabrik vorstellig wird und offenbart jene symbolische Dimension der Musik, die auch im Marsch angelegt ist, wobei sich nun die textuelle und die musikalische Ebene entsprechen und nicht in Opposition zueinander gesetzt sind.⁹

Émile befindet sich mit anderen Männern im Rekrutierungsbüro der Phonographenfabrik. Im Raum ertönt das Lied »Vous qui désirez un emploi« in Dauerschleife, das sich durch die nasale Stimmfärbung sofort als Tonaufnahme zu erkennen gibt.¹⁰ Der Text ist die Anweisung an die Männer, was diese zu tun haben und wird entsprechend sowohl von den Protagonisten im Filmraum als auch von den Zuschauern im Kinosaal gehört:

Vous qui désirez un emploi / Dites-nous votre nom, votre âge / Marquez l’empreinte de vos doigts / Retournez-vous et marchez droit! / Nous vous donnerons de l’ouvrage! (Kollinger 2019, 82)

Dem Text entsprechend entsteht eine Choreographie, die insbesondere durch die Zeile »Retournez-vous et marchez droit« (»Drehen Sie sich um und gehen Sie nach rechts«) anschaulich wird. Während seine Mitbewerber den Anweisungen des Tonbands widerstandslos folgen, muss Émile von einem Wachmann ermahnt werden, der ihn in die vorgegebene Ordnung integrieren

9 Die Titel der unveröffentlichten Lieder sowie die Lyrics sind René Clairs Synopsis der Filmsongs entnommen, die in der BnF einsehbar ist. Vgl. *À nous la liberté! Paroles des chansons*, BnF, Département des Arts du Spectacle, Fonds René Clair [4-COL-84].

10 Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich auf die DVD-Edition von *À NOUS LA LIBERTÉ* aus der Criterion Collection (2002). *A NOUS LA LIBERTÉ*, 0:24:48–0:26:00.

möchte. In dem kurzen gesprochenen Dialog, der sich aufgrund von Émiles Widerspenstigkeit zwischen den beiden aufspannt, tritt die Zwanghaftigkeit dieser vorgegebenen Ordnung deutlich hervor: Émile möchte gehen. Auf die Frage des Wachmanns wohin er wolle, antwortet er, dass er den Raum verlassen möchte, woraufhin dieser erwidert, ob er denn nicht wisse, was er wolle. Nach dieser Aussage erklingt erneut der Anfang des Liedes mit der Textzeile »Vous qui désirez un emploi« (»Sie, der Sie Arbeit suchen«), zeitgleich dazu betritt Jeanne den Raum, in die sich Émile sofort verliebt. Neben der unmissverständlichen Mimik wird der semantische Gehalt in der Szene durch die Musik anschaulich: Émile gibt seinem Wunsch nach Arbeit statt, allerdings aufgrund des höheren Ziels, Jeanne wiedersehen zu können. Dafür ist er bereit, sich erneut einem zwanghaften System zu unterwerfen. Anders als im Gefängnis trifft er die Entscheidung für eine Reglementierung durch andere diesmal jedoch selbst.

Neben diesem direkt in der Handlung zu verortenden Bezug von Lied(-text) und Aktion ist hier eine weiterreichende Dimension der Musik im Film erkennbar: Die Topoi Reglementierung, Organisation, Mechanisierung und Zwang sind an Lied und Liedtext und damit an Musik gekoppelt, während Individualität, Subjektivität und Natürlichkeit von Émile als renitentem Darsteller verkörpert werden. Die musikalische Gestaltung entspricht dieser Zuordnung: Die repetitive Grundstruktur des Liedes betont die mechanische Dimension der Musik ebenso wie die pausenlose und invariable Wiederholung des kurzen Stücks über die gesamte Dauer der Szene. Die bewusste Verfremdung der Gesangsstimme entspricht dem intendierten künstlich-maschinellen Charakter außerdem. Während die Aktionen der anderen Arbeiter von der Musik organisiert sind, stört Émile durch seine Mimik, Gestik und Bewegung den vorgegebenen Ablauf.

Während »À nous la liberté« auch ohne das Filmbild eine Geschichte erzählen kann, ist die Vorstellung, das Publikum würde zu Hause »Vous qui

désirez un emploi« anstimmen, zumindest amüsan. In beiden Beispielen erzeugt die Musik jedoch einen Subtext, der vom Zuschauer identifiziert werden will. Als in Klang gesetztes Regelwerk symbolisiert sie den Duktus des Mechanischen, Zwanghaften und Kontrollierten und fungiert somit als Symbol für den thematischen Horizont des Films.

Die Musik potenziert Clairs Kritik an bestehenden Konventionen und überschreitet auf diese Weise sowohl die Grenzen einer angenommenen filmischen Realität als auch die Losung von Filmmusik als einem zusätzlichen (aber primär dekorativen oder beliebig austauschbaren) Element im Film. Die musikalischen Parameter bereichern die Bildebene nicht an, sondern erweitern oder bedingen sie erst – in ihnen ist Clairs Subtext angelegt, der unmissverständlich gesellschaftliche Entwicklungen kritisiert und dem Zuschauer moralisierend den ›richtigen‹ Weg weisen möchte.

Auf diese Weise gelingt Clair eine Verknüpfung der übergeordneten thematischen Sphäre mit der strukturellen Anlage des Films auf akustischer Ebene. In letzter Konsequenz konstruiert er eine neue Filmwirklichkeit. Diese Filmwirklichkeit ist in sich durchaus logisch, fungiert jedoch nicht als Spiegelung der wirklichen Welt, sondern eher als Metapher oder Gleichnis zu dieser. Vor diesem Hintergrund wird die musikalische Gestaltung plausibel: Die von Auric komponierten Geräusche sind ein Resultat ebenso wie die Rhythmisierung der Bilder durch Musik und der Einsatz von Liedern zur Illustration innerer Monologe und inhaltlicher ebenso wie übergeordneter thematischer Zusammenhänge; die akustischen Erscheinungen werden letztlich als indexikalische Zeichen erfahrbar.

Auditive Elemente als Sinnbilder

Im Vergleich zu den Filmen, die zu Beginn der 1930er-Jahre entstanden, ist der Musikanteil späterer Produktionen weitaus geringer, was natürlich auch auf die technischen Entwicklungen zurückzuführen ist. Die zwölf Einsätze in *ENTRÉE DES ARTISTES* (F 1938, Marc Allégret) machen mit einer Dauer von insgesamt 25 Minuten nur 27 Prozent des 93-minütigen Films aus. Im Szenario für den Film ist Musik sogar nur an drei Stellen vorgesehen: erstens in der Szene, in der Gabriel Geige übt, zweitens während einer Tanzveranstaltung und drittens bei dem Auftritt der Polizeikapelle in einem Musikpavillon im Jardin du Luxembourg.¹¹ Diese drei vorgesehenen Einsätze sind alle als Handlungsmusik in die jeweilige Szenerie eingewoben und erfordern nicht zwangsläufig neue Kompositionen. Sie fungieren jedoch nicht als abgeschlossene musikalische Nummern, sondern changieren zwischen einer Funktion als Klangkulisse und der direkten Interaktion mit den Protagonisten.

Die Aussparung von Musik, die keinen ersichtlichen Mehrwert für die Wirkung des Films hat, ist ein Ausdruck der künstlerischen Bestrebungen, die der Konzeption eines neuen Realismus entgegenkommt. Dies drückt sich unter anderem auch in dem Verzicht auf Gesangs- und Tanznummern aus, sofern sie die Handlung unterbrechen und ihr Einsatz somit nicht zwangsläufig erforderlich ist. *ENTRÉE DES ARTISTES* enthält keine Gesangsnummern und lediglich an einer Stelle im Film Tanzmusik, die im Rahmen einer Veranstaltung erklingt. Stattdessen dominiert Musik, die außerhalb der Erzählwelt steht und lediglich von der punktuell eingesetzten Handlungsmusik ergänzt wird, die primär den Ort des Geschehens belebt. Exemplarisch für diese Gestaltung sind die Szenen, die im Konservatorium spielen. Louis

11 Vgl. *Entrée des Artistes: Plaque de Présentation*, einsehbar in der BnF, Département des Arts du Spectacle [FOL-ICO CIN-1134].

Jouvet leitet in seiner Rolle des Monsieur Lambertin die Schauspielklasse der Hochschule.¹² Während der Sitzungen dringen aus der Ferne Klänge über der Musikstudenten in den Raum. Jede Szene, die in der Klasse des Konservatoriums spielt, wird von den Tonleiterübungen untermalt, das jeweilige Instrument wechselt allerdings bei jedem Einsatz. Die Reaktionen der Protagonisten auf diese Geräuschkulisse fallen unterschiedlich aus: Einmal thematisiert Jouvet die Klänge, indem er sich bei seinen Studenten nach der Ursache erkundigt, ein anderes Mal werden sie von niemandem beachtet.

Diesem Einsatz von ortsgebundener Musik entspricht das Geigen-Motiv, das an drei signifikanten Stellen des Films eingesetzt ist. Die Wirkung der prägnanten Sequenz geht allerdings weit über eine Illustration oder Ausschmückung des Visuellen hinaus. Erstmals erklingt das Motiv im ersten Drittel des Films, als der wohlhabende und begabte Schauspielschüler und Frauenheld François Polti nach einem Kneipenabend zu seinem Apartment zurückkehrt.¹³ Ihm gegenüber wohnt der junge Geiger Gabriel, der gerade ein Stück einstudiert. Der selbstbewusste François applaudiert der Musik, woraufhin Gabriel die Tür aufreißt und sich – einigermaßen überfordert mit

12 Louis Jouvet spielt sich in dieser Rolle selbst. Die Nebenrollen wurden außerdem von seinen Schauspielschülern besetzt. Auch dieser Aspekt verdeutlicht die Motivation, in Filmen möglichst realistische Gesamtsituationen zu erzeugen. Dass der Schauspieler offensichtlich in einer engen Beziehung zur Filmwelt stand, zeigt bereits die Rezension zu *LAC AUX DAMES* (F 1934, Marc Allégret) in der *Excelsior*. Ein weiterer Aspekt schärft diese Perspektivierung: Jouvet fungierte zwar nie als Filmemacher, arbeitete als Schauspieler zwischen 1934 und 1940 allerdings ausschließlich mit namhaften Regisseuren zusammen (Carné, Chenal, Feyder, Duvivier, Pabst, Renoir). Für seine Theaterproduktionen in den 1920er-Jahren griff er auf einen festen Komponisten-Stamm zurück, der aus Georges Auric, Darius Milhaud, Maurice Jaubert und Francis Poulenc bestand – alle vier sollten wenige Jahre später Filmmusik schreiben. In Louis Jouvet lässt sich der filmbegeisterte Theatermann ausmachen, der ebenso wie Philippe de Rothschild seinen Einfluss nutzte, um auch einem kritischen Theaterpublikum das Medium Film nahe zu bringen. Zu Jouvets Rolle als Theatermann in der Filmwelt siehe Andrew 1995, 144f.

13 Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich auf die DVD-Edition von *ENTRÉE DES ARTISTES* in der Kollektion *La Mémoire du cinéma français* von René Chateau Vidéo (2008). *ENTREE DES ARTISTES*, 0:17:30.

seiner derzeitigen Lebenssituation – bei seinem Nachbarn über seine Leistung auslässt, die er selber als ungenügend reflektiert und aufgrund derer er sich jegliches musikalisches Talent abspricht.¹⁴

Ebenso wie bei ihrem erstmaligen Erklängen ist die lyrische Geigenfigur auch beim zweiten Einsatz als Handlungsmusik in die Szene integriert. François ist in seinem Zimmer angekommen und gönnt sich ein Fußbad. Nebenan fährt Gabriel mit dem Üben fort, was in François' Wohnung deutlich vernehmbar ist. Kurze Zeit später bekommt François Besuch von seiner Geliebten, der wohlhabenden und verwöhnten Cécilia. Nach einer kurzen Unterbrechung setzt Gabriel erneut mit dem Geigenspiel an.

Derweil hat sich eine Diskussion zwischen François und seiner Geliebten über den weiteren Verlauf ihrer Affäre entsponnen.¹⁵ Während Cécilia, die in François verliebt ist, auf eine Beziehung hofft, sieht dieser in ihr nur eine unverbindliche Affäre, die er aufgrund der Diskussion postwendend beendet. Cécilia bemerkt die melancholische Musik, die sie in ihrer Traurigkeit über die Aussichtslosigkeit ihrer Liebe zu François emotional berührt. Nachdem sie sich bei François erkundigt hat, woher die Musik kommt und dieser die Situation auflöst und ihr nun den Geiger vorstellen möchte, endet die Musik und damit Cécilias Emotionalität. Sie verlässt zügig das Haus und lässt François und Gabriel zurück.

Die Musik ist hier auf dieselbe Art und Weise eingesetzt wie in den Szenen im Konservatorium. Als illustrierender Effekt bereichert sie die Szenerie um eine (vermeintlich) naturalistische Geräuschkulisse. Darüber hinaus verstärkt sie die Nachvollziehbarkeit der Passage durch die Verankerung in der Handlung und die spielerische Interaktion der Protagonisten. Nur in Verbindung

14 Ebd., 0:17:32–0:18:26.

15 Ebd., 0:18:36.

mit der akustischen Sphäre können die Zuschauer räumliche Zusammenhänge erkennen und gleichzeitig den emotionalen Subtext begreifen, der in der Figur der Cécilia angelegt ist.

Der dritte Einsatz des Geigen-Motivs unterscheidet sich signifikant von den ersten beiden. Nach dem Schlussmonolog von Louis Jouvet erklingt das Stück in einer extendierten Version und in größerer Besetzung. Nur für die Zuschauer vernehmbar, fungiert es nun als dramatische Schlussmusik des Films, die den Professor auf seinem Weg aus dem Theater hinaus in die ›wirkliche‹ Welt begleitet.¹⁶

Die Transformation der Phrase von einer handlungstragenden, diegetisch gesetzten szenischen Musik in die Schlussmusik und reale Welt betont die Architektur des Films und trägt zu einem geschlossenen Gesamteindruck bei, der vom Klangcharakter des Motivs definiert wird. Durch die schrittweise vollzogene Fortsetzung der Figur – von einigen Takten beim ersten Einsatz, über die Weiterentwicklung der Melodie beim zweiten Erklingen hin zur ›Vollversion‹ des Stücks – wird zunächst eine langsame Steigerung der Dramatik erzielt, die sich in der Schlussmusik entlädt. Vergleicht man das Geigen-Motiv mit weiteren Sequenzen, in denen Musik erklingt, fällt zudem auf, dass es gänzlich anders gestaltet ist. Aufgrund seiner Doppelfunktion im Film ist es als gut zu erinnerndes Motiv gearbeitet, das durch die virtuose Melodieführung, dissonante Schärfungen und die Kombination unterschiedlicher Spieltechniken sowie den regen Wechsel zwischen einstimmigen und mehrstimmigen Passagen als Beispiel für ein technisch ambitioniertes Lehrstück aus dem Geigenrepertoire dienen kann, das an der Institution Musikhochschule vermittelt wird – ohne allerdings als präexistentes Musikstück bereits spezifische Hörerfahrungen der Zuschauer vorauszusetzen. Die Systematisierung von akustischen Erscheinungen als

16 Ebd., 1:31:30–1:32:12.

Symbole, die eine Öffnung des filmischen Kontextes ermöglichen, wird hier anschaulich.

Visuelle Abbildungen des Auditiven

Vergleicht man René Clairs erste Tonfilme SOUS LES TOITS DE PARIS (F 1930, René Clair), LE MILLION (F 1931, René Clair) und À NOUS LA LIBERTÉ (F 1931, René Clair) miteinander, zeigt sich, dass alle drei musikalische Unterhaltungsformen in Szene setzen. SOUS LES TOITS DE PARIS bildet die Pariser Alltagswelt mit ihren Straßensängern ab und stellt Unterhaltung noch jenseits von Massenunterhaltung dar. LE MILLION portraitiert mit der Darstellung von Music-Hall und Opéra comique die zunehmende Kommerzialisierung von Unterhaltung und damit zusammenhängend das wachsende Interesse der Bevölkerung an Formaten des Massenentertainments. In À NOUS LA LIBERTÉ nehmen der Phonograph und die Phonographenindustrie eine zentrale Rolle ein. Insofern man die drei Filme auf dieser thematischen Ebene miteinander in Beziehung setzt, zeichnet Clair die Entwicklung des »vocal entertainment« nach und postuliert den Film als alleinigen Erben der dort portraitierten Formen von Unterhaltung, so Dudley Andrew und Stephen Ungar (2005, 189).¹⁷

Im Gegensatz zu den ersten beiden Filmen greift À NOUS LA LIBERTÉ weder auf den stilisierten Topos Paris zurück noch auf Formate der öffentlichen und damit gemeinschaftlichen Unterhaltung. Anstelle der vielfältigen Formen von Massenunterhaltung rückt mit dem Phonographen ein Motiv ins Bild, das

17 Der Straßensänger aus SOUS LES TOITS DE PARIS weicht den Shows der Café-Concerts und Variétés. Diese werden wiederum von den großangelegten Shows der Music-Halls in LE MILLION verdrängt, die ihrerseits mit dem Tonfilm konkurrieren und durch das neue Medium schließlich eine Neuausrichtung erfahren, jedoch nie wieder ihre alte Größe erlangen und in den 1930er-Jahren mehr und mehr verdrängt werden bzw. nur noch einem kleinen Kreis zugänglich sind (vgl. Andrew/Ungar 2005, 189).

einen weiteren Aspekt der Veränderungen vor Augen führt: Der Einzug des Öffentlichen in den privaten Raum und damit verknüpft, die Mobilisierung der Menschen über lokale, gesellschaftliche und soziale Grenzen hinweg. Durch das Verfügbarmachen von Musik auf Tonträgern und die Verbreitung im Rundfunk entwickelte sich schließlich ein gänzlich neuer Modus musikalischer Rezeption: Neben Musik-als-Praxis und Musik-als-Ereignis entstand das Ideal einer Musik, das insbesondere auf den Konsum in den eigenen vier Wänden abhob und die Vorstellung von Musik-als-Soundtrack-zum-Alltag umsetzte.¹⁸

À NOUS LA LIBERTÉ spiegelt diese Denkfigur, indem der Film den Topos ›Masse‹ zentral setzt und auf drei verschiedenen Ebenen reflektiert: Erstens inhaltlich in der Thematisierung von Fließbandarbeit mit all ihren Konsequenzen und dem Phonographen als Symbol für Massenkultur. Zweitens visuell in den Massenchoreographien der Fabrik- und Gefängniszenen und drittens ideell durch das Medium Tonfilm, das unter anderem aufgrund der hohen Produktionskosten darauf ausgerichtet war, einem möglichst großen Publikum gerecht zu werden. Insbesondere der letzte Aspekt veranschaulicht die Vehemenz, mit der sich der Regisseur René Clair von tradierten Formen der Unterhaltungskultur abgrenzt. Theater und Oper werden von ihm in eine Sphäre verschoben, die den Eliten vorbehalten ist, während der Film als Statthalter einer Populärkultur positioniert wird, zu der alle Gesellschaftsschichten Zugang haben. Dieses Ideal einer universal gültigen und verfügbaren Kunst manifestiert sich in dem Ausspruch einer ›Musik für alle‹ wie sie von den Zeitgenossen gefordert wurde und ab Mitte

18 Als Vorbote dieser Rezeptionshaltung kann beispielsweise Erik Saties *Musique d'ameublement* (1917–1923) angeführt werden.

der 1930er-Jahre durch die Regierung des linken Parteienbündnisses Front populaire instrumentalisiert und für die politische Agenda genutzt wurde.¹⁹

Das Auditive erscheint innerhalb dieses Spektrums als Ikon im Sinne eines Verweises. In dieser Funktion ermöglicht sein Einsatz aufgrund der Einbettung als Bildelement eine Dokumentation der disparaten kulturellen und politischen Entwicklungen auf filmischer Ebene, die ferner als Identifikationsmarker für die Rezipienten figurieren können.

Das symbolische Kapital des Auditiven

Neben den gewählten Beispielen gibt es eine Reihe weiterer auditiver Elemente, die als Bedeutungsträger inszeniert sind, ohne dass sich Genre, Regisseur oder thematischer Horizont der Filme entsprechen würden.²⁰ Führt man diese gestalterischen Mittel mit den ästhetischen Proklamationen zum französischen Tonfilm in den 1930er-Jahren zusammen, so wird deutlich, dass hier bereits eine Auffassung von der Bauweise des Films angesprochen ist, die immer wieder zu seiner Legitimierung im Kanon der Künste bemüht wurde: das Komponieren – Anordnen – von Zeichen als ein dynamisches ›mis-en-jeu‹.²¹ Nur aus dieser Entfaltung des dynamischen Potentials in der Anordnung der Zeichen resultieren filmische Kontexte, welche die auditiven Elemente letztlich als Motor filmischer Bewegung enttarnen – sowohl in der strukturellen Anlage als auch in Hinblick auf semantische Konnotationen des filmischen Geschehens.

19 Zum Ideal einer »Musique pour le grand publique«, das insbesondere auch von namhaften Filmmusikkomponisten wie Maurice Jaubert oder Georges Auric propagiert wurde, siehe ausführlich Kollinger 2019, 91ff.

20 Zu nennen wären komponierte Geräusche in À NOUS LA LIBERTÉ, musikalische Allegorien in Cocteau's LE SANG D'UN POÈTE, akustische Fragmente als Strukturgeber in LAC AUX DAMES (F 1934, Marc Allégret) uvm.

21 Diese Auffassung des Ins-Spiel-setzens steht im hier gewählten Kontext in Opposition zu einem eher statisch konditionierten ›mis-en-scène‹.

Der gemeinsame Nenner dieser Kodierungen ist der Topos des Verweizens, der jeweils spezifisch auditiv oder visuell konditioniert ist und in letzter Konsequenz zu einer Überblendung des Miterlebens durch ein ästhetisiertes Kunsterleben führt, das die Realität in der Scheinwelt mittransportiert. In diesem Spiel mit den Möglichkeiten, eröffnen sich vielfältige Perspektivierungen der als real angenommenen Welt. Das symbolische Kapital des Auditiven wird in ebendiesen Formationen sichtbar als ein Potential zur Umdeutung von Zeit- und Raumordnungen, das eine Überbietung der Filmrealität durch die ideelle Konditionierung der auditiven Zeichen (politisch, ideologisch, sozial, kulturell) ermöglicht. Die daraus resultierende symbolische Macht vermag wiederum gänzlich neue Welten zu konstruieren.

Literatur

- Abel, Richard (Hg.) (1993) *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939*, Vol. II: 1929–1939. Princeton: Princeton University Press.
- Andrew, Dudley (1995) *Mists of Regrets: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Andrew, Dudley/Ungar, Steven (2005) *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge Massachusetts [u. a.]: Belknap Press of Harvard University Press.
- Bonds, Mark Evan (2014) *Absolute Music: The History of an Idea*. New York [u. a.]: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1979/2016) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2015) *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld* (= Schriften zur Kulturosoziologie 4). Hg. von Franz Schultheis und Stephan Egger, Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1987/2011) *Rede und Antwort*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Carraud, Gaston (1910) La Musique pure dans l'école française contemporain. In: *SIM Revue musicale mensuelle* 6, S. 483–505.

- Chion, Michel (1994) *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan.
- Chion, Michel (2012) *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Hg. von Jörg Lensing, Berlin: Schiele & Schön.
- Cook, Nicholas (2007) *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate.
- Dahlhaus, Carl (1978) *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel [u. a.]: Bärenreiter.
- Deleuze, Gilles (1983/1996) *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Delluc, Louis (1920/1985) Photogénie. In: ders. *Écrits cinématographiques I*. Hg. von Pierre Lherminier, Paris: Cinémathèque française, S. 29–77.
- Eco, Umberto (1977) *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eggebrecht, Hans-Heinrich (1973) Funktionale Musik. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 30, S. 1–25.
- Gadamer, Hans-Georg (1960/2010) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermenutik*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jakobson, Roman (1933/1988) Vom Stumm- zum Tonfilm: Verfall des Films? In: Ders., *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Hg. von Elmar Holenstein, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 256–266.
- Kollinger, Franziska (2019) *Von der Bühne zum Film. Georges Aurics Musik der 1930er Jahre* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 82). Stuttgart: Franz Steiner.
- Liebe, Anne (2014) Der Surrealismus und die Musik in den 1930er Jahren in Frankreich. In: *Kurt Weill und Frankreich* (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 9). Hg. von Andreas Eichhorn, Münster/New York: Waxmann, S. 133–145.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Neumeyer, David (2015) *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Panofsky, Erwin (1934/1967) Stil und Stoff im Film. In: *Filmkritik* 11/6, S. 243–255.
- Roloff, Volker (2014) Cocteau Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus. In: *Französische Theaterfilme – zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Hg. von Michael Lommel [u. a.], Bielefeld: transcript, S. 159–172.

- Sanders Peirce, Charles (1986–1993) *Semiotische Schriften*. 3 Bde. Hg. von Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Saussure, Ferdinand de (1916/2013) *Cours de linguistique générale*. Hg. von Peter Wunderli, Tübingen: Narr.
- Schmidt, Carl B. (Hg.) (2013), *The Music of Georges Auric: A Documented Catalog in Four Volumes*, Vol. III. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Wackers, Ricarda (2004) *Dialog der Künste. Die Zusammenarbeit von Kurt Weill und Yvan Goll* (= Kurt Weill-Studien 5). Münster [u. a.]: Waxmann.
- Winkler, Daniel (2014) Marcel Pagnol auf dem Weg vom Theater zum Film: Marius, Fanny, César. In: *Französische Theaterfilme – zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Hg. von Michael Lommel [u. a.], Bielefeld: transcript, S. 133–158.

Filmographie

- A NOUS LA LIBERTE, R: René Clair, Frankreich 1931, 88 Min., DVD A NOUS LA LIBERTE, Criterion Collection 2002.
- LE SANG D'UN POETE, R: Jean Cocteau, Frankreich 1930, 50 Min., DVD THE BLOOD OF A POET, Criterion Collection 2000.
- ENTREE DES ARTISTES, R: Marc Allégret, Frankreich 1938, 100 Min., DVD ENTREE DES ARTISTES (= La Mémoire du cinéma français), René Chateau Vidéo 2008.

Empfohlene Zitierweise

Kollinger, Franziska: Wege durch die Zeichenzone. Das symbolische Kapital des Auditiven im französischen Tonfilm der 1930er-Jahre. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 7–26, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p7-26.

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.

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

Laura Katharina Mücke

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

1. Theoretisches: Von Orts- und Raumschichten

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

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

1.1 Raum und Ort in der Filmwissenschaft

Während die Frage nach dem Verhältnis von Ort und Raum in der Filmwissenschaft bislang wenig prominent gestellt wurde², erscheint dort zumindest der ›Raum‹ längst als zentrale Kategorie filmischer Analyse und Diskursivität: Film konstituiert sich im Rückgriff auf das Deleuze'sche Zeit- und Bewegungsbild als Licht- oder Pixelspiel, das in einer bestimmten Zeit eine bestimmte räumliche Transformation vollzieht. Damit ist Film von verschiedenen räumlichen Strukturen durchzogen. Der schließlich mit dem *spatial turn* Ende der 1980er-Jahre ausgerufenen Fokus auf das Wechselverhältnis von ›objektiv‹ euklidischem und ›subjektiv‹ gelebtem Raum (vgl. etwa Günzel 2007) hat seit den späten 1990er-Jahren auch in der Filmwissenschaft für einen Paradigmenwechsel gesorgt. Dabei bleibt die Rede stets vom *Raum* – und nicht vom *Ort* – obwohl eine klare Unterscheidung schon dort sichtbar wird, wo das auf der Leinwand abgebildete Lichtspiel gezielt als ›Bildraum‹ beschrieben wird³, während für den

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

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

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

Die Komplexität und Vielschichtigkeit des Ort-Raum-Diskurses springt stattdessen vornehmlich in geografischen oder sozialwissenschaftlichen Textsammlungen zum Raum wie jener von Jörg Dünne und Stephan Günzel 2012⁴ oder Anton Escher und Sandra Petermann 2016 sofort ins Auge. Im Heute einer netzwerkbasierter Weltvorstellung ist der ›Raum als Container‹ (vgl. Günzel 2007, 16f.) konzeptionell durch relationale Wechselwirkungen zwischen hypertextuell verbundenen Räumen (und Orten) ersetzt worden. Während *Raum* damit auch zwischen seiner Produktion und Rezeption changiert und so zum Erfahrungsfeld von »Strukturen der Gesellschaftsordnung« (Bourdieu 2017 [1993], 162; vgl. auch Lefebvre 1997) wird, das sich erst durch performative Handlungen des Subjekts in ihm konstituiert, stellt der *Ort* in jener prozessualen Dynamik und Fluidität den fixierten Ankerpunkt. In dieser Ansicht scheinen auch die wenigen in der Filmwissenschaft zur Ort-Raum-Differenz zitierten Theoretiker, der Soziologe und Kulturphilosoph Michel de Certeau und der Filmwissenschaftler André Gardies, übereinzukommen: *Orte* begreifen diese als manifeste und stabile Konstellationen von Punkten, die zueinander in Beziehung stehen, während:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Existenzebenen und Möglichkeitsfelder: Film als Diskursanalyse?

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

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

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

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

Schlagkraft jenes frühen Ansatzes nicht geschmälert, denn Souriau scheint es hierbei implizit um die Strukturierung einer filmischen als einer *erlebten* Wirklichkeit zu gehen. Die Ebenen der afilmischen, profilmischen, filmophanischen und spektatoriellen Wirklichkeiten⁷ öffnen den Wirkbegriff filmischer Räumlichkeit einerseits in die Richtungen der Situativität der Projektion und andererseits der individuellen Verarbeitung der filmischen Stimuli, zusätzlich werden die äußeren Ebenen filmischer Wirklichkeit mit den innerfilmischen Kategorien der filmografischen und diegetischen Wirklichkeit in die notwendige Beziehung gesetzt.

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

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

französischen Stadtcafé ansieht, so werden in diesem Rahmen Situativität und Schichtungen von Ort und Raum explizit mitgedacht. Odin beschreibt unter anderem das von der Café-Situation ausgehende Wir-Gefühl und das abschweifende Tagträumen an vergangene Urlaube, die durch während der Etappe eingeblendete Werbebilder für Touristenattraktionen gezeigt werden. Der Schwierigkeit, es dabei mit einer unendlichen Anzahl von »contraintes« (Bedingungen der konkreten Hervorbringung von Bedeutung) zu tun zu haben, setzt Odin seinen Begriff des »espace de communication«, des »Kommunikationsraumes«, entgegen. Mittels der forschungsbasierten Bildung eines Kommunikationsraums soll Analytiker:innen ermöglicht werden, einen klaren Rahmen abzustecken und so eine zielführende Präzision der Analyse zu erreichen⁸, indem ein konkreter Forschungsbereich, wie beispielsweise »l'espace de la communication pédagogique dans l'École de la Troisième République [...] en France« (2010, 41) festgelegt wird.

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

2. Analytisches: PART FILE SCORE – Diskursive Verflechtungen

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

Souriaus Struktur des filmischen Universums¹⁰ zeigt sich in PART FILE SCORE folgendermaßen: in der *afilmischen*, das Werk selbst nicht direkt betreffenden Wirklichkeit des Alten Hamburger Bahnhofs; den *profilmischen* Gegebenheiten am Ort der Aufnahme des Tons; dem räumlichen Arrangement der Elemente in der Ausstellungshalle (*filmophanische* Ebene) und dem zeitlichen Arrangement der Musikfragmente (*filmografische* Ebene). Diffus verbleibt in dieser Perspektive die *diegetische* Ebene, die höchstens mitsamt des *spektatoriellen* Wissens der Erlebenden als das Verstehen beschrieben werden könnte, das die Fragmente aus PART FILE SCORE als Biografie Hanns Eislers zwischen Komposition und Migration zeichnet.¹¹

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

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

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

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

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

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

2.1 Hanns Eisler on the move

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

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

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

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

Interview. Er betont, dass seine Musikstücke als spontane und unmittelbare Reaktionen auf gesellschaftspolitische Ereignisse entstanden¹³: so tragen diese etwa die Namen »Das Seifenlied« (1928), »Arbeitslosenlied« (1929), »Die Ballade zu § 218« (1929), »Das Solidaritätslied« (1929–31), »Das Lied vom SA-Mann« (1931), oder die »Konzentrationslagersymphonie« (1935). Ein solches Kunstschaffen kann als sich an konkreten Orten formende Räumlichkeiten beschrieben werden, die sich im Zusammenfallen bestimmter gesellschaftspolitischer Bewegungen mit örtlichen Künstler:innengruppierungen um Eisler kurzzeitig an einem Ort synthetisierten. Entsprechend wäre Eislers Schaffen als topografische Weltkarte vorstellbar, auf der seine einzelnen Stücke mit Orts- und Zeit-Markern versehen werden und so eine Topologie von Zeitgeschichte ablesbar würde.¹⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Und:

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

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

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

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

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

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

2.3 Der Alte Hamburger Bahnhof in Berlin

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

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



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

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

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

2.4 Synthese: Von mobilisierten Schichten in PART FILE SCORE

Mit dieser Vielzahl an ortstransformativen Prozessen wird deutlich, wie sich bereits innerhalb des hier gesetzten kleinen Forschungsrahmens die verschiedenen Souriau'schen Teilstrukturen zu einem vielschichtigen raumzeitlichen Erleben zwischen dynamischer Räumlichkeit und fixierter Örtlichkeit zusammenschließen. Mit meiner kurzen Analyse ist dabei lediglich ein solcher Zugriff vorgelegt, der sich ausschließlich mit den *unmittelbaren spatialen Bestandteilen* des Kunstwerks von Susan Philipsz beschäftigt hat. Bei weitem wäre es möglich, die Beschreibung von Orts- und Raumschichten von PART FILE SCORE multidimensional auszuweiten: Auf das Kunstwerk nimmt auch die Biografie der Künstlerin, Susan Philipsz, und ihre persönliche Historie im Kontext der Bildhauerei Einfluss. Auch die Inspirationen, die Philipsz durch Bill Fontanas ortsspezifische Arbeiten wie etwa ENTFERNTE ZÜGE (1987), erhalten haben dürfte, der die Geräuschkulisse des Kölner Hauptbahnhofs auf dem damals noch leerstehenden Feld der Ruine des Berliner Anhalter Bahnhofs räumlich arrangiert hat¹⁶, könnten

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

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

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

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

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

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

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

Fazit und Ausblick

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

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

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

Für eine solche exemplarische Analyse schien die Filmmusik (und speziell jene von Hanns Eisler) der richtige Wirkungsbereich: Musik, die seit den Anfängen des Tonfilms als »Beiwerk« des Films (vgl. etwa Krohn/Tieber 2011, 144) begriffen und erst später in ihrer Eigendynamik aufgewertet wurde, wird heute, wie das Filmbild selbst, im Internet entkontextualisiert, beschnitten, entrahmt, re-arrangiert, geteilt, kommentiert¹⁷ – und ist so als Teilphänomen der Migration des Films unübersehbar. In der hiesigen filmanalytischen Perspektive sind zumindest Teile derjenigen Transformationen und Relokalisierungen erfasst, die PART FILE SCORE rahmen und auf diese Weise in lebensweltlichen Daseinssphären verorten.

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filme und Installationen

BRAZIL (UK/USA 1985, Terry Gilliam).

CIRCUS, THE (USA 1928, Charlie Chaplin).

FEATURE FILM (UK 1999, Douglas Gordon).

OPUS III (D 1924, Walter Ruttmann).

PART FILE SCORE (D 2014, Susan Philipsz).

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

VERTIGO (USA 1958, Alfred Hitchcock).

WALL-E (USA 2008, Andrew Stanton).

Empfohlene Zitierweise

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

Das Reale und das Imaginäre. Der New Yorker Cotton Club und seine ungleichen Hausorchester Duke Ellington und Cab Calloway

Bernd Hoffmann

1. Einleitung

Anfang der 1930er-Jahre fällt die Maske der Minstrelsy – die US-amerikanischen Musical Shorts wechseln in ihrem Kurzfilm-Repertoire zu einer neuen Mode. Nicht mehr der weiße Schauspieler mit geschwärztem Gesicht steht im Vordergrund, sondern »reale« afroamerikanische Künstlerinnen und Künstler musizieren in ihrer eigenen, schwarzen Welt¹. Dieser Übergang zur zweiten Phase des Genres (ab 1931–1936) (Hoffmann 2013, 104f.) findet überwiegend im New Yorker Stadtteil Harlem statt und in dessen künstlerischem Zentrum: dem Cotton Club. Neue Präsentationsformen beleben die filmischen Aufführungen² und Live-Übertragungen aus dem

1 Zur Thematik der Hautfarbenskala wie den Zuschreibungen »weiß« und »schwarz« siehe Hoffmann (1994, 1617) und Hoffmann 1997.

2 OL' KING COTTON (USA 1930, Ray Cozine), Paramount Music Short: George Dewey Washington; YAMEKRAW (USA 1930, Murray Roth), Vitaphone Release 1009: James P. Johnson; PIE, PIE BLACKBIRD (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and His Orchestra; RHAPSODY IN BLACK AND BLUE (USA 1932, Aubrey Scotto), Paramount Music Short: Louis Armstrong and His Orchestra; SMASH YOUR BAGGAGE (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1387: Elmer Snowden's Small's Paradise Band; THAT'S THE SPIRIT (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders; BUNDLE OF BLUES (USA 1933, N. N.), Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra; MILLS BLUE RHYTHM BAND (USA 1933, Roy Mack), Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes; CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1934, Fred Waller), Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra; CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (USA 1935, Fred Waller), Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra; SYMPHONY IN BLACK [A Rhapsody of Negro Life] (USA 1935, Fred Waller), Paramount Music Short; JIMMIE LUNCEFORD AND HIS DANCE ORCHESTRA (USA 1936, Joseph Henabery), Vitaphone Release 2062: The Three Brown Jacks, Myra Johnson; CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA IN »HI DE HO« (USA 1937, Roy Mack), Vitaphone Release 2078.

Cotton Club werden zur Alltäglichkeit bei der Darstellung swingender Musik im Rundfunk. Dort treten die schwarzen Jazz-Orchester von Jimmie Lunceford, Don Redman, Cab Calloway oder Duke Ellington auf.

The popularity of Ellington, Lunceford, Calloway and other black bands made whites even less likely to deny the centrality of black artists during a decade when the type of jazz known as swing was becoming the dominant popular music of the United States. (Gabbard 1996, 19)

Neben dem Cotton Club bespielen diese Ensembles eine Reihe weiterer Jazzclubs im New Yorker Stadtteil, und im Vergleich zur Musical Short-Darstellung weißen Big Bands stets überzeugend durch ihre außerordentliche Vitalität auf dem Bandstand.

Die Darstellung des afroamerikanischen Jazz im Format der Musical Shorts und einiger früher US-amerikanischer Spielfilme bildet vor allem größere Ensembleformen des Swing ab, die ihre Aufführungen in einer eigenen Szene präsentieren. Zahlreiche New Yorker Jazzclubs bilden in der lokalen Situation von Harlem für die frühen 1930er-Jahre einen Kristallisationspunkt schwarzer Jazzstilistik. Allen voran wird der Cotton Club durch seine Radio-Übertragungen als Ausgang des Transfers afroamerikanischer Musikkultur in das mediale Repertoire der weißen Mastergesellschaft verstanden. Die Porträts des dort auftretenden schwarzen Künstlertums orientieren sich – bei

Dieses Film-Repertoire, das mit seiner Produktionspalette mittlerweile einen vermutlich abgeschlossenen filmischen Bestand darstellt, ist heute nur noch als quantitativ kleine Sammlung verfügbar. Mit den Musical Shorts, jenen rund zehnminütigen, videoclip-artigen Kurzfilmen, ist zwischen 1926 und 1940 ein Kino-Beiprogramm entstanden, das mit rund eintausend Produktionen pro Jahr verschiedene Filmgenres bedient. Circa vierzehn US-amerikanische Firmen konzipieren diese Filme, die in der beginnenden Tonfilmära besonders die Nachfrage der ›Talking Movies‹ aufgreifen, bei denen Bild und Ton gleichzeitig produziert werden. In der Gesamtsicht des vorliegenden Musical Short-Repertoires mit zugeordneten 1091 Stil-Elementen (die in New York produziert wurden) überwiegen allein die ›weißen‹ Kurzfilme (847 Elemente = 77,6%) um das 3,4fache. Im Kontext des Gesamtrepertoires sind die Musical Shorts ›afroamerikanischer‹ Künstler entsprechend gering (244 Elemente = 22,3%). Siehe hierzu die Aufstellung im Vortrag Hendler, Maximilian / Hoffmann, Bernd: New York – Populäre Musik und massenmediale Verkehrswege (Graz, 18. November 2017).

allen afroamerikanischen Inhalten – stark an den Vorstellungen der weißen Unterhaltungsindustrie, zumal die Darstellungsformen der hier behandelten Musical Shorts von weißen Regisseuren bestimmt werden. Dass die Herstellung der Musical Shorts fest in der (weißen) Produktionsästhetik dieser Unterhaltungsbranche verankert ist, hat Wennekes (2016, 66) anhand des damaligen Marktführers, der Firma Vitaphone, ausgeführt: »they offer a segregated picture of the era: jazz was an almost exclusively white man's affair at Warner's in those years«.

Mit der Swing-Ära beginnt, stark ausgerichtet an der lokalen Situation der Stadt New York, eine neue historische Perspektive. Nach den Jahren der ›Wanderung‹ wandelt sich das einstige volksmusikalische Idiom und differenziert sich im Kontext seiner beginnenden massenmedialen Attraktivität in verschiedene populäre Stilistiken. Der Afroamerikanist Alfons M. Dauer hebt in diesem Zusammenhang die beginnende Internationalisierung des Jazz hervor; im Kern und als treibende Kraft dahinter die afroamerikanische Musikszene New Yorks: »In Harlem wird [...] aus der verstädterten Publikumsmusik [Jazz] eine subtile Musikform kosmopolitischen Charakters« (Dauer 1957, 136). Jazzforscher Ekkehard Jost sieht gerade diese afroamerikanische Szene – um den Cotton Club – als »bekannteste[n] Brennpunkt der kommerzialisierten Erscheinungsformen der African Craze im Unterhaltungsgewerbe Harlems« (Jost 1982, 61). Zweifellos führt das ›Label‹ Harlem in seiner jazzhistorischen Wahrnehmung und Vermarktung ein vielbeachtetes Eigenleben, teilweise aufgeladen durch die Darstellung ›schwarzer‹ Musikkultur im Film (Gabbard 2004, 38f; Hoffmann 2014, 384f). Sowohl Dauer als auch Jost beziehen die massenmediale Entwicklung für die Jazzgeschichte mit ein: Denn ohne medialen Verbreitungsweg scheint ein internationaler Transfer dieser Improvisationsmusik undenkbar. Die von Peter Stanfield beschriebene filmische ›Scheinwelt‹ der Musical Shorts, einer »white sponsored fantasy

world of blackness« (Stanfield 2005, 6), wird dabei ein ausschlaggebender Faktor für die ästhetische Wahrnehmung afroamerikanischer Kultur sein. Die Inszenierung dieser schwarzen Kultur soll anhand eines zentralen musikalischen Szenetreffpunkts in Harlem skizziert werden, dem Cotton Club. Im US-amerikanischen Film liefert der dort aufgeführte Jazz »nicht nur den atmosphärischen, sondern auch den soziokulturellen Hintergrund der filmischen Diegesen« (Strank/Tieber 2014, 24).

Die Frage der Kontextualisierung schwarzer Kultur – wie sie weiße Regisseure in mit afroamerikanischen Künstlern produzierten Shorts bebildern – wird die Darstellung des Spielortes Cotton Club, die Bandpräsentation der Orchester (im Rahmen der Radioübertragung) oder die Präsentation afroamerikanischer Tanz- und Musikkultur bestimmen. Dass die Kurzfilme und die Rundfunkpräsenz in ihrem Zusammenwirken den Ruf des Spielortes festigen, gehört zu den ablaufenden medialen Mechanismen. So gilt es die Wechselwirkungen zwischen dem Spielort und dem Medienort Cotton Club aufzuzeigen, die sowohl die Präsentations-plattform Club als auch die mediale Vermarktung miteinander verbinden. Die von der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie forcierte Funktionalität des Cotton Club beginnt einerseits mit der Ausrüstung als Medienort (für Radioübertragung) und dem Transferort, an dem ein weißes Publikum das Angebot der afroamerikanischen Kultur rezipiert. Andererseits bietet der Club für das afroamerikanische Unterhaltungsgewerbe die ›angesagte‹ Location; der Club ist somit Spiegel und Aufstiegsstruktur innerhalb der schwarzen künstlerischen Community. Hierzu zählen auch die Hausorchester des Clubs (Ellington, Calloway), die mittels ihrer filmischen Inszenierungen wieder auf den Medienort verweisen. Dabei verkörpern die beiden Bandleader Cab Calloway und Duke Ellington im Musical Short recht unterschiedliche ›Ideale‹ schwarzen Künstlertums. Sie decken, gerade in ihrem gegensätzlichen Habitus, verschiedene Perspektiven dieser urbanen

›Publikumsmusik‹ Jazz ab – ihr gemeinsamer realer und medialer Ausgangspunkt: der Cotton Club.

2. Der Cotton Club: Realität und mediale Fiktion

Mit dem Aufkommen afroamerikanischer Künstlerinnen und Künstler in Musical Short-Produktionen der zweiten Phase (ab 1932–1936) etablieren sich ausführliche Clubshows im Film, vor allem sind es Formate, die starke exotistische Elemente enthalten. Dieses ›schwarze‹ Bühnenleben, das eine ›afrikanische‹ oder ›südstaatliche‹ Scheinwelt präsentiert, wird – jenseits der ruralen Ebene – gerne als weiteres Sujet im urbanen Miteinander des Stadtviertels Harlem dargeboten. Diese Film-Bilder führen Showinhalte und afroamerikanisches Alltagsleben zusammen und schaffen damit eine mediale »Verbindung zwischen zwei fiktiven Orten« (Hoffmann 2013, 166), idealtypisch präsentiert in *CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY* (USA 1935, Fred Waller). Auch Calloways 1935 entstandener Kurzfilm eröffnet mit einer Konzertsequenz im Cotton Club, dem eine Wanderung der Bandmitglieder und ihrer Angehörigen durch das nächtliche Harlem folgt. Dieser Musical Short betont die enge Verzahnung von Clubstandort und Stadtteil, das Ineinanderfließen von Musikmachen im Club, wie dem späteren Amusement, der Jam-Session im Kreis der Kollegen und der Präsentation des Tanzes Jitterbug.

Die Bandleader Duke Ellington und Cab Calloway sind mit ihren jeweiligen Ensembles eingebunden in das System Cotton Club. In ihrer Funktion als Hausorchester präsentieren sie nicht nur ihr Band-eigenes Repertoire, sie begleiten auch Tanzvorführungen, vokale Darbietungen oder Virtuosen-Beiträge. Auch hier bieten die Musical Shorts beispielhaft Anschauungsmaterial: In *BLACK AND TAN FANTASY* (USA 1929, Dudley Murphy) begleiten Duke Ellington and his Orchestra die Tänzerin Fredi Washington (Hoffmann 2007). In *MILLS BLUE RHYTHM BAND* (USA 1933,

Roy Mack) unterstützt das titelgebende Ensemble die Sängerin Sally Gooding sowie die Tanzformation The Three Dukes. Zahlreiche wegweisende schwarze Jazzorchester der Swingperiode sind im Cotton Club über längere Zeiträume aufgetreten, so die Big Bands von Fletcher Henderson und Jimmie Lunceford. Knapp fünf Jahre lang (1927–1931) präsentiert Ellington seine dort kreierte Jungle-Music (Nicholson 1999, 212), ihm folgt anschließend das Ensemble von Cab Calloway (1931–1934).

Das Programmprofil des Cotton Clubs wie seine mediale Zur-Schau-Stellung, das Haskins 1977 in seiner Sozialgeschichte beschreibt, eröffnet verschiedene thematische Felder: die Präsentation von Musikmoden, von Körperkultur, Tanzformen und Virtuosen-Vorträgen. Dort hinein spielen die umfangreichen Hinweise zur Hautfarben-Nomenklatur innerhalb der afroamerikanischen Cabaret-Szene, »the performance and multiplication of blackness in Harlem's everynight life« (Vogel 2009, 163). Für die fortwährende Kontextualisierung des Clubs ist die fast ausschließliche Hinwendung zu einem weißen Publikum nicht zu unterschätzen. Wie stark der exotische Reiz hellhäutiger, afroamerikanischer Tänzerinnen im Club normiert wird, zeigt das Arbeitsprofil der dort auftretenden Chorusline: »The chorus girls had to be uniformly ›high-yaller‹, at least 5'6'', ›dancers, and able to carry a tune. And they could not be over twenty-one« (Haskins 1977, 33f). Die Hautfarben-Skala der afroamerikanischen Bevölkerung weist den weiblichen und männlichen High-Yellows einen besonderen sozialen Rang in den 1930er-Jahren zu, verbunden mit hohem sozialem Prestige innerhalb der Community.³

Verschiedene afroamerikanische Ensembles nutzen den Club-Spielort als Kulisse für ihre Auftritte, Filmdokumente belegen die Einbeziehung der

3 Dies betrifft auch beide Bandleader, denn sowohl Ellington als auch Calloway sind nach dieser Nomenklatur hellhäutig im Sinne von »High-Yellow«.

Location in Musical Short-Stories oder analog zu Bandpräsentationen. Ähnlich dem Repertoirefeld der Broadwayfilme, angereichert mit Geschichten ›naiver‹ Chorus-Girls als Sinnbild einer vitalen New Yorker Show- und Entertainment-Industrie (Shearer 2016), bildet sich im Profil des Cotton Clubs das entsprechende afroamerikanische Gegenstück. Auch hier werden Tanzperformances von den jeweiligen Hausorchestern begleitet, werden die Short-Stories um idealisierte Lebensabschnitte einzelner Künstlerinnen und Künstler gewoben.

Bei beiden Bandleadern, Ellington wie Calloway, scheint es von jazzhistorischer Bedeutung für den späteren Bekanntheitsgrad zu sein, dass die Ensembles mit ihrem jeweiligen Orchestermaterial im Rundfunk übertragen werden:

1927 übersiedelte Ellington in den ›Cotton Club‹, wo ebenfalls die Darbietungen der auf zwölf Mann vergrößerten Band von einem Sender übernommen und schon bald in ganz USA ausgestrahlt wurden, (Bohländer/Holler 1979, 200)

kommentiert Reclams Jazzführer. Auch Calloways Band, dessen Orchester 1931 die Position des Hausorchesters übernimmt, wird durch die Rundfunkübertragungen begünstigt: »Aus dem Cotton Club erfolgten regelmäßig Radioübertragungen, die das Orchester zu einem Begriff machten« (Dauer 1957, 103).

Die Musical Shorts ahmen nun die reale Situation der Live-Übertragung in ihren Kurzfilmen nach und geben ihr gleichzeitig eine Wandlung ins Imaginäre. Konkret werden die auf einer Story basierenden Kurzfilme um die Atmosphäre der Radioübertragung bereichert; Vergleichsweise gering findet man diesen medialen Transfer im weißen Musical Short abgebildet. Jazzhistorische Interpretationen sehen das Medium Rundfunk in den USA als maßgeblich beteiligt an der Popularisierung der swingenden Musik, dabei ›sprengt‹ die technische Übermittlung eines Konzertes via Radiowellen

bewusst den Rahmen einer Clubsituation und ermöglicht so die nationale Verbreitung eines lokalen Events. Hier beginnt der transmediale Transfer afroamerikanischer Ensemblesmusiken innerhalb der USA, verortet in Harlem und bebildert im Kontext des Cotton Clubs. So entsteht auch verstärkt jenseits einer afroamerikanischen Community die ständig wachsende, mediale Nachfrage nach schwarzen Entertainmentformen in der US-amerikanischen Radiolandschaft, gebunden an den einen Ort im Stadtteil Harlem.

Aufnahmen von historischen Modellen des Jazz (New Orleans- und Chicago-Jazz) werden (übrigens) erst nach der Swing-Ära langsam in den Massenmedien auftauchen, »aufgefunden« durch die Suche nach authentischen Frühformen (Hendler 2010, 230) und ihren entsprechenden Erklärungsmodellen für eine US-amerikanische Entstehung dieser improvisierten Musik.

3. Die Bandleader Ellington und Calloway im Musical Short

Anhand zweier Musical Shorts mit den genannten afroamerikanischen Künstlern soll die inszenierte Aura des Cotton Clubs thematisiert werden. Bei beiden Kurzfilmen führt Fred Waller Regie, der für seine filmischen Spezialeffekte bei Paramount Pictures bekannt ist und zahlreiche Produktionen dieses Filmformates in den 1930er-Jahren anfertigt.

»Einen eleganten Paramount Music Short« nennt Meeker (1981, Filmmr.: 3205) den Kurzfilm mit der Unterzeile *A Rhapsody of Negro Life*. Dieser mehrteilige Short SYMPHONY IN BLACK (USA 1935, Fred Waller) zeigt Parallelen zur sinfonischen Jazzmusik, auch wenn sich Ellington dem Paradestück – Gershwins »Rhapsody in Blue« – klangfarblich und vor allem rhythmisch nicht nähert. Diese mehrsätzig Programm Musik setzt Ellingtons kompositorisches Bemühen zum Thema Schwarzes Leben in Amerika fort.

Bei dem ersten Beispiel afroamerikanischer Musikdarstellung der 1930er-Jahre stellt Waller den Komponisten und Bandleader Duke Ellington in den Vordergrund. Duke Ellington und sein Ensemble nehmen 1927 die Arbeit im Cotton Club auf, bald entstehen Kompositionen wie *Black and Tan Fantasy* (1927), *Creole Love Call* (1928) und *Mood Indigo* (1930). Das Material der *Fantasy* und weiterer Kompositionen dient als Filmmusik für Ellingtons ersten RKO-Kurzfilm *BLACK AND TAN* (USA 1929, Dudley Murphy), eine dramatische Filmgeschichte im Rezeptionsschatten des Cotton Clubs. Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra stärken ihre Präsenz mit weiteren Band-Auftritten in zahlreichen Filmen und Musical Shorts. Zusätzlich sehen wir in der ersten Hälfte der 1930er-Jahre Ellington als News-Wert (Paramount Pictorials Nr. 837, USA 1933, und 889, USA 1937).

Neben zahlreichen Kompositionen wie *Sophisticated Lady* (1933) schreibt Ellington mehrsätzige Suiten wie die *Perfume Suite* (1944) oder *Black, Brown and Beige* (1944). Diese thematische Satzfolge in großformatigen Kompositionen findet sich bereits in der *Symphony in Black* angelegt. In deren viertem Satz *Harlem Rhythm* hören wir einen ›einfachen‹ Blues in Des mit einer achttaktigen Piano-Einleitung. Jedoch wird das zwölftaktige Bluesschema tatsächlich nur einmal in der ›korrekten‹ vollständigen Form gespielt, bevor die nächsten beiden Choruse jeweils um zwei Takte gekürzt werden, indem die eigentlich letzten beiden (Tonika-)Takte der alten zugleich auch die ersten beiden Takte der neuen Bluesform darstellen.

Regisseur Waller zeigt Schöpfer und Schöpfung im Prozess der kompositorischen Entstehung. Gleichzeitig bieten seine Filmbilder den orchestralen Partien eine Stütze bei der strukturellen Dekodierung der Komposition an und dies alles vor dem aufbereiteten Hintergrund schwarzer Musikkultur. (Hoffmann 2013, 167)

Am Ende der jeweiligen Bildsequenz Komponist-Orchester-Tänzer liefern stereotype ›Bewegungsbilder‹ aus dem Cotton Club die Erklärung zum Titel *Harlem Rhythm*. Diese plakative Inszenierung und Ellingtons Verhalten im

Film zeigen einen afroamerikanischen Tonkünstler, dessen Klangideen idealtypisch umgesetzt werden. »Auf diese Weise entwerfen filmische Texte Welten als Modelle von Realität, die mit dieser in historischer und variabler Beziehung stehen« (Decker/Krah 2008, 225). Die Abbildung des Clubgeschehens illustriert im Sinne semiotischer Zeichensysteme das Modell Ellington. Auch das zweite Modell (Calloway) nutzt den Cotton Club als Referenzpunkt.

Cab Calloway übernimmt 1931 die Position des Hausorchesters, nach dem Weggang der Ellington Band. Viele der Prozesse des ersten Modells wiederholen sich beim Sänger und Entertainer Calloway. Berendt betont das wegweisende historische Profil Calloways für den Harlem-Jump, aus dem später R&B hervorgeht. »Alle die großen typischen Harleorchester [...] kommen von ihm her.« (Berendt 1953, 52) Hingegen spielte das Orchester für Alfons Dauer einen »einfachen, ziemlich groben Swingstil« (Dauer 1957, 69). Calloways Hit *Minnie the Moocher* (USA 1932, David Fleischer) wird als hybrider, gleichnamiger Cartoon mit Betty Boop produziert und später als Bandauftritt in *THE BIG BROADCAST* (USA 1932, Frank Tuttle) veröffentlicht. 1934 erscheint *CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO* (USA 1934, Fred Waller), ein Titel, der – für Musical Short-Verhältnisse ungewöhnlich – bereits 1937 erneut verfilmt wird: *HI DE HO* (USA 1937, Roy Mack). In der Fassung von 1934 wird Calloway als Bandleader und Liebhaber porträtiert; der Musical Short vor Ort im Cotton Club gedreht. In einer Beziehung zu einer verheirateten Frau spielt er den strahlenden Charmeur und Liebhaber und präsentiert ihr (und dem weißen Publikum) den Song »The Lady with the Fan«; somit erleben wir Calloway in der Rolle des »unmoralischen« Bandleaders, eine typische Pre-Code-Situation (Doherty 1999, 104f), die die Sexualität des Künstlers thematisiert. Entsprechende Anzüglichkeiten werden ab Mitte der 1930er-Jahre aufgrund eines Regelwerkes der Filmindustrie tabuisiert.

Die Form dieses Gesangsfeatures ist 14-taktig, der Chorus lässt sich in einen 8-taktigen A-Teil mit 2-taktiger Verlängerung (›Tag‹) und einen 4-taktigen B-Teil unterteilen.

Calloway kann im Gegensatz zu Ellington auf kein beständig anwachsendes Werkverzeichnis zurückgreifen. Seine Hits tauchen in Wiederholungen auf, sein kompositorisches Repertoire ist stark begrenzt. Dafür beherrscht Calloway eine übertriebene Körper- und Gesichtsgestik, die als Körper-Aufführungspraxis im Einklang und mit der historischen Erfahrung der Minstrelsy inszeniert wird. Auffällig ist, dass die Übertragung dieser Gestik ab Mitte der 1930er-Jahre im Cartoon zahlreiche Nachahmungen findet, da die ›Figur‹ Calloway überproportional oft als Karikatur eines afroamerikanischen Musikers auftaucht (Sampson 1998, 148) und das im Verhältnis eins (Ellington) zu 26 (Calloway).

Die Modelle Ellington und Calloway vermitteln durch ihre Differenz eine enorme Spannweite in der Rezeption afroamerikanischer Musikkultur, die für eine spätere jazzhistorische Wahrnehmung und personale Bewertung von entscheidender Bedeutung sein wird. Stellen wir die Gegensätze beider Profile gegenüber, so zeigt die mediale Inszenierung der Charaktere im Musical Short ein spezifisches Werte- und Normensystem. Ich habe Gegensatzpaare zur besseren Trennung der Profile gebildet.

1) Der persönliche Gestus:

Ellington: vornehmer, kultivierter Bandleader;

Calloway: wild, überdreht, Liebesabenteurer;

2) Die künstlerische Kreativität:

Ellington: Werkentwicklung, Instrumentation für einzelne Ensemble-Mitglieder;

Calloway: Hitvermarktung; Bandleader steht grundsätzlich im Vordergrund;

3) Die Bühnenperformance:

Ellington: Dirigat des Orchesters vom Piano aus;

Calloway: Motorisch hyperaktiv, Ensemble nur als Kulisse.

Die Auswertung beider Modelle zeigt scheinbar deutlich die Betonung der Ellingtonischen ›Seriosität‹. Die Nähe des komponierenden Ellington zu den Konzepten des (weißen) sinfonischen Jazz im Sinne der *SYMPHONY IN BLACK* beflügelt jene Aufwertungsstrategie und dient der ideologischen Absicherung: Jazz als Improvisationskonzept im Konzert der Ernsten Musik. Dieser Aspekt des ernsthaften Jazz, gekoppelt mit der zunehmend erforderlichen Konstruktion von Authentizität im afroamerikanischen Hot Jazz, verdrängt die Darstellung ›übertriebener‹ Jazz-Charaktere. Dass die Vereinheitlichung der Abbildung im Musical Short *SYMPHONY IN BLACK* bis zur Hautfarben-Angleichung einzelner Musiker (durch Bühnenschminke) im Orchester Ellington reicht, hat Jones als »Hollywood minstrel coefficient« (Jones 2019, 226) auf eine griffige Formel gebracht. Die Darstellung des seriösen Jazz bietet somit eine geschlossene ästhetische Abfolge: Komponist, Werkinterpretation und visuelle Umsetzung im Musical Short.

4. Spielorte und Medienorte im kulturellen Raum

Einen zentralen Gesichtspunkt afroamerikanischer Musikdarstellung lässt diese Auswertung unberührt: den Faktor des Entertainments. Denn mit der realen Bühnenpräsenz Calloways kommen jene Aspekte von Vitalität und Performance-Kunst in die Produktionen der Musical Shorts. Zudem wird seine raumgreifende Attitude durch Ensemble-Leistungen angereichert, durch die Bewegungen seiner Musiker beim solistischen Improvisieren, ihre Tanz-Performances vor der Band oder durch die Begleitung einer

dreiköpfigen Tap-Formation (siehe Hoffmann 2012). Calloways hohe Kunst der Unterhaltung, sein vokaler und tänzerischer Kontakt zum Publikum des Cotton Clubs ist real in der Zeit seiner Hausorchesteranstellung und wird über die transmediale Wiederholung im Film zur Imagination urbaner, afroamerikanischer Kultur.

Sehen wir also den Cotton Club, in dem sich zwei verschiedene »Medien der kulturellen Selbstverständigung« (Decker/Krah 2008, 225) ausbalancieren: Spielort und Medienort. Der Spielort Cotton Club wird erst über den Medienort Cotton Club erfahrbar gemacht. In der massenmedialen Wiederholbarkeit der Musical Shorts verliert zwar der Spielort seine reale Kraft, denn im Medienort Cotton Club wird die afroamerikanische Musikdarstellung fixiert und in das System Harlem eingelagert und als »Ideologem [...] bestätigt« (ebd.). Im Stanfieldschen Sinne erfüllen diese Stereotype die Vorstellung einer ›Scheinwelt‹ des afroamerikanischen Alltags, produziert von der weißen US-amerikanischen Musikindustrie.

Inwieweit der reale Spielort in dieser Gesamtsicht neben dem Medienort bemerkbar ist, muss für jedes Filmbeispiel erörtert werden: Wallers Einblendungen in Ellingtons symphony sind stärker an der medialen Inszenierung interessiert als Calloways realistischer Film-Auftritt im Cotton Club.

Damit wird in der Analyse dieser Jazz-kulturell konnotierte Raum zum eigentlichen kontextstiftenden Part und gar nicht so sehr die mit den Künstlern assoziierte Musik. [...] Die Performances schaffen zwar die ideologische zeichenhafte Vergleichbarkeit (»sinfo-nischer« Jazz Ellingtons vs. »Cabs Tanzkapelle«), aber dass sie an denselben Raum gebunden werden, eint sie als zwei Seiten einer kontextuellen Medaille. (Strank 2018)

Als Filmkulisse der Musical Shorts scheint die Club-Situation, die Szenerie vor Ort, besonders tauglich: Der Spiel- und Medienort eignet sich als Präsentationsplattform der Ensembles. Aber auch im Hintergrund einer Back Stage-Story funktioniert der Künstlerbetrieb an der Ecke 142. Straße und

Lenox Avenue. Im Funktionszusammenhang einer Rundfunkübertragung, die von der Jazzforschung vielfach für den Club belegt wird, verbindet sich die Attraktivität des neuen Massenmediums Rundfunk mit der Darstellung der künstlerischen Alltäglichkeit zu einem zentralen Moment afroamerikanischer Kultur. Hier werden vor allem die Spontaneität der Improvisation und die überaus lebhaft Performance der Bandmitglieder goutiert.

Diese kontextuelle Balance zwischen Spielort und Medienort, die der Cotton Club im Kurzfilm bietet, lässt sich einerseits am Präsentationsprofil der Künstler und andererseits an ihrer medialen Rezeption festmachen. Ist das Modell des Entertainers stärker an den Spielort gebunden und steht seine jazzhistorische Rezeption im visuell-performanten Kontext, so wird hingegen der Medienort in der Jazzgeschichtsschreibung auffallend oft über den akustisch vorgelegten Kontext verifiziert: die Schallplatte als Werkdokumentation. Gerade das Beispiel Ellington zeigt: Tritt die mediale Präsenz eines Künstlers aus dem Bezugsrahmen des Clubs heraus, die sich über die Cotton-Jahre hinweg kompositorisch im »jungle style« (Dauer 1957, 103) verortet und zu seiner dortigen musikalischen Identität geführt hat, wird die Wahrnehmung der Balance zwischen Spiel- und Medienort empfindlich gestört. Das Hervortreten des Jazzkomponisten Ellington mit einer Fülle neuer Werke mit auffälligen Orchester-Instrumentationen nach seiner Zeit als Hausorchester-Bandleader lässt auf lange Sicht den Bezug zum Cotton Club verblassen.

5. Epilog

Den Hörern der NWDR-Radio-Sendereihe »Jazz-Almanach« (1948–1952) wird knapp zwanzig Jahre nach den Cotton Club-Auftritten von Ellington und Calloway vermittelt, welcher der beiden afroamerikanischen Bandleader der 1930er-Jahre ein besonderes Gewicht in der Geschichtsschreibung des Jazz

verdient: 138 Titel werden im Laufe der Sendereihe mit Schallplatten von Ellington und seinen Ensembles vorgestellt, hingegen nur drei Titel von Cab Calloway. Den Vorspann (die eröffnende Melodie) zur Sendereihe »Jazz-Almanach« spielt das Orchester Duke Ellington: den *Cotton Club Stomp* (Hoffmann 2008, 228f).

Literatur

- Berendt, Joachim Ernst (1953) *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*. Frankfurt/Hamburg: Fischer Bücherei.
- Bohländer, Carlo/Holler, Karl Heinz (1979) *Reclams Jazzführer. Zweite revidierte Auflage*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Decker, Jan-Oliver/Hans Krah (2008) Zeichen (-Systeme) im Film. In: *Zeitschrift für Semiotik* 30, 3–4, S. 225–235.
- Dauer, Alfons Michael/Longstreet, Stephen (1957) *Knaurs Jazz Lexikon. 170 Zeichnungen von Stephen Longstreet*. München/Zürich: Knauer.
- Doherty, Thomas (1999) *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930–1934. Film and Culture*. New York: Columbia University Press.
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gabbard, Krin (2004) *Black Magic. White Hollywood and African American Culture*. New York/London: Rutgers University Press.
- Haskins, Jim (1977) *The Cotton Club: A Pictorial and Social History of the most famous Symbol of the Jazz Era*. New York: Random House.
- Hendler, Maximilian (2010) *Syncopated Music. Frühgeschichte des Jazz* (=Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research 14). Graz: ADEVA.
- Hendler, Maximilian/Bernd Hoffmann (2017) *New York – Populäre Musik und massenmediale Verkehrswege* (Vortrag Graz, 18. November).
- Hoffmann, Bernd (1994) BLUES (Stichwort). In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. Von Ludwig Finscher. 2. Erw. Ausgabe, Sachteil 1, (A–Bog) Kassel: Bärenreiter, Sp. 1600–1635.
- Hoffmann, Bernd (1997) »Welche Farbe hat mein Heftpflaster?« – Zur Wertung der Hautfarbe in der afroamerikanischen Gesellschaft. In: *Populäre Musik: Musik und Unterricht – Zeitschrift für Musikpädagogik* 46, S. 43–52.

- Hoffmann, Bernd (2007) Und der Duke weinte – Afro-Amerikanische Musik im Film. Zu Arbeiten des Regisseurs Dudley Murphy (1929). In: *Jazzforschung / Jazz Research* 39, S.119–152.
- Hoffmann, Bernd (2008) »Spiegel unserer unruhigen Zeit«: Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948–1952). In *Jazzforschung / Jazz Research* 40, S.175–239.
- Hoffmann, Bernd (2012) Lindy Hop und Cotton Club: Tanz im frühen US-amerikanischen Film. In: *Bewegungen zwischen Hören und Sehen: Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Hrsg. v. Stephanie Schroedter. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 501–518.
- Hoffmann, Bernd (2013) Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts. In: *Jazz Research* 44 (2012) Hrsg v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger (Hg.). Graz: Adeva Musik, S. 159–184.
- Hoffmann, Bernd (2014) Alltag im Jazz-Himmel: Die Musical Shorts der 1930er Jahre. In: *Musikpädagogik und Musikkulturen: Festschrift für Reinhard Schneider* (= Musik-Kontexte-Perspektiven 4). Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera Verlag, S. 103–125.
- Jones, Ryan Patrick (2019) Dignity in the Twilight of Minstrelsy: Race, Nuance, and Aspiration in Duke Ellington's *Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life*. In: *Cinema Changes: Incorporations Of Jazz In The Film Soundtrack*. Hrsg v. Emile Wennekes und Emilio Audissino. Brepols. S. 219–238.
- Meeker, David (1981) *Jazz in the Movies*. London: Talisman Books.
- Nicholson, Stuart (1999) *Reminiscing in Tempo: A Portrait of Duke Ellington*. Boston: Northern University Press.
- Sampson, Henry T. (1998) *That's Enough, Folks. Black Images in Animated Cartoons, 1900-1960*. Lanham/London: The Scarecrow Press.
- Shearer, Martha (2016) *New York City and the Hollywood Musical. Dancing in the Streets*. Palgrave, Macmillan: London.
- Stanfield, Peter (2005) *Jazz and Blues in American Film 1927–63*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Strank, Willem/Tieber, Claus (2014) Jazz im Film: Ein weites Feld. In: *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines intermedialen Phänomens*. Hrsg. v. Willem Strank und Claus Tieber. Wien/Münster: Lit Verlag, S. 11–26.
- Strank, Willem (2018) Mail an den Autor (20. Juni 2018).
- Vogel, Shane (2009) *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Wennekes, Emile (2016) »All Aboard!«: Soundies and Vitaphone Shorts. In: *Watching Jazz. Encounters with Jazz Performance on Screen*. Hrsg v. Björn Heile/Peter Elsdon/Jenny Doctor. Oxford: Oxford University Press, S. 57–72.

Liste der Musical Shorts:

1929:

BLACK AND TAN FANTASY (USA 1929; Regie: Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Duke Ellington and His Orchestra, Fredi Washington, The Five Hotshots, Hall Johnson Choir).

1930:

OL' KING COTTON (USA 1930), Regie: Ray Cozine, Paramount Music Short: George Dewey Washington.

YAMEKRAW (USA 1930), Regie: Murray Roth, Vitaphone Release 1009: James P. Johnson.

1932:

THE BIG BROADCAST (USA 1932), Regie: Frank Tuttle.

MINNIE THE MOOCHER (USA 1932), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra.

SMASH YOUR BAGGAGE (USA 1932), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1387: Elmer Snowden's Small's Paradise Band.

1933:

BUNDLE OF BLUES (USA 1933), Regie: N. N., Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra.

MILLS BLUE RHYTHM BAND (USA 1933), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes.

THE OLD MAN OF THE MOUNTAIN (USA 1933), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra.

SNOW-WHITE (USA 1933), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway, Vocal.

1934:

CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1934), Regie: Fred Walzer, Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra.

KING OF A DAY (USA 1934), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1687–1688.

1935:

CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (USA 1935); Regie: Fred Waller. Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra.

SYMPHONY IN BLACK (USA 1935), Regie: Fred Waller, Paramount Music Short:
Duke Ellington and His Orchestra [A Rhapsody of Negro Life].

1937:

RECORD MAKING WITH DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA (USA 1937), Regie:
Havrilla, Paramount Pictorial Magazine, Ausgabe Nr. 889.

CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA IN »HI-DE-HO« (USA 1937), Regie: Roy
Mack, Vitaphone Release 2078.

1938:

MOTHER GOOSE GOES HOLLYWOOD (USA 1938), Regie: Wilfred Jackson, A Walt
Disney Silly Symphony, RKO Radio Pictures, Walt Disney Production.

Empfohlene Zitierweise

Hoffmann, Bernd: Das Reale und das Imaginäre. Der New Yorker Cotton Club und seine ungleichen Hausorchester Duke Ellington und Cab Calloway. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 63–80, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p63-80.

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.

Musikalische Sequels. Multiple Referenzebenen ›non-diegetischer‹ Orchestermusik in den Filmreihen DIE HARD und ALIEN

Julian Caskel

»How can the same shit happen to the same guy twice?«
(John McClane)

1. Hintergrundmusik und hintergründige Musik (DIE HARD)

Schon das musikalische 19. Jahrhundert (vgl. dazu Lockhart 2012, 48) beklagte mit dem Begriff der ›Klavierseuche‹ die Tatsache, dass anspruchsvolle Neukompositionen einen schweren Stand gegenüber einer nicht abreißenden Flut von Arrangements populärer Melodien besitzen (darauf bezieht sich auch Richard Wagners Forderung an seine Zeitgenossen: »Kinder, macht Neues«). Für das kommerzielle Kino des 21. Jahrhunderts wäre analog eine ›Sequel-Seuche‹ zu diagnostizieren, insofern ein immer höherer Anteil der Produktion als Fortsetzung von vorhandenen Erzählstoffen umgesetzt wird (Schleich 2016, 26f.). So wurde für die Filmreihe DIE HARD über eine Weiterführung im Serienformat spekuliert, welche die Vorgeschichte des Protagonisten John McClane mit einem jüngeren Schauspieler erzählen soll (wie es mit der Filmreihe LETHAL WEAPON bereits geschehen ist), während im Fall der ALIEN-Reihe die filmische Weitererzählung bereits an ihre Vermarktungsgrenzen gestoßen scheint. In all diesen Fällen wechselt die Sequelbildung von einer Serialisierung innerhalb eines einzelnen erzählerischen Universums (erkennbar in der gleichbleibenden Besetzung der Hauptfigur und der Verpflichtung auf einen spezifischen chronologischen Erzählstrang) zu einer Serialisierung eben dieses erzählerischen Universums (Denson/Meyer 2012, 191). Allerdings sollen die filmmusikalischen Wirkungsweisen von narrativen Sequels hier

nur anhand der jeweils ersten Teile der genannten Filmreihen versuchsweise nachgezeichnet werden. Dabei stehen diese Franchises stilbildend für den Trend, dass die exzessive Sequelbildung nicht mehr die ›B-Pictures‹ – von EIS AM STIEL (ISR/BRD 1978, Boaz Davidson) bis zu NIGHTMARE ON ELM STREET (USA 1984, Wes Craven) – sondern das mit großem Aufwand produzierte Blockbuster-Kino betrifft (Budra 1998, 190). Die fünf Teilkapitel dieses Aufsatzes richten sich zunächst an den ersten drei Teilen der DIE HARD-Filmreihe, dann an den ersten zwei Teilen der ALIEN-Filmreihe aus, wobei im zweiten Teilkapitel ein Exkurs zur Theorie der diegetischen Musik und im dritten Teilkapitel ein kurzer Blick auch auf die LETHAL WEAPON-Filmreihe integriert werden; die beiden letzten Teilkapitel verlegen den Blickwinkel zudem stärker auf eine allgemeine Theoriebildung der filmmusikalischen Intermedialität.

Im Blick auf die Filmmusik lässt sich eine ästhetische Geringschätzung und akademische Missachtung von Sequels nicht rechtfertigen. Die Begründung dieser Annahme ergibt sich aus zwei komplementären Teilhypothesen. Die erste Teilhypothese lautet: Auch originale Filmmusik verhält sich häufig wie ein Sequel. Filmmusik basiert in ihrer Wirkung auf einem begrenzten Arsenal wiedererkennbarer Stereotype, die in ihrer psychologischen Wirkung davon abhängig sind, dass der evozierte emotionale oder funktionale Gehalt nicht erst im einzelnen Film erlernt wird, sondern bereits aus früheren, ähnlichen Einsätzen als bekannt vorausgesetzt werden darf (Bullerjahn 2001, 245f.). Die zweite Teilhypothese bezieht sich weniger auf intertextuelle Vorgaben für die kommerzielle Blockbuster-Filmmusik insgesamt, sondern noch stärker konkret auf das narrative Sequel und lautet umgekehrt: Filmmusikalische Sequels ermöglichen durch ihr beständiges Spiel mit Neukombinationen und ›Inside Jokes‹ auf verschiedenen Referenzebenen eine eigenständige Originalität.

Dieser immanente Gegensatz zwischen der hohen Quantität an kulturellen Verweisen und der reduzierten Qualität im kontemplativen Verweilen ist zentral auch in die Filmmusiktheorie eingeschrieben: So hat Claudia Gorbman die »unheard melodies« der Filmmusik einerseits auf ihre Strukturanalogie zur Muzak-Beschallung reduziert (Gorbman 1987, 59), aber diese These selbst angesichts der »melomanen« Musikeinsätze bei einer Reihe von Regisseuren relativiert (Gorbman 2007, 151). Musikalische Sequels bezeugen jedoch die Möglichkeit einer Synthese zwischen diesen beiden Extremen einer syntaktischen Hintergrundfunktion und semantischen Kommentierungsfunktion von Filmmusik. Zwar ist über das narrative Sequel gesagt worden, dass es notwendigerweise »immer enttäuschend« ausfallen muss (Castle 1987, 133). Diesem Effekt der Abnutzung kann aber womöglich gerade die hohe ästhetische Repetitionstoleranz der Musik entgegenwirken (vgl. allgemein dazu Margulis 2014, 78). Auch aus diesem Grund wird in den folgenden Einzelfallstudien eine musikanalytische Vorgehensweise gewählt, die in der genrekonformen ›Hintergrundmusik‹ die eher ›hintergründigen‹ Referenzfunktionen von narrativen Sequels nachweisen möchte.

Tatsächlich hat für den ersten Teil *DIE HARD* (USA 1988, John McTiernan) in einem grundlegenden Aufsatz Robynn J. Stilwell (1997) sowohl die Bedenken ausformuliert, aber auch die virtuose Bravour aufgezeigt, die beim Umgang mit Beethovens neunter Sinfonie in der Filmmusik von Michael Kamen entdeckt werden können. Deswegen gehorcht die folgende Darstellung zunächst einer akademisch relevanten Spielart der Sequelbildung, wobei die an anderer Stelle eingebrachten Forschungsergebnisse lediglich erneut mit leicht veränderter Perspektivierung zusammengefasst werden sollen. Andererseits zeigt sich jedoch auch hier, dass die Eigenständigkeit von Sequels wissenschaftlich zum blinden Fleck werden kann: Stilwell erwähnt zwar verschiedene popkulturelle Rezeptionen

des ersten Teils, doch auf die Existenz mehrerer weiterer Teile der Filmreihe wird an keiner Stelle eingegangen.

Die Verwendung von Beethovens neunter Sinfonie wird in *DIE HARD* auf zwei narrative Sektionen begrenzt: das Auftreten der Antagonisten in den ersten zwanzig Minuten des Films sowie eine einzelne Szene, wenn das Öffnen der Safes mit unfreiwilliger Hilfe des FBI gelingt. In den Anfangssequenzen bleibt die Hintergrundfunktion von Filmmusik bestimmend, während in der späteren Szene die Kommentarfunktion eines bewusst hervortretenden Musikeinsatzes erkennbar wird. Dabei verhält sich das Original bereits wie ein Sequel, denn die Verwendung der neunten Sinfonie verweist auf das Vorbild von Stanley Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* (UK 1971). Insbesondere scheint die Idee eines ›Missbrauchs‹ von erhabener Musik diese Übernahme zu motivieren, wobei das Pfeifen der Melodien am ehesten wie ein direktes Zitat wirken könnte (zumal dieser Effekt auch »Singin' in the Rain« mit einbezieht).

Beethovens Sinfonie wird in zwei isolierten Sequenzen akustisch eingeführt, die den Anfang der ›Freudenmelodie‹ (also der Melodie zu »Freude schöner Götterfunken« aus dem Finalsatz) und das erste Instrumentalrezitativ mit Bildern des heranrollenden Lastwagens der Gangster verbinden: Eine bewusste Wahrnehmung der zitierten Quelle kann hier kaum intendiert sein (die Szenen sind zu kurz und der Sound zu diffus), aber die Filmmusik wird anschließend mit immer neuen Fragmenten vor allem der ›Freudenmelodie‹ weiter infiltriert (ähnlich wie die Gangster in das Gebäude eindringen). Dabei erklingt die Vorlage von Beethoven nie in ihrer Originalversion, sondern stets angepasst an die Bedürfnisse der neukomponierten Filmmusik, die vor allem mit einer zunehmenden Reduktion der Motive auf ihre Anfangsintervalle arbeitet (was der Gestaltung eine ironisch-bedrohliche Grundstimmung verleiht, aber als motivische ›Liquidation‹ in sich durchaus eine für Beethovens Musik typische Technik darstellt).



Abbildung 1: Das erste Instrumentalrezitativ aus Beethovens neunter Sinfonie (1a) und Abwandlungen dieses Rezitativs im ersten Teil (1b) und zweiten Teil (1c) der Filmreihe DIE HARD.

Diese Abwandlungen sollen am Beispiel der Übernahme des Instrumentalrezitativs erläutert werden (Abbildung 1a und 1b): Erstens fallen Verlängerungen einzelner Töne auf, die einen für Filmmusik wohl insgesamt privilegierten Bereich gegenüber der Vorlage verstärken, nämlich die unfokussierten unteren wie oberen ›Ränder‹ der Wahrnehmung (vgl. bezogen auf den Horrorfilm Donnelly 2005, 105). Diese Einzeltonverlängerungen werden durch Kürzungen an anderer Stelle quasi ausgeglichen: Der viertletzte Takt des Rezitativs wird gestrichen und im Takt zuvor wird die ursprüngliche Motivgestaltung durch zwei Aufwärtsnoten ersetzt, die als Übergang zum Oktavsprungmotiv der letzten Rezitativpassage fungieren. Die drei letzten Takte sind durch die Instrumentation mit einem Solohorn, die rhythmische Vereinfachung und die dissonante Schlussbildung ebenfalls abgewandelt. Es tritt also einerseits ein eher respektloses Verhackstücken der Vorlage zutage, die an Genrekonventionen angepasst wird. Jedoch kann man in den Abänderungen auch eine eigene kompositorische Rationalität anerkennen; dies wäre in dem Notenbeispiel daran zu sehen, dass die Tonfolge des ergänzten Hornmotivs exakt aus den drei tiefen Tönen abgeleitet wird, die vorher im Rezitativ künstlich verlängert wurden.

Die in die non-diegetische Filmmusik eingemischten Versatzstücke aus Beethovens Sinfonie werden zusätzlich mit einer diegetischen Version der ›Freudenmelodie‹ konfrontiert, die ein Streichquartett auf der Weihnachtsfeier bis zum Moment der beginnenden Geiselnahme spielt. Es entsteht so die absurde Situation, dass die Gangster mithilfe einer non-diegetischen Adaption von Beethovens neunter Sinfonie charakterisiert werden, die auf ›tiefer gelegten‹ Registern und Motivliquidationen beruht, aber in eine diegetische Adaption desselben Werks hineinplatzen, die umgekehrt auf ein hohes Register reduziert wird und stärker den Wiedererkennungswert der ›Freudenmelodie‹ in sich bewahrt. Die beiden Versionen repräsentieren als popularisierendes Arrangement im Stil des 19. Jahrhunderts und als collagierende Neufassung konkurrierende Formen der musikalischen Bearbeitungspraxis. Eine Interaktion zwischen diesen narrativ strikt getrennten Räumen ereignet sich konsequenterweise jedoch nur in Form einer Intervention, wenn die non-diegetische Version zusammen mit den Gangstern den Raum der diegetischen Version für sich okkupiert. Dieser Vorgang wird verdeutlicht, wenn die Figur des Hans Gruber (des von Alan Rickman gespielten Antagonisten) bildungsbürgerliche Kennerschaft für sich beansprucht und die ›Freudenmelodie‹ in mehreren Szenen vor sich hin summt. Dabei könnten die beiden diegetischen Varianten durchaus voneinander abgeleitet sein, da Gruber die Melodie vom Fahrstuhl aus als Bestandteil der Feier gehört hat; entscheidend ist jedoch, dass die zweite diegetische Version weiterhin von der ersten non-diegetischen Version begleitet wird.

Alle diese Abwandlungen setzen also einen gemeinsamen narrativen Ort voraus, der wiederum eine diffuse Hintergrundfunktion der Filmmusik voraussetzen scheint: Erst in der internen Sequelbildung eines wiederholten, bewusst auf die Musik gerichteten Hörens tritt hervor, dass die Tonspur gleichsam ihre eigene anarchische Version der Geschichte erzählt

(die im Grunde nahtlos die Methoden von Kamens stärker avantgardistischen Crossover-Projekten fortsetzt; vgl. dazu Custodis 2009, 146f.). Dies ergibt aus Sicht der filmischen Narration am ehesten Sinn, wenn man davon ausgeht, dass beide Milieus, dasjenige der ›von oben‹ auf die Welt herabblickenden Wirtschaftseliten wie dasjenige der ›von unten‹ in diese Welt eindringenden Gangster, vom Protagonisten John McClane akustisch abgetrennt bleiben sollen. Im weiteren Verlauf des Films wird Beethovens neunte Symphonie jedoch einmal auch aus der beständigen Verschmelzung mit der neukomponierten Filmmusik befreit und als humoristische Chiffre einer vorweihnachtlichen Bescherung eingesetzt: Es ist aufgrund der Bekanntheit der nun in voller Orchesterstärke, aber weiterhin rein instrumental präsentierten ›Freudenmelodie‹ davon auszugehen, dass an dieser Stelle die Bezugsvorlage bewusster in die Rezeption einbezogen werden soll (Abbildung 2).

0.00-0.21	Cellorezitativ	IV,1 T.92-T.99	Melodie an Vokalversion angepasst <i>Nachhalfeffekte</i>	Indoor / Outdoor
0.21-0.24			Scharnier: <i>Halte-ton auf Tonika in tiefem Register</i> <i>Zwei perkussive Beats</i>	Protagonisten
0.24-0.48	Freudenmelodie (1. Hälfte)	IV,2 T.5-T.16	„Sakralisierung“ (Orgelklang, Bläsermelodisierung, Ritardandi) <i>Abbruch vor Schluss-ton der Melodie auf Dominante</i> (Mode streng ge-teilt)	Indoor Antagonisten „Merry Christmas“
0.49-0.55	Freudenmelodie (Anfang / Fragment)	IV,1 T.77-T.80	<i>Bas-ton Rezitativ wird umgedeutet zum Auftakt</i> <i>des Türkischen Marschs</i>	Outdoor Protagonisten
0.55-1.01	Türkischer Marsch	IV,3 T.37-T.44	Flötenmelodie / „Schellen-Rhythmus“ <i>Lead-In der Streicher in T.44 wird als Rückleitung zur</i> <i>Freudenmelodie genutzt</i>	Indoor Antagonisten
1.02-1.16	Freudenmelodie (2. Hälfte)	IV,3 T.229-T.244	Chorvokalise / Flattening-Out-der Melodie <i>Ritardando und Fade-Out auf Tonika-Kadenz,</i> <i>Direktanschluss neukomponierter Filmmusik</i> (dein sanfter Flügel weit...)	Outdoor Protagonisten

Abbildung 2: Einzelszene mit der Adaption von Beethovens neunter Sinfonie in DIE HARD.

Die Szene beruht auf dem maximierten Spannungsverhältnis zwischen respektlosen Eingriffen in die Vorlage und hintergründig-rationalen

Vermittlungen dieser Eingriffe. Einerseits wird die solistische Celloversion der ›Freudenmelodie‹ vor dem Orchestereinsatz erstmals vollständig in einer hallig-vibratoreichen Intonation vorgetragen, sodass schemenhaft der Gesamtverlauf des Finalsatzes nachgezeichnet wird. Andererseits kippt diese Sakralisierung des Klangbilds ins Humoristische, wenn die Orchesterversion zur ›Weihnachtsmusik‹ mit ergänzten fröhlichen Schellenrhythmen mutiert. Die Modifikation der Vorlage macht nicht nur mehrere Sprünge zwischen verschiedenen Sektionen des Finalsatzes nötig, wobei der ›Türkische Marsch‹ als Mittelteil einer ABA-Miniaturform fungiert, sondern wird im manipulativen Umgang mit einzelnen Details ganz bewusst herausgestellt: So wird vom Dialogeinwurf »Merry Christmas« die Musikspur direkt beeinflusst, indem der nächste Akkord erst nach einer kurzen Verzögerung erklingt (was komisch wirken muss, wenn man die Weiterführung der ›Freudenmelodie‹ kennt und somit das Unglaubliche dieser künstlichen Spannungspause erkennt). Für den ›melomanen‹ Musikeinsatz werden genau dieselben Techniken weiter eingesetzt, die zuvor die präexistente Vorlage an das Filmmusikprinzip der ›unheard melodies‹ angepasst haben, wodurch jedoch auch die Möglichkeit einer Strukturüberführung des einen in den anderen Zustand angedeutet wird. Für alle weiteren Teile der Filmreihe ist damit ein Standard in der Musikverwendung gesetzt, der aufgrund seiner Abhängigkeit von der gewählten musikalischen Vorlage aber nur schwerlich in die Sequels direkt übernommen werden kann.

2. *Non-diegetische Musik als metadiegetischer Kommentar* (DIE HARDER)

Sequels funktionieren, indem einzelne Elemente als Muster beibehalten werden, aber für andere Elemente ein Austausch durch einen analog wirksamen Ersatz erfolgt. Genau diese Strategie kann man in der Filmmusik

von Michael Kamen zur Fortsetzung DIE HARD 2 (USA 1990, Renny Harlin) erkennen. In die neukomponierte Filmmusik wird wiederum ein einzelnes präexistentes sinfonisches Werk einbezogen: anstelle von Beethovens neunter Sinfonie wird nun jedoch auf die Tondichtung *Finlandia* von Jean Sibelius zurückgegriffen. Zunächst wird ausschließlich die zentrale Akkordfolge des Stücks innerhalb der neukomponierten Filmmusik herangezogen. Eine Parallele zum ersten Teil ergibt sich jedoch darin, dass der letzte und längste Musikeinsatz die präexistente Vorlage etwas stärker zur Aufmerksamkeit bringt. Dies entspricht zwanglos der Logik eines Sequels, wonach im Wesentlichen dasselbe noch einmal gemacht wird, nur womöglich etwas grobschlächtiger als im ersten Teil.

Dem äußerlichen Automatismus des Verfahrens steht jedoch die analytische Beobachtung entgegen, dass in nahezu jeder relevanten handwerklichen Kategorie der Einsatz von *Finlandia* komplementär zum ersten Teil konzipiert erscheint: Die Übernahmen erfolgen nur innerhalb einer einzelnen non-diegetischen Ablaufschicht der Filmmusik, und dabei sind die Motive zwar der Tendenz nach, aber nicht mehr eindeutig den Antagonisten zugeordnet (dies verschiebt sich zudem endgültig in der finalen Kulmination). Weiterhin kann die Wahl des Musikstücks nicht mehr wie im Fall von Beethoven narrativ intern aus dem elitären Habitus der Terroristen und ihrer westdeutschen Herkunft abgeleitet werden, sondern muss extern begründet werden (die finnische Herkunft des Regisseurs und die Bedeutung von *Finlandia* als Weihnachtsmusik in den USA sind hierbei die wahrscheinlichsten Hinweise; eine Assoziation des Stücks mit der eingefrorenen Winterszenarie überzeugt hingegen nicht, da der finale Musikeinsatz mit Bildern von Feuer und gleißendem Licht kombiniert wird). Es gibt auch keine intertextuelle Referenz auf ein mögliches filmisches Vorbild, sondern es scheint lediglich eine Produktionskomponente des ersten Teils übernommen zu sein: Wird dort jedoch die präexistente Musikvorlage

relativ früh mit der Etablierung der Bedrohung eingesetzt und verschwindet nach der Mitte des Films, so erfolgt nun diese Etablierung eher arbiträr und erst etwas später, aber andererseits bleibt die präexistente Musik bis fast zum Ende des Films präsent. Dies spiegelt sich in den verwendeten Segmenten der beiden Stücke: Im Fall von Beethovens Finalsatz wird auf das erste Auftreten jeweils neuen motivischen Materials zurückgegriffen; im Fall von *Finlandia* wird hingegen die Streicherfassung des Mittelteils und nicht die Bläserfassung des Anfangs herangezogen. Von diesem Startpunkt aus wird das Stück jedoch bis zu seiner finalen Tonikakadenz weitergeführt. Die beiden finalen längeren Musikeinsätze sind zudem darin unterschieden, dass im Fall von Beethoven der Umgang mit der Vorlage sich große Freiheiten nimmt, obgleich die Musik hier in den auditiven Vordergrund tritt, während im Fall von Sibelius die Originalversion verwendet wird, aber die Musik stärker im auditiven Hintergrund verbleibt. Der Rückgriff wirkt dadurch beinahe wie ein Temp Track, mit dessen Hilfe sich der Komponist aus der Verantwortung zur Vertonung der entsprechenden Szene befreit (Abbildung 3).

0.00-0.15	Hauptmotiv (Streicher)	T.82-T.89	<i>Zwei tiefe Vorbereitungsklänge</i> CUT: Bläserstimme (T.85; Dialogeinsatz)	Flugzeug (Cockpit)
0.16-0.35	Steigerungsfeld	T.90-T.94		
0.36-1.11	Allegro-Marcia	T.99-T.120		
1.12-1.26	Steigerungsfeld	T.121-T.128	CUT: Teilwiederholung (T.99-T.124)	Flughafen (Landebahnen)
1.27-1.59	Allegro-Marcia	T.183-T.202	CUT: Liegeakkord (T.129ff.) CUT: Choralteil (T.132-T.178) CUT: Allegro-Marcia (T.179-T.182)	Flughafen (Tower)
2.00-2.13	Choral-Klimax (Blech)	T.203-T.209	CUT: Tonikabestätigung (T.210-T.214) <i>Direktanschluss: Liegeklang (tiefe Streicher)</i> <i>Viertonmotiv (hohe Streicher)</i>	

Abbildung 3: Einzelszene mit der Adaption von *Finlandia* in *DIE HARD 2*.

Für diesen Eindruck sind vor allem die folgenden Faktoren maßgeblich: Erstens wird zwar die musikalische Vorlage zurechtgeschnitten, aber dabei bleibt der Eindruck eines kontinuierlichen Durchlaufs bewahrt, der die Formteilabfolge des Originals für sich übernimmt. Auch ein mit dem Stück

vertrauter Hörer wird die unauffälligen Eingriffe vermutlich kaum bemerken. Zweitens ist dieser zweiminütige Durchlauf zwar partiell, aber nicht mehr konsequent mit der Schnittfolge koordiniert. Drittens enthält die Szene auch einzelne Dialoge, in denen die Musik jedoch weiterläuft, sodass vor allem aufgrund des relativ geringen Lautstärkevolumens die enthusiastische Musik nur wie abgedämpft in der Tonspur erklingt.

Die Gegensätzlichkeit der Vorgehensweise kann also den Verdacht einer grobschlächtigen Vereinfachung von übernommenen Verfahren für sich genommen kaum ganz von sich weisen. Die Akkordfolge und deren fallender Halbtonschritt wird dort eingeführt, wo die Identität der Antagonisten scheinbar mysteriös unklar wird und verbindet sich auch danach am ehesten mit einem Funktionskomplex, der sich als Bedrohung durch Täuschung und Irreführung skizzieren ließe. Die erneute Verwendung präexistenter Musik könnte demnach narrativ ebenfalls eine Täuschungsstrategie unterstützen; die Erwartung, dass die Abläufe des ersten Teils sich einfach wiederholen, wäre in diesem Fall eine bewusst ausgelegte falsche Fährte. Dem entspricht, dass die Antagonisten eine Bedrohung aus dem Inneren repräsentieren (die Figur des Colonel Stuart verweist auf die Iran-Contra-Affäre und Colonel Oliver North, wobei von diesem Nachnamen aber kaum eine Spur zur nordischen Musik von Sibelius führt). Es würde also der Plot Twist, bei dem das herbeigerufene Antiterrorkommando in Wahrheit mit den Terroristen unter einer Decke steckt, in den Musikeinsätzen von *Finlandia* indirekt gespiegelt, in denen sich umgekehrt ein unerwarteter Rollentausch hin zur Perspektive des Protagonisten vollzieht.

Der zweite Aspekt, der sich dem Urteil einer grobschlächtigen Repetition entgegenstellen lässt, betrifft den rein musikalischen Umgang mit der präexistente Quelle: Die Verschmelzung des Akkordpaars aus *Finlandia* mit der neukomponierten Actionfilmmusik erfolgt derartig sublim, dass in einigen Fällen die eindeutige Verifikation einer Übernahme aus der Vorlage nicht

mehr möglich ist. Der fallende Halbtonschritt wird zudem manchmal trugschlüssig durch ein anderes Intervall ersetzt, sodass die weniger stark dissonierende Variante dennoch wie ein unerwarteter Ausnahmefall wirkt (dies entspricht psychologisch der Differenz zwischen »veridikalen«, rein lokal im Einzelstück erlernten, und »schematischen«, global für einen bestimmten Epochenstil gültigen Syntaxkonventionen; vgl. dazu allgemein Huron 2006, 240).

Durch die Reduktion nur auf das isolierte Akkordpaar wird die kompositorische Substanz der Vorlage jedoch erneut bewusst respektlos behandelt, da in *Finlandia* der Halbtonschritt die erste Hälfte eines Viertonmotivs darstellt, das den verschiedenen Formteilen der sinfonischen Dichtung vereinheitlichend unterlegt wird. Dieses zentrale Viertonmotiv verliert beim Transfer in die Filmmusik seine formkonstituierende Bedeutung, sodass es tatsächlich erst am Ende des finalen Musikeinsatzes, und damit im krönenden Abschluss der Komposition, erstmals auch prominent innerhalb der Tonspur erklingt. Umso auffälliger muss es sein, dass Kamen dieses Viertonmotiv direkt anschließend in die neukomponierte Filmmusik übernimmt, um damit den Moment der Wiederbegegnung von John McClane und seiner Ehefrau Holly zu unterlegen. Die Adaption der Vorlage erfolgt dabei musikalisch durch die einfachste Form der melodischen Fortsetzung, eine immer weiter geführte Aufwärtsbewegung, die ihren eigenen Tonika-Gipfel erreicht (Abbildung 4).



Abbildung 4: Vertonung des emotionalen Höhepunkts des Wiedersehens in DIE HARD 2.

Die Filmmusik erzeugt damit aber in dieser einzelnen Sequenz gleichsam ihr eigenes Sequel: Die Musik geht an einer Stelle noch weiter, wo dies nicht erwartet wird, und zwar erneut sowohl »schematisch« über das Ende des gerade gehörten Stücks hinaus, wie auch »veridikal« über das Ende des einzelnen Motivs hinaus. Die kompositorische Rationalität dieses Moments aber wird auffällig herausgestellt, indem das Motiv aus *Finlandia* direkt mit einem weiteren Viertonmotiv verknüpft wird, das in *DIE HARD 2* beinahe leitmotivisch für die Sehnsucht von John McClane nach seiner Ehefrau einsteht, aber Bestandteil der Filmmusik auch schon des ersten Teils ist. Musikalisch bildet dieses Motiv eine Umkehrung der Melodiekontur des Motivs aus *Finlandia* (auf ein großes aufsteigendes folgen mehrere absteigende Intervalle), wie es dem Allegro-Teil der Tondichtung entspricht, wo ebenfalls mit einer Umkehrung des Zentralmotivs gearbeitet wird. Ein technisches Ablaufprinzip wird also einerseits von der Vorlage abgetrennt und bleibt andererseits dennoch für die eigenständige filmmusikalische Variante verpflichtend. Es finden in der Sequenz auch zwei voneinander getrennte musikalische Instanzen zueinander, die jedoch beide erst als Produkte der Sequelbildung entstehen, nämlich die leitmotivische Aufladung des ersten Viertonmotivs, das der Filmmusik des ersten Teils entstammt, und zum anderen die Weiterführung über den eigentlichen Zielpunkt hinaus des zweiten Viertonmotivs, das der präexistenten Vorlage entstammt.

Das einzelne Beispiel lässt sich dahingehend verallgemeinern, dass die Filmmusik innerhalb eines eng an der Vorlage verbleibenden Sequels eine jener Instanzen darstellt, die weder wie die Location oder der Antagonist zumeist ausgetauscht werden, noch aber wie der Protagonist und die Genrekonventionen übernommen werden müssen. Filmmusik kann also zwischen der eigenständigen Fortführung und der vorgegebenen Repetition des Sequels vermitteln. Insofern Sequels durch die narrative Redundanz innerhalb der erzählten Handlung immer die Frage nach der

Unwahrscheinlichkeit und der Lebensferne einer direkten Wiederholung von Ereignissen aufwerfen, können sie zudem die ›postmoderne‹ Strategie für sich nutzen, die Abkehr vom Paradigma eines künstlerischen Materialfortschritts durch die direkte Thematisierung dieser Unwahrscheinlichkeiten zu kompensieren. Dazu dienen Ironisierungen, bewusst überzeichnete Redundanzen und andere Wege zur Potenzierung von Referenz- und Rezeptionsebenen (vgl. Hayward 1997, 185ff.). Der hierfür suggestivste Moment in *DIE HARD 2* ist jene Dialogzeile, in der John McClane mithilfe der rhetorischen Frage, wie derselbe Mann zweimal mit derselben Situation konfrontiert werden kann, die Schwierigkeiten der narrativen Sequelbildung benennt, und mit diesem Hinweis zugleich die selbstreflexive Potenzierung von Unwahrscheinlichkeiten stilbildend in die *DIE HARD*-Filme einbringt. Direkt nach dieser Dialogzeile erklingt jedoch ein musikalisches Segment, das wie ein Echo der vorherigen verbalen Aussage wirken muss, aber gänzlich im unauffälligen Bereich der »unheard melodies« verbleibt. Dabei greift Kamen erneut auf das von ihm offenkundig bevorzugte Design eines Viertonmotivs zurück (Abbildung 1c): In dem Motiv können der hochfahrende Auftakt und die danach abfallende Melodiebewegung, verstärkt durch das tiefe Streicherregister, als Rückgriff auf die Beethoven-Adaption des ersten Teils wahrgenommen werden. Andererseits liegt aufgrund der abweichenden Intervallstrukturen offenkundig auch kein direktes Zitat der neunten Sinfonie vor.

Das Viertonmotiv besitzt also je nach Deutung zwei gänzlich verschiedene Orte in der Diegese: Entweder ist es ein bedeutungsfreier Lückenfüller der non-diegetischen Filmmusik, oder aber es ist Bestandteil der selbstironischen Absicherungsstrategien von narrativen Sequels. Dabei ist relevant, dass in diesem kurzen musikalischen Moment tatsächlich eher die Abwandlung der Vorlage in der Form eines Selbstzitats von Michael Kamen herbeigerufen wird, und nicht die Vorlage selbst. Vor allem mit dem fallenden kleinen

Terzintervall wird ein Element verwendet, das auch schon im ersten Teil mehrmals dort eingesetzt wird, wo aus Beethovens Sinfonie in die eigene Filmmusik ›zurückmoduliert‹ werden soll (zum Beispiel in dem neukomponierten Hornruf des Rezitativs, oder auch in dem Moment, wenn Hans Gruber seinen Monolog mit dem vieldeutig schillernden Hinweis auf die »benefits of a classical education« beendet). Die tonal geschlossene Rückkehr zum Anfangston verleiht jedoch der Viertonfolge den Charakter einer vollständigen Aussage, die nicht zur Funktion des Lückenfüllers, aber umso besser zu einem versteckten Zitat passen würde. Akzeptiert man diese selbstreferenzielle Decodierung (auch da der Rückbezug im dritten Teil der Reihe eindeutig mit dem Beethoven-Stück und in diesem tiefen Register erfolgt), dann kann diese Form von musikalischen Sequels womöglich sogar zur Verfeinerung der komplexen Diegesetheorien der Filmmusikforschung herangezogen werden.

Die Strategie der ironischen Potenzierung von Unwahrscheinlichkeiten durchsetzt eine narrativ innerdiegetische Situation mit extradiegetischen Referenzen. Zwar ist es einleuchtend, dass die Akteure eines Sequels die Handlung des vorhergehenden Teils als implizites Wissen besitzen (und damit die Unwahrscheinlichkeit einer einfachen Wiederholung dieser Handlung erkennen können), aber die ironisierenden Kommentare richten sich eher darauf, dass dieses Wissen von den Akteuren mit dem Publikum geteilt wird: Es entzieht sich partiell der erzählten Zeit der Diegese und bezieht sich stattdessen auf die erzählende Zeit der Narration. Dies führt aber dazu, dass ein an sich non-diegetischer Musikeinsatz, wenn er denselben narrativen Verweis auf die diegetische Rahmung durch den Originalteil in sich aufnimmt, umgekehrt stärker auch mit einer quasi-diegetischen Zuschreibung aufgeladen wird.

Sehr knapp kann man das Problem des gegenwärtigen Diegesebegriffs der Filmmusikforschung darin zusammenfassen, dass die Grenze zwischen den

Einsatzarten der diegetischen und non-diegetischen Musik einerseits sehr einfach erkennbar und transparent erscheint (und daher diese Differenz als in sich bedeutungstragendes Theorieelement nicht aufgegeben werden kann), aber andererseits diese Grenze auch beständig und beinahe beliebig überschritten und neu justiert werden kann (Stilwell 2007, 184f.). Daher erscheinen ›Ortstheorien‹ der Diegese fragwürdig, die davon ausgehen, dass diegetische Musik durch ihre »unmittelbare« Präsenz (Mücke 2012, 123) eine womöglich privilegierte Zugehörigkeit zur filmischen Narration besitzt, und ebenso erscheinen Theorieerweiterungen fragwürdig, die diese eindeutige durch eine uneindeutige Grenze ersetzen, um einen höheren Anteil der Filmmusik mit der normativen Zuschreibung in die Diegese auszeichnen zu können (paradigmatisch Winters 2010, 230 sowie die Kritik daran bei Heldt 2013, 61). Plädiert wird vielmehr für eine rezeptionsästhetische ›Richtungstheorie‹ der Diegese: Diegetische und non-diegetische Musik können durchaus denselben Ort innerhalb der filmischen Narration besetzen (daher bleibt ihre Unterscheidung auch teilweise subjektiv; Görne 2017, 231). Diegetische und non-diegetische Musik werden jedoch unterschiedlich in die Narration eingeführt: Einmal erfolgt die Einordnung sozusagen von der innerdiegetischen Welt als Ausgangspunkt weg, und einmal stärker in dieselbe innerdiegetische Welt als Zielpunkt hinein. Diese Richtungsdifferenz aber ist einer Theorie ästhetischer Zeichenprozesse wohl bekannt; sie entspricht einer (in sich metaphorischen) Umschreibung des Unterschieds zwischen den Referenzarten der Denotation und Exemplifikation (Mahrenholz 1998, 50).

Eine ›Richtungstheorie‹ der Rezeption von Filmmusik erhält aus dieser vektoriellen Differenz ein einfaches Kriterium zur Abgrenzung der beiden Auffassungsoptionen: Diegetische Musik denotiert, aber non-diegetische Musik exemplifiziert den von ihr repräsentierten ästhetischen Gegenstand. Den üblichen Definitionen diegetischer Musik, die potenziell für die Akteure

einer Szene wahrnehmbar sein muss (Atkin 1983, 13) und kausal aus dieser Szene abgeleitet werden kann (z. B. Sperl 2006, 22), wird damit gar nicht widersprochen, aber es entsteht eine andere Erklärung, welchen Zuschreibungswegen die beiden Zustandsformen entspringen.

Dieses Schema lässt sich auch auf das kurze Viertonmotiv nach dem Selbstgespräch übertragen: Die Bezugnahme auf den rezitativischen Gestus aus Beethovens neunter Sinfonie bleibt diffus, sodass man nicht mehr sinnvoll davon sprechen kann, hier würde durch die non-diegetische Musik dieses Bezugsobjekt exemplifiziert. Überträgt man jedoch die Referenz der Dialogzeile versuchsweise auf den anschließenden Musikeinsatz, wird auch dort womöglich eine subtile Denotation auf die diegetische Welt des ersten Teils wahrnehmbar. Dabei ist es fraglich, ob hierfür der etablierte (und in seiner Bedeutung unscharfe Begriff) einer »metadiegetischen Musik« (Gorbman 1987, 22f.) eingesetzt werden sollte. Denn anders als der narrative Vorgang der Metadiegeese zeigt dieser Begriff im filmmusikalischen Kontext nicht einen Wechsel der Erzählebene, sondern nur einen Wechsel der Erzählperspektive an (vgl. Heldt 2018, 125); gemeint ist eine Musik, die zwar nicht äußerlich in der sichtbaren diegetischen Welt, aber innerlich im Kopf des Protagonisten verortet werden kann. Jedoch geht es in der Sequenz offenkundig nicht darum, als »internal sound« (Chion 1994, 76) oder »psychodiegetic music« (Citron 2010, 5) einen diegetischen, äußerlichen Musikeinsatz in die innere Vorstellungswelt der Figuren zu übertragen. Die zusätzliche Bedeutung erwächst hier vielmehr genau umgekehrt dadurch, dass tatsächlich eine metadiegetische Funktion im narrativen Sinn vorliegt, die von der internen Begründung des erzählten Handlungszusammenhangs abgekoppelt werden muss. Für diesen Effekt einer kurz aufblitzenden metadiegetischen Referenz aber wird die für sich diegetische Dialogzeile mit zusätzlichen non-diegetischen Konnotationen aufgeladen, während bei der Übertragung dieses Effekts auf das für sich non-diegetische Musiksegment

umgekehrt eine stärker diegetische Bedeutung erkennbar wird. Diesen komplexen und sicherlich partiell spekulativen Deutungsprozess aber kann man auch in eine einfachere Formel übersetzen: Nur wenn man dem musikalischen Moment die Logik eines Sequels zuschreibt, erhält dieser eine originäre Bedeutung.

3. Lineares und non-lineares Erzählen (DIE HARD WITH A VENGEANCE)

Ein einfacher Baustein jeder Sequeltheorie ist die längst auch im populären Diskurs verankerte Differenz zwischen linearem (also in der Handlung fortlaufendem) und non-linearem (also in jeder Episode neu ansetzendem) Erzählen: Dies ist letztlich eine medieninduzierte Kategorie, wenn das eigentlich non-lineare Medium der Fernsehserie durch neue Streamingformate sich immer stärker einem dezidiert linearen Erzählen über weite Zeit- und Figurenentwicklungen hinweg öffnet, während die ›Sequel-Seuche‹ das Kinoformat zunehmend auch an non-lineare Erzählgerüste bindet. Ein non-lineares Sequel ist demnach eine Wiederholung der Rezeptur primär auf der Ebene des Diskurses (die Ereignisstationen der Erzählzeit bleiben konstant, wenn also, um ein einfaches Beispiel zu nennen, John McClane die Terroristen stets nach ihrem aufsteigenden Hierarchiegrad zu töten hat); ein lineares Sequel dagegen ist eine Weiterführung der Resultate primär auf der Ebene der Story (wenn also die Ehe von John McClane im zweiten Teil durch die Ereignisse des ersten Teils wieder gekittet wird, aber zu Beginn des dritten Teils eine neuerliche Entfremdung vorausgesetzt wird).

Offenkundig ist klar, dass es sich dabei um keine sauber trennbaren Kategorien handelt, sondern lineare und non-lineare Elemente immer in Mischverhältnissen angetroffen werden. Diesem Tatbestand entsprechen auch Perspektivenwechsel innerhalb der vorliegenden Definitionen für filmische (wie auch literarische) Sequels. In einer ideologiekritischen

Perspektive werden in der Definition primär die Abgeschlossenheit der Vorlage, die Abhängigkeit der Rezeption von diesem Originalteil und die non-lineare Logik der Fortsetzungsteile betont:

Ein Sequel entsteht aus dem Interesse, den Profit aus einem gegebenen Stoff möglichst groß zu machen. »Darum ist ein Sequel ein Film, der die in sich abgeschlossene Geschichte des ersten Films der Reihe fortsetzt, ohne schon geplant gewesen zu sein, als der erste Film produziert wurde«. ¹

Aus einer stärker narratologisch-literarischen Perspektive kann aber auch die Endlosigkeit des Erzählens zum Ausgangspunkt einer Definition gemacht werden; relevant sind dann eher die linearen Aspekte der Fortsetzungsteile, die einem Grundbedürfnis entsprechen, das Erzählen immer weiter zu führen, um die Enttäuschung darüber zu überwinden, dass eine Geschichte an ihr Ende gekommen ist (vgl. Garber 2003, 73 und Hutcheon 2013, 9).

Das filmische Sequel verstärkt den Zwang zur Durchmischung linearer und non-linearer Elemente, insofern im Extremfall das grundsätzlich non-lineare Modell der »Status-Quo-Serie« (Schleich 2016, 117), bei der ein Erzählmuster ohne Konsequenzen über die einzelne Episode hinaus möglichst oft repetiert werden soll, mit den linearen Ablaufvorgaben eines vollständigen Kinofilms kombiniert wird. Dies führt dazu, dass doch zumeist eine relativ klare Dominanz entweder der non-linearen oder der linearen Erzählbausteine in einzelnen Sequels beobachtet werden kann. So treten im Fall von *DIE HARD* im zweiten Teil eher die non-linearen Aspekte hervor, während der dritte Teil durch ein erweitertes Figurenarsenal und durch die verstärkten Rückbezüge auf den ersten Teil stärker lineare Komponenten mit einbringt. Diese Reihenfolge könnte man sinnvoll auf ihren gesetzmäßigen Status überprüfen, da ein dritter Teil anders als ein zweiter Teil in seinem

1 Hans Jürgen Wulff, »Sequel«, in: Lexikon der Filmbegriffe (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=330>; 18.10.2018).

Rückbezug auf den ersten Teil zusätzlich den zweiten Teil ignorieren oder integrieren muss. Die rein äußerlich im Blick auf die chronometrische Zeit natürlich immer lineare Abfolge der intern jedoch non-linear erzählten Einzelteile erzeugt auf diese Weise ein spezifisches Repetitionsprinzip: Es erfolgt eine stetige »Akkumulation« (Calabrese 1992, 30) von erzählerischer Unwahrscheinlichkeit, die beinahe zwingend dazu führt, dass die innere Geschlossenheit der Einzelteile irgendwann durchbrochen werden muss:

Je länger eine Serie das tut, was sie ihrem Wesen nach tut – nämlich: wiederkehren, desto stärker limitiert sie die eigenen Fortsetzungsmöglichkeiten. Eine Erzählung auszuweiten oder zu verlängern, heißt immer auch, das Risiko narrativer Selbstabnutzung zu erhöhen. (Jahn-Sudmann / Kelleter 2012, 206)

Das Paradox des Sequels besteht also darin, dass es in seiner notwendigen Übertretung der Geschlossenheit der Vorlage zugleich konservativ-reaktionär sein muss und progressiv werden kann: Es ist konservativ darin, dass diese Übertretung sich weiterhin auf das Modell der Vorlage zurückbezieht (und diese dupliziert), aber es wird in sich fortschrittlich, wenn die fehlende Geschlossenheit des Gesamtkorpus aller Teile vor allem durch die skizzierte Überbietungslogik in die einzelnen Fortsetzungsteile eindringt (vgl. dazu auch Garber 2003, 75f.).

Anhand der letztmalig von Michael Kamen verantworteten Musik für den dritten Teil *DIE HARD WITH A VENGEANCE* (USA 1995, John McTiernan) kann die spezifische Rolle der Filmmusik bei der Vermittlung zwischen linearen und non-linearen Erzählanteilen überprüft werden.

Eine erste wichtige Beobachtung ist dabei, dass diese narrative Differenz entscheidend auch durch die Filmmusik kommuniziert wird: Der zweite Teil der *DIE HARD*-Reihe wird zu Beginn als non-lineares Sequel auch durch jene Potenzierung der Unwahrscheinlichkeit etabliert, dass die Handlung erneut an Weihnachten stattfindet und daher teilweise exakt dieselbe dudelnde

Weihnachtsmusik erneut eingesetzt wird (wobei diese nun aber auf eine Rahmungsfunktion als diegetische Hintergrundmusik reduziert wird, die einzig am Anfang und am Ende des Films erklingt, während der erste Teil hier deutlich variantenreicher vorgeht). Im dritten Teil hingegen wird das für Reihenbildungen ebenfalls wesentliche Prinzip eines ›Resets‹ der Handlung als erstes rein musikalisch vermittelt, indem der Song »Summer in the City« (ursprünglich von The Lovin' Spoonful, 1966, aber vor allem durch eigene ›Sequels‹, also Cover-Versionen bekannt geworden) eingesetzt wird, der im Wechsel der Jahreszeit und der Location die Abgrenzung von den ersten beiden Teilen herausstellt (weshalb unerwartet in den Song eine spektakuläre Explosion hinein bricht, damit niemand glaubt, er hätte sich vielleicht im Kinosaal geirrt). Eine zweite logische Beobachtung ist, dass lineares Erzählen oftmals einen non-linearen, nämlich übernommenen Soundtrack verlangt, während non-lineares Erzählen im Austausch des Soundtracks dennoch musikalisch lineare Komponenten beinhalten kann. Im dritten Teil wird zum Beispiel die Tatsache, dass es sich beim Antagonisten um den Bruder von Hans Gruber aus dem ersten Teil handelt, von der bedrohlichen Variante der ›Freudenmelodie‹ aus Beethovens neunter Sinfonie angekündigt (und somit motiviert ein linearer Handlungsmoment einen non-linearen Musikeinsatz).

Der dritte Teil lässt sich insgesamt als Strategie der narrativen Verdoppelung beschreiben: Am augenfälligsten ist die Ergänzung eines Sidekicks für den von Bruce Willis gespielten John McClane durch einen afro-amerikanischen Mitkämpfer, gespielt von Samuel L. Jackson (damit wird das Sequel-Prinzip der expliziten Thematisierung der eigenen Voraussetzungen auch auf die Kritik an reaktionären Rollenverteilungen ausgedehnt, also auf Aspekte der Rezeption des Originalteils, die nun in die Diegese einwandern, zumal im Blick auf den vorherigen Sidekick des übergewichtigen farbigen Polizisten; vgl. dazu auch McLarty 1998, 200). Dies verlangt eine Verdoppelung auch der musikalischen Stilistik, da ›groovige‹ Perkussionsklänge, durch ihre

rhythmisch flexible, quasi-improvisatorische Ausführung, die rhythmisch eher starre Actionfilmmusik ergänzen. Recht unmotiviert erfolgt zudem eine Verdoppelung der Antagonisten, insofern Simon Gruber eine Gangster-Geliebte zugeordnet wird: Schlüssiger ist hier die musikalische Verdoppelung, wenn neben Beethovens neunter Sinfonie nun auch der Song »When Jonny comes marching home« in einer instrumentalen Variante den Antagonisten zugeordnet wird, wobei der Song von unbegleiteten Trommelrhythmen vorbereitet wird. Dies erscheint musikalisch als Inbegriff einer non-linearen Erzählkomponente: Mit dieser spezifischen Präsentation wird gegenüber dem ersten Teil einfach der Kubrick-Film gewechselt, der für eigene Zwecke adaptiert wird; die Referenz auf DR. STRANGELOVE (USA 1964) wird bereits durch die Trommelrhythmen ausgelöst und durch das Hinzutreten der Songmelodie nur noch bestätigt. Die Verdoppelung der Musik verbindet sich aber subtiler auch mit einer Verdoppelung des Plots, insofern Simon Gruber zunächst einen Rachefeldzug gegen John McClane zu starten scheint, der aber nur als Täuschungskulisse für einen Raubzug erhält. Da in DR. STRANGELOVE der spezifische Song mit dem Bild einer finalen Explosion verbunden ist, hält dessen Herbeizitieren womöglich auch den Handlungsstrang des irrationalen Rachefeldzugs weiter im Spiel, gerade weil zur Handlung des Films gehört, dass die erwartete große Explosion eines Schulgebäudes am Ende eben nicht stattfinden wird. Auch hier also werden vorhandene Erwartungen an ein rein mechanisches, non-lineares Sequel musikalisch dazu genutzt, bewusst falsche Fährten zu legen.

Die kompositorische Verknüpfung der präexistenten Elemente erfolgt durch Michael Kamen in diesem Teil insgesamt in deutlich zurückgenommener Weise: Auffällig ist lediglich, dass die »Freudenmelodie« in Abweichung auch zur Tonspur des ersten Teils durch eine zusätzliche rhythmische Punktierung im zweiten Thementakt abgewandelt wird. Dies wirkt für Kenner der Originalversion durch die beständige Wiederholung irritierend, da der Zweck

dieser isolierten Maßnahme lange unklar verbleibt. Eine musikalische Motivation wird erst in der neuerlichen Kulmination deutlich, wenn die feiernden Gangster von Melodiefragmenten sowohl der Beethoven-Sinfonie wie der Jonny-Musik begleitet werden, die mithilfe der marschmäßigen Punktierungen stärker miteinander kombinierbar sind.

Dennoch lässt sich der dritte Teil gegenüber dem zweiten musikalisch darin kritisieren, dass die Möglichkeit eines kompositorischen Lerneffekts hier kaum erkennbar wird, es also keine eigenständig linearen Komponenten der Filmmusik in den übernommenen Elementen aus den vorherigen Teilen gibt. Solche Lerneffekte findet man hingegen in der Actionreihe *LETHAL WEAPON*, für die ebenfalls Michael Kamen die Filmmusik komponiert hat. Die Differenz der beiden Filmreihen besteht darin, dass schon der erste Teil *LETHAL WEAPON* (USA 1987, Richard Donner) als Buddy-Movie zwischen einem weißen und einem afroamerikanischen Polizisten angelegt ist (man erkennt nicht nur hier den Ideenaustausch der beiden Reihen), was einen weit höheren Dialoganteil impliziert als in den *DIE HARD*-Filmen. Die Filmmusik muss dadurch einerseits als Orchesterscore auf die Actionszenen konzentriert bleiben, aber andererseits kann für das Underscoring der Protagonisten nicht nur diese Action-Orchestermusik eingesetzt werden. Es kommen Jazz-Instrumente mit hinzu (Saxophon und E-Gitarre), die in ihren improvisatorischen, isolierten Riffs (man beachte den Namen Martin Riggs der Hauptfigur) den unberechenbaren ›Borderline‹-Charakter der weißen Hauptfigur mit dem afroamerikanischen Milieu der zweiten Hauptfigur verbinden. Ein musikalisch linearer Lerneffekt ist nun aber darin zu erkennen, dass diese jazzbezogene Musik im ersten Teil noch beständig von der orchestralen Actionmusik abgelöst werden muss (am auffälligsten ist dies, wenn Riggs zur Befreiung seines Partners und von dessen entführter Tochter einen Raum betritt und in diesem Moment ein einzelner jazziger Klang dem Orchestersound vorangestellt wird). In den Folgeteilen lernt Kamen jedoch

gleichsam hinzu, wie die improvisatorischen Riffs auch in den Actionszenen eingesetzt werden können. Zugleich ist mit diesen Klängen anders als in den DIE HARD-Filmen auch die zentrale non-lineare Funktion einer leitmotivischen Erkennungsmusik verbunden, die relativ früh in allen drei Folgeteilen strategisch eingesetzt wird, um die für sich austauschbaren Actionszenen mit der spezifischen Welt gerade dieser beiden Protagonisten zu verbinden.

Der kurze Abgleich zeigt vor allem auch, dass die Filmmusik der ersten drei Teile von DIE HARD in ihrer Einschmelzung präexistenter Vorlagen in die kontinuierliche Action-Orchestermusik eben doch eine bemerkenswerte Ausnahme für dieses Genre darstellt. Ähnliche Strategien finden sich hingegen in der ALIEN-Filmreihe, sodass die Erkundung filmmusikalischer Sequels dort ihre eigene logische Fortsetzung finden kann.

4. Temp Tracks als einkomponierte Musik (ALIEN)

Die Parallelen der ALIEN-Filme zu DIE HARD kann man bewusst überzeichnen: In beiden Filmreihen geht es darum, dass ein Einzelkämpfer in einem Labyrinth aus Schächten und Gängen eine Gruppe von Menschen erfolgreich immer weiter dezimiert. Insofern das Alien aber in dieser computerspielartigen Erzählsituation die Rolle des Antagonisten einnimmt, muss die Musik stärker mit Andeutungen und Elementen des Horrorfilms arbeiten. Jerry Goldsmiths Filmmusik für ALIEN (UK 1979, Ridley Scott) ist aufgrund ihrer dissonanten und klangfarblich experimentellen Grundhaltung hochgeschätzt², während das Beibehalten verschiedener Temp Tracks als Fallbeispiel für die kommerziellen Einschränkungen der kompositorischen Arbeit im Medium des Films gelten darf (vgl. u.a. Donnelly 2005, 103).

2 Vgl. auch die populäre wie elitäre Online-Rezeption mit detailgesättigten Partituranalysen, z. B. bei <https://www.youtube.com/watch?v=XtJr-HLxRjY> (28.02.21)

Zugleich kann man in der Originalmusik auf einer etwas verschobenen Ebene erneut die Logik eines Sequels erkennen: Der Bildinhalt einer Reise im Hyperschlaf zu fernen Planeten etabliert Kubricks 2001 – A SPACE ODYSSEY (UK 1968) als ein verpflichtendes, kaum zu vermeidendes Vorbild, dessen Akzeptanz oder Abwehr in jede Filmmusik zumal für die Weltraumepen der späten 1970er-Jahre einfließen muss. Somit hat neu komponierte Filmmusik sich indirekt mit den ikonisch gewordenen Temp Tracks auseinanderzusetzen, die bekanntlich in 2001 anstelle der Musik von Alex North im fertigen Film belassen wurden. Die Tatsache, dass die Musik von Jerry Goldsmith womöglich auf genau diesen Umstand hinweist, macht es endgültig zu einer Ironie der Geschichte von Filmmusik, dass seinem Score teilweise dasselbe Schicksal widerfahren ist. In die Vertonung der Anfangsszenen scheint nämlich eine Auseinandersetzung mit der »Zarathustra«-Fanfare von Richard Strauss eingeflossen zu sein: Die neu komponierte Filmmusik präsentiert sich dabei nicht als mechanisches Sequel, sondern als eine Art materialästhetisches Update, bei dem die Vorlage nur schemenhaft erkennbar bleiben soll und durch dezidiert rationalistische Abänderungen modifiziert wird; als »nightmare version« der Zarathustra-Eröffnung wird Goldsmiths Musik im Booklet der Soundtrack-CD umschrieben, das wohl die umfangreichste Quelle zur Aufarbeitung des komplizierten Produktionsprozesses darstellt.

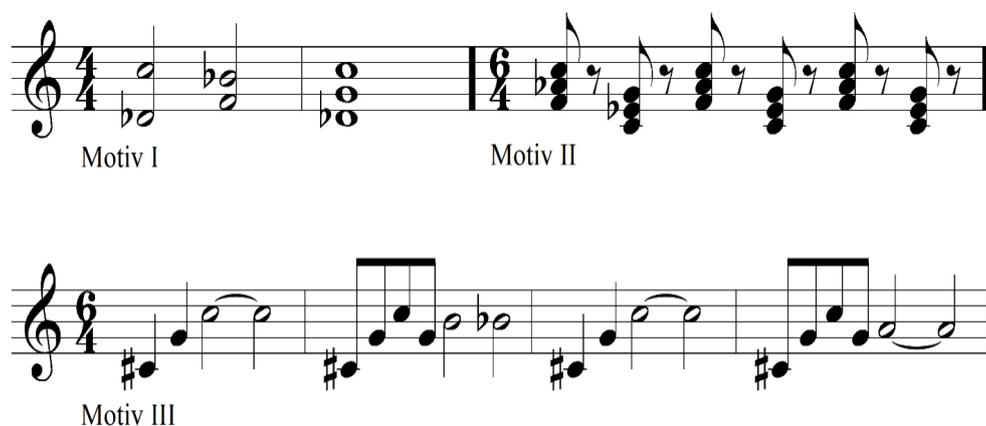


Abbildung 5: Zentralmotive in den Anfangssequenzen von ALIEN.

In den äußerlich nahezu handlungslosen ersten Minuten werden drei prägnante musikalische Motive etabliert (Abbildung 5): Eine statische harmonische Akkordfolge, ein rhythmisches Ostinato und eine melodische Fanfare (die offenkundig als allmähliche Übergangsstufen vom Hyperschlaf in den Wachzustand angelegt sind; vgl. auch Kreuzer 2009, 218). Die Fanfare aber ist in ihren drei ersten Tönen dem »Zarathustra«-Anfang sehr ähnlich, zumal die nachfolgend eingeführten Melodietöne eine Mollwendung in einem anfänglichen Durkontext nahelegen. Für eine bewusste Allusion sprechen zudem die häufige Wiederholung dieser drei Anfangstöne, die Konfrontation mit einem rhythmischen Ostinato, das auf dem Wechsel exakt zweier Akkorde beruht, sowie auch die harmonische Einbettung der Fanfare, die auf C-Dur als Rahmentonart verweist und in bitonale Kontexte eingegliedert wird, wie sie für die symphonische Dichtung von Strauss bedeutsam sind.

Doch handelt es sich hierbei um eine Bezugnahme, die erneut »hintergründig« angelegt scheint und die Möglichkeit des Überhörens und Nicht-Wahrnehmens (auch als Schicksal sozusagen aller avantgardistischen Musik?) bewusst mit einkalkuliert: Der Komponist weist in der Art und Weise, in der die mögliche Vorlage abgeändert wird, seine Kenntnisse in den Techniken der zeitgenössischen Kunstmusik nach, um mit nur minimalen Varianten dennoch eine dissonante Version der ursprünglich rein diatonischen Fanfare herzustellen: So wird die Chromatisierung nach oben des unteren Ausgangstons konsequent durch Chromatisierungen nach unten des oberen Zieltons fortgeführt. Dabei entsteht als ebenso rational-modernistisches Verfahren in dem Dreitonmotiv anstelle eines Durdreiklangs das für die atonale Musik prototypische »Pitch-Class-Set« aus einem reinen Intervall und einem Tritonus, das als ein in sich beweiskräftiges Wasserzeichen dieser Kompositionsweise zudem dem ersten der drei Motive in vertikalierter Form ebenfalls zugrunde liegt. Gegenüber dem Temp Track

mit der präexistenten Vorlage in 2001 ist dies ein Plädoyer für originale Filmmusik, die im Aufgreifen von zeitgenössischen Kompositionsströmungen jene Aktualisierung ermöglicht, die bei der Verwendung nur von historisch kanonisierten Werken notwendig verloren gehen muss. Zugleich geht es sicherlich nicht nur um einen Rückgriff auf Richard Strauss, sondern um eine Einbettung in die populäre Rezeption der isolierten Fanfare, die über den Kubrick-Film als ›Zwischenwirt‹ unter anderem in die Live-Konzerte von Elvis Presley als Eröffnungsmusik einwandert (Detering 2012, 79f.).

Die Variantenbildungen innerhalb der vielen ähnlichen filmmusikalischen Fanfaren lassen sich aus musiktheoretischer Perspektive mithilfe der üblichen psychologischen Melodietheorien gewinnbringend umschreiben: Die Grundidee lautet, dass ein hohes aufsteigendes Intervall die Erwartung eines Ausgleichs durch mehrere kleine fallende Intervalle auslösen wird (vgl. Schellenberg 1997, 309ff.). Das chromatische Zusammenfallen der Fanfare in ALIEN erzeugt also im Grunde eine Wiederherstellung dieses Normalfalls (der für Fanfaren als naturtönige Dreiklangsbrechungen üblicherweise jedoch nicht gilt). Das genaue Gegenmodell hierzu sind die Leitmotive von John Williams für STAR WARS (USA 1977, George Lucas) und RAIDERS OF THE LOST ARK (USA 1981, Steven Spielberg): Insbesondere im ikonischen Hauptthema von STAR WARS wird durch die eingeschobene absteigende Triolengruppe nach dem anfänglichen Quintsprung suggeriert, die gewöhnlichen Melodiegesetze seien auch hier gültig, um danach durch die höhere statt erwartete tiefere Oktave eben diese Gesetze zu durchbrechen und zugleich (lässt man die Triolenachtel weg) die ikonischen Intervalle der »Zarathustra«-Fanfare zu vollenden. Dabei wird der nur sehr indirekte Bezug auf das Vorbild dadurch glaubhafter, dass eine Quint-Oktav-Brechung in C-Dur von John Williams ganz explizit als Bestandteil des Hauptmotivs für SUPERMAN: THE MOVIE (USA 1978, Richard Donner) eingesetzt worden ist; auch dort erfolgt die Adaption in der Art einer selbst gestellten

Kompositionsaufgabe, insofern die Intervalle in absteigender Melodierichtung eingeführt werden und zudem als unauffälliges Mittelsegment von zwei anderen Fanfarenmotiven umrahmt sind, die erst in der Summe den typischen heroischen Aufwärtsgestus herstellen (vgl. auch Schneller 2018, 11). Die Adaption enthält aber auch eingebaute Hinweise auf ihre unselbständige Abhängigkeit von Vorbildern, wenn die Musik für die Eröffnungsszene des Films mit dem Trompetensolo und dem Bassgerüst die äußeren Rahmungen von dem vorherigen melodischen Zitat aus »Also sprach Zarathustra« abtrennt; weiterhin entsteht das für die Liebesgeschichte des Films benötigte gegensätzliche Leitmotiv aus einer Anknüpfung an die entsprechende Apotheose in der Tondichtung *Tod und Verklärung* von Richard Strauss. Das Original verhält sich wie ein Sequel, das zwei getrennte Vorlagen desselben Autors und zugleich musikalisch die Archetypen von Dreiklangsbrechung und Sekundfall miteinander verschmelzen lässt. Die multiple Auseinandersetzung mit einem ganz spezifischen Fanfarentopos macht also die Annahme einer dissonanten Umdeutung dieses Modells auch in ALIEN nochmals wahrscheinlicher.

Innerhalb dieser sehr spezifisch gestalteten Filmmusik muss somit der willkürliche Einsatz eines Temp Tracks in der finalen Konfrontation zwischen der Protagonistin und dem Alien problematisch wirken: Eine Legitimation wird zumeist aus der passenderen Atmosphäre der spätromantisch-tonalen Musik der zweiten Sinfonie von Howard Hanson abgeleitet, doch ist auch ein Effekt der Banalisierung kaum abzuweisen. Die vollständige Abtrennung von allen vorher mit dem Alien (auch musikalisch) gleichsam kontaminierten narrativen Ebenen ist notwendig, um eine glaubhafte Befreiung von der Angst zu garantieren. Zugleich liegt in dieser Abtrennung ein Moment der Ernüchterung, dass es sich bei dem Alien eben doch um ein in seinen Konturen begrenztes, besiegbares Wesen handelt. Es ist aus Sicht des Publikums nicht mehr eine mythische Kreatur mit

übernatürlichen Kräften, sondern ein Balletttänzer in einem Gummianzug (vgl. zur Bedeutung der unscharfen Konturen der Kreatur Calabrese 1992, 98). Erst dadurch wird der eigentlich zutiefst irritierende Moment legitim, dass in exakt derjenigen Sekunde, in der das Alien visuell aus dem Bild verschwindet, ein akustisches Alien in die Tonspur eindringt. Auch dieser Temp Track erzeugt eine Art der ästhetischen Tabuisierung: Claudia Gorbman (2011) diskutiert zwar die Szene direkt zuvor, in der Ripley schemenhaft ein einfaches Kinderlied summt, um sich für den Kampf gegen das Alien selbst Mut zuzusprechen, doch bricht ihre Diskussion dort ab, wo der Temp Track in das ästhetische Erleben eindringt. Gorbmans Deutung der akustisch-musikalischen Konfrontation als verstecktes Liebesduett (bzw. als versuchte Penetrationsszene) wird jedoch durch den Fremdkörper des Temp Tracks auf eine andere naheliegende Analogie umgeleitet: Der Vorgang impliziert nun eher eine stilisierte Geburt, in der Ripley das Alien aus der eizellenförmigen Rettungskapsel herauspresst. Für diese Deutung aber muss die ästhetische Sinnhaftigkeit des Temp Tracks akzeptiert werden, der die Idee einer Neugeburt der Protagonistin sozusagen durch den Tod der vorherigen Filmmusik ausdrückt. Erst die musikalische Sequelbildung aber kann das Potenzial dieses kompositorisch ungeplanten Moments voll ausschöpfen: Im zweiten Teil der Filmreihe verfestigt sich die akustische Assoziation des tödlichen außerirdischen Wesens mit dem filmmusikalischen Produktionsmittel des Temp Tracks.

5. Temp Tracks als neukomponierte Musik (ALIENS)

Die Filmmusik von James Horner zu ALIENS (USA 1986, James Cameron) bezieht noch während der Opening Credits einen unerwarteten Rückgriff auf präexistente Musik mit ein: Das Adagio aus »Gayane« von Aram Khachaturian lässt sich als nunmehr explizites statt implizites Zitat aus

Kubricks 2001 deuten. Erst durch die Vorgeschichte des ersten Teils der Filmreihe, in dem die identische Ausgangs- und Endsituation der Handlung musikalisch einerseits mit dem ›romantisierenden‹ Temp Track und andererseits mit der ›rationalistischen‹ Originalmusik von Jerry Goldsmith verknüpft sind, erhält das Khachaturian-Zitat womöglich jedoch eine weitere Bedeutungsschicht. Auffällig ist zumal die filmmusikalische Ironie, die durch den Verweis auf eine semantische Denotationsebene in ganz einfacher Weise ermöglicht wird: Direkt nach dem Insert »Music Composed by James Horner« erklingt eine Musik, die eben nicht von James Horner komponiert wurde. Insofern das musikalische Fremdzitat die erste gestalthafte Faktur innerhalb der Filmmusik darstellt, kann man darin auch eine Selbstreferenz auf die Problematik erkennen, unter erheblichem Produktionsdruck in kurzer Zeit eine Musik als Sequel zu einem Score eines anderen renommierten Kollegen zu verfassen. Tatsächlich erklingt direkt nach dem Adagio aus »Gayane« das rhythmische Ostinato aus der Filmmusik des ersten Teils, also ein nicht mehr zitiertes, sondern direkt übernommenes Fremdelement. Spuren genau dieses Motivs finden sich schon in Horners Musik zu STAR TREK II: THE WRATH OF KHAN (USA 1982, Nicholas Meyer), und zwar genau dort, wo ein Handlungsmoment dies äußerlich motiviert (nämlich eine parasitäre Spezies, die in menschliche Körper eindringt).

Auf einer zweiten Referenzebene ist diese Musik aber nicht ironisch, sondern entspricht den aufgerufenen Handlungstopoi, da in die Opening Credits eines Films mit dem übergreifenden Titel »Aliens« sozusagen das erste akustische Alien eindringt, lange bevor diese auch visuell wieder auftreten werden. Mithilfe des Zitats würde nun also eine Gegenfolie (oder sogar eine Solidaritätsadresse) zu jenem umgekehrten Vorgang am Ende des ersten Teils gebildet, bei dem das akustische Alien auftritt, wenn das sichtbare Alien verschwindet. Es gibt jedoch eine noch verstecktere dritte Referenzebene: Vergleicht man die Passage aus ALIENS mit der Notenvorlage von

Khachaturian, dann erkennt man, dass das Material sich zwar ausnahmslos auf diese Quelle beziehen lässt (und darum umstandslos als Zitat rezipiert wird), aber in Wahrheit nahezu kein einziger Takt diesem Original wirklich entspricht. Die nun wiederum ironische Volte lautet: Der Komponist des Musikstücks von Aram Khachaturian in ALIENS heißt ganz eindeutig James Horner. Dabei ist interessant, welche Abänderungen sich im Einzelnen nachvollziehen lassen: Der Beginn erfolgt abgerissen und undefinierbar irgendwo in der Mitte des Stücks von Khachaturian, und zwar mit dem zweiten Grundmotiv (das ›absteigendes Pendelmotiv‹ genannt werden könnte), nicht dem ersten Grundmotiv des Stücks (das ›aufsteigendes Sehnsuchtsmotiv‹ genannt werden könnte). Das Pendelmotiv vertauscht weiterhin gegenüber der Vorlage – dies ist die klarste Änderung, die dort niemals eingesetzt wird – die Position des längeren Haltetons, der nun nicht mehr auf dem oberen stabilen Ton des melodischen Pendels platziert wird, sondern auf dem unteren, instabil wechselnden Ton. Schließlich wird auch die formale Balance der Vorlage aus einem Soloteil und einem Streicherduo zugunsten eines rascheren Duoeinsatzes aufgelöst, wobei in den imitatorischen Passagen die Funktion von Dux und Comes, also die Führungsrolle innerhalb des Duetts, vom einen auf das andere Instrument verschoben scheint. Es wird gleichsam von vornherein und ganz bewusst ein musikalisches Sequel komponiert, dessen motivischer Inhalt jedoch die Ablösung eines Solos durch ein Duett ist. Die Akzeptanz auch von anderen Autorenpersönlichkeiten, wie sie ein Sequel voraussetzt, wird in einen geheimen Triumph desjenigen Autors umgewandelt, der scheinbar nur vorhandene Vorlagen adaptiert, frei nach dem Motto: ›Wer zuletzt komponiert, komponiert am besten‹.

Eine klingende Gleichsetzung des Temp Tracks mit den Aliens aber dürfte sich relativ leicht als Metapher aufdrängen: Die Verwendung von Temp Tracks bleibt in der psychologischen wie kommerziellen Konditionierung

umstritten, durch die originale Filmmusik mit unerwünschten Fremdeinflüssen konfrontiert oder sogar kontaminiert wird (Schneller 2018, 4f.). Der Temp Track ist ein musikalischer »Facehugger« und der Filmmusikkomponist wird dessen Opfer. Allerdings kann der ästhetische Parasit in der filmischen Verwendung sozusagen einen neuen Wirt und dadurch innovative Wertzuschreibungen erhalten; je unbekannter die musikalische Vorlage ist, desto leichter wird dies als Positivum vermerkt, während bei bekannten Stücken deren eigene Rezeptionsvorgaben sich einer Neukontextualisierung auch in den Weg stellen (Lowe 2002, 104; Donnelly 2005, 103). Der zentrale Vorteil des Temp Track ist aber natürlich, dass er irgendwann wieder verschwinden soll, doch wird damit auch dessen zentraler Nachteil aufgerufen, dass trotz dieses Verschwindens sich im Körper des Filmmusik-Komponisten etwas eingenistet haben könnte (vgl. dazu pointiert Lensing 2009, 157 sowie Prendergast 1992, 272).

Filmmusikalische Sequels zeigen demgegenüber zwei andere Wirkungsweisen einer expliziten ›Temp-Track-Ästhetik‹: Erstens ist es möglich, einen Temp Track zu simulieren (oder sogar zu fälschen), sodass in die eingeschleppte Fremdreferenz ein Verweis auch auf die verbleibende Kontrolle des Filmusikkomponisten eingebaut wird. In diesem Sinne lässt sich die zunächst merkwürdig unmotivierte, aber kurz darauf besonders subtile Umgangsweise mit Finlandia in *DIE HARD 2* deuten, aber natürlich auch die Referenzebenen in der Anfangsmusik von *ALIENS*: Mit dem simulierten Temp Track werden die Abhängigkeit und die Autonomie dieses zweiten Teils gleichermaßen zum Ausdruck gebracht. Es ist jedoch auch möglich, einen ursprünglichen Temp Track in sich zu ›serialisieren‹, sodass also bei der Sequelbildung wiederum in originale Filmmusik umgewandelt wird, was ursprünglich als Temp Track zur Geltung gekommen ist. Für diese Serialisierung gibt es wohl kein klareres Beispiel als die beständigen Referenzen auf die »Zarathustra«-Fanfare bei der ›Rückeroberung‹

orchestraler Filmmusiktechniken am Ende der 1970er-Jahre. Auch in ALIENS muss zum Beispiel auffallen, dass der als »Ripley's Rescue« bezeichnete Musikeinsatz (noch eindeutiger in der publizierten Version des Klavierauszugs) mit überdeutlichen Referenzen auf den Dur-Moll-Wechsel dieser Fanfare beginnt.

Für ein »Recycling« von Temp Tracks sind die allerletzten Momente der Filmmusik von ALIENS nochmals von besonderem Interesse. Die Protagonistin und das gerettete Kind versetzen sich zurück in den Anfangszustand des Hyperschlafs, weshalb während der End Credits wieder das Adagio von Khachaturian erklingt, weiterhin nicht exakt in, aber immerhin deutlich näher an der Originalversion. Was den Übergang vom Wachsein in den Schlaf aber konkret musikalisch begleitet, ist eine leise Trompetenmelodie in höchstem Register, die nach einer Ausweichung in der Zieltonika endet (Abbildung 6). Durch die Instrumentalfarbe, die beginnende ansteigende Quinte und das gravitatische Tempo wird jedoch die Behauptung möglich, dass hier ein ganz konkretes musikalisches Objekt, nämlich die »Zarathustra«-Allusionen des ersten Teils, und damit auch die Duett-Situation des filmmusikalischen Komponierens, zu Schlaf getragen wird: Das Motiv erscheint dann wie eine diatonische Fortführung der bei Goldsmith begonnenen chromatischen Abwärtsführung. Für die Möglichkeit dieser Assoziation ist dabei das vor der Trompetenmelodie hörbare Tremolo in der darüber liegenden Oktave mitentscheidend, weil es ein musikalisches Wissen um den erwarteten Zielton der Fanfare impliziert.



Abbildung 6: Musikalische Untermalung der Schlusszene aus ALIENS.

Diese Rekonstruktion soll keinesfalls den Status eines für die Rezeption des Films wirksamen musikalischen Zitats, sondern lediglich den Status eines möglichen intertextuellen Einflusses innerhalb des Kompositionsprozesses nachweisen. Narrative Sequels können aufgrund ihrer partiellen Abhängigkeit von Textvorlagen eine nochmals erhöhte Verweisdichte generieren. Gegen eine ästhetische Aufwertung von Sequelbildungen mithilfe eines Verweises sozusagen auf diese vorhandenen latenten Verweisstrukturen aber lassen sich vor allem zwei naheliegende Argumente anführen: Erstens eine Tradition der psychologischen Filmmusikforschung, in der die rezeptive Wirkung derartig versteckter Referenzebenen skeptisch bezweifelt werden muss, und zweitens eine normative Position der Filmästhetik, in der die kommerziellen Zwänge von Sequels eine naiv wertpositive Beurteilung dieser Referenzebenen kritisch in Frage stellen.

Jede abstrahierende Form der Musikanalyse erzeugt jedoch in sich ein System potenziertes Unwahrscheinlichkeiten, das eine Emanzipation vom oberflächengebundenen Hörvorgang als Gründungsvoraussetzung besitzt. Insofern ist es nur konsequent, wenn Filmmusikkomponisten, die in ihrer Ausbildung mit diesem Anspruch von musikalischer Analyse konfrontiert wurden, deren strukturbildende Möglichkeiten dann auch tatsächlich für sich nutzen. In empirischen Experimenten wiederum konnte sehr stabil nachgewiesen werden, dass eine psychologische Wahrnehmung von anspruchsvollen musikalischen Formstrukturen sich kaum verifizieren lässt: Es zeigt sich hier immer wieder, dass die Probanden zwischen der originalen Formvorlage und neu zusammen geschnittenen, rückwärts gereihten und anderen sinnwidrigen Varianten keinen Gefallensunterschied erkennen lassen (vgl. als Forschungsüberblick Tillmann/Bigand 1996). Wenn aber autonome Musik psychologisch quasi nach den Gesetzen des Filmschnitts funktioniert, dann dürfen umgekehrt die Wertprämissen der musikalischen Analyse auch für die Filmmusik ihre Gültigkeit behalten: Die Ergebnisse der Analyse

müssen in beiden Fällen entweder eine nachträgliche Rationalisierung oder eine gänzlich unbewusste und letztlich unklare Verarbeitungsform für sich voraussetzen (in anderen Worten, auch für autonome Musik besteht ein Konflikt zwischen »unheard melodies« und »melomanen« Reminiszenzenjägern). Die Möglichkeit einer relativen wirkungspsychologischen Irrelevanz macht jedoch die Frage nach einer apriorischen produktionstechnischen Ideologieabhängigkeit nochmals dringlicher: Eine kommerzielle Standardisierung und Stereotypisierung wäre demnach jene Voraussetzung von filmischen Sequelbildungen, die erst die plakativen wie auch die versteckten Referenzen auf die eigenen Erzählstrukturen ermöglicht. Diesem Verdachtsmoment entspricht folgerichtig ein Reflex der wissenschaftlichen Forschung, gerade bei der Ausweitung ihrer Gegenstände einen Vorbehalt politischer Solidarität möglichst direkt auszusprechen:

In the face of media products that offer smooth, hermetically intact audiovisual environments (typically those most easily assimilated into broader capitalist narratives), our authors call for works that remain open to the outside, that stutter and generate noise, that move in unpredictable ways. This is not merely a question of aesthetics, but of political and historical positioning (Vernallis/Herzog 2013, 10)

Die Problematik ist aber natürlich, dass sich dieser Anspruch einfach nicht durchhalten lässt (was schon die nachfolgenden Kapitel des *Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* mit ihrer Diskussion zum Beispiel der filmmusikalischen Varianten innerhalb der ersten BOURNE-Trilogie vielfach belegen): Theorien des ästhetischen Fortschritts müssen akzeptieren, dass selbstreferenzielle Problemlösungen von der kommerziellen Kunstproduktion okkupiert werden (Böhme 2006, 482). Theorien einer ästhetischen Multiplizierung hingegen müssen akzeptieren, dass strukturelle Ähnlichkeiten auch dort auftreten, wo innerhalb eines Sequels eher das Stereotyp und nicht die Selbstreferenz hervortreten wird.



Abbildung 7: Variante eines melodisch-gestischen Stereotyps in LETHAL WEAPON 4.

Diese Situation soll abschließend das Stereotyp einer engräumig in sich kreisenden Melodie in einem bedrohlich tiefen Streicherregister verdeutlichen: Es ist die vereinheitlichende Grundlage für die Verwendung sowohl von Beethovens neunter Sinfonie im ersten Teil wie von *Finlandia* im zweiten Teil der DIE HARD-Filmreihe. Das bewährte Charakterisierungsmodell übernimmt Michael Kamen jedoch zur Abbildung der Antagonisten auch für den vierten Teil der Filmreihe LETHAL WEAPON: Die spezifische Ausprägung mit dem beginnenden kleinen Sekundintervall sowie die Rückwendung zum Anfangston verweisen darauf, dass die ›Freudenmelodie‹ aus Beethovens neunter Sinfonie sozusagen als Schnittvorlage auch hier noch schemenhaft eine Rolle spielen könnte, obgleich nun die chinesischen Triaden anstelle von deutschen Terroristen mit denselben orchestralen Stilmitteln charakterisiert werden (Abbildung 7). Diese Parallelen werden zudem in einer möglichst notengetreuen Transkription eher verdeckt, da sie vor allem die sekundären Parameter der instrumentalen Klangfarben und Register, des gewählten Tempos und der gestischen Aspekte des Vortrags betreffen. Der einigermaßen klischeehafte Wechsel genau dieser Parameter in eine ›asiatische‹ Instrumentation macht daher endgültig deutlich, dass in diesem Fall keinerlei Denotation auf ein mögliches Vorbild mehr intendiert ist, sondern lediglich pragmatisch ein vorhandenes Modell an eine veränderte geographische Musikreferenz angepasst wird (diesem Zweck dient vermutlich auch die ergänzte Durterz als unerwarteter Spitzenton in einem Mollkontext). Die entsprechenden Szenen bleiben filmmusikalisch effektiv auskomponiert, aber es ist eben auch zu

akzeptieren, dass sich manchmal ein Sequel tatsächlich einfach wie ein Sequel verhält, und ein Original demgegenüber das Original verbleibt.

Literatur

- Atkins, Irene Kahn (1983) *Source music in motion pictures*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Böhme, Hartmut (2006) *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Budra, Paul (1998) Recurrent Monster: Why Freddy, Michael, and Jason Keep Coming Back. In: *Part Two: Reflections on the Sequel*. Ed. by Paul Budra / Betty A. Schellenberg. Toronto: Toronto University Press, S. 189–199.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner.
- Calabrese, Omar (1992) *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Übs von Charles Lambert. Princeton: Princeton University Press.
- Castle, Terry (1987) *Masquerade and civilization: the carnivalesque in eighteenth-century English culture and fiction*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen*. Übs. von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Citron, Marcia J. (2010) *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Custodis, Michael (2009) *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*. Bielefeld: Transcript.
- Denson, Shane/Mayer, Ruth (2012) Grenzgänger. Serielle Figuren im Medienwechsel. In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: Transcript, S. 185–204.
- Detering, Heinrich (2012) Der Schamane in Las Vegas. Elvis als Serienheld (1969–1977). In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: Transcript, S. 75–96.
- Donnelly, K. J. (2005) *The Spectre of Sound. Music in Film and Television*. London: BFIProductions.
- Garber, Marjorie B. (2003) *Quotation Marks*, New York: Routledge.

- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gorbman, Claudia (2007) Auteur Music. In: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Ed. by Daniel Goldmark / Lawrence Kramer / Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, S. 149–162.
- Gorbmann, Claudia (2011) Artless Singing. In: *Music, Sound, and the Moving Image* 5,2, S. 157–171.
- Görne, Thomas (2017) *Sounddesign. Klang, Wahrnehmung, Emotion*. München: Hanser.
- Hayward, Jennifer (1997) *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Heldt, Guido (2013) *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*. Bristol: Intellect.
- Heldt, Guido (2018) Was uns die Töne erzählen: Narratologie und Filmmusik. In: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Hrsg. v. Frank Hentschel / Peter Moormann. Wiesbaden: Springer, S. 123–146.
- Huron, David (2006) *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Hutcheon, Linda (2013) *A Theory of Adaptation*. With Siobhan O’Flynn, 2nd Edition. London: Routledge.
- Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank (2012) Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV. In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: Transcript, S. 205–224.
- Kreuzer, Anselm C. (2009) Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt. In: *Klassiker der Filmmusik*. Hrsg. v. Peter Moormann. Stuttgart: Reclam, S. 216–219.
- Lensing, Jörg U. (2009) *Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen*. Berlin: Schiele & Schön.
- Lockhart, William (2012) *Listening to the Domestic Music Machine. Keyboard Arrangement in the Nineteenth Century*. Berlin: Humboldt Universität: Diss.
- Lowe, Melanie (2002) Claiming Amadeus: Classical Feedback in American Media. In: *American Music* 20/1, S. 102–119.
- Mahrenholz, Simone (1998) *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*. Stuttgart: Metzler.
- Margulis, Elizabeth Hellmuth (2014) *On Repeat. How Music plays the Mind*. Oxford: Oxford University Press.

- Mücke, Panja (2012) Diegetic Music. In: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*. Hrsg. v. Manuel Gervink / Matthias Bückle. Laaber: Laaber, S. 123f.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music: a neglected art. A critical study of music in films*. 2nd Edition. New York: Norton.
- Schellenberg, E. Glenn (1997) Simplifying the Implication-Realization Model of Melodic Expectancy. In: *Music Perception* 14, 3, S. 295–318.
- Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016) *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*, Tübingen: A. Francke Verlag.
- Schneller, Tom (2018) Technische Verfahren der Filmmusik. In: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Hrsg. v. Frank Hentschel / Peter Moormann. Wiesbaden: Springer, S. 1–14.
- Sperl, Stephan (2006) Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Stilwell, Robynn J. (1997) ›I just put a drone under him...‹. Collage and Subversion in the Score of ›Die Hard‹. In: *Music & Letters* 78,4, S. 551–580.
- Stilwell, Robynn J. (2007) The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. In: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Ed. by Daniel Goldmark / Lawrence Kramer / Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, S. 184–203.
- Tillmann, Barbara/Bigand, Emmanuel (1996) Does Formal Structure Affect the Perception of Musical Expressiveness? In: *Psychology of Music* 24, S. 3–17.
- Vernallis, Carol/Herzog, Amy (2013) Introduction. In: *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Ed. by Carol Vernallis / Amy Herzog / John Richardson. Oxford: Oxford University Press, S. 1–10.
- Winters, Ben (2010) The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. In: *Music & Letters* 91, 2, S. 224–244.

Empfohlene Zitierweise

Caskel, Julian: Musikalische Sequels: Referenzebenen ›non-diegetischer‹ Orchestermusik in den Filmreihen DIE HARD und ALIEN. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 81–120, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p81-120.

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.

Fiktive Sinfonien im deutschen Film der 1940er-Jahre. Ein Beitrag zum Erscheinungsbild zeitgenössischer Kunstmusik in Darstellungen des Unterhaltungskinos

Wolfgang Thiel

Musiker als Filmhelden – real und fiktiv

Musiker als Filmhelden bevölkern die Leinwand in Haupt- und Nebenrollen seit den Tagen des stummen Lichtspiels. Inzwischen ließe sich wohl jedwede musikalische Tätigkeit mit einem Spielfilmbeispiel illustrieren. Ein besonderes Interesse erregten von Anbeginn die schöpferischen Musiker, Leben und Werk berühmter Komponisten der Vergangenheit, deren Viten meist in Anekdoten aufgelöst und deren Oeuvre auf die sogenannten ›schönen Stellen‹ reduziert wurden. Vor allem seit Aufkommen des Tonfilms gab es jedoch neben den verfilmten Biographien historischer Komponisten auch Spielfilme über fiktive Musiker und deren erdachte Werke. Der berühmte Schweizer Komponist Arthur Honegger glossierte Anfang der 1950er-Jahre filmische Standardsituationen in diesem Genre: »Im allgemeinen zeigt das Drehbuch den Komponisten verliebt in eine große Dame oder in ein vornehmes Fräulein. Diese verwirft – selbsterklärend! – mit Spott und Verachtung das reine Gefühl des Künstlers und zieht ihm einen reichen Kavalier oder einen im Glanze der Uniform schimmernden Offizier vor. Mit gebrochenem Herzen entfernt sich der Liebende und beeilt sich, eine Sinfonie zu fabrizieren, in der er dem Ausdruck seiner Verzweiflung freien Lauf läßt. Bei der Aufführung des Werkes, die (es ist ja ein Film!) schon kurze Zeit nachher stattfindet, errät der ›geliebte Gegenstand‹ bei einer besonders gefühlvollen Posaunenstelle mit einem Male das ganze Genie und die ganze Liebe des Künstlers. Aber, ach! Es ist zu spät! Sie ist schon verheiratet und

vielleicht auch schon Mutter einiger Kinder!« (Honegger 1980, 92). Auffällig oft wurden im deutschen Unterhaltungskino der 1930er- und 40er-Jahre Geschichten erzählt, in denen es neben Liebesleid und Liebesglück um die Entstehung von Musikstücken geht. In der Überzahl handelt es sich um Unterhaltungslieder (oft im Walzertakt), die von verliebten Musiklehrern oder Barpianisten am Klavier scheinbar spontan hervorgebracht werden. Nach einigen Irr- und Umwegen avancieren diese musikalischen ›Herzensergießungen‹ im Verlaufe des Films zu erfolgreichen Schlagern, was mitunter sogar außerfilmische Realität wurde.¹ Aber neben diesen unzähligen Schlagerliedern entstanden für den deutschen Unterhaltungsfilm auch fiktive Opernszenen sowie sinfonische und konzertante Stücke², die gelegentlich sogar von speziell hinzugezogenen Vertretern der sogenannten Ernsten Musik geschrieben wurden. Der Film TRAUMMUSIK von 1940 mit einer swingbetonten Begleitmusik von Peter Kreuder und der extra komponierten Opernszene *Die Heimkehr des Odysseus* aus der Feder des seinerzeit als Puccini-Nachfolger gehandelten italienischen Opernkomponisten Riccardo Zandonai steht für ein besonders ambitioniertes Beispiel dieser Art.³

Zwar nehmen innerhalb der umfänglichen Produktion von Musikfilmen der UFA jene Streifen, in denen die Komposition von fiktiven Opern und Sinfonien thematisiert wird, zahlenmäßig eine marginale Position ein. Aber dass es sie überhaupt gibt, stellt einen aufschlussreichen Indikator für das

-
- 1 Die Filmoperette ZWEI HERZEN IM DREIERTAKT von 1930 mit ihrer dramaturgisch geschickt aufgebauten Handlung um einen gefundenen, verlorenen und wiedergefundenen Walzer (aus der Feder von Robert Stolz) bezeichnet den Prototyp.
 - 2 Die dramaturgische Einbeziehung speziell komponierter Mini-Konzerte in Melodramen war besonders im britischen Film der 1940er-Jahre keine Seltenheit. Das bekannteste dieser fünf bis neun Minuten langen »tabloid concertos« ist das stilistisch Rachmaninow nahestehende *Warsaw Concerto* von Richard Addinsell aus dem Film DANGEROUS MOONLIGHT (1944). Platteneinspielungen vor allem aus den 1950er-Jahren zeigen dessen Beliebtheit als Konzertstück für Klavier und Orchester auch in Deutschland.
 - 3 Für die Solo-Partie in diesem Opern-Fragment wurde sogar der berühmte Tenor Benjamin Gigli verpflichtet.

propagierte Erscheinungsbild zeitgenössischer Tonkunst und deren Funktion innerhalb einer musikalisch von Operetten, Revuen und Schlagern dominierten Massenkultur dar.

Hinzu kommt, dass in der Zeit der NS-Herrschaft alle wirklich moderne Kunst in Bausch und Bogen dem Verdikt des Kulturbolschewismus verfiel. Opern und Sinfonien jenseits des klassisch-romantischen Schaffenskanon galten als dekadent und elitär. Dieser ideologische Kontext unterscheidet die deutschen Filme von thematisch ähnlich gelagerten Produktionen aus anderen europäischen Filmländern, in denen ebenfalls ein anachronistisch gewordener Genrebegriff im Fahrwasser der Beethovenschen »Schicksals-Sinfonie« weiterwirkte.⁴ Neben diesen ideologisch-ästhetischen und zudem rassistischen Implikationen gab es speziell für die Filmkomponisten das strukturelle Problem, bei der Darstellung der Entstehung und Aufführung von Opern und Sinfonien – im Gegensatz zu den stets in Gänze gespielten Schlagern – diese Werke im Film nur als Bruchstücke präsentieren zu können. In den wenigen Minuten ihres Erklings mussten diese Fragmente von den Zuschauern als ›moderne Musik‹ identifiziert werden und sie mussten zugleich dramaturgisch so funktionieren, dass trotz aller Kürze die inhaltliche Intention einer entweder desaströsen oder enthusiastisch gefeierten Uraufführung für das Kinopublikum nachvollziehbar blieb.⁵

4 Ein Beispiel ist das rührselige französische Melodram *VALSE BLANCHE* aus dem Jahre 1943 mit der Musik von René Sylviano. Im Finale des Films stirbt die Jugendfreundin des Komponisten in einem Sanatorium, währenddessen in Paris die Uraufführung seiner ersten Sinfonie erklingt. Diese »total verlogene Geschichte wird durch aufdringliche Musik vollends zugrunde gerichtet«, urteilt das Lexikon des Internationalen Films, Hamburg 1991, Bd. 9, S. 4184.

5 In keinem Fall sind diese Opern- und Sinfonie-Ausschnitte Teil eines vorhandenen Ganzen. Sie wurden von vornherein als filmisch konzipierte Bruchstücke komponiert.

Stil und Funktion der fiktiven Sinfonien im deutschen Unterhaltungsfilm

In Eingrenzung auf die fiktiven Sinfonien werden die nachfolgend genannten fünf Spielfilme im Mittelpunkt der Analyse stehen: das musikalische LUSTSPIEL EHE IN DOSEN (DE, Johannes Meyer) von 1939; die Melodramen SYMPHONIE EINES LEBENS (DE, Hans Bertram) und ROMANZE IN MOLL (DE, Helmut Käutner), beide aus dem Jahre 1943, sowie das Hans-Moser-Lustspiel DER MILLIONÄR (DE 1947, Robert A. Stemmle). Bei Kriegsende befand sich dieser Film in der Musik-Synchronisation und wurde als sogenannter ›Überläufer‹ 1946 von der Bavaria Filmkunst in München fertig gestellt und ein Jahr später in Westberlin uraufgeführt.⁶ Das fünfte Filmbeispiel aus dem Jahre 1950 ist die Verfilmung einer von Stefan Zweig nachgelassenen *Postfräuleingeschichte*, die er mit Berthold Viertel 1940 zu einem Filmentwurf umgearbeitet hatte. Auf diesem Exposé basiert der Film DAS GESTOHLENE JAHR in der Regie von Wilfried Fraß aus dem Jahr 1950.

Bei Ansicht der genannten Filme wird klar, dass es bei deren fiktiven Sinfonie-Fragmenten in keiner Weise um einen Beitrag zur zeitgenössischen Kunstmusik ging. Die Autoren waren allesamt gestandene Filmkomponisten, die (mit Ausnahme von Alfred Uhl) stilistisch den Bereichen der Tanz- und sogenannten ›gehobenen Unterhaltungsmusik‹ zuzuordnen sind. Unter den ca. 170 Filmusiken, die Franz Grothe (1908–1982) als einer der fruchtbarsten deutschen Filmkomponisten seit den frühen 1930er-Jahren geschrieben hat, zählt seine Musik zur Ehekomödie EHE IN DOSEN nicht zu jenen, die durch populäre Schlager bekannt geblieben sind. Zwei Chansons »Ich war so zahm wie ein Reh« und »Das gewisse Etwas« sowie ein Wiegenlied »Schließ' deine Augen und Träume« erfüllen zwar im Film ihre dramaturgischen Aufgaben,

6 Auch nach Auswertung der Dokumentation von Konrad Vogelsang: *Filmmusik im Dritten Reich*, Hamburg 1990 sowie weiterer filmo-bibliografischer Quellen wurden vom Autor innerhalb dieses Jahrzehnts keine weiteren deutschen Spielfilme zu dieser Thematik gefunden.

entwickelten aber kein musikalisches Eigenleben. Für viele andere Filme hingegen komponierte Grothe sehr erfolgreiche Tanzlieder mit Evergreen-Qualität, die stilistisch sowohl von der Operettentradition als auch vom Swing beeinflusst sind. Zugleich besaß er das kompositorische Handwerk, eine gut klingende, transparent instrumentierte und die filmischen Situationen überzeugend charakterisierende orchestrale Unterhaltungsmusik schreiben zu können. Adolf Steimel (1907–1962) arbeitete seit Mitte der 1930er-Jahre als Dirigent von Tanzorchestern sowie als Schlagerkomponist. In den 1940er-Jahren leitete er sein eigenes Tanzorchester, dessen Repertoire in einer Zeit, in der amerikanische Originaltitel verboten waren, aus deutschen Schlagermelodien in Swing-Arrangements bestand. Der Filmkomponist Steimel spielte aber auch auf anderen Klaviaturen der Unterhaltungsmusik. So beginnt DER MILLIONÄR im Vorspann mit der walzerseligen Beschwörung eines unhistorischen Alt-Wien, gesetzt für großes Unterhaltungsorchester mit konzertantem Klavier. Und für Hans Moser als Postbote »mit dem Herzen auf dem rechten Fleck« schrieb Steimel in der Tradition des »Wiener Liedes« ein »Briefträger«-Lied, das dieser mit seinem unvergleichlichen Sprechgesang in einer Wirtshausszene vorträgt.

Die Musik zu Helmut Käutners ROMANZE IN MOLL komponierten zwei Autoren. Von Lothar Brühne erhoffte sich der Regisseur eine einprägsame Romanzen-Melodie; von Werner Eisbrenner deren gediegene »sinfonische« Verarbeitung als Teil der orchestrale Begleitmusik. Lothar Brühne (1900–1958) schrieb während der NS-Zeit mehrere populär gewordene Lieder für Zarah Leander (wie z. B. »Der Wind hat mir ein Lied erzählt« aus LA HABANERA). Und wie Franz Grothe setzte er nach 1945 seine Karriere als Filmkomponist im Unterhaltungsstil mit insgesamt über 70 Filmmusiken fort. Werner Eisbrenner (1908–1981) schrieb hingegen selten Lieder für den Film. In seinen über 100 Filmmusiken erwies er sich als ein sehr versierter Orchesterkomponist »gehobener« Unterhaltungsmusik, der mit den

Kompositionstechniken der klassischen Musik wohlvertraut war und ebenso einen schwungvollen Walzer wie auch einen sinfonischen Satz im romantischen Stil schreiben konnte. Eine schillernde Persönlichkeit war der Komponist Norbert Schultze (1911–2002), der sich nach dem Krieg hinter dem Schutzschild des »naiven Musikers« verschanzte, der nichts weiter als Noten schreiben wollte. Die Ergebnisse waren sowohl Orchesterpartituren für Filme wie *FEUERTAUF* über den Polenfeldzug, *ICH KLAGE AN* (eine Befürwortung der Euthanasie) oder das Durchhalte-Epos *KOLBERG* sowie Märsche für fast alle Waffengattungen (darunter *Bomben auf Engelland*) als auch eine seinerzeit beliebte Kinderoper *Der schwarze Peter*. Durch die Popularität seines »Lili Marleen«-Liedes kam er nach 1945 glimpflich durch das Entnazifizierungs-Verfahren und konnte sich in der BRD eine zweite Karriere als Filmkomponist aufbauen.

Bei der dramaturgischen und musikalischen Konzeption der ›fiktiven Filmsinfonien‹ spielten für die vier Komponisten die Stil- und Formprobleme der nach dem Ersten Weltkrieg in die Krise geratenen Gattung keine Rolle.⁷ Die stilistische Spannweite ihrer orchestralen Fragmente reicht von einem epigonalen Eklektizismus in der Beethoven-Bruckner-Tradition unter Einschluss einiger Gestaltungselemente des frühen Richard Strauss (vor allem hinsichtlich des Impetus und Gestus seiner weitschwingenden Melodiebögen) bis hin zum sinfonisch aufgeblähten Arrangement

7 Anders als das Musiktheater mit herausragenden Novitäten wie beispielsweise Alban Bergs *Wozzeck* hatte die Sinfonie in Deutschland und Österreich nach 1918 ihre Stellung als musikgeschichtlich relevante Gattung fast gänzlich verloren. Von den nach 1933 im Nazi-Deutschland uraufgeführten Sinfonien ist die bedeutendste zweifellos Paul Hindemiths Werk *Mathis der Maler*. Die UA 1934 in Berlin führte bekanntermaßen zur einzigen öffentlichen Kontroverse zwischen einem Dirigenten und einem hohen Machthaber des Dritten Reichs; nämlich zwischen Furtwängler und Goebbels. Genannt seien auch die im Verborgenen entstandenen Sinfonien; nämlich jene von Max Butting und Karl Amadeus Hartmann während ihrer ›inneren Emigration‹ für die Schublade geschriebenen Werke. Alles andere bewegte sich im Dunstkreis einer abgelebten, spätestens nach 1918 zu Ende gegangenen traditionell-spätromantischen Sinfonik.

eingängiger Melodien. Ersterer findet sich in der SYMPHONIE EINES LEBENS mit der Musik von Norbert Schultze; letzteres zeigt die ROMANZE IN MOLL mit einer Titelmelodie von Lothar Brühne und deren orchestralen Paraphrasen durch Werner Eisbrenner.

Die Vorspannmusik zum Melodrama SYMPHONIE EINES LEBENS wird optisch dargeboten als Konzert mit der Dresdner Philharmonie unter der Leitung ihres damaligen Chefdirigenten Paul van Kempen.⁸ Im weiteren Verlauf dieses Films, der in seiner Großform der Architektur einer viersätzigen klassisch-romantischen Sinfonie mit langsamer Introduction angenähert ist, werden in kurzen Einblendungen zu den jeweiligen Satzanfängen einige Partiturseiten aus der Sicht des Dirigenten in Großaufnahme gezeigt.⁹ Diese fiktive Musikerbiografie ist zwar in ihrer formalen Gestaltung ein Sonderfall. In ihrer inhaltlichen Aussage jedoch zeigt sie ein für das nazistische Musikdenken typisches Weiterwirken romantisch-sentimentaler Schaffenslegenden im Stil der trivialen Musikbelletristik des 19. Jahrhunderts.¹⁰

Es stellt sich aber die Frage, warum selbst in dem Figurenensemble von Lustspielen wie EHE IN DOSEN Opern- und Sinfoniekomponisten eine Rolle übernehmen mussten. Die Analyse der Filme wird zeigen, dass diese sinfonischen Bruchstücke ebenso wie die fiktiven Opernszenen (vor allem im Kontext mit

8 Der auf Anweisung Goebbels' nachträglich geänderte Vorspann nennt (einmalig in der Geschichte des UFA-Films) nur den Filmtitel. Es ist hier nicht der Raum, auf die dramatische Produktionsgeschichte dieses Films einzugehen. Aber an dieser Stelle soll kurz auf das tragische Schicksal des Hauptdarstellers, des französischen Schauspielers Harry Baur hingewiesen werden, der im Zusammenhang mit dieser Rolle in Gestapohaft kam und an den Torturen noch vor Premiere des Films im April 1943 verstarb. Vgl. Le Boterfi, Harry Baur (1995).

9 In N. Schultzes Autobiografie *Mir dir, Lilie Marlen* von 1995 wird die Partitur als Kriegsverlust verbucht.

10 Als literarisches Pendant zu diesem Film sei der 1936 erschienene »Roman eines deutschen Musikers« *Die verborgene Sinfonie* von Hans-Joachim Moser genannt.

Schlager, Operette und Revue) zur Darstellung bestimmter Aspekte der NS-Kulturpolitik dienten.¹¹

Charakteristika eines fiktiven Komponisten

Wie wir wissen, wurde offene politische Indoktrination in den eskapistisch geprägten Unterhaltungsfilmen der UFA bewusst ausgespart. Dennoch sind auch diese bis 1945 produzierten Streifen mehr oder minder von den kulturpolitischen und speziell musikästhetischen Postulaten und Wertungen der NS-Ideologie beeinflusst worden.

Unter Einbeziehung der Nachkriegsproduktion *DAS GESTOHLENE JAHR* zeigen die fünf in dieser Studie referierten Filme folgende Gemeinsamkeiten: die handlungsfunktionelle Einbindung des fiktiven Komponisten geschieht im Rahmen einer Liebes- oder Ehegeschichte. Glück oder Leid und auch Ehrgeiz treiben ihn an, eine Sinfonie zu schreiben, die im Verlauf oder zumeist gegen Ende des Films (fragmentarisch) uraufgeführt wird; entweder geschieht dies in orchestraler Form oder wie in dem Film *EHE IN DOSEN* nur als Klaviervortrag. Innerhalb der Besetzungsliste ist ein solcher Tonsetzer entweder der Protagonist des Films (wie in *SYMPHONIE EINES LEBENS*) oder zumindest einer der Hauptdarsteller (wie in den Filmen *EHE IN DOSEN* und *DAS GESTOHLENE*

11 Es zeigt sich, dass hierbei die konkrete Werkgattung austauschbar ist, ohne dass sich an der Grundproblematik etwas ändern würde. D.h. an die Stelle der fiktiven Sinfonien könnten ebenso fiktive Opern-Fragmente treten. Beispiele sind vorhanden: Neben *TRAUMMUSIK* mit einer Opernszene *Die Heimkehr des Odysseus* von Riccardo Zandonai entstand 1944 mit der Musik von Eduard Künneke die musikalische Komödie *GLÜCK UNTERWEGS* über die Entstehung einer Oper zur Biedermeierzeit. Hingewiesen sei auch auf die durchgefallene Premiere einer Oper *Lukretia Borgia* aus *WIR MACHEN MUSIK* und auf den auffällig »modernen« Roboterchor aus einer »futuristischen« Oper in *DAS SCHLOSS IN FLANDERN* (1936). Außerdem schrieb Theo Mackeben 1940 für den Film *DER WEG INS FREIE* ein rauschendes Opernfinale für Zarah Leander. (Vgl. Sabine Sonntags Überlegungen zur Phantomoper, 2011).

JAHR); seltener fungiert er als Nebenfigur wie der junge Komponist Franz Lichtenegger im Film *DER MILLIONÄR*.

Welchen Komponisten-Typ zeichnen diese Filme?

Dass für die Darstellung des fiktiven »kernig-deutschen« Kantors und Komponisten Stephan Melchior als Hauptgestalt des Films *SYMPHONIE EINES LEBENS* der französisch-elsässische Schauspieler Harry Baur verpflichtet worden war, hatte offensichtlich mit dessen Gestalt und Physiognomie zu tun, die eine Ähnlichkeit mit dem österreichischen Komponisten Anton Bruckner aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennen lässt. Von derb-bäuerlicher Statur, verkörpert er einen Künstler, der seinen ungebändigten Gefühlen und dem dräuenden Schicksal ausgeliefert ist. Generell stellen alle fiktiven Musiker aus den genannten Filmen einen Gegenentwurf zu einem modernen Komponisten wie etwa Arnold Schönberg oder Thomas Manns literarischer Figur des Adrian Leverkühn aus dem Roman *Doktor Faustus* dar.

D.h. an die Stelle eines Künstlers von ausgeprägter Eigenart, egozentrischer Individualität und scharfem Intellekt tritt ein mehr oder minder unreflektiert schaffender Musiker, der Frauen und Geselligkeit liebt, der nicht theoretisiert sondern auch auf belebter Straße (wie der Komponist Michael in *ROMANZE IN MOLL*) nachsingbare Einfälle niederschreibt. Anfängliche individuelle Extravaganzen oder ein bisschen persönliche Exzentrik werden durch eine resolute Frau an seiner Seite oder durch wohlmeinende Freunde sowie Stammtisch-Bekannte recht bald korrigiert. Typisch hierfür ist in Helmut Käutners bekanntem Film *WIR MACHEN MUSIK* die Verwandlung eines Mochtegern-Opernkomponisten mit wirrem Haarschopf zum akkurat gescheitelten Revue-Arrangeur.

Dass auch in dem harmlosen, ganz auf Hans Moser zugeschnittenen Lustspiel der junge Franzl nicht nur als Autor eines gemütvollen »Briefträger«-Liedes tätig sein darf, sondern zudem an einer Sinfonie arbeiten muss, hängt mit der

tradierten Reputation dieser bedeutsamen Musikform zusammen. Sie verleiht der Filmgestalt die nötige Gewichtung innerhalb des Figurenensembles. Der junge Komponist ist zwar mittellos, aber das Schreiben einer Sinfonie adelt ihn, hebt ihn aus dem gewöhnlichen Leben heraus und entschuldigt gewissermaßen seine aktuelle materielle Bedürftigkeit.

In einem Aufsatz über die Wertungskriterien von »Gute(r) und schlechte(r) Musik« bemerkte 1917 der Komponist Armin Knab, dass »den verschiedenen Musikformen an sich schon ein gewisser Schätzungswert an(haftet), innerhalb dessen sich dann erst die Bewertung des Komponisten vollzieht. So begegnet der Erzeuger einer Symphonie von vornherein [mit] einer gewissen Hochachtung.« Da das Schreiben einer Sinfonie ein beträchtliches handwerkliches Können voraussetzt, würde »auch beim Mangel jeder schöpferischen Eingebung« das Prädikat einer schlechten Musik nur dann erteilt werden, »wenn der Komponist in den Ton seichter Unterhaltungsmusik verfiel« (Arnim Knab 1950, 80). Der Autor konnte seinerzeit nicht ahnen, dass es zwei Jahrzehnte später im tonfilmischen Zusammenhang solche pseudo-sinfonischen Elaborate tatsächlich geben würde.

Kulturpolitische Postulate als verdeckte Handlungsmotive

Von den musikpolitischen Direktiven der NS-Zeit gehörten die Forderung nach Allgemeinverständlichkeit und Volkstümlichkeit zu den wichtigsten (und im Übrigen in allen Diktaturen anzutreffenden) kunstpolitischen Postulaten. Beide Forderungen führten zu einer enormen gesellschaftlichen Aufwertung der Unterhaltungsmusik, die auf makabre Weise in der Aufnahme von Tanz- und Filmkomponisten auf die Liste der sogenannten »Gottbegnadeten« in den letzten Kriegsjahren gipfelte. Die zeitgenössische Kunstmusik hingegen hatte trotz staatlicher Aufträge und Nationalpreise im Rundfunk und Film das Nachsehen. In den Unterhaltungstreifen zog die

aktuelle Ernste Musik immer den Kürzeren und musste hinter der final auftrumpfenden Operetten- und Tanzmusik stets in die zweite Reihe zurücktreten. In dem Film *WIR MACHEN MUSIK* (DE 1942, Helmut Käutner) rüffelt die Schlagersängerin Anni Pichler ihren Mann, den Komponisten Karl Zimmermann in dritter Person: »Er ist zu stolz etwas zu schreiben, was den Leuten gefällt.« Erst das Desaster der Premiere seiner vor musikalischen Plattitüden strotzenden Oper *Lukretia Borgia* lässt ihn umdenken und zum erfolgreichen Arrangeur von Revuen werden.

Zwar gibt es in Helmut Käutners melancholischer *ROMANZE IN MOLL*, jenem Film, in dem der Regisseur anstrebte, »sich den ›poetischen Realismus‹ des französischen Vorkriegsfilms zu eigen zu machen« (Gregor/Patalas 1976, 308), keine inszenierte Konkurrenzsituation zwischen Operetten- und Konzertmusik. Aber das musikalische Zentrum ist Lothar Brühnes sentimentale Romanze »Eine Stunde zwischen Tag und Träumen« (auf einen Text des Regisseurs) – ungeachtet dessen, dass eine im Film gezeigte Zeitungsannonce ein Konzert ankündigt, in dem der Komponist Michael zum ersten Mal seine Dritte Symphonie und die Romanze op. 46 dirigieren wird.

Was für den Filmzuschauer in diesem Konzert dann wirklich erklingt, ist eine Überhöhung der Romanzen-Melodie ins Konzertfähige durch Eisbrenners orchestrales Arrangement, dem ein sinfonischer Prolog mit dramatischer Verarbeitung des Anfangsmotivs vorangestellt ist. Dieser Prolog ist hinsichtlich seiner formalen Gestaltung, der Abfolge stimmungsmäßig unterschiedlicher Teile und der Platzierung von Zäsuren minutiös auf die wechselnden Einstellungen der Sequenz komponiert. Die Konzertszene dauert insgesamt fast fünfeinhalb Minuten, was filmisch gesehen eine recht lange Zeit für einen durchgehenden Musik-Take ist. Seine Integration erfolgt, indem die Musik im ständigen Wechsel sowohl diegetisch (als sichtbares Konzert) und zugleich non-diegetisch als Begleitmusik vor allem für die Rückblenden fungiert. Hinsichtlich der subjektiven Wahrnehmung dieser Sequenz verwies

Christoph Henzel auf den quasi zeitdehnenden Eindruck, »dass es sich um eine lange Instrumentalkomposition mit Vokalfinale handelt, denn nach dem Beginn des Konzerts liefert sie [d.h. die Protagonistin Madeleine; W. Th.] sich erst ihrem Erpresser aus, bevor sie ihren Platz im Konzertsaal einnimmt.« (Henzel, Zur Filmsymphonik in Deutschland 2011,170)

Die dann folgende Gesangsromanze, gesungen von der früheren Geliebten des Komponisten, löst bei Madeleine, die mit einem biederen Buchhalter verheiratet ist, vielfältige Erinnerungen aus. Von ihrer ersten Begegnung mit dem Komponisten Michael bis zu ihrem schweren Gang zu Victor, dem Vorgesetzten ihres Mannes, der sie sexuell begehrt. Die Partie, in der ihr Mann in Eile verspätet ins Konzert kommt, hat Durchführungscharakter und zeigt bewegungsillustrierende Momente.

Bei den Forderungen der nazistischen Kulturpolitik nach einer allgemeinverständlichen modernen Kunstmusik ging es jedoch nicht um eine größere Fasslichkeit sowie Klarheit durch Vereinfachung der musikalischen Strukturen auf neuem stilistischen Fundament, wie sie beispielsweise die französischen Komponisten um Jean Cocteau anstrebten. Deren Abwendung von der hyperchromatischen Tonsprache hin zu diatonischen Melodien und einer modal geprägten Harmonik entsprach nicht den Maximen der NS-Ideologen. Denen ging es vielmehr um plakativ vergrößerte Ausdruckstopoi des Pathetischen, Heroischen, Pompösen und Lyrisch-Sentimentalen auf der stilistischen Grundlage der spätromantischen Musik im Allgemeinen und der Richard Wagners im Besonderen mit geringer Erweiterung um modale Elemente (wie dem ironisch bezeichneten »Nazi-Dorisch«).

Ein anderer Aspekt nazistischer Musikpolitik kommt in dem Film EHE IN DOSEN von 1939 zum Tragen. Für diese musikalische Komödie über das Ehepaar Peter Bagrat (seines Zeichens seriöser Komponist) und dessen Ehefrau Nora schrieb Franz Grothe neben Liedern auch ein »Sinfonie-

Fragment«. »Zur Karikatur gerät der arbeitende Künstler, wenn der rasende Tonschöpfer... bei Sturm und Gewitter seine Tscherkassische Symphonie aus den Tasten meißelt...«, befand Lothar Prox in einer aufschlussreichen Studie über den deutschen Revuefilm (Prox 1979, 78).

Auf diese »Sinfonie« bezieht sich die folgende Restaurantszene, in der eine Varietésängerin am Klavier das Couplet »Ich war so zahm wie ein Reh« vorträgt. Peter, der mit seiner Frau und fünf Bekannten an einem Tisch des Restaurants sitzt, erkennt, dass ein Motiv seiner Symphonie für dieses Lied verwendet wurde. Empört springt er auf: »Das ist doch die Höhe. Jetzt macht dieses Biest aus meiner Sinfonie einen Foxtrott.« Aber als Reaktionen am Tisch hört er von Ehefrau Nora: »Na, Peter. Das ist doch fabelhaft.« Einer der Herren: »Das ist von Ihnen? Das ist doch großartig!« Ein anderer (im Kommiss-Ton): »Donnerwetter! Das hat Schmiss.« Man sieht Tanzpaare im Saal. Peter: »Dazu tanzen diese Idioten auch noch. Trampeln auf meiner Sinfonie herum, diese Banausen.« Ein Herr am Tisch: »Aber es macht Stimmung.« Diese Schlüsselszene aus EHE IN DOSEN zeigt eine absurde Situation. Der Sinfoniekomponist wird zum Lieferanten für melodische Motive, die tanzmusikalisch verwertbar und dadurch eingängiger, schmissiger und somit publikumswirksamer werden. Diese Adaption besitzt zwar kein Vorbild in der kompositorischen Realität; gleichwohl ist sie im damaligen Unterhaltungskino ein mehrfach anzutreffender dramaturgischer Topos, in dem erst im tanzmusikalischen Arrangement ein musikalischer Einfall reüssiert.¹²

Hinter dem ganzen Vorgang, der in dieser Form speziell im Unterhaltungsfilm anzutreffen ist, verbirgt sich die *Ideologie der unteilbaren*

12 Bezeichnenderweise war in dem gleichnamigen Lustspiel von Leo Lenz und Ralph Arthur Roberts, das als Vorlage für diesen Film diente, der Komponist kein Sinfoniker, sondern ein berühmter Operettenkomponist.

Musik.¹³ Es ist der Versuch, die verlorengegangene Einheit der Musik scheinbar wieder herzustellen. So wird suggeriert, dass ihre seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmende Aufspaltung in Trivial- und Opus-Musik wieder aufgehoben werden könnte, indem zum einen der Komponist beides tut; nämlich sowohl ein volkstümliches »Briefträger«-Lied als auch eine Sinfonie zu schreiben. Oder indem das motivische Material einer Oper oder Sinfonie (wie hier geschehen) so beschaffen ist, dass es zu populärer Musik umgeformt werden könnte.

Auch in der *SYMPHONIE EINES LEBENS* gibt es eine Szene, die zeigt, wie der komponierende Dorfkantor den längst unterbrochenen Kreislauf von Volks- und Kunstmusik schließen möchte. Inmitten einer dörflichen Idylle, die zeitlich um 1900 angesiedelt wurde, singt er draußen auf der Weide einem Schafhirten das auf einer Ganztonleiter basierende Leitmotiv seiner Lebenssinfonie vor. Der Englisch Horn (sic!) blasende Hirt greift das Motiv auf und variiert es mit schönster Selbstverständlichkeit.

Ist es abwegig, diese suggerierte Einheit der Musik mit der politischen Gesellschaftsidee der »Volksgemeinschaft«, der propagierten Aufhebung gesellschaftlicher Schichten sowie intellektueller Eliten zu Gunsten von »Führer und Gefolgschaft« in Verbindung zu bringen? Sollte die Tauglichkeit von Werken der ernsten Musik als Motivlieferant für die Tanzmusik die gewünschte »Volksnähe« des Tondichters unter Beweis stellen?

Der Film *SYMPHONIE EINES LEBENS* zeigt als frei erfundene Musikerbiografie in Rückblenden vier Lebensstationen des fiktiven Dorfkantors Stephan Melchior. Die aktuelle Zeitebene des Films bildet der Konzertsaal der Dresdner Philharmonie mit der Uraufführung seiner autobiografisch

13 Ein Plädoyer für diese ideologische Maxime findet sich auch in dem 1952 erschienenen Buch *Die unteilbare Musik* von Alois Melichar, der während des Dritten Reichs zu den vielbeschäftigten Filmkomponisten im seriösen Fach gehörte.

intendierten Sinfonie, die er als alter Mann *Tag und Nacht aus Schuld und Sühne* komponiert hatte und der er im Publikum inkognito beiwohnt.

Norbert Schultze schrieb hierfür ein viersätziges sinfonisches Werk mit einer Einleitung als Vorspannmusik. Die mit Überschriften versehene Satzfolge dieser Sinfonie bestimmt den Filmablauf, in dem es u.a. um den Totschlag eines Nebenbuhlers aus blinder Eifersucht, eine lange Zuchthausstrafe, Sühne und Heimkehr sowie die Sublimierung des Erlebten im kompositorischen Werk geht. Das Wort tritt in diesem Film gegenüber der musikalischen Ausdeutung der Bilder stark zurück. Für Schultze hätte diese Reduktion der Sprache noch weitaus rigorosier erfolgen sollen: »Leider traut sich Hans Bertram nicht, konsequent auf jeden gesprochenen Dialog zu verzichten.« (Schultze 1995, 92). Die einzelnen als Rückblenden gezeigten Lebensstationen werden als Inhalt dieser Sinfonie präsentiert. Der Mythos vom Sinfonien schreibenden Dorfkantor zeigt in der Art seiner hier realisierten optischen Präsentation mit der Betonung des Bodenständigen, Naiv-schaffenden und der Volksverbundenheit (wie in der Szene mit dem Schäfer) gewisse ›Blut-und-Boden‹-Aspekte. Der Nazi-Ideologie ist auch der fatalistische Grundton der Geschichte verpflichtet, der einen in Gänze von seinen Emotionen gelenkten und dem Fatum ausgelieferten Künstler zeigt.

Sinfonische Klänge als »das gestaltete Chaos unserer Zeit«

Im Gegensatz zum 1947 uraufgeführten »Überläufer« des Hans-Moser-Lustspiels *DER MILLIONÄR* entstand der Film *DAS GESTOHLENE JAHR* über ein Verbrechen aus Liebe fünf Jahre nach dem Krieg und unter den gesellschaftlichen Verhältnissen der jungen Bundesrepublik Deutschland.

Was unterscheidet ihn von den Streifen aus der NS-Zeit und was hat er mit ihnen gemeinsam? Auf den ersten Blick scheint auch hier der

Handlungsfaden nach dem gleichen Muster gesponnen zu sein wie in den vorausgegangenen Filmen. Nicht der schwierige Schaffensprozess einer Sinfonie steht im Mittelpunkt des Geschehens sondern die ungleiche Liebe zwischen Marie Baumgartner und dem jungen Komponisten Peter Brück.

Die finale Aufführung eines Fragments aus diesem fiktiven Opus wird in der Art einer Schluss-Stretta mit Parallelszenen kombiniert, in denen das »Postfräulein« Marie Baumgartner, die bis zu ihrer Verwirrung der Gefühle unbescholten in einem kleinen Dorfpostamt gearbeitet hatte, sich vor Gericht wegen Unterschlagung verantworten muss. Diese Tat hatte sie aus Liebe zu diesem jungen Komponisten begangen, den sie als Unterhaltungs-Geiger in einer Bar kennenlernte. Mit dem unterschlagenen Geld leben die Beiden (Marie ist inzwischen seine Geliebte; Peter ist ahnungslos, woher das Geld kommt) in einem kleinen Dorf in der Normandie. Dort entsteht innerhalb eines Jahres (natürlich unter mancherlei Schwierigkeiten) eine »Merlin-Sinfonie« in fünf Sätzen. Nach einigen Widerständen kommt es zur erfolgreichen Uraufführung dieses Werks.¹⁴ Einen wichtigen Unterschied markiert in diesem Film das Schaffensmotiv. Peter schreibt die Sinfonie nicht als Ausdruck seiner Liebe zu Marie. Diese schenkt ihm zwar die Rahmenbedingungen, unter denen er (temporär allen finanziellen Sorgen enthoben) sein Werk schaffen kann. Marie ist jedoch nicht seine »Muse«. Somit verengt sich der inhaltliche Aspekt der Sinfonie nicht auf eine Liebesbeziehung. Und während die übrigen Filme auf Originalstoffen oder mediokren Unterhaltungsromanen basieren, fußt die literarische Vorlage dieses Films auf einer Erzählung von Stefan Zweig. Weitere wesentliche Unterschiede gibt es in filmmusikalischer Hinsicht. Der österreichische Komponist Alfred Uhl (1909–1992), der seit 1932 auch für den Film arbeitete, war in seinem Land

14 Allerdings ist der im Film gezeigte Ausschnitt (nämlich der Schluss-Teil) recht kurz und wird zudem in den Parallelszenen des Gerichtssaales - dramaturgisch ungeschickt - auch non-diegetisch als dramatisierende Filmmusik eingesetzt.

ein Vertreter der zeitgenössischen Kunstmusik. Er kam weder von der Operette noch vom kommerzialisierten Jazz oder von der spätromantisch orientierten konzertanten Unterhaltungsmusik her, sondern schrieb in einem semi-modernen Stil spielfreudige, tänzerische und virtuose Orchester- und Kammermusik sowie Chorsachen, Lieder und Etüden für verschiedene Instrumente.

Eine Auseinandersetzung mit der überkommenen Gattung der Sinfonie fand in seinem Œuvre indes nicht statt. Somit war das Schreiben des am Schluss des Films erklingenden Sinfonie-Fragments eine »von außen« kommende Aufgabe als Filmkomponist. Im Gegensatz zu den anderen fiktiven Sinfonie-Bruchstücken erfüllt Uhls kurzes Finale-Fragment mit dissonant zugespitzter Harmonik und motorischer Rhythmik in Stil und Haltung das filmisch bedingte Postulat einer »modernen Musik«, die – wie im Film *expressis verbis* genannt – »das gestaltete Chaos unserer Zeit« widerspiegeln soll. Dieser Absicht entsprechen die teils forsch auftrumpfenden, teils nervös agierenden orchestralen Gesten – gespielt vom Wiener Tonkünstlerorchester.

Postskriptum

Filme mit fiktiven Komponisten werden in überschaubarer Zahl bis auf den heutigen Tag gedreht. Aber die Rollen sind (wie z. B. die Komponistin Julie in Kieslowkis *DREI FARBEN: BLAU* (USA 1993)) psychologisch differenzierter angelegt und der dramaturgische Einsatz der Musik geschieht raffinierter. Es geht hierbei auch nicht um Sinfonien sondern zumeist um Vokalwerke, deren Texte eine zusätzliche Bedeutungs- und Kommentierungsebene schaffen.

Zudem wird das Schaffen dieser fiktiven Komponisten oder Komponistinnen nicht mehr in Konkurrenz zu einem von der Popmusik geprägten Umfeld gestellt sondern das entstehende Werk erfüllt eine Funktion, die es zum

Kristallisationspunkt für bestimmte gesellschaftliche Zustände und Probleme werden lässt.

Literatur

- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno (1976) *Geschichte des Films*. Bd. 2, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 308.
- Henzel, Christoph (2011) Zur Filmsymphonik in Deutschland; In: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 170, Fußnote 34.
- Knab, Armin (1959) *Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik*. Berlin: Merseburger, S. 80.
- Le Boterfi, Hervé (1995) *Harry Baur*. Paris: Pygmalion.
- Melichar, Alois (1952) *Die unteilbare Musik. Betrachtungen zur Problematik des modernen Musiklebens*. Wien: Weinberger.
- Moser, Hans-Joachim (1936) *Die verborgene Sinfonie. Roman eines deutschen Musikers*. Leipzig: Staackmann.
- Prox, Lothar (1979) Melodien aus deutschem Gemüt und Geblüt. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*. München: Hanser-Verlag, S.78.
- Schultze, Norbert (1995) *Mir dir, Lilie Marlen*. Zürich/Mainz: Atlantis-Musikbuch-Verl.
- Sonntag, Sabine (2011) Phantomoper. Überlegungen zur Gattung der imaginären Oper im Spielfilm. In: *Dohr-Almanach 1*. Köln: dohr.

Empfohlene Zitierweise

Thiel, Wolfgang: Fiktive Sinfonien im deutschen Film der 1940er-Jahre. Ein Beitrag zum Erscheinungsbild zeitgenössischer Kunstmusik in Darstellungen des Unterhaltungskinos. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 121–138, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p121-138.

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.

Deontologisierung des Diegesebegriffs – am Beispiel einer Szene aus Ingmar Bergmans DET SJUNDE INSEGLET

Dieter Merlin

Der üblicherweise mit dem Begriff der filmischen Diegese verbundene Objektivitätsanspruch steht zunehmend zur Disposition. Gründe dafür sollen im Folgenden mittels einer zweistufigen Argumentation dargelegt werden: Zunächst seien kurz die Entstehungsgeschichte des Begriffs sowie zwei zentrale Bedeutungsverschiebungen skizziert, die der genannte Begriff im Laufe seiner weiteren Verwendung erfahren hat. Danach werde ich anhand der Eingangsszene aus Ingmar Bergmans Spielfilm DET SJUNDE INSEGLET (SWE 1957) die Frage erörtern, inwiefern die Konstituierung einer kohärenten diegetischen Realität durch individuelle Bewusstseinsvorgänge gesteuert wird, die einerseits gesellschaftlich und ästhetisch bedingten Normierungen unterliegen, andererseits jedoch häufig nur unzureichend determinierbar sind. Dabei wird sich herausstellen, dass das Auftreten semantischer Polyvalenzen in der Filmanalyse stärker in den Fokus gerückt werden müsste, als es das etablierte Begriffsverständnis zulässt.

1. Geschichte des Diegesebegriffs

Im Vorwort der deutschen Übersetzung einiger berühmter Essays des französischen Filmwissenschaftlers Christian Metz (1931–1993), die 1972 unter dem Titel *Semiotique des Films* erschien, schreibt Walter A. Koch:

Die Sterne waren schon seit Jahrtausenden Gegenstand hehrer Betrachtung. Der Stein, der vom Berge rollt, der Ziegel, der vom Dach fällt, »liegt auf der Hand«. Die uns im Alltag allzu vertrauten Dinge werden selten oder spät zum Objekt wissenschaftlicher Analyse. So hat es eines BACON oder GALILEI bedurft, um zwischen Stein und Stern

eine konsistente wissenschaftliche Brücke zu schlagen. Dem Film erging es bisher ähnlich wie dem Stein. Er ist uns im alltäglichen Erleben so allgegenwärtig, daß es eines beträchtlichen geistigen Energieaufwands bedarf, um hier eine mehr als teilnehmende, konsumierende Haltung, um die Distanz eines den visuellen Verstehensprozeß selbst beobachtenden Analysators zu gewinnen. [...] Christian Metz war einer der ersten, wenn nicht der erste unter den Filmologen, die eine generellere, übertragbarere, strukturellere Formulierung des filmischen Verstehensprozesses anstrebten. (Walter A. Koch in: Metz 1972, 11, Hv.i.O.)

Dieser einleitende Absatz aus dem Vorwort zu der genannten Essaysammlung enthält aus heutiger Perspektive ein hohes Maß an Selbstüberschätzung. Als eine Art Leitidee für die sich etablierende Filmsemiologie bringt Koch eine kosmische Gewissheit ins Spiel: Er überträgt ein fundamentales Prinzip der klassischen Physik, das sich in der Erforschung der Sternbewegungen als ungeheuer erfolgreich erwiesen hat – das der beobachterunabhängigen Allgemeingültigkeit –, aus der Sphäre der Naturgesetze auf den Bereich der menschlichen Filmrezeption.

Wie konnte es zu dieser Einschätzung kommen? Am Beispiel der historischen Entwicklung des Diegesebegriffs lässt sich die Konstituierung des Objektivitätsdogmas in der Filmtheorie gut nachvollziehen, und in Abhängigkeit davon werden die irritierenden Klassifizierungsprobleme verständlich, die bei einer Anwendung der in der Filmmusikforschung gängigen Unterscheidung ›diegetisch vs. extradiegetisch‹ bisweilen auftreten.

1.1 Diegese als eine von sieben filmischen Realitätsebenen (Étienne und Anne Souriau)

Der französische Philosoph und Kunsttheoretiker Étienne Souriau (1892–1979) hält im Wintersemester des Universitätsjahres 1950/51 am Institut de Filmologie der Sorbonne den Eröffnungsvortrag zu einer Vorlesungsreihe mit den Titel »Structure de l'univers filmique« (›Struktur des filmischen

Universums«). Anlass des Vortrags ist die Präsentation einer elementaren Terminologie, mit deren Hilfe die Wissenschaftlichkeit ›filmologischer‹ Forschungsprojekte sichergestellt werden soll:

[...] une chose est sûre : les *notions* que ces termes expriment sont des notions de base, élémentaires mais importantes et absolument indispensables: sans elles il ne saurait y avoir de filmologie scientifique et sérieuse. Car la filmologie est, doit être, veut être une science. (Souriau 1951, 231, Hv.i.O.)¹

Einer der Grundbegriffe, die Souriau in seinem Vortrag definiert, ist das Adjektiv »diégétique« (»diegetisch«). Dieser Begriff ist in ein System von sieben weiteren deskriptiven Kategorien eingebunden, die laut Souriau in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit anderen Forschern entwickelt wurden.² Letztere hatten 1948 gemeinsam die sog. École de Filmologie gegründet, um sich »der wissenschaftlichen Untersuchung ›filmischer Tatsachen‹ in ihrer psychologischen und physiologischen Wirkung auf den menschlichen Organismus [zu] widmen« (Kessler 1997, 132). Die Schule verfügte an der Sorbonne über ein eigenes Institut und rief darüber hinaus eine internationale Zeitschrift ins Leben, die *Revue internationale de Filmologie*, die von 1947 bis 1961 erschien. Darin publizierte Souriau 1951 unter dem Titel »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie« (»Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«) die Schriftfassung des erwähnten Vortrags, aus der oben bereits auszugsweise zitiert wurde.

1 »Eines ist gewiss: die *Begriffe*, welche diese Ausdrücke festlegen, sind Grundbegriffe, elementar, aber wichtig und absolut unverzichtbar: Ohne sie könnte es keine ernsthafte wissenschaftliche Filmologie geben. Denn die Filmologie ist eine Wissenschaft, sie muss und will eine sein.« (Souriau 1997 [frz. 1951], 140f., Hv.i.O.; Übers.: F. Kessler)

2 Zu diesen gehörten u.a. Gilbert Cohen-Séat (1907–1980; Journalist, Filmregisseur, -produzent u. -theoretiker), Mario Roques (1875–1961, Literaturhistoriker), Henri Wallon (1879–1962; Philosoph, Sozialpsychologe, Neuropsychiater und Politiker), Gaston Bachelard (1884–1962; Philosoph u. Wissenschaftstheoretiker) und Edgar Morin (geb. 1921, Philosoph u. Soziologe).

In diesem Text postuliert Souriau zunächst ein »filmisches Universum im Allgemeinen«³. Dies geschieht im Rückgriff auf den Begriff des »Diskursuniversum[s]«⁴ (ebd., 232), der durch den britischen Mathematiker und Logiker Augustus de Morgan (1806–1871) geprägt wurde. Die Setzung eines allgemeinen filmischen Diskursuniversums im Verlauf der Projektion eines Films erfolgt in Abgrenzung zu anderen Universen, die durch andere Kunstwerke oder durch die Alltagsrealität etabliert werden. Darüber hinaus lassen sich Souriau zufolge Filme, die bestimmte Ähnlichkeiten aufweisen, zu bestimmten »Genre[s] des filmischen Universums«⁵ zusammenfassen. Und schließlich setze jeder Film »sein eigenes Universum«⁶. Aussagen über diese drei Arten filmischer Universen seien jeweils nur innerhalb des jeweiligen Universums gültig:

Pensons à ce qu[e] [les logiciens] appellent « Univers du discours ». L'expression a été inventée par De Morgan ; elle est maintenant courante [...]. Elle désigne tout un ensemble de relations, de « classes », prises en considération du fait de poser un seul jugement. [...] je cite Lalande [...] : « La proposition : aucun chien ne parle ; est vraie dans l'Univers du Discours de la Zoologie, mais non dans celui de la Fable. » Esope, ou La Fontaine, fait entrer en scène un chien. Ce chien prend la parole. Il suffit : nous sommes dans l'univers de la Fable. (Souriau 1951, 232, Hv.i.O.)⁷

Souriau macht deutlich, dass ihn die »wesentlichen strukturellen Rahmenbedingungen [des allgemeinen filmischen] Universums«⁸ interessieren.

3 »univers filmique en général« (Souriau 1951, 233).

4 »Univers du discours« (ebd., 232).

5 »genre d'univers filmique« (ebd.).

6 »son propre univers« (ebd.).

7 »Denken wir an das, was [die Logiker] »Diskursuniversum« nennen. Der Ausdruck wurde von De Morgan geprägt; er ist dort mittlerweile geläufig [...]. Er bezeichnet die Gesamtheit von Relationen, von »Klassen«, die aufgrund einer einzigen Setzung berücksichtigt werden müssen. [...] ich zitiere Lalande [...]: »Die Aussage »Kein Hund spricht« ist wahr im Diskursuniversum der Zoologie, nicht jedoch in demjenigen der Fabel.« Äsop oder La Fontaine lassen einen Hund auftreten. Dieser beginnt zu sprechen. Das genügt bereits: Wir befinden uns im Universum der Fabel.« (Übers.: D. Merlin)

8 »grands cadres structuraux de [l']univers [filmique en général]« (ebd., 233).

Dieses Universum kann Souriau zufolge aus sieben verschiedenen Perspektiven betrachtet werden, welche sieben Existenz- bzw. Realitätsebenen⁹ zugeordnet werden können. Dazu gehören nach Souriau die »afilmische«, »profilmische«, »filmographische«, »filmophanische«, »diegetische«, »spektatorielle« und »kreatorielle« Realität.¹⁰ Die fünf erstgenannten Realitätsebenen betrachtet Souriau als auf der Grundlage »objektiver Daten«¹¹ gegeben. Die beiden letzteren basieren seiner Auffassung nach auf »*subjective*[n] *Tatsache*[n]« (Hv.i.O.)¹². Bezüglich des filmischen Raums und der filmischen Zeit sind laut Souriau nur zwei der genannten sieben Perspektiven von Relevanz. Um welche zwei Perspektiven bzw. Realitätsebenen handelt es sich?

Die eine dieser beiden Perspektiven bezieht sich auf die visuellen und akustischen Rohdaten, die während der Projektion des Films im Zuschauerraum vermittelt werden. Die Gesamtmenge dieser Daten wird von Souriau im Allgemeinen als »filmophanisch« und im Speziellen, d.h. nur das Visuelle betreffend, als »leinwandlich« bezeichnet. Entsprechend definiert Souriau einen »leinwandliche[n] Raum« und eine »filmophanische Zeit«¹³. Die »filmophanische Zeit« entspricht der physikalischen Zeit, die im Zuschauerraum vergeht.

Die zweite Perspektive, unter der sich der raumzeitliche Rahmen des allgemeinen filmischen Universums betrachten lässt, ist Souriau zufolge die diegetische. Diese bezieht sich auf Objekte und Ereignisse »in der Intelligibilität«, wie G. Cohen-Séat sagt¹⁴. Den Zusammenhang zwischen

9 Vgl. ebd., 234: »sept plans d'existence de l'univers filmique«.

10 Ebd., 234–239.

11 »données objectives« (ebd., 234).

12 »fait[s] *subjectif*[s]« (ebd., Hv.i.O.).

13 »espace filmique«; »temps filmique« (ebd., 233).

14 »dans l'intelligibilité«, comme dit G. Cohen-Séat« (ebd., 240; vgl. auch Souriau 1953 [1951], 7).

den beiden genannten Perspektiven, d.h. der filmophanischen und der diegetischen Realitätsebene, beschreibt Souriau wie folgt:

Nos deux espaces sont bien distincts l'un de l'autre. Pour ne pas les confondre, donnons-leur deux noms, sans nous occuper encore de justifier ceux-ci. Prenons-les simplement comme des étiquettes commodes. L'un, ce sera l'espace « écranique ». L'autre, si vous voulez, nous l'appellerons l'espace « diégétique » (du grec διήγησις donnant *diégèse* : récit, narration, exposé). Ainsi donc, deux espaces : 1° l'espace écranique, qu'occupent les jeux de luminosité et d'obscurité, les formes, les phénomènes qui sont là visibles ; 2° l'espace diégétique, cet espace seulement reconstitué par la pensée du spectateur (et supposé ou construit originellement par l'auteur du scénario) : celui dans lequel sont censés se passer tous les événements qu'on me présente, dans lequel les personnages me paraissent se mouvoir, dès que je comprends la scène à laquelle on me fait assister. (Ebd., Hv.i.O.)¹⁵

Bei dieser Textstelle handelt es sich um diejenige innerhalb des Aufsatzes von 1951, in der der Diegesebegriff von Souriau zum ersten Mal verwendet wird. Souriaus Tochter Anne war ihrer eigenen Aussage nach maßgeblich an der Begriffsprägung beteiligt.¹⁶ Die Herleitung des Begriffs aus dem Altgriechischen sorgt bis heute für Irritationen, zum einen, da in der

15 »Unsere beiden Räume lassen sich klar voneinander unterscheiden. Um Verwechslungen zu vermeiden, geben wir ihnen unterschiedliche Namen, ohne diese Bezeichnungen im Moment weiter zu rechtfertigen. Sie bieten sich aus pragmatischen Gründen an. Das eine ist der ›leinwandliche‹ Raum. Den anderen bezeichnen wir als ›diegetischen‹ Raum (nach *Diegese* von griechisch διήγησις: Erzählung, Darstellung). Auf diese Weise haben wir also zwei Räume: 1. den leinwandlichen Raum, der von den Spielen aus Licht und Schatten ausgefüllt wird, von den Formen und Phänomenen, die jeweils dort sichtbar sind; 2. den diegetischen Raum, den Raum, der nur durch das Denkvermögen des Zuschauers rekonstituiert werden kann (und der durch den Autor des Drehbuchs ursprünglich vorausgesetzt bzw. konstruiert wurde): denjenigen, in dem alle Ereignisse stattfinden sollen, die man mir präsentiert, und in dem sich die Figuren zu bewegen scheinen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt.« (Übers.: D. Merlin.)

16 Anne Souriau behauptet in dem von ihr elf Jahre nach dem Tod ihres Vaters herausgegebenen ästhetischen Wörterbuch (vgl. Souriau/Souriau 2009 [1990]) unter dem zum Stichwort »DIÉGÈSE« (ebd., 581, Hv.i.O.), dass sie selbst den Diegesebegriff 1950 »innerhalb der Gruppe der Forscher im Bereich Ästhetik, die am Institut de Filmologie der Universität Paris tätig waren« (»dans le groupe des chercheurs en esthétique de l'Institut de Filmologie de l'Université de Paris«) erfunden habe. Allerdings weicht die in dem Lexikoneintrag von 1990 enthaltene Definition des genannten Begriffs auf entscheidende Weise von derjenigen ab, die Étienne Souriau 1951 und 1953 [1951] vorlegt, vgl. dazu Anm. 32.

Forschung unterschiedliche Auffassungen darüber bestehen, ob ›Diegesis‹ und ›Mimesis‹ als oppositionäre Begriffe aufzufassen sind, zum anderen, da umstritten ist, wie sich die Begriffe ›Diegese‹ und ›Diegesis‹ zueinander verhalten.

Genette plädiert 1983 in *Nouveau discours du récit* dafür, ›Diegese‹ und ›Diegesis‹ scharf voneinander zu unterscheiden. Im Gegensatz zu Genette, der schreibt, dass »*Diegesis* [...] mit *Diegese* [nichts] zu tun [habe]«¹⁷, stellt Anton Fuxjäger 2007 die These auf, dass die ›Diegese‹ Souriaus in einer funktionalen Abhängigkeit zur ›Diegesis‹ im platonischen Sinn stehe, welche derjenigen von Inhalt zu Form ähnele, d.h. von Vorstellungsinhalt in Bezug auf eine erzählte Welt einerseits zur Form des narrativen Diskurses andererseits (vgl. Fuxjäger 2007, 19f.). Diese These wird von Fuxjäger mit dem Hinweis begründet, dass Platon ›Diegesis‹ nicht als Gegenbegriff zu ›Mimesis‹ konzipiert habe (wie Genette behauptet), sondern als Oberbegriff mit der Bedeutung ›Erzählung‹; und dann gebe es Platon zufolge Erzählungen, die auf nachahmende Weise erzählen, und solche, die dies auf nicht-nachahmende Weise tun. Fuxjäger schließt daraus auf die folgende Relation zwischen ›Diegese‹ laut Souriau und ›Diegesis‹ gemäß Platon: Eine ›Diegese‹ (= Vorstellungsinhalt) werde durch eine ›Diegesis‹ (= in Form einer Erzählung) vermittelt, und letzteres könne auf mimetische und nicht-mimetische Art geschehen.

Sowohl Genette als auch Fuxjäger urteilen im Hinblick auf den Begriff der ›Diegesis‹ bei Platon nicht präzise genug: Von Platon wird der Begriff ›Diegesis‹ im dritten Buch der *Politeia*¹⁸ sowohl als Oberbegriff als auch als Unterbegriff verwendet. Und als Unterbegriff steht er in Opposition zu ›Mimesis‹. Es stimmt zwar, dass Platon (bzw. der von Platon als narrative

17 Genette 1998 [1994, frz. 1983], 202, Hv.i.O.; Übers.: A. Knop.

18 Vgl. Platon 1991 [ca. 370 v. Chr.], 180–265.

Figur etablierte Sokrates) »διήγησις« (»diegesis«)¹⁹ als Oberbegriff für zwei unterschiedliche Formen der Erzählung ansieht – eine nachahmende und eine nicht-nachahmende –, aber für diese beiden Formen verwendet er die Begriffe »μιμήσις« (»mimesis«)²⁰ und »ἀπλή διήγησις« (»haple diegesis«)²¹. »[H]aple diegesis« wird in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher zum einen durch den Ausdruck »einfache Erzählung«²², zum anderen durch »eigentliche[] Erzählung«²³ wiedergeben.

Für den Diegesediskurs lässt sich festhalten: Die Namensgebung, die Souriau vornimmt, basiert auf einer Analogiebildung relativ zum platonischen Begriffssystem. Diese Analogiebildung erfolgt im Hinblick auf das Kriterium der Intelligibilität: So wie die Mimesis weniger intelligibel ist als die »reine« oder »einfache« Diegesis, so ist die filmophanische Realität bei Souriau weniger intelligibel als die diegetische.

1.2 Diegese als Gesamtheit der filmischen Denotation (Christian Metz)

Genau an diesem Punkt, der Art der Beziehung zwischen filmophanischen und diegetischen Realitäten, kommt in der weiteren Geschichte des Diegesebegriffs eine folgenreiche Umdeutung des Souriauschen Diegesebegriffs durch Christian Metz ins Spiel. Metz behauptet in einem Aufsatz von 1980, der ein Jahr nach dem Tod von Souriau in einer Sonderausgabe der *Revue d'esthétique* publiziert wurde, dass er, obwohl er nur einen Bruchteil der Texte Souriaus kenne, ihm sehr zu Dank verpflichtet sei, insbesondere wegen eines »kleinen Geniestreich[s]«²⁴: der Erfindung des

19 Ebd., 198–203 (392d, 393b–c, 394d), 206–209 (396b, 396d).

20 Ebd., 198–209 (392d, 393c, 394c–e, 395a–c, 396b–c).

21 Ebd., 198–201 (392d, 393d), 208f. (396e).

22 Ebd., 199 (392d), 201 (393d); Übers.: F. Schleiermacher.

23 Ebd., 209 (396e); Übers.: F. Schleiermacher.

24 »petit coup de génie« (Metz 1980, 157).

Diegesebegriffs. Souriaus Postulat, dass die Diegese im Rahmen von Fiktionalisierungsvorgängen als objektiv einzuschätzen sei, nimmt Metz als Bestätigung der Hypothese, dass man die von einem Film erzählte Welt über funktionale Abhängigkeitsbeziehungen aus der filmophanischen Realität erschließen könne. Der Erforschung dieser Beziehungen widmet Metz einen Großteil seiner Texte. Leitwissenschaft ist die allgemeine Linguistik, die in den 1950er- und 1960er-Jahren in der europäischen Wissenschaftslandschaft einen epochalen Umbruch bewirkt.

Um die Objektivität der Forschungsergebnisse zu garantieren, müssen alle potentiell subjektiven Faktoren ausgeblendet werden. Daher fordert Metz, gestützt auf Cohen-Séats Unterscheidung zwischen »kinematografische[n]« und »filmische[n] Tatsache[n]«²⁵, wissenschaftliche Bemühungen auf die filmophanische Ebene zu fokussieren:

La « filmologie », sous l'influence d'Étienne Souriau, s'était déjà attachée à isoler et à circonscrire cet aspect du film qui est pour nous pertinent, et lui avait donné le nom de *filmophanie* [...] (ou niveau filmophanique), qui désigne le film fonctionnant comme objet *perçu* par des spectateurs, durant le temps de sa projection. Disons alors que c'est le film « filmophanique », et lui seul, que nous appellerons « film ». (Metz 1971, 8, Hv.i.O.)²⁶

Metz vereinigt die filmophanische und die diegetische Realität unter dem Oberbegriff des filmischen Textes zu einer universalen Größe, die über einen einzigen ontologischen Status verfügt: den der filmischen Denotation. Im Projekt der *Film-Semiologie*, das Metz ins Leben ruft, werden »Filme als

25 »*fait cinématographique*«; »*fait filmique*« (Metz 1971, 7, Hv.i.O.)

26 »Die ›Filmologie‹ hat sich unter dem Einfluss von Étienne Souriau bereits darum bemüht, denjenigen Aspekt des Films zu isolieren und abzugrenzen, der für uns sachdienlich ist, und sie hatte ihm den Namen *Filmophanie* gegeben [...] (oder filmophanische Ebene), was den Film in seiner Funktion bezeichnet, für die Zeitdauer seiner Vorführung Wahrnehmungsobjekt der Zuschauer zu sein. Sagen wir also, dass es ausschließlich der ›filmophanische‹ Film ist, den wir Film nennen.« (Übers.: D. Merlin)

Texte, als Einheiten des Diskurses [behandelt]« (Hv.i.O.)²⁷ – unabhängig davon, wo und auf welche Weise sie projiziert werden.

In dem Aufsatz von 1980, den Metz zu Ehren Souriaus verfasst, weist er darauf hin, dass das Projekt der Film-Semiologie letztlich auf den Forschungsarbeiten der französischen Filmologen der 40er- und 50er-Jahre fußt. Meiner Auffassung nach beruht diese Kontinuität, die Metz zwischen Filmologie und Film-Semiologie unterstellt, zumindest partiell auf einem Missverständnis. Metz' Ausgangshypothese, dass Filme verstanden werden, und die daran anschließende Zielsetzung, dass man verstehen müsse, warum dies so sei,²⁸ bildet tatsächlich eine Schnittmenge in dem filmologischen und dem film-semiologischen Projekt. Doch in der Methodik finden sich gravierende Unterschiede. Dies gilt zumindest für die Forschungsansätze von Metz und Souriau: Metz blendet die *ontologische Differenz* aus, die Souriau zwischen filmophanischen und diegetischen Realitäten sieht, und ebenso Souriaus Axiomatik der sieben Existenzebenen. Für Metz bildet die Diegese »im Grunde die Gesamtheit der filmischen Denotation«²⁹. Die Diegese läge demzufolge sowohl auf explizite als auch implizite Weise bereits auf Textebene vor, d.h. auch dann, wenn nicht all ihre einzelnen Komponenten im materiellen Sinn vollständig präsentiert werden.

1.3 Diegese als raumzeitliches Universum (Gérard Genette)

Der französische Literaturtheoretiker Gérard Genette (1930–2018) stützt sich in den 1970er- und 1980er-Jahren auf den Diegesebegriff von Metz, nicht auf

27 »traiter les films comme des *textes*, comme des unités de discours« (ebd., 14, Hv.i.O.; Übers.: D. Merlin)

28 »*Ce qui demande à être compris, c'est le fait que les films soient compris.*« (Metz 1968, 145, Hv.i.O.); »*Was man zu verstehen suchen muß, ist die Tatsache, daß die Filme verstanden werden.*« (Ders. 1972 [frz. 1968], 197; Übers.: R. Koch)

29 Metz 1972 [frz. 1968], 137; Übers.: R. Koch. Im frz. Original: »en somme l'ensemble de la dénotation filmique« (Metz 1968, 101).

denjenigen von Souriau – auch wenn er das Gegenteil suggeriert (vgl. das unten folgende Zitat). Weder im Literaturverzeichnis von *Discours du récit* (1972) noch in demjenigen von *Nouveau discours du récit* (1983) wird Souriau erwähnt, dafür findet sich ein Hinweis auf Metz' *Essais sur la signification au cinéma* (Band 1, 1968). Genette greift auf die semiologische Vorarbeit, die von Metz geleistet wurde, zurück: Er verortet die Diegese durchweg auf der Ebene des Signifikats. Allerdings stellt er diesen Zusammenhang auf eine Weise dar, als sei bereits Souriau von einer entsprechenden Zuordnung ausgegangen:

La diégèse, au sens où Souriau a proposé ce terme en 1948, opposant l'univers diégétique comme lieu du signifié à l'univers *écranique* comme lieu du signifiant filmique, est bien un *univers* plutôt qu'un enchaînement d'action (histoire) : la diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient [...].³⁰

Wesentliche Aussagen dieses Zitats lassen sich wie folgt reformulieren:

1. Die Diegese ist Souriau zufolge ein Universum.
2. Das diegetische Universum entspricht laut Souriau dem Ort des Signifikats, das Leinwanduniversum dagegen dem Ort des Signifikanten.
3. Die Diegese ist das Universum, in dem die Geschichte spielt.

Diese drei Postulate prägen sowohl in der literatur- als auch in der filmwissenschaftlichen Diskussion bis heute das Verständnis des Diegesebegriffs. Vergleicht man diese Postulate mit der Diegesekonzeption, die Souriau 1951

30 Genette 1983, 13 bzw. 2007 [= 1972 + 1983], 301. »Die Diegese in dem Sinne, wie Souriau diesen Ausdruck 1948 im kinematographischen Kontext eingeführt hat (das diegetische Universum als Ort des Signifikats im Gegensatz zum *Leinwanduniversum* als Ort des filmischen Signifikanten) ist eher ein ganzes *Universum* als eine Verknüpfung von Handlungen (Geschichte): Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt [...]. (Genette 1998 [1994; frz. 1972 + 1983], 201, H.v.i.O.; Übers.: A. Knop)

formuliert, so ist die Bedeutungsverschiebung klar erkennbar: Dem ersten Postulat zufolge definiert Genette die Diegese als Universum. Bei Souriau dagegen ist der Begriff ›Universum‹ der Logik De Morgans entlehnt; und er hängt zudem mit der philosophischen Vorstellung unterschiedlicher Existenzebenen zusammen, die Souriau bereits 1943 genauer ausarbeitet.³¹ Wie zu Beginn des vorliegenden Aufsatzes dargestellt, ist Souriau zufolge die Diegese kein Universum, sondern eine der sieben Realitäten des filmischen Universums, welches sich aufgrund spezifischer Eigenschaften von anderen künstlerischen Universen unterscheiden lässt.³²

Gemäß dem zweiten Postulat ist auch die filmophanische Realität nach Genette ein Universum – was ebenfalls im Widerspruch zu dem Souriauschen System steht. Darüber hinaus korrespondiert die Abhängigkeitsbeziehung zwischen visuellen Daten auf der Leinwand und der Diegese laut Souriau nicht einer Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, etwa in der Art, wie Metz diese Beziehung im Hinblick auf konventionalisierte Prinzipien der Filmmontage zu dekodieren versucht. Metz' großes Verdienst besteht darin, die Montage ins Blickfeld der Filmtheorie gerückt zu haben, doch genau darin unterscheidet er sich wesentlich von Souriau. Letzterer misst der Montage

31 Vgl. Souriau 2009 [1943].

32 In ihrem Lexikoneintrag von 1990 definiert Étienne Souriaus Tochter Anne Diegese wie folgt: »*La diégèse est l'univers de l'œuvre, le monde posé par une œuvre d'art qui en représente une partie*« (2009 [1990], 581, Hv.i.O.); »*Die Diegese ist das Universum des Werks, die Welt, die von einem Kunstwerk gesetzt wird, das davon einen Teil repräsentiert*« (Übers.: D. Merlin, Hv.i.O.). Diese Begriffsbestimmung steht insofern im Widerspruch zu den von Étienne Souriau 1951 und 1953 [1951] selbst vorgenommenen Definitionen, als dass der Begriff des »Universums« von Letzterem in Anlehnung an De Morgan als ein »Diskursuniversum«, d.h. nicht im raumzeitlichen Sinn verstanden wird. Unter ein derartiges »Universum« fällt, wenn man als Spezialfall ein »filmisches Universum« betrachtet, als eine der von Étienne Souriau postulierten sieben Existenzebenen auch diejenige der »filmographische[n] Realität«, d.h. die Gesamtmenge an Aussagen, die sich hinsichtlich der Materialeigenschaften des Films treffen lassen. Diese spielen in dem Lexikonartikel von Anne Souriau aber keine Rolle. Letztere orientiert sich in ihrer Diegese-Definition von 1990 dagegen bereits an dem u.a. von Genette umgeprägten Begriff; sie erwähnt dessen Sprachgebrauch explizit am Ende ihres Artikels (vgl. 2009 [1990], 583).

keine entscheidende Rolle bei der Diegese-Konstruktion zu (vgl. Souriau 1951, 240).

Dem dritten Postulat zufolge ist die Diegese das Universum der erzählten Geschichte. Souriau betrachtet im Gegensatz dazu sowohl die erzählte Geschichte als auch den raumzeitlichen Rahmen der Handlung als diegetisch. Während Souriau den Begriff der Diegese zur Unterscheidung verschiedener Existenz- bzw. Realitätsebenen verwendet, dient der äquivalente Begriff Genettes zu einer Differenzierung von Handlungsrahmen und erzählter Geschichte; beides wird von ihm jedoch auf einer gemeinsamen Realitätsebene verortet.

Dank der erzähltheoretischen Schriften Gérard Genettes (1972, 1983) findet der durch Metz (1968) transformierte Diegesebegriff Eingang in die Literaturtheorie; von dort wird er schließlich in die Filmwissenschaft ›rückentlehnt‹ – u. a. durch Claudia Gorbman (1980), die die Genetteschen Subkategorien des Diegesebegriffs auf die Filmusik anwendet. ›Diegese‹ wird von Genette als das raumzeitliche Universum der erzählten Geschichte definiert, dessen spezifische Eigenschaften aus dem narrativen Diskurs deduzierbar sind – wobei Genette es ablehnt, den Gebrauch des Begriffs der ›Narration‹ auch auf filmische Darstellungsformen auszuweiten (eine Haltung, die von Metz stark kritisiert wurde, vgl. 1997, 158f.). Die Diegesekonzeption von Genette ist in dem Maße unvereinbar mit derjenigen Souriaus, wie die ontologische Differenz zwischen *filmophanischen* und *diegetischen* Realitätsebenen, zu deren Unterscheidung Souriau den Diegesebegriff eingeführt hatte, bei Genette keine Rolle mehr spielt.

Trotz aller Unterschiede weist die von Souriau entwickelte von Metz und Genette modifizierte Terminologie eine Schnittmenge auf: Die in Interaktion zwischen den im Kinosaal vermittelten Sinnesdaten und den Zuschauer:innen bzw. Zuhörer:innen konstruierten diegetischen Realitäten werden jeweils als

objektiv betrachtet. Bei Souriau gelangen die Rezipient:innen wie auf wunderbare Weise zu einer gemeinsamen Vorstellungswelt. Alles, was in letzterer differiert, d.h. diejenigen Komponenten der fiktionalen Wirklichkeit, die als individuell abweichende Konstrukte aus der ›Diegetisierung‹³³ hervorgehen, schiebt Souriau in die sog. »spektatorielle Realität«, die er als subjektiv prädikatiert. Die Grenzen zwischen objektiver diegetischer Realität und subjektiver spektatorischer Wirklichkeit stehen bei Souriau nicht a priori fest, sie sind bei jedem Film neu auszuloten.³⁴ Dieser Befund ist Metz zu unsicher: Er versucht im Rückgriff auf Cohen-Séat, alle potentiell subjektiven Faktoren (wie z. B. die genaueren situativen Begleitumstände der Filmrezeption) bereits im Voraus zu eliminieren, indem er aus der Gesamtmenge an möglichen Filmerlebnissen nur diejenigen Eigenschaften erzählter Welten herausfiltert, die sich, auf semiologische Relationen gestützt, aus den audiovisuell vermittelten Wahrnehmungsdaten ableiten lassen.

2. Fallbeispiel: die Eingangsszene von Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET*

Ingmar Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET* (SWE 1957) ist ein signifikantes Beispiel für die unüberschaubare Reihe von Spielfilmen, die insofern besonders hohe Ansprüche an die – aktive – Rezeptionsleistung des Publikums stel-

33 Britta Hartmann (2007, 55) weist darauf hin, dass Roger Odin den Neologismus »diégétisation« in *De la fiction* (2000, 18 et passim) verwendet, um die Prozesshaftigkeit entsprechender Konstruktionsvorgänge in den Fokus zu rücken; vgl. in dieser Tradition auch Wulff 2007 und Hartmann 2007, beide entwickeln jeweils Mehrebenen-Modelle der Diegese bzw. des Diegetisierens; Hartmann bringt auch den Begriff des »Diskursuniversum[s]« wieder ins Spiel (2007, 61ff.).

34 In Souriau 1953 ([1951], 203–207) findet sich konsequenterweise die Schilderung eines ersten, noch relativ bescheidenen Zuschauer:innen-Experiments.

len, als dass die Konstruktion einer vermeintlich objektiven Diegese auf visueller wie akustischer Ebene sabotiert wird. Im Folgenden soll diese These durch eine Analyse der Eingangsszene des genannten Films³⁵ genauer erläutert werden. Eine erste Annäherung an die die Rezeptionswirkung der Szene erfolgt im Rückgriff auf eine Befragung von insgesamt 37 Proband:innen aus unterschiedlichen Altersgruppen und verschiedenen sozialen Milieus (Berliner Schüler:innen, Lehrer:innen, Studierende), welche ihre ersten Seh- bzw. Hör-Eindrücke schriftlich festhalten sollten.

Die Probleme einer kohärenten Diegesebildung beginnen bereits mit der ersten Einstellung des Films: Das Dies-Irae-Zitat, das auf akustischer Ebene dem Bild einer düsteren Wolkenansammlung unterlegt ist, wird in der Regel von den Zuhörer:innen nicht als solches erkannt (es sei denn, es handelt sich um Musikwissenschaftler:innen). Von den 37 zu der Szene Befragten identifizierte niemand das Dies-Irae-Zitat, und nur eine Person vermutete, dass es sich um Latein handelte. Mir war zudem unklar, ob es sich überhaupt um ein Dies-Irae-Zitat im engeren, intertextuellen Sinn handelt, d.h. um einen Ausschnitt aus einer tradierten Dies-Irae-Vertonung. Die Musiklehrer:innen unter den Proband:innen verneinten dies. Zwar kommt an einer späteren Stelle des Films ein weiteres Dies Irae vor, dieses Mal in fast voller Länge: Dort handelt es sich um den gregorianischen Choral mit dem lateinischen Text, der Thomas von Celano zugeschrieben wird. Der Choral wird in der erzählten Geschichte von den Teilnehmer:innen einer Flagellanten-Prozession gesungen, welche versuchen, durch Selbstgeißelung die Pest zu vertreiben, die sich rasant in den dargestellten Dörfern ausbreitet. Dieser Choral ist in den Credits des Films aufgeführt – im Gegensatz zu dem Dies-Irae-Zitat in der ersten Einstellung. Die befragten Musiklehrer:innen

35 DET SJUNDE INSEGLLET, 0:00:48–0:04:43. Diese und weitere Timecode-Angaben aus dem genannten Film beziehen sich auf die Arthouse-Premium-DVD von Studiocanal (2008, DVD 1: Hauptfilm).

vermuteten durchweg, dass letzteres eine Eigenkomposition von Erik Nordgren (1913–1992) sein könnte, der sich für das musikalische Konzept des Bergman-Films verantwortlich zeichnet.

Wenn unabhängig von der Frage der genauen musikalischen Urheberschaft generell das Kontextwissen zum Dies Irae fehlt, kann eine entsprechende Semantisierung nicht in die Diegese-Konstruktion der Szene einfließen, d.h. der Apokalypse-Bezug geht verloren. Für einen Teil der Rezipient:innen gibt es jedoch in der dritten und vierten Einstellung einen weiteren Hinweis auf eine religiöse Konnotation der Szene: Die Off-Stimme zitiert aus der Offenbarung des Johannes, in welcher die apokalyptische Vorstellungswelt, die im Dies Irae anklingt, auf verbalsprachlicher Ebene erneut verdeutlicht wird. Zumindest die bibelfesten Zuhörer:innen sind nun auf einem ähnlichen Wissensstand wie die musikhistorisch Bewanderten. Im Rahmen meiner kleinen statistischen Erhebung war dies bei vier der 37 Befragten der Fall (weitere elf schätzen zumindest richtig ein, dass es sich um ein ›irgendein‹ Bibelzitat handelte).

Bleibt das Problem der zweiten Einstellung, das ich gerade übergangen habe. Dort sieht man auf visueller Ebene einen Vogel. Die Bestimmung der Vogelart entzweite die Biologielehrer:innen unter den Proband:innen: Sie zerfielen in eine Raben- und eine Adlerfraktion. Ihnen ging es primär um die Analyse des Flugbildes, weniger um den an die jeweilige Vogelart anschließbaren Symbolgehalt. Die einen waren davon überzeugt, dass es sich um einen Kolkraben handle, die größte Rabenart, die auch häufig an den schwedischen Küsten anzutreffen ist, wo der Film gedreht wurde. Die anderen dagegen behaupteten mit einiger Vehemenz, dass in der umstrittenen Einstellung ein Greifvogel zu sehen sei.



Abb. 1: DET SJUNDE INSEGLET (0:01:05).

Sollte die Raben-Hypothese zutreffen, dann könnte der korrelierende Symbolgehalt darin bestehen, dass Raben in der mittelalterlichen Kunstgeschichte als Vorboten des Todes galten – u. a. deswegen, da sie sich zahlreich an Richtplätzen versammelten. Diese Deutung wird auch in einer Online-Rezension zum SIEBENTEN SIEGEL vertreten:

Der Film beginnt laut und aufrüttelnd. Zu den Klängen des *Dies Irae* sehen wir einen Raben, den Totenvogel, am wolkigen Himmel. Ein Bibelzitat aus der Apokalypse bietet das namensgebende Grundmotiv vom siebenten Siegel. Wie Strandgut an die Küste hingeworfen finden wir die Hauptfiguren des Films, den Ritter Antonius Block (Max von Sydow) und seinen Knappen Jöns (Gunnar Björnstrand), die von einem Kreuzzug in die skandinavische Heimat zurückkehren.³⁶

36 URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/siebentesiegelsk.htm> (Stand: 01.03.2019; Rezensent: Siegfried König, Filmzentrale; Publikationsdatum unklar).

Falls es sich im Gegensatz zu dieser Einschätzung doch eher um einen Greifvogel handeln sollte, z. B. einen Steinadler, wie ein Förster unter den Proband:innen fachmännisch zu urteilen glaubte, dann käme ein anderer Symbolgehalt in Betracht: In der Johannes-Offenbarung findet sich nur sieben (!) Verse nach der im SIEBENTEN SIEGEL zitierten Stelle (Offenbarung 8,1 und 8,6) der folgende Hinweis:

Und ich sah, und ich hörte, wie ein Adler mitten durch den Himmel flog und sagte mit großer Stimme: Weh, weh, weh denen, die auf Erden wohnen wegen der anderen Posaunenstöße der drei Engel, die noch blasen sollen! (Offenbarung 8,13)³⁷

Darüber hinaus erhielt ich von einer katholischen Religionslehrerin ›Nachhilfeunterricht‹ in religiöser Symbolik: Sie erklärte mir, dass in der kunsthistorischen Tradition allen vier Evangelisten jeweils ein Tiersymbol zugeordnet wird – und dass das Symbol von Johannes der Adler sei.

Bei weiteren Recherchen stieß ich schließlich auf die englischsprachige Version des Original-Drehbuchs des Films. Im folgenden Textauszug ist der entscheidende Satz durch Unterstreichung markiert:

[...] The KNIGHT returns to the beach and falls on his knees. With his eyes closed and brow furrowed, he says his morning prayers. His hands are clenched together and his lips form the words silently. His face is sad and bitter. He opens his eyes and stares directly into the morning sun which wallows up from the misty sea like some bloated, dying fish. The sky is gray and immobile, a dome of lead. A cloud hangs mute and dark over the western horizon. High up, barely visible, a seagull oats on motionless wings. Its cry is weird and restless. The KNIGHT'S large gray horse lifts its head and whinnies. Antonius Block turns around. Behind him stands a man in black. His face is very pale and he keeps his hands hidden in the wide folds of his cloak. KNIGHT: Who are you? DEATH: I am Death. [...]³⁸

37 URL: <https://www.bibleserver.com/text/LUT/Offenbarung8> (Stand: 01.03.2019; *Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung*, revid. 2017. Stuttgart 2016: Deutsche Bibelgesellschaft).

38 URL: http://www.astro.puc.cl/~rparra/tools/ROCK_EDITIONS/det_sjunde_insegle.pdf (Stand: 01.03.2019. © Svensk Filmindustri 1957, S. 1.; Hv. durch D. Merlin).

Handelt es sich bei dem in der diskutierten Einstellung gezeigten Vogel also um eine Seemöwe? Das wäre eine dritte Variante. In Bezug auf diese herrscht jedoch unter den befragten Biologielehrer:innen seltene Einmütigkeit: Das komme nun wirklich nicht in Frage; eine Seemöwe könne vom Flugbild her mit Sicherheit ausgeschlossen werden.

Ein ehemaliger Kommilitone von mir brachte eine weitere Variante ins Spiel: Könnte es nicht sein, dass der besagte Vogel gar kein echter Vogel sei, sondern nur eine extra für die Dreharbeiten konstruierte Attrappe? Mein Studienfreund vermutete, dass der Film zum größten Teil im Studio gedreht wurde. Um diese These zu überprüfen, machte ich mich auf die Suche nach Berichten von den Dreharbeiten. Ich stieß auf das folgende Dokument aus dem Archiv der in Stockholm lokalisierten Ingmar-Bergman-Foundation:

Shooting began on 2 July 1956. With one or two exceptions – such as the celebrated introductory scenes filmed at Hovs hallar in Skåne (in the south of Sweden) – the entire film was shot at the Råsunda Film Studios. Cinematographer Gunnar Fischer recalls that shooting the introduction scene caused a number of problems: simply carrying a 100 kg camera down to the pebble beach was a feat in itself. Given the technological restraints, it is hardly surprising that so many films at that time were shot in the studio.³⁹

Den Erinnerungen des Kamermanns zufolge ist die hier analysierte Szene eine der wenigen Teile des Films, die nicht im Studio gedreht wurden. War also doch ein realer Vogel aufgenommen worden: ein Kolkrabe, ein Steinadler oder eine Seemöwe? Ich versuchte, dem Hinweis auf den Drehort nachzugehen und schaute mir die Klippen von Hovs Hallar im Internet an. Auf einer Touristenseite zur schwedischen Südprowinz Schonen fand ich einen Werbetext, der darauf aufmerksam macht, dass das Gebiet um Hovs Hallar ein günstiger Beobachtungsstandort für ornithologische Studien sei:

39 URL: <http://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal>
(Stand: 01.03.2019; Hv. durch D. Merlin).

Hov halls is a great venue for sea bird watching, especially on the vantage points towards Laholm Bay, providing a view over Laholmsbukten (Laholm Bay). On windy days, the wind-driven Atlantic Birds auks, shearwaters, skuas, storm petrel, kittiwakes, fulmars and gannets can be observed here. At one point in 2001, even an albatross was spotted under such weather conditions [...].⁴⁰

Ist damit das Rätsel des Vogels gelöst? Handelt es sich um einen »shearwater«, d.h. einen Sturmtaucher aus der Gattung der Sturmvögel? Natürlich stellt sich auch die Frage, inwiefern die Aufklärung des Vogel-Problems für den Prozess der Diegetisierung überhaupt relevant ist. Laut Souriau erstrecken sich meine Hintergrundrecherchen auf den Bereich der »profilmischen Realität«, d. h. in denjenigen Bereich des »filmischen Universums«, der die Entstehungsgeschichte des Films betrifft. Mit der von den Zuschauer:innen bzw. Zuhörer:innen konstruierten diegetischen Realität ist dieser Bereich nicht zwangsläufig deckungsgleich, worauf Souriau zurecht hingewiesen hat. Andererseits kann das Wissen um die Beschaffenheit der profilmischen Realität auch die Konstruktion der Diegese beeinflussen: Im Fall der diskutierten Vogel-Einstellung werden, zumindest bei einem Teil der Rezipitent:innen, jeweils unterschiedliche symbolische Kontexte aktiviert.

Im vorliegenden Beispiel bleibt letztlich offen, ob der an exponierter Stelle des Films gezeigte Vogel ein Kolkrabe, ein Steinadler, eine Sturmmöwe oder ein Sturmtaucher ist – oder sich einer weiteren Spezies zuordnen lässt. Und auch die Vermutung des ehemaligen Studienkollegen, dass evtl. eine Attrappe verwendet wurde, ist nicht mit hundertprozentiger Sicherheit falsifizierbar: Die entsprechende Einstellung könnte nachträglich im Studio gedreht sein, z. B. vor einer Rückprojektion des Himmels von Hovs Hallar. Lässt sich die filmische Diegese nun als die Schnittmenge all dieser unsicheren profilmischen Hypothesen verstehen, d. h. besteht die einzige intersubjektive

40 URL: <https://visitskane.com/sv/node/142> (Stand: 01.03.2019).

Tatsache daran, dass in der zweiten Einstellung des Films eben irgendein Vogel zu sehen ist?

Wenn dem so wäre, dann wären diejenigen unter den Hypothesen, die von einem symbolischen Gehalt ausgehen (Todesvogel od. Johannes-Emblem) lediglich subjektive Spekulationen. Sie wären in der Souriauschen Terminologie unterschiedlichen spektatoriellen Realitäten zuzurechnen und damit für die Konstituierung der Diegese irrelevant. Gehen dadurch aber nicht wichtige Deutungsspielräume verloren?

Gesetzt, es würde Sinn ergeben, die potentiell vorliegenden symbolischen Verweisstrukturen bei der Analyse der Verstehensprozesse, die in der Szene zum Tragen kommen, zu vernachlässigen, selbst dann birgt die Vogel-Einstellung im Hinblick auf den mit dem Diegesebegriff verbundenen Objektivitätsanspruch ein Problem – genauso wie auf akustischer Ebene das kurze Anklingen des Dies-Irae und die Off-Stimme, welche eine kurze Passage aus der Johannes-Offenbarung zitiert. Denn es ist keineswegs a priori bestimmbar, welchen Realitätstatus die Zuschauer:innen bzw. Zuhörer:innen dem auf filmophanischer Ebene zweifellos wahrnehmbaren Vogel zuordnen, und dasselbe gilt auch für das Dies-Irae- sowie das Offenbarungszitat. Ist der Vogel notwendigerweise ein Teil der Realität der erzählten Geschichte, in der morgens am Strand der Ritter Antonius Block (Max von Sydow), der gerade von einem Kreuzzug zurückgekehrt ist, mit dem Tod (Bengt Ekerot) Schach spielt? Auf der Ebene der filmischen Montage gibt es dafür Pro- und Kontra-Argumente.

Ein Pro-Argument wäre, dass – in Analogie zur lebensweltlichen Erfahrung – eben gut vorstellbar ist, dass sich an einer Steilküste Vögel beobachten lassen. Andererseits gibt es keine zwingende logische Verknüpfung zwischen derjenigen Einstellung, in welcher der Vogel zu sehen ist, und derjenigen, in der kurze Zeit später der Ritter auftaucht. Zwischen den beiden Einstellungen

finden sich zwei Landschaftstotalen, ein Blick auf die Felsküste und ein weiterer auf die beiden Pferde am Kieselstrand. In den beiden Landschaftseinstellungen ist kein Vogel zu sehen, und es sind auch keine Vogelgeräusche wahrnehmbar, die die Anwesenheit eines Vogels indizieren würden. Stattdessen hört man die Off-Stimme, die aus der Offenbarung zitiert (wenn ich mich nicht irre, ist diese Stimme bereits die Stimme der später auftretenden Todes-Figur). Die Off-Stimme gibt den Bibel-Text fast wörtlich wieder, d. h. es wird darauf hingewiesen, dass, nachdem »das Lamm das siebente Siegel brach, [...] im Himmel eine Stille [entstand], die erst nach einer halben Stunde endete« (Offenbarung 8.1).



Abb. 2: DET SJUNDE INSEGLET (0:01:10).



Abb. 3: DET SJUNDE INSEGLET (0:01:25).

Die Vogel-Einstellung wirkt wie eine direkte Vorwegnahme dieses verbalsprachlichen Kommentars, denn nach dem kurzen, aber ungewöhnlich lauten Erklängen des Dies-Irae unter der ersten Einstellung, auf der nur Wolken zu sehen sind, wird im Bild in die Vogel-Einstellung überblendet. Im selben Moment wird auf akustischer Ebene das Dies-Irae ausgefadet und es tritt für einen kurzen Moment Stille ein. Dann wird unvermittelt auf die erste Landschaftstotale geschnitten; der Vogel ist verschwunden, und im Ton setzen das Geräusch des Wellenrauschens und der Off-Kommentar ein.

Das Dies-Irae-Zitat und die anschließende Stille sind also eng mit der Vogel-Einstellung verzahnt. Danach erfolgt sowohl im Bild als auch im Ton ein plötzlicher Umbruch, und erst jetzt sind wir in der Szenerie der erzählten Geschichte (nur das Stichwort der »Stille« im Off-Kommentar unter der ersten Landschaftstotalen stellt eine Verbindung zu den beiden

vorausliegenden Einstellungen dar). Der Vogel wirkt durch dieses Montage-Verfahren der erzählten Welt merkwürdig entrückt.

Gehört er nun zur selben Realitätsebene wie derjenigen, in der die im weiteren Fortgang der Szene erzählte Geschichte lokalisiert ist – oder ist der Vogel, ähnlich wie evtl. auch das Dies Irae und die Off-Stimme, einer anderen ontologischen Ebene zuzordnen, z. B. einer religiösen Sphäre, die durch das Bibelzitat evoziert wird? Oder, um eine weitere Möglichkeit ins Spiel zu bringen: Entstammen die genannten Phänomene der Phantasiewelt des Ritters, der sich gerade in einem Zustand zwischen Schlaf und Aufwachen befindet? Mit anderen Worten: Sind der Vogel, das Dies Irae und die Off-Stimme, mit Genette und Gorbman gesprochen, diegetisch, extradiegetisch oder metadiegetisch?

Wenn man sich darauf festlegt, dass alle drei Phänomene extradiegetisch sind, dann gelangt man spätestens dann in Erklärungsnot, wenn der personifizierte Tod auftaucht. Dieser ist explizit Teil der erzählten Geschichte. Aber ist er deswegen auch diegetisch? Oder metadiegetisch? Oder extradiegetisch?

Diegetisch wäre er dann, wenn er in der filmischen Erzählung wie alle anderen dargestellten Figuren behandelt würde. Dies ist jedoch nicht der Fall: Jöns, der Knappe des Ritters (Gunnar Björnstrand) bekommt in der Eingangsszene vom Auftreten des Todes nichts mit. Der Tod erscheint und verschwindet hier wie in anderen Szenen vollkommen unvermittelt, und er tritt fast ausnahmslos nur in Interaktion mit dem Ritter auf. Die einzige weitere Figur, die dazu in der Lage ist, den Tod wahrzunehmen, ist der Gaukler Jof (Nils Poppe), der noch weitere religiöse Visionen hat, dem jedoch niemand sonst Glauben schenkt.

Metadiegetisch wäre der Tod dann, wenn er sich eindeutig der Phantasiewelt des Ritters zuordnen ließe. Dazu greift er jedoch erkennbar stark in den Verlauf der erzählten Geschichte ein; und seine audiovisuelle Repräsentation

erfolgt in einem quasi naturalistischen Darstellungsmodus. Dass der Tod extradiegetisch wäre, z. B. eine Art Erzählerkommentar aus einer nicht weiter identifizierbaren religiösen Sphäre, ist daher ebenfalls unwahrscheinlich.



Abb. 4/5: DET SJUNDE INSEGLET (0:03:21/0:03:29).



Abb. 6/7: DET SJUNDE INSEGLET (0:03:51/0:04:31).

Wenn man den Status des Todes nun eher als diegetisch denn als extra- oder metadiegetisch betrachtet, dann stellt sich sofort die Frage, warum dann eigentlich – in diesem Film, in dieser erzählten Geschichte – der anfangs

gezeigte Vogel, das mit jenem verknüpfte Dies Irae oder auch das nachfolgende Bibel-Zitat extra- oder metadiegetisch sein sollen.

Die Auswertung der an die Proband:innen verteilten Evaluationsbögen ergab hinsichtlich dieser Fragen ein widersprüchliches Bild: Letztlich hängt es von subjektiven Einschätzungen ab, welche visuellen und welche akustischen Phänomene als Teil der erzählten Realität begriffen werden und welche Eigenschaften letztere dann konkret aufweist.⁴¹ Die Objektivität der Diegese kann also nicht auf generalisierende Weise a priori unterstellt werden, ohne dass die singulären Wahrnehmungserfahrungen der Rezipient:innen ernst genommen werden. A posteriori lassen sich dann immer noch Schnittmengen identifizieren.

Daher ist fraglich, ob der Diegesebegriff überhaupt zur adäquaten Deskription narrativer Konstrukte geeignet ist. Der durch diesen Begriff üblicherweise implizierte Objektivitätsanspruch trägt immer noch die Spuren der platonischen Philosophie, die im Zuge der Begriffsprägung durch Étienne und Anne Souriau konstitutiv waren – einer Philosophie, die jenseits der Sinnesrealität eine Ideenwelt postuliert, welche die Insignien des absolut Wahren und damit ohne Einschränkung Allgemeinverbindlichen trägt. Dieser Objektivitätsanspruch erweist sich im Hinblick auf die Analyse von Filmen wie *DET SJUNDE INSEGLET* als unproduktiv, und dies gilt ebenfalls für die quasi aristotelische Transformation des Diegesebegriffs durch Metz und Genette, in der sich das Objektivitätsdogma fortschreibt. Wäre es nicht angemessener,

41 Thomas Köbner entscheidet sich in seinem inspirierenden Buch über die Filme Ingmar Bergmans (vgl. 2009) dafür, den genauen Realitätsstatus der hier diskutierten Szene angesichts der artifiziellen Beleuchtungssituation bewusst offen zu lassen: »In einer fast surrealen Komposition fällt das Licht waagrecht von rechts und links auf die Gesichter [von Bengt Ekerot und Max von Sydow als Tod und Ritter] und die Schachfiguren. Dieses seltsame Helldunkel, das keiner natürlichen Verteilung von Helligkeit gleicht, verleiht der Szene, zudem vor dem düsteren Wolkenhimmel, die unheimliche Atmosphäre, die einer Begegnung zwischen Diesseits und Jenseits eignet – eine Atmosphäre, die zum Teil durch den witzigen Dialog aufgehoben wird.« (Köbner 2009, 59)

nicht mehr von EINER diegetischen Realität, sondern von individuell konstruierten erzählten Welten zu sprechen, und dann die Rezipient:innen frei entscheiden – und kontrovers diskutieren – zu lassen, welche Elemente der filmisch erzeugten Wahrnehmungseindrücke wie eng mit der erzählten Handlung verwoben sind?

Eine kleine Anekdote aus der Perspektive des Kameramanns Gunnar Fischer, der die hier erörterte Schlüsselszene gedreht hat, bringt diese Problematik wie folgt auf den Punkt:

On the subject of the lighting for the most famous of all the scenes in the film, in which the knight plays chess with Death, Fischer remarked: »You can see that each of them has a 2 kg lamp behind him, illuminating his profile. People said to me that that has to mean that there are two suns. ›Yes. That’s quite right,‹ I said. But if you can accept Death sitting playing a game of chess, then you can also accept two suns [...]«.⁴²



Abb. 8: Am Set von DET SJUNDE INSEGLET, Hovs Hallar, 1956.⁴³

42 URL: <http://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal> (Stand: 01.03.19; Website der Ingmar Bergman Foundation, Stockholm).

43 Screenshot aus BERGMAN ISLAND (Schweden 2004, Marie Nyrreröd), 0:28:05. DVD 2 der Arthouse-Premium-Edition von Studiocanal (2008).

Literatur

- Bergman, Ingmar (2011 [schwed. 1987]) *Laterna Magica. Mein Leben*. Übers.: Hans-Joachim Maass. Berlin: Alexander.
- Deutsche Kinemathek (ed.) (2011) *Ingmar Bergman. Essays, Daten, Dokumente*. Mit einem Vorwort und fünf einführenden Essays von Marion Löhndorf. Berlin: Bertz + Fischer.
- Fuxjäger, Anton (2007) Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung. In: *montage AV* 16, 2. Marburg: Schüren. S. 17–37. URL: https://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Anton-Fuxjaeger_Diegese-Diegesis-diegetisch.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Genette, Gérard (1972) Discours du récit. In: *Figures III*. Paris: Seuil. S. 65–282.
- Genette, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1998 [frz. 1972 + 1983]) *Die Erzählung*. 2. Auflage. Übers.: Andreas Knop. München: Fink (UTB).
- Gorbman, Claudia (1976) Teaching the Soundtrack. In: *Quarterly Review of Film Studies* 1, 4, S. 446–452.
- Hartmann, Britta (2007) Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum. In: *montage AV* 16, 2. Marburg: Schüren. S. 54–69. URL: http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Britta-Hartmann_Diegetisieren-Diegese-Diskursuniversum.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Kessler, Frank (1997) Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *montage AV* 6, 2. Marburg: Schüren. S. 132–139. URL: https://www.montage-av.de/pdf/1997_6_2_MontageAV/montage_AV_6_2_1997_132-139_Kessler_Vokabular_Filmologie.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Kessler, Frank (2007) Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese. In: *montage AV* 16, 2. Marburg: Schüren. S. 10–16. URL: http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Frank-Kessler_Von-der-Filmologie-zur-Narratologie.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Köbner, Thomas (2009) *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. Film-Konzepte Sonderband. München: text + kritik.
- Metz, Christian (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. Band 1. Paris: Klincksieck. (= Collection d'esthétique, Band 3.)
- Metz, Christian (1971) *Langage et cinéma*. Paris: Librairie Larousse.
- Metz, Christian (1972 [frz. 1968]) *Semiologie des Films*. Übers.: Renate Koch. München: Fink.

- Metz, Christian (1980) Sur un profil d'Étienne Souriau. In: *L'art instaurateur* (Sonderausgabe zu Étienne Souriau). *Revue d'esthétique* 3, 4. Paris: Union générale d'Éditions. S. 143–160. (Engl. 1984: A profile of Étienne Souriau. In: *On Film* 12. Santa Barbara, California. S. 5-8.)
- Metz, Christian (1997 [frz. 1991]) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Übers.: Frank Kessler, Sabine Lenk, Jürgen E. Müller. Münster: Nodus.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck Université.
- Platon (1991) *Politeia. Sämtliche Werke V. Griechisch und Deutsch*. Hrsg. von Karlheinz Hülsler. Übers.: Friedrich Schleiermacher, Franz Sisemihl et al. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel.
- Souriau, Anne (2009 [1990]) Diegese. In: Souriau/Souriau (ed.) (2009 [1990]) *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France. S. 581–583.
- Souriau, Anne/Souriau, Étienne (ed.) (2009 [1990]) *Vocabulaire d'esthétique*. 3. Reprint der 2. Auflage. 1. Auflage: 1990. Paris: Presses Universitaires de France.
- Souriau, Étienne (1951) La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: *Revue internationale de Filmologie* 2, 7–8. Paris: Presses Universitaires de France. S. 231–240. (Dt. vgl. Souriau 1997.)
- Souriau, Étienne (ed.) (1953 [1951]) *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion. (Laut Vorwort fertiggestellt am 01.03.1951, publiziert erst 1953.)
- Souriau, Étienne (1997 [frz. 1951]) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. Übers.: Frank Kessler. In: *montage AV* 6, 2. Marburg: Schüren. S. 140–157. URL: https://www.montage-av.de/pdf/1997_6_2_MontageAV/montage_AV_6_2_1997_140-157_Souriau_Filmologie.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Souriau, Étienne (2009 [1943]) *Les différentes modes d'existence*. Suivi de *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*. Neu hrsg. von Isabelle Stengers und Bruno Latour. Paris: Presses Universitaires de France.
- Wulff, Hans Jürgen (2007) Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen. Zwei Anmerkungen. In: *montage AV* 16, 2. Marburg: Schüren. S. 39–51. URL: https://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Hans-J-Wulff_Schichtenbau-und-Prozesshaftigkeit-des-Diegetischen.pdf (Stand: 01.03.2019).

Filme

AUF DER SUCHE NACH INGMAR BERGMAN (Deutschland 2018, Margarethe von Trotta). Dokumentarfilm. Leipzig: Weltkino (Universum Film GmbH).

BERGMAN ISLAND. INGMAR BERGMAN ON FAARÖ ISLAND. CINEMA AND LIFE (Schweden 2004, Marie Nyreröd). TV-Dokumentation. Teil des Bonusmaterials der Arthouse-Premium-Edition von Studiocanal (2008), s.u. (DVD 2).

DET SJUNDE INSEGLET (DAS SIEBENTE SIEGEL, Schweden 1957, Ingmar Bergman). Arthouse Premium. Berlin: Studiocanal, 2008. DVD 1: Hauptfilm, DVD 2: Bonusmaterial.

Empfohlene Zitierweise

Merlin, Dieter: Deontologisierung des Diegesebegriffs – am Beispiel einer Szene aus Ingmar Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 139–170, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p139-170.

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.

Was sich Film und Oper zu singen haben. Eine komparatistische Annäherung entlang ästhetischer Parameter

Laura Laabs / Rainer Simon

Einleitung

Auf den ersten Blick haben Film und Oper wenig gemein: Er ist vergleichsweise jung, sie doch ziemlich alt; er eines der Reproduktionsmedien schlechthin, sie eine Live-Kunstform; er übertrifft alle anderen Künste an Realismus, sie an Künstlichkeit; er bringt psychologische Charaktere zur Anschauung, sie eher Archetypen. Doch andererseits heißt es auch, dass Mozart, Wagner oder Puccini, lebten sie heute, wahrscheinlich Filmemacher wären. Und viele Filmemacher:innen orientieren sich wiederum an dem traditionellen Genre Oper – ob Lars von Trier, Walt Disney, Federico Fellini oder Francis Ford Coppola. Woher kommt dieses gegenseitige Interesse der doch so unterschiedlichen Medien? Wo genau liegen die ästhetischen Differenzen und wo Überschneidungen, Gemeinsamkeiten oder gar Chancen sich wechselseitig zu transformieren? Was wäre das ›Opernhafte‹, das in den Film einfließen könnte, und was kann als ›typisch Filmisch‹ heraus- und dann womöglich auf die Opernbühne gestellt werden?

In dem folgenden Text möchten wir diesen und weiterführenden Fragen nach dem Verhältnis der beiden Kunstformen zueinander nachgehen.¹ Anhand von ästhetischen Theorien sowie Film- und Aufführungsbeispielen setzen wir uns

1 Der Text basiert auf den Diskussionen innerhalb eines Seminars, das unter dem Titel »Was sich Film und Oper zu singen haben« von der Komischen Oper Berlin und der Filmuniversität Konrad Wolf erstmals im Jahr 2015 veranstaltet wurde. Neben den Gesprächen mit den Studierenden haben auch der Austausch mit sowie die Anregungen von Film- und Operschaaffenden, die wir als Gäste in dem Seminar begrüßen durften – wie etwa Barrie Kosky, Andreas Kleinert, Elena Kats-Chernin, Axel Ranisch, das Performancekollektiv Gob Squad oder das Film-Theater-Kollektiv 1927 – ihre Spuren in dem Text hinterlassen.

mit den eingangs erwähnten landläufigen Zuschreibungen – Performativität versus Reproduzierbarkeit, Künstlichkeit versus Realismus, Archetypus versus Persona – näher auseinander und stellen sie zugleich zur Disposition.

Unser Interesse gilt dabei nicht der Repräsentation von Film in der Oper oder umgekehrt (vgl. Fawkes 2000; Wlaschin 2004). Vielmehr geht es uns um das Herauspräparieren von ›Opernhafem‹ und ›Filmischem‹ – zwei ästhetischen Dispositiven, die nie absolut zu denken sind, sondern immer auch gemeinsame Schnittmengen und Interdependenzen bilden – und damit auch um die Durchdringung der Oper durch das Filmische, um das Aufscheinen des Opernhaften im Film. Unser intermedialer² Ansatz ist dementsprechend verwandt mit demjenigen von Janina Müller (vgl. Müller 2019) – und doch ein anderer: Wir setzen uns weniger mit der Art und Weise der intermedialen Bezugnahme bzw. »intermediale[n] Systemreferenzen« (Müller 2019, 13) denn mit den medienspezifischen Unterschieden und Verflechtungen beider Kunstformen selbst auseinander. Auf den kommenden Seiten werden wir zwar Forschungsfelder und Zwischengenres streifen, die aus dem Zusammenspiel von Film und Oper entstehen – wie die Filmmusik, das Filmmusical oder Opernübertragungen im Kino bzw. im Netz –, ohne sie allerdings tiefgehend zu behandeln, wie es an anderer Stelle möglich ist und getan wird (vgl. Joe 2013; Grant 2012; Ernst 2016). Selbstverständlich werden auch verschiedene Film- und Opernbeispiele in die Ausführungen einbezogen, ohne dass wir allerdings – wie in vielen anderen Texten – von ihnen ausgehen, uns auf sie konzentrieren, und anhand von ihnen theoretische Perspektiven entwickeln (vgl. Stollberg et al. 2019³; Citron 2010; Gilman/Joe 2010; Joe/Theresa 2002). Unser Vorgehen lässt sich eher als deduktiv denn induktiv bezeichnen, unser Ausgangspunkt sind eher allgemeine,

2 Vgl. Christopher Balmes Begriff von Intermedialität (2004, 13–31).

3 Stollberg et al. gehen in ihrem Vorwort ebenfalls von der Fragestellung nach dem ›Opernhafem‹ im Film und dem ›Filmischen‹ in der Oper aus, die sie dann in »historische[n] Fallstudien« behandeln (dies. 2019, 9).

medientheoretische Überlegungen. Dementsprechend ziehen wir diskursive Schwergewichte wie Walter Benjamin, Roland Barthes oder Erika Fischer Lichte heran, deren medientheoretische Ansätze im Hinblick auf eine komparatistische Gegenüberstellung von Film und Oper bislang nicht aufeinander bezogen wurden. Was ist zu entdecken, wenn Fischer-Lichtes Begriff der »Liveness« auf den Film übertragen wird, was kann uns Deleuzes filmisches Zeit-Bild über die Oper offenbaren?

Aus dieser Skizzierung unseres Vorhabens lässt sich schließlich ableiten, dass wir eher eine systematische denn eine historische Perspektive einnehmen. Jene ästhetischen Parameter (Performativität versus Reproduzierbarkeit, Künstlichkeit versus Realismus, Archetypus versus Persona) ziehen sich – zwar in wechselnder Intensität und modischer Beliebtheit, aber dennoch beständig – durch die Inszenierungen beider Kunstformen (soweit durch zur Verfügung stehende Dokumente überprüfbar). Wir nehmen hier also keine genealogischen Untersuchung vor (vgl. Schroeder 2016, 13–72), sondern gehen von einer medialen DNA aus, von einem ästhetischen Potential, das in den Kunstformen selbst ruht. Entlang dieser Dispositive und nicht entlang einer Zeitachse verlaufen unsere Betrachtungen. Anders ließen sich Fischer-Lichte, Barthes und Benjamin bzw. Bizet, Fassbinder und Gob Squad kaum in Beziehung setzen.

Der folgende Aufsatz versucht also eine komparatistische Annäherung der beiden Genres anhand von ästhetischen Parametern, geht dabei von einer systematischen Perspektive aus und tendenziell deduktiv vor. Er wendet theoretische Konzepte, die spezifisch für die Betrachtung von Film oder Oper entworfen wurden, auf die jeweils andere Kunstform an, um dadurch neue Lesarten, Bezugnahmen und schließlich auch künstlerische Potentiale aufzuzeigen. Dass die sich dabei abzeichnenden Verbindungs- und Trennungslinien bisweilen etwas skizzenhaft, ja grob geraten, ist dieser eher holistischen denn detailorientierten Herangehensweise geschuldet. Ein

möglicher Mehrwert ist sowohl theoretischer als auch praktischer Natur: Die Neugier beider Kunstformen aufeinander könnte weniger offenkundige Gemeinsamkeiten von Film und Oper zu Tage fördern und im Idealfall sogar in neue künstlerische Praktiken münden, die ihr jeweiliges Medium erweitern, bereichern und einen Beitrag zu einer transmedialen Ästhetik leisten.

Performativität versus Reproduzierbarkeit

In seinem 1936 erschienen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* weist Walter Benjamin eingangs auf die prinzipielle Reproduzierbarkeit aller Kunstwerke hin – wobei er sich vor allem auf Objekte der Bildenden Kunst zu beziehen scheint –, um anschließend die weitreichenden ästhetischen Konsequenzen, die mit den neuen, um 1900 aufkommenden Reproduktionstechniken einhergehen, herauszupräparieren. So erfülle die Reproduktion z. B. in der Fotografie oder im Film laut Benjamin nicht mehr nur die Funktion des Nachbildens von echten Originalen, sondern avanciere zur eigenständigen künstlerischen Verfahrensweise (vgl. 2015, 10f). Die technischen Apparaturen ermöglichten Perspektiven (z. B. Vergrößerung oder Zeitlupe), die dem menschlichen Sinnesapparat nicht zugänglich seien; ihr technisch reproduziertes Artefakt katapultiere das Abbild in Situationen, »die dem Original selbst nicht erreichbar sind. [...] Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen« (Benjamin 2015, 13). Zugleich verlören die Produkte der technischen Reproduktion allerdings durch das Kopieren ihre Echtheit, durch die raumzeitliche Loslösung ihr Hier und Jetzt, durch die Vervielfältigung ihre Einmaligkeit und damit ein bislang wesentliches Merkmal von

Kunstwerken: ihre Aura (vgl. Benjamin 2015, 13). Hält die Aura von Objekten die Wahrnehmenden laut Benjamin noch auf Abstand, eine wichtige Voraussetzung für eine kritische Bezugnahme, so überwinden die Abbilder der neuen Reproduktionsmedien Distanzen, rücken nahe an ihre Rezipient:innen heran und werden somit zum Konsumgut einer unkritischen Masse.

Benjamins Befund liefert zahlreiche Ansatzpunkte für eine gesellschaftlich verankerte Kunst- und Medienkritik. In unserem Zusammenhang interessieren allerdings vor allem die ästhetischen Implikationen der technischen Reproduzierbarkeit, also die Wiederholbarkeit, der Verlust des Hier und Jetzt, der Einmaligkeit und der Aura – bilden sie doch eine gute Folie, um Unterschiede zu Aufführungen bzw. Performances und somit Differenzen zwischen dem Reproduktionsmedium Film und der performativen Kunstform Oper zu markieren. Eben eine solche Folie offerieren umgekehrt auch die weit jüngeren Theorien des Performativen – allen voran die der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte –, in denen versucht wird, die Grunddimensionen von Aufführungen, und damit auch von Opernaufführungen, begrifflich zu fassen. Obgleich Fischer-Lichte sich nicht auf Benjamins Ausführungen direkt bezieht, lassen sich ihre Thesen zum Aufführungsbegriff doch in gewisser Weise Benjamins Reproduktionskonzept gegenüberstellen.

So streicht Fischer-Lichte als eine der wesentlichen Charakteristika von Aufführungen ihre Gegenwärtigkeit, ihren Vollzug im Hier und Jetzt heraus: »Was sich in Aufführungen zeigt, tritt immer hic et nunc in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren« (Fischer-Lichte 2004a, 14). Wenn Fischer-Lichte über die Materialität von Aufführungen, über die Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit schreibt, so sind damit zuvorderst die anwesenden Körper der Agierenden und Wahrnehmenden sowie die zwischen diesen zirkulierenden Energien, die in Erscheinung

tretenden Räume, Gegenstände und Gerüche etc., die gewisse Atmosphären hervorbringen und wieder vergehen lassen, sowie die vor Ort erklingenden und von den Teilnehmenden erzeugten Klänge gemeint – also im Grunde auratische Dimensionen, die Aufführungen im Gegensatz zu reproduzierten Artefakten eine spezifische Gegenwärtigkeit verleihen. Und eben auch eine Einmaligkeit: »die Aufführung [ist] nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren; sie lässt sich niemals wieder als genau dieselbe wiederholen. Die Materialität der Aufführung wird performativ hervorgebracht und tritt immer nur für eine begrenzte Zeitspanne in Erscheinung« (Fischer-Lichte 2004a, 14).

Neben der Materialität von Aufführungen, die sich im permanenten Werden und Vergehen von Körpern, Räumen und Lauten äußert, zeichnet Aufführungen vor allem eine spezifische Medialität aus, die Fischer-Lichte von derjenigen von Kunstwerken – und damit auch von reproduzierten Artefakten wie dem Film – unterscheidet: Während die Medialität von Kunstwerken durch die zeitliche und örtliche Trennung ihrer Produktion und Rezeption geprägt sei, fielen bei Aufführungen beides im *hic et nunc* zusammen. Zudem ließen sich die Produzierenden und Rezipierenden nicht von der Aufführung – wie von Artefakten – loslösen; ihre leibliche Ko-Präsenz bildet vielmehr die Grundvoraussetzung für jede Aufführung (vgl. Fischer-Lichte 2004b, 9ff). Erst durch die Handlungen der verschiedenen Beteiligten, die sich aufeinander beziehen und somit in einem permanenten Wechselspiel stehen (die virtuose Koloraturarie der Sopranistin, die mit einem stürmischen Beifall gewürdigt wird, der die Sopranistin wiederum zu weiteren Höchstleistungen anstachelt), wird die Aufführung hervorgebracht (vgl. Fischer-Lichte 2004a, 11ff). Diese von Fischer-Lichte als autopoetische Feedback-Schleife bezeichnete wechselseitige Dynamik zwischen Agierenden und Wahrnehmenden liegt bei der Rezeption reproduzierter Artefakte wie Filmen laut Benjamin *per se* nicht vor: »der Filmdarsteller, da

er nicht selbst seine Leistung dem Publikum präsentiert, [büßt] die dem Bühnenschauspieler vorbehaltene Möglichkeit ein [...], die Leistung während der Darbietung dem Publikum anzupassen. Dieses kommt dadurch in die Haltung eines durch keinerlei persönlichen Kontakt mit dem Darsteller gestörten Begutachters« (Benjamin 2015, 24).

Indem Benjamin und Fischer-Lichte sowohl die Reproduktionsmedien als auch die einmalige Aufführung jeweils in Abgrenzung vom gleichen Gegenstand, nämlich klassischen Kunstwerken, bestimmen, lassen sie sich trotz aller Unterschiede an einem entscheidenden Punkt zusammenführen. Beide betonen als wesentliches Charakteristikum die Flüchtigkeit von Film und Aufführung: »Einmaligkeit und Dauer sind in diesem [dem Bild] so eng miteinander verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener [der Reproduktion]« (Benjamin 2015, 15). Und an anderer Stelle: Das Gemälde »lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden« (Benjamin 2015, 38). Fischer-Lichte wiederum: »Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt; sie sind flüchtig und transitorisch« (Fischer-Lichte 2004a, 14). Auch wenn Benjamin und Fischer-Lichte die Transitorik von Film und Aufführung jeweils anders bewerten – für Benjamin trägt sie zum von ihm kritisierten Verlust der Aura und zur Zerstreung der Wahrnehmung bei, für Fischer-Lichte stellt sie eine wesentliche Voraussetzung für ästhetische Schwellenerfahrungen dar –, weisen ihre Befunde bemerkenswerte inhaltliche wie terminologische Übereinstimmungen auf. Diese bieten Anlass und zugleich Ausgangspunkt, um nach weiteren Überschneidungen und Anknüpfungsmöglichkeiten beider Medien jenseits der cursorisch dargestellten Opposition zu suchen. So lässt sich in Richtung Film fragen, ob er neben seiner Transitorik noch weitere Charakteristika aufweist, die ihn

nicht nur als reproduzierbares Artefakt, sondern vor allem auch als performatives Ereignis auszeichnen. Und umgekehrt lässt sich nach der Flüchtigkeitsdiagnose in Richtung Oper fragen, ob jene denn absolut sei, sprich, gerade die performative Gattung Musiktheater nicht doch auch wesentliche Reproduktionsaspekte impliziere.

Premiere der von Sebastian Baumgarten inszenierten CARMEN an der Komischen Oper Berlin am 27. November 2011, »Kartenarie«: Auf der Bühne eine trostlose, heutige Vorstadtszenerie, im Hintergrund ein Prospekt mit Plattenbauten, auf der rechten Seite eine Baracke mit Kartons, in der Mitte ein Platz, auf dem Carmen in schwarzer Jeans und Shirt zwischen Frasquita und Mercedes sitzt. Als Carmen beginnt, vom gnadenlosen, stets mit dem Tod endenden Determinismus des Schicksals zu singen, stehen Frasquita und Mercedes auf und verlassen sie. Wie eine Marionette, wie an unsichtbaren Fäden geführt, steht auch Carmen auf, bewegt sich ruckartig zur Seite, lässt ihre Arme baumeln, hebt sie an und lässt sie wieder fallen, als ob sie nicht über ihren Körper verfügen, sondern sich nur der Lenkung einer unsichtbaren Kraft fügen würde. – Repertoirevorstellung derselben Inszenierung am 9. April 2014, ebenfalls Kartenarie: Dieselbe Inszenierung, dieselbe Szenerie, dasselbe Kostüm, nur die Carmen-Darstellerin eine andere, ein ähnlicher Typ, schlank, groß, mit langen schwarzen Haaren und dunklen Augen, nur etwas breitere Schultern und Hüften, ein dunkleres Stimmtimbre. Ihre spezifische Körperlichkeit und Stimmlichkeit lassen sie die Choreographie und die Arie leicht anders interpretieren und belegen die von Fischer-Lichte betonte Einmaligkeit der Aufführung. Und doch wird in dieser Aufführung vieles auch wiederholt, ja reproduziert, was in der Partitur bzw. in der Inszenierung angelegt ist: die Klangfolge der Musik ebenso wie das Bühnenbild, das Kostüm, die Handlungsabläufe und die kurze Totentanz-Choreographie.

Fischer-Lichte weiß um diese reproduktiven, vor allem in der Textvorlage und deren Inszenierung verankerten Dimensionen von Aufführungen, die sie

insbesondere in ihren frühen Texten zur Semiotik des Theaters behandelt (vgl. 1983). Mit dem sogenannten »performative turn« in den 1990er-Jahren wendet Fischer-Lichte sich allerdings vermehrt postdramatischen Theaterentwicklungen zu, um grundsätzliche durch eine eher philologisch orientierte Theaterwissenschaft vernachlässigte Aufführungsdimensionen auszuarbeiten. Durch ihre für dieses Unterfangen naheliegende Gegenstandswahl leistet sie der Betonung der Einmaligkeit gegenüber der Reproduzierbarkeit Vorschub. Setzt man sich allerdings mit Operaufführungen auseinander, so kommt man aufgrund des Tradierens eines beinahe konstanten Werkkanons und der langjährigen Wiederholung ein- und derselben Inszenierung im Repertoire von Opernhäusern⁴ nicht umhin, der Reproduktion neben der Einmaligkeit besondere Beachtung zu schenken. Und eben diese nicht nur auf Einmaligkeit, sondern vor allem auch auf Wiederholung und Wiederholbarkeit angelegte Praxis verleiht Operaufführungen einen weit höheren Reproduktionsgrad als vielen anderen Spielarten der performativen Künste (z. B. Performancekunst oder postdramatischem Theater) und rückt sie in diesem Punkt in die Nähe des Filmes.

Die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch legt wiederum dar, dass der Film auf seine Aufführung angewiesen und somit nicht nur durch seine Reproduzierbarkeit, sondern ebenso durch seine Performativität gekennzeichnet ist. Ohne seine apparative Vorführung wäre der Film nichts weiter als eine Folge von Einzelbildern. Er bedarf der »performativen Ausführung durch die Vorführapparatur« (Koch 2004, 164), um zum bewegten Bild zu werden. Einmaligkeit erlangt die jeweilige Aufführung einerseits durch die sich jeweils unterscheidenden Räumlichkeiten oder Publika – hier lässt sich an Fischer-Lichte anknüpfen –, andererseits aber vor

4 Die von 1927 und Barrie Kosky an der Komischen Oper Berlin 2012 inszenierte Produktion DIE ZAUBERFLÖTE wurde z. B. in den vergangenen sechs Jahren 100 Mal aufgeführt.

allem auch durch die jeweils verschiedenen technischen Eigenschaften und Möglichkeiten der Apparaturen. So macht es große Unterschiede hinsichtlich des Bildausschnittes, der Bild- und Tonqualität, ob wir ein und denselben Film auf unseren Smartphones, unseren Laptops oder im Kino ansehen. Die Aufführungstradition von Kultfilmen wie Jim Sharmans *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (USA, 1975) oder Tommy Wiseaus *THE ROOM* (USA, 2003) bringen Zuschauer:innen wiederum als handelnde Akteur:innen, als auf die Leinwandereignisse Reagierende hervor, anstatt sie auf ihre Rolle als ›Begutachter:innen‹ zu reduzieren. *THE ROOM* ist als »bester schlechtester Film aller Zeiten« (vgl. Graff 2013) zunächst in den USA und schließlich weltweit zu Berühmtheit gelangt. *THE ROOM* ist der Versuch einer klassischen Hollywood-Tragödie. Dabei werden visuelle und genretypische Konventionen – von der Liebesintrige, über narrative Turningpoints bis hin zu den üblichen Kameraeinstellungen und deren »unsichtbarer« Montage – zwar abgerufen, aber völlig überzogen, vertauscht oder deplatziert: So ist etwa der gängige Establishing-Shot (z. B. von einem Gebäude), der gewöhnlich am Anfang einer Szene einen Ortswechsel anzeigt, bei *THE ROOM* inmitten einer emotionalen Dialog-Szene zu finden. Das plötzliche Einblenden einer Hausfassade während einer Brustkrebs-Diagnose trägt aber weniger zur Orientierung bei, als eher zu einem Verfremdungs-Effekt. Die Methode des Establishers wird dabei nicht nur verfehlt, sondern ihre konventionelle Anwendung geradezu dekonstruiert. Auch die *THE ROOM*-Anhängerschaft trifft sich zu großen gemeinsamen Kinovorführungen, um während des Films in gleichsam ritueller Weise seine Fehlstellen und -stellungen zu kommentieren. So wird etwa die theatrale Geste Tommy Wiseaus, der beide Fäuste gen Himmel reckt, von allen Zuschauer:innen imitiert, um auf das überzogene Acting hinzuweisen. Wann immer in der Wohnung des Paares das gerahmte Foto eines Löffels erscheint, schleudert das Publikum Plastiklöffel auf die Leinwand, um die wenig einleuchtende Ausstattung zu kommentieren. Erst die Kombination der Filmfehler mit den

Kommentaren des Publikums machen die sonst hinter Sehgewohnheiten verborgenen filmischen Konventionen sichtbar.

Liest man *THE ROOM* in dieser Weise, kommt in der Akkumulation zahlreicher Irritationen nicht nur eine Parodie des Mainstream-Kinos, sondern eine entlarvende Offenlegung gängiger filmischer Erzählmuster und Ästhetiken heraus. Dieser Aspekt, und nicht die eigentliche Filmhandlung bzw. seine Intention, machen den Film zum Phänomen. Im Internet kursieren massenhaft Analyse-, Diskussions- und Nachahmungs-Videos, die sich mit den rätselhaften cineastischen Umwidmungen von *THE ROOM* beschäftigen. Doch erst durch die performative Dimension der Publikumsreaktionen und -interpretationen entfaltet sich diese zweite Bedeutungsebene einer satirischen Dekonstruktion.

Stanley Cavell relativiert schließlich auch den Begriff der Einmaligkeit der Oper im Verhältnis zum Film, in dem er darauf hinweist, dass trotz der technischen Reproduktionsmöglichkeiten von Filmen, diese doch meist nur einmal angesehen werden (vgl. 2002, 130). Aus ästhetischer Perspektive eignet den meisten Filmen somit ein höherer Grad an Einmaligkeit an als Opern des sogenannten Kernrepertoires (wie *DIE ZAUBERFLÖTE* oder *CARMEN*), die, wenn auch möglicherweise in unterschiedlichen Inszenierungen, von Operngänger:innen häufig mehrmals im Laufe eines Opernlebens besucht werden.

Selbst unter Bezugnahme auf die klassischen Anwälte von Reproduzierbarkeit und Performativität, Walter Benjamin und Erika Fischer-Lichte, erweisen sich die jeweils eigenen medialen Dispositive von Film und Oper als widerständig gegen die allzu direkten Begriffszuschreibungen. Ja mehr noch, jenseits der vermeintlichen Dichotomie von Liveness und Wiederholbarkeit rücken beide Kunstformen näher aneinander heran.

Künstlichkeit versus Realismus

Auch wenn Realismus als »eines der heißesten Eisen der ästhetischen Diskurse des 20. Jahrhunderts« (Hintze/Risi/Sollich 2008, 9) und geradezu als »blutiger Begriff« (Hintze/Risi/Sollich 2008, 9) gehandelt wird, scheinen die Positionen von Film und Oper auf diesem Schlachtfeld klar bestimmt. Allein die jeweiligen Mediendispositive beider Kunstformen geben dabei die Positionierungen vor: Der Film als fotorealistisches Medium bedient das Lager des Realismus. Er kann demnach nicht umhin, die Umwelt, das Vorhandene, sprich die Realität wiederzugeben oder, wie im Fall des Spielfilms, sie auf naturalistische Weise zu repräsentieren. Der Fotorealismus wird zum Kronzeugen der Realität, etwa wenn es bei Roland Barthes heißt, der Anblick einer Fotografie beweise »das ist sehr wohl dagewesen« (1985, 126). Jean-Luc Godard geht in seinem Essayfilm HISTOIRE(S) DU CINÉMA (Frankreich 1988–1998) noch weiter. In Kapitel 1(A) (1988) postuliert er, unter Bezugnahme auf André Bazin, der Abdruck, den das Licht eines Moments auf dem Celluloid hinterlasse, sei so real, dass er den Moment selbst konserviere. Die Unterscheidung zwischen Abbild und Wirklichkeit wird somit obsolet. Film wird auf diese Weise für Godard zum Medium, das im Stande ist, durch den Abglanz von deren Erscheinung selbst Tote wiederzuerwecken. Leibhafter geht es kaum. Angesichts so weitreichender Verschmelzungen von Film und Realismus wundert es kaum, dass der Begriff des »Authentischen« in der zeitgenössischen Filmkritik immer wieder als Messlatte für einen gelungenen Film herhalten muss.

Die Oper auf der anderen Seite bezieht Stellung im Lager der Künstlichkeit. Ja mehr noch, sie scheint wie »kaum eine andere Theaterform [...] von vornherein so grundlegend zur Künstlichkeit verdammt« (Hintze/Risi/Sollich 2008, 7). Als Evidenz dafür genügt bisweilen schon, dass die Figuren auf der Bühne singen, wo Menschen zu sprechen haben. Von den überhöhten Emotionen und den überzogenen Gesten noch ganz zu schweigen. Und

gewiss, wo das Auge der Kamera die Welt in all ihren Details minutiös aufzeichnen kann, setzt die Oper mit ihren Kulissen aus Pappmaché und Kunstblut, der Bühnensituation selbst und deren singenden Agent:innen eine größere Behauptung in der Bezugnahme auf Wirklichkeit.⁵ Hinzu kommt ihr sonderbarer Umgang mit Zeit, die in den Arien schier einzufrieren scheint, in denen ein Augenblick, ein Zustand, eine Emotion zeitlupenartig ausgedehnt wird. Aber Moment – »Zeitlupe«? Ist das nicht eine dem Film eigene Methode? Könnte also gerade das Abklopfen beider Kunstformen auf ihren jeweiligen Realismus-Begriff unerwartete Schnittmengen von Film und Oper zu Tage fördern? Auch hier ist es lohnenswert, die landläufigen Zuschreibungen unter die (Zeit)-Lupe zu nehmen: In seinem bezeichnenderweise *Realismus* genannten Band entwirft Hermann Kappelhoff eine alternative Lesart der Filmgeschichte entlang jenes, immer wieder neu verhandelten Verhältnisses zwischen filmischen Mitteln und dem Realen, auf das sie sich beziehen. Denn natürlich wollte der Film immer mehr sein, als die fotorealistische Repräsentation dessen, was ist. Ganz im Gegenteil präsentierte er sich oft genug als »Utopie eines Bildes, das in ein und demselben Vollzug eine Welt in ihrer Gesetzlichkeit verstehbar und als ein physisch-sinnliches In-der-Welt-Sein erfahrbar werden lässt – die Utopie der vollkommenen Evidenz des Sozialen« (Kappelhoff 2008, 14). Kappelhoff verortet diese »utopische« Spielart des Films sowohl in den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts als auch in den späteren Wellen, die sich bewusst von

5 Schon hier ließe sich allerdings einhaken mit dem Verweis auf das zunehmende Streamen von Opern auf Plattformen wie Opera Vision oder Arte Concert bzw. auf Kinoübertragungen z. B. der Metropolitan Opera New York, die unseren analogen Opernbegriff ins Digitale erweitern. Denn Oper zeigt sich nicht mehr nur analog auf der Bühne, sondern auch digital auf dem Bildschirm. Wolf-Dieter Ernst weist darauf hin, dass das Auge der Kamera hierbei auch Opernaktionen heranzoomt, zunehmend Details der Inszenierung in den Blick geraten und diese dementsprechend für die Aufzeichnung gestaltet werden (vgl. Ernst 2016, 387). Bei ihrer Digitalisierung kann sich also auch die Oper kaum Pappmaché mehr leisten, ja gerät unter Realismus- bzw. Authentizitätsdruck.

den klassischen Hollywood-Konventionen absetzten, etwa die Nouvelle Vague, das New Hollywood oder der Neue Deutsche Film.

Die Rede ist hier von einem Film, der nicht nachahmt, sondern in einer Verschmelzung von Denken und Fühlen Lebenszusammenhänge erfahrbar macht. Und dies gelingt weniger mittels Repräsentation, sondern gerade durch die Mittel Künstlichkeit und Stilisierung, also Begriffe, die im klassischen Sinne wohl eher der Oper zuzuordnen wären. Filme, die gerade durch eine stilisierte Darstellung von Welt den Blick auf diese öffnen, verweigern sich der Nachahmung und Repräsentation. So heißt es etwa bei Rainer Werner Fassbinder: »Meine Ansicht ist schon immer die gewesen, dass je schöner und je gemachter und inszenierter und hingetrimmter Filme sind, umso freier und umso befreiender sind sie« (Jansen/Schütte 1992, 77). Und weiter: »Es ist halt diese extreme Künstlichkeit, die dann doch in der Wirkung wieder etwas sehr Lebendiges ist« (Jansen/Schütte 1992, 77). Und dieses Verständnis von Film ist bei Weitem keine historische Anomalie, sondern zieht sich, wie Kappelhoff zeigt, mal in subtilerer, mal in schrillerer Spielart durch die Filmgeschichte, von Eisenstein über Fassbinder bis heute. So sorgte 2019 etwa Susanne Heinrichs *DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN* (Deutschland, 2019) für Aufsehen und wurde unter anderem mit dem Max Ophüls Preis ausgezeichnet. Hier wird das Leben der titelgebenden Hauptfigur in 15 nur fragmentarisch verbundenen Kapiteln skizziert. Diese entfalten jeweils ein neues, szenografisch durchgestaltetes, in Pastelltönen abgestimmtes, beinahe raumloses Tableau, das Objekte des Zeitgeschmacks ausstellt wie in einem Museum. Darin proklamieren Figuren in einer Mischung aus Werbesprache und akademischem Vortrag eher Thesen, als dass sie miteinander sprechen. Hinter zuckersüßen Bildern kommt eine bitterböse Gesellschaftsanalyse zum Vorschein. Das bewusst namenlos bleibende, melancholische Mädchen wird vor allem als Prototyp der post-postmodernen hyperaufgeklärten Großstadtfrau fassbar. Die Ästhetik des

Films zeigt das Individuum als systemischen Bestandteil eines gesellschaftlichen Zusammenhangs. Gerade durch die Mittel der Künstlichkeit werden zeitgenössische Glaubens- und Stilkonventionen herauspräpariert und gleichsam in Frage gestellt.

Im Bereich des künstlerischen oder sogenannten Arthouse Kinos kann also keine Rede davon sein, dass Film zwingend realistisch wäre oder ihm die Künstlichkeit fern läge. Doch selbst dem klassisch narrativen Kino sind grundsätzlich Gestaltungsmittel eingeschrieben, die im Verhältnis zu unserer natürlichen Wahrnehmung als künstlich zu bezeichnen wären, die aber durch die Sehgewohnheit unter ein Verständnis des filmischen Realismus subsumiert wurden. Man denke nur an die Montage selbst, die eine Szene in verschiedenste Blickwinkel zerlegt, wie es sie in unserer Alltagswahrnehmung in der Regel nicht gibt, oder auch an den Einsatz von Filmmusik, um das emotionale Potential einer Szene zu verstärken.

Kehren wir noch einmal zur Oper und ihrer vermeintlichen Verdammnis zur Künstlichkeit zurück. Walter Felsensteins Begriff des »Realistischen Musiktheaters« öffnet hierzu eine klare Opposition. Der Formel liegt die Behauptung inne, dass auch die Bühnensituation der Oper einen Anspruch auf Realismus erheben kann. Doch wodurch? Der von Werner Hintze, Clemens Risi und Robert Sollich herausgegebene Sammelband *Realistisches Musiktheater – Walter Felsenstein* nähert sich in einem Ansatz, der Kappelhoffs alternativer Filmgeschichtsschreibung ähnelt, dem titelgebenden Begriff an, wobei auch hier »durchaus verschiedene Realismuskonzepte nebeneinanderstehen« (Hintze/Risi/Sollich 2008, 10). Dabei eröffne sich ein Spannungsfeld zwischen einem repräsentativen, an der naturalistischen Wiedergabe ausgerichteten Verständnis bis hin zu einem weiter gefassten Begriff, der vor allem auf die gesellschaftliche Relevanz und damit einen Realismus im übertragenden Sinne abzielt. Jens Roselt verweist in seinem Beitrag darauf, dass »die Debatte um den Realismus gerade dann virulent

wird, wenn eine Gesellschaft sich darüber verständigen muss, was sie von der Wirklichkeit zu halten hat« (2008, 19). Ähnlich wie der Film handelt also auch die Oper ihr Verhältnis zum Realen immer wieder neu aus.

Dem Realismus im engeren Sinne kommt dabei die bereits erwähnte Liveness der Oper zu Gute. Das Publikum erlebt das Geschehen auf der Bühne im Hier und Jetzt: Die Klänge, das Bühnenbild, die Kostüme, die Bewegungen, die Anstrengung, der Schweiß – all das breitet sich direkt vor ihm aus, kann es ästhetisch mitreißen und eine sinnliche Affizierung herstellen, die gerade dem ›Mitten drin‹ der:des Zuschauenden vor der Opernbühne eigen ist. Andreas Homoki stellt in seinem Beitrag zum erwähnten Sammelband fest, dass dieser Effekt noch verstärkt werden kann, indem die oft tradierten Stoffe der Oper »immer in ein neues konzeptionelles Umfeld eingebettet werden« (2008, 17). Wie etwa in Calixto Bieitos *ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL* an der Komischen Oper Berlin. Hier tut sich auf der Bühne eine konkrete, realitätsnahe Inszenierung einer Bordell-Szenerie auf. Die Möblierung, die Kostüme, selbst die Striptease-Tänzerinnen scheinen direkt aus der Fetisch-Szene zu stammen. Die Nacktheit auf der Bühne ist echt, genauso wie die Tatsache, dass dort tatsächlich ein Mensch in einem Käfig sitzt, der ausgezogen und gedemütigt wird. Der Griff von Bassa Selim in den Schoß Konstanzes ist keine Geste, er ist echt und all das passiert live auf der Bühne vor den Augen hunderter anwesender Zuschauer:innen. Kein Wunder, dass dieser sehr direkte Realismus die Inszenierung Bieitos zu einer Sensation und zu einem Skandal machte (vgl. Risi 2017, 8ff, 52ff).

Dem Realismus in einem weiteren, übertragenden Sinn widmet sich Roselts Lesart von Felsensteins Ansatz. Denn Roselt legt vor: »Nicht ob etwas real aussieht und wirkt, sondern ob und inwiefern und wodurch etwas auf der Bühne real werden kann, ist die entscheidende Frage« (Roselt 2008, 23). Im Felsenstein'schen Original heißt es: »Der moderne Mensch hat die Beziehung zum Ursprünglichen verloren. Er ist in einer geheimnislosen Zivilisation

erstarrt. Aber eine unbestimmte Sehnsucht ist in ihm übrig geblieben. Sie kann sich in der Kunst erfüllen. Wenn er im Theater die Wiederherstellung des Elementaren erlebt, findet er das Elementare in sich selbst wieder« (Felsenstein 1976, 102). Bei aller zeitgenössischen Skepsis gegenüber dem »Ursprünglichen« kann Roselt Felsensteins Diktum abgewinnen, dass es den Realismus »nicht von der Nähe, sondern von der Distanz zur Wirklichkeit her denkt« (2008, 28). Der Realismus der Oper besteht nicht im Abbilden des Alltagsrealismus der Zuschauer:innen, sondern in einem im Vergleich zum eigenen Erleben gesteigerten Erlebnis, in einem überhöhten Gefühl. Und gerade dieses füllt die Leerstelle des modernen Menschen und ist deshalb real. Diese Hyper-Erfahrung der Opern-Realität lässt den Gesang auch nicht mehr künstlich erscheinen, ganz im Gegenteil. Die dramatischen Wendungen, Schicksalsschläge und übergroßen Emotionen der gesteigerten Wirklichkeit »drängen zum gesanglichen Ausdruck« (Felsenstein 1976, 102). Den Figuren auf der Bühne bleibt somit gar nichts anderes übrig, als zu singen. Der Gesang ist die einzige Ausdrucksform, die der Hyperrealität gewachsen ist. Das Singen ist somit realistisch.

In seinem Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird, versetzt Jean-Jacques Rousseau den Ursprung der Sprache an jenen Moment der Urzivilisation, in dem der Drang nach Ausdruck so groß wurde, dass die Menschen zwangsläufig, aus dem überschäumenden Gefühl heraus, zu singen begannen. Sinnlicher Ausdruck und Sinn fallen hier unmittelbar zusammen. Aus jenem Ur-Gesang entwickelten sich nach und nach die Sprachen (vgl. Rousseau 1755 / 1984). Demnach schöpft die Oper ihren Realismus also aus einem Urbedürfnis des Menschseins selbst – was den Zirkel zu Felsensteins Ursprünglichkeits-Begriff schließt. Und dies findet seinen Ausdruck par excellence in der Arie, jenem ausgedehnten Gefühl, das sich über die Handlung, ja über die Zeit selbst hinwegzusetzen scheint und ganz im Gesang

aufgeht. Die Arie, die musikalische Form also, die die Künstlichkeit der Oper auszeichnet, scheint gleichsam deren stärkstes realistisches Potential zu entfalten. Und mehr noch: Gerade jenes Anhalten, Umformen und Sich-Hinwegsetzen über die Zeit ist eine Methode, derer sich Film und Oper gleichermaßen bedienen. Denn der Umgang der Opernarie mit Zeitlichkeit erinnert an eine elementare Methode des Filmischen.

Mit dem Bewegungs- und dem Zeit-Bild präpariert Gilles Deleuze die kleinsten Einheiten des Filmischen, gewissermaßen die DNA des Films selbst heraus. Sehr vereinfacht umrissen, erzeugt das Bewegungs-Bild durch die Montage in einer Positionierung der einzelnen Einstellungen zueinander ein Ganzes des Films. Die Montage liefert dabei auch eine Vorstellung von Zeit, von ihrem Vergehen über das Film-Ganze, wobei es sich um eine indirekte Repräsentation von Zeit handelt (vgl. Deleuze 1997, 53). Das Zeit-Bild hingegen setzt sich über diesen repräsentativen Gedanken und somit auch über das Film-Ganze hinweg, es zeugt von der reinen »Vorgängigkeit der Zeit« (Deleuze 1997, 56). Das Zeit-Bild wird für Deleuze zum maßgeblichen Kriterium, das das moderne Kino vom klassischen abhebt. »Doch stets verschafft uns das direkte Zeit-Bild Zugang zu jener Proustschen Dimension, der zufolge die Personen und Dinge einen Platz in der Zeit einnehmen, der mit demjenigen inkommensurabel ist, den sie im Raum einnehmen« (Deleuze 1997, 56).

Zu denken wäre hier etwa an die Filme von Leos Carax. In *MAUVAIS SANG* (Frankreich 1986) wird der Dialog eines jungen Paares unterbrochen von einem Radiosender, den der Mann (Denis Lavant) einschaltet, auf der Suche nach einem »Ausdruck des Gefühls des Moments«. Es läuft zunächst eine Ballade von Serge Reggiani, während deren Verlauf die raum-zeitliche Orientierung der Szene noch in Takt ist. Während die Frau (Juliette Binoche) auf dem Bett liegt, verlässt der Mann das Zimmer, um von draußen durch eine Glastür rauchend zu ihr hinein zu sehen. Doch in dem Moment, in dem David

Bowies »Modern Love« einsetzt, scheint eben diese Orientierung aufgehoben. Der Körper des jungen Mannes beginnt abrupt und nicht von der Handlung, sondern von der Musik geleitet, zu zucken. Sie reißt ihn buchstäblich mit sich und im Takt rennt er in einer endlos scheinenden, gleichförmigen Kamerafahrt eine nur ausschnitthaft gezeigte Straße hinunter. Das Bild hebt die Räumlichkeit in zwei Dimensionen und ein zielloses Vorwärts auf. Der Mann steigert sich immer mehr in die Bewegung hinein, tanzt, trommelt mit den Fäusten auf seiner Brust. Ein Moment jenseits der Handlung, eine Ekstase aus Takt, Kamerafahrt und Körper. Als der Song abrupt abreißt, bremst er ebenso plötzlich ab und eilt zurück zur Frau, die jedoch verschwunden ist.

Das Entscheidende hierbei ist nicht die Filmmusik, sondern das Verschmelzen der musikalischen und visuellen Mittel zum Zeit-Bild, zu einer Form, die in erster Linie nur sich selbst meint, Sinnlichkeit und Bedeutung fallen auch hier zusammen. Die Einstellung entzieht sich dem Film-Ganzen, setzt sich über die Filmhandlung hinweg, ist der herausgehobene, ausgedehnte Moment, als hätte er eben hier zu seinem »Ausdruck des Gefühls« gefunden.⁶

Kommt uns dieser herausgehobene, ausgedehnte Moment, der sich ganz dem Gefühl widmet, nicht aus der Oper bekannt vor? Ist es möglich, dass ein Baustein der Film-DNA, nämlich das Zeit-Bild, eine erstaunliche Kongruenz mit einem Baustein der Opern-DNA, nämlich der Arie, aufweist? Dies würde letztlich wenig überraschen, ist doch die Arie nach Roselt und Felsenstein das Substrat des opernhafte Realismus. Und ist doch das Zeit-Bild gerade das entscheidende Mittel, dass das Kino vom filmischen Realismus abhebt. So

6 Übrigens genau im Gegensatz zum Missbrauch dieser Szene, die als filmisches Zitat in Greta Gerwigs *FRANCES HA* auftaucht, dort aber einzig zur direkten Repräsentation der Vorfreude der Hauptfigur, also einer rein psychologischen Dimension, herhalten muss.

ergibt sich gerade dort, wo beide Kunstformen sich von ihrer gängigen Zuschreibung lösen, jenseits der angenommenen Dichotomie eine dispositive Schnittmenge zwischen beiden Künsten. Und zwar eine, die neue Spielräume in der ästhetischen Praxis eröffnet. Somit wäre der haltlose Tanz des Liebenden zwischen Raum und Zeit und »Modern Love« eine veritable Fortsetzung der Opern-Arie mit filmischen Mitteln.

Archetypus versus Persona

Helmuth Plessner leitet seine bekannte These von der Abständigkeit des Menschen zu sich selbst, aufgrund derer dieser nicht nur auf der Bühne dramatische, sondern auch im Alltag soziale Rollen spielt, in seinem 1948 erschienen Aufsatz *Zur Anthropologie des Schauspielers* über einen kurzen Parforceritt durch die Schauspielgeschichte her, der hier von besonderem Interesse ist: In den kultischen Anfängen der Schauspielkunst sei die Abständigkeit, die Distanz zwischen Figur und individuellem:r Darsteller:in laut Plessner insbesondere durch die Trennung zwischen Maske und Schauspieler:in leibhaftig vorhanden und erfahrbar gewesen. »Als Stellvertreter verschwinden die Menschen hinter dem in Maske und zeremoniöser Bewegung festgelegten Schauspiel, dessen Rollen keine Rücksicht auf Individualitäten nehmen« (Plessner 1982, 405). Mit dem Aufkommen des auf Texten basierenden und sich mit menschlichen Schicksalen befassenden dramatischen Theaters findet eine fundamentale Veränderung statt: »Die Maske fiel, und langsam trat der Schauspieler mit seiner Person in die Verwandlung ein« (Plessner 1982, 405). Indem der Schauspieler eine von sich zu unterscheidende Rolle spielt, trägt er immer noch eine Art – wenn auch nicht materieller – Maske, die sich in der jeweiligen Rollenkonfigurierung zeigt: Ob in den Typen der *Commedia dell'arte*, die jenseits der individuellen Darstellung immer wieder die

gleichen, maskenhaften Charakterzüge aufweisen, oder aber im Naturalismus, der zwar versucht, durch »die Natürlichkeit des Vortrags und der Gesten [...] den Abstand zwischen Bühne und Zuschauer zu verleugnen, noch nicht aber das In-einer-Rolle-Sein« (Plessner 1982, 406). Erst dem Film gelingt es, die Abständigkeit, die Distanz zwischen Darsteller:in und Rolle derart zu verringern, dass Schauspielerpersönlichkeit und Maske quasi zusammenfallen: »Der Film bringt es zur Illusion des Schauspielers, der sich selbst verkörpert. Deshalb kann eigentlich nur hier die Rolle zum bloßen Vorwand und Hilfsmittel der Darstellung einer Person werden« (Plessner 1982, 406). Hollywoodstars wie Bette Davis oder Marlon Brando, in deren Filmen die fiktive Rolle hinter der Darstellerpersona und deren Fähigkeiten, die Rolle zu verkörpern, zurückzutreten scheint, die mittels ihrer einzelnen Filme eine Darstellerpersona kreieren, die ihre Einzeldarstellungen überstrahlt, geben hierfür gute Beispiele.⁷

Plessners Überlegungen zur Schauspielkunst, die sich einerseits aus einer historischen Herleitung sowie andererseits aus einer Systematisierung der je nach Genre (kultisches Spiel, dramatisches Theater und Film) variierenden Distanzgrade zwischen Darsteller:in und Maske bzw. Rolle zusammensetzen, lassen sich auf die Oper übertragen. Auch in der Oper fielen bereits zu ihrer Geburtsstunde die Masken, wenngleich sie sich, wie in der Commedia dell'arte, in immaterieller Form in den archetypisch angelegten Opernpartien wiederfinden. Poppea, Don Giovanni oder Carmen sind keine Charaktere des alltäglichen Lebens – weder zur Entstehungszeit der jeweils gleichnamigen Opern noch heute –, sondern eher Typen instinktiven, emotionalen Verhaltens jenseits von moralischen und sozialen Regeln (Conrad 1996, 11ff), die sich mit Konzepten wie der ›femme fatale‹ oder des ›Frauenhelden‹ fassen lassen. Im Gegensatz zum dramatischen Naturalismus, der durch die

7 Vgl. Shingler/Gledhill 2008.

Natürlichkeit des Vortrags die Distanz zwischen Bühne und Publikum sowie zwischen Darsteller:in und Rolle zu verringern sucht, scheint die Musik und der Gesang – wie im vorhergehenden Abschnitt ausgeführt – jene eher zu vergrößern. Die heutige Aufführungspraxis spielt die in den Opernpartien angelegte Maskenhaftigkeit weiter aus, indem meist alte, sprachlich wie musikalisch aus einer anderen Zeit stammende Werke zur Aufführung gelangen, wobei permanente Umbesetzungen innerhalb ein und derselben Produktion den Bühnenfiguren gegenüber den individuellen Sänger:innen den Vorzug zu geben scheinen – siehe die beiden oben erwähnten Aufführungen von *Carmen*. Während im Film also die Distanz zwischen Schauspielerpersönlichkeit und Rolle aufgelöst zu werden scheint, wird sie in der Oper durch die Typologisierung, die Musik und die gängige Aufführungspraxis wie aktuell wohl in keiner anderen Aufführungskunst aufrechterhalten.

Beispiele von Sängerstars wie Maria Callas führen uns allerdings schnell vor Augen, dass diese Zuschreibungen keine Allgemeingültigkeit beanspruchen können. ›Die Callas‹ verkörperte sich ebenfalls selbst, erzeugte durch die Wahl und die Interpretation ihrer Partien (darunter auch *Carmen*) eine jene überstrahlende Sängerpersona, die gerade von den irrealen und alltagsüberschreitenden Qualitäten der Oper (z. B. den Zügen der *femme fatale Carmen*) zehrten und sie im wahrsten Sinne des Wortes zur Diva, zur Übernatürlichen, werden ließen. Jenseits der Opernstars weist das Opernrepertoire zudem durchaus naturalistisch angelegte Stücke (z. B. JEWGENI ONEGIN, Puccinis Verismo-Opern oder Zimmermanns *DIE SOLDATEN*) und realistische Inszenierungen (z. B. die weiter oben erwähnte Inszenierung von *DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL*) auf, die auf eine möglichst natürliche Verkörperung abzielen. Und selbst fantastische, übersteigerte Inszenierungen von Stücken wie *DON GIOVANNI* können derart auf die spezifische Körper-

lichkeit von Sängerdarsteller:innen zugeschnitten sein, dass eine Umbesetzung unvorstellbar ist. So begibt sich Günter Papendell in seiner Interpretation des Titelhelden (DON GIOVANNI-Inszenierung von Herbert Fritsch an der Komischen Oper Berlin, Premiere am 30. November 2014) nicht nur hinter eine an die Commedia dell'arte angelehnte, clownesque Züge tragende und an den Batman-Joker erinnernde Maske, sondern bringt diese durch seinen Körper auf eine unnachahmliche Weise erst hervor und verkörpert sich damit in der Rolle bzw. Maske auch selbst.

Umgekehrt geht der Film nicht voll und ganz in der Verkörperung von Schauspielerpersönlichkeiten auf, wie Hermann Kappelhoff am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders Frühwerk darzulegen weiß. Dieses grenzt Kappelhoff insbesondere hinsichtlich seiner Darstellungspraxis vom bürgerlichen Theater und vom klassischen Erzählkino ab, wobei seine Ausführungen zu Letzteren sich durchaus mit Plessners Bemerkungen zum Film in Verbindung setzen lassen. Zwar scheinen den Werken des bürgerlichen Theaters sowie des Erzählkinos meist klassische Handlungs-dramaturgien zugrunde zu liegen, denen zufolge das Verhalten der Schauspieler:innen dem Erzählen einer objektiven Handlung diene, also die individuelle Verkörperung im Dienste der Repräsentation eines objektiven Geschehens stehe. »Oft genug aber ist in der Tradition des bürgerlichen Schauspiels diese Relation genau umgekehrt zu beschreiben. Dann nämlich, wenn die Handlung – das objektive Geschehen – lediglich das Medium darstellt, in welchem die psychische Realität der Figuren sichtbar werden kann« (Kappelhoff 2008, 109). »Zahllos sind die Filme, in denen die schauspielerische Aktion primär Träger des Ausdrucks eines psychischen Geschehens statt Repräsentation einer objektiven Handlung ist« (Kappelhoff 2008, 109). Während im klassischen Drama die Handlung noch von der individuellen Schauspielerpersönlichkeit getrennt ist, rückt jene dieser im psychologisierten Erzählkino auf den Leib und gibt ihr dadurch erst die Möglichkeit, sich durch sie selbst zu verkörpern.

Indem nun Fassbinder die mit der Psychologisierung einhergehende Konzentration auf Empfindungen – »Das Sichtbar-Werden unsichtbarer und unsagbarer Empfindungskräfte ist das zentrale Schauereignis dieses Spiels« (Kappelhoff 2008, 109) – mit der Brechtschen Schauspieltheorie verbindet, schafft er einen Gegenentwurf sowohl zum psychologischen Schauspiel des Erzählkinos als auch zum entemotionalisierten Brechtschen Theater. Er verwendet hierzu Brechts Verfremdungstechniken, stilisiert die äußeren Handlungen derart, dass sie keinen Rückschluss mehr auf ein Inneres zulassen – »da werden Gesten wie Masken vor sich hergetragen, [...] da werden Sätze gesprochen, als gehörten sie einer unbekanntem Sprache an, und Handlungen von größter Grausamkeit werden mit der Mimik gelassener Gleichmut kontrastiert« (Kappelhoff 2008, 108). Allerdings präpariert Fassbinder im Gegensatz zu Brecht dadurch weniger soziale Verhaltensweisen, weniger einen sozialen, denn einen emotionalen Gestus heraus, der auf das empfindsame Erzählkino, z. B. auf die Melodramen Hollywoods, verweist. So schildert Fassbinder z. B. in KATZELMACHER (Deutschland 1969) keine Handlung bzw. bringt nicht das Innenleben der Hauptfiguren zum Ausdruck, sondern schafft durch die Aktionen der Schauspieler:innen bestimmte Affekttypen (»die Neidische, die Geizige, der Rücksichtslose, der Opportunist, die Traumverlorene, die Kalkulierende, die Selbstverliebte« (Kappelhoff 2008, 108)) und Affektkonstellationen (»Liebeshandel und Liebesabhängigkeit oder Gruppensymmetrie und Gruppenasymmetrie« (Kappelhoff 2008, 110)). Die Veräußerlichung und Typologisierung der Emotionen verleiht der Darstellung etwas Maskenhaftes, das eher an die Schauspielkonventionen der Commedia dell'arte denn an die des bürgerlichen Theaters oder des Erzählkinos erinnern: »Auf eigentümliche Art scheinen sich diese Bilder wieder den Charaktermasken zu nähern, die das Rollenspiel des europäischen Theaters bis weit in das 18. Jahrhundert hinein beherrschten, bevor sie durch das empfindungsvolle Spiel des bürgerlichen Schauspielers ersetzt wurden« (Kappelhoff 2008, 110). Filme

wie diejenigen von Fassbinder scheinen also Plessners Diagnose einer Auflösung der Distanz zwischen Figur und Rolle zu widersprechen. Irm Herrmann verkörpert eben nicht zuvorderst sich selbst, sondern den Typus der Geizigen. Und doch tut sie dies auf eine sehr spezifische, unvergleichliche Art und Weise, wie es nur ihr besonderer Körper zulässt, so dass sie, wie Günter Papendell, sich in der Rolle bzw. der Maske auch selbst verkörpert. Wie in Fassbinders Filmen trotz Typologisierung immer auch die einzelne Schauspielerpersona hervorscheint, so bleibt auch bei den psychologisiertesten und empfindsamsten Filmen des Erzählkinos stets ein Rest an Maske übrig, der den bloß individuellen Ausdruck übersteigt. Wenn auch nicht wie bei Fassbinder freigelegt, betont und thematisiert, so weisen z. B. auch die Melodramen des Hollywoodkinos jenseits der persönlichen Darstellungen typologisierte Gesten emotionaler und sozialer Natur auf – allerdings durch die naturalistischen Techniken verschleiert. So kann die Schauspielerpersona noch so stark sein, sie wird doch nie die Rolle und den in ihr stets angelegten, transindividuellen Gestus – sei er noch so psychologisiert und verdeckt – völlig verschwinden lassen. Und umgekehrt mögen die Anlage einer Opernpartie sowie deren Inszenierung auch noch so archetypisch sein, so verkörpert die jeweilige Sängerpersona sich durch die Maske hindurch doch auch immer selbst.

Und versus Versus

In der Auseinandersetzung mit den drei Begriffspaaren – Performativität *versus* Reproduzierbarkeit, Künstlichkeit *versus* Realismus, Archetypen *versus* Persona – und insbesondere mit konkreten Beispielen aus Film und Oper hat sich herausgestellt, dass die landläufigen Zuschreibungen, dass eine bloße, genrebedingte Gegenüberstellung zu kurz greift. Die dichotomen Kategorien

werden den komplexen und gegen ästhetische Vereinnahmungen widerständigen Kunstformen Film und Oper nicht gerecht. Die scheinbaren Extrempole erweisen sich vielmehr als Kontinuum. Entlang dessen Verlauf nehmen die Einzelbeispiele mit ihrer jeweils eigenen und unterschiedlich austarierten Verschränkung der Merkmale beider Kunstformen ihre spezifischen Positionen ein. Das Aufscheinen des Opernhaften im Film und des Filmischen in der Oper bleibt somit ein dynamischer Prozess, der mit jedem Werk neu verhandelt wird.

Dennoch erscheint uns der komparatistische Ansatz der Gegenüberstellung als Methode nützlich und zwar nicht nur, um mit den voreiligen, landläufigen Genre-Klischees aufzuräumen. Erst das ästhetische Aufeinanderprallen beider Kunstformen fordert ihr Zusammendenken wirklich heraus. Und gerade dort, wo sich hinter den vermeintlichen Unterschieden Schnittmengen zeigen, tritt die Intermedialität zu Tage. Diese zeigt sich eben nicht in thematischen oder stilistischen Verwandtschaften, Zitaten oder Verweisen. Stattdessen generieren alle drei Gegensatzpaare Rückschlüsse auf die medienspezifischen Destillate der Kunstformen und gerade auf dieser Ebene entstehen die wesentlichen Verschränkungen. Sei es der reproduzierte Aufführungscharakter der Oper oder die performative Vorführpraxis des Films, die beide Medien näher aneinanderrücken. Oder der Umgang mit Zeitlichkeit in der Arie wie im Zeit-Bild, der die Oper von der bloßen Künstlichkeit und den Film vom reinen Realismus erlöst. Oder sei es nicht zuletzt das Aufscheinen der Schauspieler-Persona im Archetypus und umgekehrt. All diese, tief in den Kern der Mediendispositive eingeschriebenen Parameter zeigen die grundlegenden Verbindungen zwischen beiden Medien, sprengen beständig die Grenzen der Künste und offenbaren letztlich, dass beide Formen in der jeweils anderen bereits angelegt sind.

Dabei gibt es in der künstlerischen Praxis zahlreiche Produktionen, die das per se stattfindende Oszillieren zwischen den jeweiligen Polen zum Thema

machen und bewusst ausspielen. Zu nennen wären hier etwa prominente Beispiele wie Alban Bergs *Lulu*, Federico Fellinis *E LA NAVE VA*, Michel van der Aas *After Life* oder Lars von Triers *MELANCHOLIA*. Oder aber das von der Performancegruppe Gob Squad durchgeführte Opernexperiment *My Square Lady* (Premiere am 21. Juni 2015 in der Komischen Oper Berlin). Hier lässt der Hauptdarsteller, der humanoide Roboter Myon, das Publikum über eine an seinem Kopf montierte Kamera live an seiner ›Wahrnehmung‹ von verschiedensten Opernmomenten teilhaben. Da Myon nicht vorprogrammiert ist, sondern auf die Ereignisse in seiner Umwelt reagiert, ergibt sich von Vorstellung zu Vorstellung immer wieder ein anderes Filmbild, das performativ hervorgebracht wird. Auf seinem Streifzug durch die Welt der Oper – Myons erklärtes Ziel besteht darin, über die Begegnung mit dem »Kraftwerk der Gefühle« das Ausdrücken und Auslösen von Emotionen zu erlernen – begegnet er wiederum operneigenen Strategien und Techniken der Reproduktion. So erfüllt sich z. B. die Mezzosopranistin Christiane Oertel, langjähriges Ensemblemitglied an der Komischen Oper Berlin, in einer Szene ihren Traum, einmal in ihrem Leben die Carmen zu singen. Dazu wird ein Videoausschnitt einer älteren Inszenierung der »Kartenarie« (als Carmen: Marilyn Schmiege, ein Vorbild von Christiane Oertel) auf einen Gazevorhang projiziert, während Christiane Oertel davor die Bewegungen von Schmiege nachahmt, also Schmieges Gesten wiederholt bzw. reproduziert. Und das alles vor dem Kameraauge Myons. Die Momente, in denen Gob Squad die tradierten Zuschreibungen unterläuft, ja gar umkehrt, sind vielzählig – so stehen die sieben beteiligten Sänger:innen in ihrer Sängerpersona auf der Bühne, führen Myon z. B. als Christiane Oertel in die Welt der Oper ein und schlüpfen hierzu immer wieder in archetypische Partien wie Carmen.

Reproduktion *und* Performativität, Künstlichkeit *und* Realismus, sowie Archetypen *und* Persona sind in derartigen Beispielen keine Gegen-, sondern bewusst inszenierte Mitspieler und für deren Beschreibung gleichermaßen

von Bedeutung. Das Aufeinanderbeziehen und Verknüpfen der verschiedenen Pole stellt somit kein bloßes Desiderat dar, sondern wird in der künstlerischen Praxis bereits vollzogen. Die gegenseitige Neugier zwischen Film und Oper ist also fundiert, sie dürfte anhalten und verspricht, nicht nur auf akademischer Ebene, sondern vor allem in der ästhetischen Praxis weitere überraschende und herausfordernde Auswirkungen.

Literatur

- Balmes, Christopher (2004) Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung. In: *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien (Intervisionen)*. Hrsg. v. ders./Markus Moninger. München: epodium, S. 13–31.
- Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer - Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1936/ 2015) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Cavell, Stanley (2002) Die Tatsache des Fernsehens. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hrsg. v. Ralf Adelman/Jan-Ottmar Hesse/Judith Keilbach/Markus Stauff/Matthias Thiele. Konstanz: UVK-Verlag, S. 25–164.
- Citron, Marcia J. (2010) *When Opera Meets Film*, Cambridge: University Press.
- Conrad, Peter (1996) *A song of love and death. The meaning of opera*. Saint Paul: Gray Wolf.
- Deleuze, Gilles (1985/1997) *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ernst, Wolf-Dieter (2016) Institutionelle Dramaturgie und digitale Oper. In: *Die Musikforschung* 69, 4, S. 380–392.
- Fawkes, Richard (2000) *Opera on Film*. London: Duckworth Pub.
- Felsenstein, Walter (1976) *Schriften zum Musiktheater*. Berlin: Henschelverlag.
- Fischer-Lichte, Erika (1983) *Semiotik des Theaters*, Bd. 1-3. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2004a) Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Hrsg. v. dies/Clemens Risi/Jens Roselt. Berlin: Theater der Zeit, S. 11–26.

- Fischer-Lichte, Erika (2004b) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Graff, Bernd (2013) Schlechtester Film aller Zeiten – Wie eine Atombombe die jeden Moment explodiert. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28. Mai 2013.
- Grant, Barry Keith (2012) *The Hollywood Film Musical*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Gilman, Sander L./Joe, Jeongwon (ed.) (2010) *Wagner & Cinema*, Bloomington: Combined Academic Publ.
- Hintze, Werner/Risi, Clemens/Sollich, Sollich (2008) Einleitung. In: *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen*. Hrsg. v. dies. Berlin: Theater der Zeit, S. 7–13.
- Homoki, Andreas (2008) Zur Eröffnung. In: *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen*. Hrsg. v. dies. Berlin: Theater der Zeit, S. 15–17.
- Jansen, Peter/Schütte, Wolfram (Hrsg.) (1992) *Rainer Werner Fassbinder*. Frankfurt am Main: S. Fischer-Verlag.
- Joe, Jeongwon /Theresa, Rose (ed.) (2002) *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge.
- Joe, Jeongwon (2013) *Opera as Soundtrack*. Farnham/Burlington: Routledge.
- Kappelhoff, Hermann (2008) *Realismus: Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8.
- Koch, Getrud (2004) Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. In: *Performativität und Medialität*. Hrsg. v. Sybille Krämer. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 163–187.
- Müller, Janina (2019) Das Opernhafte im Film – eine intermediale Spurensuche. In: *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Hrsg. v. Arne Stollberg et al. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, S. 13–46.
- Plessner, Helmuth (1948/1982) Zur Anthropologie des Schauspielers. In: *Ausdruck und menschliche Natur*. Gesammelte Schriften VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 205–219.
- Risi, Clemens (2017) *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*. Berlin: Theater der Zeit.
- Roselt, Jens (2008) Eros und Intellekt. In: *Realistisches Musiktheater. Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen*. Hrsg. v. dies. Berlin: Theater der Zeit, S. 18–31.
- Rousseau, Jean-Jaques (1755/1984) Essay über den Ursprung der Sprachen worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird. In: *Jean*

Jacques Rousseau, Musik und Sprache, Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Richard Schaal/Peter Gülke. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Schroeder, David (2016) *Cinema's Illusions, Opera's Allure. The Operatic Impulse in Film*. London: Bloomsbury.

Shingler, Martin/Gledhill, Christine (Spring 2008) Bette Davis: actor/star. In: *Screen* 49, 1, S. 67–76.

Stollberg, Arne et al. (2019) Vorwort. In: *Oper und Film. Geschichten einer Beziehung*. Hrsg. v. dies. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, S. 7–11.

Wlaschin, Ken (2004) *Encyclopedia of Opera on Screen*. New Haven/London: Yale University Press.

Filmografie

DAS MELANCHOLISCHE MÄDCHEN (D 2019, Susanne Heinrich)

HISTOIRE(S) DU CINÉMA [Geschichte(n) des Kinos] (F 1988-1998, Jean-Luc Godard)

KATZELMACHER (D 1969, Rainer Werner Fassbinder)

MAUVAIS SANG [Die Nacht ist jung] (F 1986, Leos Carax)

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (USA 1975, Jim Sharmans)

THE ROOM (USA 2003, Tommy Wiseau)

Empfohlene Zitierweise

Laabs, Laura/Simon, Rainer: Was sich Film und Oper zu singen haben. Eine komparatistische Annäherung entlang ästhetischer Parameter. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 171–200, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p171-200.

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.