

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung

Ausgabe 8 // 2012

Symphonische Musik im Film

Filmmusikpädagogik

Anime-Soundtracks

u.v.m.

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.2012.8

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

Heldt, Dr. Guido (Bristol, UK)
Krohn, Tarek (Kiel)
Lehmann M.A., Ingo (Köln)
Martin, Dr. Silke (Weimar)
Moormann, Dr. Peter (Berlin)
Rabenalt, Robert, Diplom-Musiktheoretiker (Berlin)
Strank M.A., Willem (Kiel)
Tieber, Dr. habil. Claus (Wien)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)
Christoph Henzel (Würzburg)
Linda Maria Koldau (Frankfurt)
Georg Maas (Halle)
Siegfried Oechsle (Kiel)
Albrecht Riethmüller (Berlin)
Fred Ritzel (Oldenburg)
Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)
Bernd Sponheuer (Kiel)
Jürg Stenzl (Salzburg)
Wolfgang Thiel (Potsdam)
Hans J. Wulff (Kiel)

Kontakt:

filmmusik-medien@lists.uni-kiel.de
Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung
c/o Hans J. Wulff
Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhaltsverzeichnis

Impressum.....3

Artikel

Tagungsbericht V. Kieler Symposium für Filmmusikforschung, Teil 1

Lotte Reinigers Musikfilm P_APAGENO: Zur Rolle der Musik in der Produktion
Frauke Fitzner (Tübingen).....7

Befremdende Vertraulichkeiten. Anime-Soundtracks von domestizierendem
Plagiarismus zu hybridisierender Authentizität.....20
Maria Gräjdian (Frankfurt am Main)

Zum Einsatz von Sainte Colombes *Les Pleurs* in TOUS LES MATINS DU MONDE
– Darstellung einer seelischen und künstlerischen Entwicklung durch musi-
kalische Adaption und Form.....62
Friederike Gürbig (Heidelberg)

Schwerpunkt: Symphonische Musik im Film

Von »schreienden Dissonanzen« und »gedankenlesender Zwölftonmusik«:
Musikalische Modernen im Hollywoodkino am Beispiel von CREATURE
FROM THE BLACK LAGOON (1954) und THE COBWEB (1955).....80
Julia Heimerdinger (Berlin)

»Entertainment for Intellectuals«. Symphonik bei Woody Allen.....133
Irene Kletschke (Berlin)

Die Hollywooder Tonfilmsymphonik. Studien zu Geschichte, Wesen,
Gestalt und Funktion.....149
Wolfgang Thiel (Potsdam)

Tagungsbericht V. Kieler Symposium für Filmmusikforschung, Teil 2

Paul Whitemans Symphonic Jazz und seine Spuren im Hollywood-
musical – exemplifiziert anhand der Filme KING OF JAZZ und 42ND
STREET.....186
Konstantin Jahn (Dresden)

Neue Musik und Neo-Noir: Martin Scorseses SHUTTER ISLAND.....200
Diana Kupfer (Frankfurt a.M.)

Zwischen Shtetl und Hollywood: Musik im Jiddischen Kino.....231
Chantal Catherine Michel (Berlin)

Weitere Artikel

Filmmusik – analytische und musikpädagogische Aspekte einer Gattung
in der Dekonstruktion.....247
Heiko Schneider (Leipzig)

Von der Kino-Musik zur Filmmusik. Julius Urgiß und die Anfänge der
Diskussion über Film und Musik in Deutschland.....272
Michael Wedel (Potsdam)

Alpenloopings in HEIMATKLÄNGE (CH/D 2007, Stefan Schwietert) –
Jodeln als Globalisierungsbewegung zwischen Tradition und
Experiment287
Silke Martin (Weimar)

Rezensionen

Rezension: Henzel, Christoph (Hg.): *Geschichte – Musik – Film*.
Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.....316
Robert Rabenalt (Berlin/Potsdam)

Rezension: Kletschke, Irene: *Klangbilder. Walt Disneys »Fantasia«*
Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011.....322
Anna Parisa Ehsani (Wien)

Rezension: Redner, Gregg: *Deleuze and Film Music. Building a
methodological bridge between film theory and music*
Bristol / Chicago: intellect 2011.....328
Violetta Parisini (Wien)

Lotte Reinigers Musikfilm PAPANENO: Zur Rolle der Musik in der Produktion

Frauke Fitzner (Tübingen)

Lotte Reinigers PAPANENO

Am bekanntesten wurde Lotte Reiniger (1899-1981) durch ihren Film DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED, der 1926 in Berlin uraufgeführt wurde. Als Stummfilm produziert, beruhte dieser erste abendfüllende Trickfilm der Filmgeschichte auf der Silhouettentechnik, mit der Reiniger ihr Leben lang arbeitete. Neben einigen großen, abendfüllenden Filmen produzierte Reiniger vor allem Filme kürzerer Genres, beispielsweise ab den 40er Jahren in England eine Fernsehreihe von Märchenfilmen. In den 30er Jahren findet sich ein deutlicher Schwerpunkt auf Musikfilmen, deren Handlungen durch Musik motiviert oder Opernstoffen entlehnt sind und die sich außerdem dadurch auszeichnen, dass sehr bekannte Musikstücke als Filmmusik fungieren und inhaltlich quasi die Ausgangslage dieser Filme bilden. Unter diesen Musikfilmen ist der Film PAPANENO von Reiniger selbst als einer ihrer gelungensten Filme eingeschätzt worden:

Es hat sich aber herausgestellt, daß die Filme, in denen ich mich auf meinem eigensten Gebiet bewegte, ›Papageno‹ mit der Mozartmusik zum Beispiel, vor denen ich aufs Glühendste gewarnt wurde, von denen man sagte, das geht nicht, – daß diese Filme es sind, die den größten Erfolg gehabt haben, weil ich das am besten konnte. Ich brachte immer das, was ich am besten konnte (Schobert 1972, 101).

Der Film PAPAGENO wurde am 11. August 1935 in Berlin zur Eröffnung einer Ausstellung über das Werk von Lotte Reiniger uraufgeführt. Die Handlung und die Musik des Films sind der Oper *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart entlehnt. Der Film stellt dabei aber nicht einen Ausschnitt aus der Opernhandlung dar, sondern verbindet verschiedene Szenen aus Mozarts *Zauberflöte* zu einer neuen Handlung.¹

Der Film kann in sieben Abschnitte unterteilt werden, wobei diese siebenteilige Struktur durch die Auswahl der Musikstücke vorgegeben ist: Pro Musikstück ein Handlungsabschnitt. Die Musik dieses Films wurde von Peter Gellhorn² aus verschiedenen Stücken der *Zauberflöte* arrangiert. Die Besetzung ist derjenigen, die in der Mozartschen Partitur vorgesehen ist, strukturell sehr ähnlich: Fünfstimmige Streicher und Holzbläser, außerdem das Glockenspiel.³ Die Anzahl der Instrumentalisten wurde aber auf die Größe eines Kammerensembles reduziert, die Stimmen sind mit einzelnen Instrumenten besetzt.

-
- 1 »A film fantasy by Lotte Reiniger of the adventures of Papageno the jolly birdcatcher from ›The Magic Flute‹ incorporating original music by Mozart.« So lautet die Ankündigung im Vorspann des Films. Die hier vorliegende Analyse bezieht sich dabei auf die Version des Filmes, die auf der Gesamtausgabe Lotte Reinigers Werke zugänglich ist. Dabei handelt es sich um das Dokument aus dem British Film Institute.
 - 2 Gellhorn übernahm auch die musikalische Leitung in weiteren von Reinigers Musikfilmen: CARMEN (Deutschland 1933), DAS ROLLENDE RAD (Deutschland 1933), DER KLEINE SCHORNSTEINFEGER (Deutschland 1934), THE STAR OF BETHLEHEM (England 1956).
 - 3 Bei Mozart finden sich in einigen der Stücke, die in PAPAGENO verwendet wurden, zusätzlich Hörner. *Die Zauberflöte* ist natürlich in Orchesterbesetzung mit mehreren Instrumenten pro Stimme ausgestattet, während die Musik zu PAPAGENO in Einfachbesetzungen produziert ist, so dass der Gesamtklang weniger voluminös ausfällt und eher einer Kammerbesetzung ähnelt.

Im ersten Abschnitt des Films wird Papageno, wie in der Oper *Die Zauberflöte*, anhand einer Arie, in der er sein Dasein als Vogelfänger beschreibt, vorgestellt. Die Musik dieses Abschnittes entspricht in Mozarts Oper der ersten Strophe aus der ersten Arie des Papageno.

Mit dem Beginn des zweiten Abschnitts klettert Papageno auf einen Baum, wo er in einer Art Baumhaus von drei Papageien mit Essen versorgt wird. Diese drei Papageien kommen in der *Zauberflöte* nicht vor; tatsächlich sind es dort die drei Dienerinnen der Königin der Nacht, die Papageno verpflegen. Musikalisch entspricht dieser zweite Abschnitt denn auch der Musiknummer fünf aus der *Zauberflöte*, dem Quintett zwischen Papageno, Tamino und den drei Damen, allerdings hier im Film rein instrumental und auch wieder stark gekürzt.

Im dritten Abschnitt des Films träumt Papageno schaukelnd von einer Gefährtin: Die Vögel um ihn herum scheinen sich in kleine Frauengestalten zu verwandeln, die sich jedoch, sobald Papageno nach ihnen greift, wieder in Vögel zurückverwandeln und fortfliegen. Die Musik zu diesem Abschnitt entspricht der ersten Strophe aus der Nummer 20 aus der *Zauberflöte*, der zweiten Arie des Papageno: »Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich«. Am Ende dieses Stückes tritt Papagena auf. In der *Zauberflöte* wird das erste Zusammentreffen von Papageno und Papagena durch die Prüfungssituation motiviert, in der Papageno und Tamino sich befinden. Da Papageno die Prüfung nicht besteht, wird Papagena ihm wieder entrissen. In der Handlung des Films wird das Auftreten von Papagena nicht erklärt. Auf einem Vogel Strauß kommt sie angeritten und wird von Papageno freudig in Empfang genommen. Sie klettert zu ihm auf den Baum und beide versinken in einer Umarmung. Das Glück der beiden hält aber nicht lange an: Mit dem vierten Abschnitt tritt die Schlange auf,

bedroht die beiden, die vom Baum fliehen. Der Strauß entfernt Papagena aus dieser gefährlichen Situation und reitet mit ihr davon, während Papageno droht, von der Schlange besiegt zu werden. Gerettet wird er von den drei Papageien, die der Schlange ein Seil um den Hals legen, welches Papageno dann zuziehen kann. Auch hier nehmen die Papageien wieder die Funktion der drei Damen in der *Zauberflöte* ein: Dort wird Tamino von ihnen vor der Schlange gerettet. Die Musik in diesem Abschnitt ist ein Arrangement des Stücks Nr. 1 aus der *Zauberflöte*. Das Instrumentalvorspiel ist unverändert bis zu dem Takt, in dem im Original Taminos Hilferuf einsetzt. Statt der bei Mozart einsetzenden Vokalstimme wird im Film die Einleitung wiederholt, wieder bis zu diesem Takt, dessen erster Akkord aus dem Original als Schlussakkord ausgehalten wird.

Im fünften Abschnitt der Filmhandlung ruft Papageno nach Papagena, sucht nach ihr, trauert um den Verlust und klettert schließlich auf einen Baum, um sich zu erhängen, da er ohne sie nicht mehr leben will. Die Musik besteht in diesem Abschnitt aus einem Arrangement verschiedener Passagen aus dem 29. Auftritt, also der Szene der *Zauberflöte*, in der Papageno entsprechend Papagena sucht und sich erhängen will. Wie auch bei Mozart mündet dieser Abschnitt bei Reiniger in den rettenden Auftritt der drei Papageien bzw. bei Mozart eben der drei Knaben, die Papageno vor dem Selbstmord bewahren. In Reinigers Film wird Papageno beim Absprung vom Baum, an dem er sich erhängen will, von den drei Papageien aufgefangen, die ihn anschließend an sein Glockenspiel erinnern, durch dessen Zauberkräfte es ihm gelingen kann, Papagena zu finden. Diese Rettung durch die drei Papageien stellt also wiederum ein Zitat dar: In der Handlung der *Zauberflöte* sind es aber die drei Knaben, die Papageno vom Selbstmord abhalten. Der Hinweis auf das Glockenspiel als Instrument, mit dem Papagena wiedergefunden werden kann, erfolgt auch in der *Zauberflöte* durch die drei Knaben; ausgehändigt

wird das Glockenspiel Papageno dort durch die drei Damen. In der Diegese des Filmes gehen diese Dreier-Gruppierungen in einer einzigen Formation, den drei Papageien, auf. Die Existenz des Glockenspiels wird in der Filmhandlung gar nicht erklärt. Papageno spielt das Glockenspiel, das sich – nicht wie in der *Zauberflöte* als portables Instrument – als eine Aufreihung von Glöckchen in einer Baumkrone entpuppt. Am Ende dieses Stückes wird er von den drei Papageien auf die zurückkehrende Papagena aufmerksam gemacht.

Der siebte Abschnitt wird in den Dokumenten zur Produktion im Nachlass Reinigers auch als »Schlussballett« bezeichnet: Papageno und Papagena tanzen vor Freude über ihr Wiedersehen und die gemeinsame Zukunftsplanung, die sich in der Begeisterung über eine umfangreiche Nachkommenschaft ausdrückt. Die Musik besteht hier aus dem vollständigen Duett zwischen Papageno und Papagena. Im Gegensatz zur Handlung der Oper, in der, von der Partitur ausgehend, diese Nachkommenschaft nur verbal gezeichnet wird, findet in der Filmhandlung diese Zukunftsausmalung ihre unmittelbare Umsetzung: Während Papageno und Papagena tanzen, werden von den Vögeln Eier ins Bild gerollt, aus denen die besungenen kleinen Papagenos und Papagenas schlüpfen, unter Geburtshilfe durch die Vögel, welche die Schalen dieser Eier aufpicken. Der frisch geschlüpfte Nachwuchs reiht sich unverzüglich in das Schlussballett ein und der Film endet mit dem Kuss des Erwachsenen-Paares, welches von einem Pärchen aus einem kleinen Papageno und einer kleinen Papagena imitiert wird.

Dokumente zur Produktion

Reiniger hat ihre Vorgehensweise bei der Filmproduktion in ihrem Buch *Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm. Eine Anleitung* ausführlich beschrieben. Auch in Hinblick auf die Synchronisierung von Bild und Musik stellt sie ihr Vorgehen dar:

Will man zu vorher aufgenommenener Musik filmen, legt man eine Musiktafel an, die die Anzahl der Einzelbilder pro Takt oder, falls nötig, pro Einzelnote angibt. Ist die Musik auf Film, kann man die Anzahl der Bilder zählen, ist sie auf Tonband, kann man sie mit der Stoppuhr messen (Reiniger 1981, S. 124).

Aus der Produktion des Filmes *PAPAGENO* sind im Nachlass Reinigers, der sich im Archiv des Stadtmuseums Tübingen befindet, einige Dokumente erhalten, die diese Vorgehensweise bezeugen.⁴

Das Dokument R 90

Das Dokument R 90 besteht aus 12 Seiten und bezieht sich auf den Abschnitt Nr. 7 des Films, das Schlussballett. Auf diesen Seiten ist das Musikstück als Diagramm dargestellt, in dem Summen von Einzelbildern anhand verschiedener musikalischer Parameter notiert sind. Die 12 Seiten bilden den Verlauf des Musikstückes ab, wobei auf jeder Seite neun Takte notiert sind. Die Notation ist anhand einer durchgehenden Linie organisiert, an der sich – wie in einem reduzierten Notensystem – die Tonhöhen und -dauern orientieren. Die Takte sind durch Striche markiert und jede

4 Der folgenden Teil zur Analyse des Dokumentes R 90 wurde erstmals veröffentlicht in Fitzner 2011.

Taktgrenze ist mit der Anzahl der Einzelbilder, die diesem Takt zugeordnet sind, versehen. Innerhalb der Takte sind weitere Bilderanzahlen notiert: Sie sind durch Striche in Hälften unterteilt, denen wiederum Bildanzahlen beigeordnet sind; außerdem sind Einzelnoten und -motive mit den ihnen zugeordneten Bildanzahlen versehen. Für den ersten Takt ergibt sich durch diese verschiedenen Einheiten, denen die Bilder zugeordnet werden, folgende Übersicht: Der gesamte Takt 1 hat 29 Einzelbilder, davon fallen 14 auf die erste, 15 auf die zweite Takthälfte; innerhalb des Taktes sind die Viertel notiert, die der rhythmischen Gestaltung von Viola und Violoncello entsprechen und zugleich das durchgehende Metrum des Vier-Viertel-Taktes darstellen. Außerdem ist auch die Melodiestimme eingezeichnet, die Violine I, die auf der dritten Zählzeit des ersten Taktes einsetzt. Diese Grundstruktur bleibt auf allen Seiten des Diagramms bestehen, wird aber ab Takt 10 durch den Einsatz der Gesangsstimmen ergänzt. Ab Takt 10 sind außerdem unterhalb der Taktstriche die Gesamtzahlen aller Einzelbilder notiert. Die Gesangsstimmen sind zunächst allein als Textsilben eingezeichnet, deren Tonhöhen in Relation zueinander angedeutet werden, indem Papagenos Stimme unterhalb der Systemlinie notiert ist, Papagenas Stimme darüber.

Die Textsilben dieses erweiterten Vorspiels bestehen – der Komposition entsprechend – allein aus der Silbe »pa«, wobei die beiden Gesangsstimmen durch verschiedene Farben markiert sind: In Takt 25 setzt dann das Thema des Duetts ein. Auf Seite 3 des Diagramms finden sich die Takte 25 bis 27, also der Einsatz des Themas in Papagenos Stimme, ohne die Notation des Melodieverlaufs, sondern nur anhand der Textsilben, wie auch zuvor auf der Silbe »pa«. Auf Seite 4 des Diagramms sind diese Takte noch einmal notiert, diesmal mit dem Melodieeinsatz in Form von Noten mit exakter Tondauer und relativer Tonhöhe. Hieraus lässt sich vermuten, dass Reiniger zunächst den Gesang weiterhin in Textsilben notiert hat, bevor der Bedarf einer

differenzierten Darstellung der einzelnen Noten deutlich wurde, so dass die Takte 25 bis 27 noch einmal notiert wurden. So wechselt an dieser Stelle die Notation der Gesangsstimmen aus der reinen Textwiedergabe zur Darstellung der Melodien: Die Tondauern sind dabei genau der Komposition entsprechend notiert, die Tonhöhen bleiben aufgrund der nicht abgebildeten Notenlinien relativ, der Stimmverlauf ist trotzdem deutlich verfolgbar.

Anhand der Notation der Gesangsstimmen in diesem Diagramm lässt sich darauf schließen, welche musikalischen Parameter Reiniger im Produktionsablauf besonders wichtig waren, an welchen Stellen sie die Synchronität von Musik und Bild exakt organisieren wollte. Deutlich wird die Duett-Struktur abgebildet: Die Zweistimmigkeit und die Organisation der beiden Gesangsstimmen zueinander wird beispielsweise differenziert abgebildet, wenn in Papagenas Stimme eine ganze Note ausgehalten wird, während Papagenos Stimme nach einer Achtelpause auf dem ersten Schlag in einer Melodiefolge in Achteln aufwärts geht, deren einzelne Dauern exakt bemessen sind (so entfallen auf die erste Achtelpause fünf Bilder, dann folgt eine Achtel mit vier, dann vier Achtel mit jeweils drei Bildern, dann nochmal eine Achtel mit vier Bildern und eine mit drei Bildern). Hier zeigt sich die Akribie, mit der Reiniger an der Organisation der Bewegungen ihrer Silhouettenfiguren arbeitete.

Dabei spielt natürlich das Tempo der Musik eine zentrale Rolle, wird es doch zur Basis für die Bewegungen und damit für die Anzahlen an Filmbildern, die Reiniger einzelnen Bewegungsabschnitten zuwies. So wird anhand des Dokumentes R 90 auch deutlich, dass der musikalische Parameter Rhythmus in der Konzeption der Bewegungen besonders umsichtig berücksichtigt wurde: Das Metrum des Stückes wird zumeist in

den Vierteln der Gesang- und Instrumentalstimmen dargestellt und außerdem durch die Binnenunterteilung der Takte weiterhin als durchgängige Struktur markiert. Der Rhythmus in den Gesangsstimmen ist in Notenwerten exakt notiert und in den zugeordneten Bildanzahlen bis auf ein Vierundzwanzigstel genau bemessen, wobei nicht nur die einzelnen Notenwerte in Bildanzahlen notiert, sondern auch kleine Motivteile als Einheiten in Bildanzahlen strukturiert werden.

Auch lässt sich aus dem Diagramm genau erkennen, an welchen Stellen sich das Tempo der Musik ändert. Für die Synchronisierung der Bewegungen mit rhythmischen Mustern ist es unumgänglich, das exakte Tempo und die Tempoveränderungen innerhalb des Musikstückes zu erfassen. Dass die Takte unterschiedliche Summen von Bildern haben, folgt aus der musikalischen Gestaltung. Die leichten Beschleunigungen und Verlängerungen von Noten oder Verzögerungen sind Teil der Ausdrucksgestaltung der Musik: Noten werden durch Betonungen verlängert, zum Höhepunkt einer Phrase hin entstehen oft leichte Beschleunigungen. Dies lässt sich im Diagramm ablesen, so dass die Bewegungen der Figuren trotz leichter Veränderungen im Tempo weiterhin exakt an Metrum und Rhythmus ausgerichtet bleiben. So kann anhand der Bildsummen pro Takt beobachtet werden, dass über die Dauer des gesamten Stückes eine Beschleunigung stattfindet: Die Summen nehmen von anfangs um die 28 bis 30 Bilder auf 22 bis 24 Bilder pro Takt ab. Im Finale des Films findet die überschäumende Freude des tanzenden Paares und ihrer Kinderschar auf der musikalischen Ebene ihren Ausdruck in einer Beschleunigung, die in den Tanzbewegungen berücksichtigt wird.

Aus den Diagrammen lässt sich also lesen, welche Parameter der Musik Reiniger bei der Produktion berücksichtigt hat, um die Synchronität

zwischen Bild und Musik zu gewährleisten. Diese Dokumente funktionieren somit als Übersetzung der berücksichtigten musikalischen Parameter in die Organisation der Bilder. Vorrangig werden dabei rhythmische Strukturen in Bildsummen verschiedener Einheiten übertragen, wobei das Metrum, die Taktstruktur, die Betonung einzelner Noten und Motivteile, sowie die Organisation der Vielstimmigkeit (die Duettstrukturen und instrumentale Zwischenspiele) berücksichtigt werden.

Zum Verhältnis von Musik und Bild in der Produktion von Reinigers Musikfilm

Reiniger übersetzt die rhythmischen Strukturen in die Bewegungen ihrer Silhouettenfiguren. Dieses Vorgehen ist zentraler Bestandteil der Produktion von Trickfilmen aller Art: Durch den Einsatz von Musik und Geräuschen wird die Plausibilität der Bewegungen, die häufig gewohnten physikalischen Bedingungen widersprechen, gewährleistet. Daher müssen die Bewegungen – auf der visuellen und der akustischen Ebene des Films – möglichst synchron ablaufen, um vom Zuschauer als eine Entität verstanden zu werden. Diese Technik wird denn auch entsprechend als ›Mickeymousing‹ bezeichnet, in Anlehnung daran, dass Walt Disney diese Filmmusiktechnik etabliert hat.

In der Produktion des Trickfilms wirkt sich diese Relevanz des Timings darin aus, dass die Bilder erst nach der Musik hergestellt werden. Wie anhand der Produktion von Reinigers Film PAPANENO dargestellt, muss die Musik vollständig produziert sein, bevor die Bilder dann in exakter Abstimmung auf die musikalischen Zeitstrukturen aufgenommen werden können. Bei der Produktion des Filmes PAPANENO besteht nun eine

Besonderheit darin, dass die gesamte Konzeption des Filmes von präexistenter Musik motiviert ist, von Mozarts *Zauberflöte*.

Insofern kann man das Verhältnis von Musik und Bild in *PAPAGENO* dahingehend beschreiben, dass hier die Bilder die Musik begleiten. Sieht man davon ab, eine Hierarchie zwischen Musik und Bild festzulegen, kann das Verhältnis dieser beiden Ebenen des Filmes *PAPAGENO* als durchgehend paraphrasierend bezeichnet werden: Es entstehen keinerlei semantische Differenzen zwischen Musik und Bild, und durch die starke Identifizierung der beiden Filmebenen miteinander entsteht der Eindruck einer durchgängigen Performance. Der Gesang wird – unabhängig von der Frage, ob er etwa durch Lippen- und Körperbewegungen visuell markiert wird – zur Musik im Bild.

Dabei kann die strikte zeitliche, also vor allem rhythmische Synchronität von Musik und Bild in verschiedenen ›Größenordnungen‹ von Strukturierungen beobachtet werden: Schon die Einteilung der Handlung in einzelne Szenen orientiert sich an den Stücken, die Reiniger aus der *Zauberflöte* ausgewählt hat. Innerhalb der einzelnen Stücke bestehen die synchronen Strukturierungen von Musik und Handlung darin, dass einzelne Handlungsabschnitte gleichzeitig mit musikalischen Abschnitten beginnen und enden. Besonders auffällig sind dabei Interaktionen von Figuren (Papageno und die Papageien, Papageno und Papagena), bei denen die Bewegungen der Figuren die dialogische Struktur der Musik abbilden. Geradezu perfektioniert wird die Verschränkung von Musik und Bild im Schlussballett: Hier wird die Idee der ›Einheit des Paares in ihrem Glück‹ sowohl musikalisch als auch bildlich durch die symmetrische Strukturierung wiedergegeben.

Literatur

Fitzner, Frauke (2011) Lotte Reiniger. Zur Rolle der Musik im frühen Film. In: *Lotte Reiniger-Schriften* Band 2. Hrsg. v. Evamarie Blattner und Dorothee Kimmich. Tübingen.

Reiniger, Lotte (1981) *Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm. Eine Anleitung*. Tübingen.

Schobert, Walter (1972) Gespräch mit Lotte Reiniger. In: Kommunales Kino Frankfurt (Hrsg.): *Lotte Reiniger, David W. Griffith, Harry Langdon*. Frankfurt a.M., S. 99-101.

Empfohlene Zitierweise

Fitzner, Frauke: Lotte Reinigers Musikfilm PAPAGENO. Zur Rolle der Musik in der Produktion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 7-19, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p7-19>.

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.

Befremdende Vertraulichkeiten. Anime-Soundtracks von domestizierendem Plagiarismus zu hybridisierender Authentizität

Maria Gräjdian (Frankfurt am Main)

1. Einleitung: die Alltäglichkeit des kulturellen Synkretismus

Dem Anime¹ (japanische Animationskunst, auch als japanischer Zeichentrickfilm bezeichnet) als Genre, Ideologie und Ästhetik gelang der Durchbruch im Westen durch den Anime-Film AKIRA (1988) – in Japan ein

1 Entsprechend einem Bericht des *Media Development Research Institute* erreichten die japanischen Anime-Verkaufszahlen (Filme, Video, Fernsehprogramme und Internet) im Jahr 2002 214 Mrd. Yen, eine 14,8-prozentige Steigerung zum Vorjahr. (Im Jahr 2002 verlief der durchschnittliche Umrechnungskurs Yen-Euro auf 1 Euro = 120 Yen.) Von 2.6 Mio. Yen im Jahr 1970 auf 107 Mrd. Yen im Jahr 1990 gestiegen, erreichten die Verkaufszahlen im Jahr 2004 einen Höhepunkt von 227 Mrd. Yen. Wöchentlich werden über 250 Anime-Produkte im Fernsehen ausgestrahlt; um die 1.700 Anime-Filme und 2.200 Anime-Fernsehserien werden jährlich produziert (ungefähr sechs neue Produkte pro Tag): Dadurch ist Japan die unumstrittene Nummer Eins der weltweiten Anime-Produktion (60-65 Prozent der Weltproduktion). Kinokarten für Anime werden um die Hälfte des gesamten Box Office in Japan geschätzt; Miyazaki Hayaos PRINZESSIN MONONOKE 『もののけ姫』 *Mononoke hime*, Japan, 1997, Regie: Miyazaki Hayao, Musik: Hisaishi Joe) ist der meist gesehene japanische Film.

Durch die Oscar-Verleihung 2003 für Miyazaki Hayaos CHIHIROS REISE INS ZAUBERLAND 『千と千尋の神隠し』 *Sen to Chihiro no kamikakushi* (wörtlich: *Chihiros plötzlich-spurloses Verschwinden*, Japan, 2001, Regie: Miyazaki Hayao, Musik: Hisaishi Joe) als Bester Animierter Spielfilm wurde das Anime über Nacht im Westen berühmt. Anime-Filme wie AKIRA 『アキラ』 *Akira* (Japan, 1988, Regie: Ôtomo Katsuhirô, Musik: Yamashiro Shôji), GHOST IN THE SHELL 『攻殻機動隊』 *Kôkaku kidôtai* (wörtlich: *Mobile Einsatztruppe gegen Chaosangriffe* oder *Bewaffnete Gegenaufrühr-Bereitschaftspolizei*, Japan, 1995, Regie: Oshii Mamoru, Musik: Kawai Kenji) und Anime-Fernsehserien wie NEON GENESIS EVANGELION 『新世紀エヴァンゲリオン』 *Shinseiki evangerion* (wörtlich: *Frohe Botschaft des neuen Jahrhunderts*, Japan, 1995, Regie: Anno Hideaki, Musik: Sagisu Shirô) oder POCKET MONSTERS 『ポケット・モンスター』 *Pocketto monsutâ* Japan (1997-2010, Regie: Hidaka Masamitsu und Sudo Norihiko) erzielten in den letzten zwei Jahrzehnten ebenfalls großen Erfolg im Westen ([ohne Autor] 2006b, 180; Napier 2005, 7; Richie 2001, 150).

absoluter Flop an den Kinokassen, da er den üblichen Anime-Rahmen sprengte – des Regisseurs Ōtomo Katsuhirō. Sein Bestehen in der japanischen Kultur blickt jedoch auf eine wesentlich längere Geschichte zurück. Tief in der traditionellen Kunst Japans verwurzelt, setzte das Anime die ästhetischen und ideologischen Darstellungstraditionen von japanischen Bilderrollen (*emaki-mono*) und Farbholzschnitten (*ukiyo-e*) fort, die durch Anklänge der einheimischen Bühnenkünste sowie der Walt-Disney-Fantasie und -Dynamik bereichert wurden, und entwickelte sich in der Nachkriegszeit geschwind, so dass es in den 1960er Jahren mit politischem Radikalismus und gegen-kultureller Experimentiererei verbunden wurde. Dies schlug sich in der florierenden Kulturindustrie der 1970er Jahre nieder: eine alternative Bühne für neue intellektuelle Interessen und ästhetisch-ideologische Orientierungen der japanischen Nachkriegs-Jugend, die mit althergebrachten Vorstellungen über die Rolle der Jugend, der Kultur und der Frauen in Konflikt traten. Weiterhin verwandelte sich das Anime als revolutionäre Untergrundströmung in den 1980er Jahren in eine Mainstream-Bewegung, mit einem spürbaren Niedergang in den frühen 1990er Jahren und der explosiven Wiederbelebung im neuen Jahrtausend.

Die althergebrachte Spannung in der traditionellen japanischen Darstellungskunst – zwischen Komposition und Technik, Realismus und Fantasie, Konformismus und Revolutionarismus, Handlung und Charakterausbau – findet sich im modernen Anime wieder. Mit dessen Hilfe versucht der individuelle Mensch, sich über seine Funktion innerhalb des kollektivistischen Systems zu erheben, denn das Anime steht als ambivalentes Symbol für ein neues Japan, das in einer ruhmreichen Vergangenheit tief verwurzelt ist (vgl. Satō 1992,12): Einerseits ist das neue Japan eine imaginierte Gemeinschaft, die aus ausgewählten Artefakten westlicher materieller Kultur besteht, und eine Nation, deren innere

Widerstandskraft die Annäherungsversuche des Westen überwinden würde; andererseits konstituiert sich das neue Japan als Depot und Erbe antiker asiatischer kultureller Historien und trägt die Verantwortung, Asien und das Asiatische im Zeitalter globalisierender, kultureller Korruption zu bewahren.

Als in Japan hergestellte Animationskunst entwickelte sich das Anime in den letzten drei Jahrzehnten neben dem Manga (japanischen Comics) zum Hauptträger japanischen Kulturgutes, über das Nicht-Japaner japanische Kultur wahrnehmen. Dies drückt sich in einer etablierten internationalen Fan-Gemeinschaft aus, die begeistert japanische Begriffe im alltäglichen Umgang miteinander einsetzt und denen im Anime vermittelte Werte wie Ehrlichkeit, Mut und Ausdauer von großer Bedeutung sind (Maas 2000, 88; Poitras 2000, 7). Betrachtet man das Anime als eines der globalisiertesten Phänomene der letzten Jahrzehnte, ist es ein kulturell-marktwirtschaftliches Produkt, dessen Relevanz in seiner Verkäuflichkeit besteht; es ist eine außergewöhnlich kreative und vielfältige Erscheinung, deren kolossale Quantität und Qualität die massive individuelle, soziale sowie historische Energie und Macht der Nachkriegszeit in Japan widerspiegeln (vgl. Kinsella 2000, 4). Wegen seiner unlängst errungenen, weltweit als ›Pokemon-Hegemonie‹ bezeichneten Universalität wurden Anime und Manga 2000 im offiziellen Erziehungsweißbuch der japanischen Regierung als wichtige, repräsentative kulturelle Ausdrucksformen des modernen Japan anerkannt (Iwabuchi 2004, 60): zum einen ein homogenisiertes, konsumbedingtes, vorgegebenen Normen unterworfenen Medium und zum anderen ein progressiver, bedeutungstragender Botschafter japanischen Kulturguts.

Neben der visuellen Dimension ist es wichtig, bei der Diskussion des Anime den Tonhintergrund bzw. die Begleitmusik, die als OST (Original Soundtrack) oder BGM (Background Music) bezeichnet wird,

miteinzubeziehen. Die Begleitmusik trägt wesentlich zur Erzeugung einer gewissen Atmosphäre und zur Betonung gewisser Zustände und Übergänge bei. Darüber hinaus handelt es sich dabei um einen starken Wirtschaftszweig: Die Anime-Soundtracks werden professionell weltweit vermarktet, denn der Absatz und die Nachfrage sind sehr groß. Dabei geht es nicht nur um die Begleitmusik als Hintergrund-Informationen im Sinn des Wagner'schen Orchesters als Kommentator der Geschehnisse auf der visuellen Dimension, sondern vielmehr um die Vermarktung musikalischer Produkte als selbstständige Waren in der Unterhaltungs- und Konsumindustrie. Häufig verselbständigen sich die Lieder und musikalischen Themen von den Anime-Filmen und -Serien, die sie ursprünglich begleiteten, und werden von den entsprechenden Unternehmen auf dem japanischen wie internationalen Markt als unabhängige Produktionen verkauft, während sich die jeweiligen Musiker über Nacht in Stars verwandeln. Daher besteht ein starkes, intrinsisches Verhältnis zwischen Anime-Soundtracks und deren Musikern: Zum einen tragen berühmte Komponisten oder Musiker durch ihre Musik zum Erfolg eines Anime-Produktes bei; zum Anderen werden durch die Involvierung im Soundtrack eines Anime-Produktes weniger berühmte Komponisten und Musiker in einer sehr kurzen Zeitspanne Berühmtheiten nationalen und internationalen Ranges.² Zur ersten Kategorie gehören beispielsweise Hisaishi Joe oder Kanno Yôko; als Beispiel für die zweite Kategorie gelten die japanische *visual-kei*-Band WORLD (*Death Note*, Anime-Fernsehserie, 2007) oder die Mädchen-Band AmuYumi Puffy (*Die Erzählungen des*

2 Im Folgenden verzichte ich aus Gründen der Übersichtlichkeit auf das übliche, politisch korrekte Erwähnen weiblicher und männlicher Subjekte (beispielsweise »Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen« bzw. »WissenschaftlerInnen«); die verallgemeinernde Verwendung des männlichen Genus soll als das Miteinbeziehen weiblicher Subjekte verstanden werden.

Prinzen Genji: Eine Jahrtausendchronik, Anime-Fernsehserie, 2009).

Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf drei Anime-Filme – PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI 『平成狸合戦ぽんぽこ』 [*Heisei tanuki gassen ponpoko*] (Japan, 1994, Regie Takahata Isao, Musik Shang Shang Tayphoon), GHOST IN THE SHELL und PRINZESSIN MONONOKE – die zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichungen durch das Neudefinieren des Anime als Ausdrucksform Meilensteine in der Geschichte des Genres darstellten. Die Musik dieser drei Anime-Filme wird im Spannungsverhältnis zwischen zwei Elementen bezogen – »domestizierender Plagiarismus« und »hybridisierende Authentizität« – und es wird versucht, die Kontribution dieser drei Produktionen zur Überwindung der klassischen Paradigmen wie beispielsweise Original-Kopie oder Westlich-Östlich zu verdeutlichen. Während Anime-Soundtracks aus verschiedenen Perspektiven – als Medium, Genre, Technik, Form oder Ästhetik – analysiert werden können, fokussiert die folgende Analyse jedoch die ideologisch-ästhetische Dimension der Anime-Soundtracks, die sich von der offenkundigen Freiheit des Animierten im direkten Zusammenhang mit individuellen Visionen der Künstler ableitet und sich auf die Magie und tiefere Bedeutungsebenen der Animationskunst als Ausdrucksmittel bezieht.

Wurde Domestizierung bereits Mitte der 1990er Jahre als die zähmende, zivilisierende, naturalisierende, vertraut machende, nach Hause bringende Übernahme des Fremden innerhalb eines aktiven Prozesses, im Gegensatz zu passiven Prozessen wie Verwestlichung oder Modernisierung, beschrieben, und stellt Plagiarismus ein ewiges Affront künstlerischer Kreativität durch unerlaubte, vereinnahmende Übernahme fremder Ergebnisse dar, überwinden Komponisten von Anime-Musik den Vorwurf

unkreativer Nachahmung und verwandeln die kritische Auseinandersetzung mit westlichen Klängen in einen innovationsfreudigen, zukunftssträchtigen Umgang mit dem Selbst, mit dem eigenen kulturellen Erbe, und dem Anderen, dem erlernten kulturellen Fremden. Genauso wie die Helden von Liebe und Sehnsucht auf ihre Initiationsreisen nach dem Kern des Lebens getrieben werden, legen es auch die Anime-Komponisten im Zuge ihrer Suche nach geeigneten Mitteln zum Ausdruck ihrer kompositorischen Ansprüche auf eine offene Konfrontation mit dem Unbekannten an. Authentizität bzw. authentische Musik bedeutet in diesem Fall die dynamische Zusammenstellung verschiedenster musikalischer Richtungen, Tendenzen und Moden und entfaltet sich in einer regenbogenartigen Kombination verschiedenster Stile und Genres, von Heavy-Metal bis hin zu Ethno-Pop, von westlichen Klassikern bis hin zu östlichen Modalismen und zurück zum Rap: Identität und Kultur erweisen sich somit als Ergebnisse einer hybriden Zusammensetzung übernommener und eingebauter Erstellungsstrategien.

Die Anime-Soundtracks thematisieren die Probleme heutiger Zeiten durch ihre rapiden Veränderungen des narrativen Tempos, durch ihre sich permanent umwandelnde Symbolik, durch die Betonung der Metamorphose als Grundtechnik sowie durch einen erstaunlichen stilistischen Eklektizismus, der sich sämtlichen Lokalisierungsversuchen entzieht: die verrutschende Struktur der Identität in einer sich andauernd ändernden Gesellschaft, ein Symptom und eine Metapher für eine von Umbruch und Spektakulärem sowie fluktuierenden Informationen besessene Welt. Diese musikalische Translation von ethisch auf ästhetisch, von Message auf Medium ermöglicht die proteische Form der Anime-Soundtracks, die sich in drei Ausdrucksmodi auffangen lässt: als Feierlichkeit (nicht *Matsuri*, sondern Karneval im Sinne Bakhtins: der Pathos von Wandel und Umbruch,

von Tod und Erneuerung, so dass Kultur als Chance zur Wiederbelebung in einer ablehnenden Gesellschaft erscheint), als Apokalyptisches (die Vision vom Ende der Welt; Fortschritt wird als definitives, unumkehrbares Ende aller möglichen – persönlichen wie sozialen – Zukunftsangelegenheiten dargestellt) und als Nostalgie (Schmerz, Verlust und Abwesenheit: Zivilisation fungiert als Möglichkeit der Rückkehr zu einem Raum von Hoffnung und Erfüllung).

Ausgehend von diesen drei grundsätzlichen, sich teilweise widersprechenden, sich teilweise überlappenden Dimensionen der Anime-Soundtracks wird ein dynamisches ideologisches Universum konstruiert, in dem Kultur nicht als emotional-soziales Recycling der entsprechenden Subjekte, sondern als zukunftsorientiertes Unterfangen zur Schau gestellt wird, durch das das Selbst erfrischt, vervollständigt und transzendiert wird. Kultur erscheint somit als dialektische Auseinandersetzung mit dem Selbst und dem Anderen, mit dem Selbst im Licht des Anderen, letztendlich mit dem Selbst als Transzendierung des Anderen. In den folgenden Zeilen wird daher in einem ersten Schritt die Kategorie der Anime-Soundtracks kurz beleuchtet, gefolgt von der ausführlichen Analyse der drei Anime-Filme – PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI, GHOST IN THE SHELL und PRINZESSIN MONONOKE – mit der Hervorhebung der entsprechenden Dimension in der Begleitmusik aufgrund der klassischen Aufteilung in These, Antithese und Synthese. Dies dient der Verdeutlichung der Bemühungen zur Überwindung des Vorwurfes eines domestizierenden Plagiarismus und zur Erstellung eines frischen Identitätsparadigmas der hybridisierenden Authentizität. Die Schlussfolgerungen fassen daraufhin die drei Hauptelemente der musikalischen Konstruktion einer japanischen kulturellen Identität ausgehend von der Zusammensetzung und der kritisch-kreativen Auseinandersetzung japanischer Komponisten mit der westlichen

Musik zusammen.

Während die wissenschaftliche Literatur über Anime in den letzten Jahren einen unüberschaubaren Boom erlebt, findet die musikalische Dimension des Anime kaum Erwähnung in den entsprechenden Beiträgen, die sich hauptsächlich mit der visuellen oder mit den meta-visuellen Dimensionen der Anime-Produktionen auseinandersetzen. Die Analysen in kommerziellen – meistens von Fans betriebenen – Zeitschriften sorgen zwar für zahlreiche grundsätzliche ethnographische Informationen, erreichen allerdings lediglich in den wenigsten Fällen die Ansprüche akademischer Betrachtungen des Themas. Daher bezieht sich der folgende Beitrag, ausgehend von den vorhandenen wissenschaftlichen Schriften über Anime, auf gründliche empirische Analysen der drei Anime-Filme, die im Folgenden ausführlich dargestellt werden, sowie auf intensive Gespräche mit den involvierten Personen – Regisseuren, Komponisten, Produzenten – und mit den Fans. Zudem werden musikalische Phänomene sowohl intrinsisch im kulturellen Kontext ihrer Entstehung und Entfaltung als auch extrinsisch vor dem sozialen, wirtschaftlichen und politischen Hintergrund ihres Zustandekommens und ihrer Verbreitung betrachtet. Diese historische Kontextualisierung verleiht dem wissenschaftlichen Unternehmen Stabilität und Kohärenz, nicht zuletzt aufgrund der mangelnden Referenzialität auf bestehenden Sekundärliteraturquellen.

2. Anime-Soundtracks und die Dynamik der Identität

Neben der Handlung, dem Charakterausbau und der Zeichentechnik spielt bei der Gestaltung einer Anime-Produktion der Tonhintergrund eine ebenso entscheidende Rolle: Neben dem allgegenwärtigen Erzähler (Voice-Over), dem Dialog und dem Monolog werden auch Klangeffekte und Begleitmusik

eingesetzt (Wells 1998, 97f.; Poitras 2000, 88). Die Begleitmusik trägt in Anime wie in Zeichentrickfilmen oder Action-Filmen wesentlich zur Erzeugung einer gewissen Atmosphäre und zur Betonung gewisser Zustände und Übergänge bei; manche Komponisten von Anime-Musik – wie Hisaishi Jô/Joe (久石譲) oder Kanno Yôko (菅野よう子), neuerdings auch Kajiura Yuki (梶浦由記) und Kawai Kenji (川井憲次) – sind durch ihre Musik für Anime-Produktionen berühmt geworden. Insbesondere bei den Alben von Anime-Soundtracks handelt es sich um einen starken professionellen Wirtschaftszweig im In- und Ausland aufgrund der außergewöhnlich starken Nachfrage. Dementsprechend werden sogar so genannte ›Domestic CDs‹ von den berühmtesten Anime-Produktionen (beispielsweise Die schöne Mädchenkriegerin Sailor Moon, Das revolutionäre Mädchen Utena, Rurôni Kenshin: Romantisches Gerede über einen Schwertkämpfer der Meiji-Zeit usw.) länderspezifisch hergestellt, das heißt, die Titellieder werden in die Landessprache übersetzt.

Neben den Original Soundtracks der Anime-Produktionen sind die so genannten ›Image Soundtracks‹ zu nennen, die als von einer bestimmten Anime-Produktion inspirierte Musik und zum Teil besondere Single-Alben für Anime-Hauptprotagonisten der entsprechenden Serien zu verstehen sind. Ebenfalls als sehr wichtig erscheinen in diesem Zusammenhang die Seiyû (声優) (die Synchronstimmenschauspieler oder Synchronsprecher), die durch Anime teilweise so berühmt wie Live-Action-Schauspieler werden und denen sogar Zeitschriften – beispielsweise *Voice Animage* – gewidmet werden: Eine echte Persönlichkeit ist Hayashibara Megumi (林原めぐみ), die 1996 debütierte und Figuren wie Faye Valentine (COWBOY BEBOP 『カウボーイ・ビバップ』, *Kaubô-i Bibappu*, Japan, 1998, Regie: Watanabe Shin'ichirô, Musik: Kano Yôko), Ayanami Rei, Ikari Yui and Pen Pen (der Penguin, in NEON GENESIS EVANGELION), Ranma-chan (RANMA 1/2 『らんま

1/2』 *Ranma ni bun no ichi*, Japan, 1989-1992, Regie: Mochizuki Tomomi, Shibayama Tsutomu, Sawai Kôji, Nishimura Junji), Achika (TENCHI MUYÔ! 『天地無用!』, Japan, 1991-2001, Regie: Ôzawa Kazuhirô, Hayashi Hiroki, Yatani Ken'ichi), Ai (VIDEO GIRL AI 『ビデオ・ガール・アイ』 *Bideo gâru Ai* bzw. [『電影少女』 *Den'nei shôjo*, Japan, 1992, Regie: Nishikubo Mizuho/Katsura Masakazu), Nausicaä (NAUSICAA AUS DEM TAL DER WINDE 『風の谷のナウシカ』 *Kaze no tani no Naushika*, Japan, 1984, Regie: Miyazaki Hayao, Musik: Hisaishi Joe) ihre Stimme lieh (Poitras 2000, 16, vgl. Ledoux/Ranney 1995). Schlussfolgernd kann man zu Recht behaupten, dass sich entlang der Geschichte des Anime die Begleitmusik neben der Handlung, dem Charakterausbau und der visuellen Dimension als ein zuverlässiger Spiegel historischer Ereignisse entwickelte, der das Reflektieren sozialer, wirtschaftlicher und politischer Geschehnisse auf kultureller Ebene als höchste Aufgabe übernimmt.

2.1. Die These: Die musikalische Rückkehr zum Ursprung und die Feierlichkeit des Lebens

Mit Tanuki³ (狸/たぬき/タヌキ) (*Nyctereutes procyonoides*) – Waschbärähnlichen Säugetieren – als Hauptprotagonisten präsentiert der Anime-Film

3 Tanuki sind in der japanischen Volksvorstellung schelmische, ziemlich faule, fröhliche Lebewesen, die ihre übernatürlichen Kräfte dazu einsetzen, sich in alle möglichen Gestalten mit Hilfe eines auf den Kopf gestellten Blattes zu verwandeln und Menschen mit mehr oder weniger unschuldigen Witzen – wie beispielsweise verzauberte Blätter, die sie in Banknoten verwandeln (was in PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI jedoch verboten ist) oder verzauberte Lebensmittel – auszutricksen (vgl. Takahata 1999a, 66). Tanuki-Statuen können überall in Japan gesichtet werden, insbesondere an Tempeln und Schreinen; häufig halten die Tanuki ein Sake-Fass. Neuerdings können auch wirkliche Tanuki in den urbanen Gegenden Japans immer häufiger gesehen werden; dies ist darauf zurückzuführen, dass immer mehr Wälder und Felder in Wohnbezirke verwandelt werden.

PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI des Ghibli Studio⁴ die verschwindende Heimat als Folge menschlicher Eingriffe aus der Perspektive der betroffenen und zur Selbstverteidigung unfähigen Tiere. Dabei handelt es sich weniger um eine fantastische Narration denn um eine Darstellung mit fast dokumentarischer Genauigkeit (Takahata 1999a, 68). Die Handlung von PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI⁵ findet in der Tama-Gegend in West-Tôkyô statt, einer Gegend, die in den 1970er Jahren starke Veränderungen und städtische Entwicklungen erlebte (Drazen 2003, 153).⁶ Insbesondere wurden sämtliche ländlichen

4 Das Ghibli Studio wurde in der internationalen Anime-Welt im Laufe der letzten 25 Jahre zum Inbegriff erfolgreicher japanischer Animes, einer konstruktiven Kombination ästhetischer Visionen und konsumbedingter Kompromisse. Ghibli (allerdings »gibli« geschrieben) bedeutet auf Italienisch »heißer Wüstenwind« und sollte wie ein frischer Wind in der Landschaft japanischer Animation wirken. Das Ghibli Studio wurde im Jahr 1985 von Takahata Isao und Miyazaki Hayao gegründet. Beide hatten bereits Erfahrung im Bereich der Animation und der Anime-Industrie gesammelt, die sie dann für das eigene Studio verwerteten. Neben der so genannten Takahata-Miyazaki-Kombination haben noch zwei weitere Personen das Ghibli-Unternehmen begleitet und zu seinem Ruhm beigetragen: der Produzent Suzuki Toshio und der Komponist Hisaishi Joe/Jô. Zu den Werken des Ghibli Studio zählen unter anderem LAPUTA: DAS SCHLOSS IM HIMMEL (『天空の城ラピュタ』 *Tenkû no shiro Rapyuta*, Japan, 1986, Regie: Miyazaki Hayao, Musik: Hisaishi Joe), DAS GRAB DER GLÜHWÜRMCHEN (『火垂るの墓』 *Hotaru no haka*, Japan, 1988, Regie: Takahata Isao, Musik: Mamiya Michio), ERINNERUNGEN WIE REGENTROPFEN (『おもひでぽろぽろ』 *Omohide poroporo*, JAPAN, 1991, Regie: Takahata Isao, Musik: Hoshi Katsu), MEIN NACHBAR TOTORO (『となりのトトロ』 *Tonari no Totoro*, Japan, 1988, Regie: Miyazaki Hayao, Musik: Hisaishi Joe), PRINZESSIN MONONOKE, CHIHIROS REISE INS ZAUBERLAND, HOWLS WANDELNDES SCHLOSS (ハウルの動く城』 *Hauru no ugoku shiro*, JAPAN, 2004, Regie: Miyazaki Hayao, Musik: Hisaishi Joe), *Die Saga von Erdsee* 『ゲド戦記』 *Gedo senki* (wörtlich: *Geds Kriegschroniken*, Japan, 2006, Regie: Miyazaki Gorô, Musik: Terashima Tamiya).

5 *Ponpoko* ist ein Wort, das zur Wiedergabe des Kluges der Tanuki-Trommel (狸ツツミ *tanuki tsutsumi*) verwendet wird. Entsprechend den japanischen Legenden würde ein Tanuki seinen Bauch (oder in anderen Varianten, seine Testikeln) aufblähen und mit seinen Pfoten darauf schlagen, um Wanderer und Vorbeigehender zu erschrecken: *pon-poko*, *pon-poko*. Übrigens ist *pon-poko* ebenfalls der Klang, den man beim sanften Abklopfen eines vollen Bäuchleins erzielt.

6 Die Tanuki in PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI leben in Tama-Kyûryô 多摩丘陵 (den Tama-Hügeln) in West-Tôkyô. Die japanische

Gebiete abgeräumt, so dass Häuser und Wohnhäuser gebaut werden konnten, um dem Wohnungsmangel in der metropolitanischen Gegend entgegen zu steuern. Zahlreiche Hügel und Berge in der Tama-Gegend wurden abgeholzt und eingeebnet, und die Wildtiere wurden in Folge des Nahrungs- und Wohnraummangels aus der Gegend vertrieben. Takahata als Regisseur besitzt jedoch einen realistischen Blickwinkel, so dass seine Tanuki nur teilweise erfolgreich in ihren Kämpfen gegen menschliche Apparate wie Bulldozer sind; langsam verwandelt sich ihr Kampf von einem aggressiven in einen defensiven; letztendlich verlieren die Tanuki ihren Kampf.

Die Wahl der musikalischen Begleitung fiel auf die Ethno-Pop-Band *Shang Shang Taifoon* (上々颱風 *Shang Shang Tayphoon*), eine japanische Formation, die in den 1980er und 1990er Jahren bestand. Ihr musikalischer Stil zeichnet sich durch eine Mischung verschiedener japanischer musikalischer Elemente (beispielsweise traditionelle Musik aus Okinawa oder *min'yô*-Stil 民謡) mit Rock'n'Roll-, Pop- und Reggae-Einflüssen aus. (Der Begriff *Min'yô* 民謡 lässt sich üblicherweise als Volkslied übersetzen; er wurde ausschließlich im 20. Jahrhundert zur Bezeichnung der traditionellen

Regierung (in Wirklichkeit wie im Film) gab in den 1970er Jahren den Bau einer vollständig neuen Vorstadt mit Wohnhochhäusern, Schulen, Krankenhäusern, Einkaufszentren usw. in Auftrag. Dies war das größte Projekt dieser Art in Japan. Diese Vorstadt, die die Bezirke Tama, Machida, Inagi und Hachiôji umschließt, wurde "Tama New Town" genannt. Die Tama-New-Town-Gegend ist eine riesige Oberfläche mit leichten Hügeln, die sich über zwei Präfekturen in West-Tôkyô erstreckt. Der größte Teil des Tama-New-Town besteht aus einer Mischung aus modernen Vorstadt-Bezirken und bewaldeten Hügeln. Ein weiterer Anime-Film des Ghibli Studios, WENN DU GENAUER HINHÖRST 「耳をすませば」 *Mimi wo sumaseba* (Japan 1995, Regie: Kondô Yoshifumi, Musik: Nomi Yûji), spielt in der gleichen Gegend und spricht einige der öko-orientierten Themen von PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI an. Die Haltestelle in PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI ist Seiseki-Sakuragaoka 聖蹟桜ヶ丘 auf der Keiô-Linie.

japanischen Musik aus verschiedenen Regionen verwendet). Der einzigartige Klang der Musik der Band Shang Shang Taifû entstammt der Verwendung eines originellen Instruments, das vom Leader des Shang Shang Taifoon entworfen wurde: eine Art Banjo mit Shamisen-Saiten namens *sangen* (Das Shamisen 三味線, wörtlich: »die Saiten der drei Aromen«, ist ein dreisaitiges gezupftes Lauteninstrument mit einem langen Hals und einem relativ kleinen Körper). Die Mitglieder von Shang Shang Taifoon begleiten in einer lustigen, gleichwohl tief gehenden Manier das Schicksal der Tanuki, die durch das Eindringen menschlicher Zivilisation in ihr Gebiet entweder zum Verschwinden oder zur Anpassung gezwungen werden, und fassen dadurch das Selbstbild Japans zusammen, das in der Spätstunde ihrer Vormoderne zur Aufgabe des geschlossenen Selbst forciert wurde, um in die universelle Geschichte einzutreten (vgl. Ôtsuka 2004, 32). Eine der letzten Szenen des Films zeigt eine junge Familie, die in einem der neu gebauten Gebäude wohnt und sich darauf freut, ein paar Tanuki zu sehen, die sich im Garten verlaufen haben. Die reaktionäre, unterschwellige Sehnsuchtsatmosphäre des Films nach den alten, undefinierbar schönen Zeiten, in denen Menschen und Tiere zusammenlebten, ebbt in diese Szene: »自然の美しさは人間が自然の力を生かしながら作り出した。« (Takahata 1999, 66)⁷ Harmonie ist nie ein vollständiger Zustand, sondern etwas, was sich mit den Zeiten ändert; sie muss immer wieder vom Tumult der Geschichte gewonnen werden.

Beim allgemeinen Betrachten von PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI gibt es die übliche, öko-orientierte Interpretation, unterstützt von den bewusst trügerischen Klängen der Shang

7 Beim Zurückrufen der Kraft der Natur ins Leben stellen die Menschen die Schönheit der Natur [erneut] her.

Shang Taifoon mit aufdringlichen Andeutungen auf die volkstümlichen Lieder Japans: Bekannte Figuren aus japanischen Volkserzählungen, die berühmten, im japanischen Alltag noch immer allgegenwärtigen, schelmhaften Tanuki werden von Takahata eingesetzt, um eine rührende Version der bekannten Öko-Botschaft des Ghibli Studios zu vermitteln (Drazen 2003, 189). Die gesamte Situation wird tatsächlich vom historischen Bau einer Vorstadt auf dem Tama-Hügel in West-Tôkyô in den 1970er Jahren inspiriert. Gleichzeitig mit der Klage gegen die Zerstörung von natürlichen Lebensformen wie in NAUSICÄA AUS DEM TAL DER WINDE oder später in PRINZESSIN MONONOKE wird die glückliche Ländlichkeit aus MEIN NACHBAR TOTORO evoziert mittels der Tanuki, die Mitte der 1990er Jahre in Japan wieder in Mode gekommen waren.

Auf einer zweiten Ebene allerdings wird deutlich darauf hingewiesen, dass PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI eine Hymne des Lebens als das Beste, was man besitzen kann, ist. Man könnte sogar sagen, PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI ist für Takahata das, was später PRINZESSIN MONONOKE für Miyazaki sein würde (siehe weiter unten): die künstlerische Auseinandersetzung mit jener Lieblings-Freizeitaktivität des modernen Menschen, die darin besteht, die Götter zu töten, das Heilige in das Profane zu verwandeln, das Magische zu entzaubern. Dies bedeutet mit anderen Worten, aus reinem Spaß das Jenseits ins Diesseits zu holen (vgl. Eagleton 1996, 54). Das Hauptproblem besteht darin, dass der moderne Mensch diese enthüllte, verlorene Welt des Jenseits mit etwas Neuem, Schönem zu ersetzen vermag. Technologie, Wissenschaft oder eine längere Lebensspanne können keineswegs die Lücken in der Existenz des modernen Akteurs füllen, die durch den Verlust, das Verschwinden oder die Entzauberung alter Volkserzählungen und

-glauben, Märchen, Mythen und Geistergeschichten entstanden sind. Sie verliehen einem sonst trostlosen Alltag Magie und Wunderbares. Durch PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI versucht Takahata, diesen trostlosen Alltag mit einem Hauch von Licht und Freude zu gestalten, indem er das Leben – das Leben der Menschen, der Tiere und der Natur – als etwas höchst Wertvolles besingt.

Selbst wenn der allgemeine Ton des Films von einer reaktionären Nostalgie nach den undefinierbaren guten alten Zeiten spricht, als Mensch und Natur unter harmonischeren Umständen lebten, wird dieser durch eine gute Dosis Relativismus entlang des Films und vor allem in den letzten Szenen abgesetzt, die ein nicht allzu negatives Bild eines möglichen Kompromisses zwischen der alten – traditionellen, Natur-gegebenen, vertrauten – und der neuen – innovationsfreudigen, Kultur-bedingten, fremden – Welt skizziert. Die Hauptsache ist, dass man weiterlebt. Selbst die Hauptopfer, die Tanuki, deren Klan-ähnliche Organisationsstrukturen und Solidarität als ruhmreiche Beispiele jener Sorte eng zusammenhängender Gemeinschaftsbeziehungen erscheinen, die die modernen Menschen längst verloren hatten, werden am Anfang des Films als ein zerstrittenes Bündel mit einer sorglosen, aus der Ferne betrachtet viel zu luxuriösen Lebensführung vorgestellt (Drazen 2003, 188). Erst in dem Moment, in dem sie mit einem gemeinsamen Feind konfrontiert werden, verbünden sie sich, um die Gefahr zu beseitigen. Trotz ihrer vereinten Kräfte verlieren sie letztendlich: Aber das Leben geht weiter, selbst wenn manche Dinge für immer verlorengegangen sind. Man muss mit den Zeiten leben, sich den Zeiten anpassen, das Leben mit Energie und Freude bis zum letzten Tropfen genießen – das scheint Takahatas Botschaft zu sein. Ausgehend von einer vorgetäuschten Nostalgie überwindet PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI die apokalyptischen Andeutungen und verwandelt sich in eine feierliche Hymne

des Lebens, indem er sich folkloristischer Anklänge bedient, um die zersplitternde Inkonsequenz kultureller Identität im spätmodernen Japan zu beleuchten.

Takahata bedient sich seiner Tanuki, um den großen Unterschied zwischen starken, selbstreflexiven Individuen und schwachen, orientierungslosen Personen deutlich zu machen: Die bewusst einfältige Musik der Shang Shang Taifoon untermauert dabei die blinde, kindische und dafür umso schmerzhaftere, oft sinnlose (Auf-)Opferungsbereitschaft und ermahnt zu einer disziplinierten, Ziel-orientierten, selbstbewussten, Licht-strahlenden (Auf-)Opferungsbereitschaft, die Welten ändern und Menschen retten kann. Dies ist die positive Botschaft über die Möglichkeit, Konflikte zu vermeiden und Kompromisse einzugehen, versendet vom pazifistischen Takahata und unterstützt von Shang Shang Taifoon auf der Suche nach einer neuen Form von Originalität jenseits westlicher Ideologie und Ästhetik. Dadurch entwickelt sich PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI in ein definitives Siegeswerk des Lebens über den Tod; er ist eine Geste der Verzeihung sowie ein hedonistischer Schrei: Lebe und lass leben! Darüber hinaus ist dieser Anime-Film eine Liebeserklärung an das Leben und an die Gründe, warum das Leben trotz aller Schwierigkeiten und Verluste lebenswert ist. Die Ausrede der Umweltprobleme und der schwindenden Natur (wie früher in *Erinnerungen wie Regentropfen*) wird eingesetzt, um Schicksale in der Gestalt der mythologischen Tanuki zu beschreiben (vgl. Takahata 1999a, 73). Denn PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI ist eine riesige Fabel: Den Wald zu zerstören, bedeutet für diejenigen, die eben in diesem Wald leben, nicht nur den Verlust ihres Zuhauses, sondern auch die Zerstörung dessen, was Hannah Arendt »the common world« nannte (zitiert nach Bauman 2004, 22). Lebewesen sind keine separaten Entitäten, sondern sie leben in komplexen, zeitlichen wie

räumlichen und emotionalen Netzwerken. Wenn ihr Lebensraum zerstört wird, wird ihr gesamtes Lebensnetzwerk zerstört: Es wird ein rundes, volles, kleines Universum im Namen des Fortschritts und menschlicher Entwicklung vernichtet. Nichtsdestotrotz muss man weiterleben. Die Tanuki müssen diese harte Lektion trotz natürlichen Widerstandes lernen; sie bedienen sich dabei ihrer Anpassungsfähigkeit – stammend vielleicht aus ihrer Umwandlungsfähigkeit –, selbst wenn dies unschuldige Opfer verlangt. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Harmoniezustandes ist ein unendlicher Prozess, im Laufe dessen sowohl mit Siegen als auch mit Niederlagen gerechnet werden muss. Daher ist der von allen Wesen ersehnte Harmoniezustand nie ein an sich existierender Zustand, den es nicht zu ändern gilt, sondern ein zu erstrebender Zustand, der im Laufe eines anstrengenden und lehrreichen Prozesses zu erreichen ist. Diesen Prozess nennt man üblicherweise »Leben«.

Trotz vereinter Kräfte schuf *PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI* den Schlusssprung in die Oscar-Nominierung als Best Foreign Film des Jahres 1994 nicht. Dies liegt daran, dass Takahatas Werke im Gegensatz zu Miyazakis Werken – beispielsweise *MEIN NACHBAR TOTORO*, *PRINZESSIN MONONOKE* oder *CHIHROS REISE INS ZAUBERLAND* – keinen universellen Charakter enthalten und sich in vielen Hinsichten sehr ethnozentrisch verhalten (Napier 2005, 165): Die Witze stammen meistens aus der japanischen Geschichte und Folklore, und manche Humorelemente sind etwa zu ›irdisch‹ für den sanierten Disney-Markt wie beispielsweise die unvergessliche Szene, in der ein Tanuki einen LKW-Fahrer ablenkt, indem er seine Testikeln in eine Decke umwandelt und diese über die Windschutzscheibe fallen lässt. Die üblichen Zeichen- und Art Direction-Standards des Ghibli Studios erreichen allerdings in *PONPOKO: DIE HEISEI-*

ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI einen definitiven Höhepunkt; dieser Aspekt gemeinsam mit den textuellen, Japan-bezogenen Dimensionen sowie mit der nostalgischen, von vielen Zuschauern als ›sehr japanisch‹ empfundenen Begleitmusik trug dazu bei, dass Takahatas Werk zu einem eindeutigen Erfolg an den japanischen Kinokassen wurde – was bei seinen Werken trotz unbestreitbarer formaler und inhaltlicher Qualitäten echter Meisterwerke nicht immer selbstverständlich ist.

2.2. Die Antithese: Fremde Klänge und apokalyptische Visionen

Einen unheimlichen Bruch mit der althergebrachten Anime-Tradition stellt der Anime-Film *GHOST IN THE SHELL* dar, indem er durch die identifikatorische Pluralität im Zeichen technologischer Zersplitterung die Pluralitäten von Identitäten aufzeichnet. Der Komponist Kawai Kenji⁸ begleitet durch seine Musik in einer Mischung aus bulgarischen Trauergesängen und schintoistischen Inkantationen, sowie aus Taiko-Trommeln und friedlichen melodischen Flüssen, die ernüchterte Historie des ungewöhnlichen Cyborgs Kusanagi Motoko (草薙素子).

8 Geboren am 23. April 1957 in Tôkyô, ist Kawai Kenji einer der wichtigsten Namen der zeitgenössischen musikalischen Szene Japans, mit Beiträgen im Bereich der Film- und Anime-Musik, Computer-Spiele und Fernsehsendungen. Zu den renommiertesten Werken, für die er die Musik komponierte, zählen *DIE SIEBEN SCHWERTER* (China, 2005, Regie: Tsui Hatk), *DIE ROTE BRILLE* (『紅い眼鏡』 *Akai megane*, Japan, 1987, Regie: Oshii Mamoru), *STRAY DOG* (Japan, 1991, Regie: Oshii Mamoru), *GHOST IN THE SHELL*, *AVALON* (Japan, 2001, Regie: Oshii Mamoru), *RANMA 1/2*, *MAISON IKKOKU* 『めぞん一刻』 *Mezon Ikkoku*, Japan, 1986-1988, Regie: Yamazaki Kazuo, Annô Takashi und Yoshinaga Naoyuki), *RING* (Japan, 1998, Regie: Nakata Hideo), *RING 2* (Japan, 1999, Regie: Nakata Hideo), *DARK WATER* (Japan, 2002, Regie: Nakata Hideo) und *KAIDAN* (Japan, 2007, Regie: Nakata Hideo). Sein Kompositionsstil zeichnet sich durch eine melancholische Vermischung aus westlichen Instrumenten und Gesangstechniken und östlichen Harmonien sowie durch unvermittelte Sprünge zwischen Modalismen aus.

Im Jahr 2029 sind viele Menschen Cyborgs geworden, die ihren Körper gänzlich oder teilweise durch künstliche Implantate ersetzt haben: Jedoch lässt sich das Gehirn nicht ersetzen, sondern verweilt wohl verpackt in einer Biokapsel (Shell) in jedem Cyborg – darin besteht sein Geist (Ghost), also sein Ich, seine Identität und Persönlichkeit. Das Auftauchen eines Hackers mit dem Spitznamen Puppet Master, ein aggressiver Cyber-Terrorist, der sich in die neuro-kybernetischen Implantate von staatstragenden Persönlichkeiten einhackt und somit die Politik manipuliert, sorgt für Unruhe, denn er kann die Sicherheitsbarrieren der Shells überwinden und Ghosts direkt kontrollieren: Seine Opfer verlieren dabei ihre Identität. Major Kusanagi Motoko nimmt diese Bedrohung sehr persönlich, denn durch ihre Arbeit für die streng geheime Sektion 9 (die Problembeseitiger des Innenministeriums) hat sie zwar einen hochmodernen Cyborg-Körper mit übermenschlichen Kräften, aber ihr Ghost, ihre Identität, ihr einzig verbliebenes Originalteil, ist nicht ersetzbar. Wie bei *BLADE RUNNER* (USA 1982, Ridley Scott) führt die Beschäftigung mit dem künstlichen Menschen letztendlich zur Frage, was überhaupt der Mensch ist. Der Puppet Master als flüssiges Netzwerk scheint seinen eigenen Ghost kreiert zu haben, der sich anstatt in ein organisches Gehirn in den Schädel einer Shell gesetzt hat: Es ist eine unmögliche Kreatur, die bei Sektion 9 politisches Asyl beantragt, aber in Folge seiner Entführung und Befreiung durch Kusanagi diese als das eigentliche Ziel seiner Suche entblößt. Er, zu dem Zeitpunkt in einem weiblichen Körper, will mit ihrem Ghost verschmelzen, um dadurch das Fehlende entsprechend üblichen Lebensformen zu ersetzen und menschliches Dasein zu erlangen. Kusanagi, die kein echter Mensch ist, aber mit der Überzeugung geschaffen wurde, einer zu sein, findet ihre Identität wieder, als ihre alte Shell beim Endkampf zerstört wird und durch Batô, einen ihrer Kollegen, in der Shell eines jungen Mädchens reaktiviert

wird. Der Puppet Master vertritt den Plan, mit Kusanagi Motoko zu verschmelzen und sich damit zu reproduzieren: Es ist kein Bestreben nach Unsterblichkeit, sondern nach Reproduktion als der Sinn menschlicher Andauer. Das Einfließen in das Netzwerk bedeutet die Befreiung von der Kontroversität menschlicher Zwänge, denn der Ghost verlässt die Shell und alles verwandelt sich in reinen Ghost. Wenn Menschen in ihrer Vielfalt, Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit durch die Shell von der Unsterblichkeit getrennt sind, erscheint die Reproduktion zugleich als geistiges Phänomen, was die Trennung von Unsterblichkeit und Reproduktionsfähigkeit relativiert. Durch das Eintauchen in das Netzwerk erlangt die Shell das gesamte Wissen der Welt. Das mütterliche Kusanagi-Identitätsmodell suggeriert Zerstörung als direkte Konsequenz freien Willens, herausragender Initiative und physischer Tapferkeit und als Voraussetzung der Selbstgestaltung. Die neue Kusanagi entsteht in Folge der Liebe des Puppet Master: Sie ist die verkörperte Geschichte kontinuierlicher Brüche zwischen Shells und Ghosts, zwischen vorgebastelten Identitäten und selbst erfundenen Identitätsfragmenten. Dabei ist die Shell ausschließlich ein Behälter oder Sammelbecken des Ghost.

Entlang seiner Partitur für *GHOST IN THE SHELL* trägt Kawai Kenji auf entscheidende Weise bei zur Gestaltung einer Atmosphäre des interrogativen Daseins, in der die psychische Unsicherheit des mächtigen Cyborgs deutlich zum Vorschein kommt. Die fadenartige Verbindung zur Wirklichkeit wird durch das sinnliche Popularlied *See You Everyday*, gesungen in Kantonesisch von Fang Ka Wing (leicht zu hören in der Verfolgungsszene des verstörten Cyborgs über den Markt). Der eindringliche Choral, der den gesamten Film begleitet, bringt das architektonische Konstrukt einer künstlichen Intelligenz und Identität ins Schwanken durch das andauernde Pendeln zwischen modalen und tonalen Harmonien sowie durch das

ungewöhnliche Einsetzen weiblicher Stimmen. Kawai Kenji suggeriert durch seine aufdringlichen Zusammensetzungen die aufkommende Apokalypse, die nicht als Welt zerstörendes Ereignis, sondern als etwas, was die Welt in ihre Grundlagen erschüttert, beschrieben wird. Kusanagi Motoko überwindet den Status eines Symbols des spätmodernen Menschen mit seinen Unschlüssigkeiten und Widersprüchen, und verwandelt sich in die Verlebendigung der historischen Illusion, der Mensch könne Gott herausfordern, manipulieren und letztendlich ersetzen.

Nach den Daseinsfragen Descartes'scher Prägung aus dem ersten *GHOST IN THE SHELL* rückt in der Fortsetzung *INNOCENCE* 『イノセンス』 *Inosensu*, Japan, 2004, Regie: Oshii Mamoru, Musik: Kawai Kenji) mit der Gegenüberstellung des Menschen und der Puppe die Matrix-hafte Realitätsfrage in den Vordergrund: Ein Roboter ohne *Ghost* ist dabei – trotz seiner Fähigkeit zu handeln – immer noch eine Puppe, während ein Cyborg wiederum dem Menschen nahe steht. Dieser Dualismus wird mehrfach durchbrochen und hinterfragt: Eifert der Mensch der Puppe nach – kleine Mädchen bekommen eine Puppe geschenkt, damit sie diese als Ideal der Existenz annehmen und von ihr lernen –, beginnen zugleich Roboter, sobald sie die Möglichkeit zur Weiterentwicklung erhalten, einen Vermenschlichungsprozess. Indem er den klassischen Slogan *Wakon yōsai* (Japanischer Geist, westliches Wissen/Westliche Technologie) überwindet, unternimmt Oshii Mamoru den Versuch, ein vornehmlich an einem westlichen Publikum orientiertes Werk ausschließlich mit westlichen Schaffungsmethoden und -kriterien auf dem Markt zu bringen. Kawai Kenji leistet hierzu einen nicht zu übersehenden Beitrag, indem er mittels vertrauter Klänge und Harmonien das Verfremdete der Bilder Oshiis ins japanische Diesseits zurückholt, und erlaubt sich den künstlerischen Scherz einer nonkonformistischen Darlegung befremdender Wirklichkeiten: Seine

Musik ist indes keine ästhetisch-ideologische Kompensation des Visuellen, sondern die realistische Darstellung des apokalyptischen Kampfes zwischen Göttern und Menschen.

2.3. *Die Synthese: Die nostalgische Freude der Natur und die Wiedererfindung des Menschen*

Ausgehend von utopischem Idealismus aus NAUSICÄA AUS DEM TAL DER WINDE aus dem Jahr 1984, dessen Regie ebenfalls von Miyazaki Hayao geführt wurde, entwickelt sich der reife und warme Humanismus in PRINZESSIN MONONOKE in der Beschreibung epischer Kämpfe zwischen Göttern und Menschen: Unabhängig vom endgültigen Ende wird die Welt nach dem Tod der Götter für immer anders sein. Der Komponist Hisaishi Jô,⁹ eine der Kultfiguren in der Anime-Szene, konstruiert in PRINZESSIN MONONOKE ein Universum ludischer Andeutungen und widersprüchlicher Zusammenhänge, die auf das Fragmentäre kultureller Identität in der Spätmoderne kritisch hinweisen.

9 Geboren am 6. Dezember 1950 in Nagano, begann Hisaishi Joe seine Karriere als Komponist zunächst von serialminimalistischer Musik während seines Studiums an der Kunitachi-Musikhochschule. Nach seinem ersten Album *Information* (1982) wurde er im Jahr 1983 dafür vorgeschlagen, das Image-Album für NAUSICÄA AUS DEM TAL DER WINDE zu komponieren. Miyazaki und Takahata vom Ghibli Studio waren derart beeindruckt, dass sie Hisaishi den gesamten Soundtrack komponieren ließen. Später lieferte Hisaishi die Musik für LAPUTA: DAS SCHLOSS IM HIMMEL, KIKIS LIEFERSERVICE 「魔女の宅急便」 *Majo no takkyûbin* (Japan, 1989, Regie: Miyazaki Hayao, Musik: Hisaishi Joe), PORCO ROSSO *Porco Rosso* 「紅の豚」 *Kurenai no buta* (wörtlich: *Das rote Schwein*, Japan, 1992, Regie: Miyazaki Hayao, Musik: Hisaishi Joe), PRINZESSIN MONONOKE und CHIHIROS REISE INS ZAUBERLAND. Zugleich ist Hisaishi Jô außerhalb des Ghibli Studios tätig, mit der Komposition eigener Musikalben und der Komposition des Titellieds für die Paralympics im Jahr 1998 in Nagano.

Die Initiationsreise der Hauptfigur Ashitaka (アシタカ) ist, wie die Initiationsreisen aller Helden seit Anbeginn der Geschichte, eine identitäts- und bewusstseinsbildende Reise sowie eine Inkursion ins Ungewisse, denn er muss mit klaren, unbewölkten Augen (曇り無き眼, *kumori naki me*), wie dies im Film heißt, die Wahrheit des Westens, aus dem das tödlich verletzte Wildschwein kam, sehen. Begleitet vom Spruch der alten Hexe »誰にも運命は変えられない。だがただ、待つか自ら赴くかは決められる。«¹⁰, begibt sich Ashitaka ins Unbekannte: Seine Wunde ist sein Fluch, das Symbol der verbotenen Frucht sowie der verbotenen Erkenntnis, des Hasses, aber zugleich des unumkehrbaren Wissens. Was er im verwirrten und bekriegten Westen entdeckt, ist die Kraft und Schönheit des Lebens trotz seiner Schwierigkeiten und Niederlagen als Antwort der Natur auf die Neugier und Habgier der Menschen – was in den Worten des Leprakranken Osa (オサ) zusammengefasst wird: »生きることはまことに苦しくつらい。世を呪い、人を呪い、それでも生きたい。«¹¹ Die lebensrettende Macht der Liebe entsteht durch Hoffnung, Mut und Vertrauen aus Zerstörung und Verzweiflung, aus Tod und Verlust der geliebten Menschen. Wie Nausicaä in anderen Zeiten und Räumen sieht San (サン) ihre heile, harmonische, friedliche Welt durch unerwartete Einbrüche des Außen zerstört – und wie Nausicaä reagiert sie zunächst mit Wut, Hass, Vergeltung: Hatten in Nausicaäs Welt die Menschen keine Chance in ihrem Kampf gegen die Kräfte der Natur (die riesigen Insekten), haben in Sans Welt die Kräfte der Natur (die Tiere, der Wald) keine Chance gegen den zerstörerischen, technologischen Drang der Menschen.

10 Niemand kann sein Schicksal ändern. Aber man kann entscheiden, ob man auf dessen Erfüllung wartet oder ob man sich dagegen wehrt.

11 Das Leben ist schmerzhaft, es ist hart. Die Welt ist verflucht, der Mensch ist verflucht, und dennoch wollen wir leben.

» 「もののけ姫」は「風の谷のナウシカ」と同様に、自然の生命を愛するというよりとり憑かれているような少女の戦いの物語だ。しかし、「ナウシカ」の場合は未来が舞台で無国籍の物語だったが、「もののけ姫」は過去の設定であり、「となりのトトロ」以来久しぶりに日本が舞台だ。« (Inoue 2004b, 162)¹²

Am Ende seiner Reise angekommen, verlangen weder Ashitaka noch San nach Versicherungen oder Stabilitäten, sondern versuchen einfach, das Beste aus der Lektion zu lernen. Ein Zusammenleben zwischen Natur und Kultur ist nur für Idealisten oder Idioten möglich mit den Worten der zwielichtigen Figur Jiko (ジコ): »いやあーまいったまいったバカには勝てない。«¹³ Schmerz, Angst, Orientierungslosigkeit werden durch Hoffnung, Lächeln, Freundschaft ausgeglichen: Es sind keine diskursiven Erfindungen der späten Moderne, sondern menschliche Grundhaltungen aller Zeiten. Der Grundtenor des Films ist die Liebe zur Natur und zum Leben, die weder sanft noch sentimental ist, sondern eine harsche, ungeheure Kraft, die genauso wie der Gott Shishigami Leben geben und Leben nehmen kann. Es gibt kein Happy-End beim Kampf zwischen Natur und Kultur, zwischen Göttern und Menschen: San, das Mädchen aus den Wäldern, bleibt in ihrer Welt und gibt nicht wie Tarzan ihre Welt für die Welt der Menschen auf; Ashitaka wird aus Liebe zu San nicht das Universum von Lärm, Durcheinander und Kompromiss namens menschliche Welt verlassen. Vielmehr zählt die Möglichkeit auf eine gemeinsame, selbst wenn gespannte

12 PRINZESSIN MONONOKE ist die Geschichte eines Mädchens wie in NAUSICÄÄ AUS DEM TAL DER WINDE, das die Lebewesen der Natur derart liebt, dass sie von ihnen besessen wird. Zwar war bei NAUSICÄÄ AUS DEM TAL DER WINDE der Schauplatz in einer staatslosen Zukunft gesetzt, aber bei PRINZESSIN MONONOKE findet die Handlung [erneut] in der japanischen Vergangenheit statt: lange Zeit nach MEIN NACHBAR, TOTORO.

13 Ich gebe auf... Man kann gegen Idioten nicht gewinnen.

Zukunft, die durch eigene Kraft und eigenen Willen geschaffen werden kann. Technologie mag momentan gewinnen, die Menschlichkeit wird aber auf Dauer definitiv siegen.

Dementsprechend konstruiert Hisaishi Joe ein musikalisches Universum unheimlicher Gegensätze und spielerischer Widersprüche, die die unterschwellige Spannung zwischen hoffnungsloser Liebe und selbstgebastelter Apokalypse verdeutlichen. Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist die Szene gegen Ende von PRINZESSIN MONONOKE, in der der Waldgott von habgierigen Händlern getötet wird: Sie vereinigt zum Einen symphonische Volumen Bruckner'scher Prägung und intimistische Anklänge pentatonischer Tendenzen. Zum Anderen trennt diese Szene zwischen den zwei semantischen Paradigmen »domestizierender Plagiarismus« und »hybridisierende Authentizität«, die sich basierend auf den drei früher erwähnten emotionalen Modi – Apokalyptisches, Feierlichkeit und Nostalgie – folgendermaßen deuten lassen: Die Apokalypse ist das Ende der Welt – oder zumindest der Welt, wie man sie kennt. Das Leben geht weiter, mit punktuellen Erlebnissen von Freude und Trauer. Die brutalen Klang-Clusters und die gewaltigen Instrumentenkombinationen alternieren mit lyrischen Melodien in dynamischen Rhythmen, durch die eine Hymne des Lebens als das Beste, was man besitzt, ausgeführt wird. Gleichzeitig deutet die Konfrontation zwischen temperierten Klangkonstellationen und nicht-temperierten Klangräumen auf die unmögliche Rückkehr zu einem Raum der Liebe und Geborgenheit an. Es geht bei Hisaishi Joe keineswegs um die treue Klangbegleitung der Bilder Miyazaki Hayaos, sondern um deren ideologische wie ästhetische Potenzierung: Während Miyazaki seine Figuren um den Erhalt der Natur oder um die Steigerung des eigenen Wohlstandes kämpfen lässt, erinnert Hisaishis Musik an die Fülle und Frische des Lebens aller Wesen inmitten der Natur. Der durchgehend

präsenste Slogan des Anime-Films MONONOKE HIME ist »Ikirô!« (Lebe doch!); dabei handelt es sich um eine Wiederholung, Zusammenfassung und Betonung eines alternativen Typs von Aufklärung auf der historischen Bühne, der das Epos des Lebens als Einzelnes, als einziges Ereignis, als Unwiederholbares an sich feiert. Dies hat tiefe Wurzeln in der Anime-Welt, denn seit über 20 Jahren bemühen sich die Autoren von japanischen populärkulturellen Produkten – Anime, Manga, Filmen, Video-Spielen usw. –, das Leben als wertvollstes Unterfangen der Menschen darzustellen. Es handelt sich dabei um einen Aufklärungstyp, in dem ein Humanismus den Menschen in seiner Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit mit seinen Fehlern und Niederlagen, aber auch mit seinen Freuden, Hoffnungen und Träumen feiert. Es geht nicht darum, das Animalische im Menschen zu verbannen und das Rationale durchzusetzen, sondern sie harmonisch aufeinander abzustimmen. Es ist kein Kampf zwischen den zwei Seiten des Menschlichen, sondern eine Harmonisierung. Darauf aufbauend gestaltet Hisaishi Joe seine Musik in PRINZESSIN MONONOKE als Hervorhebung der Menschlichkeit von Miyazaki Hayaos Figuren, mit ihren Freuden und Frustrationen, Sorgen und Träumen, Verrücktheiten und Widersprüchen. Die Liebe – zur Natur, zu den Mitmenschen, zur Zukunft – lässt sich kaum künstlerisch auffangen ohne die sensible Berücksichtigung der historischen Umgebung kultureller Ereignisse: Während Hisaishi Joe das angespannte Klima Mitte der 1990er Jahre kreativ darzustellen sucht, stößt er gegen das Gebot des kritischen Realismus – und transzendiert die fassbare Wirklichkeit mittels Klängen in eine lebendige Welt uneingeschränkter Hoffnungen.

3. Schlussfolgerungen: Die Musikalisierung der Kultur in Anime-Soundtracks

In der Morgendämmerung des neuen Jahrtausends kommt Japan vielen Betrachtern immer mehr als ein Land vor, das es nicht mehr zu geben scheint: das Ergebnis einer zu schnell modernisierten Welt, die von der Vormoderne durch eine zu kurz angefallene Moderne direkt in die Postmoderne hinüber gesprungen ist. Erschienen solche Anime-Filme wie DIE KAISERLICHE RAUMSCHIFFFLOTTE: DIE FLÜGEL DES HONNEAMISE 「王立宇宙軍: オネアミスの翼」 *Ôritsu uchûgun: Oneamise no tsubasa* (Japan, 1987, Regie: Yamaga Hiroyuki, Musik: Sakamoto Ryûichi, Nomi Yûji, Ueno Kôji, Kubota Haruo), AKIRA und KIKIS LIEFERSERVICE wie ein Auftakt vor der großen Ernüchterung in der ersten Hälfte der 1990er Jahre, die durch den Tod des Kaisers Hirohito am 7. Januar 1989 und die gewaltige wirtschaftliche Rezession im Jahr 1990 eingeleitet wurde, erschütterten einige Ereignisse wie etwa der Fall des Mädchen-Serienmörders Miyazaki Tsutomu (1988-1989), das große Kansai-Erdbeben (am 17. Januar 1995) und der Saringas-Angriff des Aum Shinrikyô-Kults (am 20. März 1995 in der Tokioter U-Bahn) die japanische Gesellschaft zutiefst. Die letzten beiden Ereignisse waren auch ein Tiefschlag für die Anhänger der Anime-Kultur. Dementsprechend sensibel ist die Atmosphäre konstanter Ängstlichkeit in vielen Anime-Werken seit Anfang der 1990er Jahre, die getreu die Geisteshaltung ständiger Unsicherheit in der japanischen Gesellschaft nach dem Erwachen aus dem Glauben von Japan als einer sauberen, gewaltfreien Welt eines perfekt funktionierenden Systems widerspiegeln.

Durch die mehrdeutige Darstellung des technischen Fortschrittes und des menschlichen Lebens übernehmen solche Anime-Produktionen wie PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI, GHOST IN THE SHELL oder PRINZESSIN MONONOKE die Aufgabe, mittels populärkultureller Elemente ein Alarmsignal auf die gravierenden, bevorstehenden, bewusst ignorierten Probleme hinzuweisen. Besteht die Macht des Anime als Genre, Ästhetik und Ideologie in seiner abstrakten Form und seinem konkreten Inhalt, setzen sich PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI, GHOST IN THE SHELL oder PRINZESSIN MONONOKE in die Reihe ernüchternder Werke, die Lösungsvorschläge darstellen, ohne belehrend zu wirken. Dies findet durch die Redimensionalisierung kultureller Identität nicht als hoffnungsloser Fall in der spät-modernen Welt, sondern als dreischichtiges Phänomen statt, das als Problem Lösungen und Visionen enthält.

Auf einer ersten Ebene übernimmt PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI als feierliches Werk die positiven Töne von DIE FLÜGEL DES HONNEAMISE und kündigt spätere Meisterwerke wie CHIHIROS REISE INS ZAUBERLAND an, die von der Notwendigkeit der Träume und Götter in einer sich krümmenden Welt als epische Darstellung der Suche eines Mädchens nach ihrem wahren Ich erzählt und unter der Oberfläche einer ideologischen Verherrlichung der reinen Natur im Gegensatz zur Dummheit der Menschen eine dramatische Hymne des Lebens und der Liebe als das Beste, was die Menschen besitzen, emporsingt (Murase 2004, 65). Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt HÔHOKEKYO: MEINE NACHBARN, DIE YAMADAS 「ホーホケキヨとなりの山田くん」 *Hôhokekyo tonari no Yamada-kun* (Japan, 1999, Regie: Takahata Isao, Musik: Yano Akiko) dar, der mittels kurzer Vignetten folgende Botschaft

überträgt: Man führt ein ereignisloses Leben, wird von den eigenen Kindern ausgelacht, von der Ehefrau vernachlässigt, bei der Arbeit kaum ernst genommen, aber man träumt von einer heldenhaften Existenz, in der man vielleicht nicht die ganze Welt, aber zumindest die eigene Familie vor dem Grauen des Alltags rettet (Nakamura 1999, 29; Takahata 1999, 21). Daraus können nicht nur die japanischen Jugendlichen im Post-Rezessions-Japan, sondern auch westliche Jugendliche in einer übersättigten Gesellschaft Modelle neuer, frischer Lebensentwürfe finden. Trotz ihres wirtschaftlichen Misserfolgs an den Kinokassen erzählt diese helle, heitere Familienkomödie von Familienwerten und zwischengenerationaler Interdependenz, von sozialem Konformismus und persönlicher Erfüllung, von alltäglicher Liebe im Leben durchschnittlicher Akteure und individuellen Lösungen auf allgemeine Zwänge und Verpflichtungen.

Auf einer zweiten Ebene überwindet *GHOST IN THE SHELL* als apokalyptisches Werk den Optimismus von *NAUSICÄ AUS DEM TAL DER WINDE* und positioniert sich zwischen *AKIRA* und *NEON GENESIS EVANGELION*: Apokalypse und Weltuntergang führen zur Identitätskonstitution als solitäres, verfremdetes Unterfangen in einer verschwindenden Welt. Der ultimative Kampf der Akira-Hauptfigur Tetsuo gegen seinen besten Freund Kaneda Shōtarō in und über dem Olympischen Stadion in Yoyogi enthält eine eindeutige Referenz zur *Vor-Shinjinrui*-Generation, die das olympische Stadion als ein stolzes Symbol des neuen Japans aufbaute, und deutet auf die Entstehung einer neuen Welt aus Tetsuos Orgie der Zerstörung hin: eine Welt, die aber in ihrer Zerbrechlichkeit keine versichernden Policen auf eine intakte, heile Zukunft beinhalten kann (Satō 1992, 35; Standish 1998, 62). *GHOST IN THE SHELL* und dessen ernüchterte Darstellung der Technik setzt sich in *NEON GENESIS EVANGELION* fort, der beweist, dass die Befreiung des

Individuums aus historischen Zwängen unmittelbar mit seiner Isolation einhergeht: Wie die vier Hauptfiguren der EVANGELION-Serie – die drei entfremdeten 14-jährigen Kinder und ihre 29-jährige Betreuerin – befindet sich der Großteil der Menschheit als Minderheit im Verhältnis zu einer immer abstrakter werdenden Elite – immer an der Grenze zum Normalen, nie innerhalb der Norm, nie mit dem Recht, sich über sich selbst zu äußern (vgl. Azuma 2001, 16). Spätere Anime-Produktionen gehören noch intensiver zu den großen Werken der Mythen- und Illusionszertrümmerung. Sie haben ihre aufrührende Wirkung insofern behalten, als sie es nicht länger erlauben, den Menschen als ein dualistisches Wesen zu fassen, das aus einer guten und einer bösen, aus einer rationalen und einer animalischen Hälfte, besteht. Insbesondere Anime-Serien wie SERIAL EXPERIMENT LAIN (gleicher Titel auf Japanisch, Japan, 1998, Regie: Nakamura Ryūtarō, Musik: Nakaido Reichi) oder DAS TODESNOTIZBUCH (『デス・ノート』 *Desu nōto*, Japan, 2006-2007, Regie: Araki Tetsurō, Musik: Hirano Yoshihisa und Taniuchi Hideki) feiern das Böse im Menschen: Der Ton beschwört das Scheitern der Kultur, die Unvereinbarkeit von menschlicher Triebausstattung sowie Kulturanforderungen und kündigt von einer an Schopenhauer anklingenden Finsternis.

Auf einer dritten Ebene inspiriert sich PRINZESSIN MONONOKE als nostalgisches Werk vom hellen Humanismus aus KIKIS LIEFERSERVICE und bereitet den Weg vor für einen solchen Anime-Film wie INNOCENCE, der noch intensiver als GHOST IN THE SHELL von der Sehnsucht nach dem Menschlichen in einer von Cyborgs und Robotern bevölkerten Welt spricht, oder für solche Anime-Serien wie COWBOY BEBOP: Die Abenteuer und Sorgen der COWBOY BEBOP-Hauptfiguren sind diejenigen alltäglicher Akteure, selbst wenn sie in einer Epoche leben, in der das gesamte

Universum in ein menschliches Habitat verwandelt wurde. Sie geben es nicht zu, aber sie sehnen sich nach Liebe und Geborgenheit sowie nach klaren Verhältnissen vor dem Hintergrund einer häufig dunklen oder ungelösten Vergangenheit. Es ist die Suche nach dem tiefen Selbst einer Generation, die sich auf sich alleine gestellt fühlt, ohne befriedigende Orientierungstafeln und klare Wegweiser. Die alten Modelle verrosteten in intellektuellen Traktaten über Menschlichkeit, Vernunft und Fortschritt, während diejenigen, denen diese als Vorbilder dienen sollten, in Verwirrung und Einsamkeit versanken (vgl. Bauman 2002, 31). Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt der Anime-Film FÜNF ZENTIMETER PRO SEKUNDE: EINE REIHE VON KURZGESCHICHTEN ÜBER DEREN ENTFERNUNG VONEINANDER (『秒速5センチメートル: アチェインオブショートストリーズアバウトゼア ディスタンス』 *Byōsoku Go Senchimētoru: a chein obu shōto sutorīzu abauto zea disutansu*, Japan, 2007, Regie: Shinkai Makoto, Musik: Tenmon) dar, der über die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins in Anlehnung an die Geschwindigkeit fallender Kirschblüten (fünf Zentimeter pro Sekunde) evoziert und von Verlust, Wiederfinden und erneutem Verlust in einem sich überstürzenden Alltag in fast schmerzhaften Tönen erzählt.

Durch seine mehrdeutige, teilweise optimistische, teilweise ernüchternde Darstellung kultureller Identität erzählen die Soundtracks dieser Anime-Filme als einige in einer der unsichersten Zeiten Japans entstandene Werke über die Notwendigkeit des National-Cool (*Kakkoi*) im Gegensatz zum Japan-definierten Niedlichkeitskult (*Kawaii*) im Spannungsverhältnis zwischen dem an den Westen angelehnten domestizierenden Plagiarismus und der sich auf asiatische Werte beziehenden hybridisierenden Authentizität. Cool-Sein bedeutet im heutigen Japan, über eine Mannigfaltigkeit an Attitüden zu verfügen, sich auf kein Eigenes festzulegen, eine flexible, Einflüssen gegenüber offene Persönlichkeit

aufzuweisen (vgl. Bornoff 2002, 43). Heutzutage ist westliches *Cool* in Japan authentisch – wie Starbucks oder Nike – oder eben nicht – wie ein ›Harvard University‹-T-Shirt oder eine Kartoffelsalat-Pizza. Im Westen ist das japanische *Cool* ebenfalls authentisch – wie die Miyake-Abendmode – oder eben nicht – wie Weichkäse-und-Lachs-Sushi. War lange Zeit das japanische *Cool* in Japan synonym mit Entjapanisierung (*nihonjin-banare*), ermutigen solche Filme wie PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI oder PRINZESSIN MONONOKE zu einer Neuerwägung des Lebens als cooles, jederzeit umkehrbares Unterfangen – und zwar durch die Darstellung kultureller Identität als spielerisches Konstrukt zwischen Bildern und Klängen. Auch als Außenseiter kann man aktiv, nonkonformistisch und frei sein, wie in manchen Farbholzschnitten von Hokusai oder Utamaro verzeichnet wurde, in denen *Cool* Dasein in der restriktiven Edo-Zeit bedeutete, *iki* [Eleganz, Takt] im Gegensatz zum verhassten *yabo* [gewöhnliches, langweiliges Dasein] zu zeigen, und der ›Prostitute-Look‹ besonders angesagt war (Screech 2002, 29); auch als Außenseiter kann man sich gegen die vorherrschende politische oder soziale Ordnung auflehnen und die eigene Würde hervorheben, wie dies in der ersten Hälfte der Shōwa-Zeit geschah, in der das *Ero-Guro-Nansensu*-Phänomen zum *Cool* als Anti-Establishment-Bewegung gegen eine zunehmend repressive Regierung und eine zunehmend unverständliche Wirklichkeit gehörte. Auch als Angehöriger einer gesellschaftlich ignorierten Gruppe kann man lebendig und stark wirken – durch Anrufung solcher vertrauten, selbst in der existierenden Ordnung ignorierten Elemente wie sozialer Zusammenhalt oder Familienzugehörigkeit, Ehrlichkeit oder Mitleid, Mut oder Aufrichtigkeit. Mehr als die beweglichen Bilder solcher Produktionen vermögen die begleitenden Klänge – vertraut oder befremdend, traurig oder lustig, nostalgisch oder feierlich – kulturelle

Identität als selbst-erzeugtes Eigenes darzustellen, das man sich aus dem mittlerweile unüberschaubaren Supermarkt zur Verfügung stehender Elemente zusammenbasteln kann. Dieser Prozess des »Bastelns« (*bricolage*) ist seit Lévi-Strauss' Auseinandersetzung mit dem Phänomen nicht mehr kultur-fremd, sondern eine Möglichkeit zur Gestaltung eigener Identität im Zeitalter vorgegebener Identitätsparadigmen. Dadurch gewinnt das Anime – nicht zuletzt durch die unterschwellige Macht seiner musikalischen Begleitung – an Realismus und Überzeugungskraft, die sich uneingeschränkt über Zeiten und Räume entfaltet.

Als Alternative zum modernen, dem westlichen Einfluss unterworfenen Konsum-, Exzess- und Überfluss-bedingten japanischen Alltag bietet das Anime durch die gesteigerte Zurschaustellung dieser Parameter – westlich anmutendes Aussehen der Figuren, Konsum-treibende Marketing-Strategien, Exzess und Überfluss feiernde Darstellungspraxis – das Modell einer rigorosen, disziplinierten, auf wichtige Aufgaben fokussierten Lebensführung. Genauso wie andere Institutionen der Kulturindustrie befindet sich auch das Anime im Dienst organisierten Kapitals und dient jedoch gleichzeitig der vielfältigen, individuellen und kollektiven Kreativität sowie Selbstgestaltung im Verlauf eines vierstufigen Prozesses – Produktion, Vermarktung, Konsum und Reproduktion. Konventionell auf eine oberflächliche Weise und eklektisch aus einer stilistischen Perspektive, verwirrend in ideologischer Hinsicht und herausfordernd als Ästhetik, naiv und cool, entstand das Anime als eine neue Form von Soft Power, eine aktive Bedrohung, die tradierten Konzepte von Identität, Selbst und Kultur zu hinterfragen, herauszufordern und letztendlich aufzulösen. Neben der visuellen Dimension, typischerweise repräsentiert durch unverkennbare Figuren – meistens androgynisch mit endlos langen Beinen, unglaublich großen Augen sowie in allen erdenklichen Farben gefärbten Haaren – trägt

die auditive Dimension zum Herstellen eines faszinierenden, widersprüchlichen, interaktiven Universums mit der gleichzeitigen Neuverhandlung solcher Existenzialparadigmen wie Identität und Alterität, historisches Bewusstsein und künstlerische Kreativität, ideologische Ernüchterung und ästhetischer Nonkonformismus bei. Indem die Anime-Komponisten das Undarstellbare der visuellen Ideen der Anime-Regisseure von dort aufholen, wo ihre Ausdruckskraft an Intensität zu verlieren beginnt, vervollständigen sie dieses Universum spielerischer Auseinandersetzung mit Wirklichkeit mittels Klängen und Bildern.

Entstanden im Spannungsverhältnis zwischen der Plastizität und der Dauerhaftigkeit japanischer Kultur beweist das Anime seine Fähigkeit, fremde Einflüsse trotz eines festen, intakten kulturellen Kerns zu absorbieren und anzupassen. Auf die damalige Frage Singers: »Warum konnte diese begabte und aktive Nation so wenig produzieren, was von anderen Ländern in einem allen fremden Einflüssen offenen Zeitalter als akzeptabel befunden wurde?« (Singer 1991, 25), antwortet Japan heute mit dem so genannten *National-Cool* seiner Populärkultur als Alternative zur *Soft Power* (Shimizu 2004, 195; vgl. Nye 2004, 26, Yamanouchi und Sakai 2003, 55): kulturelle Macht als Folge wirtschaftlichen Wachstums, die sich wiederum in die Ursache wirtschaftlichen Wachstums in Zeiten der Flaute verwandelt. Selbst wenn es stimmt, dass eben Japans Insularität es davon abhielt, seine erhebliche, wirtschaftliche *Soft Power* voll auszunutzen, verunsichern wiederholte Globalisierungs-Tsunami sowie ökonomische Rezession und politische Wirren Japan in seinen fundamentalen Werten und unterminieren traditionelle Ideale – von Geschäftsführungskultur bis Familienlebensart. Japans Geschichte auffallender Wiederauferstehungen suggeriert eher eine Wiedergeburt denn den Niedergang als Ergebnis heutiger Krisen – nicht zuletzt auf Grund ihrer immensen Reserven an

potentieller *Soft Power*. Steht die Fragmentierung der Gesellschaft als Alarmsignal bewusst verdrängter Probleme im Vordergrund der Anime-Produktionen, wird durch die Darstellung zerbröckelnder kultureller Identität auf die Tatsache hingewiesen, dass Insider genauso wie Outsider einzigartige Individualitäten sind und dass man den überwältigenden, entindividualisierenden Alltag mit cooler Gelassenheit und frischer Freude auf das Dasein überwinden kann. Durch den warmen Humanismus dieser Botschaft integrieren sich PONPOKO: DIE HEISEI-ENTSCHEIDUNGSSCHLACHT DER TANUKI, GHOST IN THE SHELL und PRINZESSIN MONONOKE in die Reihe optimistischer Kunstwerke, die den Menschen in seiner Mannigfaltigkeit als fehlerhaftes, jedoch faszinierendes Wesen weder belehren noch verurteilen, sondern bewundern und feiern.

Literatur

- [ohne Autor] (2006a) *Asahi dēta nenkan: Japan Arumanakku 2006* [Das Asahi Datenjahrbuch 2006], Tokio.
- [ohne Autor] (2006b) *Facts and Figures of Japan 2006*, Tokio.
- Aida, Yūji (1994) *Nihonjin no wasuremono* [Die vergessenen Dinge der Japaner], Tokio.
- Allison, Anne (2000) *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics and Censorship in Japan*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Augé, Marc (1994) *Orte und Nicht-Orte – Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt am Main.
- Azuma, Hiroki (2000) *Fukashina mono no sekai* [Die übervisualisierte Welt], Tokio.
- Azuma, Hiroki (2001) *Dōbutsuka suru posutomodan : Otaku kara mita nihonshakai* [Die sich animalisierende Postmoderne: Die vom Gesichtspunkt des ›Otaku‹ gesehene japanische Gesellschaft], Tokio.
- Barker, Martin (1989) *Comics – Ideology, Power and the Critics*, Manchester/New York.

- Baudrillard, Jean (1983) *In the Shadow of the Silent Majorities and the End of the Social*, übersetzt von Paul Foss, John Johnston und Paul Patton, New York.
- Bauman, Zygmunt (1997) *Postmodernity and Its Discontents*, Cambridge.
- Bauman, Zygmunt (2001a) *Community – Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge/Oxford.
- Bauman, Zygmunt (2001b) *The Individualized Society*, Cambridge.
- Bauman, Zygmunt (2002) *Society under Siege*, Cambridge/Oxford.
- Bauman, Zygmunt (2004) *Wasted Lives – Modernity and its Outcasts*, Cambridge/Oxford.
- Bornoff, Nicholas (2002) Sex and Consumerism – The Japanese State of the Arts. In: Fran Lloyd (Hg.): *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, S. 41-68.
- Castells, Manuel (1996) *The Information Age: Economy, Society and Culture I: The Rise of the Network Society*, Oxford/Malden (Massachusetts).
- Castells, Manuel (2001) *The Internet Galaxy – Reflections on the Internet, Business and Society*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Castells, Manuel (2004) Introduction. In: Manuel Castells (Hg.): *The Network Society – A Cross-Cultural Perspective*, Cheltenham (UK)/Northampton (MA, USA), S. 1-40.
- Clammer, John (2000) Received Dreams – Consumer Capitalism, Social Process and the Management of the Emotions in Contemporary Japan. In: J. S. Eades, Tom Gill und Harumi Befu (Hg.): *Globalization and Social Change in Contemporary Japan*, Melbourne, S. 203-223.
- Clarke, James (2004) *Animated Films*, London.
- Clements, Jonathan und McCarthy, Helen (2001) *The Anime Encyclopedia – A Guide to Japanese Animation since 1917*, Berkeley.
- Craig, Timothy (2000) Introduction. In: Timothy Craig (Hg.): *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*, Armonk/New York, S. 3-23.
- Davis, Fred (1979) *Yearning for Yesterday – A Sociology of Nostalgia*, London/New York.
- Drazen, Patrick (2003) *Anime Explosion – The What? Why? and Wow! of Japanese Animation*, Berkeley.
- Eagleton, Terry (1990) *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford (UK)/Cambridge (USA).

- Foucault, Michel (1966) *Les Mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines*, Paris.
- Foucault, Michel (1973) *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main.
- Giddens, Anthony (1991) *Modernity and Self-Identity – Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge/Oxford.
- Giddens, Anthony (1999) *Runaway World: How Globalization is Reshaping Our Lives*, London.
- Gräjdian, Maria (2008) *Das japanische Anime: Versuch einer wissenschaftlichen Annäherung*, Sibiu/Hermannstadt.
- Gräjdian, Maria (2010) *Takahata Isao*, Frankfurt am Main.
- Hasegawa, Yūko (2002) Post-Identity Kawaii: Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art. In: Fran Lloyd (Hg.): *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, S. 127-141.
- Inoue, Shizuka (2004a) *Anime-jenerēshon: Yamato kara Gandamu e no anime bunkaron* [Die Anime-Generation: Anime-Kulturaufsätze von Yamato bis Gundam], Tokio.
- Inoue, Shizuka (2004b) *Miyazaki Hayao: Eizō to shisō no renkinjutsu* [Miyazaki Hayao: Der Alchemist von Bildern und Ideen], Tokio.
- Ivy, Marilyn (1995) *Discourses of Vanishing – Modernity, Phantasm, Japan*, Chicago.
- Iwabuchi, Koichi (2004) How ›Japanese‹ is Pokémon?. In: Joseph J. Tobin (Hg.): *Pikachu's Global Adventure – The Rise and Fall of Pokémon*, Durham/London, S. 53-79.
- Izawa, Eri (2000) The Romantic, Passionate Japanese in Anime: A Look at the Hidden Japanese Soul. In: Timothy Craig (Hg.): *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*, Armonk/New York, S. 138-153.
- Keene, Donald (1995) Japanese Aesthetics. In: Nancy G. Hume (Hg.): *Japanese Aesthetics and Culture – A Reader*, Albany, S. 27-41.
- Kelts, Roland (2006) *Japanamerica – How Japanese Culture Has Invaded the U.S.*, Hampshire (UK).
- Kinsella, Sharon (2000) *Adult Manga – Culture and Power in Contemporary Japanese Society*, Richmond.
- Kiridoshi, Risaku (2001) *Miyazaki Hayao no sekai* [Die Welt von Miyazaki Hayao], Tokio.

- Köhn, Stephan (2005) *Traditionen visuellen Erzählens in Japan – Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga*, Wiesbaden.
- Kristeva, Julia (1989) *Étrangers à nous-mêmes*, Paris.
- Levi, Antonia (1997) *Samurai from Outer Space – Understanding Japanese Animation*, Chicago/La Salle (Illinois).
- Levi, Antonia (2001) New Myths for the Millennium. In: John A. Lent (Hg.): *Animation in Asia and the Pacific*, Bloomington/Indianapolis, S. 33-50.
- Lloyd, Fran (2002a) Introduction – Critical Reflections. In: Fran Lloyd (Hg.): *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, S. 9-21.
- Luhmann, Niklas (1996) *Die Realität der Medien*, Opladen.
- Lyotard, Jean-François (1979) *La condition postmoderne – Rapport sur le savoir*, Paris.
- Maas, Öke (2000) Anime – Die Welt als Zeichentrück. In: Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.): *Japan – Der andere Kulturführer*, Frankfurt am Main, S. 287-304.
- Martinez, D.P. (1990) Tourism and the amae – the search for a real Japan. In: Eyal Ben-Ari, Brian Moeran und James Valentine (Hg.): *Unwrapping Japan – Society and culture in anthropological perspective*, Manchester, S. 97-116.
- McCarthy, Helen (1996) *The Anime Movie Guide*, Woodstock/New York.
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York.
- McLuhan, Marshall und Powers, Bruce R. (1989): *The Global Village – Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, New York/Oxford.
- McQuail, Denis (1984) *Mass Communication Theory – An Introduction*, London/Beverly Hills/New Delhi.
- McRobbie, Angela (2005) *The Uses of Cultural Studies – A Textbook*, London/Thousand Oaks/New Delhi.
- Miyazaki, Hayao (2002) *Kaze no kaeru basho: Naushika kara Chihiro made no kiseki* [Der Ort, an den der Wind zurückgekehrt: Der Weg von Nausicäa bis Chihiro], Tokio.
- Morley, David und Robins, Kevin (1995) Techno-orientalism: Japan Panic. In: David Morley und Kevin Robins (Hg.): *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London/New York, S. 147-173.

- Morris-Suzuki, Tessa (1998) *Re-Inventing Japan: Time, Space, Nation*, Armonk/New York/London.
- Mukerji, Chandra und Schudson, Michael (1991) Introduction. In: Chandra Mukerji und Michael Schudson (Hg.): *Rethinking Popular Culture – Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, S. 1-61.
- Murase, Manabu (2004) *Miyazaki Hayao no fukami e* [Zur Tiefe von Miyazaki Hayao], Tokio.
- Nakamura, Kengo (1999) *Mononoke Hime kara Hōhokekyo: Tonari no Yamadaku e* [Von Prinzessin Mononoke zu Hōhokekyo: Meine Nachbarn, die Yamadas], Tokio.
- Napier, Susan J. (1996) Panic Sites – The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira. In: John W. Treat (Hg.): *Contemporary Japan and Popular Culture*, Richmond, S. 235-262.
- Napier, Susan J. (2005) *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York.
- Nehring, Neil (1997) *Popular Music, Gender, and Postmodernism – Anger Is an Energy*, Thousand Oaks/London/New Delhi.
- Nye, Joseph S. (2004) *Soft Power: The Means to Succeed in World Politics*, New York.
- Orbaugh, Sharalyn (2006) Frankenstein and the Cyborg Metropolis: The Evolution of Body and City in Science Fiction Narratives. In: Steven T. Brown (Hg.): *Cinema Anime: Critical Engagements with Japanese Animation*, Hampshire (UK), S. 81-111.
- Oshii, Mamoru (2004) *Subete no eiga wa anime ni naru* [Sämtliche Filme verwandeln sich in Animes], Tokio.
- Ōtsuka, Eiji (1991a) *Shōjo minzokugaku: Seikimatsu no shin'wa o tsumugu* ›Miko no matsuei‹ [Die Shōjo-Ethnologie: Das Spinnen des Jahrhundertwendemythos ›Die Nachkommenschaft der Priesterinnen‹], Tokio.
- Ōtsuka, Eiji (1991b) ›Iyashi‹ toshite no shōhi [Konsum als ›Heilung‹], Tokio.
- Ōtsuka, Eiji (1992) *Kasō genjitsu hihyō: Shōhi shakai wa owaranai* [Kritik an der Virtualität: Die Konsumgesellschaft endet nicht], Tokio.
- Poitras, Giles (1999) *Anime Companion – What's Japanese in Japanese Animation?*, Berkeley.
- Poitras, Giles (2000) *Anime Essentials – Everything a Fan Needs to Know*, Berkeley.

- Powers, Richard Gid (1989) Introduction. In: Richard Gid Powers und Hidetoshi Katō (Hg.): *Handbook of Japanese Popular Culture*, Westport u.a., S. vii-xvi.
- Richie, Donald (2001) *A Hundred Years of Japanese Film – A Concise History with a Selective Guide to Videos and DVDs*, Tokio/New York/London.
- Riesman, David (1950) *The lonely crowd*, New Haven.
- Robertson, Jennifer Ellen (1991) *Native & Newcomer – Making and Remaking a Japanese City*, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- Robertson, Jennifer Ellen (1998) It Takes a Village – Internationalization and Nostalgia in Postwar Japan. In: Stephen Vlastos (Hg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles, S. 110-129.
- Ruh, Brian (2004) *Stray Dog of Anime: The Films of Mamoru Oshii*.
- Saitō, Jirō (1996) »Shōnen Janpu« no jidai [Das Zeitalter des »Shōnen Jump«], Tokio.
- Satō, Kenji (1992) *Gojira to yamato to bokura no minshushugi* [Godzilla, Yamato und unsere Demokratie], Tokio.
- Schilling, Mark (1997) *The Encyclopedia of Japanese Popular Culture*, New York/Tokio.
- Screech, Timon (2002) Sex and Consumerism in Edo Japan. In: Fran Lloyd (Hg.): *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, S. 23-40
- Shimada, Yoshiko (2002) Afterword – Japanese Pop Culture and the Eradication of History. In: Fran Lloyd (Hg.): *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, S. 186-191.
- Shimizu, Tomoko (2004) Nezumi to monsutā: Posuto reisen to sofuto-pawā no chiseigaku [Mäuse und Monster: Die Geopolitik nach dem Kalten Krieg und Soft Power]. In: *Eureka/Yuriika »Poetry and Criticism«*, Nr. 500, Vol. 36-13, S. 194-204.
- Silvio, Carl (2006) Animated Bodies and Cybernetic Selves: The Animatrix and the Question of Posthumanity. In: Steven T. Brown (Hg.): *Cinema Anime: Critical Engagements with Japanese Animation*, Hampshire (UK), S. 113-137.
- Singer, Kurt (1991) *Schwert, Spiegel und Edelstein – Strukturen des japanischen Lebens*, übersetzt von Wolfgang Wilhelm, Frankfurt am Main.
- Slaymaker, Doug (2000) Popular Culture in Japan – An Introduction. In: Doug Slaymaker (Hg.): *A Century of Popular Culture in Japan*, Lewiston/New York, S. 1-16.

- Standish, Isolde (1998) Akira, Postmodernism and Resistance. In: D. P. Martinez (Hg.): *The Worlds of Japanese Popular Culture – Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures*, Cambridge, S. 56-74.
- Storey, John (1996) *Cultural Studies and the Study of Popular Culture – Theories and Methods*, Edinburgh.
- Sugimoto, Yoshio (1997) *An Introduction to Japanese Society*, Cambridge/New York/Melbourne.
- Tada, Makoto (2002) *Kore ga anime bijinesu da [Das ist das Anime-Geschäft]*, Tokio.
- Takahata, Isao (1999) *Eiga o tsukurinagara kangaeta koto II: 1991-1999 [Was ich beim Schaffen der Filme dachte II: 1991-1999]*, Tokio.
- Tobin, Joseph J. (1992) Domesticating the West. In: Joseph J. Tobin (Hg.): *Re-Made in Japan – Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*, New Haven/London, S. 1-41.
- Wells, Paul (1998) *Understanding Animation*, London/New York.
- Yamada, Masahiro (1999) *Parasaito shinguru no jidai [Die Ära der parasitären Singles]*, Tokio.
- Yamaguchi, Yasuo (2004) *Nihon no anime-zenshi: sekai o seishita nihon-anime no kiseki [Die Gesamtgeschichte des japanischen Anime: Das sich um die Welt verbreitende Wunder des japanischen Anime]*, Tokio.
- Yamanouchi, Yasushi und Sakai, Naoki (2003): *Sōryoku sentaisei kara gurōbarizēshon e [Vom System des totalen Kriegs zur Globalisierung]*, Tokio.
- Yano, Christine R. (2002) *Tears of Longing – Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Cambridge (Massachusetts)/London.
- Yoshino, Kosaku (1992) *Cultural Nationalism in Contemporary Japan – A Sociological Enquiry*, London/New York.
- Žižek, Slavoj (1997) *The Sublime Object of Ideology*, London/New York.

Empfohlene Zitierweise

Gräjdian, Maria: Befremdende Vertraulichkeiten. Anime-Soundtracks von domestizierendem Plagiarismus zu hybridisierender Authentizität. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 20-61, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p20-61>.

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.

Zum Einsatz von Sainte Colombes *Les Pleurs* in TOUS LES MATINS DU MONDE – Darstellung einer seelischen und künstlerischen Entwicklung durch musikalische Adaption und Form

Friederike Gürbig (Heidelberg)

Abstract

Der Beitrag soll anhand von Alain Corneaus Biopic TOUS LES MATINS DU MONDE (Frankreich 1991, dt. DIE SIEBENTE SAITE) ausgehend von Sainte Colombes *Les Pleurs* zeigen, wie die Musik durch den Einsatz verschiedener Adaptionen des Stücks und deren gezielter strukturgebender Platzierung im Film die Figur des Sieur de Sainte Colombe charakterisiert, wie sie die seelische und künstlerische Entwicklung der Hauptprotagonisten des Films durch Nachbildung musikalischer Formen und Aufnahme übergreifender Strukturprinzipien des Films nachzeichnet, und wie sie schließlich eine spezifische Kunstauffassung widerspiegelt.

Das Biopic bewegt sich stets zwischen Fakten und Fiktion, es transformiert einen realen historischen Kern in ein neues Kunstwerk und überführt dadurch die behandelte Persönlichkeit und deren Lebenswerk in die Gegenwart. In einer Filmbiographie über einen Musiker oder Komponisten wird dieses Lebenswerk zu einem Teil der Filmmusik.

TOUS LES MATINS DU MONDE (Frankreich 1991, dt. DIE SIEBENTE SAITE), Alain Corneaus Verfilmung der gleichnamigen Novelle des französischen Gegenwartsautoren Pascal Quignard, handelt von zwei französischen Gambisten des 17. Jahrhunderts, vom Leben des Sieur de Sainte Colombe und der Beziehung zu seinem Schüler Marin Marais.¹ Hinsichtlich der

1 Die Novelle diente dem Film weitgehend als Drehbuch (vgl. zum folglich sehr

biographischen Fakten und deren filmischer Umsetzung ergeben sich außergewöhnliche Voraussetzungen und Konsequenzen: Über das Leben des Sieur de Sainte Colombe ist so gut wie nichts bekannt.² Novelle und Film stellen somit einen Versuch dar, diese Leerstelle kreativ zu füllen. In diesem Sinne werden die beiden Musiker als Antagonisten konzipiert und als Vertreter zweier konträrer Kunstauffassungen dargestellt: Der gesamte Film kreist um die Frage nach dem Wesen und der Funktion von Musik: Was ist ›wahre‹ Musik? Wozu ist Musik da? Hierbei scheint mir, dass Sainte Colombes *Les Pleurs* von den Filmschaffenden als Inbegriff der vollkommenen Musik verstanden wurde. Anhand des Einsatzes dieser Musik im Film lässt sich zeigen, wie *Les Pleurs* den Komponisten charakterisiert und wie durch die Nachbildung musikalischer Formen bei gleichzeitiger Aufnahme von übergreifenden Strukturprinzipien des Films die inneren Entwicklungen beider Musiker nachgezeichnet werden, die wiederum jenes von Quignard implizierte philosophische Musikverständnis zum Ausdruck bringen, welches *Les Pleurs* symbolisiert.³

Im Folgenden sei kurz die Handlung des Films skizziert. Der seinerzeit bereits von vielen bewunderte Gambist Sieur de Sainte Colombe zieht sich nach dem Tod seiner Frau, die ihm zwei Töchter hinterlassen hat, völlig von der Außenwelt zurück und führt ein Leben in Einsamkeit mit der Musik. Eines Tages kommt der junge Marin Marais zu ihm mit der Bitte, ihn im

engen Verhältnis zwischen Film und literarischer Vorlage Steinheuer 2008).

- 2 Vgl. zur äußerst dürftigen Quellen- und Faktenlage die einleitenden Texte zu den Werkausgaben der Kompositionen Sainte Colombes, außerdem Lichtenthal 2005 und Otterstedt 1992. Film und Novelle basieren auf einer (posthumen) biographischen Anekdote Evrard Titon du Tillets aus dem Jahre 1732.
- 3 Wesentliche Aspekte dieses Musikverständnisses, das der Film vertritt, entstammen Quignards Schrift *La leçon de musique*.

Gambenspiel zu unterweisen. Sainte Colombe nimmt ihn zwar als seinen Schüler auf, bald zeigt sich jedoch, dass beide Musiker unterschiedliche Ansichten über Sinn und Funktion der Musik haben. So lehnt Sainte Colombe den Dienst am königlichen Hof und eine damit verbundene Karriere als Musiker grundsätzlich ab und fasst es daher als Verrat auf, als er von Marais' Vorspiel beim König erfährt. Dies führt zum endgültigen Zerwürfnis zwischen den beiden, und Sainte Colombe schickt seinen Schüler in einem Wutausbruch fort. Dadurch ausgelöst beginnt eine heimliche Liebesbeziehung zwischen Marais und Sainte Colombes älterer Tochter Madeleine, welche ihn anstelle des Vaters das Gambenspiel lehrt. Nachdem Marais schon seit längerer Zeit eine Anstellung am königlichen Hof gefunden hat, verlässt er seine Geliebte schließlich. Madeleine begeht Selbstmord. Nach vielen Jahren lassen Marais die Melodien des Meisters und das Geheimnis seiner Musik, das er seinem Schüler nie offenbarte, immer noch keine Ruhe; er sucht ihn des Nachts auf, um eine letzte Musikstunde zu erhalten.

Um den Zusammenhang zwischen inhaltlicher und formaler Funktion der eingesetzten Musik zu verstehen, werden an dieser Stelle vorab zwei grundsätzliche Verfahrensweisen erläutert, nach denen der Film (musikalisch) strukturiert wird (vgl. hierzu Steinheuer 2010, 75).

(1) Die Musik fasst Handlungseinheiten zusammen, die sich über längere Zeiträume erstrecken oder an verschiedenen Orten spielen, und symbolisiert gleichzeitig das jeweilige Geschehen:⁴ Marais' Gamenstück *Le Badinage*

4 Die Grundlage für den symbolischen Gehalt der Musikstücke bilden häufig die sprechenden Werktitel, die Quignard als Schriftsteller inspirierten und womöglich auch als Ausgangspunkt seiner Reflexionen über Sainte Colombe dienten. Durch die bewusste Platzierung der Musikstücke (einige Musikstücke werden bereits explizit in der Novelle genannt) schafft Quignard eine Kausalbeziehung zwischen den überlieferten Kompositionen und dem Leben der Musiker, er interpretiert die Werke biographisch.

(»Getändel«, »Geschäker«) begleitet zum Beispiel die Liebesbeziehung zwischen Marais und Madeleine, die sich über mehrere Jahre erstreckt, und steht so im Zusammenhang der Zeit ihrer glücklichen Liebe. Ebenfalls werden durch die Nachbildung musikalischer Formen ganze Filmsequenzen zusammengefasst und intern gegliedert. Die Sterbeszene Madeleines entspricht szenisch und musikalisch einer A'BA-Form: Als A-Teile gelten die Szenen, in denen der sich verschlechternde Zustand Madeleines und ihr Tod gezeigt wird, begleitet von *La Rêveuse* (*La Rêveuse* erklingt im A'-Teil unvollständig), den B-Teil bildet die eingeschobene Sequenz, die Marais vor dem höfischen Orchester zeigt, wie er Jean-Baptiste Lullys *Marche pour la cérémonie des Turcs* dirigiert (vgl. zur genauen Analyse dieser Passage Steinheuer 2010, 67-75).

(2) Die Struktur des Films basiert auf dem Zusammenspiel von Linearität und Wiederholung, von Einmaligkeit und Zirkularität: Das Motto des Films »Tous les matins du monde sont sans retour«, ein Zitat aus der Novelle, dessen Anfang den Filmtitel stellt, vereint ständige Wiederholung (»Alle Morgen dieser Welt«) und Einmaligkeit (»sind ohne Wiederkehr«). Es ist auch sicher kein Zufall, dass etliche im Film verwendete Musikstücke auf dem Wechsel zwischen immer wiederkehrenden, gleichbleibenden »refrainartigen« und einmaligen, jeweils variierenden »strophischen« Abschnitten basieren. Dazu gehören *Une jeune fillette* (eine Vertonung des volkstümlichen Textes durch Eustache de Caurroy in Liedform), die Tanzsätze Sainte Colombes *Le Tendre* und *Le Retour*, François Couperins *Troisième Leçon de Ténèbres à 2 voix*, Lullys *Marche pour la cérémonie des Turcs* und vor allem Stücke, die der Rondeauforn unterliegen (Marais' *L'Arabesque*, *Le Badinage* und *La Rêveuse*). Schließlich gliedert sich die filmische Narration in eine Rahmenerzählung (eine Art Prolog und Epilog) und eine Binnenerzählung: Marin erinnert sich innerhalb einer Musikstunde

in Anwesenheit seiner Schüler an seinen Meister Sainte Colombe (Wiederholung in der Rahmenhandlung) und durchlebt seinen eigenen Musikunterricht bei ihm noch einmal (lineares Geschehen in der erzählten Binnenhandlung). Die Kreisform ist ein wesentliches Strukturelement des Films, sowohl des filmischen Narrationsmusters als auch der musikalischen Gestaltung.⁵

Sainte Colombes *Les Pleurs* ist kein eigenständiges Musikstück, es ist lediglich ein kurzer, 17-taktiger, so überschriebener Ausschnitt in g-Moll aus einem Konzert für zwei Gamben mit dem Titel *Tombeau les Regrets*. *Les Pleurs* hebt sich ab von der anderen im Film verwendeten Musik: Dem Stück liegt gerade keine regelmäßige innere musikalische Form zugrunde, und es weist auch sonst keine periodische Gliederung auf. *Les Pleurs* ist selbst die Musik, die den ganzen Film durchzieht und immer wieder aufgenommen wird. Dabei erfährt das Stück im Verlauf des Films verschiedene musikalische Adaptionen, d.h. die Originalkomposition wird für den jeweiligen filmischen Kontext, in dem das Stück Verwendung findet, arrangiert.⁶

Zum ersten Mal spielt Marais *Les Pleurs* alleine im Prolog (2:55-3:47), beide Gambenstimmen werden zu einer Stimme zusammengefasst. Nach den ersten zwei gebrochenen Akkorden bricht er ab, beginnt von neuem und fährt diesmal gleichermaßen fort: Das Stück wird so gespielt, dass die Hauptmelodie, die sich größtenteils abwechselnd durch die Ober- und

5 Auf die dem Film zugrunde liegende Kreisform verweisen musikalisch bereits die dissonanten Gambenübungen der Schüler, die sich in einer abwärtsgerichteten Melodielinie während Marais' Unterrichtsstunde im Vorspann und im Prolog unaufhörlich kreisend wiederholen.

6 Die gesamte Filmmusik, d.h. die Bearbeitung der Originale und die praktische Ausführung unterlag der Leitung Jordi Savalls.

Unterstimme hindurch zieht, erklingt, aber immer wieder durch das Streichen von einzelnen Tönen aus der jeweils anderen Stimme harmonisch gestützt wird. Nach der ersten Note auf den dritten Schlag in Takt 55 setzt Marais erneut ab, beginnt wieder mit den drei Achtelnoten in Takt 53, spielt abermals bis zur gleichen Stelle, bricht wieder ab. *Les Pleurs* ist hier innerhalb der Musikstunde ein Kontrast zu den unerträglich monotonen Übungen der Schüler: Es ist die Demonstration, wie wahrhaftige Musik klingt und gleichzeitig eine Reminiszenz an den verstorbenen Meister Sainte Colombe, von dem Marais daraufhin zu erzählen beginnt. Das immer wieder abbrechende Spielen des Anfangs in mehreren Anläufen ist der Beginn von Marais' innerer Entwicklung im Zuge seiner nostalgisch-schwermütigen Erinnerung an Sainte Colombe.

In der Binnenhandlung wird Marais zum Erzähler. Sobald dessen Stimme aus dem Off erwähnt hat, dass Sainte Colombe das *Tombeau les Regrets* als Reaktion auf den Tod seiner Frau komponierte, erklingt der Anfang von *Les Pleurs* zum zweiten Mal (7:50-8:28), diesmal extradiegetisch; die Musik ergänzt und erläutert jene Aussage auf der übergeordneten Tonebene des Erzählers. Sainte Colombe wird mit seinem schwarzen Gewand im Film als eine Figur dargestellt, die dem Tod nahesteht, er wird im Kontext zweier Sterbeszenen eingeführt. Mit der Komposition des *Tombeau* verleiht er seiner Trauer musikalisch Ausdruck – der Anfang von *Les Pleurs* ist der Beginn seiner Trauerarbeit. Das Stück charakterisiert sein Wesen und diesen Prozess bereits durch seine Gattungszugehörigkeit. Als Teil eines *Tombeau* ist *Les Pleurs* Teil einer Todesmusik: Das *Tombeau* (»Grabmal«) ist in der französischen Tradition eine musikalische Gattung, eine Art Grabes- oder Trauermusik als Abschiedsgeste in Gedenken an eine nahestehende Person. Das Stück erklingt hier zum ersten Mal in der Binnenerzählung, dabei ist nur die Stimme der zweiten Gambe zu hören, gestützt von einigen Tönen

der Stimme der ersten Gambe. Daraufhin begleitet das Stück die verschiedenen Einstellungen der Kamera, die die für Sainte Colombe charakteristischen Schauplätze (sein Anwesen, das Tor, den darauf zuführenden Waldweg) zeigen und kurz die ihn umgebenden Personen vorstellen (seine zwei Töchter und ihren Hauslehrer Monsieur de Bures, die Kinderfrau als Stimme aus dem Hintergrund). Der Erzähler kommentiert und ordnet Sainte Colombe den Jansenisten zu. Die Musik bricht nun erst mit der ersten Note in Takt 56 ab. Der diesmal durchgehende Anfang von *Les Pleurs* unterlegt hier einheitlich die allgemeinen ›biographischen‹ Grunddaten zur Einführung der Person Sainte Colombes im Film.

Das nächste und dritte Mal (16:51-17:29) setzt *Les Pleurs* erst extradiegetisch nach den Worten des Erzählers ein, der davon berichtet, dass sich Sainte Colombe völlig in seine selbstgebaute Holzhütte im Garten zurückgezogen hat. Sainte Colombe lebt im Film in einem Schattenreich, in selbstgewählter Isolation, als Eigenbrötler, abgeschottet von der Außenwelt, und musiziert dort für sich im Dunkeln. Nach einem Schnitt sieht man ihn dann in jener Hütte sitzen, wie er *Les Pleurs* spielt, wieder bis zur ersten Note in Takt 56, wieder auf dieselbe Art und Weise, wie bereits erläutert, allerdings zuerst gestrichen, dann in einer gezupften Variante (17:39-18:17). Diese Passage setzt *Les Pleurs* in Beziehung zu Sainte Colombes Rückzug bzw. zu seinem Leben mit der Musik.

Derselbe Abschnitt von *Les Pleurs* beginnt ein viertes Mal, wenn sich Sainte Colombe am See an seine Frau erinnert (30:07-30:46). Die Musik ist die Folge seiner Gedanken und nur der Auftakt für die nächste Szene, wo ihm während seines Spielens die verstorbene Mme de Sainte Colombe zum ersten Mal als Phantombild erscheint (31:43-34:10). Sainte Colombe spielt beide Gamenstimmen weitgehend zusammen, der Klang verdichtet sich,

außerdem spielt er diesmal den ganzen Ausschnitt vollständig bis zum abschließenden Akkord in Takt 67. Währenddessen zeigt die Kamera abwechselnd ihn und seine Frau. Sainte Colombe findet im Verlauf seines Gambenspiels die für ihn gültige ›wahre‹ Musik, er weint zum ersten Mal, was den Titel *Les Pleurs* (›Die Tränen‹) reflektiert und das Stück so fest in diesem Kontext verortet; das eingesetzte Verfahren, die fokussierenden Einstellungen im Wechsel anzuordnen, was häufig beim Filmen von Gesprächen zum Tragen kommt, betont zusätzlich die Funktion der Musik, insbesondere von *Les Pleurs* in dieser Szene: Die Komposition stellt für den Musiker, der sich über Worte nicht auszudrücken versteht und nach dem Tod seiner Frau regelrecht verstummt, eine Art Sprache dar. Beim Spielen von *Les Pleurs* tritt er mit seiner Frau in Kontakt und kommuniziert mit ihr. Die Komposition anlässlich des Todes der Mme de Sainte Colombe wird zum Inbegriff jener Musik, die die Toten zum Leben erwecken kann und Sainte Colombe mit seiner verstorbenen Frau verbindet. *Les Pleurs* symbolisiert gleichermaßen Leben und Tod, Trennung und Wiedervereinigung.⁷

7 Die Anlehnung an eine musikmythologische Thematik ist unverkennbar: Auch Orpheus erweckt durch den magischen Klang seiner Leier – wie die Gambe ein Saiteninstrument – die tote Eurydike zum Leben. Dem mit *Les Pleurs* überschriebenen Abschnitt des *Tombeau les Regrets* geht ein Abschnitt mit dem Titel *Apel de Charon* voraus, was auch die Gesamtkomposition in der Mythologie verankert. In der Novelle erfährt Marais durch Madeleine, dass von Sainte Colombe ein Stück namens »La Barque de Charon« existiere (S. 108). Die Barke des Sieur de Sainte Colombe ist der Ort, an dem er von seiner Frau träumt (S. 34), und auch seine Frau verschwindet wieder wie die mythologische Figur. Die Barke wird in der Novelle mit einer Gambe gleichgesetzt: »La barque avait l'apparence d'une grande viole que Monsieur Pardoux aurait ouverte.« (»Die Barke sah aus wie eine große Gambe, die Monsieur Pardoux geöffnet hätte.« (S. 34). Die in ein Tuch gehüllte Gambe im Garten, die Sainte Colombe seiner jüngeren Tochter Toinette schenkt, wird vordergründig scherzhaft als »fantôme« (»Phantom«) bezeichnet (S. 22) – der tiefere Sinn dessen zeigt sich erst im Vergleich mit Quignards musikphilosophischen Ausführungen, in denen er die Gambe als das instrumentale Phantom der menschlichen Stimme beschreibt: »On en a parfois déduit que le goût qui portait vers la musique instrumentale – c'est-à-dire vers la musique où la mélodie pouvait enfin franchir les limites de la voix personnelle – conciliait cette perte de la voix et cet écrin étrangement formé où son fantôme instrumental, cordé, pouvait se déployer [...] La famille des violons, comme celle des violes, ce sont des familles de corps

Nach dem ersten Erscheinen der Mme de Sainte Colombe gelangt dieser erste Abschnitt des Films zu einer thematischen und inhaltlichen Geschlossenheit auf der visuellen und auditiven Ebene, bestehend aus dem Textpart des Erzählers und der Musik: Kurz darauf sieht man Sainte Colombe gleichermaßen auf dem Bett liegen, wie zu Beginn die verstorbene Mme de Sainte Colombe. Die innere Gespaltenheit seines Charakters, der sich zwischen ständig ruhig-ernster Strenge und plötzlich aufbrausend-leidenschaftlichen Wutausbrüchen bewegte, löst sich auf: Im Prolog beschreibt Marais seinen Meister mit den Worten »Il n'était qu'austérité et colère.«⁸ Nun konstatiert er als Erzähler: »Il lui sembla, que la colère le quittait.«⁹ Schließlich wird *Les Pleurs*, das bis zu dieser Stelle nur als Fragment erklang, zum ersten Mal in seiner Ganzheit gespielt. Die improvisierend veränderte Satzdichte in den verschiedenen Adaptionen entspricht Sainte Colombes Suche nach jener vollkommenen Musik. Mit Hilfe der Musik verleiht er seinem Schmerz einen Ausdruck, durch die

humains en bois creux.« (»Man hat daraus mitunter den Schluss gezogen, dass die Vorliebe, die den Menschen zur Instrumentalmusik führte – d.h. zu jener Musik, in welcher die Melodie letztendlich die Grenzen der menschlichen Stimme zu überschreiten vermochte – diesen Verlust der Stimme ausgeglichen habe durch diese seltsam geformte besaitete Schatulle, in welcher sich ihr musikalisches Phantom entfalten könne. [...] Die Familie der Violinen wie auch jene der Gamben, dies sind Familien hölzerner menschlicher Hohlkörper.« (*La Leçon de musique*, S. 32f.). So schließt sich ein Netzwerk an Bezügen zwischen der Mme de Sainte Colombe als Phantomscheinung, der Barke und der Gambe im Zusammenhang von Literatur, Musik und Mythos. Wenn man den häufig gezogenen Vergleich von Streichinstrumenten mit einem weiblichen Körper und zudem die spezifische Haltung der Gambe zwischen den Knien in die Interpretation dieser Szene miteinbezieht – statt der Schnecke sitzt außerdem an Sainte Colombes Gambe ein geschnitzter Frauenkopf – ,geht das Musizieren weit über eine bloße Kontaktaufnahme hinaus und lässt sich als Liebesakt beschreiben. Im Zusammenhang von leidenschaftlicher Liebe und Musik, körperlichem Verlangen und Gambenspiel besteht das »leidenschaftliche Leben«, das Sainte Colombe führt.

8 »Er war nichts als Strenge und Zorn.«

9 »Es schien ihm, dass der Zorn ihn verlasse.«

Musik können Verlust und Trauer aber auch überwunden werden.¹⁰ So beschreibt die Musik, die bei fast jeder Wiederaufnahme immer ein Stückchen vollständiger erklingt, eine seelische Entwicklung. Die Abgeschlossenheit dieses Prozesses und somit des ersten Filmteils betont der Erzähler: »Il avait le sentiment que quelque chose était achevé.«¹¹ In der darauffolgenden Szene wird bereits Marais eingeführt.

Zwischen den verschiedenen Adaptionen des immer wiederkehrenden Stücks *Les Pleurs* werden nun andere Stücke verwendet, die aber jeweils nur einmal zum Einsatz kommen.

Diese einmaligen ›Zwischenstücke‹ begleiten stets eine andere Thematik, die vor allem auf der Bildebene deutlich wird: Wenn *Les Pleurs* ertönt, erzählen die Bilder von Sainte Colombes Einsamkeit, und er wird entweder alleine oder mit seiner Frau zusammen gezeigt (die aber auch nur das Phantom einer Toten ist); dazwischen tritt der Musiker jeweils in Interaktion mit anderen Menschen auf. Dass auch dieser Bereich zu Sainte Colombes Wesen gehört, zeigen die musikalischen Bezüge der ›Zwischenstücke‹ zu *Les Pleurs*. Zum Beispiel verbindet das *Prélude pour Mr. Vauquelin* (5:51-7:25), eine Improvisation Jordi Savalls, drei Tode: Es beginnt im Prolog, wenn der verstorbene Meister erwähnt wird, setzt sich fort in der Binnenhandlung, wo Sainte Colombe am Totenbett des Mr. Vauquelin sitzt und spielt, und verstummt erst, wenn sich die Kamera auf die in der selben

10 Diese Musikauffassung führt Quignard in *La leçon de musique* aus. Der erste Teil *Un épisode tiré de la vie de Marin Marais* verarbeitet künstlerisch-assoziativ die Biographie Marin Marais'. Sein Werdegang als Musiker wird gleichermaßen gedeutet: Marais verliert während des Stimmbruchs seine Knabenstimme und wird vom Chor ausgeschlossen, er überwindet diesen Verlust, indem er sich der Gambe widmet, der instrumentalen Imitation seiner menschlichen Stimme (vgl. ebenso Anm.7).

11 »Er hatte das Gefühl, etwas war zu seinem Ende gekommen.«

Nacht sterbende Mme de Sainte Colombe richtet. Das *Prélude* steht wie *Les Pleurs* in g-Moll und ist auch im selben Stil gehalten. Als weiteres ›Zwischenstück‹ kommt ein Arrangement Savalls mit dem Titel *Fantaisie en Mi mineur* zum Einsatz (13:14-15:41), das Sainte Colombe in der Holzhütte spielt, während auf der Leinwand seine Töchter im Keller eingesperrt verharren; beim Einsatz des zweiten, dynamischeren Teils wechselt die Szene und zeigt Sainte Colombe mit Madeleine beim Kartenspiel. Das *Prélude* und die *Fantaisie* sind von Jordi Savall speziell für den Film konzipiert worden (vgl. hierzu die Angaben auf dem Soundtrack). Beide Musikstücke basieren auf Werken von Sainte Colombe le fils, dem vermutlich außerehelichen Sohn Sainte Colombes.¹² Schließlich handelt es sich real um nicht fixierte Musik, um Improvisationen – d.h. um jene Art von Musik, die für Sainte Colombe so charakteristisch ist. Sainte Colombe sagt im Film selbst, er komponiere niemals, seine Musik entspringe dem Augenblick.

Nach der dritten Wiederaufnahme von *Les Pleurs* kommt ein Abschnitt mit dem Titel *Gavote La ferme* aus dem Konzert *Le Tendre* für zwei Gamben zum Einsatz (18:20-19:43), das Sainte Colombe zusammen mit Madeleine spielt, und das im Kontext der Zeit steht, in der Sainte Colombe seiner Tochter das Gambenspiel lehrt. Ein Teil des Konzerts *Le Retour* (21:11-24:03) erklingt im Zuge der Hauskonzerte, die Sainte Colombe mit seinen Töchtern im kleinen Kreis veranstaltet. *Le Tendre* und *Le Retour* sind Aneinanderreihungen von Tanzsätzen, gehören also jener musikalischen Gattung an, die für den öffentlich-geselligen Bereich bestimmt ist. Als die zwei einzigen Stücke in Dur unterscheiden sie sich von den anderen Stücken

12 Bemerkenswerterweise verschweigt der Film diesen vermeintlichen Sohn in der Narration, integriert ihn dafür aber auf diese Art musikalisch.

im ersten Teil: *Le Retour* steht in D-Dur, der Ausschnitt aus *Le Tendre* in F-Dur – dies sind die einzigen zwei Durtonarten innerhalb von g-Moll, der Tonart des zentralen Stücks *Les Pleurs*.

Der Wechsel zwischen dem Stück *Les Pleurs*, das immer wiederkehrt, und anderen einmalig erklingenden Musikstücken gestaltet diesen ersten Teil des Films als Rondeau (mit teilweise fragmenthaftem ›ersten Couplet‹), also als eine Form, der das *Tombeau les Regrets* bzw. der Ausschnitt *Les Pleurs* zwar selbst nicht folgt, dessen wesentliche Elemente des Zirkulierenden und des Einmaligen jedoch so aufgenommen werden können. Der erste Abschnitt der filmischen Narration gelangt so vorwiegend durch den Einsatz der Musik nicht nur zu einer inhaltlichen, sondern auch zu einer formalen Geschlossenheit.

Les Pleurs wird im Verlauf des Films noch zwei weitere Male verwendet, das erste Mal wieder als Fragment, das zweite Mal vollständig. Nachdem Marais Madeleine mitgeteilt hat, dass er sie verlassen wird, beginnt *Les Pleurs* in der gezupften Version, die im ersten Teil Sainte Colombes Einsamkeit konnotierte (1:09:05-1:09:44), während Madeleine ihn anweist, zu gehen (»Arrête de parler et va-t'en«¹³). Die Musik verstummt wieder zu Anfang von Takt 56, die anschließenden Einstellungen zeigen Sainte Colombes Hütte erst von außen, dann ihn selbst mit seiner Frau im Inneren, wo er aber nicht spielt: Die Musik bleibt extradiegetisch. Dabei berichtet der Erzähler von Madeleines Schwangerschaft und ihrer Totgeburt.¹⁴ *Les Pleurs*

13 »Schweig still und geh.«

14 Es ist das einzige Mal im ganzen Film, dass Sainte Colombe während des Erklingens von *Les Pleurs* mit seinem Instrument gezeigt wird, ohne das Stück selbst zu spielen. Die Trennung, die das Stück dadurch vorübergehend von seinem Urheber erfährt, deutet darauf voraus, dass Sainte Colombe unmittelbar nach Madeleines Tod nicht einmal mehr musizieren wird.

wird wieder thematisch eingesetzt, diesmal als Sinnbild für Trennung und Tod innerhalb der Liebesbeziehung von Marais und Madeleine – also jener Narrationslinie, die den zweiten Teil des Films bestimmt.

Ein letztes Mal ist *Les Pleurs* in Marais' letzter, bzw. wie sie Sainte Colombe nennt, erster Musikstunde zu hören (1:42:39-1:44:50). Das Stück wird nun wirklich, wie im Notentext vorgesehen, erstmals bis ans Ende von zwei Gamben gemeinsam gespielt. Die Versöhnung und gegenseitige Verständigung beider Musiker vollzieht sich nicht auf sprachlicher, sondern auf musikalischer Ebene im gemeinsamen Musizieren. Sainte Colombes Entwicklungsprozess schließt sich endgültig ab: Nachdem er am Ende des ersten Filmabschnitts die ›wahre‹ Musik gefunden hat, kann er sich nun auch seinem Schüler gegenüber öffnen und ihn an seiner geheimen Musik teilhaben lassen. Gleichzeitig spiegelt diese Interpretation von *Les Pleurs* musikalisch den inneren Wandel, den Marais in der Binnenhandlung und wiederholt in der Rahmenhandlung durchlaufen hat: Der Film begann mit den selbstbeachtenden Worten über seine eigene Nichtigkeit und einem bruchstückhaften Vortrag von *Les Pleurs* in mehreren Ansätzen. Während des gemeinsamen Spiels versteht Marais nun endlich die Bedeutung dessen, was ihm sein Meister sagen wollte und gelangt so ebenfalls zu einer künstlerischen Vollendung. Der Schlussakkord reicht bis in den Epilog der Rahmenhandlung, innerhalb derer er seine Schüler abermals in das Geheimnis der Musik einweiht. Als Bestätigung dieser Erkenntnis erscheint ihm schließlich selbst Sainte Colombe als Phantom.

Beide fragmenthaften Ansätze zu *Les Pleurs* im Prolog und in der Binnenerzählung laufen im zweistimmigen, ›ganzheitlichen‹ und letzten Spiel des Stücks zusammen, womit sich die große Kreisbewegung des Films musikalisch schließt. *Les Pleurs* spiegelt in diesem Sinne innerfiktional die

Entwicklungen beider Musiker wider, und außerfiktional, auf einer poetologisch-musikästhetischen Ebene, Quignards Anschauungen über die Musik. Musik ist der Ausdruck des Schmerzes über einen endgültigen Verlust. Beide Musiker weinen während des Spielens, was diese letzte Szene in Bezug zur Szene der ersten Erscheinung der Mme de Sainte Colombe setzt, in der *Les Pleurs* zwar zum ersten Mal ganz, aber vorerst nur von *einer* Gambe gespielt wurde. Der Erzähler erwähnt *Les Pleurs* nun explizit, zuvor nannte er stets das *Tombeau les Regrets. Les Pleurs* exemplifiziert die Musikauffassung, die Quignard im dritten Teil *La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien* von *La leçon de musique* literarisch verarbeitet.¹⁵ Nachdem der Schüler dort von seinem Meister verlassen wurde, heißt es: »Puis il pleura au fond de son cœur et seuls les sons étaient les larmes.«¹⁶ (1987, 121). Tränen und Musik werden gleichgesetzt. Auch Sainte Colombe bringt dies im Film zum Ausdruck, wenn er nach der Zerstörung von Marais' Instrument sagt, dass in den Tränen Madeleines mehr Musik liege, als in Marais' Gambenspiel.

Les Pleurs ist in inhaltlicher wie auch formaler Hinsicht ein Schlüsselstück für den ganzen Film. Durch fragmentarischen und vollständigen Einsatz, durch einstimmige und mehrstimmige Ausführung einer Komposition und die Art der Besetzung kann die Musik Entwicklungen nachzeichnen, die für die Thematik des Films relevant sind: Der Weg Marais' hin zu einem bestimmten Musikverständnis und Sainte Colombes seelisch-künstlerische Entwicklung, seiner Suche nach einer musikalischen Sprache, die dem Ausdruck der Trauer gerecht wird, und seines darauffolgenden Schritts aus

15 Die Grundlage hierfür bildet eine Legende aus dem Leben zweier chinesischer Musiker, die ebenfalls die Beziehung zwischen Meister und Schüler beschreibt.

16 »Dann weinte er im Grunde seines Herzens, und die Töne waren nichts als Tränen.«

der Einsamkeit. Schüler und Meister sind während ihres letzten und gemeinsamen Spiels von *Les Pleurs* im Einklang miteinander, gleichzeitig gibt Sainte Colombe so sein Lebenswerk an seinen Schüler weiter, damit es nicht in Vergessenheit gerät. Die ›Endfassung‹ von *Les Pleurs* am Ende des Films entspricht schließlich dem Stück, so wie es der Nachwelt überliefert wurde.

TOUS LES MATINS DU MONDE erfüllt als Biopic für den Zuschauer genau diejenige Funktion, welche die Musik, insbesondere *Les Pleurs* innerfiktional für Sainte Colombe und schließlich auch für Marin Marais innehat: Der Film vermittelt zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten, er belebt jenes Bild über die Person Sainte Colombes, das für uns als verloren gilt und verewigt das musikalische Werk eines legendären Komponisten.

Les Pleurs

Sieur de Sainte Colombe

The image displays a musical score for the piece "Les Pleurs" by Sieur de Sainte Colombe. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a bass clef and a common time signature (C). The second system starts with a treble clef. The third system begins with a bass clef. The fourth system starts with a treble clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals, including flats and sharps, throughout the piece. The score is numbered with measure numbers 5, 9, and 13 at the beginning of their respective systems.

Abb.1: *Les Pleurs*

Literatur

- Lichtenthal, Alexandra (2005) Art. 'Sainte-Colombe'. In: *MGG* 2. Personenteil Bd. 14. Kassel u.a: Bärenreiter, Sp. 820-821.
- Marais, Marin / Sainte Colombe / Couperin, François / Lully, Jean-Baptiste (2001) *Tous les matins du monde. Bande originale du film*. Le Concert des Nations, Jordi Savall, Montserrat Figueras, Maria Cristina Kiehr, Fabio Biondi, Christophe Coin, Jérôme Hantaï, Rolf Lislevand, Pierre Hantaï. Alia Vox 9821.
- Otterstedt, Annette (1992) Le Sieur de Sainte Colombe. Ein Stück Pädagogik aus dem 17. Jahrhundert. In: *Musica* 46 (1), S. 13-18.
- Quignard, Pascal (1987) *La leçon de musique*. Paris: Gallimard.
- Quignard, Pascal (1991) *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard.
- Sainte-Colombe (1998) *Concerts a deux violes esgales*. Hg. v. Paul Hooremann u. Jonathan Dunford. Paris: Société Française de Musicologie (Publications de la Société Française de Musicologie, 1. Série, 20).
- Sainte-Colombe (1998) *Recueil de pièces pour basse de viole seule*. Hg. v. François-Pierre Goy. Paris: Minkoff (Manuscrits, 34).
- Steinheuer, Joachim (2008) *Interaktion der Medien in TOUS LES MATINS DU MONDE / DIE SIEBTE SAITE von Alain Corneau (1991)* (bislang unveröffentlichter Vortrag auf dem 2. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung 2008).
- Steinheuer, Joachim (2010) Zwischen Staffage und Sinnträger – zur Rolle von Musik in Filmen über das Zeitalter des Sonnenkönigs. In: Henzel, Christoph (Hg.): *Geschichte – Musik – Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 59-92.

Empfohlene Zitierweise

Gürbig, Friederike: Zum Einsatz von Sainte Colombes *Les Pleurs* in TOUS LES MATINS DU MONDE – Darstellung einer seelischen und künstlerischen Entwicklung durch musikalische Adaption und Form. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 62-79, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p62-79>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Von ›schreienden Dissonanzen‹ und ›gedankenlesender Zwölftonmusik‹: Musikalische Modernen im Hollywoodkino am Beispiel von CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954) und THE COBWEB (1955)

Julia Heimerdinger (Berlin)

Der Einfluss der musikalischen Moderne¹ auf Hollywoods Filmmusik der 1930er bis 1950er Jahre ist verschiedentlich thematisiert worden: Sowohl im Kontext von Überblicksdarstellungen zur Filmmusik allgemein (z.B. Prendergast 1992, Cooke 2008, Wierzbicki 2008) wie in Publikationen zur Musik in bestimmten Filmgenres (Larson 1984, Huckvale 2008, Brophy 1997-98) und sehr vereinzelt auch im Rahmen von Veröffentlichungen zur musikalischen Moderne im weiteren Sinne (Straus 2009 und Ashby 2004).²

Zwei Formen des Erscheinens musikalischer Moderne in der Hollywood-Filmmusik werden besonders oft beschrieben: Eine gröbere, die in Form extrem dissonanzreicher Passagen auftritt, dabei aber im Rahmen eines romantischen Idioms bleibt. Viel zitierte Beispiele sind Filme des fantastischen Kinos seit den 1930er Jahren wie BRIDE OF FRANKENSTEIN (1935, M: Franz Waxman), THE WOLF MAN (1941, M: Frank Skinner & Hans J. Salter) oder CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954, M: Henri Mancini, Herman Stein, Hans J. Salter u.a., R: Jack Arnold). Die andere

1 Musikalische Moderne hier verstanden als die Musik aus dem Spannungsfeld zwischen Arnold Schönbergs Zweiter Wiener Schule und Igor Stravinskys Werken im Umfeld des *Sacre du Printemps*.

2 Zum Thema Eisler/Adorno (*Komposition für den Film*) oder Arnold Schönberg in Hollywood, mit denen ich mich in diesem Aufsatz nicht befasse, siehe z.B. Sabine Feisst's Arnold Schoenberg and the Cinematic Art, in: *Musical Quarterly* 83/1, S. 93-113.

Erscheinungsform ist eine ›purere‹, in direkter Tradition zu Arnold Schönberg stehende – in der musikwissenschaftlichen Literatur deutlich mehr beachtete – Moderne, die sich des musikalischen Prinzips von harmonischer Spannung und Entspannung mehr oder weniger vollständig entledigt hat. Als Extremfall und Paradebeispiel gilt Leonard Rosenmans atonale Musik zu dem Drama *THE COBWEB* (1955, R: Vincente Minelli).

Dieser Artikel untersucht die Filmmusiken zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* und *THE COBWEB*, die zwar sehr prominente, aber kaum näher analysierte Beispiele sind. Der als »Master of Terror and Suspense« bekannt gewordene Wiener Hans J. Salter hatte u.a. bei Alban Berg studiert, Leonard Rosenman u.a. bei Arnold Schönberg, und beide haben den Einfluss dieser Lehrer auf ihre Filmmusik betont. Der Untersuchung liegt die Frage zugrunde, wie die musikalische Moderne bzw. welche Aspekte und Bestandteile moderner Musik in die Filmmusik übertragen werden und welche Entsprechungen es dabei zwischen musikalischen und filmischen Sujets gibt.

Da von keiner der beiden Filmmusiken Partituren, sondern nur wenige Notenbeispiele in veröffentlichter Form zur Verfügung stehen³, habe ich bei meinen auditiven Analysen mit so genannten Cue-Protokollen⁴ gearbeitet,

3 Zu *COBWEB* siehe Prendergast, S. 122-124; zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* das CD-Beiheft zu *Creature from the Black Lagoon (and other jungle pictures)*. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Partituren unter größerem Aufwand zu beschaffen sind. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung war mir dies jedoch nicht möglich, siehe hierzu auch Anmerkung 7.

4 Die Cue-Protokolle enthalten Angaben zur jeweiligen Einsatzstelle und Cue-Dauer sowie knapp zu Handlung und Musik.

die sich im Anhang dieses Artikels befinden und beim Lesen und bei der Filmsichtung Orientierung bieten sollen.

»...*dissonances and the like*«

Wie eingangs erwähnt, wird schon Filmmusik aus der Frühphase des fantastischen (Tonfilm-)Kinos in Bezug zur musikalischen Moderne gesetzt. So verwendet z.B. Mervyn Cooke (*A History of Film Music*) den Begriff »modernism« sowohl bei der Beschreibung von Max Steiners Musik zu KING KONG (1933) in Zusammenhang mit dessen »turbulent and dissonant idiom« (Cooke 2008, 88)⁵ als auch bei der Beschreibung von Franz Waxmans Musik zu THE BRIDE OF FRANKENSTEIN (1935) und »its sometimes aggressive modernism« (Cooke 2008, 103):

Its high dissonance level was rare at the time, though perfectly in accord with the darkly disturbing visuals inspired – as in the case of so many early horror films and, a little later, films noir – by the lighting and camera angles of German expressionist cinema. (Cooke 2008, 99)

Ähnliche Äußerungen finden sich in Zusammenhang mit anderen Monsterfilmen der 1930er, 1940er und 1950er Jahre, so z.B. THE WOLF MAN (1941, M: Frank Skinner & Hans J. Salter), THE GHOST OF FRANKENSTEIN

5 Steiner hat selbst über den Film gesagt: »It was made for music. [...] It was the kind of film that allowed you to do anything and everything, from weird chords and dissonances to pretty melodies.« (Larson 1985, 11).

(1942, M: Hans J. Salter), THE UNDYING MONSTER (1942, M: David Raksin) und HOUSE OF FRANKENSTEIN (Hans J. Salter & Paul Dessau). Randal D. Larson schreibt hierzu in *Musique Fantastique*: »The influence of Paul Dessau, one of the collaborators on this score, seemed especially prevalent in the use of *modern dissonances and the like*« (Larson 1985, 42; Hervorhebung d. Autorin). Immer wieder wird auch CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954, M. Herman Stein, Hans J. Salter, Henri Mancini) genannt:

As we have seen, the fantastic films of the 50's retained much of the musical styles of the decade that preceded. But a great deal of experimentation took place, either in complete scores such as FORBIDDEN PLANET and INVADERS FROM MARS or in elements of other scores, such as the *unusually dissonant approach* taken in scores such as THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (Larson 1985, 105; Hervorhebung d. Autorin).

Diese als »begrenzte Moderne« (»limited modernism«; Cooke 2008, 109) bezeichnete filmmusikalische Erscheinung des »Golden Age« zeichne sich wesentlich durch einen »relativ hohen Dissonanzgehalt« aus, der gelegentlich in Zusammenhang mit verstörenden Themen erlaubt gewesen sei (»in contexts where the disturbing nature of the subject-matter warranted it«; Cooke 2008, 109).

Philip Brophy ist in seiner Einschätzung noch rabiater.⁶ Er versteht Atonalität in der Filmmusik allgemein als ein Zeichen für »das Andere« (»The Other«) oder »das Monströse« und führt als Beispiel hierfür die Art der Verwendung von Dissonanzen in der Musik zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* an:

In short, atonality in the film score signifies the Other: the monstrous, the grotesque, the aberrant. Its deviation from diatonic scripture is never slight, always excessive. Like the ultimate death which must befall the movie monster, the presence of atonality must be hysterically marked as transgressive and unforgiving. Far from being emancipated, dissonance is condemned; ritualistically sacrificed at the grand altar of tonal resolve as »The End« uncannily appears on the screen like an epitaph for the avant garde.

[...] Jack Arnold's *THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* (1954) exemplifies this. [...] The accompanying music by Hans J. Salter (a key composer of this carney style of monster music) is remarkably brooding, shifting through a kind of ›soft serialism‹, clearly connoting that all is not as it appears. [N]ature is rendered beautiful but beastly; its dissonance not emancipated, but set loose ready to terrorize.

6 The Secret History of Film Music, erschienen in *The Wire*, 1997-1998, online unter: <http://www.philipbrophy.com/projects/srthst/AcademyPeril.html>
(Stand: 15.7.2012)

The musical leitmotiv of THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON – a pseudoprehistoric three note burst of brass and cymbal hiss – signifies not only the emergence of the Creature into the known, but also the cataclysmic collapse of all controlled harmonious existence up to that point. As blunt as a sledge hammer, the narrow atonality of the score (a mere flat or sharp in the wrong place here and there) is a symptom of the compacted pressure under which Otherness lives. Typical of the 50s cycle of monster movies, the thrill of danger is sharply momentous: less a lingering suggestion of shadow and more a quick cut to glistening slime. That noisy burst of brass is accordingly a marker of sudden shock rather than a passage of psychological inquiry. (Brophy 1997-98)

Lässt sich musikalische Moderne in diesen Filmmusiken tatsächlich rein am »hohen Dissonanzpegel« festmachen? Und was hat Hans Salter, der ja nicht der einzige Komponist der Filmmusik zu CREATURE war, genau gemacht?

Hans J. Salters Beitrag zur Filmmusik ist im musikwissenschaftlichen Rahmen bislang fast unbeachtet geblieben. Verschiedene Interviews stehen im Rahmen der Literatur zu Künstlern im Hollywood-Exil zur Verfügung (Cargnelli 1993, Apser 2002). Öfter findet sich sein Name in Veröffentlichungen zum Horrorfilm (Jones 2009, Larson 1985 u.ä.).⁷

7 Die meiner Kenntnis nach nicht aufgearbeitete Hans Salter-Sammlung (Titel: *Finding Aid for the Hans J. Salter Collection 1935-1982*) befindet sich in der University of California und enthält unter anderem auch einen Teil der CREATURE-Partitur, siehe <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/ft1v19n4t9> (Stand: 15.7.2012).

Hans J. Salter – »Master of Terror and Suspense«

Hans J. Salter wurde 1896 in Wien geboren und finanzierte sich als Jugendlicher den Klavierunterricht selbst, da seine Eltern seine musikalische Neigung nicht unterstützten. Ab 1914 studierte er mit großer Unterbrechung durch den 1. Weltkrieg unter anderem bei Felix Weingartner, Franz Schreker und bei Alban Berg, als dieser seine Oper *Wozzeck* orchestrierte (Rosar 2006, 428). Besuche der Veranstaltungen der »Gesellschaft für moderne Musik« hinterließen bei ihm prägende musikalische Eindrücke. Nachdem er zunächst als Dirigent an verschiedenen Theatern tätig war, kam er 1922 zum ersten Mal in Berührung mit dem Film und dirigierte in mehreren Wiener Kinos Stummfilm-Operetten. 1924 ging er nach Berlin, wo er nach Engagements an Operettenbühnen 1928 von der Ufa als Dirigent für den Palast am Zoo verpflichtet wurde. Dort kompilierte, orchestrierte und dirigierte er Musik für einige Stummfilme. Als dann der Tonfilm eingeführt wurde, dirigierte er Aufnahmen im Studio und begann auch selbst Filmmusik zu komponieren. 1933 verließ er nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Berlin – Salter war jüdischer Herkunft – und arbeitete bis 1937 in Wien und Budapest für den europäischen Ableger von Universal Pictures. 1937 emigrierte er in die USA, wo er sich in Hollywood niederließ.

Die wirtschaftliche Situation in den USA war zum Zeitpunkt seiner Emigration sehr schlecht, Universal Pictures und andere Filmstudios stellten kaum feste Mitarbeiter ein. Salter hatte 1938 seinen ersten Auftrag für Universal für den Film *THE RAGE OF PARIS*, war aber immer wieder arbeitslos, bis er 1939 neben Frank Skinner und Charles Previn als Komponist (»staff composer«) im Music Department bei Universal fest

angestellt wurde. Salter war oft für die Horrorsequenzen zuständig⁸, was ihm schließlich den Beinamen »Master of Terror and Suspense« einbrachte.⁹ Offenbar zeigte sich schnell, dass er Horror sehr effektiv musikalisieren konnte. In vielen Interviews beschrieb Salter, dass die von ihm vertonten Horrorfilme ohne Musik kaum Schrecken einflößend waren. Erst durch das Hinzufügen einer effektvollen Filmmusik hätten die Filme an Atmosphäre und damit an Wirkung gewonnen:

Diese Horrorfilme waren eine große Herausforderung für mich, denn es war offenkundig, als wir die Filme ansahen, daß sie nur mit Hilfe der Musik auf der Leinwand wirken würden. Offen gesagt waren viele dieser Filme wirklich nicht gut, die Szenen waren beliebig, sie waren ohne Zusammenhang und nicht einmal zum Fürchten. Man musste den Horror mit der Musik erzeugen, eine Spannung kreieren, die ohne sie auf der Leinwand gefehlt hätte. (...) Ich hatte gar kein Interesse am Makabren. Die Filme hatten mich auch gar nicht gepackt (...) aus Gründen, die ich selbst nie ganz habe erklären können, war ich in der Lage, eine adäquate musikalische Technik für dieses Genre zu entwickeln (...) es war einfach eine Frage angewandter Technik. (Asper 2002, 499)

8 »I usually inherited the ›colossal‹ sequences« (Jones 2009, 279).

9 Angeblich haben Fans Hans J. Salter diesen ›Titel‹ verliehen (Asper 2002, 499).

Bis 1967 komponierte Hans Salter etwa 200 Filmmusiken für verschiedene Genres – u.a. Western, Komödien, Film Noir –, die meisten von ihnen für Universal Pictures. Obwohl er für seine Musik zu Komödien und Western sechs Mal für einen Oscar nominiert wurde, ist er durch seine Horrorfilm-Musiken bekannt geworden. Zu seinen populärsten Filmmusiken zählen *THE WOLF MAN* (1941, mit Charles Previn und Frank Skinner), *FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN* (1943) und *HOUSE OF FRANKENSTEIN* (1944, mit Paul Dessau). Nachdem sich Salter 1967 vom Film zurückgezogen hatte, komponierte er nur noch kammermusikalische Werke¹⁰ und assistierte bei Neuaufnahmen einiger seiner frühen Horrorfilmmusiken.¹¹ Hans Salter starb 1994 im Alter von 98 Jahren in Studio City (Kalifornien).

*CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954)*¹²

CREATURE FROM THE BLACK LAGOON bzw. die Figur des auch »Kiememann« (»Gillman«) genannten Wesens zwischen Fisch und Mensch gehört zu den bekanntesten Monstern der 1950er Jahre und der Film zu jener Sorte populärer B-Movies, die den »zeitgenössischen Verunsicherungen und Ängsten [...] vor dem Unbekannten im Allgemeinen und [...] nicht absehbaren Konsequenzen wissenschaftlicher Forschung im Besondern

10 Salters Konzertmusik ist leider praktisch unbekannt bzw. nicht auf Tonträgern veröffentlicht.

11 Einige seiner Horrorfilmmusiken sind auf dem Label Naxos erschienen.

12 USA 1954, Regie: Jack Arnold, 79 min., s/w, Universal International Pictures. Deutscher Verleihtitel: *Der Schrecken vom Amazonas*. Verwendete DVD: *Der Schrecken vom Amazonas – Monster Collection*, Universal 2004 (diese Fassung ist nur 76 Minuten lang).

Ausdruck gaben« (Vossen/Koebner 2004, 134). Nicht nur die für die damalige Zeit spektakulären Unterwasseraufnahmen und die 3D-Technik trugen zur lang anhaltenden Popularität des Films bei, sondern auch die Filmmusik hat in Form von später unabhängig produzierten Soundtrack-Alben Berühmtheit erlangt.¹³

Synopsis: Der brasilianische Paläontologe Carl Maia (Antonio Moreno) entdeckt am Amazonas eine fossile Krallen mit fünf Fingern und Schwimmhäuten – vermutet wird ein evolutionäres ›missing link‹ zwischen Wasser- und Landlebewesen. Um nach weiteren Überresten zu suchen, begibt sich eine Gruppe von Forschern, darunter der Meeresbiologe David Reed (Richard Carlson) und seine Mitarbeiterin und Freundin Kay Lawrence (Julie Adams) sowie deren Chef Mark Williams (Richard Denning), auf eine Expedition ins Amazonasgebiet. Tatsächlich treffen sie dort auf ein lebendiges Exemplar, den ›Kiemenmann‹, der sich gewaltsam gegen die Eindringlinge wehrt, indem er einige einheimische Expeditionshelfer sowie den Expeditionsleiter tötet, die attraktive Kay entführt und schließlich selbst (vermeintlich) getötet wird.

Der 76 Minuten lange Film enthält knapp 51 Minuten Musik (ca. 67% des Films und 50'36" verteilt auf 44 Cues) und begleitet vorwiegend Szenen ohne Dialog. Dies sind verhältnismäßig viele, da sich ein Großteil der Handlung unter Wasser abspielt. Die Dauern der einzelnen Cues reichen von 9" bis 2'30", die längste Sequenz mit ununterbrochener Musik dauert 7'44". 29 Cues wurden eigens für CREATURE komponiert, zwölf von Hans J. Salter, zehn von Henry Mancini und sieben von Herman Stein. 15 Cues stammten aus dem Studioarchiv und waren für andere Filme komponiert worden,

13 Siehe CD-Verzeichnis.

darunter zwei von Hans J. Salter selbst für *GHOST OF FRANKENSTEIN* (1942), vier von Hermann Stein für den relativ bekannten Sci-Fi/Horrorfilm *IT CAME FROM OUTER SPACE* (1953) und zwei von Henry Mancini (aus: *EAST OF SUMATRA*, 1953) und die restlichen Cues von Robert E. Dolan (aus: *MR. PEABODY AND THE MERMAID*, 1948) und Milton Rosen (aus: *CITY BENEATH THE SEA*, 1953, *THE GLASS WEB*, 1953, und *RIDE CLEAR OF DIABLO*, 1954).

Die Partituren aus den älteren Universal-Filmen wurden umgearbeitet, um die Creature-Themen (s.u.) zu integrieren und Anschlüsse zu schaffen. So genannte »collaborative scores«, d.h. zu einer Filmmusik zusammengefasste Einzelabschnitte von verschiedenen Komponisten, waren besonders im Horror- und Sci-Fi-Genre der Universal Studios der 1950er Jahre üblich.¹⁴ Unüblich war es, die Komponisten in den Credits zu nennen¹⁵ – im Vorspann von *CREATURE* wird unter der Rubrik »Musical Direction« nur Joseph Gershenson genannt, der in den 1950er Jahren der »music supervisor« der Universal Studios war. Die Cues wurden je nach Bedarf auf die »spezialisierten« »staff composers« aufgeteilt. Neben Hans Salter (der wie Frank Skinner seit den 1940er Jahren für Universal tätig war) waren Herman Stein und Henry Mancini (seit den 1950ern) die Hauptvertragskomponisten bei Universal und vertonten in verschiedenen Konstellationen Dutzende von Filmen. Herman Stein hat diese Arbeitsweise folgendermaßen beschrieben:

14 »Well, it was always a question of time, and meeting a release date. That means it was physically impossible for one composer to deliver a big score in that time allotted.« (Rosar 1975, 13). Ich danke William H. Rosar herzlich für die Bereitstellung des Manuskripts dieses unveröffentlichten Interviews.

15 Vgl. CD-Booklet *Creature from the Black Lagoon (and other jungle pictures)*, S. 11.

Sometimes two or three of us would work on a picture; I would do a reel or Hank Mancini would do a reel, that sort of thing. Whoever would come up with the main theme, the rest of us would use that theme in the cues we'd do. We'd use each other's themes interchangeably, but we would compose it in our own way. (Larson 1985, 83)

Für *CREATURE* komponierte Herman Stein die Titelmusik, den Prolog und einige dramatische Szenen, wie den ›Unterwasser-Tanz‹ des Kiemenmannes mit Kay (#15-16 »Kay and the Monster«), Henry Mancini die schönen und geheimnisvollen Szenen: die schillernden Unterwasserwelten, die Lagune, aber auch den Kampf des Monsters mit dem Expeditionsleiter, und Hans Salter die Gewalt- und Horrorszene, also die vielen Angriffe des Monsters in der zweiten Hälfte des Films. Besonders hervorzuheben sind die beiden von Herman Stein komponierten »main themes«, die als Signaturen für das Monster eingesetzt und in verschiedene Cues mit hinein arrangiert wurden: das sogenannte »Creature [attacking] theme«, das bei jedem Erscheinen des Monsters zu hören ist – insgesamt ca. 130 Mal¹⁶ – und das »Creature advancing theme« (Booklet zu *Creature from the Black Lagoon (And Other Jungle Pictures)* 2000, 19), das zu hören ist, sobald sich das Monster nähert.

16 David Schecter, Betreiber des CD-Labels »Monstrous Movie Music« und Herausgeber der Soundtrack-Alben *Creature from the Black Lagoon (and other Jungle Pictures)* in dem Dokumentarfilm *BACK TO THE BLACK LAGOON*: »One thing it has which sets it apart from most of the other pictures is it has a theme that is just beaten to death. You can hardly get a single view of him without the theme sounding and I think it sounds about a 130 times in the picture...«. Das genannte Album enthält den Soundtrack fast ohne die Musik von Hans Salter, da diese bereits auf einem anderen Label veröffentlicht worden ist: *Creature from the Black Lagoon: A Symphony of Film Music by Hans J. Salter*. Intrada Records, 1994.



NB 1: »Creature advancing theme«



NB 2: »Creature (attacking) theme«

Das »Creature theme« ist ein typischer »musical stinger« (»musikalischer Stachel«), ein scharfer und plötzlicher lauter Klang, der mit der Absicht eingesetzt wird, den Zuhörer zu erschrecken. Es beginnt zumeist mit einem lauten Gongschlag, dem ein Quartsprung nach oben folgt, und endet in einem schrillen, dreitönigen chromatischen Cluster, dessen Schreckwirkung durch Lautstärke und Instrumentierung – meist Blechbläser – verstärkt wird. Im Laufe des Films treten zahlreiche Varianten dieses Themas auf, besonders die Instrumentierung des Clusters und der Begleitung betreffend: in #15 (Stein: »Kay and the Monster«) wird es von Hörnern und Streichern gespielt, am Ende von #16 (»Kay and the Monster, part 2«) von Trompeten. Elemente des Themas werden variiert, z.B. der am Anfang erklingende Gong, der manchmal nur kurz angeschlagen wird, andere Male langsam crescendiert. Ebenfalls variieren die Tempi von relativ gemächlich (#9, Stein: »The Webbed Hand«) bis zu sehr schnell (z.B. #7, Salter: »Almost Caught«), abhängig von der Größe der Gefahr für die Protagonisten.

Die Rhythmik des »Creature advancing theme« entspricht dem plumpen Gang des Monsters. Die Gefährlichkeit wird durch einen Tritonusprung nach oben betont – einem so genannten »saltus duriusculus«, der schon in der Figurenlehre des 17. Jahrhunderts in Zusammenhang mit den Affekten

Klage, Schmerz und Schrecken benutzt wurde.¹⁷ Auch das »Creature advancing«-Thema erscheint in vielen Varianten. Der Tritonus und der dreitönige chromatische Cluster sind als immer wiederkehrendes Grundmaterial der beiden Themen in der gesamten Filmmusik ständig präsent.

Wie bereits erwähnt, war Hans Salter in der Hauptsache für die Komposition der Angriffs- und Horrorsequenzen zuständig. Vor allem seine Musik für CREATURE hat in Form von Soundtrack-Veröffentlichungen die öffentliche Wahrnehmung dieser Filmmusik geprägt:

Due to the blaring theme, CFTBL's score has an unfair reputation for being loud and brassy, when in fact it contains many beautiful melodies and atmospheric cues. This misconception is because most of CFTBL's released music is Salter's, whose writing was not representative of the majority of the score. (CD-Booklet *Creature from the Black Lagoon* 2000, 14)

Salter's Cues unterscheiden sich von Steins und besonders von Mancinis deutlich. Letztere begleiten überwiegend harmlose Unterwasseransichten, wie z.B. den Blick in ein großes Aquarium in #5 »Marine Life« – dieser Cue ist übrigens einem Abschnitt namens »Fisherman«¹⁸ aus dem 1. Akt von Stravinskys *Le Rossignol* (1914) sehr ähnlich. Der Klang bewegt sich viel

17 Z.B. in Johann Sebastian Bachs Choralvorspiel *Durch Adams Fall*.

18 Vgl. die Einspielung von Robert Craft auf Naxos (Stravinsky: *The Rite of Spring, The Nightingale*, 2005), Track 14 »Fisherman«.

im mittleren und oberen Register, und selbst der Einsatz der beiden Creature-Themen ist in diesen Szenen rhythmisch relativ abwechslungsreich und leicht, z.B. in # 35 (z.B. ab 1:02'25“ in der Kampfszene). Eine schnelle Variante des Themas entwickelt sich im Blech, begleitet von einem streckenweise geradezu jazzartigen Bläsersatz, zu einem eigenen Stück, in dem ein sonst in der gesamten Filmmusik kaum vorhandenes Schlagzeug zum Einsatz kommt (ca. 1:03:40).

Bereits aufgrund der Art der vertonten Handlungen («Monster Attacks«, »Doping the Monster« etc.) ist Salters Musik insgesamt dichter und brachialer. In mehreren Angriffsszenen (#22, #27, #32, #36, #40) erklingen die beiden Monsterthemen synchron oder sind eng verwoben. An diesen Stellen wird die Differenzierung und Variationsbreite von Salters Instrumentation deutlich: Neben Orchester-Tutti setzt er v.a. laute und wuchtige Instrumente (tiefes Blech, Celli und Kontrabässe, etc.) ein und verwendet viele raue Klangfarben. Im Gegensatz zu Herman Steins Einsätzen des Attacking-Themas, die einen vergleichsweise behäbigen Charakter haben (z.B. in #6 »That Hand Again«), sind Salters »Attacking«-Cues schriller instrumentiert.

Salters Cues zeichnen sich zudem durch starke Kontrastwirkungen aus, ein Ergebnis der Kombination musikalischer Extreme von Lautstärke und Klangfarbe, besonders abwechslungsreich z.B. in #25–#27 »The Monster Attacks 1-3«. Die wilde, zerstörerische und unberechenbare, sich ihrer Erforschung widersetzende Natur, die in der Figur des Kiemenmannes ihre Personifizierung erfährt, wird so auf der musikalischen Ebene gespiegelt. Besonders zeigt sich dies in von der Darstellung übermenschlicher physischer Kraft geprägten Angriffs-Momenten: so in #22 («The Monster Strikes Back«), wo sich das Creature-advancing-Thema (Streichertutti) und

das Creature-attacking-Thema im fortissimo (Blechbläser-Tutti mit Flatterzunge) überlagern und sich im Moment des Überfalls des Monsters der Tutti->Schrei des Orchesters mit dem Schrei des hilflosen Opfers (in diesem Fall eines einheimischen Arbeiters) mischt, oder in #26 (»Monster Attacks«), wenn auch noch das Monster und die frisch geschnappte Kay (Julie Adams) mitschreien (#26).

Auch auf anderen Ebenen finden sich charakteristische moderne Elemente: In #26 (ab 00:48:33) ist David in einer Grotte dem Monster auf der Spur, und während er sich ängstlich umsieht, erklingen harmonisch richtungslose, sanfte und sich an einzelnen Stellen zu kleinen Clustern verdichtende Holzbläserstimmen in einem langsamen und repetitiven Muster. Daneben fallen an manchen Stellen unregelmäßige Rhythmen auf, beispielsweise in der Kampfmusik in #39 »Doping the monster« (1:08:44-1:09:59).

Die vielen musikalischen Themen und Stimmungen wechseln sich in der zweiten Hälfte des Films – eindrucksvolles Beispiel sind die Cues #25-27 – rasch ab. Die Musik spielt ununterbrochen durch, erfährt aber bei fast jedem filmischen Einstellungswechsel einen musikalischen Bruch. An solchen Stellen des Films tritt die enorme Stilvielfalt deutlich zutage und weist in dieser Hinsicht eine gewisse – aber bestimmt völlig unbeabsichtigte – Ähnlichkeit mit der Oper *Wozzeck* auf, in der ebenfalls alle zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel aufgeboten wurden und auch verschiedenen Stile harsch aneinandergeschnitten werden.

Um genau sagen zu können, woher Salter seine Techniken zur Vertonung von Horrorfilmen hatte und wie er seine Ideen entwickelte, müssten mehrere seiner Filmmusiken untersucht werden (und nicht zuletzt wären die Partituren dabei hilfreich), zumal Salter selbst wenig auskunftsfreudig war. Dennoch äußerte er, dass es Alban Berg war, der ihn mit dem »nötigen Rüstzeug« versehen habe:

»Bei Universal galten Sie damals als Spezialist für Horrorfilme. War das für Sie, einen ehemaligen Alban-Berg-Schüler, nicht eine ziemliche Umstellung, als Sie sich plötzlich zwischen Frankenstein und Wolf Man wiederfanden?«

Salter: »Selbstverständlich. Aber meine Studien bei Alban Berg hatten mich mit dem nötigen Rüstzeug versehen, um eine derartige Herausforderung annehmen zu können.« (Cagnelli 1993, 111)

Allerdings hat er dieses »Rüstzeug« kaum näher erläutert und verriet in Interviews wenig über technische Details:

»Manchmal setzen Sie in den grauenerregendsten Momenten eines Films Motivfolgen ein, die mehr sound effects sind als Musik. Wie haben Sie diese Wirkung erreicht?« Salter: »It's a matter of talent.« (Cagnelli 1993, 111)

Eine der seltenen genaueren Aussagen Salters ist die folgende zu der Musik zu *FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN* (1943):

These string chords are based on fourths, which have a strange quality. Usually, chords are based on thirds, but these are based on fourths – there’s a fourth interval between each voice. When you move these chords back and forth it gives a special, eerie and mysterious feeling. And then, if you put on top of it an eerie sounding melody line with the Novachord, it really adds up to something very strong. (in: Rosar 2006, 428)

William H. Rosar hat darauf hingewiesen, dass Alban Berg in *Wozzeck* Quartakkorde eingesetzt hat und für seinen Unterricht mit Salter den Abschnitt zu Quartakkorden in Arnold Schönbergs *Harmonielehre* verwendete (Rosar 2006, 428). Für Berg und Schönberg waren diese von Debussy viel benutzten Quartakkorde verknüpft mit einer »atmosphere of *Volkstümlichkeit* in a primitive manner which applies equally to the style of Atonality« (Perle 1989, 99) (Berg) bzw. mit »Naturstimmungen [...] denn, als ob die Natur so redete, klingt es allerdings.«¹⁹ (Schönberg). Salter benutzte diese Akkorde in *FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN* in diesem Sinne, erzeugte aber eine unheimliche Atmosphäre besonders auch durch die Verbindung mit einer ›furchteinflößenden‹ Novachord-Melodie.

Einige seiner musikalischen Mittel legte Salter in Interviews offen:

19 »Mit so großer Kraft setzt sein [Debussys] Impressionismus auch die Quartakkorde hin, daß sie untrennbar verbunden scheinen mit dem Neuen, das er sagt [...] Vielleicht trägt auch hierzu bei, dass sie Naturstimmungen ausdrücken; denn, als ob die Natur so redete, klingt es allerdings.« (Schönberg 2001, 481).

- Einsatz des Novachords²⁰ (langsame Novachord-Akkorde in sehr tiefer Lage²¹, ›furchteinflößende Melodie‹ auf dem Novachord) – z.B. in FRANKENSTEIN AND THE WOLF MAN. In CREATURE setzt Herman Stein im #1 »Main Title« übrigens in ähnlicher Funktion eine Hammondorgel ein (ab 00:00:36; und es ließen sich vermutlich mehr Stellen finden, an denen deutlich wird, wie gründlich sich die jüngeren Staff Composers die Techniken der älteren Kollegen angeeignet haben).
- Quartakkorde.
- Die Kombination von Celesta, hohen Streichern und hohen Holzbläsern.²²

20 Das Novachord ist eine elektronische Orgel, die aufgrund ihrer speziellen Klangqualitäten in Filmen der 1940er und 1950er oft benutzt wurde.

21 »Your scores are usually very melodic, even in the most horrific passages. But even when that animal hand reaches slowly for the thief's wrist, you merely build a few slow chords that are so low-pitched they're almost more sound effect than music. The effect is chilling.« – Salter: »That's the novachord again, but in a low register which is very rarely used. Most people use the instrument for melody line, higher, or screaming chords, higher. But that low register has an ominous quality.« (Jones 2009, 279).

22 Zu WOLF MAN (1944): »When the grave robbers remove the wolfbane from Larry Talbot's coffin, the moonlight filters in and we hear the theme which will accompany the moonlight and warn us throughout the film whenever Talbot is about to become the Wolf Man.« – Salter: »There is a celeste in there, high strings, and high woodwinds. It's the interplay between these three elements that create that effect.« (Jones 2009, 277).

- Tritonus-Wiederholung im Englischhorn (Igor's Horn²³ = »...was an English horn. It's probably that lowered fifth that repeats itself *da-da-da-da-da* – which gives it that particular flavour«). (Jones 2009, 277).

Zudem wurde auf die effektvolle Geräuschhaftigkeit einiger Techniken (z.B. die langsam wechselnde Akkorde in tiefer Lage) hingewiesen. Derartige Effekt gibt es, wie gezeigt, auch an verschiedenen Stellen von *CREATURE*.

Gleichzeitig lassen sich viele Elemente des *CREATURE*-Scores auf ein romantisches Idiom beziehen – etwa die in *Salter's Cues* fast allgegenwärtigen Streichertremoli zum Spannungsaufbau, (die Kombination) extreme(r) Lagen, sowie lautmalerische und bewegungsimitierende Motive (z.B. abwärtsgerichtete Figuren zur Illustration des Hinabsinkens im Wasser).

Was also ist an der Filmmusik zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* modern? Das hohe Dissonanzaufkommen? Die Dissonanzen in *CREATURE* treten tatsächlich nicht nur in ein paar schrägen Passagen auf, sondern der beschriebene ›Creature-Sound‹ nimmt in dem Film großen Raum ein – eben wie der Kiemenmann selbst als personifizierte Form der ungebändigten brutalen Kraft der Natur, deren musikalisches Abbild diese Musik offenkundig darstellt. *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* exponiert damit thematisch die zerstörerische Kraft des Primitiven (wie z.B. auch Stravinskys *Sacre du printemps*), oder zwischenmenschliche Grausamkeit

23 »Die Hauptsache bei der Komposition für Horror-Filme ist die Schaffung von Atmosphäre – einer spannungsgeladenen Stimmung, die den Zuschauer auf seinem Sitz fesselt. Die Musik in den schrecklichen Momenten muss wirklich zum Frösteln sein und ich muss gestehen, dass mich Igor's Horn aus *THE GHOST OF FRANKENSTEIN* nach all diesen Jahren immer noch verfolgt.« (Asper 2002, 510).

(wie z.B. Bergs *Wozzeck*, »wo die Menschen, als Opfer oder Täter, unmenschlichen Kräften ausgeliefert sind«; Sadie/Latham 2001, 490). Dabei stehen in *CREATURE* aber keinesfalls nur harsche Dissonanzen für derartige Inhalte, sondern auch die oben beschriebenen musikalischen Extreme auf der klanglichen und dynamischen Ebene. Weitere Anklänge an die musikalische Moderne lassen sich in der Filmmusik zu *CREATURE* finden, etwa die leisen, harmonisch richtungslosen Holzbläserstimmen in #26, die Davids ängstliche Suche in der Grotte begleiten, oder Henri Mancinis an Stravinskys *Le Rossignol* erinnernden »Marine Life«-Cue #5. Insofern ist die Beschreibung »limited modernism« – jedenfalls bezogen auf diesen Film – unzutreffend, denn vielmehr ist es ja so, dass v.a. die musikalischen *Extreme* der *CREATURE*-Filmmusik als deren moderner Aspekt erscheinen – ein paar Dissonanzen hier und da hätten dies sicher nicht geleistet. Zudem wird deutlich, dass ganz verschiedene Elemente moderner Kompositionsweisen an den unterschiedlichsten Stellen der Filmmusik zu finden sind und damit kann man hier vielleicht eher von einer »wildwüchsigen Moderne« sprechen.

Alle diese Anklänge verschwinden jedoch in dem Moment, in dem das Monster (vermeintlich) stirbt. Dieser kompositorischen Logik folgend ist das letzte, was man vom regungslos hinabsinkenden Kiemenmann hört, die Umkehrung des *Creature*-Themas (1:15:24), bevor eine Schlussfanfare und eine in *Dur* stehende gelöste Orchestermelodie den Film mit einem Blick auf die Überlebenden abschließen.

Eine Vielzahl einzelner Elemente moderner Musik wird also – neben zahlreichen Elementen anderer Herkunft – in das Stilgemisch der Filmmusik integriert. Dies geschieht als direkte Übertragung von in bestimmten Sinnzusammenhängen etablierten oder als passend empfundenen

musikalischen Mitteln auf entsprechende Elemente des Films. Eine grobe und laute Dissonanz steht für ein grobmotorisches und abstoßendes Monster (das mit der schönen Frau nie zusammenkommen kann), ein Tremolo für eine spannende oder schaurige Atmosphäre, der (zu dieser Zeit noch) schwer zuzuordnende Klang einer Hammondorgel für unbekannte Welten, um nur einige zu nennen.

Diese Mischung ergibt einen spezifischen Filmmusikstil, der auch auf die damaligen Produktionsbedingungen bei Universal Pictures zurückzuführen ist.²⁴ Hans Salter war dort einer von mehreren »staff composers«, die den Universal-Stil entscheidend mitgeprägt haben und der aufgrund seines musikalischen Werdegangs sicherlich mitverantwortlich für die Integration moderner musikalischer Mittel in die Filmmusik war. Allerdings wird er bei Universal nicht allein deswegen angestellt worden sein, sondern eher, da er seit 1922 auf allen filmmusikalisch relevanten künstlerischen Posten gearbeitet hatte und damit in der Lage war, verschiedene Filme schnell und effektiv zu vertonen. Zur Zeit der Produktion von *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* 1954 war er bereits 15 Jahre bei Universal tätig und hatte seinen filmmusikalischen Stil längst etabliert.

»*Mind reading serialism*«

Der breiter wahrgenommene Einbruch moderner Musik in den Hollywoodfilm fand in den 1950er Jahren in einem anderen Genre statt. Sie erschien – neben einem weiteren neuartigen filmmusikalischen Phänomen: dem Jazz – in verschiedenen Sozio- und Psychodramen. Leonard

24 Zur Geschichte der Universal Pictures Horrorfilmmusiken der 1930er Jahre siehe Rosar 1983.

Rosenmans Musiken zu *EAST OF EDEN*, *REBEL WITHOUT A CAUSE* und schließlich *THE COBWEB* (alle 1955) gelten dabei als Musterbeispiele für neuartiges Filmmusikkomponieren und auch für eine schon etwas früher aufgetretene filmmusikalische Kompositionsweise, die sich stärker auf seelische Zustände und eine innere Logik der Handlung von Personen konzentriert, als die Inszenierung musikalisch zu kommentieren.

Die Musik zu *THE COBWEB* wird als erste dodekaphone Filmmusik für einen Hollywood-Spielfilm²⁵ angesehen und ist im ›musikalische-Moderne-im-Film‹-Kontext wahrscheinlich die mit Abstand am häufigsten genannte. Allerdings gibt es hierzu auch einige irreführende Aussagen und Vergleiche wie die Musik sei »*streng* zwölftönig« (Heinle 1995, 64), oder: »In both *THE COBWEB* and the sci-fi picture *FANTASTIC VOYAGE* (dir. Richard Fleischer, 1966) Rosenman made use of twelve-note techniques, as did Rózsa to portray the Satanic elements in *KING OF KINGS*.« (Cooke 2008, 198). In verschiedenen Quellen wird die Geschichte so dargestellt, als sei Leonard Rosenman ein Filmmusikkomponist gewesen, der irgendwann angefangen habe, in Filmen mit einem modernen Idiom zu experimentieren (z.B. Larsen 2007, 125). Allerdings war es umgekehrt eher ein Experiment der Regisseure bzw. der Produktionsfirmen mit einem modernen Komponisten, denn Rosenman (*1924) war 1954, als er durch Zufall zum Film kam, weil sein Klavierschüler James Dean ihn dem Regisseur Elia Kazan als Komponisten für *EAST OF EDEN* vorgeschlagen hatte, ganz in der

25 Beispiele für Zwölftonmusik in früheren Filmen lassen sich aber einige finden. Sie reichen von vereinzeltem Vorkommen, z.B. in Scott Bradleys Musik zu den Zeichentrickfilmen *PUTTIN' ON A DOG* (1944) und *THE CAT THAT HATED PEOPLE* (1948) bis hin zu Filmmusiken wie in Hanns Eislers Musik zu Joris Ivens Dokumentarfilm *REGEN* (1929).

zeitgenössischen Musikszene verwurzelt und hatte bis dahin keine Berührung mit Filmmusik gehabt, sondern ausschließlich ›moderne‹ Kompositionen geschrieben.

Leonard Rosenman

Leonard Rosenman hat zu Beginn seines Studiums 1947 an der University of California/Los Angeles an Arnold Schönbergs Harmonie-, Kontrapunkt- und Analysekursen teilgenommen und dort auch einige seiner frühen Kompositionen mit Schönberg besprochen (Feisst 2000). Da er mehr Unterricht in Komposition wünschte, sich Privatstunden bei Schönberg jedoch nicht leisten konnte, wechselte er nach einem Semester an die University of California in Berkeley, wo er bei Roger Sessions und Ernest Bloch studierte. Während seiner Zeit in Berkeley komponierte er einige dodekaphone Stücke, die auch erfolgreich aufgeführt wurden. 1952 erhielt er ein Stipendium, um bei Luigi Dallapiccola in Tanglewood zu studieren und wurde dort ein Jahr später Composer in Residence. 1953 erhielt er von der Koussevitsky Foundation den Kompositionsauftrag für eine Oper nach einem Libretto von Thomas Mann, die er jedoch nicht vollendete, nachdem Mann gestorben war und die Opernabteilung in Tanglewood geschlossen wurde.

Rosenman hatte bis zu seiner Komposition für EAST OF EDEN keinerlei Erfahrung mit Filmmusik, was ihm nach eigenen Angaben aber keine Schwierigkeiten bereitete:

Surprisingly perhaps, I had no difficulty in making the transition from concert works to film scoring, or adapting to the time constraints of film composition. Of course I

had to write faster, but I found the whole process was and still is quite wonderful. I learned a great deal about writing for the orchestra and was also able to try out (as long as they fitted the film) a lot of the elements of my compositions that I was writing at the time. (Feisst 2000, 20)

Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Elia Kazan war so erfolgreich, dass Rosenman unmittelbar danach Vincente Minellis *THE COBWEB* sowie Kazans nächsten Film *REBEL WITHOUT A CAUSE* (ebenfalls 1955) vertonte. Während Rosenman weiterhin Konzertmusik komponierte, später musikalischer Leiter des auf Avantgarde-Musik spezialisierten Kammerorchesters »New Muse« war und dem Vorstand der ISCM (International Society for Contemporary Music) angehörte, schrieb er ab Mitte der 1950er Jahre hauptsächlich Filmmusik, u.a. zu dem Dokudrama *SAVAGE EYE* (1960), dem Sci-Fi/Fantasy-Film *FANTASTIC VOYAGE* (1966) und dem Soziodrama *EDGE OF THE CITY* (1957). Rosenman komponierte bis Anfang der 1990er Jahre Musik für Dutzende Filme und Fernsehserien, darunter auch Thriller, Sciencefiction- und Horrorfilme, aber auch Dramen. Zu seinen bekanntesten Filmmusiken gehören *BENEATH THE PLANET OF APES* (1970), *STAR TREK IV: THE VOYAGE HOME* (1986), *THE POSSESSED* (1978, TV) und *CROSS CREEK* (1983). Seine zwei Oscars erhielt er allerdings für Adaptionen (»Best Adaptation Score«) zu Stanley Kubricks *BARRY LYNDON* (1975) und *BOUND FOR GLORY* (1976). Leonard Rosenman starb 2008.

*THE COBWEB (1955)*²⁶

»At last! The novel that bares the secrets of the psychiatrist's couch is now on screen!«²⁷

Synopsis: Dr. Stewart McIver (Richard Widmark) ist Chefarzt einer psychiatrischen Klinik mit einem gut situierten, intellektuellen Klientel. Er behandelt nicht nur ›klassisch‹ auf der Couch, sondern arbeitet daneben mit den Methoden der so genannten Umwelttherapie, bei der Patienten möglichst viel Eigenverantwortung übernehmen sollen. Der Film dreht sich um einen Streit über neue Vorhänge im Gemeinschaftsraum der Klinik: Die Patienten planen im Sinne der neuen Therapieform, einen eigenen Vorhang zu entwerfen (mit Bildern der Klinik und der dort lebenden Menschen), während Stewarts vernachlässigte Ehefrau Karen (Gloria Grahame) – die von dem Plan der anderen nichts weiß – sich mit einem von ihr ausgewählten Vorhang (weißer Brokat mit schwarzem Blumenmuster) in das Klinikleben einbringen möchte. Gleichzeitig bestellt die resolute Geschäftsführerin Victoria Inch (Lillian Gish) kostengünstige (schmutzig-grüne) Vorhänge. Der sich daraus entwickelnde Konkurrenzkampf um Ablehnung und Anerkennung der verschiedenen Pläne und das Aufhängen und zum Teil gewaltsame Entfernen der Vorhänge durch die Beteiligten bildet den Hintergrund für die Darstellung der verschiedenen menschlichen und beruflichen Beziehungen. Im Mittelpunkt stehen jedoch die Beziehung von Stewart mit seiner Frau auf der einen und seiner attraktiven Kollegin

26 USA 1955, Regie: Vincente Minelli, Musik: Leonard Rosenman, 119 min., 1 M-G-M, Deutscher Verleihtitel: Die Verlorenen.

27 Zitat aus dem Filmtrailer zu *THE COBWEB* (zitiert nach O'Brien 1996, 72).

Meg Rinehart (Lauren Bacall) auf der anderen Seite sowie die aufkeimende Liebe zwischen den jungen Patienten Steven (John Kerr) (der die Bilder für die Vorhänge malt) und Sue (Susan Strasberg). Die Ereignisse erzeugen eine derartige Dynamik, dass etwa in der Mitte des Films das Klinikpersonal verrückt geworden zu sein scheint, wohingegen sich die Patienten vernünftig organisieren, nach drei Vierteln des Films schließlich alle verrückt scheinen, und am Schluss alle akuten Konflikte gelöst sind.

Der knapp zwei Stunden lange Film (1:58:34) enthält 30'58" und damit zu ca. 25% Musik, wobei die diegetische Musik nicht mitgerechnet wurde (Konzert, Klaviermusik, Jazz). Die 19 Cues dauern zwischen 15" und 3'43", die Pausen zwischen den Cues betragen bis zu 20 Minuten. In der zweiten, ereignisdichteren Hälfte des Films ist mehr Musik zu hören. Sie erklingt in *THE COBWEB* immer in Zusammenhang mit innerer, seelischer Erregung der handelnden Personen. Diese Erregungszustände reichen von großer Aufgewühltheit, Wutausbrüchen und Streit bis hin zu Zweifel, Traurigkeit, Liebe oder zärtlicher Zuneigung. Leonard Rosenmans Intention war es, mit Hilfe der Musik zu veranschaulichen, was *in* den Personen vorgeht und entschied sich deshalb, eine expressionistische Musik zu schreiben:

Rosenman's choice of this particular idiom was not motivated ›simply because I felt it was important to write a serial score. I felt that this film really could have used this kind of treatment. I also felt that it would have set off the film as not simply a potboiler melodrama which happened to center around an insane asylum but rather a film in which this kind of expressionistic music could be, so to speak, mind reading or, as I say, super-real.‹ By that, Rosenman explains, ›I simply mean it was not naturalistic. It was my intention not to ape or mimic the

physical aspect of the screen mise en scène but it was more my intention to show what was going on inside characters' heads. ... I wanted more neurosis; much more of the inner workings of the people which, I think, were a bit lacking in the overt action of the film.< (Prendergast 1992, 119)

Bei Rosenmans Musik für *COBWEB* handelt es sich aber nicht um eine Zwölftontechnik wie beispielsweise bei Schönbergs *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 (1929-1939), welche auf einer zwölftönigen Reihe fußt, die auch als ganze exponiert wird, sondern Rosenman exponiert als Hauptthema einen Hexachord und verteilt die übrigen sechs Töne in beliebiger Reihenfolge auf die Begleitung.²⁸



NB 3: COBWEB Hauptthema in der Violinstimme, Main Title (#1)

Das Hauptthema (im Cue-Protokoll auch: HT) (siehe NB 3) wird beim Einblenden des Filmtitels »Die Verlorenen« in den Violinen (gedoppelt in den Klarinetten) eingeführt und direkt im Anschluss in den Posaunen und Hörnern imitiert. Die kraftvolle Wirkung dieser ersten Exposition des Themas wird durch die Instrumentation unterstützt und sticht immer aus

28 Eine Technik, die Straus auf Rosenmans Lehrer Roger Sessions zurückführt (»Rosenman takes an approach similar to that of his teacher, Sessions: the series is a source of material, influential even when it is not literally present.«) (Straus 2009, 151).

dem Orchestersatz heraus. Sie korrespondiert dabei nicht etwa mit der Anfangseinstellung – dem Blick auf ein schön gelegenes Haus bei gutem Wetter –, sondern offenkundig mit der Stimmung des jungen Mannes, der aufgeregt vom Klinikgelände rennt.

Das Hexachord-Thema erscheint in fast allen Cues des Films in zahlreichen Varianten, und wird – ebenso wie einige der im Folgenden genannten Motive – auch strukturell zu einem tragenden Element der Textur. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist #5 »Stevie's Analysis« (der junge Patient Stevie liegt auf der Couch und Dr. McIver redet ruhig auf ihn ein), in dem eine erweiterte Form des Hauptthemas (Klarinette solo) durch verschiedene Instrumente (Flöte solo, Fagott solo) imitiert wird und dann immer weiter ausdünnert, bis eine zerfaserte Form davon in den Streichern (Violinen und Celli) übrigbleibt (während der abwesend wirkende Patient Stevie Dr. McIver fragt: »Was haben Sie eben gesagt?«).

Eine weitere motivische Ableitung aus dem Beginn des Hauptthemas ist ein prägnantes Dreiton-Abwärtsmotiv mit der Abfolge kl. Sekunde↓ – kl. Septime↓, das oft in Momenten großer Aufregung zu hören ist, so z.B. in #2 »Holcomb's Episode«, als ein älterer Patient – offenbar nach einem Wutanfall – blutend mit weit aufgerissenen Augen auf seinem Bett liegt und das Klinikpersonal ihn vergeblich um Einlass in sein Zimmer bittet oder in #13, als Karen McIver wütend die Vorhänge im Gemeinschaftsraum herunterreißt, um ihre eigenen aufzuhängen.

Neben diesen aus dem Hauptthema abgeleiteten markanten Motiven gibt es ein eigenständiges lyrisches Dreitonmotiv (»Zuneigungsmotiv«) mit der Intervallfolge kl. 3↑ - gr. 3↓. Dieses ist als einziges im Film an bestimmte Personen gebunden und erklingt immer in Momenten der Zuneigung zwischen Stevie und Sue: Zum ersten Mal in #7 (»Sue's Secret«), als Sue

(Agoraphobie) Stevie leise von ihren Ängsten erzählt. Das Motiv erscheint in den Holzbläsern und Streichern, dann in verschiedenen Variationen, wobei die Wechsel in der Dynamik die Stimmungsschwankungen im Gespräch wiedergeben.

In #13 (ab 1:27:40) sagen sich Stevie und Sue nach dem gemeinsamen Kinobesuch Gute Nacht. Hier tritt das Motiv erst in der Oboe, dann im Horn auf. Über das Motiv in der Oboe legt sich in der Flöte eine abwärtsgerichtete Tonleiter, über das wiederholte Motiv im Horn das zum ersten Mal wieder auftretende Hexachord-Thema in den Violinen. Hexachordthema und Zuneigungsmotiv werden miteinander verflochten und lassen bei aller Ruhe, die diese Szene ausstrahlt, auch die Unsicherheit der beiden jungen Menschen erkennen. Auf diese Weise erzeugt Rosenman reichhaltige thematische Querverbindungen und damit viele verschiedene Stimmungsabstufungen.

Die Instrumentation, auch in Form des Wechselspiels zwischen Orchestertutti (55-60) und kammermusikalischer Besetzung (oft Holzbläser-Soli und kleine Streichergruppe), unterstützt die Dramatik: das Orchester wird meist in Szenen eingesetzt, in denen große Aufregung herrscht oder einzelne Personen sehr aufgebracht sind (z.B. #1), die kammermusikalische Besetzung begleitet ruhigere Szenen, oft auch Gespräche. Dabei beschränkt sich Rosenman nicht auf klischeehafte Zuordnungen, sondern setzt auch immer wieder überraschende Klangfarben ein, etwa der nur spärlich verwendeten Instrumente Harfe, Celesta oder Klavier. In aufregenden Momenten tauchen häufig aggressive Blechbläserattacken, Paukenwirbel und Klavierakkorde auf, gegen Ende des Films wird dies durch neu hinzutretende Elemente wie Klarinetten-Tremolo und Paarbeckenschlägen noch gesteigert.

Rosenman berichtete, dass er sich während seiner Arbeit an der Musik für THE COBWEB intensiv mit Schönbergs *Klavierkonzert* op. 42 (1942) befasst hat (der Auftraggeber des Klavierkonzerts war übrigens ein ehemaliger Schüler Schönbergs, Oscar Levant, der in THE COBWEB die Rolle des Patienten Mr. Capp spielt) und sein Augenmerk besonders auf die Dopplung von Klavier und Orchesterinstrumenten (vgl. #1 u.a.) und komplexe Imitationstechniken gerichtet war (Prendergast 1992, 121). Tatsächlich ist seine COBWEB-Partitur – wenngleich nicht in Hinblick auf den Umgang mit der Reihe – hörbar davon beeinflusst, einzelne Motive aus der Filmmusik sind mit Motiven aus Schönbergs Klavierkonzert nahezu identisch, z.B. entspricht das Zuneigungsmotiv von Stevie und Sue einem Motiv (Streicher) vom Beginn des ersten Satzes (Andante). Eine andere interessante Parallele gibt es auf der programmatischen Ebene: Eine Skizze Schönbergs zeigt die Endfassung der dem Klavierkonzert zugrundeliegenden Reihe und die »vier Teile des in der Forschung als autobiographisch gedeuteten Programms [des Klavierkonzertes], welche jeweils durch ein musikalisches Beispiel eines der vier Formabschnitte illustriert werden«. ²⁹ Die programmatischen Aussagen lauten: »Life was so easy«, »Suddenly hatred broke out«, »A grave situation was created« und »But life goes on«. ³⁰ Vielleicht hatte Rosenman auch daran gedacht, als er sich mit seiner Musik zu THE COBWEB auf das Klavierkonzert bezog? Darüber lässt sich zwar nur spekulieren (zumal die gedruckte Version der Partitur diese Angaben nicht enthält), dennoch ist es bemerkenswert, wie

29 http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op42_notes.htm (Stand: 15.7.2012).

30 Ebd.

sich die Dramaturgien von Klavierkonzert und Film ähneln.

Neuartig an der Musik zu *THE COBWEB* ist, dass es tatsächlich keinen Kontrast mehr zwischen tonalen und atonalen Teilen gibt. Aufgrund ihrer durchgehend atonalen Anlage produziert die Musik durchwegs unaufgelöste Spannungszustände, und selbst das Zuneigungsmotiv von Stevie und Sue behält stets einen leidenden Charakter. Der entspannteste Moment ist gegen Ende des Films in #18 »Stevie's Return« zu hören, nachdem der schon fast für tot gehaltene Stevie ins Haus der McIvers zurückgekehrt ist. Für einen kurzen Moment scheint es so, als ob die Musik einer harmonischen Auflösung entgegen strebe, die dann aber doch nicht erfolgt (ab 1:57:32). Im Gegenteil mündet die Musik konsequenterweise in einen starken atonalen Schlussakkord. Kontraste gibt es vielmehr zwischen aufgeregten und lyrischen Passagen, stärkeren und schwächeren Dissonanzen und die Musik unterscheidet dabei auch nicht zwischen Patienten und Nicht-Patienten: Immer lenkt sie die Aufmerksamkeit auf emotionale Zustände und beschreibt die verschiedenen Regungen der menschlichen Psyche.

Rosenman hatte zunächst angenommen, dass die Musik wegen ihrer Neuartigkeit von den Produzenten und dem Regisseur aus dem Film gestrichen werden würde (Prendergast 1992, 121). Die Instrumentation aber ist nicht völlig filmmusikuntypisch, sondern in wesentlichen Zügen relativ traditionell, zudem reduzierte Rosenman die herkömmliche Zwölftontechnik auf ein griffiges Hexachord-Hauptthema mit recht freier atonaler Begleitung: Dieses Thema und die daraus und daneben entwickelten Motive sind in ihrer Grundform dank vieler Wiederholungen (neben allen möglichen Ableitungen) stets präsent und halten damit die Musik auch auf struktureller Ebene zusammen.

1957, wenige Jahre nach dem Erscheinen des Films wurde die Musik zu *THE COBWEB* gemeinsam mit Rosenmans Musik zu dem Soziodrama *EDGE OF THE CITY* auf M-G-M Records veröffentlicht und es ist erstaunlich, wie sehr die Produktionsfirma M-G-M in den ›liner notes‹ die Qualität dieser Filmmusik an ihrer Modernität und an ihrer Eigenständigkeit außerhalb des Films misst. Zudem ist es ein interessantes Detail, dass Rosenman beim Komponieren freie Handhabe hatte:

M-G-M Records takes pride in presenting this recording in that it ranks at once as one of the most unusual and substantial releases in the history of albums of music recorded for film soundtracks. Not only does it memorialize two memorable films – it also brings to life two of the finest and most mature musical background scores ever created for film. The music heard here is made of the stuff of greatness and lasting power. It is music which is daring and, in certain aspects, experimental. And, most important, it is music possessed of values which give it effectiveness when it is divorced from the role of accompanying motion picture action. [...]

Mr. Rosenman demands and always is allowed free rein on the films to which he is assigned to compose scores. The freedom of expression he achieves is noticed easily in the end results which appear on this recording. (CD-Booklet zu *THE COBWEB* 2005)

Diese Aussagen zeigen außerdem – und wie schon im Zusammenhang mit der Musik zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* festgestellt –, welch

maßgeblichen Einfluss die Haltung der verantwortlichen Produzenten bzw. der Produktionsfirma auf die Filmmusik hat.

Schlussbemerkungen

Bei allen Unterschieden zwischen den beiden Beispielen verbindet sie, dass Bedeutungskontexte der musikalischen Moderne durch den filmischen Einsatz explizit werden. So induziert atonales Komponieren in *THE COBWEB* verschiedene emotionale Zustände und entspricht damit auf seine eigene, filmmusikspezifische und sehr konkrete Art und Weise der Definition von Expressionismus als »Musik, die einen Seelenzustand ausdrückt« (Sadie/Latham 1997, 606). In der Musik zu *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* werden ebenfalls, wie oben ausgeführt, nicht einfach nur starke Dissonanzen, sondern diverse der Moderne entlehnte Kompositionstechniken in bestimmten Sinnzusammenhängen verwendet.

Eine weitere bemerkenswerte Parallele zwischen den beiden Filmen ist, dass es um die wissenschaftliche bzw. psychiatrische Untersuchung von Wesen bzw. Gegenständen geht, die nur schwer zugänglich sind, die sich ihrer Untersuchung immer wieder entziehen bzw. ihre Emanzipation lauthals einfordern und die mehrmals im Verlauf der Handlung vehement die Zugriffsrichtung ändern. Spannung entsteht sowohl in *CREATURE* als auch in *THE COBWEB* vielfach auf dieser Basis und darauf lenkt nicht zuletzt die hier besprochene Musik die Aufmerksamkeit.

Anhand der beiden Beispiele lässt sich vermuten, dass die kompositionstechnischen Mittel der musikalischen Moderne im Film sehr spezifisch angewendet werden, wobei an vielen Stellen und in Hinblick auf verschiedene Aspekte der Filmmusik kaum je eindeutig zu definieren ist,

wovon diese im Einzelnen stilistisch noch beeinflusst wurden. Inwiefern die zwei Beispiele, wie eingangs dargestellt, zudem repräsentativ für ganze ›Richtungen‹ sind und in welchen Formen die musikalische Moderne Filmmusik außerdem beeinflusst hat, bleibt an vielen weiteren Filmen genauer zu untersuchen.

Literatur

- Ashby, Arved (2004) *Modernism Goes to the Movies*. In: *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*. Rochester: University of Rochester Press.
- Asper, Helmut G. (2002) »*Etwas Besseres als den Tod...*« *Filmexil in Hollywood*. Marburg: Schüren.
- Brophy, Philip (1997-1998) *The secret history of film music*. Online verfügbar unter: <http://www.philipbrophy.com/projects/scrthst/index.html> (zuletzt geprüft am 12.03.2012), ursprünglich veröffentlicht in: *The Wire*, London.
- Cargnelli, Christian/Omasta, Michael (1993) *Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945*. Wien: Wespennest.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Feisst, Sabine M. (1999) Arnold Schoenberg and the Cinematic Art. In: *Musical Quarterly* 83/1, S. 93–113.
- Feisst, Sabine M. (2000) Serving Two Masters: Leonard Rosenman's Music for Films and for the Concert Hall. In: *21st Century Music* 7/5 S. 19–25.
- Heinle, Lothar (1995) *Vom Konzertsaal zur Soundstage*. Heilbronn: Stadtbücherei.
- Huckvale, David (2008) *Hammer Film Scores and the Musical Avant-Garde*. Jefferson N.C.: McFarland & Co.
- Jones, Preston Neal (2001) Salter, Hans J(ulius). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. v. Stanley Sadie und John Tyrrell. Bd. 22. Oxford: Oxford University Press, S. 178.
- Jones, Preston Neal (2009) Hans J. Salter (Interview by Preston Neal Jones). In: Weaver, Tom (Hg.) *I Talked with a Zombie. Interviews with 23 Veterans of Horror and Sci-Fi Films and Television*. Jefferson, NC: McFarland, S. 269-284.
- Larsen, Peter (2007) *Film Music*. London: Reaktion Books.

- Larson, Randall D. (1985) *Musique fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. Metuchen, NJ: Scarecrow Pr.
- O'Brien, Geoffrey (1995) *The Phantom Empire. Movies in the Mind of the 20th Century*. New York: Norton.
- Palmer, Christopher/Steiner, Fred (2001) Rosenman, Leonard. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. v. Stanley Sadie und John Tyrrell. Bd. 21. Oxford: Oxford University Press, S. 698.
- Perle, George (1989): *The Operas of Alban Berg*. 2 Bände. Bd. 1: Wozzeck. Berkeley, Calif.: Univ. of California Pr.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music: a neglected art; a critical study of music in films*. New York [u.a.]: Norton.
- Rosar, William H. (1975) *An Interview with Hans J. Salter*. (Manuskript)
- Rosar, William H. (1983). Music for the monsters. In: *The Quarterly Journal of the library of Congress* 40 (4).
- Rosar, William H. (2006) Music for Martians: Schillinger's Two Tonics and Harmony of Fourths in Leith Stevens' Score for War of the Worlds (1953). In: *The Journal of Film Music* 1/4, S. 395-438.
- Sadie, Stanley; Latham, Alison (1997): *Das Cambridge Buch der Musik*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Schönberg, Arnold (2001): *Harmonielehre*. Jubiläumsausg. Wien: Universal Edition.
- Straus, Joseph Nathan (2009) *Twelve-Tone Music in America*. Cambridge: Cambridge University Press (Music in the Twentieth Century, [25]).
- Vossen, Ursula; Koebner, Thomas (Hg.) (2004) *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, Nr. 18406).
- Wierzbicki, James Eugene (2009) *Film Music. A History*. New York: Routledge.
- Wölfer, Jürgen; Löper, Roland (Hg.) (2003): *Das große Lexikon der Filmkomponisten. Die Magier der cineastischen Akustik – von Ennio Morricone bis Hans Zimmer*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- »The Internet Movie Database«, <http://www.imdb.com/> (Stand: 15.7.2012).
- Arnold Schönberg Center, <http://www.schoenberg.at/> (Stand: 15.7.2012).

CDs

Berg Wozzeck. Schoenberg Erwartung. Decca Recordings 1988.

The Cobweb. Original Motion Picture Soundtrack. FSM (= Film Score Monthly) Golden Age Classics 2005.

Creature from the Black Lagoon (and other Jungle Pictures). Monstrous Movie Music 2000.

Creature from the Black Lagoon. A Symphony of Film Music by Hans J. Salter. Intrada 1994.

Filme

Die Verlorenen (= The Cobweb), Aufnahme ARD, 6.6.2000. 119'.

Creature from the Black Lagoon, in: Monster Collection, Universal 2004.

Back to the Black Lagoon: A Creature Chronicle, R: David J. Skal. in: Monster Collection, Universal 2004.

Cue-Protokoll CREATURE FROM THE BLACK LAGOON

Die folgende Cue-Tabelle enthält sämtliche Musikeinsätze des originalen Cue-Sheets des »Music Copyright Department« der »Universal Pictures Company« vom 2. Februar 1954, das mir David Schechter freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.³¹ Aus diesem Cue-Sheet sind die Cue-Nummern, die in Klammern angegebenen Dauern, sowie die Angaben zu Komponist und Titel inkl. Herkunft übernommen.

Die Zeitangaben unter »Position« beziehen sich auf die die Sichtung der oben angegebenen DVD mit dem WinDVD-Player.³² Die Längen der Cues im originalen Cue-Sheet (in Klammern) weichen teilweise von denjenigen der vorliegenden Fassung ab. Sofern die Abweichung mehr als zwei Sekunden beträgt, wird vor der Angabe in Klammern entsprechend eine weitere Dauerangabe gemacht. Nicht so bei zusammenhängenden Cues, deren Nahtstellen sich schwer bis gar nicht eruieren ließen. Die Längen der Abschnitte ohne Musik sind in Zwischenzeilen angegeben.

31 Das Cuesheet des »Music Copyright Department, Universal Pictures Company, Inc.« enthält Angaben zu: »Titel of Composition« (= Nummer und Titel der jeweiligen Musikeinsätze, z.B. »Almost Caught«), »Composer«, »Publisher«, »Extent« (hier wird angegeben, ob ein Cue ganz oder nur teilweise benutzt wird), »How Used« und »Time« (= Dauer des Cues).

32 Achtung: Beim Sichten mit anderen Playern können die hier gemachten Zeitangaben verschoben sein.

Cue	Position	Dauer	Komponist	Orig. Cue-Titel
# 1	0:00:00- 0:01:07	1'07" (1'08")	Herman Stein	Main Title
# 2	0:01:07- 0:02:50	1'43" (1'47")	Herman Stein	Prologue
		38"		
# 3	0:03:28- 0:03:58	(30")	Hermann Stein	The Webbed Hand
		45"		
# 4	0:04:43- 0:05:46	1'03" (1'04")	Henry Mancini	The Diver
		1'54"		
# 5	0:07:40- 0:08:02	22" (23")	Henry Mancini	Marine Live
		1'55"		
# 6	0:09:57- 0:11:26	1'29" (1'36")	Herman Stein	That Hand Again
		2'23"		
# 7	0:13:49- 0:15:10	1'21" (1'24")	Hans J. Salter	Almost Caught
# 8	0:15:10- 0:15:50	(40")	Henry Mancini	Digger's Failure
		1'45"		
# 9	0:17:35-	1'01"	Henry Mancini	Unknown River

	0:18:36	(1'03")		
		25"		
# 10	0:19:01- 0:19:58	57" (59")	Robert E. Dolan	Tale of the Mermaid (aus: MR. PEABODY AND THE MERMAID)
		1'02"		
# 11	0:21:00-	(2'02")	Milton Rosen	Salvage of the Lady Luck (aus: CITY BENEATH THE SEA)
# 12		(0'18")	Henry Mancini	Duke's Little Helper (aus: EAST OF SUMATRA)
# 13		(0'28")	Milton Rosen	Salvage of the Lady Luck (aus: CITY BENEATH THE SEA)
# 14	-0:25:33	(1'53")	Milton Rosen	Brad Rescues Tony, Part 2 (aus: CITY BENEATH THE SEA)
		1'14"		
# 15	0:26:47-	(2'30")	Herman Stein	Kay and the Monster
# 16	-0:31:02	(1'56")	Herman Stein	Kay and the Monster, Part 2
		2'54"		
# 17	0:33:56-	(1'45")	Herman Stein	Tony Visits Port Royal, Part 1 (aus: CITY BENEATH THE SEA)
# 18		(0'09")	Henry Mancini	Monster Speared
# 19		(0'26")	Herman Stein	That Hand Again
# 20		(0'55")	Henry Mancini	Monster Gets Mark, Part 1

# 21	-0:37:42	(40")	Milton Rosen	Brad Rescues Tony, Part 2 (aus: CITY BENEATH THE SEA)
# 22	0:39:42- 0:40:49	1'07" (1'08")	Hans J. Salter	The Monster Strikes Back
		51"		
# 23	0:41:40- 0:42:23	43" (45")	Milton Rosen	Henry's Trap (aus: THE GLASS WEBB)
		39"		
# 24	0:43:02- 0:45:08	2'06" (2'11")	Milton Rosen	Clay Meets a Badman (aus: RIDE CLEAR OF DIABLO)
# 25	0:45:08-	(2'14")	Hans J. Salter	Monster Attacks, Part 1
# 26		(2'04")	Hans J. Salter	Monster Attacks, Part 2
# 27	-0:50:46	(1'34")	Hans J. Salter	Monster Attacks, Part 3
		46"		
# 28	0:51:32-	(1'03")	Henry Mancini	Monster Caught
# 29		(23")	Herman Stein	The Thing Follows (aus: IT CAME FROM OUTER SPACE)
# 30		(21")	Henry Mancini	Monster Caught
# 31	-0:54:01	(50")	Herman Stein	The Thing Follows (aus: IT CAME FROM OUTER SPACE)
# 32	0:54:01- 0:54:35	34" (33")	Hans J. Salter	Monster Attacks, Part 3

		1'54"		
# 33	0:56:29- 0:57:25	56" (57")	Henry Mancini	Minyora's Plan (aus: EAST OF SUMATRA)
		3'40"		
# 34	1:01:05-	(2'14")	Henry Mancini	Monster Gets Mark, Part 1
# 35	-1:05:32	(2'23")	Henry Mancini	Monster Gets Mark, Part 2
		1'32"		
# 36	1:07:04- 1:08:05	1'01" (1'03")	Hans J. Salter	Monster Aboard
# 37	1:08:06-	(0'33")	Hans J. Salter	Doping the Monster
# 38		(0'23")	Hans J. Salter	The Monster's Trial (aus: GHOST OF FRANKENSTEIN)
# 39	-1:10:24	(1'28")	Hans J. Salter	Doping the Monster
		51"		
# 40	1:11:15-	(1'38")	Hans J. Salter	Kay's Last Peril
# 41		(0'21")	Hans J. Salter	Mob Psychology (aus: GHOST OF FRANKENSTEIN)
# 42		(0'45")	Hans J. Salter	Kay's Last Peril
# 43	-1:15:41	(1'53")	Hans J. Salter	End Title
# 44	1:15:41- 1:15:57	(0'16")	Herman Stein	End Cast

Cue-Protokoll THE COBWEB

Das COBWEB-Protokoll ist etwas anders aufgebaut als das CREATURE-Protokoll, da es sich nicht auf ein originales Cue-Sheet stützt und außerdem die Filmmusik stichwortartig beschrieben werden sollte. Auch hier werden die Längen der Abschnitte ohne Musik in Zwischenzeilen angegeben. Unter »Handlung« sind in Klammern zusätzlich die entsprechenden Titel der Soundtrack-CD angegeben.

Cue	Position	Dauer	Handlung	Musik
# 1	0:00:10 – 0:01:53	1'43"	Titel (»Main Title«), Stevies Flucht, Einblendung: »Die Verwicklungen begannen«	Beginn mit Paukenwirbel und Blechbläserattacke, ganzes Orchester, Klavierkonzert, Hexachord-/Hauptthema (im Folgenden auch HT)
# 2	0:01:54 – 0:03:47	1'53"	Autofahrt zur Klinik (Karen McIver und Stevie)	Kleine Besetzung, lyrisch, Imitation durch verschiedene Instrumente, abwechslungsreiche Klangfarben, gegen Ende wieder HT in verschiedenen Instrumenten
		37"		
# 3	0:04:24 – 0:05:30	1'06"	Sorge um Mr. Holcomb (»Holcomb's Episode«)	Anfang Paukenwirbel und Variation des HTs, sehr

				hohe Streicher
			Therapiegespräch Dr. Stewart McIver und Mrs. Demuth	Blechbläserattacke, zunächst verhalten, Bläserattacke; auf Ansicht von Holcomb Paukenwirbel und -crescendo, Dreiton-Abwärtsmotiv (Variation vom Anfang des HT mit der Abfolge kl. Sekunde↓ – kl. Septime↓)
		1'53"		
# 4	0:07:23 – 0:09:34	2'11"	Ankunft Karen und Stevie vor Klinik, Karen McIver in der Klinik (»Drape Trouble Began«)	Melodische Variationen über ein rhythmisches Motiv, Kammerbesetzung in verschiedenen Konstellationen, bei 0:08:07 Hauptthema in Geigen mittlere Lage, lyrisch
			Karen im Aufenthaltsraum	(ca. 0:08:40), schillerndere Klangfarben (Kbs., Harfe) und größere Lagenunterschiede, auch kurz Hauptthema in Celesta

			Karen trifft Dr. Wolf auf dem Flur	Thema in Holzbläsern, zarter
		2'56"		
# 5	0:12:30 – 0:13:00	30"	Therapiesitzung Stewart und Stevie (»Stevie's Analysis«)	Kammerbesetzung, Hauptthema variiert /wird imitiert durch verschiedene Gruppen (Klar., Fl., Fg., V., Vc.) erst volle Länge, nimmt immer weiter ab, bis nur noch Motiv (vom Thema abgespalten) in den Vc.
		20'52"		
# 6	0:33:52 – 0:36:37	2'45"	Klinikleben (»Drawings«) Betrachten der Bilder Planung des Patientenvorhangs Meg & Stewart	ruhig, lyrisch
			Meg erfährt von Miss Inchs Vorhängen	kurzer Haltepunkt und Art Warmmotiv in Trompete, Hauptthema in höheren Streichern
			Unterhaltung in der Klinik über Stevies Entwürfe	noch unruhiger
		1'34"		

# 7	0:38:11 0:40:05	–	1'54"	Stevie und Sue (»Cafeteria Scene«) Sue lehnt Stevies Einladung ab	Kurzer schneller Paukenwirbel, Blechbläser-Staccato und laute, schnell aufsteigende Bewegung in den Streichern
				Sue verrät Steven ihre Ängste (»Sue's Secret«)	Ab 0:38:38 Zuneigungsmotiv Stevie und Sue nur Holzbläsern und Streicher, viele Variationen, einige Wechsel in der Dynamik entsprechend den leichten Stimmungsschwankungen
			10'35"		
# 8	0:50:40 0:51:26	–	46"	Wütende Karen McIver (»McIver's Fight«) Karen kommt aufgebracht im Stehschritt nach Hause	Laute Klavierakkorde und sehr schnelles aggressives Staccato-Motiv wiederholt durch verschiedene Blechbläser, darüber auch vereinzelt das Hauptthema.
			2'58"		
# 9	0:54:24 0:55:40	–	1'16"	Nach Ehekrach Karen und Stewart Stewart geht schockiert weg	Dreitonabwärtsmotiv, viel Blech und verschiedene kleine Motive aus Thema, stark

				und bewegt
			Stewart bringt seinen Sohn ins Bett (»McIver and Son«)	mehr Ruhe und bewegte Motive im Holz (mit Streicherbegleitung), auch Hauptthema in einer rhythmischen Variation (gleiche Notenwerte, wirkt dadurch schlapp und spiegelt den Erschöpfungszustand wider).
			Stewart alleine	aggressive tiefe Klavierakkorde und das Staccato-Motiv aus # 8 im Holz, einige einzelne Paukenschläge
		9'15"		
# 10	1:04:55 – 1:06:03	1'08"	Flucht Stevie (»Stevie's First Violence«) Steven erfährt, dass seine Vorhänge abgelehnt wurden	Paukenwirbel, dezenter Lauf aufwärts in Celesta, darüber das aggressive Blechbläsermotiv, auch Intervallsprungmotive aus HT in Blech, sehr bewegte Streicher...

				Stevie rennt ins Atelier und reißt dort seine Bilder herunter	...darüber sehr hohe schleifende Cluster (Streicher, Picc.)
				Stewart stellt sich Steven in den Weg	starker Schlussakkord Tutti
			2'41"		
# 11	1:08:44 1:09:57	–	1'13"	Stevie und Sue 2 (»Stevie Apologizes«) Steven hängt die Bilder auf	Kammermusikalische Besetzung Holz und Streicher, langsam, lyrische Motive
				Sue spricht ihn an, Unsicherheit	Zuneigungsmotiv in Streichern dazu
			10'31"		
# 12	1:20:28 1:20:43	–	15"	Stevie und Sue 3 (»Stevie and Sue in Theatre«) Verlassen das Kino	(eingebildet in launige Kinoschlussmusik): Zuneigungsmotiv breit in den Streichern und imitiert in Hörnern
			4'12"		
# 13	1:24:55 1:28:33	–	3'38"	Aufgeregte Karen, Stevie und Sue 4 (»Karen Acts/Stevie and Sue's Goodnight«) Karen sucht Stewart	Aufschwingende Streicher, ruppige Klavierakkorde, HT-Motive, Blech (Trompetenwarnmotiv)

			sie telefoniert	ruhiger, Holzbläser mit leichter Streicherbegl., dann einzelne Töne im Blech
			Karen schöpft Verdacht	mehr Instrumente, zunehmend unruhig
			Karen entdeckt, dass Stewart bei Meg sein muss, rennt los und packt ihren Vorhang ins Auto	Aufschwingende Streicher, aufgeregtes Orchestertutti mit Dreiton-Abwärtsmotiv in Blech
			Vor Klinik: Stevie und Sue kommen zurück	1:26:44 lyrisch, Hauptthema, Holz und Streicher
			Karen reißt die Vorhänge im Gemeinschaftsraum herunter	Klarinetten-Tremolo (neues Element!), Dreitonabwärtsmotiv aggressiv in Streichern und Blech,
			Steven und Sue im Gang, sagen sich gute Nacht	Paukenwirbel, ruhiger ab 1:27:40 Stevies und Sues Zuneigungsmotiv
		1'25"		
# 14	1:29:58 1:30:18	– 21"	Karen hängt die Vorhänge auf (»Drapes are hung«)	Dreitonabwärtsmotiv, Tutti (Blech dominiert), Paukenschläge
		1'43"		

# 15	1:32:01 1:33:39	–	1'38"	Stevie ist verschwunden, Aufregung (»Stevie Disappears«)	Paukenwirbel, Bläserattacke, Tutti, Abwärtsmotiv in Streichern, Klar.-Tremolo
				Verwüstetes Atelier Stevie flieht durch Feld	Etwas ruhiger Tutti, Bläserattacke, Dreitonabwärtsmotiv
				Stewart sucht Stevie (bis Nacht)	Breiter, abwechslungsreiche Klangfarben, HT, gegen Ende verhaltene Blechattacke
			1'25"		
# 16	1:35:04 1:35:47	–	43"	Stewart reißt Vorhänge herunter (»McIver Tears Down Drapes«) Aufgebrachter Stewart	abgehacktes Dreitonabwärtsmotiv, verschiedene HT-Motive, Blech, Holz, Streicher, Klavier
				Stewart spricht mit Krankenschwester	leisere, aber bewegte Holzbläser-Passage
				Stewart reißt die Vorhänge runter	aufschwingende Streicher, kurz Tutti mit Klar.-Trem.
			7'26"		
# 17	1:43:13 1:46:44	–	3'31"	Suchaktion am Fluss (Abend, Regen) (»Meg Leaves Stewart«)	Breite dramatische Melodie in V., sehr hohe Lage, Spreizklang durch Kb.

			Karen geht nach Hause	
			Unterhaltung Stewart & Meg	lyrisch, Streicher und Holzbläser, hohe Streicher dominieren, dramatisch, mehrmals HT mit Var.
			Rettungskräfte sprechen über Wasserleichen	kurz Warnblech
			Meg und Stewart	wie oben bei Unterhaltung
			Rettungsaktion wird abgebrochen	Trompetencrescendi
			Meg und Stewart trennen sich	Dramatisches, bewegtes Tutti
		7'23"		
# 18	1:54:07 1:57:50	–	3'43"	<p>Stevie ist zurück (»Stevie's Return«)</p> <p>Stewart und Karen entdecken Stevie in ihrer Garage</p> <p>Abgehacktes Dreitonabwärtsmotiv in Streichern (dritter Ton durch Trompeten gedoppelt), ruppige Klavierakkorde, bewegte Streicherpassagen, Streicher und Holzbläser ruhiger, Hauptthema und viele kleine Var.</p>

			Stevie auf Sofa, Beruhigung, Einblendung »Und damit hörte das Durcheinander auf« »Ende«	ab 1:57:32 relativ gelöstes Tutti, endet mit Dreitonabwärtsmotiv-Tutti und kleiner Entwicklung (mit Beckenschlag verstärkt: neu!), starker, dissonanter Schlussakkord
# 19	1.57:50 1:58:34	–	44“	Titelmusik (»End Title«) Variationen und Durchführung des Zuneigungsmotivs, erst nur Holz und Streicher, dann ganzes Orchester mit Blech und Becken, starker Schlussakkord

Empfohlene Zitierweise

Heimerdinger, Julia: Von ›schreienden Dissonanzen‹ und ›gedankenlesender Zwölftonmusik‹: Musikalische Modernen im Hollywoodkino am Beispiel von CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954) und THE COBWEB (1955). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 80-132, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p80-132>.

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.

»Entertainment for intellectuals«. Symphonik bei Woody Allen

Irene Kletschke (Berlin)

Abstract

Im intellektuellen Milieu, in dem Woody Allens Filme angesiedelt sind, spielt »klassische« Musik eine herausragende Rolle. Lied, Oper, Konzert, Klavier-, Kammer- und Orchestermusik treffen auf Song, Musical, Jazz und Folklore. Symphonische Musik ist in diesem musikalischen Kosmos überraschend selten: Sie erklingt aus dem Radio oder bei Konzertbesuchen der Protagonisten (Mozart und Mahler in ANNIE HALL, MANHATTAN, HUSBANDS & WIVES und ANYTHING ELSE), als beredtes Motiv (Beethoven in CELEBRITY und WHATEVER WORKS) oder als ausdrucksvoller Kommentar (Tschaikowsky in BANANAS). In zwei Filmen, LOVE AND DEATH und A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY, überwiegen Ouvertüren, Suiten, Film- und Bühnenmusiken von Sergei Prokofieff bzw. Felix Mendelssohn. Die Verwendung von vermeintlich »ernster« Musik im Kontext von Woody Allens Gesellschaftskomödien legt nahe, diese einmal auf ihre komischen Qualitäten hin zu untersuchen.

In Woody Allens Filmen wird Kunst konsumiert, gelebt, ausführlich über sie diskutiert und reflektiert: Die Protagonisten besuchen Konzerte und Museen, schenken sich Bücher, Schallplatten und CDs, gehen ins Kino oder sehen sich zuhause alte Filme an. Die eigenen Lieblingswerke werden genutzt, um die Persönlichkeit und Gefühle gegenüber einem potentiellen Partner auszudrücken oder um beim Rendezvous abzugleichen, ob man zueinander passt. Neben Mittel der Kommunikation ist Kunst beständiger Gegenstand von Unterhaltungen, die im Restaurant, am heimischen Esstisch oder unterwegs geführt werden. Außerdem tauchen ihre Werke »performativ« im Film selbst auf, z.B. als Filmausschnitte,

Gedichtdeklamationen, Musikaufführungen oder -reproduktionen. Kunst und Kunstwerke sind in Woody Allens Filmen fast immer anwesend und begleiten – der Religion darin ähnlich¹ – die Menschen durch die ewige Sinnkrise ihres Lebens. Entsprechend angelegt ist das Milieu, in dem Woody Allen die Filmhandlungen ansiedelt: Angefangen bei Studienabbrechern und politischen Aktivisten der 1970er Jahre (z.B. in *BANANAS*, USA 1971) über die neurotischen Intellektuellen in *MANHATTAN* (USA 1979), *A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY* (USA 1982) und *HANNAH AND HER SISTERS* (USA 1986), bis hin zu den Mitgliedern der *upper middle class* in *EVERYONE SAYS: I LOVE YOU* (USA 1996), *MATCH POINT* (USA/GB 2005) und *VICKY CRISTINA BARCELONA* (USA 2008) spielen die Filme in einem Umfeld, das von Diskussionen über den Sinn des Lebens, der Liebe und der Kunst geprägt ist. Die gleichfalls existenzielle Frage, wie man seinen Lebensunterhalt verdient, spielt eine vergleichsweise untergeordnete Rolle: Eher selten arbeiten die Protagonisten in traditionellen und vermeintlich brotlosen Kunstberufen, wie z.B. als Musiker, Komponist, Schauspieler oder Maler.² Wesentlich häufiger sind sie im Hochschulbetrieb oder in dem Bereich tätig, den man heute als »Kreativwirtschaft« bezeichnet (z.B. als Gagschreiber, TV-Produzent, Journalist oder Dokumentarfilmer).

Das intellektuelle und kunstnahe Milieu ist – ähnlich wie die schwarzweißen Titel – zum Markenzeichen für Woody Allens Filme geworden, wobei die Musik noch einmal eine besondere Rolle spielt. Wurde

1 Kunst zu produzieren, so Allen, bilde für einige Künstler die Illusion, sich retten zu können und durch ihre Kunst weiterzuleben. Auch für Intellektuelle werde Kunst schnell zu einer Art Religion (Björkman 2004, 103).

2 Ausnahmen bilden hier z.B. in *HANNAH AND HER SISTERS* der Maler Frederick (Max von Sydow) und Hannah (Mia Farrow), die eigentlich Schauspielerin ist, oder in *VICKY CRISTINA BARCELONA* die Maler Juan Antonio (Javier Bardem) und María Elena (Penélope Cruz).

sie für die frühen Filmen noch eigens komponiert – z.B. von Marvin Hamlisch für TAKE THE MONEY AND RUN (USA 1969) und BANANAS, von Billy Goldenberg für PLAY IT AGAIN, SAM (USA 1972) und von Mundell Lowe für EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX, BUT WERE AFRAID TO ASK (USA 1972) – verwendete Allen für SLEEPER (USA 1973) bereits ausschließlich Musik aus dem vorhandenen Repertoire, hier Standards des von ihm heiß geliebten und als Klarinettist bis heute mit Elan praktizierten New Orleans Jazz.³ In seinem nächsten Film LOVE AND DEATH (USA 1975) setzte er zum ersten Mal fast ausschließlich »klassische« Musik, u.a. von Prokofieff⁴, ein:

Originally I wanted it to be Stravinsky. But I found that when I put Stravinsky behind the scenes, it made it unfunny. It was just so heavy. And in addition to that – but this was not the reason – Stravinsky was very expensive to obtain and Prokofiev was not. But the real reason was that Stravinsky was far too heavy. (Björkman 2004, 70f.)

In ANNIE HALL (USA 1977) und INTERIORS (USA 1978) lässt Woody Allen nur diegetische Musik erklingen:

3 Die Credits erwecken den Eindruck, Woody Allen habe diese Standards selber komponiert: »Music by Woody Allen with the Preservation Hall Jazz Band and the New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra.« (Harvey 2007, 126).

4 Außerdem erklingt Musik von Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Boccherini sowie russische Volkslieder.

I remember Bergman never used music, and I was so taken with his film-making in those days, I may have thought to myself ›Perhaps he’s right about the use of music.‹ But over the years I came to a different feeling about music. (Björkman 2004, 76)⁵

Die folgenden Filme festigten Woody Allens Beliebtheit beim Publikum auch durch einen charakteristischen und sehr persönlichen Einsatz von Musik. Woody Allen selbst sagt über ANNIE HALL und INTERIORS: »At that point I was in a transitional phase from composed music to the recordings of ›my kind of music‹.« (Björkman 2004, 101) In MANHATTAN (USA 1979) bildet die Musik von George Gershwin die »Soundscape« seiner geliebten Stadt New York. In STARDUST MEMORIES (USA 1980) arbeitet er zum ersten Mal mit dem Komponisten Dick Hyman und mischt dessen Eigenkompositionen und Arrangements mit Jazz und Klassik. Damit scheint Allen nicht nur einen dauerhaften Mitarbeiter, sondern auch filmmusikalisch zu einem eigenen Stil gefunden zu haben, der seine kommenden Filme bestimmen wird.

Es fällt schwer, aus Allens vielen Filmen mit ihren immer raffiniert zusammengestellten Tonspuren eine Auswahl exemplarisch hervorzuheben oder eine Systematik zu erstellen. Zwar ließe sich z.B. unterscheiden zwischen Filmen mit der Musik vorwiegend eines Komponisten (z.B. Felix Mendelssohn in A MIDSUMMER NIGHT’S SEX COMEDY, USA 1982, Kurt Weill

5 »It’s funny, Bergman once said in an interview at some point that he felt the use of music in films as barbaric. That was the word he used. But I don’t. I feel the use of music in films is a very, very important part of the tools that you’re working with. Just like light and sound.« (Björkman 2004, 197)

in SHADOWS AND FOG, USA 1992), Filmen eines bestimmten »Genres« (z.B. Musicalfilme wie EVERYBODY SAYS: I LOVE YOU, USA 1996, oder »Mockumentaries« wie ZELIG, USA 1983, oder SWEET AND LOWDOWN, USA 1999), Filme, die eine bestimmte »Gattung« von Musik verwenden (z.B. Opernarien in MATCH POINT, USA/GB 2005) oder mit einem bestimmten folkloristischen Lokalkolorit (wie z.B. Bouzouki zu Beginn von MIGHTY APHRODITE, USA 1995, oder Gitarre in VICKY CRISTINA BARCELONA, USA 2005). Musikalisch gleichfalls spannende Filme wie z.B. BANANAS, CRIMES AND MISDEMEANORS (USA 1989) oder WHATEVER WORKS (USA 2009) wären hier jedoch schwer einzuordnen, widersetzen sich die Filme zu Recht solchen vereinfachenden Ordnungen und wollen für sich gesehen werden.

Angesichts der Fülle an Musik, die bei Woody Allens durchschnittlicher Produktivität von einem Film pro Jahr eingesetzt wird, erscheint der Anteil von Symphonien, Ouvertüren, Suiten, Film- und Bühnenmusiken für volles Orchester in Allens Filmen relativ gering. Insgesamt dominieren Songs und Arien aus Musicals und Oper, Jazz-Standards oder Kammer-, Ensemble- und Klaviermusik. Im Folgenden sollen einige Filmausschnitte untersucht werden, in denen Woody Allen symphonische Musik – hier Symphonien von Beethoven, Mozart und Mendelssohn sowie eine Ouvertüre von Tschaikowsky – verwendet.⁶

Im ersten Beispiel WHATEVER WORKS (USA 2009) drückt der ältere, zynische Exzentriker Boris Yellnikoff (Larry David) seiner jungen Frau, der naiven Melodie (Evan Rachel Wood), eine CD mit Ludwig van Beethovens 5. *Symphonie c-Moll, op. 67* in die Hand, die sie anstelle ihrer geliebten

6 Die Beispiele zu diesem Aufsatz kann man sich ansehen unter <http://www.youtube.com/watch?v=rh2vg7zoSdM> (Stand: 15. Juli 2012).

Popmusik – »Unacceptable. Come on, this is not good!« – einlegen soll: »Think of the music as fate knocking on the door. Maybe a little story will help you appreciate it.« Während Melodie Musik will, zu der sie tanzen kann, verweist Boris darauf, dass man über Beethovens Musik im Anschluss an seine Dusche diskutieren könne. Zu den ersten Takten der Symphonie sucht dann Melodie nach einer angemessenen Rezeptionshaltung für diese Art der Musik: Gutwillig hört sie zunächst zu, schreitet dann bedächtig durch's Wohnzimmer und lässt sich schließlich auf der Couch nieder. Schon von Anfang an schleicht sich als eine weitere Stimme ein Klopfen in die Symphonie ein. Melodie nimmt das Geräusch in Beethovens Fermaten zunächst nicht als etwas Hinzugefügtes wahr, sondern versucht weiterhin wohlwollend, der ungewohnten Musik ihren Reiz abzugewinnen. Erst allmählich gibt sie der Irritation nach und schaltet die CD aus, um das Geräusch als Klopfen an der Tür zu identifizieren. Vor der Tür steht ihre Mutter, die ihr Auftauchen als »Schicksal« erklärt: »Well, when you least expect it, fate has a way of knocking on your door.«

In weniger als zwei Minuten des Films werden in dieser Szene anhand der ersten Takte von »Beethoven's Fifth« die Frage nach Urteil und Geschmack, nach Funktion und Hörweisen, nach der Bedeutung von Musik und ein Stück Rezeptionsgeschichte, das sich in der Handlung einlöst, abgehandelt. Das Klopfen selbst fügt sich fast reibungslos in die Musik ein, erklingt es doch dreimal jeweils in der Fermate nach dem eröffnenden Kopfmotiv (Takt 2, 5 und 24) und nicht bei dessen erster Verarbeitung mit anschließendem Forte-Halbschluss bei Takt 21.⁷ Für den Zuschauer reizvoll ist – neben den bereits genannten Anspielungen auf die »Schicksalssinfonie« – diese akustische Vermengung von »Musik« und »Geräusch«, weil sie für ihn

7 Taktangaben nach Eulenburg Studienpartitur 1986.

unterschiedliche Qualitäten innerhalb der Diegese, der filmischen Welt, haben: Die Orchestermusik von der CD ist ein abgeschlossenes Zitat, das der Zuschauer aus seiner eigenen Welt kennt und mit den Protagonisten als Repertoire teilt – Überraschungen von dieser Seite werden eher nicht erwartet. Das Klopfen jedoch ist neu und irritierend. Es kündigt einen Umschlag oder eine »Katastrophe« an, welche die Handlung in der erzählten Welt einschneidend verändern könnte. Erst aber in der Kombination von diesem elektrisierenden Symphoniebeginn, der zusätzlich durch die Dialoge aufgeladen wurde, und dem verheißungsvollen Klopfen baut sich eine Spannung auf, die den Rahmen für den Auftritt der (Schwieger-)Mutter bildet.

Auch in einem anderen Film erklingen die berühmten Takte aus Beethovens 5. *Symphonie* an prominenter Stelle: *CELEBRITY* (USA 1998) beginnt und endet mit dem Beginn des ersten Satzes. Umrahmt werden Anfang und Ende jedoch vom Vor- und Nachspann des Films mit den Songs *You Oughta Be In Pictures* bzw. *Did I Remember (To Tell You I Adore You)*, die gemeinsam mit der Symphonie die musikalische Klammer des Films bilden. Wie in *WHATEVER WORKS* wird Beethovens Symphonie einem Song der Populärkultur gegenübergestellt, wobei hier der Kontrast gerade zu Beginn noch ausgeprägter ist, u.a. weil Song und Symphonie nahtlos aneinander geschnitten sind: Mit dem Ende der schwarzweißen Eröffnungstitel und dem Beginn der ersten Szene erklingt das berühmte Motiv des ersten Satzes. Als Kondensstreifen erscheinen die ersten drei Buchstaben des Wortes »Help« am Himmel. Passanten und Touristen halten im geschäftigen New Yorker Großstadtleben inne, Angestellte eilen an die Fenster ihrer Großraumbüros und blicken mit ernster Miene auf den Schriftzug, den ein altes Leichtflugzeug an den Himmel geschrieben hat. Während Melodie in *WHATEVER WORKS* die CD mit einem Handgriff zum Schweigen bringt,

blendet in *CELEBRITY* die Musik wenige Takte später langsam zwischen ersten Dialogfetzen aus: Auf der Straße finden Dreharbeiten statt, zu denen Flugzeug, Hilferuf und Beethoven gehören. Den Film, der hier gedreht wird, sehen wir am Ende bei dessen Premiere wieder. In Anlehnung an Bergmans *Zauberflöte* werden hier das Publikum und darunter der Protagonist Lee Simon (Kenneth Branagh) gezeigt, die den Film sehen und der Musik lauschen. Beethovens berühmtes Motiv wird hier zum Hilfeschrei, wobei es in der Schlusszene Lee selbst ist, der in einer Existenzkrise steckt und nicht weiß, wie es soweit hat kommen können. Selbst die Anweisung des Regisseurs an seinen weiblichen Star Nicole Olivier (Melanie Griffith) zu Beginn des Films scheint nun auf Lee zuzutreffen: »You see the skywriting. You realize that everything has gone wrong, and you can't believe it because you thought you had it all figured out.« Auch in diesem Beispiel gelingt es Woody Allen, in nur wenigen Takten einerseits mit der Zuordnung der Musik innerhalb der Diegese zu spielen, andererseits die Musik so zu verwenden, dass sie neben einer vorgefundenen Aussage in ihrem neuen Kontext als eigene Botschaft funktioniert.⁸

In *MANHATTAN* (USA 1979) reicht sogar eine halbe Minute diegetischer Musik aus, um den Seelenzustand vier erwachsener Menschen zu illustrieren. Isaac (Woody Allen), Yale (Michael Murphy), Mary (Diane Keaton) und Emily (Anne Byrne) hören bei einem gemeinsamen Konzertbesuch den ersten Satz der bekannten *40. Symphonie in g-Moll, KV 550* von Wolfgang Amadeus Mozart. Isaacs aktuelle Freundin Mary war – bevor dieser sie verließ – mit Isaacs bestem und verheiratetem Freund Yale liiert, dessen Ehefrau Emily nichts von der Affäre weiß. Bei dieser nun

8 Woody Allens Umgang mit Musik erinnert an Filme aus »found footage«, also Filme, in denen ausschließlich Filmmaterial verwendet wird, das der Filmemacher nicht selber gedreht hat.

ersten gemeinsamen Verabredung der zwei Paare, die von der ahnungslosen Emily initiiert wurde, breitet sich Unruhe unter den ehemaligen Liebenden und dem nun betroffenen Mitwisser aus. Auch hier fungiert die Musik durch den Konzertbesuch sowohl als Teil der Handlung als auch als Spiegel der Gefühle und Gedanken, welche die Protagonisten umtreiben. Wieder steht die Rezeptionssituation der Musik selbst im Mittelpunkt des Bildes und nicht die Aufführung. Umrahmt von zwei Szenen ohne Musik bekommt die Musik in dieser – bis auf die Bewegungen der Protagonisten – statischen Einstellung besonderes Gewicht. Sie porträtiert, wie sich Isaac, Yale und Mary gegenseitig angespannt beäugen: Ahnungsvolle Sorge, Entnervtheit, Grübelei, Abwehr und erneut aufflammende Attraktion wechseln sich nicht nur szenisch ab, sondern finden sich auch musikalisch wieder. Was wir von der Symphonie hören, ist ein Ausschnitt aus der Durchführung des ersten Satzes (ab Takt 183).⁹ Der rasche Wechsel der Tonarten und die verschiedenen kontrapunktischen Stimmen passen zur Unruhe der Figuren. Ähnlich wie in anderen Filmen von Woody Allen der nicht erklingende Text von zahlreichen Songs dennoch zur Bedeutung des Filmausschnittes beiträgt, wirkt sich auch der musikalische Gesamtzusammenhang des gewählten Ausschnittes auf die Wahrnehmung der Szene aus.

Dass er ein Gespür dafür hat, welche Bedeutung ein kurzer Ausschnitt symphonischer Musik mitbringen und entwickeln kann, zeigte Woody Allen bereits zu Beginn seiner Filmkarriere, z.B. in *BANANAS* (USA 1971). Die Slapstickkomödie erzählt, wie der Produkttester Fielding Mellish (Woody Allen) zunächst aus Liebe zum Politaktivisten, dann aus Liebeskummer zum Rebellen und schließlich zum Präsidenten der Bananenrepublik San Marcos

9 Taktangabe nach Partitur von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1877–1910.

wird. Im Rebellencamp trifft er – nach seinen eher ernüchternden sexuellen Erfahrungen mit der Studentin Nancy – die einzige weibliche Guerillakämpferin Yolanda (Natividad Abascal) zu einem Rendezvous an einer Steilküste. Begleitet von einem Blues von Marvin Hamlisch und dem Rauschen des Meeres genießen die beiden zunächst ihr Picknick aus Blechnäpfen, das sie als mehr oder weniger sinnliches Vorspiel zelebrieren.¹⁰ Nach dem abrupten Schnitt zu Tschaikowskys *1812 Overture, op. 49* entkleiden sie sich in einer langen Slow-Motion-Einstellung sporadisch und sinken küssend auf das Lager in einer Palmenhütte nieder. Die Kamera schwenkt zum palmgedeckten Dach, bevor wir Yolanda sehen, die spärlich bekleidet zum Schlussakkord der Overture genüsslich eine Zigarette raucht.

Wieder haben wir einen harten Kontrast zwischen der eher jazzigen Nummer und Tschaikowskys triumphalem Finale, dem *Allegro vivace* mit Kanonenschüssen und Glockenschlägen. Die ungebremste Schlusswirkung wird genutzt, um Fieldings – in Anbetracht der bisherigen Vorgeschichte – ungeahnte Manneskraft und seinen überwältigenden Erfolg bei der schönen Rebellin auszumalen. Doch die Freude des Zuschauers geht über die Inkongruenz zwischen dem Pathos der Musik und der Peinlichkeit hinaus, als die Fieldings Auftritt – sein Essverhalten, die Tanzeinlage und sein schwächlicher Körper – empfunden werden kann. Vielmehr entlarvt der Film selbst eine Verquickung von Musik, Sexualität, Männlichkeit, dem Sublimen und Freud'scher Sublimation, die (nicht nur in Bezug auf Tschaikowsky und dessen Sexualität) mal mehr oder weniger unterschwellig

10 Der ausgestellte Genuss führt dazu, dass eine Gabel in der Wange stecken bleibt, Getränke wieder aus den Mundwinkeln fließen und ein großer Teil des Essens nicht im Mund landet.

im Denken über Musik mitschwingt.¹¹ Ähnlich wie bei der Verkettung von Beethovens prägnantem Motiv und seinem vermeintlichem Diktum »So klopft das Schicksal an die Pforte« unterhält es mich als Zuschauerin, wenn solche durch Konzertführer, in Begrifflichkeiten und in den Köpfen verbreiteten Annahmen wörtlich genommen und entsprechend dargeboten werden.

Einen ähnlichen und doch ganz anderen Umgang wählte Woody Allen in seinem zehn Jahre später entstandenen Film *A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY* (USA 1982) (nachdem er mit *MANHATTAN* der Stadt New York und dessen gleichnamigem Bezirk bereits 1979 filmisch ein Denkmal gesetzt hatte, zog es ihn nun aufs Land und – nach seinem musikalischen Stadtportrait mit Gershwin – zur Musik von Felix Mendelssohn: »I knew all the Mendelssohn music and that was the kind of music I was thinking of. Just light prettiness.« (Björkman 2004, 132). Neben Musik aus dem *Sommernachtstraum*, *op. 61*, dem *Violinkonzert in e-Moll*, *op. 64* und dem *Klavierkonzert Nr. 2 in d-Moll*, *op. 40* verwendet Allen von Mendelssohn den 2. Satz seiner *Symphony Nr. 3 in a-Moll*, *op. 56*, der so genannten *Schottischen*, zu der er zahlreiche Landschafts- und Tieraufnahmen zeigt.

Ganz optimal scheint der 2. Satz jedoch nicht zu seinen Vorstellungen gepasst zu haben, denn – und dies ist verglichen mit den bisherigen Beispielen eine Ausnahme – Allen schneidet seine eigene Version zusammen: Zu den Tieransichten überspringt er mehrere Partiturseiten und

11 Die Szene greift damit natürlich genau die Themen auf (Sexualität, Mann und Frau, Psychoanalyse, Kunst), um die der gesamte Film und viele andere Filme von Woody Allen kreisen. Tatsächlich spiegeln die Filme anhand ihrer Auseinandersetzung mit diesen Themen deutlich ein Stück Zeitgeist wider, sei es aus ihrem Entstehungsjahr oder aus Allens Generation. Dennoch, so mein Eindruck, erreichen die neueren Filme auch (aber nicht in erster Linie) ein jüngeres Publikum.

schneidet noch in der Exposition (Takt 56) – vor der Überleitung zum Seitenthema – zur Reprise (Takt 190), um dann – nach einem kurzen weiteren Schnitt von Takt 214 bis Takt 222 – bei Takt 228 auszublenden.¹² Während in *MANHATTAN* die Durchführung genutzt wurde, um die Unruhe der Protagonisten widerzuspiegeln, verzichtet er hier auf diesen Teil und bevorzugt für die Landschaftsschilderung eines Stadtmenschen eher die harmonisch »ruhigeren« Formteile.

Liest man, was z.B. der dem eifrigen Konzertgänger schnell zu Hand liegende *Reclams Konzertführer* zum 2. Satz der *Schottischen* schreibt, scheint Allen auch hier den »Inhalt« der Musik wörtlich in Bilder übersetzt zu haben: »Der 2. Satz (Vivace) entführt nach kurzer fröhlicher Einleitung in eine heitere Landschaft, deren harmonisch gegliederte Täler und Höhen von strahlender Sonne immerwährend durchleuchtet sind. Kleine, keineswegs bedrohliche Schatten erhöhen den Reiz dieses Bildes.« (Renner und Schweizer 1996, 203) Allens kontemplativer Musikclip, der – mit seinen mehr-sekündlichen Wechseln einer Diashow auf dem Computer ähnelnd – die Schönheit der Natur im Sommer feiert, nimmt wieder Bezug auf die Rezeptionsgeschichte einer Komposition. Wie in den anderen Beispielen wird hier das Wissen aus der Welt der Konzertführer auf liebevolle Weise enttarnt. Gleichzeitig spiegelt sich in Allens Umsetzung auch eine Enttäuschung und Desillusionierung wider, die ein interessierter Musikliebhaber auf der Suche nach Information über den geliebten Gegenstand empfinden kann, wenn er mit solchen Anekdoten und Platitüden in Programmheften, CD-Booklets und Konzertführern abgespeist wird, die ihm die Musik bzw. seine ästhetische Erfahrung erklären sollen.

12 Taktangaben nach der Ausgabe von Breitkopf & Härtel, Leipzig ca.1842.

Ausgesprochen komisch wird die Szene, wenn Hase und Biber sowie andere Tiere und Insekten durch das Bild hoppeln bzw. laufen. Während die Aufnahmen von Waldlichtungen, Wiesen, Teichen, Tümpeln, Bächen und Blumen eher anderen statischen Musikillustrationen ähneln (wie z.B. durch Gemälde oder auch *Tableaux vivants*), erinnern die Bewegungen der Tiere zur Musik an das vorbelastete *Mickeymousing* im Cartoon. In den Bildern scheint es zudem eine Entwicklung zu geben: Hase, Biber, Reiher und Schildkröte richten sich zunächst auf und nehmen Witterung auf, Marienkäfer, Biene und Schmetterling suchen bereits durch Klettern oder Fliegen eine erhöhte Position, während Stinktief, Vögel und das Reh schließlich ein Ziel erkannt haben, auf das sie nun zueilen. Ähnlich wie bei Eisensteins Paradebeispiel aus PANZERKREUZER POTESKIN (UdSSR 1925), das die drei Ansichten eines steinernen Löwen in den Positionen schlafend, aufwachend und brüllend aneinanderreihet, lädt diese Montage auch dazu ein, nach einer metaphorischen Bedeutung zu suchen. In Kombination mit den vorausgegangenen friedlichen Naturschaubildern und der anschließenden Ansicht eines »domestizierten«, »kultivierten«, »entwurzelteten« Feldblumenstrauß, der von der – für ihren Ehemann sexuell eher komplizierten – Adrian (Mary Steenburgen) in eine Vase gestellt wird, lässt sich vermuten, dass die in der Natur geweckte Instinkthaftigkeit der Großstädter sich speziell für den frustrierten Bankangestellten Andrew (Woody Allen) letztendlich nicht auszahlen wird.

Woody Allen äußerte sich über das Verhältnis von Kunst und Entertainment in einem Gespräch mit Stig Björkman einmal so:

Art to me has always been entertainment for intellectuals.

Mozart or Rembrandt or Shakespeare are entertainers on

a very, very high level. It's a level that brings excitement, stimulation and fulfillment to people who are sensitive and cultivated. (Björkman 2004, 103)

Die so genannte Ernste Musik wird für Allen – umgekehrt zur Redewendung »Aus Spaß wird Ernst« – zur Unterhaltungsmusik. Die ausgewählten Filmbeispiele mit symphonischer Musik zeigen, wie es Woody Allen in nur kürzester Zeit gelingt, den vorhandenen oder behaupteten Inhalt (die Bedeutung, die Wirkung) der Musikausschnitte nicht nur einzusetzen, sondern darüber hinaus zu thematisieren, mit neuen Aussagen aufzuladen und gelegentlich ad absurdum zu führen. In Bezug auf die verwendete Musik – neben Mozart zählen Beethoven, Mahler, Sibelius und Strawinsky zu Woody Allens Lieblingskomponisten des »klassischen« Repertoires (Björkman 2004, 200) – erweist sich seine Liebe als ketzerisch und aufgeklärt. Bereits anhand des sehr beschränkten Untersuchungsgegenstands, nämlich der »Symphonik bei Woody Allen«, zeigt sich, wie geistreich mit den filmischen Mitteln – darunter neben der Musik natürlich auch Sound, Licht, Dialoge etc. – umgegangen, wie virtuos mit Bedeutungen gespielt wird und wie präzise die Filme gestaltet sind. Und so wird aus »E« nicht nur »U«, sondern die Fähigkeit zum Entertainment wird zur Kunst, mit der uns Mozart, Rembrandt und Shakespeare wie Woody Allen bis heute unterhalten.

Literatur

- Björkman, Stig (2004) *Woody Allen on Woody Allen. In Conversation with Stig Björkman*. Revised Edition, New York.
- Harvey, Adam (2007) *The Soundtracks of Woody Allen. A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film, 1969-2005*. Jefferson, North Carolina u.a.
- Renner, Hans und Schweizer, Klaus (1996) *Reclams Konzertführer Orchestermusik*. Fünfzehnte, durchgesehene Auflage, Stuttgart.

Empfohlene Zitierweise

Kletschke, Irene: »Entertainment for Intellectuals«. Symphonik bei Woody Allen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 133-148, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p133-148>.

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 Hollywooder Tonfilmsymphonik Studien zu Geschichte, Wesen, Gestalt und Funktion

Wolfgang Thiel (Potsdam)

Spätestens seit seiner Partitur für William Wylers Film *THE HEIRESS* (1949) galt der amerikanische Komponist Aaron Copland (1900-1990) trotz eines sehr schmalen kinematographischen Œuvres als Autorität und Anwalt in Sachen künstlerischer Filmmusik. Jahre zuvor hatte er im Filmmusik-Kapitel seines Buches *Our New Music* (New York 1941) bereits die Frage gestellt: »Müssen die reichen Harmonien eines Tschaikowskij, Franck oder Strauß über jeden Typ von Filmgeschehen ohne Rücksicht auf Zeit, Ort oder Sinn ausgestreut werden?« (Copland 1947,181). Coplands Kritik galt jenen opulenten Partituren im sinfonischen Stil des späten 19. Jahrhunderts, die seinerzeit nicht nur in Hollywood sondern in fast allen Filmzentren das Klangbild des Mainstream-Kinos (mit Ausnahme der musikalisch von Operette und Schlager herkommenden Unterhaltungsfilme) prägten.

Die Komponisten benutzten mit Instinkt und Kalkül bestimmte, in Oper und Konzert ausgebildete kompositorische Verfahren, die in besonderer Weise geeignet schienen, bevorzugte Wirkungen bei einem breiten, noch in der abendländischen Musiktradition beheimateten Publikum zu erzielen.

Diese funktional bestimmte orchestrale Filmmusik wird in der folgenden Studie unter verschiedenen (musik-)geschichtlichen und kompositions-ästhetischen Gesichtspunkten nach ihren Voraussetzungen befragt werden. Es geht um erste Verallgemeinerungen hinsichtlich Wesen, Gestalt und Funktion der jahrzehntelang sowohl in den fiktionalen als auch dokumentarischen Genres weltweit dominierenden Tonfilmsymphonik.

Bezüglich ihrer internationalen Omnipräsenz ist allerdings einschränkend anzumerken, dass es im europäischen Film stilistische Sonderwege gab. War im italienischen Kino die Opernmusik in besonderer Weise prägend, so bildete in der französischen Filmmusik die lebendige Tradition des Chansons als Ausgangs-, Kern- und Bezugspunkt der kompositorischen Arbeit eine wichtige stilbildende Komponente.¹ Der Fokus meiner Untersuchungen liegt deshalb auf der US-amerikanischen Filmmusik vor 1960, da die Möglichkeiten und Grenzen der spätromantischen Tonfilmsymphonik in Hollywood mit besonderer Klarheit und Stringenz zur Ausprägung kamen.

Historische Ausgangssituation

Jahrzehntlang war Filmmusik (abgesehen von Titelsongs, eingestreuten Schlagern und einer durch das Bild motivierten Milieumusik) international gleichbedeutend mit **Orchestermusik**.

Beim internationalen Aufkommen des Tonfilms um 1930 gab es in Europa musikgeschichtlich ein Nebeneinander verschiedenster stilistischer Richtungen.² Es hatte gute (kompositionstechnische, rezeptionsästhetische,

1 Für den Regisseur Jean Renoir waren »die kleinen Chansons unabdingbar für die Gesundheit des Kinematographen.« Aus einem Interview in der französischen Fernsehdokumentation über den Komponisten Joseph Cosma (1996).

2 Grob skizziert wären zu nennen: die Spät- bzw. Neuromantik eines Richard Strauss, Hans Pfitzner, Erich Wolfgang Korngold, Franz Schreker, Ottorino Respighi oder Sergej Rachmaninow; den Expressionismus der sog. Zweiten Wiener Schule; Neoklassizismus, Neobarock und Neue Sachlichkeit à la Hindemith, Eisler, Weill, Schostakowitsch, Prokofjew und Strawinski; folkloristisch beeinflusste Komponisten wie Bartók oder Janacek; die Operetten- und konzertante Unterhaltungsmusik in der Nachfolge von Lehár, Kálman und Künneke sowie vom Jazz beeinflusste Tanzmusik.

pragmatische und nicht zuletzt kommerzielle) Gründe, dass aus diesem stilistischen Spektrum (neben der Operetten- und Schlagermusik für die Unterhaltungsgenres im engeren Sinne) von den präsenten Schreibweisen der sog. E-Musik weder Expressionismus, Neoklassizismus noch Neue Sachlichkeit (trotz eines frühen Interesses der musikalischen Avantgarde am neuen Medium)³, sondern die Opern- und Orchestersprache um 1900 favorisiert wurde.

Roy M. Prendergast nannte als einen Grund für die Bevorzugung und Vorherrschaft des spätrömantischen Orchesteridioms von Wagner, Puccini, Verdi und Strauss im Kino der 30er und 40er Jahre: »One answer that has been offered is that audiences would *understand* that idiom more readily than another.« (Prendergast 1977, 39)

Claudia Gorbman argumentiert in der Frage des Orchesterstils ähnlich: »It was (and is) tonal and familiar, with easily understood connotative values.« (Gorbman 1987, 79)

Die wirtschaftliche und institutionelle Stabilisierung der Tonfilmindustrie beendete in allen Filmländern die kurze Zeit echter künstlerischer Experimente, wie sie zwischen 1928 und 1933 auch im kommerziellen Kino anzutreffen waren. Mit der fortschreitenden Entwicklung der elektroakustischen Aufnahme- und Wiedergabetechnik und der hieraus resultierenden Möglichkeit, zunehmend den Klang des sinfonischen Orchesters »naturgetreu« reproduzieren zu können, etablierte sich die spätrömantische **Tonfilmsymphonik** international nicht nur im »seriösen«

3 Auf den Baden-Badener Musiktagen war Filmmusik ein zentrales Thema, an dem mit praktischen Erprobungen Komponisten wie Hindemith, Milhaud, Eisler, Max Butting, Ernst Toch, Paul Dessau, Walter Gronostay und Wolfgang Zeller beteiligt waren.

Spielfilm sondern auch im Dokumentar- und Kulturfilmbereich einschließlich der Wochenschauen. Dies ließ die theoretischen Ansätze und praktischen Ergebnisse einer filmspezifischen Musik quasi über Nacht in Vergessenheit geraten.⁴ Authentische künstlerische Erprobungen wurden an die Peripherie des Filmschaffens, zum »experimentellen Film« abgedrängt⁵ Lediglich funktionale und stilistische Veränderungen innerhalb des bestehenden (Studio-) Systems sowie des filmsymphonischen (Werte-) Kanons, zu dem u.a. der Erhalt der Tonalität gehörte, besaßen eine reale Chance.⁶

4 Noch im März 1933 hatte der Musikkritiker Leo Fürst in der Zeitschrift *Melos* festgestellt, dass Filmmusik »mit der Musik bestehender Kompositionsformen nichts gemein (hat) als lediglich das Material des Klanges. Ihr Inhalt wird von der optischen Einstellung und deren Funktion im Gesamtverlauf bestimmt, ihre Form von der Montage.« (S. 95) Vgl. auch Wolfgang Thiel (1997, 281ff.).

5 Als ein herausragendes Beispiel für künstlerische Filmmusik und audio-visuelle Experimente im »normalen« Spielfilm sei Karol Rathaus' Partitur zu Fedor Ozeps Film *DER MÖRDER DMITRI KARAMASOFF* (D 1932) genannt. Rathaus verdichtet in diesem Streifen, in welchem der Regisseur innerhalb eines nach dem Dostojewski-Roman gestalteten Handlungsgerüsts vor allem die Stimmungswerte von Landschaften, Eisenbahnfahrten und Kaschemmen auskostet, kongenial die Atmosphäre und Poesie der Bilder mit einem Spektrum aus Chorgesang, dramatisierenden Orchesterstücken, lyrisch-reflektierenden Kammermusik-Intermezzi bis zu einem reinen Perkussionsstück, das mit Schellengeläut, Pauken, kleiner Trommel und Becken die wilde Fahrt einer Troika begleitet. Bemerkenswert ist – gleich zu Beginn des Films – eine Abschiedsszene mit Fritz Kortner in der Hauptrolle. Rathaus strebte hier eine stilistische Vereinheitlichung und Verschmelzung von erster und zweiter auditiver Schicht an. Folkloristisch getönte, wenngleich artifiziell stilisierte Inzidenzmusik in einem Eisenbahnabteil (vom Bahnsteig aus betrachtet) und expressive Orchestermusik aus dem Off werden kompositorisch montiert.

6 Allerdings war das Beharren auf der funktionalen Tonalität nicht nur eine dogmatische Vorgabe der Studiodirektoren sondern traf sich durchaus mit der Überzeugung vieler gut ausgebildeter Komponisten aus dem Lager der sog. Ernsten Musik, welche in den 20er Jahren nicht den Schritt zur Atonalität vollziehen wollten. Für sie wurde das Filmmetier (neben dem Genre der konzertanten Unterhaltungsmusik) zu einem stilistischen Zufluchtsort. Einer der prominentesten Vertreter aus dieser Gruppe stilistisch konservativer Tonsetzer war Erich Wolfgang Korngold.

An die Stelle stilistischer Vielfalt und mannigfaltiger Querverbindungen zur zeitgenössischen Kunstmusik sowie einer schöpferischen Wechselbeziehung und Synthese von Sprache, Geräusch und Musik traten verschiedenste Standardisierungen in puncto Arbeitsverfahren, Besetzung, Dramaturgie und Interpretation.

Der leitende Gesichtspunkt ist die Herstellung eines bequemen, lackierten Wohlklangs, der weder durch Stärke (*fortissimo*) schockieren, noch durch Schwäche (*pianissimo*) angestregteres Hören verlangen soll. (Adorno/Eisler 1977, 52)

Eine extreme Ausprägung dieser Standardisierungstendenzen stellte das kollektive Komponieren in den Universal-Filmstudios dar. Die Partituren für die vielen B-Movies aus dem Science-fiction-, Fantasy- und Horrorgenre wurden nicht von einem einzelnen Komponisten, sondern von einem Autorenteam hergestellt. Als Folge dieses speziellen Studiosystems wurde im Titelvorspann meist nur der Leiter der jeweiligen Musikabteilung genannt.⁷

Die Berechtigung für eine solche **Musikmanufaktur** ergab sich aus einem Output von fast 500 Filmen pro Jahr in den 40ern und Anfang der 50er Jahre. »Ungefähr zwanzigtausend Minuten Musik werden jedes Jahr in

7 So verrät der Titelvorspann zum Jack-Arnold-Klassiker *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* (USA 1957) ebenfalls nur den Namen des langjährigen Leiters und Dirigenten der Musikabteilung Joseph Gershenson, während die fünf Komponisten der sehr extensiv eingesetzten orchestralen Filmmusik Herman Stein, Hans Salter, Foster Carling, Earl E. Lawrence und Irving Gertz ungenannt bleiben.

Amerika für den Film komponiert, orchestriert, gespielt und aufgenommen.« (Heinsheimer 1953, 220) Diese Situation machte die Schaffung von Produktionsverfahren notwendig, die es gestatteten, trotz des enormen Ausstoßes ein Mindestmaß an handwerklichem Niveau zu garantieren. Eine solche Quantität war nicht mit freiberuflichen Musikern zu bewältigen, sondern hier mussten fest angestellte Teams von Komponisten zu Music Departments zusammengeschlossen und eine quasi industrielle Arbeitsweise in der Musikproduktion angestrebt werden. Nach der Auswahl der zu vertonenden Filmsequenzen entwickelten und einigten sich die beteiligten Komponisten auf ein gemeinsames thematisches Material, welches dann die Grundlage für die Komposition der einzelnen untereinander aufgeteilten Fragmente bildete.

They collaborated in a practical way by using common thematic material and employing one or another of the currently fashionable styles – the neo-Gershwin, for instance, the western folk, or the Wagner-Strauss symphonic. (McCarthy 1953 /1972, xii)⁸

Mitunter wurden aus Zeitnot auch Teile aus früheren Filmpartituren (ähnlich wie in der Kompilation der Stummfilmillustration) wiederverwendet. Die klangliche Vereinheitlichung ergab sich durch die Arbeit des Orchestrators.

Vom Standpunkt der Musikabteilung war diese Art von Zusammenarbeit hinsichtlich dramaturgischer Strategie und Effektivität sehr erfolgreich, weil

8 Vgl. auch: *The Universal Film Music Of Herman Stein* (Larson 1984, 24 -33) sowie *Hans J. Salter On Film Music* (Thomas 1979, 106 – 11).

bei den beteiligten Komponisten, Orchestratoren und Arrangeuren die Unwägbarkeiten eines Individualstils resp. personalstilistischer Eigentümlichkeiten entfielen. In völliger Abkehr vom Originalitätsstreben des 19. Jahrhunderts und vom Ideal eines Individualstils geht eine solche Musik gewissermaßen ohne Reibungsverluste völlig in ihrer dramaturgischen Funktionserfüllung auf. Diese Filmmusiken sind routinierte Produkte eines zumeist soliden kompositorischen Handwerks mit einem – gemessen an den Kriterien autonomer Musik – lediglich rudimentären Kunstgehalt.⁹ Hans-Jörg Pauli merkte diesbezüglich an, dass die einstige Stabilität der Filmsymphonik den Komponisten gestattete, »sich auf ihre funktionellen Aspekte zu konzentrieren.« (Pauli 1976, 113)

Dennoch war die Hollywooder Filmsymphonik stilistisch und wertästhetisch kein monolithischer Block. Zwischen den Filmpartituren eines Erich Wolfgang Korngold oder Alfred Newman und denen eines drittklassigen *staff composer* besteht qualitativ zweifellos ein großer Unterschied hinsichtlich melodischer und harmonischer Einfallskraft sowie gediegener Satztechnik. Inwieweit sich unter den konkreten Studiobedingungen musikalische Qualität plus dramaturgische Effizienz durchsetzen konnten, hing letztlich vom subjektiven Gestaltungsvermögen und individuellen Geschick des jeweiligen Komponisten ab. So lassen sich z.B. in den thematischen Zyklen der von Miklós Rózsa betreuten Filme sowohl eine Konstanz handwerklicher Qualität als auch eine dramaturgisch bedingte Suche nach den jeweils geeigneten Stilmitteln feststellen. Waren musikalische Exotismen à la Rimski-Korsakow prägend für Filme wie THE

9 vgl. Constant Lamberts Ausführungen im Vorwort zu Kurt Londons Buch *Film Music* bezüglich der seiner Meinung nach für das Filmmusik-Metier besonders geeigneten Komponisten der Mittelklasse, »whose talents are more executive than creative.« (London 1936, 8)

THIEF OF BAGDAD oder JUNGLE BOOK, so setzte Rózsa für die Gangsterdramen nach 1945 (THE KILLERS; NAKED CITY u.a.) unter Verzicht auf das für Hollywood-Filme typische schluchzende Vibrato der Streicher eine hart zupackende und in ihrer zugespitzt dissonanten Harmonik erstaunlich moderne Musik ein.

Vor 1960 wäre es allerdings undenkbar gewesen, dass ein Max Steiner, Miklós Rózsa oder Dimitri Tiomkin lediglich mit fünf oder sechs Musikern ins Studio gegangen wäre, um die Begleitmusik für einen Spielfilm aufzunehmen.¹⁰ Ob großes Epos oder Kammermusik – die komplette Nutzung des studioeigenen 40-Mann-Orchesters war Norm, Firmenprestige und sogar eine (von der Musikergewerkschaft einklagbare) Pflicht. Wurde aus Kostengründen und genrebedingt (wie beispielsweise im deutschen Kulturfilm der 30er bis 50er Jahre) nur ein 15- bis 17-Mann-Ensemble eingesetzt, so strebten die zumeist spezialisierten Komponisten in Satz und Stil zumindest die Imitation des vorherrschenden orchestralen Klangideals an. Auf Grund dieser Konvention, deren Entstehungsmotive uns nachfolgend beschäftigen werden, galt schon die konsequente Reduzierung des vollen Orchesters auf die Streicher (wie 1960 in Bernard Herrmanns Partitur zu Alfred Hitchcocks Film PSYCHO) branchenintern als Sensation.

10 »Es gibt in der Hollywood-Begleitmusik der dreißiger und vierziger Jahre keine Kammermusik.« (Pauli 1976, 102)

»Sprechende« Musik

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war nach Meinung von Friedrich Nietzsche in der europäischen Opern- und Orchestermusik ein Niveau der Individuation und (symbolischen) Konkretion des Ausdrucks und der Ausdrucksmittel »durch Lied, Oper und hundertfältige Versuche der Tonmalerei« erreicht worden, bei dem »endlich die musicalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchspinnen ist.« (Nietzsche 1886) Auch Richard Wagner vertrat in seiner Schrift »Musik und Drama« (1851) die Ansicht, dass es »in der Natur der Tonkunst (lag), sich zu einer Fähigkeit des mannigfaltigsten und bestimmtesten Ausdruckes zu entwickeln.« Hierbei sah er vor allem durch die szenischen und dramatischen Bedürfnisse der Oper eine Steigerung des Ausdrucksvermögens der Musik angebahnt, »in der sie Anforderungen an ihr äußerstes Vermögen entsprechen zu wollen sich genötigt sah.« (Wagner 1984, 23)¹¹

Es würde den Rahmen dieser Studie sprengen, die sehr komplexe und widersprüchliche (Begriffs-) Geschichte der autonomen Instrumentalmusik unter semantischem Aspekt darzulegen. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf Carl Dahlhaus' Schrift *Die Idee der autonomen Musik* (Kassel 1978).

An dieser Stelle sei nur soviel gesagt: Um 1750 kam es zur **Ablösung der alten Affektenlehre** durch die vielschichtige **Ausdrucksästhetik**. So entwickelte Jean-Philippe Rameau bereits in seinem »Traité de l'Harmonie« von 1722 eine Ausdrucks- und Bedeutungslehre der Akkordverbindungen:

11 Nach Ernst Bloch sei die »sprechende Musik« der Gewinn des Wagner-Stils. (Bloch 1923, 89)

Es gibt traurige, schmachtende, zarte, angenehme, frohe und überraschende Harmonien, es gibt eine gewisse Folge von Akkorden, gleiche Leidenschaften auszudrücken, und ich will, soweit das nicht die Grenze meiner Befähigung überschreitet, die Erklärungen geben, die mir die Erfahrungen an die Hand gegeben hat. (zit. nach Bücken 1931, 52)

Im 19. Jahrhundert (spätestens seit C.M. v. Weber) entwickelt sich dann eine **Ausdrucks-Instrumentation**, in der das je Charakteristische und Individuelle eines Instruments in den Vordergrund geriet. (vgl. Köhler 1955)

Die verwandelte Anschauung der reinen Instrumentalmusik »vom angenehmen Geräusch« zur »Sprache des Herzens« lässt sich bereits bei Frühromantikern wie Wackenroder und E.T.A. Hoffmann belegen. Wichtig für den Stellenwert, den die Musik im allgemeinen und das Orchester im speziellen als Teil des Richard Wagnerschen Musikdramas (nämlich als »Kundgebung des Unausprechlichen«) und in geschichtlicher Fortführung als Begleitung des Filmbildes in Bezug auf die Dialogstimme einerseits und auf die akustischen Komponenten Sprache und Geräusch andererseits erlangen konnte, erscheint als latentes theoretisches Programm die folgende metaphysische These Arthur Schopenhauers:

Aus diesem innigen Verhältniß, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch Dies zu erklären, daß, wenn zu irgend einer Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als

der richtigste und deutlichste Kommentar auftritt.
(Schopenhauer 1977, 239f.)

Auch in der Folgezeit übernahmen die Filmkomponisten aus der Musik des 20. Jahrhunderts nur jene strukturellen Topoi, die sozusagen »sprechend«, also assoziationsfähig sind. Zu nennen wären beispielsweise impressionistische Landschaftsidyllen mit einer an Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* orientierten Harmonik und Instrumentation oder Strawinskis stampfende *Sacre*-Rhythmen (vornehmlich aus dem Teil *Les Augures printaniers. Dances des adolescentes*) oder Carl Orffs archaisierende Chorsätze seiner *Carmina burana*, die in den 70er Jahren als Vorbild für okkulte Rituale à la *THE OMEN* (MU: Jerry Goldsmith) dienten. So funktioniert das Schreiben von Filmmusik im narrativen Kino bis auf den heutigen Tag als **assoziatives Komponieren**. Es ist mit stetem Blick auf die Anforderungen von Bild und Szene der Versuch, der Musik eine Sprachähnlichkeit zu geben, die sie befähigt, zum klingenden Psychogramm des Filmbildes zu werden. Diese semantisch orientierte Voraussetzung reguliert auch jenseits der alten Tonfilmsymphonik die materialstilistische Selektion zwischen assoziationsfähigem und abstraktem musikalischen Material.¹²

12 In einem Interview äußerte sich der englische Komponist Michael Nyman (*THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT*, 1982) zu diesem Problem: »Die Avantgarde-Musik, die wir in den letzten 30 Jahren gehört haben, hat diese musikalische Tradition abgelehnt und diese Musik zerstört und ganz bewußt solche Assoziationen abgelehnt. Sie hat dies getan, ohne sie aber durch eine eigene referentielle Sprache zu ersetzen. Emotional bewegt diese Musik nichts, sie ist nicht expressiv, sie ist nicht physisch...Sie repräsentiert eine extreme Form der Abstraktion...« (Nyman 1991, 53)

Klangstrom und kinematographische Emotion

Der für die Opern- und Konzertmusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts charakteristische kontinuierliche Klangstrom entspricht dem Wesen der kinematographischen Emotion, wie sie der französische Filmologe Gilbert Cohen-Séat in seinem Essay *Film und Philosophie* definierte. Seiner Meinung nach werden uns im Kino »die Gefühle im wesentlichen ohne die ihnen entsprechenden Ideen und ohne die sie ablenkenden Worte verabreicht.« (Cohen-Séat 1962, 53)

So sei die kinematographische Emotion ihrem Wesen nach elementar, unreflektiert, wortlos. Es komme beim Zuschauer zu einer starken Ansprache des Affekts, seines »desinteressierten« Mitgefühls und zur Befriedigung einer rohen, unbestimmten, aber beharrlichen, auf Sensationen ausgerichteten Neugier. Wenn wir uns die normale Rezeptionssituation im Kino vor Augen führen, so korrespondiert diese mit der von dem Musikologen Heinrich Bessler beschriebenen Rezeptionshaltung beim Hören von spätromantischer Musik, speziell der Richard Wagners. Bessler spricht von der Hingabebereitschaft eines passiv lauschenden Hörers. Die »Freischütz«-Ouvertüre oder das »Rheingold«-Vorspiel verlangen nicht nach analytischem Hören, sondern nach Einfühlung, Versenkung, Hingabe. »Man hört die Musik, um sich von ihr erfüllen und *einstimmen* zu lassen.« (Bessler 1959, 68)

Der permanente Klangstrom solcher Musik zieht im Film in das Innere der Bilder hinein. Er überspielt Brüche und Schnitte der montierten filmischen Teilstücke. Er verwischt deren Künstlichkeit und suggeriert den Eindruck eines organischen filmischen Mikrokosmos. Er verwischt die Grenze

zwischen Fiktion und Realität und von seiner teilweise hochgepeitschten Expressivität lässt sich der auf große Gefühle und Sensationen neugierige Zuschauer gern überrumpeln und in eine affektive Ausnahmesituation bringen. In dieser Fähigkeit des orchestralen Klangstroms mit den harmonischen und instrumentatorischen Techniken spätromantischer Musik liegt auch die Möglichkeit der emotionalen Vereinnahmung und ideologischen Manipulation wie sie insbesondere in den Nazi-Wochenschauen praktiziert wurde. Dies grenzt jegliche Musik aus, die zu ihrer adäquaten Wahrnehmung einen aktiven Hörer verlangt. Also jede Musik, für die nicht das kulinarische sondern das analytische Hören das adäquate ist.

Der Musiksoziologe Kurt Blaukopf brachte im Zusammenhang mit Wagners (Bayreuther) Klangideal den Begriff der »Eingemeindung« ins Spiel. So begünstige der Verlust hoher Frequenzen im Orchestergraben (wie auch beim Lichttonverfahren; W.Th.), »der die Lokalisierung und Identifizierung des einzelnen Instruments erschwert« (Blaukopf 1980, 130), die akustische »Eingemeindung« des Hörers resp. Zuschauers, d.h. es werden günstige Rahmenbedingungen für eine hingebungsvoll lauschende, passive Rezeption geschaffen. Des Weiteren trüge hierzu die Entwicklung und Bevorzugung von Klangfarben-Kontinuität und »Mischklängen« bei. Mit dem Verschwinden der individuellen Klangfarbe und Klangidentität des einzelnen Instruments wird dieses zur bloßen »Füllstimme« innerhalb eines »Klangteppichs« (vgl. Blaukopf 1980, 129 ff.).

Zur Gestalt der Tonfilmsymphonik

Rein handwerklich gesehen übernahmen die Vertreter der orchestralen Filmmusik zum einen jene kompositionstechnischen (und somit auch ausdrucksmäßigen) Errungenschaften im Bereich der »sprechend gewordenen« Orchestermusik, wie sie sich seit der Mannheimer Schule über die Wiener Klassik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts (vor allem in der programm-musikalischen Sinfonischen Dichtung) herausgebildet hatten. Zum anderen sind als weitere Stilquellen sowohl hinsichtlich des Materials als auch der dramaturgischen Funktionserfüllung an erster Stelle Oper (einschließlich Melodram) und Ballett sowie als weitere synthetische Gattungen die Schauspielmusik und das (musikalische) Kabarett sowie die am Ausgang des 19. Jahrhunderts in voller Blüte stehende Pantomime und Zirkusmusik zu nennen.

In puncto Orchestermusik betraf die Übernahme von sinfonischen Formen und Formungsprinzipien die Ouvertüre, die Fugato- und polyphone Mittelstimmenteknik, den Themendualismus und die Durchführungstechnik des Sonatenhauptsatzes, die Charaktervariation, die Kunst des unmerklichen Übergangs sowie die Sequenz- und Steigerungstechnik, als auch die raffinierten Instrumentationskünste eines zunehmend vergrößerten Orchesterapparates unter Hinzuziehung verschiedenster Sonder- und Effektinstrumente, sofern sie in modifizierter sowie affektbetonter Form für die formalen und inhaltlichen Erfordernisse des Kinos geeignet erschienen. Zum anderen war eine sehr wichtige Stilquelle nicht nur in Bezug auf das musikalische Material sondern auch hinsichtlich dramaturgischer Funktionsmodelle die **Oper** des 19. Jahrhunderts und hier vor allem das Wagnersche Musikdrama mit seinem sinfonisch orientierten

Lösungsangebot dramaturgischer Probleme im Zusammenwirken von Szene und Musik mit Hilfe einer thematisch-motivischen Arbeit, »die als Technik und Idee aus der klassischen Symphonie stammte [...]« (Dahlhaus 1996, 162).

Übernommen und filmisch modifiziert wurden die Auftritts- und Erinnerungsmotive der romantischen Oper bis hin zur Leitmotivtechnik des Musikdramas, außerdem die Tradition der deskriptiven Sturm- und Gewittermusiken. Weiterhin sind aus der Hochkultur **das Handlungsballett**, dessen Musik stark die Möglichkeiten von musikalischer Artikulation und Phrasierung für Bewegungsimitation, -intensivierung und -auslösung nutzte und entwickelte sowie die im 19. Jahrhundert in Konkurrenz zur mächtigen Oper zum Teil sehr üppig gepflegte **Schauspielmusik** zu nennen. Mit ihrer intermittierenden Folge szenisch bedingter Charakterstücke im Verlauf des Dramas steht sie der Filmmusik formal näher als die Oper. Von unmittelbarer Vorbildwirkung für die musikalische Untermalung von Filmdialogen war das im Schauspiel oft als emotionaler Höhepunkt eingesetzte **Melodram**.

Das Adjektiv *melodramatisch* meint im kompositionstechnischen Sinne die Kombination von deklamierter Sprache und Musik, im allgemeinen Sprachgebrauch – vom Genre des Boulevardmelodrams herrührend – übertrieben Pathetisches und Rührseliges. (Schwarz-Danuser 1977, Sp. 68)

Diese zweite Bedeutung ist auch auf das filmische Genre des Melodrams übergegangen. Des Weiteren »erbte« die Filmmusik von der

Schauspielmusik die Praxis der Inzidenzmusik, die als diegetische Musik (»im Bild«) eine wichtige Komponente der musikalischen Tonfilmgestaltung darstellt. Nicht unterschätzt werden darf der Einfluss populärer Genres, die ebenfalls einen Beitrag zum Gestaltungsrepertoire der Tonfilmmusik leisteten. Denken wir an die punktgenaue musikalische Reaktion auf Gesten und Textpointen mit Hilfe von »witzig« charakterisierenden Einzelinstrumenten, wie sie – von **Pantomime und Kabarett** herkommend – vornehmlich in US-amerikanischen Fernsehserien der 50 Jahre zu beobachten ist.¹³ Von der **Zirkusmusik** schließlich stammen musikalische Ankündigungsgesten. Besonders bekannt ist hierbei der spannungsfördernde Trommelwirbel vor dem Salto mortale, der in Kriminalfilmen in der stilisierten Form als dichtes Tremolo der Streicher für die Spannung vor dem Mord verantwortlich zeichnete.

Allerdings konnte die Mehrheit dieser kompositionstechnischen Werkzeuge (zumal aus Oper und Sinfonik) nur in sehr abgewandelter Form eingesetzt werden. Bei der rhapsodisch gehandhabten filmmusikalischen Leitmotivtechnik handelte es sich eher um jene an Wendepunkten der Handlung eingesetzten »Erinnerungsmotive« der romantischen Oper vor Richard Wagner als um die strukturell zusammenhangsstiftenden Leitmotive in den Musikdramen des Bayreuther Meisters. Beim Einsatz mehrfach wiederkehrender Motive, rhythmischer Figuren oder Klangeffekte geht es

13 Walter Niemann sprach in seinem Buch »Die Musik der Gegenwart« (Berlin 1921) von der heimlichen Affinität der neuromantischen Stimmungsmusiker zu Bühnenmusik, Pantomime, Melodram. Er bemerkte einen starken Zug zur Auflösung alles Architektonischen hin zur bloßen Reihung von Klangreizen und Orchestereffekten (187). Den vorherrschenden Komponistentyp der Strauss-Nachfolge charakterisierte er als Einheit von schwachen Erfindern und glänzenden Koloristen, »die die humoristische Klangcharakteristik der Orchesterinstrumente, z.B. der Holzbläser, der gestopften Bläser, auf die höchste Spitze getrieben haben...« (205)

nicht um eine strukturelle Integration der gesamten Partitur, was durch den diskontinuierlichen Musikeinsatz sowieso nicht möglich wäre, sondern um tönende Wegweiser für den Zuschauer und um ein kompositorisches Entlastungssystem für die permanent unter hohem Zeitdruck arbeitenden Komponisten.

Des Weiteren finden sich polyphone Strukturen und kontrapunktische Formen in der Tonfilmsymphonik zumeist nur rudimentär – etwa im Sinne von Fugato-Anfängen wie sie beispielsweise Miklós Rózsa gern für Verfolgungs- und Fluchtmusiken wie z.B. in *NAKED CITY* (1948) favorisierte.

Filmmusik neigt formal zum Potpourri, d.h. zu einer Aneinanderreihung von materialstilistisch unterschiedlichsten Fragmenten, die durch Topoi-Strukturen geprägt sind. So treten an die Stelle von motivisch-thematischer Arbeit und Durchführungstechnik die szenische bedingte Charaktervariation sowie melodisierende Paraphrasen der personen- oder ortsbezogenen Motive und Themen. Vor allem die im Hintergrund von Dialogen oder Aktionsszenen mit einem hohen Geräuschanteil eingesetzte Begleitmusik besteht strukturell meist nur aus einem locker gefügten Mosaik kurzer Motive, die wiederholt, auf verschiedene Tonstufen versetzt und variiert werden. Oft sind zudem Bruchstücke und Paraphrasen des »Main Title« zu hören. Des Weiteren führte die Technik des *mickey mousing*¹⁴, die vor allem im Zeichentrickfilm zur Anwendung kam, zu einer Klitterung aus punktuellen musikalischen Gesten und isolierten Melodie-Zitaten.

14 *Mickey mousing* bezeichnet im Hollywood-Jargon die auf Sekundenbruchteile exakt kalkulierte Synchronität zwischen Musik und Bild, die vor allem im Animationsfilm (historisch zuerst in Walt Disneys »Mickey mouse«- Filmen der frühen dreißiger Jahre) anzutreffen ist. Sie bezeichnet als Synchronomanie eine übersteigerte Form pointierter Illustration.

Konsolidierungsbestrebungen seriöser Komponisten

Vor allem bedeutendere Komponisten wie Miklos Rózsa in den USA, Malcolm Arnold in Großbritannien, Dmitri Schostakowitsch in der Sowjetunion oder Karol Rathaus in Deutschland sahen in der Adaption und filmdramaturgisch modifizierten Übernahme klassischer Formmodelle und der mit diesen im Zusammenhang stehenden kompositorischen Techniken Chance und Möglichkeit, die in Fachkreisen meist abschätzig bewertete Filmmusik handwerklich zu konsolidieren und somit ästhetisch zu nobilitieren.

Als künstlerische Maxime wurde eine Filmmusik angesehen, die in Form von Suiten oder Konzertstücken auch als autonome Musik Bestand haben könnte. Hanns Eisler, der ebenfalls einen vom strengen Komponieren geprägten Filmmusik-Begriff vertrat, versuchte quasi die Quadratur des Kreises, wenn er bezüglich seiner Partitur zum DEFA-Film DER RAT DER GÖTTER (1950) in einem Interview erklärte: »...denn hat die Musik auf die einzelnen Bildmomente auf das genaueste einzugehen, so muss sie trotzdem ein geschlossenes musikalisch logisches Stück bilden.« (Eisler 1950) Dieses Zitat umreißt Eislers filmmusikalisches Credo, nämlich die anzustrebende dialektische Balance von musikalischer Autonomie, also »Kunsthöhe« in der kompositorischen Gestaltung des Materials, bei dessen gleichzeitiger präziser funktionaler Bindung und Effizienz innerhalb der audio-visuellen Dramaturgie.

Geschichtlich gesehen erwiesen sich diese handwerklichen Konsolidierungsbestrebungen jedoch als Hemmschuh für die Entfaltung der filmmusikalischen Eigengesetzlichkeit und der Herausbildung einer

filmspezifischen Musik (vgl. Thiel 1997). Auch war unter produktionstechnischem Aspekt selbst zu (Hoch-) Zeiten der Tonfilmsymphonik jedwede Partitur (egal ob kollektiv oder singular erstellt) strenggenommen kein Autoren-»Text« in authentischer Fassung, sondern eine vom Komponisten erstellte Arbeitsvorlage, deren mit Hilfe der Notenschrift fixierte Strukturen in der Aufnahme mit dem Studioorchester und in der Mischung mit den anderen auditiven Elementen verschiedene Modifikationen erleiden konnte. Nachträgliche Filmschnitte, Bevorzugung von Sprache und anekdotischem Geräusch während des Mischungsprozesses führten zu Veränderungen im formalen Verlauf durch Kürzungen und Umstellungen und zu klanglichen Beeinträchtigungen durch Korrekturen in der Dynamik und in der akustischen Akzentuierung im Sinne der Figur-Grund-Differenzierung. Filmmusik, die ihre Strukturen weitgehend dem Formenkanon der autonomen Musik entliehen hatte, erfuhr durch solche Eingriffe Veränderungen, die vom aufmerksamen Hörer defizitär als Beschädigungen der Struktur wahrgenommen wurden.

Einen partiellen Einfluss auf die Gestalt der Hollywooder Tonfilmsymphonik hatte die von dem ukrainischen Komponisten und Musiktheoretiker Joseph Schillinger entwickelte und auf mathematischen Formeln basierende Methode zum Komponieren, die in gewisser Weise eine in kompositionstechnische Anweisungen aufgelöste Topoilehre darstellt.¹⁵

15 Als erfolgreiche Anwender dieses »The Schillinger System of Musical Composition« werden neben George Gershwin (im Zusammenhang mit seinen vierjährigen Studien für die Oper *Porgy And Bess*) auch Filmkomponisten aus Hollywood wie Leith Stevens (*WAR OF THE WORLDS*, 1953), Oscar Levant (*NOTHING SACRED*, 1937) oder Lynn Murray (*D-DAY THE SIXTH OF JUNE*, 1956) genannt. Ausführliche Informationen über dieses spezielle System der musikalischen Komposition s. Arden, Jeremy (2005)).

Charakteristika der Tonfilmsymphonik

Gefragt waren das klangprächtigt Pathetische und Bombastische schmetternder Blechbläser, die gefühlvolle »sprechende« Oberstimmen-Melodik von teilweise schlagerhafter Einprägsamkeit (was vor allem von Tschaikowski gelernt werden konnte). Selten findet sich ein echtes kontrapunktisches Gewebe. Vielmehr wird im Sinne einer Figur-Grund-Differenzierung ein Hintergrund aus wuchernden Füll- und Begleitstimmen sowie Arpeggien oder aus einem dicht gewebten »Tremolo-Teppich« der Streicher angestrebt, vor und auf dem sich die »Figur« von charakteristischen und klanglich assoziativ besetzten Solo-Instrumenten oder oktavierten Violinen umso plastischer abhebt. Solche Strukturen wurden begünstigt durch die übliche **Besetzung eines typischen Filmorchesters**, das aus ökonomischen Gründen zumeist klangliche Disproportionen aufwies. In ihrer Hollywood-Kritik aus den 40er Jahren bemerkten Adorno und Eisler hierzu, dass man außer »dem größten Dialogisieren von Blech und Streichern« fast nichts höre »als die aufdringliche Oberstimme, von einem schwächlichen Baß begleitet...Die Disproportion zwischen tieferen und höheren Instrumenten schließt deutliche Mehrstimmigkeit im Streichersatz vorweg aus und verführt zum *Schmieren* mit bloßen Füllstimmen.« (Adorno / Eisler 1977, 153/154)

In ihrer oftmals übersteigerten Betonung und Hervorhebung der melodieführenden Stimme auf Kosten einer Klangbalance der gesamten Faktur verweist diese filmmusikalisch bevorzugte Technik auf vergleichbare Tonsatztypen im Werk von Tschaikowski, Puccini oder in der Operette à la Lehár. Die auf weichen Harmonien gebetteten Liebesthemen wurden den mit starkem Vibrato spielenden Geigen anvertraut und oftmals in mehreren

Steigerungswellen zu einer kathartischen Klimax geführt. Oft trat auch (beispielsweise beim lang erwarteten »Filmkuss«) eine Solo-Violine mit klanglichem Schmelz hinzu. Zuständig für Idylle und Pastorale waren lyrische Soli von Flöte und Englisch Horn. Die gefühlsgesättigten Violoncello- Kantilenen auf zwar harmonisch eindeutigem, aber klanglich diffusem Hintergrund standen als musikalische Prototypen in den melodramatischen Abschieds- oder Sterbeszenen. Die zu vertonenden Schlachtenszenen wurden oft überinstrumentiert, wahrscheinlich um ein gewisses akustisches Gegengewicht zum dominierenden Schlachtenlärm zu erhalten. Nicht selten gingen dennoch die musikalischen Strukturen völlig im Kampfgetöse unter. Gefragt waren des Weiteren die Dramatik sich dynamisch steigender Orchestertutti und die Apotheose aus Bläser-Choralharmonien, von Orgel und Harfen vollgriffig und in rauschenden Arpeggien gespielt sowie von Hintergrundchören und Glockenklängen ergänzt.

Als weiterer Vorteil neben dem Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten erwies sich strukturell der hohe Redundanzgrad spätromantischer Musik im Vergleich etwa zur Wiener Klassik, d.h. die in ihren verschiedenen Parametern zumeist mehrfach abgesicherte spätromantische Musik zeigt durch auffällige Motivwiederholungen (einschließlich der »Scheinpolyphonie«) und eine »dicke« Instrumentation mit »Klangpedal« und vielfältigen Stimm- und Oktavverdopplungen eine gewisse Unempfindlichkeit gegenüber geringfügigen Veränderungen einzelner Elemente, ohne dass der beabsichtigte Effekt als solcher verloren geht. Diese strukturelle Robustheit als Resultat satztechnischer Absicherung erwies sich in der Mischung mit anderen akustischen Elementen (auch hinsichtlich der Frequenzeinbußen durch das Lichttonverfahren) als vorteilhaft. Sie kompensierte die Substanz- und Energieverluste, die sich auf

dem langen Übertragungskanal von Musikaufnahme über die Umspielung auf Lichtton, die Mischung mit Geräuschen und Sprache bis zur Wiedergabe im Kino zwangsläufig ergaben.

Die in Hollywood, aber auch anderswo übliche **Kooperation von Komponist und Orchestrator** bei der Erstellung einer Filmpartitur ist in der einschlägigen Literatur oft gerügt worden. Adorno und Eisler kritisieren an dieser Arbeitsteilung u.a. die Gefahren der Standardisierung des Orchesterklangs, die »lästige Uniformität der Filmpartituren« und die Bevorzugung der »sichersten und bewährtesten Effekte« (Adorno / Eisler 1977, 152 und 153). Jedoch war überall dort, wo der emphatische Werkbegriff mit seiner Betonung von Einmaligkeit und philosophischem Gehalt sowie das romantische Originalitätsstreben den musikalischen Tagesaufgaben und Anforderungen des Marktes untergeordnet werden mussten, schon früher eine solche mehr oder minder entfaltete Kooperation praktiziert worden. So ist beispielsweise die Arbeitsteilung zwischen Komponist und Orchestrator bereits in der Operette seit Johann Strauß üblich gewesen.¹⁶

Ausdruck und Form

Von Anbeginn prägte der **Grundwiderspruch zwischen Semantik und Syntax, Ausdruck und Form** die Arbeitssituation des Kino- und Filmmusikers. Auf der einen Seite eröffnete die Verwendung romantischer

16 Vgl. Haslmayr (1977) *Wiener Operette*, Sp.721 ; Schliepe (1929/30) *Aus der Werkstatt der Operette*; S. 183 ff.

Musik in der Verbindung mit der Bildebene vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten deskriptiver, affektiver und hierdurch auch kommentierender Art.¹⁷ Auf der anderen Seite konnten aber strukturell die formalen Symmetrien dieser Musik, ihre weitgespannten harmonischen Dispositionen und ausbalancierten Modulationen nicht befriedigend zur Entfaltung gebracht werden. Bereits in der Stummfilmillustration wurde dieses Problem bei der Verwendung von prä-existenter Musik deutlich. Die musikalische Idealzeit geriet in Konflikt mit der filmischen Realzeit, denn ästhetisch autonom konzipierte und traditionell strukturierte Orchestermusik bedarf als funktionelle Musik im Film eines dramaturgisch exakt zu planenden zeitlichen Entfaltungs- und Freiraumes. Einige repräsentative Filmgenres der damaligen Zeit wie Melodram oder Western kamen dieser Prämisse entgegen, so dass in bevorzugten dramaturgischen Einsatzorten, nämlich epischen Sequenzen wie Landschaftstableaux, Fahrten oder Fluchtsequenzen durchaus zufriedenstellende Ergebnisse erzielt wurden. Hier konnten sich die langen melodischen Bögen, die leidenschaftlich erregten thematischen Verläufe und die teilweise fast hysterischen Steigerungssequenzen kurzatmiger Motive (eine Liszt abgelauchte Technik) sowie die lärmenden, da oft überinstrumentierten Tutti in ihrer Wirkung voll entfalten.

In den 50er Jahren entstand jedoch zunehmend ein Konflikt von neuer Qualität. Die strukturellen Gegebenheiten der romantischen Tonfilmsymphonik gerieten auf Kollisionskurs mit den neuen Schnitt- und Montageprinzipien, mit dem raschen Wechsel der Einstellungen, dem dokumentarischen Gestus, der elliptischen Fabelerzählung usw. Zudem

17 Der Terminus »Ausdruck« wird nach Stephan Witasek als »Vertretung eines Psychischen in einem sinnlichen Mittel« verstanden; (zit. nach Huber 1923, 3)

versuchten Komponisten wie Alex North oder Elmer Bernstein – wider dem stilistischen Anachronismus – eine klangliche Auffrischung durch die Einbeziehung von Jazz-Elementen und Techniken der klassischen Moderne (wie z.B. dem Strawinski-Ostinato). So spiegelt die sinfonische Filmmusik dieses Jahrzehnts im Zusammenhang mit der zunehmenden Isolation und Krise der zeitgenössischen (seriellen) Kunstmusik das Bemühen wider, stilistische Kompromissformeln semimoderner Art sowie eklektizistische Konzepte jenseits eines selbstgenügsamen Materialfetischismus zu entwickeln.

Ogleich für viele Schallplatten und CDs sammelnde Filmmusik-Fans die Tonfilmsymphonik den Inbegriff von Filmmusik überhaupt darstellt, erfüllt sie weder nach Geist noch Buchstaben die ästhetischen und kompositionstechnischen Kriterien autonomer Sinfonik, auch nicht jene der Sinfonischen Dichtung. Es fehlen hierfür in den konkreten Filmen die zeitlichen und somit formal-architektonischen Voraussetzungen. Hinzu kommen Spezifika der Tonfilmmusik wie die Diskontinuität und Heterogenität des unter dramaturgischen Gesichtspunkten einzusetzenden Klangmaterials sowie die Mixturen des Soundtracks mit den anderen akustischen Komponenten.

Von ihrem Gehalt her kippt die Tonfilmsymphonik trotz aller Bemühtheit um Ernsthaftigkeit ihrer dramatischen und lyrischen Charaktere immer wieder in die klangliche Glätte und emotional unverbindliche Eleganz konzertanter Unterhaltungsmusik der klassisch-romantischen Richtung um, die als ein ambivalentes, aus populärer Sinfonik und Operettenmusik hervorgegangenes und aktuell (nach dem Niedergang der großen Unterhaltungsorchester in den 60er Jahren) verschwundenes orchestrales Genre charakterisiert werden kann. All dies macht deutlich, dass der Begriff

des Sinfonischen im Sinne des 18. und 19. Jahrhunderts nur sehr bedingt auf die orchestrale Filmmusik angewandt werden kann. Im Wesentlichen handelt es sich bei diesen Partituren von Steiner und Korngold bis Goldsmith und John Williams um funktional geprägte Orchestermusik in lockerer Suitenform mit einer dramaturgisch und szenisch bestimmten Ausbeutung des Reichtums an Klangfarben, an Assoziationen und Ausdruckspotential der spätromantischen Theater- und Orchestermusik.

Gesellschaftliche und dramaturgische Funktion der Tonfilmsymphonik

Vorwiegend **kommerzielle und ideologische Gründe** führten dazu, dass nach 1933 in den Filmzentren von Hollywood, Neubabelsberg (UFA), von Rom oder Moskau – abgesehen von gewissen nationalen Varianten – eine recht ähnlich klingende orchestrale Filmmusik produziert wurde.

1.) Seit den Anfängen des Lichtspielwesens gibt es aus **merkantilen Gründen** das Bestreben nach einer gesellschaftlichen Nobilitierung des Films, nach Gleichsetzung des Kinos mit den bürgerlichen Kunstinstitutionen Oper, Stadttheater und Konzertsaal. Dies äußerte sich neben Stoffwahl und theatralischem Inszenierungsstil im sogenannten Kunstfilm auch in der Architektur der Kinotheater sowie in der Bestattung eines sinfonisch besetzten Orchesters. Das eigentliche Agens dieser Bestrebungen im Rahmen der von Siegfried Kracauer apostrophierten »Angestelltenkultur« war Profitmaximalisierung durch Markterweiterung.

2.) Neben dieser kommerziellen »Schiene« darf in den von totalitären Regimen beherrschten Staaten Europas der **ideologische und**

massenpsychologische Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. (Dies gilt in modifizierter Form auch für die unbedingte Affirmation des »american way of life« in Hollywoods »happy end«-fixierter »Traumfabrik«). Diesseits und jenseits des »Großen Teichs« war der kritische, intellektuell reflektierende und distanziert rezipierende Zuschauer nicht gefragt.

Bei der Propaganda für die jeweiligen politischen Interessen ging es keinesfalls um eine geistige Auseinandersetzung, sondern stets um die emotionale Manipulation des Zuschauers im Sinne der herrschenden Ideologie. Ein sehr kennzeichnendes Beispiel für die ideologische Funktion von Musik im NS-Film enthält die Zeitschrift *Filmkurier* vom 17.6.1939:

[...]Martialisches, geharnischtes Klänge, eherner Rhythmen, gemeißelte, herbe Melodien sind es, die mit sehr eindringlichem Anstieg Stufe für Stufe zum Vorbeimarsch der Legion Condor vor Franco hinführen [...] mit Kampfeslust stürzt sich auch das Orchester in den Befreiungskampf.

Soweit der Filmmusik-Kritiker Hermann Wanderscheck zur Musik von Herbert Windt für den Spanien-Film des Regisseurs Karl Ritter.

Solchen ideologischen Zwecksetzungen, die auch in den Nachkriegsjahren und in der Periode des »Kalten Krieges« fortbestanden, wurde die Filmmusik stilistisch und funktionell untergeordnet. Neben der jeweils aktuellen Tanzmusik, die in den Unterhaltungsgenres die Ablenkung vom grauen Kriegs- und Nachkriegsalltag leisten sollte, entsprach vor allem das oftmals schwülstige Pathos der neo-romantischen Filmsymphonik den

ideologischen Zielen einer Propaganda, die auf Entmündigung und emotionale Vereinnahmung des Zuschauers ausgerichtet ist. Die Vorherrschaft des **melodramatischen Prinzips** setzte musikalisch auf die Wirkungen klanglicher Überwältigung durch das große sinfonisch besetzte Orchester. Der Gefühlsexhibitionismus des spätromantischen Stils korrespondierte überzeugend mit den betont edlen, der Realität enthobenen Herzensverwicklungen des Melodrams sowie dem wirklichkeitsfernen Kunsthandwerk des Kulturfilms und den demagogischen Geschichtsklitterungen des Propagandafilms. Der überwältigende Klanggusch sollte den Zuschauer nicht nur aus seinem Alltag herausreißen, sondern ihn auch in besonderer Weise zu einer affirmativen Haltung gegenüber dem auf der Leinwand Gezeigten konditionieren.

Filmmusik, die solchen Zielsetzungen unterworfen ist, zeigt bevorzugt klangliche Opulenz, suggestive Beredsamkeit, auftrumpfende, Erwartungen schaffende und weihevollere Gesten.

Auch hierfür erwies sich das semantische Repertoire der Tonfilmsymphonik mit ihrer besonderen Affinität zu den Sinfonischen Dichtungen der Neudeutschen Schule und dem Wagnerschen Musikdrama als sehr geeignet. Gewiss hatten unter den Musikern, die von ihrer künstlerischen Haltung her als Wagner- und Strauss-Epigonen zu betrachten sind, nur wenige solche komplizierten und widersprüchlichen Kunstschriften wie etwa »Oper und Drama« wirklich studiert. Aber sie kannten einzelne Schlagwörter, abgezogen von komplexen Erörterungen des Meisters, welche ihre Ästhetik prägten. Beispielsweise, dass es die Aufgabe des Komponisten sei, »...das außerordentlich ermöglichende Sprachorgan des Orchesters zu der Höhe zu steigern, daß es jeden Augenblick das in der dramatischen Situation liegende Unausprechliche dem Gefühl deutlich kundgeben könne.« (Wagner 1984,

Teil III, 386) Neben der »Kundgabe des Unaussprechlichen« war diese Musikergeneration mit ihrem Gewährsmann Richard Strauss fest davon überzeugt, alles zwischen Himmel und Erde, in Vergangenheit und Gegenwart, in uns und außerhalb unser Existenz in Töne fassen zu können. Bereits die Kinomusiker der Stummfilmzeit, die zu einem Zeitpunkt als Komponisten ausgebildet wurden, in dem die Musik des späten 19. Jahrhunderts noch unmittelbar präsent war, vertrauten auf diese schier unbegrenzten Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten der Tonkunst. In der Kinothek, jener Sammlung von kurzen Stücken aus Oper, Sinfonik, Operette und Salonmusik sowie Original-Pièces für bestimmte (film-)szenische Situationen, finden wir das postulierte Leistungsvermögen der Musik als pragmatisch verfügbares rubriziert. Im Rückblick auf diese Kompilationsmusik unterstrich Kurt London in seinem Filmmusik-Buch von 1936 die Bedeutung einer solchen »Kinomusik-Bibliothek«.

It contained, if we follow the romantic conception of programme music, all the moods of men and the elements, every kind of reaction to human destiny, musical drawings of nature and animals, of peoples and countries: in short, every sphere of life, well and clearly arranged under headings. (London 1936, 55)

Die in der Theorie stets aufs Neue gestellte und in der Praxis tagtäglich sehr pragmatisch zu beantwortende Frage: »Was vermag die Musik im Film?« berührt den vielschichtigen ästhetischen Diskurs über Möglichkeiten und Grenzen der Tonkunst im Hinblick auf Begrifflichkeit, Sprachähnlichkeit, Assoziationsfähigkeit, Affektstimulanz und synästhetische Analogiebildung.

Der Filmkomponist muss in Kenntnis dieser Möglichkeiten (aber letztlich als Ergebnis bloßer Erfahrung) die jeweils geeigneten Tonsatzmodelle, Topoi und Klischees metierspezifisch aufgreifen und für die konkrete formale und dramaturgische Aufgabe (möglichst) individuell umformen.

Ein interessanter Untersuchungsgegenstand hinsichtlich der Frage nach den Werkzeugen für die Erfüllung konkreter filmmusikalischer Funktionen bietet die **Vorspannouvertüre** resp. Titelmusik (Main Title). Schon G. E. Lessing hatte im 26. Stück seiner »Hamburgischen Dramaturgie« (1767-69) die Forderung einer inhaltlichen Übereinstimmung zwischen der Musik und dem von ihr eingeleiteten Schauspiel gestellt. Beim Film geht es folglich um eine Übereinstimmung, die für den normalen Zuschauer voraussetzungslos erfahrbar sein muss und ihn im Sinne der filmischen Werkidee und der jeweiligen Gattungskonventionen konditioniert. In der Zeit der Tonfilmsymphonik erfüllten diese Overtüren im Wesentlichen dreierlei Aufgaben. Sie waren auskomponierte Klingelzeichen. Schon die pompös auftrumpfenden Fanfaren (quasi das Tonsignet zum jeweiligen Firmenzeichen), die den eigentlichen Vorspannmusiken vorausgehen, gaben dem Zuschauer, der meist ohne geistige Vorbereitung ins Kino kam, das Versprechen, in den nachfolgenden anderthalb Stunden Sensationen »bigger than life«, auf jeden Fall jedoch eskapistische Kurzweil zu erleben. Des Weiteren bewirkten diese Overtüren mit ihrem heiter aufmunternden oder dräuend dramatisierenden Gestus eine Konzentrations Schärfung des Zuschauers, den Aufbau einer Erwartungshaltung, die ihn auch über das damals übliche Pflichtpensum der Schrifftitel hinweghalf, da jene zumeist en bloc, d.h. ohne visuelle Auflösung gezeigt wurden. Schließlich musste die Overtüre ihn im Sinne der filmischen Werkidee und der jeweiligen Gattungskonventionen affektiv und assoziativ auf Ort, Zeit und Atmosphäre resp. Ambiente der nachfolgenden Handlung einstimmen.

So war unter semantischem Aspekt die Verankerung der Filmmusik in der spätromantischen Tonkunst mit Blick auf die vorwiegend epische und melodramatische Ausrichtung des damaligen Mainstream-Kinos auch unter funktionalem, sowohl deskriptivem als auch affektivem, Aspekt naheliegend. Zudem strebte die romantische Musik als poetische Tonkunst nicht (wie in der Klassik) das Schöne, sondern das Charakteristische als ästhetisches Ideal an. Das Charakteristische bis zum Charakteristisch-Hässlichen wurde zur zentralen ästhetischen Kategorie. Dies ebnete den Weg zu den abstrusen Klangwelten heutiger Horrorfilme.

Dass nach einer kurzen Phase um 1960, in der auch in den traditionell mit orchestraler Filmmusik ausgestatteten Genres nunmehr Pop-Musik (oftmals fremdbestimmt ohne dramaturgischen Sinn und Verstand) eingesetzt wurde, Komponisten wie John Williams, Jerry Goldsmith oder James Horner weiterhin für die Originalmusik in großen episch konzipierten Science-fiction-, Abenteuer- oder Historienfilmen verpflichtet wurden, zeigt die ungebrochene Wirkungskraft sinfonisch orientierter Soundtracks.

Die **melodramatische Filmmusik** in den 30er bis 50er Jahren begleitete den Filmverlauf über weite Strecken hochgespannt affektbezogen und psychologisierend. Es handelte sich um jenen Typus von Filmmusik, der nach Meinung von Adorno und Eisler »gewissermaßen den Zuschauern die Begeisterung vor(macht), in die sie durch den Film geraten sollen...sie weist einverstanden auf alles hin, was auf der Leinwand geschieht, spiegelt die Wirkung, die erst erzielt werden soll, als schon gelungene vor [...] (Adorno/ Eisler 1977, 99).

Insbesondere bei Melodramen wurde nicht selten eine Begleitmusik über die gesamte Länge des Films angestrebt. Über weite Strecken ertönte sie hinter den Dialogen, wodurch diese emotional »eingefärbt« wurden. Somit bildete

diese Hintergrundmusik (background music) im klassischen narrativen Film eine wirksame Unterstützung der angestrebten kontinuierlichen Erzählweise durch den sog. »unsichtbaren« Schnitt quer durch alle Genres. Diese Technik war somit ein wichtiger Baustein der angestrebten Wirklichkeitsillusion.¹⁸

Während Melodik und Harmonik meist die seelischen Vorgänge unterstützen, ist die Klangfarbe für das Stimmungshafte, Atmosphärische und Milieuhafte zuständig. Die Programmmusik des 19. Jahrhunderts hatte bezüglich einer charakterisierenden Melodiebildung bereits dahingehend vorgebaut, dass es eine kreative Hauptaufgabe des Filmkomponisten war, plastische und möglichst eingängige Themen zu erfinden, die in ihrer Physiognomie die gewünschte Ausdrucksbedeutung unmittelbar in voller Ausprägung präsentieren und sie nicht wie bei den Motiven in der klassischen Sinfonie erst im Prozess der thematisch-motivischen Arbeit zur Entfaltung bringt.

Nach Paul Bekker (1928, 15) gehörte »unablässige Verfeinerung und Verästelung des harmonischen Ausdruckes zum Zwecke der Darstellung verfeinerter Gefühlsbeziehungen« zum kompositorischen Grundwillen der Romantik. Überraschende harmonische Wendungen, die sich im Gefüge der Klangverbindungen allein durch die Umsetzung eines poetischen Vorwurfs und somit aus dramaturgischen Gründen legitimieren, finden sich bereits bei Hector Berlioz. Die romantische Oper verstärkte diese Tendenz einer den dramatischen Zwecken voll unterstellten, »suggestiven« Harmonik.

Hierzu gehört sowohl der Einsatz von »überraschenden« Trugschlussbildungen bei komischen oder tragischen Peripetien als auch der

18 Vgl. Gorbman (1987,73ff.)

zunehmende Gebrauch von Medianrückungen überhaupt. »Eindeutige Grundtonarten oder funktionsharmonische Beziehungen sind sowohl bei Wagner als auch später in der Filmmusik weniger von Bedeutung als zum Beispiel das Prinzip der *hellen* oder *dunklen* Tonalitäten.« Mediantisch geprägte Helligkeitssprünge machen nach Meinung von Peter Wegele »den Reiz und die besondere Dramatik dieser harmonischen Überraschungen aus, mit denen unterschwellige oder auch abrupte Stimmungswechsel erzeugt werden.« (Wegele 2007, 40)

Eine weitere nicht unwesentliche Komponente zur dramaturgischen Funktionserfüllung ist hierbei die gezielte Anwendung bestimmter Instrumentalfarben und Klangregionen zur Schaffung von möglichst konkreten Assoziationshöfen mit dem Ziel einer prägnanten Charakteristik. Gefordert ist somit in der Regel keine strukturierende Instrumentation zur Verdeutlichung von motivisch-thematischen Zusammenhängen, sondern vielmehr eine echt »romantische«, welche die jeweiligen akustisch bedingten oder auch durch ihren historischen Gebrauch gewissermaßen angereicherten Klangeigenschaften eines Instruments zur Hervorbringung und Kennzeichnung einer Stimmung, einer Person, eines Milieus, eines Sachverhalts assoziativ nutzt. Claudia Gorbman verwies in diesem Zusammenhang darauf, dass insbesondere die üppig instrumentierte spätromantische Musik beim Zuschauer ein »episches Gefühl« auslösen könne.

In tandem with the visual film narrative, it elevates the individuality of the represented characters to universal significance, makes them bigger than life, suggests transcendence, destiny. This phenomenon seems to point

back to anthropological analyses of the ritual functions of rhythm and song in human groups. (Gorbman 1987, 81)

Hinzu kam die recht ausgiebige Nutzung des **Zitats in der Filmmusik**. Voraussetzung für seine Funktion ist allerdings, »daß das Zitat als Teil eines bestimmten Werks vom Zuschauer *erkannt* wird.« (Lissa 1965, 307). Das von der Mehrheit der Filmzuschauer identifizierte Zitat bringt inhaltliche und emotionale Assoziationen mit sich, die aus seiner Entstehungszeit, aus seinem Gebrauch inklusive Missbrauch (also aus seiner Rezeptionsgeschichte) herrühren. In der Tonfilmsymphonik erfolgte die kompositorische Integration von Zitaten (wie z.B. der hundertfach eingesetzte Mendelssohnsche »Hochzeitsmarsch«) dergestalt, dass die zitierten (Anfangs-) Takte in den Fluss der Musik geschickt eingewoben wurden. Sie stehen somit nicht wie in der späteren Collagetechnik als Fremdkörper in einem andersartig strukturiertem Umfeld.

Kurzes Fazit

Grundsätzlich kann die Tonfilmsymphonik der 30er und 40er Jahre in Wesen, Gestalt und Funktion als ein dem damaligen Mainstream-Kino sehr adäquates und ausbaufähiges kompositorisches Modell bezeichnet werden, das die qualitativ neuen Anforderungen des technischen Mediums Tonfilm an die Musik befriedigend löste. In einem vergleichsweise recht kurzen Zeitraum von nur wenigen Jahren kam es in Hollywood zur Herausbildung und Bevorzugung von Kompositionsstrategien und Techniken, die sich als besonders geeignet für die damaligen filmischen Belange erwiesen. Hierzu

zählen Underscoring¹⁹, Mood technique, Leitmotivtechnik usw. Eine sehr ausführliche und instruktive Darstellung der in der Tonfilmsymphonik dominierenden Kompositionstechniken sowie der bisher erarbeiteten Kategoriensysteme in puncto dramaturgischer Filmmusik-Funktionen bietet Bullerjahn (2001) insbesondere in den Kapiteln 4 und 5 (53-99). Dass sich hierbei die favorisierten Soundkonzepte und musikalischen Topoi in den Filmzentren weltweit trotz aller politischen, ideologischen und ethischen Unterschiede auf bemerkenswerte Weise angleichen, ist der gemeinsamen Zielsetzung einer unbedingten emotionalen Beeinflussung des Zuschauers im Sinne der jeweils herrschenden gesellschaftlichen Wertvorstellungen geschuldet.

Literatur

Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns (1977) *Komposition für den Film*, Leipzig.

Arden, Jeremy (2005) *How to use the Schillinger System of Musical Composition: A composition manual with exercises and examples*, Clock and Rose Press.

Bekker, Paul (1928) *Organische und mechanische Musik*.

Besseler, Heinrich (1959) *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin.

Blaukopf, Kurt (1980) *Wagners Klangideal in der Klangwelt des 20. Jahrhunderts*. In: *Bayreuther Dramaturgie*, Stuttgart / Zürich 1980.

Bloch, Ernst (1923) *Geist der Utopie*, Berlin.

Bücken, Ernst (1931) *Musik des Rokoko und der Klassik*, Potsdam 1931.

Bullerjahn, Claudia; (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg.

Cohen-Séat, Gilbert (1962) *Film und Philosophie*, Gütersloh.

19 Für Wegele (2007) ist das Underscoring »bis heute ein unentbehrliches Gestaltungsmittel geblieben. Steiner hat die Prinzipien des Wagnerschen Musiktheaters übernommen und sie den Anforderungen der kommerziellen Filmmusik angepasst. Er bediente sich der gleichen Mittel, aber in destillierter Form.« (42)

- Copland, Aaron (1947) *Unsere neue Musik*, München.
- Dahlhaus, Carl (1996) *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber
- Eisler, Hanns (1950) In: *Berliner Zeitung* vom 04.Mai 1950
- Leo Fürst (1933) In: Zeitschrift *Melos*, Mainz
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London.
- Haslmayr, Harald (1977) Wiener Operette. In: *MMG Sachteil Bd. 7*, Bärenreiter.
- Heinsheimer, Hans W. (1953) *Menagerie in Fis-Dur*, Zürich.
- Huber, Kurt (1923) *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*, Leipzig.
- Köhler, Siegfried (1955) *Die Instrumentation als Mittel musikalischer Ausdrucksgestaltung*, Leipzig : Diss. phil.
- Larson, Randall D. (1984) The Universal Film Music Of Herman Stein; in: *Cinema Score. The Film Music Journal*, Nr. 13/14.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin.
- London, Kurt (1936) *Film Music*, London.
- McCarthy, Clifford (1953/1972) *Film Composers in America. A Checklist of Their Work*, New York.
- Niemann, Walter (1921) *Die Musik der Gegenwart*, Berlin.
- Nietzsche, Friedrich (1886) *Menschliches, Allzumenschliches, Ein Buch für freie Geister (1886), Viertes Hauptstück*; zit. nach Projekt Gutenberg-DE, SPIEGEL online.
- Nyman, Michael (1991) In: TONKÖRPER. *Die Umwandlung des Tons im Bild*, Basel.
- Pauli, Hansjörg (1976) Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriß. In: *Musik in den Massenmedien*, Mainz.
- Prendergast, Roy M. (1977) *Film Music. A neglected Art*, New York.
- Schliepe, Ernst (1929/30) Aus der Werkstatt der Operette; In: Zeitschrift *Die Musik XXII*, Berlin
- Schopenhauer, Arthur (1977) *Die Welt als Wille und Vorstellung I, Drittes Buch, § 52, Werke in zehn Bänden, Band I*, Zürich.
- Schwarz-Danuser, Monika (1977) Melodram In: *MGG Sachteil Bd. 6*, Bärenreiter.

Thiel, Wolfgang (1997) Vergiß, daß du Musiker bist. Notate zum Problem einer filmspezifischen Musik. In: *Jeder nach seiner Fassung. Musikalische Neuansätze heute, eine Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg, Saarbrücken.*

Thomas, Tony (1979) *The View From the Podium*, New York / London.

Wagner, Richard (1984) *Oper und Drama*, Stuttgart.

Wanderscheck, Herrmann (1939) In: Zeitschrift *Filmkurier*, Berlin

Wegele, Peter (2007) *Der Filmkomponist Max Steiner und seine Musik zum Film »Casablanca«*, Graz: Diss. phil.

Empfohlene Zitierweise

Thiel, Wolfgang: Die Hollywooder Tonfilmsymphonik. Studien zu Geschichte, Wesen, Gestalt und Funktion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 149-185, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p149-185>.

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.

Paul Whitemans *Symphonic Jazz* und seine Spuren im Hollywoodmusical – exemplifiziert anhand der Filme KING OF JAZZ und 42ND STREET

Konstantin Jahn (Dresden)

Der Begriff des *Symphonic Jazz* wird zumeist im Zusammenhang mit George Gershwins Komposition *Rhapsody in Blue* verwendet. Der wichtigste Repräsentant des *Symphonic Jazz* aber ist der Unterhaltungsmusiker Paul Whiteman, der die *Rhapsody in Blue* bei Gershwin in Auftrag gibt, sie von seinem Mitarbeiter Ferde Grofé arrangieren lässt und 1924 die viel beachtete Uraufführung leitet. Im Folgenden wird nicht auf Gershwins Komposition eingegangen¹, sondern Whitemans musikalische Stilistik anhand des Films KING OF JAZZ (USA 1930, John M. Anderson) analysiert. Die Musik in diesem Film steht prototypisch für die gesamte Konzeption des *Symphonic Jazz*. Ein Vergleich mit dem Filmmusical 42ND STREET (USA 1933, Lloyd Bacon) soll dann beispielhaft die Schlüsselfunktion des *Symphonic Jazz* auf filmmusikalische Entwicklungen im Genre des Musicals aufzeigen.

Symphonic Jazz

Vereinfacht gesagt, baut der *Symphonic Jazz* auf dem Songformat der *Tin Pan Alley* und folkloristischen Themen diverser amerikanischer Einwanderertraditionen auf, die mit Rhythmik, Phrasierung und Melodik

1 Eine ausführliche Analyse dieser Komposition findet sich bei Herold (1999).

des afroamerikanischen Jazz angereichert werden. Der weit geringere symphonische Einfluss beschränkt sich auf Teile des Repertoires und die Verwendung von Streichern in einer Jazzband. Weder wirkliche Symphonik noch authentisch-improvisierter Jazz, wird diese Hybridform zur Popmusik der 1920er Jahre. Er repräsentiert den opulenten Lebensstil, die Urbanität und den Glamour des »Jazz Age«. In Filmpalästen, Tanzhallen, Restaurants und luxuriösen Hotels zelebriert, wird er formal, funktional und ideologisch zum Modell für die angejazzte Musik im Filmmusical, in musikalischen Komödien und im Cartoonfilm späterer Jahre. Der *Symphonic Jazz* ist der Soundtrack der »roaring twenties«, der klingende Vertreter einer neuen »*American metropolitan mythology*« (Howland 2009, 2).

Whitemans dezidiert geäußerte Absicht ist es, mit seiner Stilmixtur eine originär amerikanische Nationalmusik zu erschaffen. Ähnliche Versuche gibt es von Seiten »ernster« amerikanischer Musiker wie Charles Ives und Aaron Copland, die von der rhythmischen Neuheit des Jazz profitieren wollen. Dahinter steht die Suche nach einer Musik, die in typisch amerikanischen Traditionen wurzelt, um sich von europäischen Einflüssen emanzipieren zu können (Herold 1999, 11).

Von Seiten der Unterhaltungsmusik sind diese Verschmelzungsversuche weit langlebiger. Whiteman ist der erfolgreichste, aber nicht der einzige amerikanische Popmusiker, der in dieser Richtung arbeitet. Musiker, Arrangeure und Sänger aus Jazz- oder Unterhaltungskontexten wie Jean Goldkette oder Al Jolson arbeiten seit den späten 1910er Jahren in Tanz-, Broadway- und Filmorchestern mit großorchestralen Besetzungen.

Der Revuefilm KING OF JAZZ

Die Charakteristik des *Symphonic Jazz* zeigt sich in vielen Szenen aus *KING OF JAZZ*. Der Film steht mit seinem *Oscar*-gekrönten, luxuriösen *Art Deco*-Set Design, dem ersten farbig animierten und vertonten Cartoon der Geschichte, aufwendigen Kameratricketechniken und dem innovativen *Zweifarb-Technicolor Prozess Nummer 3* technisch und ideologisch auf der Höhe seiner Zeit. In *Vaudeville*-Tradition zeigt er eine lose Abfolge von Shownummern ohne narrativen Zusammenhalt. Nach dem Cartoon-Prolog folgen diverse Whiteman-typisch arrangierte Songs, Sketche, exzentrische *Novelty*-Nummern, wie ein Solo auf einer Luftpumpe, Tanz- und Showspektakel. Zentrale Szenen des Films sind der Prolog, die Bebilderung von Gershwins *Rhapsody in Blue* und die pompöse Finalnummer des Films, die programmatisch die Entwicklung des *Symphonic Jazz* erzählt.

Sowohl die *Rhapsody in Blue*-Szene, als auch das Schlusspektakel präsentieren Whiteman und sein Orchester visuell als Repräsentanten einer urbanen Moderne. Die *Rhapsody in Blue* wird in einem mondänen Nachtclub mit blau-silbrigen Palmen und *Art Deco*-Spiegeln präsentiert. Whitemans Orchester sitzt im Resonanzraum eines gigantischen Flügels. Das Design der bombastischen Bühnenmaschinerie im Finale lehnt sich an futuristische Architektur, Luigi Russolos *Intonarumori-veduta* oder die Skyline New Yorks an. Die langen Reihen der Chorus-Girls stellen die Verbindung zum Broadway her. Vor dieser Kulisse präsentieren diverse Ethnien ihre jeweilige Musikkultur, bezeichnenderweise unter Ausschluss der Afroamerikaner. Whitemans Orchester verschmilzt die Folklore-Zitate durch synkopierten Jazzrhythmus und die Füllstimmen der Streicher zum *Symphonic Jazz*.

Nach eigener Aussage will Whiteman den Jazz von negativen Assoziationen lösen. Wie musikalisch banal die Streicher in der Partitur auch eingesetzt sein mögen, sie glätten und wärmen das gesamte Klangbild. Durch ihre exponierte Stellung in der Symphonik der europäischen Hochkultur reichern sie die synkoptierten Pop- und Folkloret Themen mit einer Aura von Eleganz und Intellektualität an. Es scheint so, als benötige es besonders gut ausgebildete Musiker um diese Noten lesen und spielen zu können (Early 1998, 401). So machen die Streicher die expressiven Rhythmen des als primitiv und gefährlich wahrgenommenen afroamerikanischen Jazz für eine rassistische, weiße Mittelklasse konsumierbar.

Whitemans Verhältnis zum Jazz

Der dubiose Titel *King of Jazz*, der Whiteman innerhalb des Jazzkanons quasi zur Persona non Grata diskreditiert, ist eine Marketingidee der Victor Talking Machine Company. Für den Jazz der 1920er Jahre und seine weitere Entwicklung sind afroamerikanische Musiker wie Art Tatum, Duke Ellington oder Louis Armstrong weit stilprägender. Innerhalb der *Symphonic Jazz*-Bands mit weißen Orchesterleitern wie Kay Kaysers, Jean Goldkette oder Guy Lombardo ist aber Whiteman wohl der, der am wenigsten in Kitsch, Schnulze und »sweet music« abgeleitet. Mit den Dorsey-Brüdern, Frankie Trumbauer, dem Jazzgeiger Joe Venuti und dem Trompeter Bix Beiderbecke engagiert Whiteman zudem die außerordentlichsten weißen Jazzimprovisatoren ihrer Generation.

Whiteman selbst bezeichnet seine Musik als ein Amalgam aus »*the black primitive and the white civilized*« (Early 1998, 404). Diese Ideologie

manifestiert sich im KING OF JAZZ. Immer wieder wird auf Afrika als Ursprungsland des Jazz hingewiesen. Ein bizarr-erotischer Tanz leitet die *Rhapsody in Blue* ein. Mit einer an eine Ananas gemahnenden Kopfbedeckung tanzt ein durch den schwarzen Ganzkörperanzug *minstrelisierter*² Mann (Jacques Cartier) auf einer riesigen Trommel. Der Sound dieser Dschungeltrommel mündet in Gershwins berühmtes Klarinetten-Glissando. Das ästhetisierte Afrika verwandelt sich in einen mondänen Nachtclub. So treiben laut der Argumentation des Films KING OF JAZZ die schwarzen Wurzeln des Jazz erst in der weißen Zivilisiertheit des *Symphonic Jazz* volle Blüte.

In der Zeichentricksequenz besänftigt Whiteman als Violine spielender Großwildjäger einen Löwen in der afrikanischen Savanne. Karikaturen von Eingeborenen tanzen im Hintergrund. Ein Affe wirft eine Kokosnuss auf den lärmenden Whiteman und die Beule krönt ihn zum König des Jazz. Der Jazzkönig erjagt – ganz im Sinne der musikalischen Konzeption von Whitemans Fusion aus europäischer und afroamerikanischer Musik – den Jazz in Afrika wie ein wildes Tier, um es nach Amerika zu bringen und zu zähmen. Eine ganze Generation nachfolgender Cartoons folgt dieser visuellen Verknüpfung des Jazz' mit Dschungel, Primitivismus und Tieren (Grant 2006). Die Animalisierung ist symptomatisch für die rassistischen Wahrnehmungen von afroamerikanischer Tanzmusik. Zahlreiche Kritiker und Kommentatoren des frühen Jazz verbinden dessen Klangfarben mit Tierlauten (Jost 1991, 48). Auch Whitemans *Symphonic Jazz* eignet sich jazztypische Instrumentaleffekte wie *falls*, *slides* oder Glissandi auf diese

2 Das *Blackface Minstrel* ist eine populäre amerikanische Unterhaltungsform des 19. Jahrhunderts. Hier imitieren und karikieren Weiße mit geschwärzten Gesichtern schwarze Musik und Tänze.

Weise an. Wenn der Löwe auf der Jagd nach Whiteman, untermalt vom hektisch-komischen *Mosquito Dance*, mit aufgerissenem Maul in die Kamera springt, platzen die Posaunen an Löwengebrüll gemahnende *Slides*. In einer weiteren Szene, *Boys of the Band* betitelt, stellen sich die Solisten mit virtuosen Improvisationen vor. Mit speziellen Instrumentaltechniken und dem Einsatz von Dämpfern erzeugen die grimassierenden Musiker Effekte, die ebenfalls an Tierlaute erinnern.

Die Einleitung der *Rhapsody in Blue* dokumentiert den wesentlichen Grund für die Popularität des frühen Jazz: seine Präferenz des Rhythmischen. Der synkopierte Jazzrhythmus bei gleichbleibendem Puls ist das entscheidende vereinheitlichende Element von Whitemans Musik. Er verklammert die für Revueformen und Cartoons typischen schnellen Bild- und Szenarienwechsel und die multithematischen, rhapsodischen Formen. Das rhythmische, afroamerikanische Element als das »Fremde«, und durch den amerikanischen Rassismus »Regredierte«, ist das entscheidende Faszinosum für das weiße Publikum. In Bezug auf den kurzen Cameo-Auftritt des berühmten Cartoonhasen Oswald the Rabbit im Prolog, der ein unverhohlenen *Minstrel*-Klischee darstellt, schreibt Daniel Goldmark:

Like Whiteman's use of jazz, Lantz's depiction of Oswald was helping to create new forms of mainstream white entertainment relying on (white-constructed) codes meant to represent black culture. (Goldmark 2005, 83)

Formen und Themen

Die Kompositionen des *Symphonic Jazz* setzen sich aus den symmetrischen Formen von *Tin Pan Alley*-Songs, Popthemen und folkloristischen Liedern zusammen. Die zumeist vier- bis achttaktigen Phrasen werden nicht durch motivische Arbeit entwickelt, sondern gereiht und moduliert. Die Keimzelle der symphonischen Komposition, das Motiv, wird durch das Thema ersetzt. Der Fokus der musikalischen Arbeit verschiebt sich hin zu Arrangement und Instrumentierung.

Komplexere Strukturen entstehen durch den Einschub von Codas, Vor- und Zwischenspielen. Im Prolog werden deskriptive Momente, wie das mit dem Xylophon nachgezeichnete Abprallen der Kugel von den Zähnen des Löwen, als Zwischenspiele eingefügt, ohne den gleichmäßigen Puls der Musik zu zerstören. Exakt diese Reihungsform, die Arbeit mit Patterns oder Modulen, wird in der Folgezeit den größten Einfluss auf das Filmmusical und den Zeichentrickfilm ausüben.

Der Prolog präsentiert in weniger als vier Minuten 11 verschiedene Songs und Themen. Jagd- und Militärsignale, Kinder- und Volkslieder wie *A Hunting We Will Go* oder *He's a Jolly Good Fellow* fügen sich an Originalkompositionen von Gershwins *Rhapsody in Blue* bis *The Mosquito Parade* von Vess Ossman, einem führenden Banjospieler. Neben dem melancholischen *Andante Cantabile* aus Tschaikowskys *Streichquartett No. 1 in D-Dur* werden das pseudo-arabische *Streets Of Cairo or The Poor Little Country Maid* oder Arthur Fields' and Walter Donovans Hit Song *Abba Dabba Honeymoon* zitiert (Rannie 2009).

In einer kurzen Zeitspanne entsteht so ein musikalisches Zitaten-Pastiche aus semantisch besetztem Material. Themen des abendländischen Kanons wie Tschaikowskys *Cantabile* reduzieren sich neben Popsongs und Volksliedern auf eine Art Folklore. So löst die Reihungsform des *Symphonic Jazz* kulturelle Klassenhierarchien auf, und bereitet nicht zuletzt dadurch die Massenpopularität des Hollywoodmusicals vor.

Mit der Verschmelzung von afrikanischen, afroamerikanischen und europäischen Musiktraditionen, Urbanem und Folkloristischem, Kunst und Unterhaltung erschafft der *Symphonic Jazz* eine Art *Soundbranding* des »American Way Of Life«. Er wird zum Signifikant einer typisch amerikanischen, von links- und rechtsradikalen Kritikern und kulturellen Snobs gleichermaßen gehassten, Mittelschichtskultur. Auch Swingkritiker der 1930er Jahre, wie Roger P. Dodge, Hughes Parnassié oder Frederic Ramsey Junior, diskreditieren den *Symphonic Jazz* als Kommerz und verfälschte Unterhaltung und grenzen ihn vom »reinen« Jazz ab. Sie verdammen seinen *Crossover*-Ansatz und etablieren eine kulturelle Klassenhierarchie (Howland 2009: 3). Der Swing wird zur neuen Popmusik und der *Symphonic Jazz* verschwindet aus dem Jazzkanon. Seine Ideologie und seine Techniken wandern nach Hollywood ab.

Verwurzelung des Symphonic Jazz in der Stummfilmpraxis

In den 1920er Jahren etablieren sich *Symphonic Jazz*-Orchester in den amerikanischen Filmpalästen. Mit dem Beginn des Tonfilms engagieren dann die Hollywoodstudios ihr musikalisches Personal vom Broadway, der *Tin Pan Alley*, aus den führenden Filmpalastorchestern und den *Symphonic Jazz*-Tanzorchestern (Howland 2009, 2003).

Durch die Praktik der Kompilation einer stilistischen Vielfalt verpflichtet, wird in Stummfilmkinos mit einem breit gefächerten Instrumentarium gearbeitet. Die stilistische und thematische Spannbreite der Filme und der Begleitmusik sichert so Unterhaltungsmusikern ihre Erfahrungen mit den populären »Best-of-Hits« europäischer Kunstmusik. Umgekehrt müssen klassisch gebildete Musiker den Populärgeschmack der Tanz- und Unterhaltungsmusik jener Jahre bedienen können (Altman 2004, 8). So prallen in den Kinosälen unterschiedliche musikalisch-kulturelle Welten aufeinander. Vereinfacht gesagt trifft hier die um Seriosität und den Anstrich der Hochkultur bemühte Mittelklasse mit arrangierter, komponierter Musik und ihrer Vorliebe für »leichte Klassik« auf die Unterschicht mit dem Bedürfnis nach beschwingten Schlagern und der Tanzneuheit des Jazz. Der *Symphonic Jazz* stellt die Verbindung zwischen diesen beiden Ebenen her. Nach seinem Niedergang bricht diese Dichotomie im Filmmusical wieder auf, was Jane Feuer das »'opera vs swing' narrative« genannt hat (Feuer 1993, 54).

42ND STREET

Nicht nur der erfolgreichste Musicalfilm der 1930er Jahre, sondern auch ein Prototyp des Backstage-Musicals ist 42ND STREET. An seiner musikalischen Konzeption lässt sich der weitreichende Einfluss des *Symphonic Jazz* exemplifizieren.³ Der Film wirft einen nüchternen Blick hinter die Kulissen des Unterhaltungsgeschäfts. Er erzählt die Vorbereitung einer Show und gipfelt in vier großen Spektakeln. Witzige bis zynische Dialoge, Charaktere mit gesunder Lebenserfahrung und Busby Berkeleys surrealistische Choreographien prägen den Film. Die Musik stammt von Harry Warren, der sich nach Lehrjahren als Musiker in Stummfilmkinos zu einem der erfolgreichsten Songwriter Hollywoods entwickelt.⁴ Über Warrens Musik in 42ND STREET schreibt Richard Corliss (2001):

Warren's uptempo songs are as memorable as Berkeley's choreography, as [sic] for the same reason: they capture, in a few snazzy notes, the vigorous frivolity of the Jazz Age.

Wie im *Symphonic Jazz* ist in 42ND STREET der Song Dreh- und Angelpunkt der Komposition. Die sanglichen vier- oder achttaktigen Themen fügen sich

3 Ähnliche musikalische Strukturen findet man auch in anderen berühmten Filmmusicals wie TOP HAT (USA 1935, Mark Sandrich) oder SINGIN' IN THE RAIN (USA 1952, Stanley Donen).

4 Viele seiner Songs wie *There'll never be another you* oder *Lullabye of Broadway* werden zu Jazzstandards.

zu 32-taktigen AABA-Strukturen. Diese starre Form wird dann durch glamouröse Paraphrasierung, Arrangementtechnik, Orchestrierung und Modulationen zu bombastischen Shownummern erweitert. Programmatisch stellt die Ouvertüre das scharf akzentuierte, jazzige *42nd Street* gegen das elegische, streicherdominierte *You're Getting to Be a Habit with Me*. Im Verlauf des Films verschmelzen diese beiden Ebenen. Die Techniken des *Symphonik Jazz* garantieren, dass die ständige Wiederholung der Songs nicht nur nicht langweilig wird, sondern jene zu minutenlangen *Camp*-Nummern ausgearbeitet werden können.

In der Shownummer *Shuffle Off to Buffalo* wird die Hochzeitsreise eines frisch verheirateten Paares inszeniert. Das Formprinzip der Nummer ist einfach. Der 32-taktige Song *Shuffle Off to Buffalo* wird fünfmal hintereinander gereiht, dabei jeweils moduliert, neu instrumentiert bzw. mit neuem Text versehen. Die kompositorische Methode heißt also nicht Entwicklung sondern Paraphrase. Die wiederholte Form liefert den musikalischen *Frame* für unterschiedliche visuelle Ereignisse. Vom zum Streicherklang gesungenen Duett über beschwingte Tanzeinlagen, vom Chor der Chorus Girls zur Big Band-Paraphrase: Der Song variiert nur Tonart, Klangfarbe, Textur und Phrasierung.

Die einzelnen Teile der Großstruktur werden von Zwischenspielen zusammengehalten und von Vorspielen oder Codas umrahmt. Das kurze Intro entwickelt das thematische Material des Refrains durch chromatisch absteigende Sequenzen, und ist somit die einzige wirklich motivische Arbeit. Erst der *Symphonik Jazz* hat chromatische Bewegungen und eine angereicherte Harmonik in der Popmusik etabliert. Harmonisch »verklären« sich die simplen Kadenzen des Songs auf Nonen- und Septimakkorde (Crawford 2001, 413). Der modulierende letzte Takt der jeweiligen Form

dient als eine Art Überleitung oder »Bridge«. Ganz im Sinne der deskriptiven Stummfilmtradition des *Symphonic Jazz* wird hier Mendelssohn-Bartholdys *Hochzeitsmarsch* zitiert.

Steter Puls und der synkopierte Jazz-Rhythmus verbinden die Szenarien, und erzeugen einen körperlich aktivierenden sensuellen Fluss. Der Jazz-Rhythmus verknüpft die Szenen semantisch mit der wilden Prohibitionszeit und dem Glamour des *Symphonic Jazz*. Luxuriöse symphonische Effekte von Streichern und Chor veredeln die amerikanische Musicalwelt mit hochkulturellen Anleihen, ohne den Kontakt zum pragmatischen Amerikanismus des Jazz zu verlieren.

Zusammenfassung und Ausblick

Der *Symphonic Jazz* von Paul Whiteman beeinflusst mit seinen multithematischen Formen, dem Fokus auf Arrangement und Paraphrase einfacher Themen auf der Basis eines populären Tanzrhythmus' »*a wide variety of sophisticated popular music arranging and hybrid orchestral traditions*« (Howland 2009, 1).

Vor allem die musikalische Konzeption von Filmmusicals wie *THE LITTLE MERMAID* (USA 1989, John Musker) oder *ENCHANTED* (USA 2007, Kevin Lima), Zeichentrickfilmen wie *SOUTH PARK – BIGGER, LONGER & UNCUT* (USA 1999, Trey Parker) und Cartoonserien wie *THE SIMPSONS* (USA ab 1987, Matt Groening) oder *AMERICAN DAD* (USA ab 2005, Seth MacFarlane) steht in der Tradition von Whitemans Entwicklungen. Seine Vermischung von europäischen und amerikanischen Traditionen, von Schwarz und Weiß,

von Hoch- und Unterhaltungskultur, von Symphonik und Jazz erschafft den Klang des (amerikanischen) Entertainments per se.

Literatur

- Altman, Rick (2004) *Silent Film Sound*, New York (u.a.).
- Corliss, Richard (2001) That Old Feeling: We Need Harry Warren, in: *Time Magazine*, 5. Oktober 2001.
<http://web.archive.org/web/20020702122930/http://www.time.com/time/sample/article/0,8599,178367,00.html>. (Stand 15.7.2012)
- Crawford, Richard (2001) *An Introduction to America's Music*. New York, London.
- Early, Gerald (1989) Pulp and Circumstance: The Story of Jazz in High Places. In: O' Mealy, Robert (Hrsg.) *The Jazz Cadence of American Culture*. New York, 393-430.
- Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical*. Bloomington und Indianapolis.
- Goldmark, Daniel (2005) *Tunes for Tunes. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, California (u. a.).
- Grant, Barry Keith (2006) Jazz, ideology, and the animated cartoon. In: Conrich, Ian/ Tincknell, Estella (Hrsg.): *Film's Musical Moments*. Edinburgh, 17-27.
- Herold, Horst (1999) Symphonic Jazz – Blues – Rock. Zum Problem der Synthese von Kunst- und Unterhaltungsmusik in symphonischen Werken des 20. Jahrhunderts. In: Dollase, Rainer (u. a.) *Populäre Musik und Jazz in der Forschung*. Interdisziplinäre Studien. Band 5. Münster.
- Howland, John (2009) *Ellington Uptown. Duke Ellington, James P. Johnson, and the Birth of Concert Jazz*. London.
- Howland, John (2003) *New York Rhapsodies in Tinseltown: ›Gershwin-esque‹ Paraphrases in Classical Hollywood Film*.
<http://www.stanford.edu/group/filmmusic/abstracts.htm> (Stand 15.7.2012).
- Jost, Ekkehard (1991) *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Hofheim.
- Rannie, Alexander (2009). In: <http://www.cartoonbrew.com/classic/the-king-of-jazz.html> (Stand 15.7.2012).

Empfohlene Zitierweise

Jahn, Konstantin: Paul Whitemans Symphonic Jazz und seine Spuren im Hollywoodmusical – exemplifiziert anhand der Filme KING OF JAZZ und 42ND STREET. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 186-199, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p186-199>.

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.

Neue Musik und Neo-Noir: Martin Scorseses *Shutter Island*

Diana Kupfer (Frankfurt a.M.)

The mind is its own place and in itself
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven.
– John Milton, *Paradise Lost*

Abstract

In ihrem achten gemeinsamen Film, dem Psychothriller *SHUTTER ISLAND* (USA 2010) bedienen sich Regisseur Martin Scorsese und Music Editor Robbie Robertson, auch aus Gründen persönlicher Wertschätzung, klassischer autonomer Musik der Moderne und Postmoderne. Diese Werke werden, neben Gustav Mahlers frühem *Klavierquartett in a-Moll*, äußerst differenziert eingesetzt: Die als Horror-Idiom im Film etablierte Musik György Ligetis und Krzysztof Pendereckis sowie das affektive Potential des Klavierquartetts (Molltonart, Abwärtsgestus, indirekte Thematisierung der Biographie Mahlers) erfüllen eine rezeptionslenkende, illusionsbildende Funktion. Sie lösen genrespezifische Erwartungshaltungen aus und generieren emotionale Zustände, die sich in der Rückschau als »Rote Heringe«, als Täuschungsmanöver erweisen. Dem gegenüber erzeugen im Spielfilm bisher weniger verwendete Kompositionsstile des 20. Jahrhunderts – von John Cage, Giacinto Scelsi, Morton Feldman oder Ingram Marshall – ambivalente Stimmungen, z.B. in den Traum- und Wahn-Sequenzen. Im Folgenden sollen Korrespondenzen zwischen einigen dieser Musiksprachen und dem opaken Unterbewusstsein des geisteskranken Protagonisten Edward (Teddy) Daniels/Andrew Laeddis aufgezeigt werden. Im Wechsel- und Zusammenspiel mit Noirfilm- und Filmmusik-Stilkopien und Referenzen auf weitere Medien, sowie durch Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg und auf die politische Situation der USA in den 1950er sowie 2000er Jahren wird ein verwinkelter *Plot*, ein Labyrinth aus fragmentarischen Binnen-Narrationen konstruiert, unterlegt mit Subtexten aus persönlichen und kollektiven Schicksalen und Verschwörungstheorien. Dessen Artifizialität, obwohl fast durchgehend augen- (und ohren-)fällig, wird erst in der Retrospektive, in Kenntnis des *twist ending*, plausibel.

Aus Alt mach' Neu

Es ist eine Binsenweisheit, dass das Neue nicht zwangsläufig besser ist als das Alte – was sich zuweilen darauf zurückführen lässt, dass nicht alles, was »neu« heißt, es auch tatsächlich ist. Zumal wenn es sich um ein ästhetisches Attribut handelt, wird kaum ein Begriff heterogener verwendet: Oft genug verbirgt sich hinter dem Präfix »Neu-« oder dem griechischen Pendant »Neo-« Nostalgie statt Neophilie, Rückbesinnung auf Altbewährtes statt experimenteller Neuerungen: Tendenzen, die in der Musik zuweilen vom Unkenruf des weltfremden Konservativismus begleitet werden (Kolleritsch 1981). »Neo-Noir« ist der Begriff, der sich in den 1990er Jahren für stilistische Rekurse auf den Film Noir einbürgerte (Werner 2005, 137). Einige neuere Beispiele sind *MEMENTO* (USA 2000, Christopher Nolan), *SIN CITY* (USA 2005, Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino) sowie der Dreiteiler *THE MATRIX* (USA 1999-2003, Andy und Larry Wachowski) – dessen Hauptfigur passenderweise das Pseudonym »Neo« trägt. Auch Martin Scorsese hat die Bildsprache, Stimmung und Handlungselemente des Noir häufig wiederbelebt, u.a. in *MEAN STREETS* (USA 1973), *TAXI DRIVER* (USA 1976), *AFTER HOURS* (USA 1985) und *CAPE FEAR* (USA 1991), der als Remake eines Neo-Noir der 1960er Jahre eigentlich ein doppeltes »Neo« verdient. In *SHUTTER ISLAND* sind solche Stilkopien besonders prominent, um nicht zu sagen: handlungstragend.

Beim Etikett der »Neuen Musik« – ähnlich wie bei dem der »ars nova« des 14. Jahrhunderts – ist der Grad der Neuheit nurmehr in Bezug auf Vorheriges zu ermesen: setzt er doch bei jenen experimentellen Neuerungen an, die mittlerweile 100 Jahre zurückliegen (Dahlhaus 1985,

280; Mauser 2005, 31 f.). Obwohl ein Großteil der klassischen Werke im *Soundtrack* zu SHUTTER ISLAND unter die Rubrik »Neue Musik« fällt, mag man einwenden, dass die entweder längst Filmmusiktradition gewordenen Idiome bzw. die teils bis zu sechs Jahrzehnte alten Kompositionen ebenso wenig als Novitäten durchgehen wie die visuellen Parameter des Films, die Handlungselemente oder die Dialoge jeweils für sich genommen. Obendrein ist im *Soundtrack* nicht ein einziger Originaltitel enthalten. Und doch scheint auf SHUTTER ISLAND genau das zuzutreffen, was Adorno/Eisler (1947, Neuaufl. 2007) zu bedenken gaben:

A piece full of dissonances can be fundamentally conventional, while one based on comparatively simpler material can be absolutely novel if these resources are used according to the constructive requirements of the piece instead of the institutionalized flow of musical language. (21)

Durchaus neu, oder zumindest neuer als die Summe seiner Einzelteile, ist in der Tat weniger das präexistente musikalische Material *per se* als der selbstreflexive Umgang damit, das sich selbst durchschauende Spiel mit Konventionen der Bild-, Musik- und verbalen Filmsprache, das immer auch ein Dialog auf Augenhöhe aller beteiligten Medien ist.

Es ist denn auch diese Befragung althergebrachter Formen, diese Rekontextualisierung einzelner Elemente aus institutionalisierten ästhetischen Codes, die den Zuschauer wie ein trügerischer Ariadnefaden durch den labyrinthischen Handlungsablauf von einer Sackgasse in die

nächste führt – bis hin zum obligatorischen *twist*. Und selbst dieser setzt dem Verwirrspiel kein völliges Ende. Wenn eine solcher Ausgang nach einer Welle von *twist-ending*-Filmen um die Jahrtausendwende – z.B. *THE SIXTH SENSE* (USA 1999, M. Night Shyamalan), *FIGHT CLUB* (USA 2001, David Fincher) oder *THE OTHERS* (USA/Spanien/Frankreich/Italien 2001, Alejandro Amenábar) – auch abgedroschen anmuten mochte, als der Film 2010 in die Kinos kam: Es ist ein *twist* mit nachhallender Ambivalenz, nicht zuletzt durch die *Hamlet* evozierende Frage, welche die Drehbuchautorin Laeta Kalogridis der Romanvorlage von Dennis Lehane hinzufügte: »To live as a monster or to die as a good man?« Diese muss, überlagert durch die Ungewissheit, ob der Protagonist nun tatsächlich einen neuen Krankheitsschub erleidet oder sich aus Schuldgefühlen ganz bewusst der Gehirnoperation unterzieht, die Krankheit und individuelle Persönlichkeit gleichermaßen tilgt, offen bleiben.

Während in den 1940er Jahren Adorno und Eisler auf die von Hollywood zunächst kaum ausgeschöpften Ressourcen Neuer Musik hinwiesen (2007, 21-29), wurden bereits vereinzelt avanciertere Klangsprachen eingesetzt, mitunter sogar zwölftönig komponierte Filmmusiken. Besonders entfachte sich der Pioniergeist von Filmkomponisten bzw. Regisseuren an der Herausforderung, das aufgewühlte Innenleben psychisch belasteter bzw. kranker Charaktere darzustellen: Miklós Rózsas Verwendung des Theremins in *THE LOST WEEKEND* (USA 1945, Billy Wilder) und *SPELLBOUND* (USA 1945, Alfred Hitchcock), Leonard Rosenmans Zwölftonreihen in *THE COBWEB* (USA 1955, Vincente Minelli) oder Bernard Herrmanns wegweisende *Score* für *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock)¹ sind nur

1 Im Duschszenen-Zitat in *SHUTTER ISLAND* (ca. 1 Std. 37 Min 30 Sek.) ist Daniels/Laaddis, der Duschende, spricht: das vermeintliche Opfer.

einige Beispiele. Die Black Box einer komplexen psychischen Disposition galt es auch in SHUTTER ISLAND in Musik zu setzen. Wie sich zeigen wird, hält gerade die von Heimerdinger (2007) thematisierte, fragwürdige Institutionalisierung Neuer Musik als Horror-Soundtrack, das hartnäckige Klischee der Negativität und Fremdheit Neuer Musik, neue expressive und narrative Möglichkeiten bereit. Als Teil des bereits erläuterten Täuschungsmanövers, als »Rote Heringe« durch rezeptionslenkende, illusionsbildende Intertextualität (Rajewsky, 132) müssen daher Ligetis »Lontano« (auch verwendet von Stanley Kubrick in THE SHINING, GB/USA 1980) und die Klänge von Pendereckis »Passacaglia« betrachtet werden, die – quasi unfreiwillig – bereits Horrorfilmmusikgeschichte geschrieben haben. Ein »Roter Hering« ist auch Mahlers Klavierquartett, das den Zuschauer auf ebenso falsche emotionale Fahrten lockt, nicht zuletzt indem der im Roman wie im Film erwähnte Name des Komponisten die Erinnerung an dessen Biographie bzw. Filme mit seiner Musik auslösen mag, wie etwa Luchino Viscontis MORTE A VENEZIA (Italien/Frankreich 1971) oder Ken Russells MAHLER (GB 1974).

Neben diesen semantisch aufgeladenen Klangvokabeln wurden für die »wall of sound« des hermetischen Inselschauplatzes zum Teil Komponisten herangezogen, deren Klangsprachen von Hollywood bisher noch nicht im großen Stil entdeckt wurden: Cage, Feldman oder Scelsi. Auch Geräuschkompositionen von Nam June Paik und Brian Eno begleiten die Bilder teilweise an der Grenze des Hörbaren. Es werden mit dieser Filmmusik also unterschiedliche Möglichkeiten ausgelotet, die zeigen: Neue Musik generell mit Unbehagen auf Rezipientenseite gleichzusetzen ist eine ebenso haltlose Verallgemeinerung wie die Behauptung, die expressive Wirkung Neuer Musik im Spielfilm basiere grundsätzlich auf einem

Missverständnis (Heimerdinger, 119). Ganz davon abgesehen, dass derlei einseitige Vorstellungen die Pluralität der Kompositionsstile, die enorme Erweiterung und Individualisierung der Klangsprachen im 20. und frühen 21. Jahrhundert völlig außer Acht lassen. Im Folgenden soll neben Ingram Marshalls »Fog Tropes«, dem vierten Satz »Passacaglia« aus Pendereckis Dritter Sinfonie und John Cages »Root of an Unfocus« auch die Rolle von Mahlers Klavierquartett in a-Moll in SHUTTER ISLAND beleuchtet werden. Die Art und Weise der Verquickung von nichtdiegetischer und diegetischer Musik, Geräusch und Klang, Bewegung und Ton versinnbildlicht hier besonders eindrucksvoll das Ineinandergreifen von Wahn und Wirklichkeit, Fiktion und Realität. Die teils selbstreflexive Verwendung klischeehafter Musikchiffren, in der die Filmmusik »sich selbst meint« (Piel 2008, 44), also als »Meta-Filmmusik« agiert, bewirkt, gemeinsam mit motivischen und filmstilistischen Anleihen, eine gezielte Desorientierung des Zuschauers.

Die richtige Mischung

In puncto Soundtrack war Scorsese schon immer ein Eklektiker. Welten liegen zwischen den meditativen Sufi-Gesängen in THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (USA 1988) und den E-Gitarren-Riffs, die zur *raison-d'être* von Musikfilmen wie THE LAST WALTZ (USA 1978) oder SHINE A LIGHT (USA 2008) wurden, zwischen den rauen Bernard-Herrmann-Tönen in TAXI DRIVER oder CAPE FEAR und dem *dolcissimo*-Streicherklang von Pietro Mascagnis *Cavalleria Rusticana* in RAGING BULL (USA 1980). Auch Werke Bachs fanden Eingang in CASINO (USA 1995) und THE AVIATOR (USA/Deutschland 2004). Zu KUNDUN (USA 1997) steuerte Philip Glass den

Soundtrack bei. Musik, »Scorseses dritte Liebe nach Kirche und Kino« (Seeßlen, 444), führt in den Filmen stets ein Eigenleben. Die Beziehung zwischen Tönen und Bildern ist genauso facettenreich wie unverbindlich, die Ambivalenz der musikalischen Präsenz eröffnet zwischen den Polen des Neben- und des Miteinanders von Bild und Ton eine breite Skala an Rezeptionsmöglichkeiten, was weiter unten anhand einiger Beispiele demonstriert werden soll.

Dennis Lehane ist in Hollywood kein unbeschriebenes Blatt: Bereits Clint Eastwood (MYSTIC RIVER, USA/ Australien 2003) sowie Ben Affleck (GONE BABY GONE, USA 2007) haben den Erfolgsautoren aus Boston verfilmt. *Shutter Island* entstand 2003 und ist sein siebenter Roman, der, im Gegensatz zu seinen Boston-Krimis, ein Amalgam aus verschiedenen Genres darstellt, darunter Detektivgeschichten im Stil von Edgar Allen Poe, Gothic, *Pulp Fiction*, B-Movies (*Production Notes*, 4), sowie das Schaffen der Brontë-Schwestern (Lehane 2010). Auch die klaustrophobische Atmosphäre von *Survival-Horror*-Videospiele wie *Silent Hill* (1999; 2006 verfilmt von Christophe Gans) ist darin kaum zu leugnen. Angesichts der Vielfalt an Bezugspunkten, die eine solche Fülle an Intertextualität und Stil-Eklektizismus dem Rezipienten darbietet, wundert es nicht, dass aus dem Roman nicht nur ein Film, sondern auch eine *Graphic Novel* (mit Illustrationen von Christian de Metter)² entstand. Bei Scorsese, einem Regisseur, der »sich der Wirklichkeit und dem Leben durch das Kino näher[t]« (Seeßlen, 9), löste das Drehbuch eine Reihe an filmischen Assoziationen aus (Scorsese, 2010), vom KABINETT DES DR. CALIGARI (Deutschland 1920, Robert Wiene) über den klassischen Noir bis hin zu

2 Deutsche Ausgabe erschienen in München bei Schreiber & Leser, 2010.

Roman Polanskis *REPULSION* (GB 1965), *CUL-DE-SAC* (GB 1966) und *ROSEMARY'S BABY* (USA 1968). Das Spiel mit den Anspielungen wird dadurch perfekt, dass der Film ganz bewusst zwischen mehreren Genres changiert und ihm ein ganzes Netz der intermedialen Inspirationen, Imitationen und politisch-historischen Kommentare zugrunde liegt. Dies macht es allerdings auch besonders schwierig, eines der eng miteinander verzahnten beteiligten Medien – sei es die Musik oder die Bildsprache – isoliert zu betrachten. Große Erwartungen entstehen bereits durch das, was man in der Literatur seit Genette (2003, 11) den »Paratext« nennt: Der Titel – amerikanisch ausgesprochen homophon mit *shudder*, zu Deutsch: schaudern, lateinisch: *horrere* – der Kino-Trailer oder der Vorspann (unterlegt mit Ligetis *Lontano*) lassen einen klassischen Gothic-Horrorfilm erwarten.

Während des Films mögen Personennamen, die der Autor der Romanvorlage, Dennis Lehane, allesamt vorgibt, entsprechende Assoziationen auslösen: »McPherson«, der Name des von John Carroll Lynch gespielten Wärters, ist klangverwandt mit »fear« und außerdem der Name des Detektivs in Otto Premingers Film Noir *LAURA* (USA 1944), den Scorsese seinen Schauspielern in der Vorbereitungsphase für *SHUTTER ISLAND* zeigte (Ford, 2010). Dolores, »Schmerzen« (auch Titel und Titelfigur eines verfilmten Stephen-King-Romans) ist der Name der depressiven Ehefrau und der traumaauslösende Wunde Punkt des Protagonisten. »Did you know that the word ‚trauma‘ comes from the Greek for ‚wound‘?« wird Dr. Naehring Daniels/Laeddis gegen Ende fragen. Untrennbar ist das Schicksal von Dolores mit dem des Protagonisten verwoben, die Erinnerung an sie derart dominant, dass es nur konsequent erscheint, wenn aus der Persönlichkeitsspaltung eine Persönlichkeitsvierteilung, eine »rule of four«

resultiert. Das mehrmalige Rufen dieses Namens in der tragischen See-Rückblende geht direkt in die melancholische, unheilvolle, das pastorale Szenario polarisierende Cello-Cantilene aus Alfred Schnittkes *Hymnus II* über, die den Schmerz geradezu prophezeit, als der Protagonist Dolores erblickt.

Der Name der Institution, »Ashecliffe«, erscheint wie eine Mischung aus »Heathcliff«, der männlichen Hauptfigur in Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847), und John Ashcroft, Justizminister unter George W. Bush und 2001 federführend an der Ausarbeitung des Patriot Act beteiligt, an dem Lehane in seinem Roman (nach eigener Aussage) verblümt Kritik übt: Der Autor bezeichnete diese Reaktion auf den 9/11-Anschlag als »the greatest assault on our freedom since McCarthyism« (Pavia 2010). Lehanes Empörung über die Einschränkung der Bürgerrechte unter der Bush-Regierung gab denn auch die Initialzündung zu der Idee, die Handlung des Romans in den fünfziger Jahren, während des Kalten Kriegs, spielen zu lassen und so die kollektive Erinnerung an die Repressionen rechtfertigende Kommunismus-Paranoia der McCarthy-Ära heraufzubeschwören, als Allegorie der Anti-Terror-Gesetze und »Gedankenunterdrückung« (»mind repression«, Pavia 2010) unter Bush. Die ebenfalls im *Soundtrack* enthaltenen populären Songs von Johnny Ray, Kay Starr und Lonnie Johnson sind der akustische Hinweis auf diese Zeit.

Daneben tritt ein ganzes Figurenkabinett an Stereotypen aus dem kollektiven Gedächtnis auf: der deutsche Arzt Jeremiah Naehring mit vermeintlicher NS- und Euthanasie-Vergangenheit (gespielt vom »Exorzisten« Max von Sydow), der von der Regierung unschädlich gemachte Kommunist George Noyce³ und der Detektiv mit scheinbar

3 Im Drehbuch dadurch verschärft, dass George Noyce, das vermeintliche

messerscharfem Verstand im Stil von Edgar Allan Poes Figur Auguste Dupin: Das Vexierspiel, die Camouflage der Binnen-Fiktion bleibt mitnichten musikalischen Trugbildern oder Noir-Klischees vorbehalten.

Marshall...Rachmaninow...Böcklin...Lewton...Scorsese

Die Anfangsszene von SHUTTER ISLAND ist unterlegt mit Ingram Marshalls *Fog Tropes* (1981) für Blechbläsersextett und Tonband (s. Bsp. 1). Wir hören zu der zunächst weißen Leinwand und der im *Establishing Shot* nach und nach sichtbar werdenden Fähre, die sich ihren Weg durch Nebelschwaden in Richtung des Betrachters bahnt, das von Lehane in der Romanvorlage immer wieder erwähnte Nebelhorn. In der nächsten Einstellung im Innern des Schiffs zeigt der von Übelkeit gebeutelte Protagonist zum ersten Mal, typisch für Scorsese, in einem Spiegel sein kaltschweißiges Gesicht. Die naheliegende Diagnose: Seekrankheit. Erst in der Rückschau wird ersichtlich, dass es tatsächlich das Wasser selbst ist, welches die von DiCaprio gespielte Figur irritiert. Oder die Übelkeit ist schlicht ein Symptom des medikamentösen Entzugs, von dem wir ebenfalls erst am Ende erfahren. Auf dem Ozean, von alters her Sinnbild für das Vergessen und das Unbewusste, ist der Protagonist seiner unbewältigten Vergangenheit ausgeliefert.

Versuchopfer der Ärzte von Shutter Island, von Teddy Daniels/Andrew Laeddis als »Sozialist« charakterisiert wird.

An Deck des Schiffs münden die unregelmäßigen Rufe des Nebelhorns, mit denen die *Fog Tropes* beginnen, in ein kreisendes Horn-Ostinato. Es folgt eine für die Exposition des Films zu erwartende Einführung in das Thema und vor allem den Ort der Handlung: Ashecliffe, eine Institution für geistesgestörte Schwerkriminelle. An Deck beginnt also die Fiktion in der Fiktion. Darauf deuten die scheinbar zufälligen Geräusche, die sich nun als organisierte, konstruierte Klangereignisse innerhalb einer musikalischen Komposition erweisen, schon subtil hin, ebenso wie der Blick des Protagonisten durch das Vierecksmuster des Drahtzauns. Eine Referenz auf die Musterfaszination des Noir-Genres (insbesondere der Jacques-Tourneur-Filme, die Scorsese mit den Darstellern vor den Dreharbeiten ansah: Ford, 2010) scheint möglich, in der Rückschau aber auch ein erstes *foreshadowing* auf seine mit der Geisteskrankheit einhergehende Strukturbesessenheit und den zu knackenden Code »rule of four«, der sich am Ende als Manifestation einer ›doppelten Schizophrenie‹ herausstellen wird. Vierecksmuster bleiben im weiteren Verlauf des Films ein visuelles Leitmotiv. Ein Drahtzaun mit entsprechender Struktur umgibt auch den Leuchtturm, an dem der Protagonist am Ende über seinen wahren Status aufgeklärt wird. Auch das Horn-Ostinato kehrt am Schluss als musikalischer Rahmen der Erzählung wieder und kündigt das Ende der Binnen-Narration an. Der zeitgenössische US-amerikanische Komponist Ingram Marshall berichtet, dass seine Komposition *Fog Tropes* von der Atmosphäre der nebelverhangenen Bucht von San Francisco inspiriert worden sei: »For me it is a piece about memory and the feeling of being lost«, so der Komponist (2010). Wie die meisten anderen der von Scorsese und Robbie Robertson für *SHUTTER ISLAND* selektierten Werke hat dieses also einen programmatischen Entstehungshintergrund. Und vielleicht nicht ganz zufällig wurde die Komposition für Bläsersextett und Tonband ausgewählt,

evoziert das wogende Horn-Motiv doch den Gestus der Einleitung von Rachmaninows symphonischer Dichtung »Die Toteninsel« op. 29 (1909). Diese wiederum war von Arnold Böcklins gleichnamiger Bilderserie aus den 1880er Jahren inspiriert worden, die, einem antiken griechischen Mythos gleich, eine Friedhofsinsel darstellt, auf der die von Göttern Auserwählten ihren letzten Ruheort finden (Schwarz 2009, 154)⁴. Als Scorsese das Drehbuch zu SHUTTER ISLAND bekam, wirkte er gerade als Sprecher und Produzent bei der Entstehung eines Dokumentarfilms über Val Lewton mit (*Production Notes* 2010, 4)⁵, dem genialischen Produzenten von B-Horrorfilmen der 1940er Jahre. Was Scorsese in dieser Dokumentation über diese Filme sagt (01:05:06), trifft genauso auf sein eigenes Horror-Projekt zu:

All along, Lewton had been trying to accomplish something impossible: to satisfy the demand for horror and transcend it at the same time. But the conventions of horror were exactly what allowed him to open the door onto the dark side of existence.

Lewtons Horrorfilme I WALKED WITH A ZOMBIE (USA 1943, Jacques Tourneur) und THE ISLE OF THE DEAD (USA 1945, Mark Robson) waren ebenfalls beide von Böcklins Bilderserie inspiriert: In I WALKED WITH A ZOMBIE hängt eines der Gemälde als *mise en abyme* im Zimmer der Zombi-

4 Vielen Dank an Christine Faist für den Hinweis auf die Böcklin-Bilder.

5 VAL LEWTON. THE MAN IN THE SHADOWS (USA 2008, Kent Jones). *Production Notes*, 4.

Frau, und in *THE ISLE OF THE DEAD* diene es unverkennbar als Modell für den Kulissenbau⁶. Naheliegender, dass sich die Handlung beider Filme auf unheilvollen Inseln abspielt, wahrhaften Orten des Grauens. Lewtons/Robsons filmischer *THE ISLE OF THE DEAD* nähert sich, wie im Bild, ein Boot mit zwei Insassen, Boris Karloff als Ruderer. Auf der Fähre zur Shutter Island befinden sich außer dem Fährmann zwei Personen – eine davon mit gespaltener Persönlichkeit. Vielleicht ist dem einen oder anderen Kino-Besucher, der sich beim Anblick der Shutter Island an das Böcklin-Bild erinnert fühlt, bewusst, dass selbiges 1936 auch im Empfangssaal des Reichskanzlerpalais hing, welcher auch als Musiksalon genutzt wurde. Denn Böcklin gehörte zu den Lieblingsmalern Adolf Hitlers (Schwarz 2009, 152-4). Zurück zu *SHUTTER ISLAND*: Nach der Vorstellung des klassischen Scorsese-Duos, das als Kopie eines Ermittlerteams aus einem Film Noir stereotypischer nicht inszeniert sein könnte, rückt der Inselkoloss erstmalig ins Blickfeld des Publikums und der Charaktere.

Klassiker der Neuen Musik: Penderecki

Das erste Tableau der Insel wird durch die pochenden Achtel der tiefen Streicher der Anfangstakte von Pendereckis »*Passacaglia*« (s. Bsp. 2) untermalt. Diesen Sinfoniesatz kennzeichnet – wie Cages »*Root of an Unfocus*«, Feldmans »*Rothko Chapel*« oder Schnittkes »*Hymnus*« eine irreguläre Repetition: Die Achtel werden zu Anfang unregelmäßig vermehrt

6 *BEDLAM* (USA 1946), ein weiterer Lewton-/Robson-/Karloff-Film, dreht sich um die menschenunwürdigen Zustände der psychischen Anstalt Bethlem in London zur Zeit der Aufklärung. »Bedlam« bedeutet im heutigen Englisch noch immer so viel wie »Tohuwabohu« oder »Chaos«.

und wieder reduziert, unterbrochen durch Pausen variierender Länge. Durch diese differente Wiederholung, den buchstäblich »verrückten« Rhythmus, bleibt die Musik unvorhersehbar. Dunkle Streicher, eine bewährte Horror-Klangchiffre, werden als akustisches Trugbild eingesetzt. Es entsteht zwangsläufig der Eindruck, es handle sich bei diesem einsamen Eiland um einen *locus terribilis* (vgl. Garber 1974). Daniels und Aule, wird dem Zuschauer vorgegaukelt, erreichen als Ordnungshüter, als Ermittler, die Insel, und laufen Gefahr, dem vermeintlichen Grauen, das sie dort erwartet, zum Opfer fallen. Allerdings agiert die Musik hier nicht in erster Linie als Vorbotin für ein bevorstehendes Unheil, sondern gibt, wie sich herausstellen wird, vielmehr Auskunft über den psychischen Zustand von Teddy Daniels/Andrew Laeddis beim Anblick der Insel, einen Hinweis auf seine paranoiden Halluzinationen. Ähnlich wie die kreisende Achtelbewegung der *Fog Tropes* unterstreicht auch hier ein sehr enger Tonraum, ganz im Einklang mit der Film-Noir-Ästhetik, die Klaustrophobie und Ausweglosigkeit – zunächst des Handlungsschauplatzes, später, wie sich herausstellen wird, des Irrgartens einer Geisteskrankheit.

Mit dem zweiten Erklängen des Penderecki-Motivs (00:42:00) verschiebt sich dessen Semantik. Es wird nun mit einem realen Ort verknüpft. Hier wird durch den musikalischen Rückverweis suggeriert, dass Teddy Daniels seine Ankunft auf der Insel mit der Ankunft im Konzentrationslager Dachau assoziiert, an dessen Befreiung er selbst als Soldat beteiligt war. Es werden alle Erwartungshaltungs-Register eines Anti-Kriegsfilms gezogen. Scorsese-Kennern wird ein intertextueller Bezug zu Travis Bickle vorgegaukelt, dem Taxi Driver, der aufgrund seiner Erlebnisse in Vietnam zum Soziopathen mutiert. Diesmal erklingt eine längere Passage der *Passacaglia*. Die graduelle Verdichtung des Satzes, die synkopischen Einsätze einer immer größeren Anzahl an Instrumenten, die melodischen Abschnitte,

gekennzeichnet durch *saltus duriusculi*, das Hinzukommen von immer mehr Tonhöhen bis hin zur Zwölftönigkeit, die rhythmische Verkleinerung bis zur Triolenbildung und die Verlagerung in immer höhere Register kulminiert in der Massenerschießung der deutschen Soldaten durch die Alliierten. Die pochende Tonrepetition zu Beginn läuft also auf das Staccato der Gewehrschüsse hinaus und bewirkt damit an dieser Stelle eine erste Fokussierung auf den Protagonisten, indem sie die Spitze eines Eisbergs an Schuldgefühlen andeutet: »It wasn't warfare. It was murder«, kommentiert dieser die Lynchjustiz – ohne, wie Lehanes Teddy Daniels/Andrew Laeddis hinzuzufügen: »And yet, there was no gray area. They deserved so much worse.« (Lehane 2004, 145). Der Zuschauer wird also nun endgültig auf die Fährte der Bewältigung kollektiver, historischer Vergangenheit gelockt. Ein Teil davon ist die Bewusstmachung einer manifesten Schicksalshaftigkeit; ein Abwehrmechanismus, mittels dessen Daniels/Laeddis seinen persönlichen, verdrängten Schicksalsschlag zu übertünchen sucht. Ein mehrfach variiertes bildliches *memento mori* in den Traum- und Erinnerungssequenzen unterstreicht die Evokation des kollektiven Traumas: die herabfallende Asche, später transformiert in Papier und, wie in dieser Szene, Schnee. Schließlich dürfte der Ascheregen infolge der einstürzenden Türme am 11. September für die meisten Kinobesucher, zumal jenseits des Atlantiks, noch immer mit einem starken Symbolcharakter behaftet sein.

Ein drittes Mal verwendet Scorsese die »*Passacaglia*« am Schluss (01:42:00), unmittelbar bevor Daniels/Laeddis über seine Krankheit und seinen wahren Namen unterrichtet wird und der Zuschauer folglich darüber, dass die bisherige Handlung teils ein Rollenspiel war, teils eine Phantasmagorie. Am Scheitelpunkt seiner Paranoia angekommen, ist der Protagonist davon überzeugt, dass die Ärzte vorhaben, ihn zum Zwecke gehirnchirurgischer Experimente unter der Ägide des vermeintlichen

Altnazis Dr. Naehring in den Leuchtturm zu entführen. Wild entschlossen zündet er ein Auto an, das unter eingebildeter Anwesenheit seiner verstorbenen Frau Dolores und eines ihm noch unbekanntes Mädchens aus seinen Träumen explodiert, um seine Verfolger abzulenken und zum Leuchtturm zu gelangen, wo er die Ärzte in flagranti zu ertappen hofft. Die Zuspitzung der Situation wird unterstrichen durch die kleinere Vor-Insel. Auf dieser befindet sich der sich nach oben verjüngende Leuchtturm, der letzte Ort, auf den der Protagonist seine Nervenkrise noch zu projizieren vermag, der letzte Raum, der sich ihm bietet, um mit dem Antrieb des psychischen Abwehrmechanismus eine Narrativierung der Wirklichkeit zur Traumabewältigung zu vollbringen, was gleichzeitig bedeutet: Es ist die letzte Zuflucht des musikalischen Horrors. Tatsächlich stellt in diesem letzten vehementen Aufbegehren gegen die Wahrheit das Penderecki-Motiv die in Daniels'/'Laeddis' Bewusstsein gezogene Parallele zur Befreiung von Dachau her, genauer: das Vorhaben, durch seine Ankunft Leben zu retten. Mit dem Öffnen der Tür des Leuchtturms bricht die Musik abrupt ab und schafft eine künstliche Diskontinuität, die der Stringenz der Handlung entgegengesetzt ist. Zusammen mit dem bewaffneten »Befreier« erinnert dieser plötzliche Einsturz der musikalischen Kulisse an die Stilisiertheit des Action-Genres oder, mit den unmittelbar folgenden einschlägigen Kamera-Einstellungen, an die Hyperrealität von Survival-Horror-Videospielen wie »*The Suffering*« oder »*Silent Hill - Shattered Memories*«. In Letzterem, später als der Roman, aber im selben Jahr wie der Film entstanden, führt eine Rettungsaktion den Helden ebenfalls am Ende zu einem Leuchtturm. Sosehr der Treppenaufstieg des Protagonisten auch an die Glockenturmszene in Alfred Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958) erinnern mag: Im Gegensatz zum *Dolly-Zoom* kann, soll und darf uns die künstliche Statik der Bewegtheit, das visuelle Pendant zum mechanisch-parallelen Satzbau

des Romans an dieser Stelle (Lehane 2004, 315 f.) nicht dergestalt mitreißen. Der Leuchtturm hat, im Roman wie im Film, drei Stockwerke, ähnlich wie die drei Sektionen der Institution: eine Analogie zum Freudschen Strukturmodell der Psyche oder der drei Bewusstseinschichten des Protagonisten: sein persönliches, verdrängtes Schicksal, der Kriegseinsatz und die Gegenwart. Als Ort der Erkenntnis und der Wahrheit, als »heiliger Gral« fehlt dem Leuchtturm jedoch der Keller (Lehane 2004, 321) – und, konsequenterweise, auch die Musik, die sich in diesem Moment selbst als Begleiterscheinung der halluzinatorischen *plots* enttarnt und damit selbst reflektiert. An diesem weiteren Synchronpunkt verweist die Musik also auf ihre eigene Fiktionalität, beleuchtet sie, indem die inzwischen ja stark semantisch aufgeladene musikalische Dramaturgie des Penderecki-Sinfoniesatzes jäh unterbrochen wird, ihren Status als Teil einer versuchten Narrativierung seitens des Protagonisten, einer Konstruktion von Wirklichkeit, die ins Leere läuft.

Beim vierten Erklingen beim Übergang zur letzten Einstellung (02:10:00), in welcher der Leuchtturm noch einmal in stimmungsvollem Abendrot, von Möwen umkreist, zu sehen ist, erscheint auch das Motiv in völlig neuem Licht. Als Teil der Horror-Wahnvorstellung entlarvt und damit seiner dramaturgischen Funktion entleert (ähnlich wie der Leuchtturm), verweist es nun ausschließlich als syntaktisches Mittel zurück auf den Anfang des Films, auf den Beginn der »fantastical narratives« des schizophrenen Protagonisten, die, wie wir nun wissen, zyklisch wiederkehren.

Klassiker des späten 19. Jahrhunderts: Mahler

Eine durch die Filmhandlung motivierte musikalische Reise in die Vergangenheit initiiert zugleich eine erste Reise zurück in die historische Vergangenheit (00:20:20), im Moment nämlich, da Daniels im Büro des Arztes eine Schallplattenaufnahme von Mahlers Klavierquartett in a-Moll hört. Allerdings ist Robertson und Scorsese hier ein Anachronismus unterlaufen, ob nun gewollt oder nicht. Denn: Der Kopfsatz, der einzige erhaltene von Mahlers ansonsten verschollenem Klavierquartett in a-Moll, wurde erst 1964 nachweisbar öffentlich aufgeführt und war nicht vor dem Erstdruck 1973 auf Schallplatte erhältlich (s. Mahler 1997, X). Scorsese versäumt es hingegen nicht, kenntlich zu machen, dass sich die in der Rückblende gezeigte Schallplatte von der Mahler-Platte im Salon unterscheidet. Eine regelrechte Rückblenden- und Psychologisierungstradition hat sich seit Viscontis *MORTE A VENEZIA* (dessen Schiffs-Sequenz zu Beginn dem Anfangsszenario von *SHUTTER ISLAND* im Übrigen nicht ganz unähnlich ist) um die Musik und die Person Gustav Mahlers im Film etabliert. *MAHLER AUF DER COUCH* (Deutschland/Österreich 2010, Felix und Percy Adlon) ist hierfür das jüngste Beispiel.

In Lehanes Roman wird die Begegnung mit dem deutschen Psychiater durch nicht spezifizierte Musik desselben Komponisten untermalt, allerdings erst viel später, mitten im Gespräch mit Naehring nämlich, als solche identifiziert (Lehane 2004, 77). Auch die Verwechslung mit Brahms gibt Lehane vor. Sie löst im Roman jedoch keine Rückblende aus. Unmittelbar auf den Namen des jüdischen Komponisten eine Einstellung folgen zu lassen, in der ausgehungerte KZ-Häftlinge hinter Stacheldraht zu sehen sind, ist erneut ein geschickter Kunstgriff der emotionalen Lenkung des

Zuschauers. Die Erwähnung Mahlers ist an dieser Stelle, an der wir noch nicht wissen, dass es sich um Dachau handelt, ein *foreshadowing* auf Daniels‘/Laeddis‘ Beteiligung an der Befreiung von den Nationalsozialisten.

Als »tinkling« (»klingelnd«) beschreibt Lehane den Charakter der Musik (Lehane 2004, 77), was eher an einen Triangel-lastigen Sinfoniesatz oder das erste der *Lieder eines fahrenden Gesellen* denken lässt als an das getragene Streichquartett. Allerdings ist die Verwechslung mit Brahms bei diesem Jugendwerk Mahlers glaubwürdiger. Die Kammermusik unterstreicht zudem die einengende Intimität, die an den Noirfilm gemahnende Unentrinnbarkeit dieses Schauplatzes. Die, wie man meint, perfide Heimeligkeit des Kaminfeuers, des roten Ohrensessels und der altmodischen Raumausstattung in dem geschichtsträchtigen Gebäude aus dem Bürgerkrieg, ein Kontrast zu den rauen Klippen der Insel und den kargen Zellen der Psychiatrie, eröffnet gleich ein ganzes Arsenal an Kriegsfilm-Klischees, untermalt von der tonalen Schlichtheit und Eindeutigkeit der Quartett-Exposition. Wie magisch angezogen durch das Rechteckmuster, wandert der Blick Daniels‘/Laeddis‘, nach Eintreten in den Salon, schnurstracks zur Decke – wieder ein subtiler Hinweis auf seine doppelte Schizophrenie. Zunächst wird kurz der verschwenderische Oberst aus dem amerikanischen Bürgerkrieg thematisiert, dem, so der Arzt Dr. Cawley, die großzügige Einrichtung des *Headquarters* zu verdanken ist. Zwei Stichworte, »interrogations« und »paper pushers«, lösen weitere, zusehends konkreter werdende Rückblenden aus: die erste zum »mit Leidenschaft« zu spielenden ersten Thema, die zweite zum »entschlossenen« zweiten Thema des Quartettsatzes. Das zweite Thema, geprägt durch chromatische Abwärtsläufe, unterstreicht die Bewegung der an »paper pushers« anknüpfenden fallenden Blätter. In der dritten Einstellung ist ein weibliches Aktgemälde von Adolf Ziegler zu sehen,

Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste und 1937 federführender Kurator der Ausstellung »Entartete Kunst«.

Das stimmlose »s« des Psychiaters Naehring im Wort »raised« verrät schließlich seine deutsche Herkunft – und aus »großziehen« wird »um die Wette laufen« – ein weiterer Kunstgriff der Drehbuchautorin. Sofern dies die Kreuzigungsmetaphorik des am Boden liegenden Offiziers nicht allein schon erreicht, polarisiert im letzten Erinnerungsfragment das erste Mahler-Thema schließlich das Geschehen. Das, wie man zunächst meinen könnte, Hollywood-Stereotyp des nicht totzukriegenden Bösewichts wird demontiert: Der SS-Kommandant (von dem wir erst an späterer Stelle erfahren, dass er sich selbst die tödliche Schussverletzung zugefügt hat) wird durch den *Lamento*-Charakter der Musik, die Sekundschnitte abwärts und die Molltonart vermeintlich zu Daniels' Opfer. Weiterhin befinden wir uns auf der zweiten Bewusstseinschicht des Protagonisten, die seine Kriegserfahrungen enthält.

Die Wurzel der Verdrängung: Cages »Root of an Unfocus«

Erst zu Klängen John Cages, des Amerikaners, der europäische Traditionen stets verhöhnte, gelingt die vollständige Anamnese vom Kinossessel aus, das Vordringen in die unterste Bewusstseinschicht. Der zweiten Traumsequenz (00:57:30) geht ein Migräneanfall des Protagonisten voraus. Die Medikamente bewirken einen veränderten Bewusstseinszustand, unterlegt mit John Cages *Root of an Unfocus* für perkussiv eingesetztes präpariertes Klavier aus dem Jahr 1944. Dieses entstand im Rahmen einer Choreographie von Merce Cunningham mit dem Thema Angst (Bernstein

2002, 79)⁷. Folglich konvergiert der programmatische Entstehungshintergrund wie bei den *Fog Tropes* mit seiner Verwendung im Film⁸. Prä-existente Neue Musik wird in diesem Fall also, wie auch Julia Heimerdinger (2007) in ihrer Studie über Neue Musik im Spielfilm feststellte, keineswegs ihrer Fremdheit wegen als Horror-Musik im Film eingesetzt, sondern aufgrund eines a priori gegebenen *tertium comparationis*.

»Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future«, war John Cage überzeugt (Cage 1973, 5). Als Schnittstelle zwischen Wirklichkeit und Kunstwelt, Klang und Geräusch, Fiktion und Realität eignet sich der perkussive Klang der präparierten Klaviersaiten besonders für die Repräsentation des realen Traumas in der Traumwelt. Die geräuschhafte Konkretheit und die Vehemenz der hämmernden Töne (die Tasten der rechten Hand sind Cages Anweisung nach tatsächlich in mezzoforte- bzw. fortissimo-Lautstärke anzuschlagen) setzen dabei einen Kontrapunkt zu der Stilisiertheit der onirischen Sequenz, verweisen auf den realen Ernst dieses mentalen Szenarios. Einer eindeutigen semantischen Zuordnung allerdings entziehen sich die eigentümlichen Klangfarben⁹. Auch der Rhythmus, wie der der *Passacaglia* irregulär, »verrückt«, lässt verschiedene Assoziationen zu, etwa einen (extrasystolischen) Herzschlag, oder wie David Bernstein über das Stück schrieb, »violent shudders« (2002, 79). Ein Synchronpunkt zwischen

7 Bernstein kommentiert: »The music aptly evokes this mood with its incessant repetitions, particularly with the violent shudders produced by two notes prepared with long bolts touching the sounding board.« (2002, 79)

8 Giacinto Scelsi, Komponist des Werks *Uaxuctun*, das mitunter in der Szene erklingt, als der Körper von Chuck Aule von den Felsklippen verschwindet (nach ca. 1 Std. 21 Min.), verbrachte zwischen 1940 und 1950 einige Jahre in einer psychischen Heilanstalt in der Schweiz. S. Bandur (2007), 1-2.

9 Über Klangfarben s. Prendergast (2009), 213 f.

Bild und Musik entsteht durch einen Sekundenbruchteil »Mickey-mousing«: die plötzlich im fortissimo angeschlagenen Triolen zu dem unerwarteten Augenaufschlag des Mädchens.

Im Roman ist die Tochter des Protagonisten, für deren Rettung er zu spät kommt, das einzige seiner drei von der manisch-depressiven Dolores ertränkten Kinder, welches bei der Bergung aus dem See die Augen geöffnet hat (Lehane, 358 f.). Im Film hingegen verweist der imaginierte Augenaufschlag auf die Schuldgefühle des Vaters. Indessen wird das eigentliche Trauma, die eigene Frau erschossen zu haben, noch immer nicht enthüllt, sondern durch die Erinnerung an Dachau zusätzlich verschleiert: Die Anschuldigung des Mädchens, das sich erst später als Daniels' Tochter herausstellen wird, »You should have saved all of us«, wird man an dieser Stelle bei erstmaligem Betrachten freilich nicht auf die drei Kinder, sondern auf die Leichenberge vor dem Konzentrationslager beziehen.

Dieser Klang-Code, der wiederum erst am Ende entschlüsselt werden kann, ist es letztendlich, der zur untersten Bewusstseinschicht führt. Als äußerst geschickt erweist sich in der Schlüsselszene am See (01:57:37) die Kombination von Alfred Schnittkes »Hymnus« und Cages »*Root of an Unfocus*«: Denn unter der melancholischen Cello-Kantilene, die zur ersten Dolores-Einstellung erklingt, nehmen die teilweise synkopierte Pizzicato-Akkorde, jeweils sechs an der Zahl, die perkussiven »verrückten« Schläge des Cage-Stücks vorweg, kündigen also schon hier den Schock des Protagonisten an. Als die von DiCaprio gespielte Figur, die, wie wir jetzt wissen, Andrew Laeddis heißt und unter schizophrener Paranoia leidet, ihre toten Kinder unter idyllischem Vogelgezwitscher auf Gras gebettet hat, erklingt weiterhin »*Root of an Unfocus*«, während er unter beiderseitigen Liebesbekundungen seine Frau erschießt, in einer Szene, die ganz

offensichtlich die Erschießung der *femme fatale* durch den Anti-Helden in Billy Wilders Noirfilm *DOUBLE INDEMNITY* (USA 1944) zitiert.

Die Transzendenz des Horrors

Es nimmt nicht wunder, dass der ohnehin nie gestillte Bedarf an neuen Klangsprachen für den Film mit dem »Exzess an desorientierenden Erzählformen« (Werner 2005, 139) seit Beginn des neuen Millenniums und einer zweifelsohne zunehmenden Polystilistik und Selbstreferentialität des Hollywood-Kinos Vorstöße in bisher unentdecktes musikalisches Terrain auslöst. Dass dies neuere autonome Kompositionen einschließt, ist im Fall von *SHUTTER ISLAND* Robbie Robertson zu verdanken, der seit Jahrzehnten von diesen Werken fasziniert ist und sich persönlich für die ausgewählten Werke stark machte (Swed 2010)¹⁰.

Äußerste Differenzierung kennzeichnet den Einsatz dieses Repertoires, einerseits der Rekurs auf konventionelle Horror-Musik, andererseits die Miteinbeziehung bisher eher »zelluloidferner« Komponisten. Hier, analog zum *Chiaroscuro* des Neo-noir, der ästhetische Dialog mit Idiomen Neuer Musik, die im Kino bereits gealtert sind. Dort akustische Graustufen, die mit verfremdender Klangfarbe, Rhythmik und Instrumentierung nicht auf Effekt- und Affekthascherei abzielen, sondern die Ambivalenz des Geschehens diskret und diskontinuierlich untermalen, den Handlungsablauf sowohl einfärben als fragmentieren. Es ist die Verschränkung von

10 Ein Gegenbeispiel ist Christopher Nolan, der trotz ähnlich komplexer Plot-Strukturen, mit Originalmusik von David Julyan (*MEMENTO*, USA 1999) oder Hans Zimmer (*INCEPTION*, USA/GB 2010) arbeitet.

Gefundenem und Erfundenem, von filmischer wie filmmusikalischer Vergangenheit und deren Rekontextualisierung, die, gerade weil mit Allgemeinplätzen und Zitaten gespickt, alle Kriterien des Horror-Genres erfüllt, es aber gleichzeitig transzendiert; in der Neue Musik nicht um ihrer selbst willen auftritt, sich nicht unberechtigt in den Vordergrund spielt, weder anbietend noch abgehoben daherkommt, sondern interdependent und sinnfällig mit der visuellen und verbalen Ebene verflochten ist. Trotz der Vorgeschichte eines Penderecki oder Ligeti im Horrorfilm oder Psychothriller kann mitnichten von einer »pseudo-modernen Routine« die Rede sein, jener Nivellierung allzu radikal anmutender kompositorischer Ansätze aus kommerziellen Überlegungen, vor welcher Adorno und Eisler noch warnten (2007, 29).

Auf SHUTTER ISLAND trifft in mancherlei Hinsicht das zu, was Scorsese in dem Dokumentarfilm über Val Lewton über BEDLAM sagte: »Maybe more than any other Lewton film, it's at odds with itself« (VAL LEWTON: THE MAN IN THE SHADOWS, 01:04:29). Es ist ein Film, der mit sich selbst im Unreinen ist und daraus eine neue Ästhetik entstehen lässt, in einer Zeit, in der für manch einen Hollywood-Regisseur oder Romanautoren – Dennis Lehane ist gewiss keine Ausnahme – ja bekanntlich Ähnliches in Bezug auf die politischen Handlungen seiner Regierung gelten soll. In diesem Licht ist auch die Filmmusik zu sehen: Was Scorsese, »Filmhistoriker, Filmtheoretiker und Filmkritiker« in Personalunion (Seeßlen, 408) und Robertson durch den differenzierten Einsatz verschiedener autonomer Kompositionen in SHUTTER ISLAND in besonderer Weise vor Augen und Ohren führen, ist das »Altern der Neuen Musik« (Adorno 1980) im Hollywoodfilm – oder vielmehr: das Altern der bisherigen, pauschalisierenden Auffassung Neuer Musik, und nicht zuletzt von

Filmmusik-Klischees allgemein. Es ist gewiss keine Parodie, aber doch eine Transzendenz der populären Horrorpartitur, die den Weg eröffnet zu einer filmischen Rezeption der musikalische Moderne und Postmoderne in ihrer ganzen irreduziblen Bandbreite.

Fog Tropes

Brass Sextet and Tape

Ingram Marshall

Score at concert pitch

0'' → 30'' → 1'00'

(Tape plays alone first minute)

Various fog horns, getting louder

Flute

1'00'' → 1'30''

Falsetto voice

F.H.

Flute

F.H.

Tpt. 1

2

♩ = 80 (accel. to ♩ = 96 at 3'00'')

Horn 2 enters at 1'10'' and moves in and out of phase with Horn 1

1. 2.

pp cresc. (occasionally) (occasionally) *mf*

Tbn. 1

2

1'30'' → 1'45'' → 2'00''

F.H. louder

F.H.

Flute

F.H.

1. con sord. (Distant effect)

p

continue phasing

mf

♩ = 60 NOTE: Horns and Trombones are not in sync.

Tbn. 1

p

Tbn. 2

p

Bsp. 1 © Peermusic Classical GmbH

IV. Passacaglia

Allegro moderato ♩ = 130

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello (Cello) and Kontrabass (Double Bass). The score is divided into two systems. The first system contains measures 8 through 11. The second system contains measures 12 through 15. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a metronome marking of ♩ = 130. The time signature changes from 3/8 to 2/4 and then to 3/8. The key signature is one flat (B-flat). The Violoncello part is written in the bass clef, and the Kontrabass part is also in the bass clef. The score features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some measures containing a half note. The Violoncello part starts with a rest in measure 8, while the Kontrabass part plays throughout. The second system starts at measure 12, with both instruments playing. The score ends with a double bar line at the end of measure 15.

Violoncello

Kontrabass

Vc.

Kb.

Bsp. 2: Penderecki, 3. Sinfonie, IV. Satz, Streicherstimmen

Liste der Musikstücke in Shutter Island:

Ingram Marshall: Fog Tropes (1981), Krzysztof Penderecki: Sinfonie Nr. 3, 4. Satz "Passacaglia" (UA 1995), John Cage: Music for Marcel Duchamp (1947), Nam June Paik: Hommage à John Cage (1959), György Ligeti: Lontano (1967) Morton Feldman: Rothko Chapel (1971), Johnny Ray: Cry (1951), Max Richter: On the Nature of Daylight (2006; auch in Marc Forsters *Stranger Than Fiction* (2006)) , Giacinto Scelsi: Uaxuctun (1969), Gustav Mahler: Klavierquartett in a-moll, 1. Satz (ca. 1876-8), John Adams: Christian Zeal and Activity (1973), Lou Harrison: Suite for Symphonic Strings, Nocturne (1960), Brian Eno: Lizard Point (Album "On Land", 1982), Alfred Schnittke: Four Hymns (1974-9), Nr. 2: für Vc und Kb, John Cage: Root of an Unfocus (für Merce Cunningham, 1944), Ingram Marshall: Prelude – The Bay (aus *Alcatraz*, 1982), Kay Starr: Wheel of Fortune (1952), Lonnie Johnson: Tomorrow Night (1948), Dinah Washington: This Bitter Earth (1960)/On the Nature of Daylight (s.o.)

Literatur und Notenausgaben

- Adorno, Theodor W. (1980) Das Altern der Neuen Musik. In: Ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (=Schriften, Bd. 14), Frankfurt/Main, S. 150-151
- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns (2007) *Composing for the Films*, London: Continuum (Neuaufgabe der Erstausgabe 1947).
- Bandur, Markus (2007) Giacinto Scelsi. In: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. v. Hanns-Werner Heister, Wolfgang Sparrer, München: Edition Text + Kritik, S. 1-44.
- Bernstein, David W. (2002) Music I: to the late 1940s. In: *The Cambridge Companion to John Cage*, Hrsg. David Nicholls, New York: Cambridge University Press, 63-84.
- Cage, John (1960) *Prepared Piano Music*, Bd. 2: 1940-47, New York: Peters.
- Cage, John (1973) *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

- Dahlhaus, Carl (1985) *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber.
- De la Motte-Haber, Helga/Hans Emons (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München.
- Ford, Allan, Interview mit Martin Scorsese, s. <http://www.filmofilia.com/2010/02/18/shutter-island-martin-scorsese-interview/> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012)
- Garber, Klaus (1974) *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln.
- Genette, Gérard (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, (= Aesthetica, Neue Folge 683), Frankfurt.
- Heimerdinger, Julia (2007) *Neue Musik im Spielfilm*, Saarbrücken.
- Kolleritsch, Otto, Hrsg. (1981) *Zur »Neuen Einfachheit« in der Musik*, (=Studien zur Wertungsforschung 14), Wien/Graz.
- Lehane, Dennis (2004) *Shutter Island*, 2. Aufl., New York.
- Lehane, Dennis (2010) Generic Interview, s. <http://www.youtube.com/watch?v=4YD8p2aPdHo> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012)
- Mahler, Gustav (1997) *Klavierquartett 1. Satz*, Universal Edition.
- Marshall, Ingram (2009) *Fog Tropes*, New York: Peermusic Classical.
- Marshall, Ingram (2010), Programmnotiz zu *Fog Tropes*, s. <http://www.ingrammarshall.com> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012).
- Mauser, Siegfried (2005) Musikalische Moderne und Neue Musik als kompositionsgeschichtliche Paradigmen. In: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 1), Laaber, S. 31-39.
- Pavia, Marco (2010), Interview mit Dennis Lehane, auf: <http://www.youtube.com/watch?v=T6-yaCVM6to>. (Datum des Zugriffs: 15.7.2012).
- Piel, Victoria (2008) Narrative Querstände. Momente von Selbstreflexivität der Musik im Film. In: *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, Hildesheim u.a.: Olms, S. 43-72.
- Penderecki, Krzysztof (2008), 3. Sinfonie für Orchester (1988-95), Mainz: Schott.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music. A Neglected Art* (2. Aufl.), New York und London: Norton.

- Production Notes* zu *Shutter Island* (2010),
s. <http://www.shutterisland.com/#/about-film/synopsis> (Stand: 15.7.2012).
- Rajewsky, Irina O. (2002), Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke.
- Schwarz, Birgit (2009) *Geniewahn: Hitler und die Kunst*, Wien etc.: Böhlau.
- Scorsese, Martin (2010) Interview,
s. <http://www.filmofilia.com/2010/02/18/shutter-island-martin-scorsese-interview/> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012)
- Swed, Mark (2010) *Critic's Notebook: Shutter Island as a new-music Haven*, s.
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/02/shutter-island-as-a-new-music-paradise.html> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012)
- Werner, Paul (2005) *Film noir und Neo-Noir*. München.
- Wolf, Werner (1998) *Mise en abyme*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart, 502-3.
- Wolf, Werner (1999) *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, GA.

Empfohlene Zitierweise

Kupfer, Diana: Neue Musik und Neo-Noir: Martin Scorseses Shutter Island. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 200-230, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p200-230>.

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.

Zwischen Shtetl und Hollywood: Musik im Jiddischen Kino

Chantal Catherine Michel (Berlin)

Abstract

Im Jiddischen Kino hat diegetische Musik einen besonderen Stellenwert, da in nahezu allen Filmen gesungen, musiziert und getanzt wird. Diese gezielte Inkorporierung von sakralen und säkularen musikalischen Darbietungen verweist auf die große Rolle, die Musik als Ausdrucksmittel jüdischer Identität spielt. Eine Analyse der diegetischen Musik zeigt jedoch, dass sie keineswegs ausschließlich jüdisch ist, sondern über sie ebenfalls gezielt nichtjüdische Kultur repräsentiert wird. Darüber hinaus offenbart insbesondere die Inszenierungsweise der Liedperformanzen einen starken Einfluss von Hollywood. Eine musikalische Verwebung von ›Ost‹ und ›West‹, die eindrucksvoll die Herausbildung einer neuen jüdischen Identität kommuniziert.

Diegetische Musik ist im Jiddischen Kino¹ fast omnipräsent: Es gibt kaum einen jiddischen Film, in dem nicht mindestens eine Sequenz enthalten ist, in der eine Figur ein Lied singt oder anderweitig musiziert. Selbst in den Stummfilmen *MIZREKH UN MAYREV* (PL 1923, Regie Sidney M. Goldin) oder *YIZKOR* (PL 1924, Regie Sidney M. Goldin) finden sich Szenen, in denen die um einen Tisch herumsitzenden Figuren ganz offensichtlich chassidische Lieder singen (sogenannte *tish nigunim*), was u.a. am rhythmischen Klatschen der Singenden (vgl. Langer 2004, 41; Epstein 1987, 212;

1 Das Jiddische Kino wurde in Osteuropa und den USA bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg von osteuropäisch-jüdischen Filmemachern gezielt für ein osteuropäisch-jüdisches Publikum produziert: auf Jiddisch, der Sprache der osteuropäischen Juden, mit Handlungen, die ausschließlich im Milieu dieser Bevölkerungsgruppe verortet sind. Zentrales Thema der meisten Filme ist die Migration in die USA, von der sich (nicht nur) die jüdischen Migranten bessere Lebensbedingungen erhofften. Dabei wird auch den Wünschen, Hoffnungen, Konflikten und Problemen Raum gegeben, die mit dem Ortswechsel verbunden sind.

Blumenthal 1982, 188) erkennbar ist. Diese vielfache Verwendung von diegetischen Liedern im Jiddischen Kino entspricht natürlich der, mit dem Aufkommen des Tonfilms einsetzenden, generellen Nachfrage nach ›singenden‹ Filmen (vgl. Chion 1995, 79). Jedoch sind Gesang oder Musik nicht nur bloße Unterhaltung: Musik ist Ausdruck einer bestimmten Kultur, der sozio-kulturellen Identität einer bestimmten Gruppe (vgl. De Vos 2006, 4; Emcke 2000, 17). Dies trifft insbesondere auf osteuropäisch-jüdische Musik zu, zumal Juden stets ein »singing people« waren und auf eine lange Volksliedtradition zurückblicken können (Rubin 1979, 9). Es wäre daher naheliegend, wenn die diegetische Musik² als wichtiges »konstitutives Moment« des Jiddischen Kinos (Koch 1992, 227), ein eindeutiger Ausdruck von osteuropäisch-jüdischer Identität, von *yidishkayt* (vgl. Weinreich 1977) wäre.

Religiöse Musik

Dies ist in der Tat bei religiöser Musik der Fall, die im jiddischen Kino beispielsweise in Gestalt der eingangs bereits erwähnten chassidischen *nigunim* zu hören bzw. auch nur zu sehen ist (vgl. Michel 2010, 175ff). Andere Formen religiöser Musik sind Gebete, die zumeist von *khazanim* (Kantoren), begleitet von Chören, im Rahmen von Gottesdiensten gesungen werden. Minutenlang sind in manchen Filmen Gebete in ihrer vollen Länge zu hören, während die Kamera alternierend mal den singenden *khazn* und

2 Extradiegetische Musik, d.h. Filmmusik hat in diesem Zusammenhang nicht dieselbe Relevanz, da sie in der Hauptsache syntaktische, expressive oder dramaturgische Funktionen hat (vgl. Bullerjahn 2001).

seinen Chor, mal die andächtig zuhörenden Gemeindemitglieder kadriert. Die Narration wird in einer solchen Szene, wie z.B. in *DEM KHAZNS ZUNDL* (USA 1937, Regie Ilya Motyleff) für einen Augenblick angehalten; Umgebung, Situation und intradiegetische Musik verschmelzen dabei zu einem einzigen, religiöse *yidishkayt* vermittelnden Moment.

Bei genauerem Hinhören eröffnet sich dem kundigen Publikum darüber hinaus eine weitere konnotative Dimension: Die Gebete sind von den Filmemachern ganz gezielt ausgewählt worden, sodass die entsprechenden Szenen, aber auch die dadurch zum Ausdruck gebrachte jüdische Identität tiefgründiger werden. Beispielsweise singt der *khazn* Joel Duvid Strashunsky in der Schlussequenz von *DER VILNER BALEBESL* (USA 1940, Regie Max Nosseck) nicht irgendein Gebet, sondern das *Kol Nidré*, mit dem einmal im Jahr, am höchsten jüdischen Feiertag Jom Kippur, Gott um Verzeihung für religiöse Fehltritte gebeten wird. Danach bricht er tot zusammen. Die Botschaft ist eindeutig: Der Kantor von einst, der sich im Verlauf der Handlung von seinem Beruf und seiner Religion losgesagt hat, um eine weltliche Karriere als Opernstar zwischen Nichtjuden zu machen, besinnt sich nach einer schweren Identitätskrise am Ende zurück auf seine jüdische Identität, was sich auch in seinem veränderten Erscheinungsbild manifestiert (Michel 2006, 52). Er kehrt in den Schoß seiner Gemeinde zurück und bittet für seine ›Sünde‹ um Vergebung, die ihm – allerdings erst posthum – auch gewährt wird.

An anderen Stellen des Films ist die mittels Gebet eingezogene, weitere konnotative Ebene etwas subtiler: Die Anfangssequenz, in der Joel Duvid Strashunsky als Kantor der Gemeinde eingeführt wird, spielt an Rosch ha-Schana, dem jüdischen Neujahrsfest. Dabei singt er während fünfeinhalb Minuten das *Hineni Heoni Mima'as*, ein Gebet, das die Sonderrolle des

Kantors betont (Trepp 2004, 119; Slobin 2002, 168). Indem gerade dieses Gebet – in voller Länge – inszeniert wird, wird also nicht nur die Feierlichkeit des Gottesdienstes vermittelt und die Schönheit des Gesangs herausgestellt, sondern auch die zu diesem Zeitpunkt noch bestehende, tiefe Religiosität und intakte Loyalität des Kantors gegenüber seiner Gemeinde ausgedrückt (vgl. Michel 2010, 171).

Jiddische Lieder

Die diegetische Musik im Jiddischen Kino ist jedoch keineswegs bloß auf religiöse Musik beschränkt. Diese macht vielmehr nur ca. ein Drittel der gesungenen Lieder aus, die in diesem Korpus enthalten sind. Der größte Teil entfällt dagegen auf säkulare jiddische Lieder. Auch diese können zunächst als Ausdruck von *yidishkayt* verstanden werden, und das sogar in doppelter Hinsicht: Einerseits knüpfen sie an die Tradition des jiddischen Volkslieds an, andererseits aber auch an die des jiddischen Theaters, aus dem das Jiddische Kino hervorgegangen und das selbst ohne jiddische Lieder undenkbar ist (vgl. Sandrow 1986).

Die Liedarten, die im Jiddischen Kino vorkommen, sind vielfältig: Handwerkerlieder, Arbeiterlieder, Hochzeitslieder, Wiegenlieder, Trinklieder, Liebeslieder, nostalgische Lieder über das Shtetl, Lieder über ›das Leben‹. Auffallend dabei ist, dass längst nicht alle dieser Lieder tatsächlich unverfälscht *yidishkayt* zum Ausdruck bringen (vgl. Michel 2010, 177ff). Dies ist lediglich bei einigen, wenigen Liedern der Fall, wie beispielsweise das Schneiderlied *Ot azoy neyt der shnayder* (*So näht der Schneider*), das in *MOTL DER OPREYTER* (USA 1940, Regie Joseph Seiden)

und DER PURIMSHPILER (PL 1937, Regie Joseph Green/Jan Nowina Przybylski) gesungen wird, und bei dem es sich um ein traditionelles jiddisches Volkslied handelt (vgl. Vinkovetzky u.a. 1983-87, 161). Als solches wird das Lied beim Kinopublikum ganz offensichtlich als bekannt vorausgesetzt, jedenfalls wird in beiden Fällen das Lied lediglich ganz kurz angesungen.

Die große Mehrzahl der jiddischen Lieder entpuppt sich bei genauerer Betrachtung hingegen keineswegs als authentischer Ausdruck von *yidishkayt*. Dies macht sich sowohl auf musikalischer Ebene im Sinne eines Stilwandels bemerkbar, als auch im Bezug auf die Liedtexte. Schließlich offenbart auch die *mise-en-scène* deutliche Anleihen aus anderen Kulturen. Eine musiktheoretische Analyse des Wandels der Klezmermusik wurde kürzlich von Juliane Lensch vorgelegt (vgl. Lensch 2010); ich möchte hier kurz auf die anderen beiden Aspekte eingehen.

Betrachtet man beispielsweise die Gattung der Shtetllieder, fällt auf, dass in diesen Liedern keineswegs die desolaten Zustände beschrieben werden, die in diesen semi-urbanen Siedlungen auch noch zu Zeiten der Filmproduktion vorherrschten. Die Armut, die mangelnde Hygiene, die Überbevölkerung usw., eben jene Zustände, vor denen die jüdischen (und nichtjüdischen) Bewohner um die vorletzte Jahrhundertwende millionenfach geflohen und in die USA immigriert sind (vgl. Hödl 1991), werden verniedlicht, meistens gar nicht erst thematisiert. Stattdessen wird in den Liedern eine heile Welt heraufbeschworen und besungen: Die Rede ist von pittoresken, verwinkelten Gassen, der friedlich-behüteten Atmosphäre. Dabei kreisen die Lieder oftmals um die Kindheit, die im Shtetl verlebt wurde und verbalisieren das starke Heimweh der Singenden: das Shtetl, im Fokus der Sehnsucht. In den meisten mir bekannten Fällen werden diese

nostalgischen Lieder jedoch von Figuren gesungen, die im Verlauf der Handlung das Shtetl bereits verlassen haben. Insofern thematisieren die Lieder keineswegs die realen Lebensbedingungen des osteuropäischen Judentums, sondern spiegeln vielmehr den Prozess des Erinnerns wider, bei dem bekanntlich nicht selten negative Umstände oder Begebenheiten vergessen bzw. zu positiven umgemünzt werden (vgl. Welzer 2002). In diesen Filmmomenten sehnsuchtsvoller Nostalgie wird auch den (bereits emigrierten) Zuschauern Raum gegeben, ihren Erinnerungen und den Erzählungen von ›Früher‹ nachzuhängen bzw. nach dem Holocaust, die unwiderrufliche Auslöschung dieses Lebensraums zu betrauern (vgl. Kijak 2000).

Bezieht man die Inszenierungsweise der diegetischen, jiddischen Lieder in die Analyse mit ein, offenbart sich jedoch, dass es sich bei einigen Filmen keineswegs um eine kritik- und distanzlose Betrachtungsweise des Lebensraums Shtetl und der damit assoziierten, osteuropäisch-jüdischen Identität handelt. Im bereits erwähnten *DER PURIMSHPILER* beispielsweise singt die Protagonistin Esther ein Shtetllied. Sie singt es, in einem opulenten Kaffeehaus in der Großstadt (und damit fernab vom Shtetl) sitzend, nachdem ihr Gatte sie daran erinnert hat, wo sie sich kennengelernt haben: im Shtetl nämlich. Sogleich wird sie von Sehnsucht übermannt und besingt voll Inbrunst ihr Heimatshtetl, obwohl sie ganz bewusst aus dessen geistiger Enge geflohen ist, da ihr dort eine von ihrem Vater arrangierte Ehe drohte. Während der Liedtext, wie oben beschrieben, ein völlig nostalgisch-verklärtes Shtetlbild heraufbeschwört, bleibt die Kamera beharrlich auf die Sängerin gerichtet. Lediglich einige kurze Zwischenschnitte zeigen die andächtigen Zuhörer, die Esther flankieren. Unerbittlich offenbaren diese Einstellungen dabei den Luxus, den die junge Frau umgibt. Nicht nur in Gestalt ihres aufwändigen Kleids und ihres extravaganten Kopfputzes,

sondern auch in Form der Gegenstände, die vor Esther auf dem tischtuchbedeckten Tisch zu sehen sind: Kaffeetassen, Champagnergläser. Links im Anschnitt eine Glaskaraffe sowie ein Champagnerkühler nebst Flasche. Ein krasser Gegensatz, der die Sehnsucht der Singenden künstlich und aufgesetzt, geradezu absurd erscheinen lässt. Diese ironische Brechung der Shtetlnostalgie wird in der Folgeszene fortgesetzt, als klar wird, dass Esther aus ihrer Shtetlnostalgie auch noch Kapital schlagen kann: Erst probt sie das Lied auf der Bühne, vom Ehemann eifrig auf dem Klavier begleitet. Sodann singt sie, aufgetakelt mit Rüschenkleid und Federkopffputz, dasselbe Lied vor einem begeisterten Publikum, womit dem extradiegetischen Zuschauer wiederum ein ironischer Spiegel vorgehalten wird.

Besonders auffällig ist die Ironisierung der Shtetlnostalgie in *DEM KHAZNS ZUNDL*. Der Film handelt von Sol Reichman, dem Sohn eines Kantors, der, wie Esther in *DER PURIMSHPIELER*, ob der traditionsverhafteten Kleingeistigkeit seines Vaters sein Heimatschtetl Belz verlässt, um Schauspieler zu werden. Am Ende des Films kehrt der ›verlorene‹ Sohn, der inzwischen in Amerika zu einem gefeierten Starkantor geworden ist, die Goldene Hochzeit seiner Eltern zum Anlass nehmend, nach Hause zurück und versöhnt sich mit seinem Vater.

Sols Rückkehr wird im Film triumphzugartig inszeniert: Der Kantor-Star und sein Manager sitzen in einer Kutsche, die ein nichtjüdischer Bauer die Hauptstraße von Belz hinunter lenkt. Vorbei an typischerweise mit dem Shtetl assoziierten Figuren, darunter eine Ziege (vgl. Zborowski and Herzog 1992). Dabei schmettern die beiden im Duett *Belz, mayn shtetle belz*, eine von Alexander Olshanetskys komponierte Ode an dieses bessarabische Städtchen. Zumindest bei heutiger Betrachtungsweise

offenbart diese Synchronisierung der ursprünglich vielleicht ernsthaft gemeinten Nostalgie in Liedform mit einer Kulisse, bei der die Künstlichkeit geradezu greifbar ist, ein absolut ironisches, keinesfalls von authentischer *yidishkayt* zeugendes Moment. Durch solche Inszenierungen diegetischer Musik wird infolgedessen *yidishkayt* bzw. die Notwendigkeit, diese zu bewahren, stark relativiert.

Bei anderen jiddischen Liedern wird ebenfalls eine Distanzierung von *yidishkayt* offenbar, und zwar in Gestalt einer tiefen Beeinflussung durch Hollywood bzw. der Mainstreamkultur. Dies zeigt sich besonders deutlich an den Liebesliedern. Liebeslieder gehören zwar, wie die anderen, bereits erwähnten Kategorien, zum Korpus des jiddischen Volkslieds. Allerdings handelt es sich bei den Film-Liebesliedern nie um traditionelle jiddische Volkslieder, die bereits vor ihrer kinematographischen Inszenierung existierten und insofern, wenn sie in den Filmen gesungen werden, als Ausdruck jüdischer Identität verstanden werden müssen. Es sind vielmehr Kompositionen, die eigens für den jeweiligen Film geschrieben worden sind.

Obwohl eine fundierte musiktheoretische Analyse der jiddischen Filmmusik noch aussteht, kann bereits ein relativ ungeschultes Ohr erkennen, dass die Melodien der Lieder wie auch die instrumentale Begleitung in Gestalt von dominanten Streichern, einem größeren Orchester usw., vom Einfluss des Mainstreamkinos zeugen. In diesem wurden in den 1930er Jahren in unzähligen Filmen Gesangsstücke eingebaut, weil das Publikum vom Tonfilm begeistert war und seine Stars singen hören wollte. Doch auch die Inszenierungsweise dieser jiddischen Liebeslieder ist von der des zeitgenössischen Mainstreamkinos kaum noch zu unterscheiden. So wird beispielsweise auch im Jiddischen Kino systematisch die in Hollywood-

Musicals übliche Stichwort-Technik verwendet: Im Dialog fällt ein Wort, oder eine bestimmte Geste wird ausgeführt, das oder die sich inhaltlich auf das darauffolgende Lied bezieht, wodurch dieses narrativ legitimiert und in die Handlung eingebunden wird (vgl. Ott 2008, 46).

In *MOTL DER OPREYTER* kommt Jack in den Salon, in dem seine Verlobte Ruth allein am Flügel übt. Er will sie küssen. Ruth ziert sich zunächst, lässt ihn aber dann gewähren, woraufhin der junge Mann beglückt, Wange an Wange mit seiner Verlobten und von ihr als zweite Stimme summend begleitet, das Lied *Di lipn gib mir* [Gib mir Deine Lippen] singt. Schon die Handlung an sich, d.h. die hier dargestellte, ungestörte Zweisamkeit eines unverheirateten Paares, zumal mit Körperkontakt und Kuss, ist ein klares Indiz für den starken Einfluss der amerikanischen Kultur. Dementsprechend bringt sie den Akkulturationsprozess zum Ausdruck, da ein solches Verhalten für streng religiöse Juden absolut undenkbar ist. Darüber hinaus offenbart diese Szene aber auch den extremen Einfluss von Hollywood, ist sie doch mit ihrem *Cheek-to-Cheek*-Gesang all jenen Szenen verblüffend ähnlich, die in den zahlreichen Hollywoodfilmen der 1930er Jahre, z.B. *LOVE ME TONIGHT* (USA 1932, Rouben Mamoulian), gang und gäbe waren.

Allerdings handelt es sich nicht bei allen Inszenierungen der intradiegetischen jiddischen Liebeslieder um bloße Imitationen bzw. Adaptationen der Mainstreamkultur. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang eine eher komische, nicht gerade romantische Szene aus *DER PURIMSHPILER*: das erste nächtliche Stelldichein von Esther mit dem Wanderartisten und späteren Ehemann, Dick. Zunächst plaudern die beiden miteinander, wobei Dick prahlerisch von seinen mutigen Taten erzählt. Da in der Ferne aber ein Hund bellt, klettert er angsterfüllt sofort auf den nächstbesten Baum. Als, ebenfalls aus dem Off, eine Pfeifmelodie zu hören

ist, antwortet Dick pfeifend auf diese. Die einsetzende Musik greift die Melodie auf, und das Paar beginnt das flott-dynamische Liebesduett *Zvey shvartze oygn* [Zwei schwarze Augen] zu singen. In der rein instrumentalen, dritten Strophe des Liedes tanzen die beiden eine Art Steptanz, der mehr Slapstick als Tanz ist, da sie, passend zur Musik, wie Gummibälle über den Waldweg hopsen, der so zur Bühne wird. Ein clowneskes Spektakel, das offenbar nicht liebesfilmkonform der Verklärung der Situation dient, sondern vielmehr komödiantisch davon distanziert.

Eine solche Inszenierungsweise eines ersten Rendezvous ist an sich schon sehr ungewöhnlich. Die Komik der Szene liegt m. E. jedoch größtenteils begründet in der unübersehbaren, humoristischen Bezugnahme auf die in dieser Zeit so beliebten Hollywoodmusicals mit Fred Astaire. In diesen wird in den Gesangspassagen und Steptänzen stets metaphorisch-elegant das emotionale Innenleben der makellosen Protagonisten ausgestellt, wie etwa beim Stück *Isn't this a lovely day in the rain* in *TOP HAT* (USA 1935, Regie Mark Sandrich). Das ist in *DER PURIMSHPILER* nicht der Fall: Der ›pas de deux‹ kommuniziert keinesfalls metaphorisch die beginnende Liebe, sondern geht über die parodistische Ebene nicht hinaus. In *DER PURIMSHPILER* wird Mainstreamkultur folglich nicht übernommen, sondern augenzwinkernd ironisiert. Zwar konnte ich nicht herausfinden, wie diese konkrete Sequenz tatsächlich beim Publikum aufgenommen wurde; Joseph Green, der kurzfristig selbst in Hollywood gearbeitet hat, muss jedoch die Astaire-Musicals gekannt und eine entsprechende Vertrautheit mit diesem Genre auch beim Publikum vorausgesetzt haben, denn anders ist eine solche ironische Bezugnahme auf diese Hollywoodproduktionen nicht zu erklären.

Nichtjüdische Musik

Die diegetischen jiddischen Lieder und ihre Inszenierungsweise zeugen demnach in vielen Fällen von einer fundierten Auseinandersetzung der Filmemacher und Filmmusikkomponisten mit der populären, nichtjüdischen Musik und von deren partieller Adaptation. Auch an anderen Stellen ist nichtjüdische Musik im Jiddischen Kino enthalten, etwa in Gestalt von klassischer Musik. Diese hat in den Filmen die Funktion, nichtjüdische Kultur als dominante ›Leitkultur‹ darzustellen, aber auch, den Akkulturationsprozess der jüdischen Figuren innerhalb der Handlung zu veranschaulichen.

Besonders auffällig ist dies beim *DER VILNER BALEBESL*, was angesichts der Handlung – gläubiger Kantor wird Opernstar – allerdings nicht weiter verwundert. In mehreren Sequenzen, u.a. solchen, in denen der schüchterne, orthodoxe Kantor von seinem Mentor, dem Komponisten Stanislaw Moniuszko, in die Welt der klassischen Musik eingeführt wird, werden Stücke von Beethoven, Chopin und Moniuszko gespielt. Um welche Stücke (*Mondscheinsonate*, *Tristesse*, *Valse No. 14* und einige Arien aus *Halka*), es sich genau handelt, wird im Dialog nicht erwähnt, wohl aber werden die Namen der Komponisten zitiert. Darüber hinaus wird dem *khazn* Beethoven in Gestalt einer Büste sogar ›persönlich‹ vorgestellt. Diese Auswahl von besonders bekannten Komponisten und ihren nicht minder bekannten Stücken, die auch dem zeitgenössischen jiddischsprachigen Filmpublikum bekannt gewesen sein dürften, haben vorrangig die Funktion, die deutsch-polnische ›Hochkultur‹ quasi idealtypisch zu repräsentieren. In einer anderen Szene wird offenbar, wie sehr diese für ihn völlig neue europäische Musiktradition bereits vom Kantor Besitz ergriffen hat. Diese Szene nimmt

die mit Assimilation verknüpfte Abnabelung desselben von seiner Gemeinde vorweg: In Strashunskys Haus reden der orthodoxe Schwiegervater und der Gemeinderabbiner auf den *khazn* ein und ringen ihm das Versprechen ab, sich von den Nichtjuden und ihrer Musik fernzuhalten. Währenddessen ist, immer lauter, Chopins *Étude No. 3 in E-Dur, Op. 10*, zu hören. Der Kantor ist erfüllt von dieser Musik, die ihn nicht mehr loslässt. Für die anderen ist die Musik hingegen unhörbar. Dass für diese Szene gerade dieses Stück ausgewählt wurde, deutet für mich auf eine weitere konnotative Ebene hin, da diese Chopin-Étude allgemein unter ihrem Zusatznamen *Tristesse* bekannt ist: Sie soll Strashunskys Trauer über die intolerante Haltung der Gemeinde symbolisieren, was sein Interesse an nichtjüdischer Kultur angeht. Zudem scheint es sich bei diesem Stück um eine Referenz auf zeitgenössische Popularkultur zu handeln, da der damals in den Europa und den USA gleichermaßen gefeierte Sängerstar Tino Rossi ein Jahr zuvor eine von Jean Loysel getextete Liedversion des Chopin-Stücks herausgebracht hatte.³

Eine Gegenüberstellung von nichtjüdischer und jüdischer Musik als Repräsentanten zweier, gänzlich verschiedener Welten wird in *DER VILNER BALEBESL* auch über die insistierende Thematisierung des Notenlesens ausgedrückt. Da in der jüdischen Kantoralmusik die Notation unbekannt ist und die musikalischen Parameter allein mittels oraler Tradition an die Lernenden übermittelt wurden (vgl. Wigoder u.a. 2002, 153f), kann Yoel Duvid Strashunsky keine Noten lesen. Immer wieder fragt ihn Moniuszko, ob er Fortschritte gemacht hätte, und auch dem Zuschauer werden Partituren in Gestalt von Nahaufnahmen förmlich unter die Nase gehalten. Als der

3 Das Lied *L'ombre s'enfuit* wird von Tino Rossis ferner in *LE CHANTEUR INCONNU* (F 1947, R: André Cayatte) gesungen, ein Film der, wie *DER VILNER BALEBESL*, ebenfalls ein Starvehikel ist und von einem Opersänger handelt.

Kantor endlich vom Blatt singen kann, bricht der Komponist in wahre Begeisterungstürme aus, da er weiß, dass sein Schützling nun an der Oper singen können wird.

In den anderen jiddischen Filmen wird ebenfalls auf klassische Musik als Inbegriff abendländischer ›Hochkultur‹ verwiesen, allerdings deutlich dezenter. Besonders häufig sind in den Filmen Walzer zu hören, die diegetisch gespielt oder abgespielt werden. In *MAMELE* (PL 1938, Regie Joseph Green/Konrad Tom) ist die Protagonistin beispielsweise Teil eines größeren Publikums, das andächtig dem Orchester in Ciechocinek, einem berühmten polnischen Kurort lauscht. In *UNCLE MOSES* (USA 1932, Regie: Maurice Schwartz) und *DER PURIMSHPIELER* tanzen jeweils die tragischen Helden Uncle Moses und Getsl ungelent mit ihren Partnerinnen Walzer. Wie in *DER VILNER BALEBESL* fungiert demnach auch in diesen Filmen die mehr oder weniger selbstverständliche Aneignung der klassischen Musik durch die Figuren als Ausdruck ihrer Akkulturation.

Anders als erwartet wird die intradiegetische Musik im Jiddischen Kino also keineswegs ausschließlich als ein Ausdrucksmittel ursprünglicher, ›authentischer‹ osteuropäisch-jüdischer Identität genutzt, sondern auch, um den großen Einfluss der dominanten abendländischen, nichtjüdischen Kultur zu verdeutlichen. Insbesondere bei den jiddischen Liedern und ihrer Inszenierung entpuppt sich die Musik dabei als bemerkenswertes Experimentierfeld, auf dem unbekümmert Elemente aus wenigstens zwei Kulturen miteinander kombiniert und vermischt werden. Auch wenn das Jiddische Kino natürlich kein getreues Abbild der Realität der osteuropäischen Juden dies- und jenseits des Atlantiks darstellt, wird gerade mit diesen künstlichen Liedsequenzen der identitäre Wandel sowohl der Filmemacher als auch der Zuschauer offenbar, die (fast) gänzlich

amerikanisiert sind und für die die meisten Aspekte der jüdischen Identität nur noch symbolischen Charakter haben (vgl. Gans 1991) – ein Prozess, der das Jiddische Kino am Ende überflüssig gemacht hat, weil die Nachkommen der jüdischen Immigranten nicht mehr jiddischer Kulturgüter bedurften, um weiterhin jüdisch, aber gleichzeitig amerikanisch zu sein.

Literatur

- Blumenthal, David Reuben (1982) *Understanding Jewish Mysticism: A source Reader*. Vol. 2. New York.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg.
- Chion, Michel (1995) *La musique au cinéma*. Paris.
- De Vos, George A. (2006) Ethnic Pluralism: Conflict and Accommodation. In: Lola Romanucci-Ross, George A. De Vos and Takeyuki Tsuda: *Ethnic Identity - Problems and Prospects for the Twenty-first Century*. Lanham, New York, Toronto, Oxford, 1-36.
- Emcke, Carolin (2000) *Kollektive Identitäten - Sozialphilosophische Grundlagen*. Frankfurt am Main, New York.
- Epstein, Shifra (1987) Drama on a Table: The Bobover Hasidim Piremshpil. In: Harvey E. Goldberg: *Judaism viewed from Within and from Without : Anthropological Studies*. Albany, N.Y., 195-217.
- Gans, Herbert J. (1991) Symbolic ethnicity: the future of ethnic groups and cultures in America. In: George E. Pozzetta: *American Immigration & Ethnicity - A 20-Volume Series of Distinguished Essays*. Vol. 16. New York, London, 67-86.
- Hödl, Klaus (1991) »Vom Shtetl an die Lower East Side« *Galizische Juden in New York*. Wien, Köln, Weimar.
- Kijak, Moisés (2000) Immigrants Mourning for a World Lost. In: Gennady Estraiikh and Mikhail Krutikov: *The Shtetl: Image and Reality. Papers of the Second Mendel Friedman International Conference on Yiddish*. Oxford: Legenda (European Humanities Research Centre), 169-179.
- Koch, Gertrud (1992) *Die Einstellung ist die Einstellung - Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main.
- Langer, Mordechai Georgo (2004) *Neun Tore: Das Geheimnis der Chassidim*. Neu-Isenburg.

- Lensch, Juliane (2010) *Klezmer : Von den Wurzeln in Osteuropa zum musikalischen Patchwork in den USA - Eine sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung zur Musik einer Minoritätskultur*. Hofheim.
- Michel, Chantal Catherine (2006) *Zingendik zum Ruhm: Das Jiddische Kino zwischen Identitätsbewahrung und Assimilation*. In: Nicole Kallwies and Mariella Schütz: *Mediale Ansichten - Dokumentation des 18. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Mannheim 2005*. Marburg, 49-56.
- Michel, Chantal Catherine (2010) *Der Soziale Aufstieg im Jiddischen Kino. Konflikt zwischen jüdischer Identität und Assimilation*. Univ. Diss., Institut für Theaterwissenschaft, Seminar für Filmwissenschaft, Berlin, Freie Universität Berlin.
- Ott, Dorothee (2008) *Shall we Dance and Sing? - Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*. Konstanz.
- Rubin, Ruth (1979) *Voices of a People - The Story of Yiddish Folksong*. Philadelphia.
- Sandrow, Nahma (1986) *Vagabond Stars: A world History of Yiddish Theater*. New York.
- Slobin, Mark (2002) *Chosen Voices - The Story of the American Cantorate*. Urbana, Chicago, IL.
- Trepp, Leo (2004) *Der jüdische Gottesdienst - Gestalt und Entwicklung*. Stuttgart, Berlin, Köln.
- Vinkovetzky, Aharon, Abba Kovner u.a. (1983-87) *Anthology of Yiddish Folksongs*. Vol. 3. Jerusalem.
- Weinreich, Max (1977) *Yidishkayt and Yiddish: On the Impact of Religion on Language in Ashkenazic Jewry*. In: Joshua A. Fishman: *Readings in the Sociology of Language*. The Hague, Paris, New York, 382-413.
- Welzer, Harald (2002) *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München.
- Wigoder, Geoffrey, Fred Skolnik u.a., Eds. (2002) *The New Encyclopedia of Judaism*. New York.
- Zborowski, Mark und Elisabeth Herzog (1992) *Das Shtetl. Die untergegangene Welt der osteuropäischen Juden*. München.

Empfohlene Zitierweise

Michel, Chantal Catherine: Zwischen Shtetl und Hollywood: Musik im Jiddischen Kino. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 231-246, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p231-246>.

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.

Filmmusik – analytische und musikpädagogische Aspekte einer Gattung in der Dekonstruktion

Heiko Schneider (Leipzig)

I remember that I told you once that even with all its drawbacks and annoyances I loved to do picture work. This I revoke. I think I will be cured for some time to come from any longing for it. Luring as the screen itself may be, one has to realize that the access in matters of music is blocked by such an amount of ignorance, stupidity and bad taste that it is really hopeless.

Ich erinnere mich, Ihnen gesagt zu haben, dass ich trotz aller Missstände und Ärgernisse gern Filmmusik schreibe. Diese Aussage ziehe ich zurück. Ich denke, dass ich für einige Zeit von diesem Verlangen kuriert sein werde. Mag die Arbeit für die Leinwand auch noch so verlockend sein, man muss begreifen, dass der Zugang in musikalischen Belangen von einem großen Maß Ignoranz, Dummheit und schlechtem Geschmack derart blockiert wird, dass es wirklich hoffnungslos scheint.
(Toch 1944)

Diese Aussage beendete 1944 die filmmusikalische Karriere des österreichisch-deutschen Komponisten Ernst Toch in Hollywood, nachdem dieser 1933 aus Deutschland emigrieren musste und durch die Filmmusikaufträge durchaus eine neue Existenz im kalifornischen Exil

aufbauen konnte. Seine negativen Erfahrungen weisen bereits in dieser frühen Phase des Films auf Probleme hin, die es uns heute erschweren, Filmmusik mit rein musikalischen oder musikwissenschaftlichen Maßstäben zu analysieren oder zu werten. Auch zu Tochs Zeiten waren unter den emigrierten Komponisten nicht die großen europäischen Künstler wie Schönberg, Eisler und Weill am erfolgreichsten, sondern Vertreter der Unterhaltungsmusik im weitesten Sinne, wie Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxmann und Friedrich Hollaender.

Offenbar braucht es ein bestimmtes Gespür für die Funktion einer Unterhaltungsindustrie, wie Hollywood es war und ist, um als Filmmusikkomponist über längere Zeit kommerziell erfolgreich zu sein. Entsprechend wurden die dabei entstandenen Produkte als »Gebrauchsmusik«, »funktionale Musik«, »dienende Musik« (Eggebrecht 1996, 586) oder Musik mit »reduziertem Kunstanspruch« definiert. In diesem Zusammenhang interessierte die Forschung vor allem die intendierten Funktionen, in jüngerer Zeit auch ihre Wirkungen beim Rezipienten. Dennoch wurden bei der verbalen Beschreibung von Filmmusik stets die Kategorien der Konzertmusik (»absoluter Musik«) verwendet. Begriffe wie »Ouvertüre«, »Thema«, »Motiv«, »Sequenz«, »Kontrapunkt« konnten gerade deshalb übernommen werden, weil die stilistischen Vorlagen der Filmmusikkomponisten zumeist programmatische oder dramatische Werke der Spätromantik oder der klassischen Moderne waren, die jedermann zu kennen glaubte.

Auf der anderen Seite stehen die schon früh gesammelten praktischen Erfahrungen der Produzenten bei der Auswertung von Filmen und ihrer Musik, die im Wesentlichen besagen, dass Filmmusik nicht »gehört« wird, jedenfalls nicht bewusst. Danach wäre es im Grunde egal, ob ein bestimmter

spannungssteigernder Effekt mit kunstvollen Holzbläser-Arpeggien in der Dur-Mediante des Hauptthemas erzielt wird, oder ob eine einfache, düster klingende Synthesizer-Fläche dafür ausreicht. Der musikalische Ehrgeiz, eben doch eine wirkungsvolle und künstlerisch anspruchsvolle Musik zu schreiben, wurde den Komponisten oft nicht gedankt. Für die ebenfalls ehrgeizige musikwissenschaftliche Analyse bedeutete dies eine normative Einteilung in »gute« und »schlechte« Filmmusik, die nicht kongruent mit der Wertung des Produzenten oder des breiten Publikums sein musste und demzufolge als Feedback für den Komponisten wenig tauglich war. »Gute funktionale Musik kann ihre Güte gerade dadurch gewinnen, dass sie rein ästhetisch schlechte Musik ist« (Eggebrecht 1996, 586), doch dieses Diktum scheint inzwischen zum Freibrief für Filmproduzenten geworden zu sein, die die Aufgabe der musikalischen Gestaltung ihres Filmes Bands, DJs, Cuttern oder gleich dem GEMA-freien Soundarchiv überlassen. Mögen Kostengründe dafür verantwortlich gemacht werden oder das musikalische Desinteresse des Regisseurs, die entstandenen Produkte können auch unter funktionalen Gesichtspunkten nicht überzeugen, ganz einfach, weil die Musik nicht auf die Szene gearbeitet ist, sondern nur »angelegt« und als »passend« befunden worden ist.

Doch selbst eine gut »funktionierende« Filmmusik lässt sich ohne weitere Überlegungen nicht einfach analysieren und bewerten, da sie kein selbstreflexives System darstellt. Victoria Piel beschrieb zwar Formen selbstreflexiver Filmmusik, etwa wenn diese besonders starke, »prägnative« oder »disparate« Reize auslöst, als Musik bewusst wahrgenommen wird oder mit der Erwartungshaltung bricht. (Piel 2008, 58f.) Doch das Betrachten der »Nur-Musik«, im Sinne einer Gattung, die mit anderen funktionalen Musiken wie Stummfilmmusik, Schauspielmusik, Oper, Musical oder konzertanter Programmmusik vergleichbar ist (Aaron

Copland), führt heute zu Problemen. Peter Rabenalt begründete dies 2005 so:

Die Uneinheitlichkeit und Vielgestaltigkeit des Phänomens Filmmusik spricht dagegen, sie als eine spezifische Gattung von Musik definieren zu wollen, in der sich allgemeine musikalische Gesetze modifizieren. Der Begriff Filmmusik bezeichnet nicht mehr und nicht weniger als unterschiedlichste musikalisch geprägte Klangereignisse für verschiedene Zwecke innerhalb einer Kinovorführung. Die Qualität von Filmmusik misst sich ausschließlich an der Eignung, ihre jeweilige Funktion zu erfüllen. (Rabenalt 2005, 251f.)

Inzwischen zeichnet sich jedoch eine neue Dimension ab, die eine rein musikalische Analyse noch problematischer macht und das Verständnis von Filmmusik als musikalische Gattungsbezeichnung in Frage stellt. Durch die Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten bei der Herstellung des Soundtracks ist eine Arbeitsteilung in den Bereichen Komposition, Einspielung, Musikmischung einerseits und den übrigen akustischen Bestandteilen (Sprache, Geräusche, Effekte) andererseits oft nicht mehr notwendig. Zunehmend verlässt ein Film vom ersten Tag der Postproduktion bis hin zur Endabnahme nicht mehr die Festplatte, sämtliche Vorgänge, vom Bildschnitt bis hin zu den zahlreichen Tonspuren, sind heute am Rechner zu realisieren. Dabei hat der Beruf des Sounddesigners an Bedeutung zugenommen, denn ihm obliegt die Auswahl, Anordnung und Klangformung der nahezu unbegrenzt zur Verfügung stehenden Audiofiles

mit Geräuschen, Tönen und Musik. Umgekehrt nimmt der Einfluss des Komponisten ab.

Lothar Prox untersuchte 1993 den Zusammenhang von *minimal music* und Filmmusik, insbesondere unter dem Eindruck der Kompositionen von Philipp Glass. Er deutete diese künstlerische Richtung, die mehr in Richtung Musikfilm geht, als Reaktion auf den »merkbareren Verlust einer musikalisch geprägten Filmkunst« und die »Kehrseite einer neuen Vorherrschaft des Sounddesigns« und stellte bereits vor 19 Jahren fest:

Der internationale Kommerzfilm operiert nicht mehr mit drei voneinander unabhängigen Tonplänen (was der Musik jahrzehntelang eine künstlerische Chance gesichert hat), sondern organisiert integrierte Tonpartituren. [...] Die Musik auf der Tonspur unterlag dabei einem Dekonstruktionsprozess, der kaum noch zulässt, von Filmmusik im herkömmlichen Sinne zu sprechen. (Prox 1993, 21)

Der Sounddesigner Michael Vermathen bezeichnet diese »integrierte Tonpartitur« sinnfällig als akustisches Storyboard: ein Tondrehbuch, das chronologisch anhand des Timecodes die akustischen Ereignisse auflistet. Es unterscheidet in Erweiterung zu einem herkömmlichen Storyboard auf der Tonebene nicht nur generell zwischen Sprache, Geräuschen und Musik, sondern beinhaltet darüber hinaus eine differenzierte Unterteilung der Geräuschebene in Atmo, nicht-diegetische und diegetische Geräusche. Sounddesign und Musik bilden in einem solchen Plan eine Einheit auf der Tonebene. Sie können sich ergänzen, bedingen, aber auch konträr

gegenüberstehen (Vermathen 2004). Aus diesem Grunde kann der Einsatz der Musik in das akustische Drehbuch mit einfließen.

Jörg Udo Lensing betrachtet diese Verschmelzung von Musik und »komponierten« Geräuschen im Hinblick auf die immer größer werdende Klangfülle kritisch:

Interessanterweise hat diese Art zwischen komponiertem Sounddesign und in diese Gestaltung integrierter elektronischer Musik gerade im amerikanischen Spielfilm in den letzten zehn Jahren enorm Schule gemacht. [...] So sehr dieser Weg zu einer technisch, wie gestalterisch höheren Komplexität bei gleichzeitig höherer Transparenz gelangt, so sehr fraglich ist die Konsequenz dieses Prinzips, welches auf Steigerung beruht (Lensing 2009, 242).

Lensing sieht aber auch Vorteile in dieser Entwicklung und versteht modernes Sounddesign als eigenständige Kompositionsform.

Die wenigen herausragenden Beispiele von konzeptioneller, wie praktischer Kooperationen zwischen Filmkomponist und Sounddesigner zeigen, wie intelligent harmonische Klanggestaltung und Geräuschstruktur miteinander verflochten werden können und wie sich aus dieser Gestaltungsweise eine neue Art Filmtextur

ergibt, die mit den klassischen Termini Sounddesign versus Filmmusik nicht mehr beschrieben werden können. (Lensing 2009, 98–99).

Stattdessen wird in diesem Zusammenhang von verschiedenen, nahezu gleichberechtigten Schichten ausgegangen, die nicht mehr die Unterteilung in Musikspur und Geräuschspuren voraussetzt.

Wie aber verhält es sich mit der käuflich zu erwerbenden Filmmusik? Wenn der Gedanke einer »Dekonstruktion«, also Zerlegung, zuträfe, wäre es nicht möglich, Filmmusik auf Tonträgern in der Nachauswertung eines Kinohits zu verkaufen. In der Tat enthalten Soundtrack-Kompilationen inzwischen nicht mehr die Musik aus dem Film, schon gar nicht in der ursprünglichen Anordnung. Stattdessen setzen sich diese Produktionen aus Neukompositionen sogenannter Suiten zusammen, dabei werden die Leitmotive und Themen entweder in kleineren Einzelsätzen oder als fließend ineinander übergehende sinfonische Dichtung präsentiert. Oft aber werden nur die im Film verwendeten Popsongs kompiliert, und Material aus dem eigentlichen Score fehlt ganz. Damit bleibt auch hier der musikalische Gattungsbegriff außen vor.

Lohnt sich dann überhaupt die analytische Betrachtung, und vor dem Hintergrund der Vermittlung an junge Zuschauer, lohnt sich eine musikdidaktische Aufbereitung des Gegenstandes? Grundsätzlich bietet der Blick in die Geschichte des Films zahlreiche nach wie vor interessante Fragestellungen, die sich historisch, vergleichend und didaktisch erschließen lassen. Doch gerade junge Menschen haben zunächst den Zugang zum aktuellen Kinoprogramm und schon aufgrund der Kinoketten mit ihren Kopienzahlen in erster Linie Interesse am »Blockbuster«, am kommerziell

orientierten narrativ-fiktionalen Film. Diese Tatsache abzutun und sich in den ästhetischen Elfenbeinturm zurückzuziehen, ist genauso kontraproduktiv, wie etwa die Popmusik in toto als trivial zu bezeichnen und gleichzeitig über die fehlende Akzeptanz für Neue Musik zu lamentieren. Es gilt vielmehr, die gegenwärtigen Strömungen zu untersuchen und ihre Ursachen und Folgen sichtbar zu machen, um überhaupt Werturteile abgeben zu können oder eine normative Beschreibung von Filmmusik – die es derzeit nicht gibt – vorzunehmen. Deshalb wird im Weiteren der Begriff Filmmusik beibehalten, auch wenn er nicht mehr für den klassischen »Score« steht, sondern eine noch näher zu definierende Häufung von Klangereignissen beschreibt, die sich aufgrund ihrer Anordnung (Partitur), ihrer klanglichen Herleitung (Instrumentierung) und ihres Bedeutungsgehaltes (ästhetische Gestalt) vom übrigen Filmsound unterscheiden.

Jede filmmusikalische Analyse stößt also gegenwärtig auf das Problem der »integrierten Tonpartitur«. Bezogen auf die Verfügbarkeit im eigentlichen Film gelingt es dem Hörer nur schwer, musikalische Strukturen herauszufiltern, bezogen auf die Verfügbarkeit auf einer Soundtrack-CD ergibt sich eine Diskrepanz zwischen Original und Bearbeitung. Gelingt aber der Zugriff auf die Einzelbestandteile aufgrund einer geeigneten Szene mit klarer Trennung der Soundbestandteile oder mit Hilfe von speziell produzierten Anschauungsbeispielen, bleibt immer noch die Frage nach den Kategorien, auf die sich die Analyse bezieht. Wie bereits dargestellt, versagen primär musikwissenschaftlich orientierte Modelle aufgrund der fehlenden Eigenständigkeit und Autonomie von Filmmusik, vor allem in Bezug auf Form und Struktur. Ebenso sind die bisher üblichen Systematisierungskonzepte, die sich vor allem an einer funktionalen Klassifikation orientieren, auf den Prüfstand zu stellen, da die ihnen

zugrundeliegende Prämisse einer »klassisch« auskomponierten, klar erkennbaren Filmmusik immer seltener werden wird.

Zwar erweist sich das frühe Funktionsmodell von Hansjörg Pauli (1976) immer noch als praktikabel, vor allem im Zusammenhang mit der Einführung der Filmmusik-Thematik im Unterricht. Es ermöglicht einen grundlegenden Zugang zur Vorstellung von funktionaler Musik, ist aber darüber hinaus für eine weiterführende Analyse zu allgemein formuliert. Paulis »ganzheitliches und wirkungsorientiertes Modell« von 1993 (ähnlich auch bei Kloppenburg 2000) eröffnet noch größere Kategorien (persuasive, syntaktische, hermeneutische Funktion), die systematisch begründet erscheinen, aber bei der Analyse wenig dienlich sind. Oft in Aufsätzen und Lehrbüchern angeführte Filmmusik-»Techniken« eignen sich auf den ersten Blick besser für die Beschreibung und Einordnung von Musik im Film. Hierunter fallen »Organisationsformen« der Filmmusik wie *Mood-Technik* und *Leitmotivtechnik* (nach Pauli 1978), *Deskriptive Technik* und *Baukasten-Technik* (nach Bullerjahn 2001). Verknüpft mit Filmbeispielen des klassischen Hollywood-Stils konnten diese Verfahren erfolgreich Einzug in die Unterrichtspraxis erhalten. Bezogen auf bedeutende Spielfilm-Produktionen der letzten zehn Jahre wird es allerdings schwer, ihre Anwendung nachzuweisen. Zudem berücksichtigen sie nur die Position des Filmkomponisten oder seines Produzenten, nicht aber die tatsächliche Funktion und Wirkung der Musik im Gesamtwerk des Films.

Welche Forschungsansätze bieten nun – ausgehend von diesen durchaus defizitären Voraussetzungen – für die zukünftige Analyse und Vermittlung von Filmmusik den »richtigen« Weg? Gibt es überhaupt einen sowohl systematisch als auch inhaltlich überzeugenden Zugriff auf eine Musikgattung, die bisher weder definiert noch allgemeingültig zu

verwandten Gattungen (etwa dem Musikfilm) abgegrenzt wurde und die unter der gegenwärtigen Entwicklung in steter Konkurrenz zum Sounddesign Zerfallserscheinungen aufweist?

Die bisher umfangreichste und systematisch überzeugendste Arbeit zur Wirkung von Filmmusik hat Claudia Bullerjahn 2001 veröffentlicht, eine Neuauflage ist geplant. Ihre Unterscheidung in Funktionen und Wirkungen geht über eine rein funktionale Klassifikation hinaus und ist von großem Nutzen für die weiterführende Filmmusikforschung. Bullerjahn sieht filmmusikalische Funktionen als intendierte Wirkungen der Produzenten und macht auf die darin enthaltenen Diskrepanzen aufmerksam, etwa wenn das Filmpublikum Musikzitate nicht erkennt oder wenn die Musik eines Filmes von 1940 heute nicht mehr in der gleichen Weise funktioniert:

Filmbetrachtern dient die Filmrezeption ausschließlich als Mittel zur und Unterhaltung, weshalb sie zu anstrengenden Überlegungen hinsichtlich der vom Komponisten intendierten Aufgabenstellung der Filmmusik nicht bereit sein werden. Die Erkenntnis einer Unangemessenheit (z.B. die drastische musikalische Akzentuierung von Schlägen in einer Prügelzene oder der gar zu prompt einsetzende, klischeehafte Siziliano beim ersten Auftritt des Protagonisten in einer Mafiafilmparodie), die ansonsten unerklärbar bleibt und deshalb vom Filmbetrachter nur als Provokation verstanden werden kann, führt in einem heiteren Filmkontext zumeist zum Eindruck von Komik. (Bullerjahn 2001, 142)

Innerhalb der Funktionen differenziert Bullerjahn zwischen Metafunktionen und Funktionen im eigentlichen Sinn, was hinsichtlich der Verständigung beim filmischen Produktionsprozess von Vorteil sein kann: Metafunktionen können demnach rezeptionspsychologisch (etwa die Neutralisierung bzw. Maskierung von akustischen Störfaktoren in der Stummfilmzeit) oder ökonomisch (etwa die Platzierung von Popsongs oder bekannten klassischen Ausschnitten im Film zur nachträglichen Vermarktung) begründet werden. Unter Funktionen im eigentlichen Sinn fasst Bullerjahn dramaturgische Funktionen (Musik verdeutlicht Charaktere und deren Psyche), epische Funktionen (Musik verdeutlicht Handlung und Filmzeit), strukturelle Funktionen (Verdeckung oder Betonung des Schnitts und der Montage) und persuasive Funktionen (Musik betont emotionale Aussage). Bullerjahns Ausführungen zu Filmmusiktechniken sollen an dieser Stelle ausgespart bleiben, da diese in vielerlei Hinsicht nicht mehr auf die gegenwärtige Filmmusikpraxis anwendbar erscheinen.

Zur Herleitung einer Wirkungssystematik geht die Autorin zunächst auf die physiologischen und psychologischen Grundlagen ein. Daraufhin trennt sie die Wirkungsebene von den Bereichen der Produktion (Filmmusikebene) und der Rezeption (Rezipientenebene) ab, um eine ausschließliche Konzentration auf die Wahrnehmungsprozesse zu erreichen. Unter solchen Wahrnehmungsprozessen erläutert Bullerjahn die »Bannung und Vereinnahmung« (Aufmerksamkeit im Film wird durch Musik geleitet) und die »Strukturelle Wahrnehmung« (zeitliche Gliederung und Tempo wird durch Musik verdeutlicht). Interessantester Bereich ist vermutlich die »Emotionale Einfühlung«, also die affektive Wirkung von Musik. Hier fehlen nach wie vor genauere, empirisch überprüfbare Erkenntnisse über die sich im Laufe der Zeit oft verändernden musikalischen Auslöser emotionaler Wirkungen. Dass Filmmusik die Aneignung von Wissen und

Informationsspeicherung begünstigt, ist Dokumentar- und Lehrfilmproduzenten bewusst, für den fiktionalen Film spielt eher die Konditionierung des Zuschauers zum Aufbau filmmusikalischer Konventionen eine Rolle. Diese wird unter der Wirkungskategorie »Kognitive Schema-Anwendung« beschrieben. Filmmusik bewirkt offenbar auch eine »Urteils- und Meinungsbildung«, also im Sinne einer Mediatisierung und Veränderung von musikalischen Präferenzen beim Publikum. Dieser Gedanke wurde zum einen von Verfechtern einer artifiziellen Filmmusik (Adorno, Eisler, Toch) bemüht, etwa mit dem Gedanken, dass der Film einen erleichterten Zugang zur Neuen Musik bewirken könne. Zum anderen verursacht die urteils- und meinungsbildende Wirkung von Filmmusik Sorgenfalten in den Gesichtern der Medienpädagogen, da auch eine Beeinflussung zugunsten einer anderen, keinesfalls artifiziellen Musik stattfinden kann.

Anselm Kreuzer verwendet in seiner Arbeit *Filmmusik in Theorie und Praxis* den Begriff der kognitiven Dissonanz sehr freizügig, etwa im Sinne der Pauli'schen »Kontrapunktierung«. Am Beispiel von Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* fordert er das »richtige Maß an kognitiver Dissonanz«, das sich durch das »intuitive Gespür« des Filmkomponisten ergibt. Dabei übersieht er, dass die eigentliche kognitive Dissonanz – aufgefasst als Missverhältnis zwischen verschiedenen Wahrnehmungen – negative Wirkungen evoziert und von kommerziellen Filmproduzenten grundsätzlich vermieden wird. Bestimmte Filme von Stanley Kubrick, Oliver Stone oder Michael Moore bilden hierbei aufgrund ihrer provokativen Intentionen eine Ausnahme.

Kreuzer entwickelt anhand einer holistischen Grundlage (»Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile«) ein »Drei-Dimensionen-Modell« der Wahrnehmung von Filmmusik. Als »vertikale Ebene« bezeichnet er die Montage-Technik, bei der filmischen Einzelbildern oder kurzen Bildfolgen bestimmte musikalische Elemente zugeordnet werden, wie es Eisenstein mit seiner »Film-Bild-Partitur« zu ALEXANDER NEWSKI (Eisenstein/Vasilyev, UdSSR 1938) in idealer Weise beschrieben hat. Zur »vertikalen Ebene« zählt Kreuzer aber auch Paulis drei Funktionen Paraphrasierung, Kontrapunktierung und Polarisierung; sowie im weiteren Sinne alle Funktionsmodelle. Unter der »horizontalen Ebene« versteht Kreuzer die Wiederkehr ähnlicher Reizstrukturen im Filmverlauf. Hier bietet sich die Verwendung von Leitmotiven in der Filmmusik als Beispiel an. Filmmusik als »roter Faden«, der dem Zuschauer beim Verstehen narrativer Sprünge und komplexer Handlungen hilft, wurde in der Filmgeschichte häufig modellhaft realisiert (etwa Ennio Morricone mit dem Motiv der Mundharmonika in ONCE UPON A TIME IN THE WEST (Sergio Leone, I 1968)), geriet aber im Zuge des Sounddesigns außer Mode.

Mit der »Tiefendimension« ist gemeint, inwieweit sich der Rezipient auf die Bewusstseins-ebene des Films einlässt und dabei einen »virtuellen Raum« betritt, der sich von seiner Lebenswelt unterscheidet. Kreuzer vertritt die Ansicht, »dass ein Film nur funktionieren kann, wenn er einen Übergang von der Lebenswelt in den virtuellen Raum bewirkt« (Kreuzer 2009, 165) So schaffe der *Main Title* zu Verhoevens BASIC INSTINCT eine mysteriös-erotische Atmosphäre.

Manche filmmusikalischen Funktionen und Wirkungen lassen sich allerdings nur mithilfe des Zusammenwirkens aller drei Dimensionen erklären, etwa der von Hitchcock und seinen Komponisten Herrmann,

Tiomkin und Waxmann zur Perfektion geführten Suspense-Technik.

Ganzheitliche Funktionsmodelle, die sowohl die Produzenten- als auch die Rezipientenebene berücksichtigen, wie das strukturalistische Modell von Georg Maas oder das Wirkungsmodell Claudia Bullerjahns, würden stets allen drei Dimensionen gerecht, sie sind nach Meinung Kreuzers daher für die praktische Anwendung gut geeignet.

Kreuzer beabsichtigte, mit diesem »Drei-Dimensionen-Modell« nicht nur bestehende Theorien zur Filmmusik zu verknüpfen, sondern es auch auf andere Aspekte des Films (Filmsprache, Bildgestaltung) anzuwenden. Mit diesen Bestrebungen wird aber zugleich das Manko des Modells deutlich; es bleibt sehr allgemein und gibt keine normativen Kategorien vor. Für die musikalische Analyse ist nichts gewonnen, wenn eine Zuordnung zu einer der drei Dimensionen gelingt; in jedem Fall werden weitere Kategorien benötigt, um zur Funktion und Wirkungsabsicht zu gelangen.

Annabel Cohen beschäftigt sich mit empirischer Wirkungsforschung vor allem in Bezug auf Filmmusik am *Auditory Perception & Music Cognition Research & Training Laboratory* an der *University of Prince Edward Island* (Kanada). Sie verwendet ein grundsätzlich anderes System von Funktionen, die der Filmmusik zugrunde liegen, ein System, das von der kognitiven Wahrnehmungspsychologie geprägt ist. Grundsätzlich ist die experimentelle Forschung Cohens von großer Bedeutung für das Verständnis der psychischen Vorgänge bei der Rezeption von Filmmusik. Allerdings handelt es sich um Laborversuche mit bereits zerlegtem Ton- und Bildmaterial. Wer gern Blockbuster in großen Kinos sieht, weiß, dass die Komplexität der gebotenen Soundlandschaft mit ihrem großen Frequenzumfang, den 8 Kanälen, den überlagerten Effekten eine ganz andere Rezeptionssituation bietet, die einen Nachweis einzelner Zusammenhänge erschwert. Dennoch

soll hier davon ausgegangen werden, dass eine Zerlegung, eine »Dekonstruktion« grundsätzlich sinnvoll ist, um Funktionen und Wirkungen besser zu analysieren und zu verstehen. Am Ende sollte jedoch das »Wiederzusammensetzen« stehen, um den Gesamteindruck nicht zu verlieren und aus der Laborsituation herauszutreten.

Jede Musik weist bestimmte objektive Parameter (»Structure«) auf, die sich etwa in Tonhöhe, Tempo, Tonskala, Rhythmus oder Harmonik beschreiben lassen. Bei der Rezeption von Filmmusik sind sich die Zuschauer/Hörer einer solchen Struktur meist nicht bewusst. Dieser Aspekt wurde von vielen Filmtheoretikern erörtert und durch empirische Studien nachgewiesen. Kein Konsens besteht allerdings in der Frage, ob diese fehlende Strukturwahrnehmung nun gut oder schlecht für die Filmmusik ist.

Ausgehend von der These, dass filmmusikalische Elemente nicht beliebig, nicht-arbiträr sind, dass damit auch bestimmte Elemente besser »wirken« als andere, ordnet Cohen weiterhin der Musik eine Bedeutung zu (»Meaning«). Cohen ist sich durchaus bewusst, dass dieser Ansatz von der Musikwissenschaft nicht vorbehaltlos geteilt wird. Was Musik »bedeutet«, ist im Grunde eine subjektive und gefühlsmäßige Angelegenheit, die sich nicht mit analytischen Methoden ergründen lässt. Dennoch erscheint ihr dieser Weg für die zukünftige Forschung erfolgversprechend. »To date, experimental research has not focused on the subtle uses of music in film [...]. A number of studies, however, have concerned the role of music in generating inferences, and often those inferences are associated with emotional meaning« (Cohen 2001, 254). Der von Cohen später verwendete Begriff der »Inferenz« – im Sinne von Schlussfolgerung und filmische Interpretation durch den Zuschauer – ersetzt in gewisser Weise den Bedeutungsbegriff. Damit knüpft Cohen an die begriffliche Vorstellung von

Emotionen und Gefühlen aus der Hirnforschung an. Nach Antonio Damasio entstehen Gefühle, wenn Emotionen Veränderungen in der geistigen Vorstellung auslösen: »In conclusion, emotion is the combination of a *mental evaluative process*, simple or complex, with *dispositional responses to that process*, [...] resulting in additional mental changes. [...] I reserve the term *feeling* for the experience of those changes.« (Damasio 1994, 139)

Ein weiterer Bereich von Cohens Wirkungsforschung widmet sich der Gedächtnisstruktur, dabei speziell der Erinnerung (»Memory«). Danach gelingt das Wiedererkennen besonders gut, wenn Musik und Bild gepaart werden und wiederholt auftauchen. Der Begriff »Leitmotiv« wird dabei vermieden, weil dieser – zumindest im Wagner’schen Sinne – sich auf die Wiederkehr von Motiven in der Musik allein bezieht.

Aus dem Schema wird deutlich, dass die unbewusst wahrgenommene musikalische Struktur gemeinsam mit der Struktur des Bildinhalts verschmilzt, während die empfundene musikalische Bedeutung Einfluss auf die narrative Deutung des Films hat.

Einen dritten Aspekt bezieht Cohen auf eine filmische Wirkungsabsicht, deren Begriff sich nicht in der deutschen Filmforschung und mithin auch nicht in der deutschen Filmmusikforschung wiederfindet: »Suspension of Disbelief«. Wenig überzeugend übersetzt bedeutet er etwa: »vorübergehende Akzeptanz des Unglaubbaren«, »Außerkraftsetzung der Unglaubhaftigkeit«, sinngemäß wahrnehmungspsychologisch übertragen »Vermeidung kognitiver Dissonanz«. Demnach kann Musik helfen, offensichtliche Ungereimtheiten im narrativen oder szenenbildlichen Bereich auszublenden und damit das Filmganze besser zu vermitteln. Cohen begründet diese Funktion mit der adaptiven Resonanz-Theorie, nach der ein Inhalt nur dann vom Kurzzeit- ins Langzeitgedächtnis gelangt, wenn dieser

kongruent zu bereits gespeicherter, erfahrener Wirklichkeit ist. Ein Science-Fiction-Film kann an solche Erfahrungen nicht anknüpfen, allerdings kann er Erfahrungen aus anderen Science-Fiction-Filmen nutzen, wodurch bei der kommerziellen Filmproduktion bestimmte Regeln eingehalten werden müssen, um die »Suspension of Disbelief« zu realisieren.

Die Bedeutung erworbenen Wissens für das Verständnis und die Deutung von musikalischen Erscheinungen betont auch Wilfried Gruhn, wenn er schreibt: »So ist auch das, was wir hören bzw. hörend erkennen, von vielen intrasubjektiven Bedingungen abhängig; von der interessegeleiteten Aufmerksamkeit, [...] auch von dem kulturellen und sozialen Kontext, in dem wir etwas hören, und ebenso von dem Wissen und den Erwartungen, mit denen wir uns Klängen zuwenden.« (Gruhn 2008, 11). Danach wird das Gehörte erst dann zur Musik, wenn es individuell mit Bedeutung versehen wird. Der Hörer nimmt einen Abgleich mit präexistenten »mentalen Bildern« vor. Gruhn übernimmt für diesen Vorgang den Begriff der »Audiation«, der auf Edwin Gordons *Music Learning Theory* zurückgeht (Gruhn 2008, 86). Grundsätzlich bestätigen die von Gruhn beschriebenen Versuche die Ergebnisse von Cohen in Bezug auf die Wahrnehmungspsychologie. Allerdings geht es Gruhn weniger um die Systematisierung von musikalischen Wirkungen beim Musikhören, sondern um die Effekte der neurobiologischen Vorgänge auf den Lernprozess bei Kindern und (werdenden) Musikern, weswegen sein Appell nicht an Komponisten, Musikproduzenten oder Sounddesigner, sondern an Erzieher und Lehrer gerichtet ist.

Unter der Prämisse einer Urteils- und Meinungsbildung erscheint die Einbeziehung der Musikpädagogik in die Funktions- und Wirkungsforschung sinnvoll und notwendig. Zum einen erleichtert die

regelmäßige Arbeit mit Schülern die empirische Sammlung von Erfahrungen und Prozessen bei der Rezeption von Filmen und Filmmusik, zum anderen existiert eine gewisse Chance der kulturellen und ästhetischen Einflussnahme auf das Konsumverhalten der Jugendlichen, wobei dieser oft in schulpolitischen Leitlinien geforderte Aspekt nicht überbewertet werden darf. Grundsätzlich kann aber ein Erkenntnisgewinn bei der Analyse von kommerziellen Medienprodukten nur von Vorteil für die Herausbildung einer kritischen Kompetenz sein.

Zwar hat die Filmmusik es ebenso wie die Rock- und Popmusik inzwischen geschafft, einen festen Platz in den Lehrplänen zu erhalten. Jedoch fehlt eine spezielle Didaktik der Filmmusik und die in Lehrbüchern vorhandenen Ansätze sind oft unvollständig, sachlich falsch oder schlichtweg veraltet. Spezielle Arbeitshefte stellen eine bessere Alternative dar (Maas 2001, Krettenauer 2008), beschäftigen sich aber primär mit der Filmmusikgeschichte und der »klassischen Filmmusik«, also mit Beispielen aus einer Zeit, in der der Gattungsbegriff noch zutreffend war.

Für die aktuelle Filmmusikpraxis hingegen muss die Lehrperson auf Sekundärliteratur zurückgreifen (empfohlen sei etwa das Praxisbuch *Filmmusik* von Andreas Weidinger), um den geänderten Produktionsbedingungen und den damit verbundenen Rezeptionsproblemen gerecht zu werden.

2005 erschien die Dissertation *Filmmusik und ihre Bedeutung für die Musikpädagogik* von Christa Lamberts-Piel. Sie begründet ihre Arbeit mit der großen Rolle, die Filmmusik in der alltäglichen Musikrezeption der Jugendlichen spielt. Dabei geht es ihr um musikalische Schulung der Rezipienten, damit diese zum einen ein Werturteil über konsumierte (Film-)Musik bilden können und zum anderen auch aufgeschlossen

gegenüber Konzertmusik werden. Lamberts-Piel leitet daraus die Aufgabe ab, ein »geschultes Publikum« zu bilden, das »kunstvolle« Filmmusik »zu schätzen wisse«. Dies solle durch das »Durchschauen« und »Verstehen« gelingen (Lamberts-Piel 2005, 116). Weiterhin erfolgt eine »allgemeine Verbesserung der Wahrnehmungs- und Verständigungslage« (ebd., 118). Während eine Beschreibung von Musik, von ihren Wirkungen und auslösenden Gefühlen sinnvoll und machbar erscheint, ist Lambert-Piels erste Prämisse aufgrund der vorgenannten Probleme bei der Abgrenzung der Filmmusik nicht realistisch. Weder der Musiklehrer noch der Musikwissenschaftler kann durch auditive Analyse den »Soundtrack« entflechten. Ein Zugang zu den Produkten, die im Zuge des filmischen Schaffensprozesses vorher entstanden sind (an Partituren ist dabei kaum noch zu denken), erscheint weitgehend unmöglich.

Ein erster Forschungsschwerpunkt ihrer Arbeit war die Analyse der existierenden Lehrwerke für den Musikunterricht an allgemein bildenden Schulen. Hier werden Defizite festgestellt, die sowohl unausgereifte Produktionsvorschläge als auch sachliche Fehler und begriffliche Ungenauigkeiten betreffen. In einem zweiten Ansatz überprüfte Lamberts-Piel die Zugangsweisen von Lehrern und Schülern zur Thematik mit Fragebögen. Die Auswahl der Fragen bleibt jedoch willkürlich, die Ergebnisse spiegeln lediglich das zu erwartende allgemeine Grundinteresse am Gegenstand und die fehlenden Fachkenntnisse wider. Daraus leitet die Autorin ein aufbauendes dreiteiliges Unterrichtskonzept zur Behandlung von Filmmusik ab, das in Klasse 8 oder 9 mit der Erschließung der Funktionen beginnt, in Klasse 10 die Wirkung von Filmmusik – verbunden mit produktiven Verfahren – in den Mittelpunkt stellt und in der Oberstufe die Ästhetik untersucht. Am Ende des Buches steht die Beschreibung beispielhafter Unterrichtssequenzen zu verschiedenen Filmszenen:

Fechtkampfduelle wie in THE MASK OF ZORRO und HIGHLANDER, Schlachtengetümmel wie in BRAVEHEART und GLADIATOR, flimmusikalische Zitate wie in APOCALYPSE NOW, Personalstile verschiedener Komponisten und anderes. Lamberts-Piel verweist in ihrer Schlussbetrachtung auf die Notwendigkeit einer speziellen Filmmusikdidaktik und das noch zu erstellende methodisch ausgearbeitete Unterrichtsmaterial.

So erfreulich die wissenschaftliche Bearbeitung des Gegenstandes Filmmusik für den Unterricht erscheint, so problematisch sehe ich die in dieser Arbeit enthaltene Willkürlichkeit. Die Auswahl verschiedener Filmmusikkompositionen, ihre analytische Betrachtung und der Versuch, vorhandene Filme mit selbst produzierter Musik zu unterlegen, stellen für den engagierten Musikpädagogen keine Neuerungen dar. Er kann, auch ohne die Lehrbücher zu benutzen, je nach Vorgabe der Lehrpläne, geeignete Unterrichtssequenzen erstellen, wird allerdings selbst nicht wesentlich aus seiner eigenen Rezipientenrolle heraustreten können, es sei denn, Filmmusik wäre zugleich das »Steckenpferd« des Musiklehrers. Zumeist kann er mit seiner Auswahl auch die Schülerinteressen bedienen und gelungene Musikstunden realisieren. Was aber fehlt, ist die systematische Einordnung der gegenwärtigen Filmmusik in das musikalische Curriculum.

Unter meiner zu Beginn aufgestellten Prämisse, dass Filmmusik nicht mehr als eigenständige Gattung aufgefasst werden kann, ergeben sich pädagogische Grundfragen:

- * Welche aktuellen Filme eignen sich exemplarisch zur Bearbeitung?
- * Was soll daran gelernt werden und welche musikalischen Kompetenzen können die Schüler daraus erwerben?

- * Welche Verbindung gibt es zu den anderen musikalischen Inhalten des Unterrichts, etwa zu instrumentaler Konzertmusik, zur Popmusik, zu Liedern?

Aus diesen Grundfragen lässt sich zugleich eine Reihenfolge von Arbeitsschritten ableiten, die sich – eventuell an eine Betrachtung der Geschichte der Filmmusik anschließend – an den aktuellen Erscheinungen der Filmmusik orientieren:

- * Selektion und Zerlegung, Trennung von Musik und Sounddesign
- * Funktionsanalyse im Sinne einer detaillierten Musik-Bild-Interpretation
- * Wirkungsanalyse im Sinne der kognitiven Wahrnehmungspsychologie
- * »Zusammensetzung«
- * Anwendung: Schüler vertonen einen Filmausschnitt

In Verbindung mit den dargestellten Modellen zur Funktion und Wirkung von Filmmusik muss nach kleinsten isolierbaren musikalischen Bausteinen gesucht werden, die in Verbindung mit dem Filmbild beispielhaft funktionieren. Ein bestimmter Rhythmus, ein Motiv aus wenigen Tönen, ein bestimmtes Instrument (oder dessen virtuelle Kopie), eine charakteristische Stilzitat können ausreichen, um eine Funktion oder Wirkung zu beschreiben.

Gelernt wird daran zunächst die Höranalyse selbst: Was ist das für ein Takt, welches Tempo wird gespielt, welche Töne erklingen, wie heißt das Instrument, hört man Dur-/Moll-Harmonik oder atonale Verbindungen? In der produktiven Umkehrung werden Rhythmen und Klänge selbst musiziert, werden bestimmte Instrumente erlernt, einfache Tonfolgen und Rhythmen notiert, mit Papier und Bleistift oder auch mit Software aufgezeichnet.

Für die Zerlegung wäre der Zugriff auf Originalmaterial mit einzelnen Tonspuren wünschenswert, sodass der schichtweise Aufbau des Filmtons sichtbar gemacht und die Musik isoliert werden kann. Erfreulicherweise ist eine solche DVD als Ergänzung des Lehrwerks von KLETT in Vorbereitung.

Es gilt nun, auf der Grundlage der beschriebenen wahrnehmungspsychologischen und wirkungsästhetischen Modelle eine Unterrichtsreihe zu entwickeln, in der sowohl geeignete Filmbeispiele zur Analyse ausgewählt und aufbereitet werden, als auch evaluierbare Übungen zum musikalischen Kompetenzerwerb untergebracht sind. Die Wandlung der Filmmusik von einer primär unterhaltenden Gattung der Orchestermusik hin zu einem hochkomplexen technisch geprägten Teilbereich des Sounddesigns birgt durch ihre Neuartigkeit auch Chancen für die Musik des 21. Jahrhunderts. Die Verlagerung des kreativen Anteils im Produktionsprozess eröffnet ebenso neue Arbeitsfelder und fordert eine Berücksichtigung in der ästhetischen Bildung.

Literatur

- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg (Wißner Lehrbuch 5).
- Cohen, Annabel J. (2000) Film music: Perspectives from cognitive psychology. In: *Music and Cinema*. Hrsg. v. James Buhler, Caryl Flinn und David Neumeyer. Hanover N.H.
- Cohen, Annabel J. (2001) Music as a source of emotion in film. In: *Music and Emotion. Theory and research*. Hrsg. v. Patrik N. Juslin und John A. Sloboda. Oxford, UK, 249–272.
- Damasio, Antonio (1994) *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1996) *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München; Zürich.
- Gruhn, Wilfried (2008) *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*. Hildesheim u.a.
- Krettenauer, Thomas (2008) *Filmmusik [Medienkombination]: Arbeitsheft für den Musikunterricht in der Sekundarstufe II an allgemein bildenden Schulen / Thomas Krettenauer*. Marschacht: Lugert; Berlin.
- Kreuzer, Anselm (2009) *Filmmusik in Theorie und Praxis*. Konstanz.
- Kloppenburger, Josef (2000) Filmmusik. Stil-Technik-Verfahren-Funktionen. In: *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Hrsg. v. Josef Kloppenburger. Laaber, 57–83.
- Lamberts-Piel, Christa (2005) *Filmmusik und ihre Grundlagen für die Musikpädagogik*. Augsburg: Wißner
- Lensing, Jörg Udo (2009): *Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition: über die Gestaltung von Filmmusik*. Berlin.
- Maas, Georg (2001) *Filmmusik [Medienkombination]: Arbeitsheft für den Musikunterricht in der Sekundarstufe I an allgemein bildenden Schulen / Georg Maas*. Leipzig; Stuttgart; Düsseldorf.
- Pauli, Hansjörg (1976) Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss. In: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Hrsg. v. Hans-Christian Schmidt. Mainz, 91–119.

- Pauli, Hansjörg (1978) Filmmusik. In: *Funkkolleg Musik, Studienbegleitbrief 11*. Hrsg. v. Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Weinheim & Basel/Mainz, 11–44.
- Pauli, Hansjörg (1993) Funktionen von Filmmusik. In: *Film und Musik*. Hrsg. v. Helga de la Motte-Haber. Mainz, 8–17.
- Piel, Victoria (2008) Narrative Querstände – Momente von Selbstreferentialität der Musik im modernen Film. In: *Filmmusik : Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*. Hrsg. v. Victoria Piel, Knut Holtsträter und Oliver Huck. Hildesheim; Zürich; New York.
- Prox, Lothar (1993) Konvergenzen von Minimal Music und Film. In: *Film und Musik*. Hrsg. v. Helga de la Motte-Haber. Mainz, 18–24.
- Rabenalt, Peter (2005) *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*. Berlin.
- Toch, Ernst (1944) *Brief an Elizabeth Sprague Coolidge vom 16.01.1944*. [Box 42, Folder 7, 1944/182], Toch Archive, Performing Arts Special Collections, University of California, Los Angeles.
- Weidinger, Andreas (2006) *Filmmusik*. Konstanz.
- Vermathen, Michael (2004) *Sounddesign und Filmmusik*, Diplomarbeit im Studiengang Audiovisuelle Medien Fachhochschule Stuttgart, online: <http://www.hdm-stuttgart.de/~curdt/Vermathen.pdf> (Stand: 15.7.2012).

Empfohlene Zitierweise

Schneider, Heiko: Filmmusik – analytische und musikpädagogische Aspekte einer Gattung in der Dekonstruktion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 247-271, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p247-271>.

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.

Von der Kino-Musik zur Filmmusik. Julius Urgiß und die Anfänge der Diskussion über Film und Musik in Deutschland

Michael Wedel (Potsdam)

Unabhängig davon, welchem konkreten Analysegegenstand oder welcher filmhistorischen Epoche man sich zuwendet, das Verhältnis von Film und Musik bietet sich zunächst immer als ein zutiefst paradoxes dar. Es ist deshalb paradox, weil in ihm zwei gänzlich verschiedene ästhetische Diskurse miteinander in Verbindung gebracht werden: der im Sinne naturalistischer Repräsentation abbildende, rhythmisch unregelmäßige filmische Diskurs auf der einen und der per se abstrakte, nicht-abbildende, streng rhythmisierte musikalische Diskurs auf der anderen Seite. Die Zusammenwirkung beider Elemente in der Begegnung von Film und Musik lässt sich daher generell nur als spannungsvolle Verschränkung und funktionale Regulierung eines semiotisch wie ästhetisch disparaten Ensembles von Ausdrucksmitteln begreifen. Jeder historischen oder aktuellen Theoriediskussion der Filmmusik, die ihren Namen verdient, geht es daher niemals nur um eine Betrachtung der musikalischen Strukturen allein. Es geht ihr vielmehr darum, das historisch veränderliche Zusammenspiel musikalischer Formen mit den anderen Elementen filmischer Gestaltung und ihren übergeordneten Produktions-, Wirkungs- und Wahrnehmungskontexten genauer zu bestimmen.

Das klassische Paradigma

Dementsprechend war die theoretische Diskussion des Verhältnisses von Film und Musik lange bestimmt durch den funktionalen Gebrauch von Musik im »scoring« des klassischen Hollywoodkinos. Pragmatisch wird der klassische Hollywood-Filmscore als »Konvention zur Regulierung der Musik im Film« (Kalinak 2001, 31) verstanden. In diesem Zusammenhang sind es vor allem zwei Funktionen, die diese ab Mitte der dreißiger Jahre hinreichend etablierte Konvention zu erfüllen hatte: Zum einen ging es ihr darum, Einheit und inneren Zusammenhang der Filmwirkung zu fördern, indem der Score immer dort glättend einzugreifen hatte, wo »die narrative Kontinuität am schwächsten ist«. Musik funktioniert hier als wichtiges Bindeglied der Erzählkette, das »Übergänge zwischen Sequenzen, Vor- und Rückblenden, Split Screen, Traumsequenzen und Montagen« erleichterte. Zum anderen stand es im Mittelpunkt des musikalischen Interesses, den narrativen Inhalt »sowohl explizit, in bezug auf die Handlung, als auch implizit, in bezug auf Gefühl und Stimmung« zu illustrieren (Kalinak 2001, 33). Darüber hinaus, so der allgemeine Konsens zwischen Praktikern und Kommentatoren, gehörte es im klassischen Hollywood-Scoring zur Aufgabe des Komponisten, strukturelle Eigenschaften der Musik wie Tempo und Rhythmus mit visuellen Bewegungsabläufen zu koppeln oder im Bild nicht sichtbare emotionale Gehalte der Erzählung zum Ausdruck zu bringen, psychologische Figurenmotivationen zu unterstreichen oder für einzelnen Szenen die passende Stimmung zu erzeugen.

Text und Kontext

Ein solches primär textuell und narrativ definiertes Verständnis kann für die Zeit vor 1930 nicht ohne weiteres als praktische Norm vorausgesetzt und als theoretisches Beschreibungsmodell übernommen werden. Vielmehr bezeugen sowohl zahllose Beispiele aus der Produktions- und Aufführungspraxis der so genannten ›Stummfilmzeit‹ als auch die diese begleitenden theoretischen Reflexionen, dass sich die Funktionen von Filmmusik in den 1910er und 1920er Jahren in einem offenen historischen Prozess kultureller Selbstverständigung erst herausbilden mussten.

In seinem Essay *Musik und Film* aus der Mitte der 1910er Jahre weist Julius Urgiß (1914/15) mit seinen vielen Bezugnahmen auf traditionelle Formen musikalischer und musikalisch-dramatischer Unterhaltung (Programm-musik, Symphonie, Oper, Operette) in dieser Hinsicht nicht nur auf die wirkungsmächtigen Vorprägungen der später zur klassischen Norm erhobenen dramatischen, affektiven und psychologisierenden Funktionen von filmbegleitender Musik voraus. Er sensibilisiert in seinen Verweisen auf Lessings *Laokoon*, auf den Komponisten und Musikschriftsteller Felix von Weingartner sowie auf Richard Wagners neo-romantischen Begründungs-versuch des Musikdramas zudem ganz konkret auf einen national und kulturell spezifischen Kontext, dessen Einflussnahme auf die Herausbildung filmmusikalischer Konventionen und Erwartungshaltungen stets mitbedacht werden muss.

Für den deutschen Film bedeutet dies mit Blick auf die Jahre vor 1920, das Verhältnis von Musik und Film vor dem Hintergrund einer grundsätzlichen Asymmetrie zwischen einer hoch entwickelten und künstlerisch

ambitionierten Musikkultur und einem als ästhetisch minderwertig und allein kommerziellen Erwägungen unterworfenen Filmwesen auszugehen, wie sie auch bei Urgiß mehrfach angesprochen und beklagt wird.

Vor allem aber wird die Differenz zwischen der retrospektiven akademischen und der historisch-zeitgenössischen Diskussion der Filmmusik darin deutlich, dass seinerzeit zentrale ästhetische Effekte der Zusammenwirkung von filmischer und musikalischer Wahrnehmung durch vielfältige Praktiken der Abstimmung, Harmonisierung und Synchronisierung im Aufführungskontext teils unter erheblichem personellem und technischem Aufwand hergestellt werden mussten. Für die Realisierung eines semantisierbaren Verhältnisses zwischen Stummfilm und Musik im Kino waren die praktischen Voraussetzungen nicht bereits mit der Filmproduktion als solcher ausreichend gegeben, sie mussten vielmehr erst in der jeweiligen Aufführungssituation geschaffen werden. Der rein textuelle Regulierungsprozess des klassischen (Tonfilm-)Paradigmas ab 1930 findet sich in der Stummfilmzeit transformiert als Regulierungsprozess zwischen stummem Bewegtbild und in der Aufführungssituation produzierter, externer musikalischer Begleitung auf einer anderen, kontextuell definierten Ebene wieder (vgl. hierzu ausführlich Wedel 2007).

Wenn, wie Claudia Gorbman (2001, 24) gefordert hat, Filmmusik als Phänomen der historischen Interaktion nicht nur von Bild und Ton, sondern auch von Text und Kontext erforscht werden muss, so hat diese Erforschung gerade an solchen Problemstellungen der Rekonstruktion eines Kinoerlebnisses »am Schnittpunkt von Musik, Technologie, Ideologie und Psychologie« zu geschehen. Für die Stummfilmzeit, die vor allem mit Blick auf eine so verstandene Geschichte der »screen music« (Gorbman 2001, 25) ein reiches Arsenal geeigneter Fallstudien bietet, kann ein derart

historisierender Ansatz noch immer als Desiderat filmwissenschaftlicher Forschung gelten.¹

Musik im frühen deutschen Kino

Die Veröffentlichung der Überlegungen von Julius Urgiß zur Rolle der Musik im Kino fällt in eine Zeit, in der die Funktion und Ästhetik der Stummfilmbegleitmusik in Deutschland grundsätzlich neu definiert wurde. Zur Jahreswende 1914/15 neigte sich die Epoche des Tonbildes, das in seiner mechanischen Koppelung von Grammophon und Projektor bis dahin den Standard audiovisueller Wiedergabe in den Kinos dargestellt hatte, endgültig ihrem Ende entgegen. Sie hatte relativ genau ein Jahrzehnt angedauert, in dem zwischen 1903 und 1913 zahllose bekannte Opern- und Operetten-Partien – als Originalaufnahmen oder unter Verwendung existierender Grammophon-Platten – in dieser Form verfilmt wurden und einen unverzichtbaren Höhepunkt im Filmprogramm darstellten.

Mit der allgemeinen industriellen Umstellung auf den längeren, »stummen« Erzählfilm um die Jahreswende 1910/11 hatten die Tonbilder mit dem gesicherten Platz im Filmprogramm jedoch auch ihren Rang als Preis- und Qualitätsmaßstab verloren. Die mit der veränderten Programmstruktur sinkende Nachfrage ließ ein Modell sehr schnell unrentabel werden, dessen technischer Aufwand in keinem Verhältnis mehr zu einem Produkt stand, das auf dem Markt vor allem aufgrund seiner Laufzeit-Beschränkung

1 Es sind vor allem die Arbeiten von Rick Altman, die in jüngster Zeit Anstöße zu einer Aufarbeitung dieses Desiderats geliefert haben, zuletzt sein bahnbrechendes Buch *Silent Film Sound* (Altman 2005).

konkurrenzunfähig geworden war. Seit 1909 hatte Oskar Messter die Produktion von Tonbildern rapide gedrosselt, 1911 machten sie lediglich noch 8% seines Umsatzes aus, ein Anteil, der 1908 noch bei nicht weniger als 90% gelegen hatte. Mit einiger Regelmäßigkeit belieferten 1911 nur noch wenige deutsche Filmfirmen den Markt mit Tonbildern. In der Saison 1913/14 kam die Tonbild-Herstellung in Deutschland endgültig zum Stillstand.²

Mit der Dominanz des langen Erzählfilms, insbesondere aber im Kontext der so genannten Autorenfilm-Bewegung um 1913,³ veränderten sich die Ansprüche an die Kinomusik nachhaltig. Wurden bis dahin Filmprogramme in der Regel von einzelnen Musikern, zumeist Pianisten, improvisierend begleitet, so zeichnete sich ab 1908, verstärkt jedoch erst um 1913 die Tendenz ab, längere Erzählfilme mit festgelegten Arrangements musikalisch begleiten zu lassen, die speziell auf dramaturgische Zusammenhänge und die Psychologie der Protagonisten ausgerichtet waren. Für Autorenfilme wie *DER STUDENT VON PRAG* (1913, Stellan Rye) sind ausführliche Anweisungen dieser Art überliefert.⁴ In die gleiche Zeit fallen auch erste Originalkompositionen, etwa Giuseppe Becces Partituren für *RICHARD WAGNER* (1913, Carl Froelich/William Wauer) und *SCHULDIG* (1913, Hans Oberländer) oder Ferdinand Hummels für *BISMARCK* (1914, Gustav Trautschold/Richard Schott/William Wauer) sowie die Einrichtung fest angestellter Kino-Orchester in den neu geschaffenen »Lichtspiel-Palästen«

2 Vgl. Müller (1994, 79ff.), Jossé (1984, 101ff.)

3 Vgl. Quaresima (1990).

4 Vgl. Rügner (1990). Das Herstellungsland der Filme ist nicht gesondert vermerkt, da die folgenden Filmtitel ausschließlich deutsche Produktionen darstellen.

der Großstädte.⁵ Darüber hinaus wurden 1913/14 in Fortführung der Tonbild-Kultur neue technische Systeme zur synchronen Begleitung von Filmen abendfüllender Länge patentiert – u.a. von Guido Seeber – und erste praktische Experimente, etwa bei der Münchner Aufführung der ersten deutschen Filmoper MARTHA (1914, Gustav Schönwald) im April 1914, unternommen (vgl. Wedel 2007, 82ff.).

Mit diesen Entwicklungen auf mehreren Ebenen der musikalischen Kinokultur nahm ein Spannungsfeld Gestalt an, das um die Gegensatzpaare Komposition kontra Kompilation und Illustration kontra Synchronisation zentriert war und die filmmusikalische Diskussion in Deutschland bis zum Ende der Stummfilmzeit dominieren sollte.⁶

Von der Kino-Musik zur Filmmusik

Der studierte Musikwissenschaftler Julius Urgiß, Verfasser einer viel gelesenen *Allgemeinen Musiklehre* (Urgiß 1914), gehörte neben Hans Erdmann 1924, zusammen mit Giuseppe Becce Autor des *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik* (Erdmann/Becce 1924), und dem Beethoven-Biografen Leopold (»Poldi«) Schmidt zu den wichtigsten Protagonisten dieser Debatte in Deutschland. Erdmann und Schmidt traten dabei zunehmend für eine homogen arrangierte, jedoch rein illustrativ angelegte

5 Um 1914 bestanden die Kino-Orchester aus etwa 10 Personen. Dank an Claus Tieber für den auf Recherchen zur Wiener Aufführungspraxis dieser Jahre basierenden Hinweis.

6 Vgl. z.B. die Überblicksdarstellungen von Pauli (1981) und Marks (1997).

Begleitung von Spielfilmen als filmmusikalischer Norm ein.⁷ Demgegenüber sprach sich Urgiß, ab 1916 nicht nur Berliner Redaktionsleiter der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph*, sondern auch Pressesprecher der Deutschen Lichtspiel-Opern und -Operetten Gesellschaft (Delog) und damit aktiv an der Durchsetzung eines Standards der synchronen musikalischen (und gesanglichen) Begleitung von Langspielfilmen beteiligt, bald für die technisch bewerkstelligte Synchronisation als bevorzugtem Prinzip audiovisueller Interaktion im Kino aus (Urgiß 1915, vgl. auch Urgiß 1916).

Zum Zeitpunkt seines Essays »Musik und Film« erschien ihm die Forderung nach vollständig synchroner Wirkungseinheit – ebenso wie die Frage des filmbegleitenden Gesangs – jedoch noch in mehrerer Hinsicht als problematisch: zu vielfältig waren die Möglichkeiten der »musikalische[n] Charakterisierung des Filmbildes«, noch gänzlich ungelöst die Frage nach dem richtigen »Verhältnis der Musik zum Film«.⁸ Unter der Prämisse, dass die Kinobegleitmusik die Vorgänge des Films illustrieren und charakterisieren soll, d.h. generell dem Filmgeschehen beigeordnet sein muss, unterscheidet Urgiß zwischen drei Relevanzebenen, auf denen man die »Musik zum Film« ansiedeln könne: Sie kann entweder als »*reine Begleiterscheinung*« oder als »*getreue Charakterisierung der Vorgänge*« oder gar als deren »*Unterstreichung*« aufgefasst und im Kino realisiert werden.

Der Einsatz der Musik als reiner Begleiterscheinung, die in einem

7 Zu Erdmann vgl. Siebert (1990). Zur Position Schmidts vgl. z.B. Schmidt (1918 und 1919).

8 Dieses wie alle folgenden Zitate dieses Abschnitts stammen, sofern nicht anders vermerkt, aus Urgiß (1914/15) und werden nicht im Einzelnen ausgewiesen.

unverbindlichen Verhältnis zum Filmgeschehen steht, wird von Urgiß als »unwürdig« und wenig zukunftsweisend abgelehnt. Diese Praxis einer Repertoire-Kinomusik, wie sie damals in der aktuellen musikalischen Praxis der Filmtheater dominierte, diente allein der akustischen Umrahmung des Programms, »ohne innern Zusammenhang mit dem, was im Bilde vorgeht«.

Gegenüber dieser Praxis der Kino-Musik entwirft Urgiß die getreue Charakterisierung bzw. genaue Illustrierung eines Films als bisher noch vernachlässigte, potentiell jedoch zentrale wirkungsästhetische Dimension des Kinos. Als Filmmusik im wahrsten Sinne des Wortes »trifft die Musik hier durch das Ohr unser Herz [...] wie der Film durch das Auge.« In ihrer sinnlichen Wirkungsintensität ist sie den Vorgängen dabei nicht einfach untergeordnet (wie im Theoriemodell des klassischen Paradigmas), sondern gleichberechtigt an die Seite stellt: Erst durch sie, so Urgiß, erlange der Film »seine restlose Bedeutung als Kunstwerk.«

Den genau abgestimmten musikalischen Bezug auf andere Darstellungsebenen als die des narrativen Geschehens fasst Urgiß unter den Begriff der »Unterstreichung«. Diese Form der musikalischen Bezugnahme – etwa auf abstrakte Figurenbewegungen oder zur Hervorkehrung komischer Effekte – scheint dem Autor zum damaligen Zeitpunkt auf das Genre der Humoreske beschränkt, »wo starke Wirkungen einen musikalischen Witz noch gut vertragen.« Trotz dieser Einschränkung macht Urgiß jedoch deutlich, dass die Unterstreichung als selbständigste der hier angesprochenen kinomusikalischen Formen – vergleichbar vielleicht frühen avantgardistischen Tonfilm-Experimenten eines Walter Ruttmann oder René Clair, vor allem aber dem *mickey mousing* im späteren Animationsfilm – eine Steigerung der psychologisch-narrativen Charakterisierung bzw. Illustrierung darstellt.

Auf dem Weg von der Kino-Musik zur Filmmusik bildete für Urgiß die Originalkomposition, die er konkret als »Kinooper, Kinooperette oder [...] Kinoposse« anspricht, die Utopie eines noch nicht erreichten »Idealzustands«. Die »Musikzusammenstellung«, d.h. die Kompilation situativ passender Melodien und Motive aus vorhandenen Werken, stellte in diesem Zusammenhang lediglich eine Übergangslösung dar, die auch nur dann akzeptabel wäre, wenn das Problem der schnellen Stimmungs- und Situationswechsel im Film – etwa durch Montagesequenzen oder Parallelhandlungen – dadurch gelöst sei, dass der jeweilige Bearbeiter individuelle Überleitungen zwischen den einzelnen musikalischen Partien hinzufüge. Hinzu kommt noch das praktische Problem des Tempos, d.h. des metrischen Gleichlaufs zwischen Projektor und musikalischer Direktion bzw. Wiedergabe, das eine genaue Absprache des Bearbeiters mit dem Vorführer und Kinokapellmeister notwendig mache. Schließlich könne durch die Verwendung wenig bekannter Musik beim Publikum der Eindruck einer Originalmusik erweckt und somit das Fehlen eigens für den Film komponierter Musik kaschiert werden.

Beide Möglichkeiten der Realisierung einer spezifischen filmmusikalischen Praxis, obwohl in Präzedenzfällen bereits gegeben, scheiterten in ihrer allgemeinen Durchsetzung zur Norm aus zwei Gründen: zum einen, so Urgiß, an der kommerziellen Ausrichtung der deutschen Filmindustrie, zum anderen an der Gleichgültigkeit, mit der Komponisten zu jener Zeit noch immer dem neuen Medium Film und seiner Kinorealität gegenüberstünden. Urgiß zufolge wäre jedoch auf beiden Wegen zumindest »ein bedeutsamer Schritt vorwärts getan, wenn man zu jedem Film entweder die Noten mitlieferte oder aber zum mindesten eine Anleitung, die genau Bild nach Bild empfehlenswerte Musiken mit genauen Angaben, wieweit die Takte gespielt werden müssen, brächte.«

Fluchtpunkt Gesamtsinnlichkeit

Während die psychologisch-emotionale Wirkungsdimension bereits bei Urgiß einen hohen Stellenwert einnimmt, findet sich in der Fluchtlinie seiner Argumentation auch die Gewährung einer Wahrnehmungskontinuität zwischen Film und Musik als zentraler Gedanke, jedoch gegenüber dem klassischen Paradigma in signifikant abgewandelter Form: Die von der Musik zu leistende Homogenität des Eindrucks steht hier nicht allein im Zeichen narrativer Kontinuität, sondern wird mit Blick auf die rein zeitliche Dimension synchroner Zusammenwirkung betrachtet, d.h. a priori als freies Zusammenspiel gleichberechtigter ästhetischer Ebenen zu einem künstlerisch überzeugenden Gesamteindruck. Dass die »Musik [...] ein notwendiger Bestandteil der Vorführungen im Kinotheater« ist, da sie »die helfende Kunst, die dem Film erst zu seiner restlosen Wirkung verhelfen kann«, darstellt – dies ist ein Gedanke, der sichtlich mit dem Schlusszitat von Felix von Weingartner (»Die tiefsten und letzten Aufschlüsse vermag nur die Musik zu geben, weil sie tatsächlich mit unserem inneren Wesen, im letzten Grunde mit dem Wesen der Welt identisch ist«) und Richard Wagner (»Die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein«) korrespondiert und zum Zeitpunkt seiner Formulierung bei Urgiß (1914/15, 144) bereits zu einem festen Topos der frühen Kinomusik-Kritik geronnen war.

Ihr diene die Melodie im Kino, wie Ernst Bloch den Gedanken 1913 erstmals ausformulierte, einer für die (syn-)ästhetische Erfahrung des »homo cinematographicus« konstitutiven »Gesamtsinnlichkeit« (Bloch 1985, 184). Ist der Kinobesucher nämlich »zunächst ausschließlich auf das Auge angewiesen« und muss »vor dem Lichtbild auf alles verzichten, was

sonst als Druck, Wärme, Duft, Geräusch und sinnliches Mittendarinsein dem Anblick der Dinge gerade seinen vollen Wirklichkeitscharakter verleiht«, so übernimmt für ihn die Kinomusik die Funktion der »Vertretung aller übrigen Sinne«, indem durch sie – analog zur Oper, dieser jedoch in der Kongruenz des sinnlichen Eindrucks überlegen – »alle die gemischten Bilder der Verschwendung, des strömenden Überflusses und des Bewegtklangs, den das volle Leben sozusagen bietet, von ihren unmittelbaren Gegenständen abgehoben und zu einem Beziehungsgebilde von eigener, alles vertretender Intensität, Qualität und deshalb Realität verwoben werden« (Bloch 1985, 185f.).

Es ist dieser synästhetische Eindruck einer überwältigenden Gesamtsinnlichkeit, der nicht nur vom Genre des Musikfilms in allen seinen Spielarten ab 1916 konsequent angestrebt wurde, sondern vor allem den audiovisuellen »Filmsymphonien« der Weimarer Zeit ihren Stempel aufgedrückt hat: in den Originalkompositionen Ferdinand Hummels zu *HERRIN DER WELT* (1919, Joe May), Marc Rolands zu *FRIDERICUS REX* (1920-23, Arsen von Cserépy), Hans Erdmanns zu F.W. Murnaus *NOSFERATU* (1922), Gottfried Huppertz' zu Fritz Langs *DIE NIBELUNGEN* (1922-24) und *METROPOLIS* (1926/27) oder Edmund Meisels zu Sergej Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* (1926) und Walter Ruttmanns *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927), um nur einige der bekanntesten Werke zu nennen. Parallel dazu bildete sich in den großen Uraufführungskinos eine eigene Kultur der musikalischen Filmillustration heraus, deren Repertoire sich bis zum Ende der Stummfilmzeit derart verfeinert und deren Routine sich so sehr perfektioniert hatte, dass sie in ihrer emotionalen Wirkungsmacht der Originalkomposition kaum noch nachgestanden haben dürfte (vgl. Fabich 1993). Beide Stränge der historischen Entwicklung von

der institutionellen Rahmung der Kino-Musik zur speziellen Funktionalisierung und individuellen Auslegung der Filmmusik gehen dabei nicht nur auf Praktiken zurück, die sich ab Mitte der 1910er Jahre Zug um Zug durchzusetzen begannen. Ihrer konsequenten Entwicklung selbst wurde in theoretischen Äußerungen wie der von Urgiß der Weg bereitet. Es ist daher wohl auch kein Zufall, dass viele derjenigen, die sich in den 1910er und frühen 1920er Jahren zunächst theoretisch über das Problem der Filmmusik äußerten, später zu den wichtigsten Komponisten und Arrangeuren des deutschen Stummfilms zählten.⁹

Literatur

Altman, Rick (2004) *Silent Film Sound*, New York.

Birett, Herbert (1970) *Stummfilm-Musik. Materialsammlung*, Berlin.

Bloch, Ernst (1985) Über die Melodie im Kino (Versuch 1913). In: *Literarische Aufsätze*. Frankfurt/M., 183-187.

Erdmann, Hans/Becce, Giuseppe (1927) *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. 2 Teile, Berlin.

Fabich, Rainer (1993) *Musik für den Stummfilm*, Frankfurt/M.

Gorbman, Claudia (2001) Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Schlagnitweit, Regina/ Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Film und Musik*, Wien, 13-28.

Jossé, Harald (1984) *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Freiburg i. Br. und München.

Kalinak, Kathryn (2001) Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore. In: Schlagnitweit, Regina/ Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Film und Musik*. Wien, 31-38.

Marks, Martin Miller (1997) *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895-1924*, Oxford.

9 Für einen Überblick vgl. die Verzeichnisse in Birett (1970).

- Müller, Corinna (1994) *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Stuttgart/Weimar.
- Pauli, Hansjörg (1981) *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart.
- Quaresima, Leonardo (1990) »Dichter heraus!« The Autorenfilm and German Cinema of the 1910s. In: *Griffithiana* 38/39, 101-120.
- Rügner, Ulrich (1990) Musikalische Illustration und Erzählform. Musik im Stummfilmkino. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 8, 76-92.
- Schmidt, Poldi (1918) Dankbare Filmmusik. In: *Der Kinematograph* 577, o. S.
- Schmidt, Poldi (1919) Filmdramen mit eigener Musik. In: *Der Kinematograph* 642/643, o. S.
- Siebert, Ulrich Eberhard (1990) *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*, Frankfurt/M.
- Urgiß, Julius (1914) *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig.
- Urgiß, Julius (1914/15) Musik und Film. In: *Bild & Film*, IV. Jg., Nr. 7/8, 141-144.
- Urgiß, Julius (1915) Warum ist die Begleitmusik zum Film notwendig? In: *Der Kinematograph* 468, o. S.
- Urgiß, Julius (1916): Die Lichtspieloper – eine Volkskunst! In: *Delog-Post* 1, 4-5.
- Wedel, Michael (2007) *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*, München.

Empfohlene Zitierweise

Wedel, Michael: Von der Kino-Musik zur Filmmusik. Julius Urigß und die Anfänge der Diskussion über Film und Musik in Deutschland. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 272-286, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p272-286>.

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.

**Alpenloopings in HEIMATKLÄNGE.
Jodeln als Globalisierungsbewegung zwischen
Tradition und Experiment**

Silke Martin (Weimar)

Abstract

Der Untersuchungsgegenstand meines Vorhabens ist die Funktions- und Wirkungsweise des Jodelns als experimentelle Vokal- und Gesangsform, wie sie sich in dem Schweizer Dokumentarfilm HEIMATKLÄNGE (CH/D 2007, Stefan Schwietert) als heimatbildende und identitätsstiftende Rekursionsfigur darstellt. Das Jodeln ermöglicht dabei zwei Heimatschleifen besonderer Art: zum einen einen rekursiven Rufgesang im Schweizer Alpenmassiv, der durch die landschaftliche Begrenzung und das Echo in das Innere des Körpers zurückkehrt und zum anderen ein weltumspannendes Klangnetz, das durch die Stimmkunst der drei Schweizer Vokalartisten Erika Stucky, Noldi Alder und Christian Zehnder akustisch von der Schweiz über die Mongolei bis nach Amerika aufgespannt wird. Der assoziativen Struktur des Films folgend, möchte ich jener kreisförmigen Bewegung des Films nachspüren, die den Begriff der Heimat geografisch zu orten versucht und dabei klanglich wie bildlich zwischen Regionalem und Globalem, Eigenem und Fremden, Traditionellem und Experimentellem changiert. Meine Untersuchung nimmt dabei – mit der Beschreibung der Ursprungshypothesen des Jodelns – einen musikwissenschaftlichen Ausgang, geht dann – mit der Analyse der filmischen Darstellungsweise des Jodelns – durch eine genuin film-wissenschaftliche Betrachtungsweise und mündet schließlich – mit der Formulierung einer Globalisierungshypothese – in einer kulturwissenschaftlichen Fragestellung, die versucht, mit dem Film das Verhältnis von Berglandschaft und Mensch neu zu denken.

Ein Panoramascwenk über das Schweizer Alpenmassiv, ein Mann, der jodelnd auf einem Felsvorsprung steht. Monumentale Bergformationen sind zu sehen, sein Echo antwortet. Schließlich, seine Stimme, die in Schwyzerdütsch fragt: »In welcher Landschaft leben wir? Wie gehe ich mit der Stimme in der Landschaft um? Würde ich in der Wüste leben, würde ich wahrscheinlich anders klingen oder singen als jetzt hier oben.«¹ In einer langen Lateralfahrt erfasst die Kamera die Bergkette, Jodel- und Instrumentalklänge erklingen. Figur und Berg scheinen in einen Dialog zu treten, angedeutet in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Verliert sich die Figur zunächst im Gebirgspanorama, so wird sie schließlich größer und größer, nimmt mehr und mehr Platz ein. Die Kamera nähert sich der Figur, zeigt sie zunächst in einer totalen, dann in einer halbtotalen und schließlich in einer halbnahen Einstellung. Ein Schnitt, der Vokalkünstler und Gesangspädagoge Christian Zehnder ist zu sehen, bei einer Probe, in einem kahlen Raum, mit seinem Kollegen Balthasar Streiff, der ihn auf dem Doppelalphorn begleitet. Zehnders Stimme wird zunehmend präsenter, zunächst im Reden über die Musik, über Identität und Landschaft, dann im Hinübergleiten vom Jodeln in jenen experimentellen Obertongesang, der so bezeichnend ist für seine Stimmkunst und der an eine nach außen gerichtete Meditation erinnert (Vgl. Wulff/Koldau 2008, 211). Schließlich, sein Monolog geht weiter: »Das Echo ist auch wichtig bei uns, in den Gesängen zum Beispiel. Man singt und bekommt etwas zurück.« Ein weiterer Schnitt, Zehnder in einer Interviewsituation, im Hintergrund verschiedene Musikinstrumente: »Ich singe etwas und das Alphorn gibt mir Antwort. Oder ich singe etwas, und der Berg gibt mir Antwort. Das ist doch ... Es gibt kein schöneres Bild für die Schweiz.« Es folgen Filmaufnahmen in

1 Vgl. zu allen weiteren Dialogen die deutsche Untertitelung von HEIMATKLÄNGE.

Super 8, die die Schweizer Flagge zeigen, bewegte Schatten auf Beton, leuchtend rote und gelbe Sonnenschirme und Blumen, die den Blick auf die Wiesen und die Schweizer Alpen rahmen. Die körnigen Super-8-Bilder verschwinden, Zehnder spricht weiter: »Das ist der Widerstand. Den Bergen muss man etwas entgegensetzen. Darum haben wir wohl so viele skurrile Leute. Man muss etwas entgegen setzen. Sonst ist es nicht zum Aushalten.«

Bereits in den ersten Minuten des Films wird deutlich, worum es dem Musikdokumentarfilm HEIMATKLÄNGE geht. Im Mittelpunkt stehen das Verhältnis von Stimme und Landschaft, Jodeln und Alpen, die Übermacht der Berge, der Widerstand, den man den Bergen entgegensetzen muss und die Frage nach Heimat, Identität und Wurzeln. HEIMATKLÄNGE präsentiert sich als medialer Ort, der prädestiniert ist für eine Suche nach den Ursprüngen. Die Fähigkeit, Metamorphosen und Grenzerfahrungen in besonderer Weise wahrnehmbar zu machen, kommt dem Film dabei ebenso zu Hilfe wie der Umstand, dass die Erhabenheit der Berge auf der Kinoleinwand eine größere Wirkung entfalten kann als in anderen audiovisuellen Medien. So ist bereits in der ersten Einstellung des Films ein gewaltiges, nebelverhangenes Alpenpanorama zu sehen, das Betrachter und Figur gleichermaßen in kontemplative Stimmung zu versetzen scheint. Während sich Instrumental- und Jodelklänge mit verbalen Reflexionen abwechseln, werden verschiedene Bildmaterialien – HDV und Super 8 sowie, später, Fernsehdokumentationen und Fotografien in Schwarzweiß – in assoziativer Montage verbunden. Das audiovisuelle Schichtwerk multipler Bild- und Klangsituationen verdichtet sich im Laufe des Films zu einem Portrait von drei Schweizer Vokalartisten, die das Jodeln jenseits jener volkstümelnden Schweiz-Bilder weiterentwickeln, die in Form von trachtentragenden Jodlern vor gewaltiger Alpenkulisse im kollektiven Gedächtnis verhaftet sind. Doch bevor ich zur Fortentwicklung des Jodelns

in experimentellen Gesangsformen komme, möchte ich zunächst klären, was man unter Jodeln im traditionellen Sinne versteht.

Entstehungshypothesen des Jodelns

Im Allgemeinen wird das Jodeln als ein »text- und wortloses Singen [bezeichnet], in dem das Spiel der Klangfarben besonders in der Abfolge von einzelnen, nicht sinngebundenen Vokal-Konsonant-Verbindungen (wie jo-ho-di-o-u-ri-a) betont wird« und das sich auf kreative Weise »mit der Technik des fortlaufenden Registerwechsels zwischen Bruststimme [...] und Falsett- bzw. Kopfstimme« verbindet. Die »in relativ großen Intervallsprüngen aufgeführten Töne« werden dabei »legatoartig« verknüpft (Baumann 1996, 1489). Vor allem im alpenländischen Raum, aber auch in anderen Regionen der Welt ist das Jodeln verbreitet, in »weiten Teilen Europas, im Kaukasus, bei den Pygmäen und Buschmännern, in Melanesien-Polynesien, aber auch in China und Hinterindien« (Metzler Sachlexikon Musik 1998, 454).² Seit dem 19. Jahrhundert existieren mehr als ein Dutzend Entstehungshypothesen zum Jodeln, die »gewisse Merkmale einseitig« hervorheben, wie die Echo-, die Zuruf-, die Phonations-, die Rassen-, die Spiegelungs- oder die Affekthypothese (Baumann 1998, 1491). Dass keine dieser Hypothesen den Ursprung des Jodelns hinreichend klären kann, hat Max Peter Baumann bereits 1976 in seiner aufschlussreichen Dissertation über das Jodeln nachgewiesen (Baumann 1976).³ Wie ich im Folgenden argumentieren möchte, nimmt

2 Als neueres Übersichtswerk zum Jodeln vgl. Platenga (2004).

3 So schreibt Baumann: »Wie bei allen Ursprungshypothesen können monokausale

HEIMATKLÄNGE verschiedene dieser Ursprungshypothesen auf, um sie – ganz ähnlich wie seine Bild- und Tonmaterialien - assoziativ zu verbinden, übereinander zu schichten und ineinander zu führen. Das Jodeln wird dabei als komplexe und multikausale Kreisbewegung inszeniert, die Ursprung mit Fortgang, Identität mit Differenz, Eigenes mit Fremdem und Lokales mit Globalem erklärt.

Echo- und Instrumentalhypothese

Laut Heinrich Szadowsky ist der Ursprung des Jodelns in der »Entdeckung des den Jauchzer verlängernden Echos« zu sehen (Baumann 1976, 99).⁴ Die Echohypothese findet sich in der oben beschriebenen Eingangsszene von HEIMATKLÄNGE, in der das Jodeln im Echo zwei unterschiedliche Klangschleifen entstehen lässt, die miteinander verbunden sind und die einander bedingen. Zunächst körperlich, als Rückkehr der Stimme zum Körper, dann gedanklich, als Wiederholung im Nachdenken über die eigene Existenz. In beiden Fällen spielt der Berg eine zentrale Rolle, im ersten als tatsächliches Gegenüber, das dem Menschen Antwort gibt, und im zweiten als möglicher Widerstand, der ihn einengt und begrenzt. Berglandschaft wird hier als Bedingung und Möglichkeit einer Mensch-/Raum-Beziehung inszeniert, die die stimmliche Suche nach Heimat als eine doppelt kreisförmige Bewegung nachzeichnet, die äußerlich wie innerlich, objektiv

Erklärungen schwerlich in einem evolutionistischen Sinn auf eine einzige Ursache zurückgeführt werden. Echo, Zuruf, Phonation und kreative Schöpferkraft sind ineinandergreifende Faktoren, die im einzelnen schwer auseinanderzuhalten sind« (Baumann 1998, 1492).

4 Zentral zum Echo vgl. Ovid (1999).

wie subjektiv, physisch wie geistig verläuft.

Doch greift diese Szene nicht nur auf die Echohypothese, sondern auch auf die von R. Hohenemser (1910) und E.M. Hornbostel (1925) formulierte Instrumentalthese zurück, die »die Jodelstimme als Nachahmung der Naturtöne von überblasenden Musikinstrumenten wie Alphorn und Panflöten« beschreibt (Baumann 1998, 1491). Wobei es sich hier weniger um ein Nebeneinander als vielmehr um ein Übereinander beider Hypothesen handelt. Denn Zehnder imitiert nicht das Alphorn, wie es die Instrumentalthese verlangt, sondern das Alphorn ahmt umgekehrt den Jodler nach, indem es ihm mit einem Echo antwortet.

Die Widerspiegelungshypothese und das Dreieck

Desweiteren schwingt in dieser Szene auch die Widerspiegelungshypothese mit, die die Entstehung »des Jodelns mit seinen großen Intervallsprüngen und seinem weiten Ambitus« auf das Bedürfnis zurückzuführen, »die Struktur der Gebirgslandschaft im musikalischen Ausdruck wiederzugeben.« Laut A.L. Gassmann (1936) und H. Gielge (1961) ist der Tonumfang des Liedes umso größer, je näher man den Bergen ist (zit. nach Baumann 1998, 1492). Die Widerspiegelungshypothese würde auch erklären, warum HEIMATKLÄNGE einen besonderen Hang zur Dreiheit bzw. zum Dreieck aufweist. Denn das Dreieck spiegelt graphisch die einfachste Form eines Berges wieder. In Folge dessen kann die filmische Inszenierung der Bergformationen in HEIMATKLÄNGE als visuelles Spannungs- und Kompositionsmodell bezeichnet werden, das auf Figurationen des Dreiecks zurückgreift. Wobei nicht nur der Berg selbst, sondern auch andere Dinge im Film das Bild in

Form eines Dreiecks strukturieren, z.B. in der Anfangssequenz, in der Zehnders Kollege Doppelalphorn spielt und dieses in Andeutung eines Dreiecks im Bild aufgespannt wird. Doch nicht nur akustisch und visuell, sondern auch in narrativer Hinsicht findet die Dreiecksstruktur in HEIMATKLÄNGE Verwendung, in Form der klassischen Dreier-Konstellation, die für das Genre des Bergfilms konstitutiv ist und die vor allem in Filmen von Arnold Fanck, der als Begründer des Bergfilms gilt – etwa in DER HEILIGE BERG (D 1926, Arnold Fanck) – anzutreffen ist (Vgl. Kiefer 1997, 108). Doch wird die Dreier-Geschichte in HEIMATKLÄNGE nicht wie im Bergfilm der 1920er und 1930er Jahre als melodramatische Konfiguration, sondern vielmehr in numerischer Hinsicht genutzt. Denn Schwieterts Film erzählt nicht von einer Frau, die zwischen zwei Männern steht und sich entscheiden muss, sondern von einer Frau und zwei Männern, deren Portraits am Ende zu einer Gesamtheit zusammengefügt werden. Demzufolge ist die Dreiecksgeschichte nicht in melodramatischer Hinsicht, sondern im Kontext der Widerspiegelungshypothese von Bedeutung, als Reflexion des Berges in Form eines Dreiecks, das in ein ganzheitliches Filmbild des Jodelns überführt wird.

Man könnte dieses Gedankenspiel weitertreiben, indem man andere, abstraktere Dreiheiten des Berges in HEIMATKLÄNGE herausarbeitet, wie das Oben, das Unten und das Dazwischen: So ist etwa Christian Zehnder zu Beginn des Films nach dem Aufstieg auf einem Bergrücken zu sehen, jodelnd, vor einem Alpenpanorama. Auch in den Super-8-Bildern finden sich zahlreiche Bergbesteigungen, die den Weg zwischen oben und unten (und umgekehrt) thematisieren, sowohl zu Fuß als auch mit Fahrzeugen wie Zug, Lift, Fahrrad oder Flugzeug. Überhaupt scheinen in HEIMATKLÄNGE Leitdifferenzen und deren Transformation – im Sinne einer Erweiterung um

eine dritte, vermittelnde Position – eine zentrale Rolle zu spielen. Dabei ist das eine dem anderen jeweils inhärent, sodass man von einer Durchdringung konventioneller Dichotomien wie Oben und Unten sprechen kann. Ganz ähnlich werden auch abstraktere Dichotomien, etwa Tradition und Moderne, Eigenes und Fremdes oder Identität und Differenz in einer dritten Position komplexiert.⁵

Doch bezieht sich die Widerspiegelungshypothese in HEIMATKLÄNGE nicht nur auf die filmische Inszenierung des Jodelns und der Berglandschaft (und wird in meinen Überlegungen im Sinne einer Widerspiegelung der Widerspiegelungshypothese reflektiert), sondern auch auf den Film als solchen. Denn die Widerspiegelung der Berglandschaft verschiebt sich auch in die Leitstruktur des Films, die ebenfalls als Dreiheit beschrieben werden kann. Denn es stehen drei Künstler im Mittelpunkt, deren Portraits am Ende zu einem Ganzen zusammengeführt werden (im Abspann sind erstmals alle drei Künstler bei einer gemeinsamen Probe zu sehen). Weiterhin werden drei Länder vorgestellt, die Schweiz, Amerika und die tuwinische Steppe, die an der russischen Grenze zur Mongolei liegt. Zudem werden drei Landschaftsformationen fokussiert, der Berg, die Steppe und der See. Der Film verwendet dabei dreierlei Filmmaterial, HDV, Super 8 und

5 Vgl. dazu auch Hedwig Wagners Überlegungen zur Binarität und Trinität im Kontext der Transdifferenz bzw. des third space im Film (Wagner 2009). Man könnte die Liste der Gegensätze, die im Bergfilm der 1920er und 1930er Jahre verhandelt werden und auf die HEIMATKLÄNGE implizit wie explizit zurückgreift, noch weiterführen: Natur/Kultur, Höhe/Tiefe, Innen/Außen, Leben/Tod, Schönheit/Gefahr der Natur, Warm/Kalt, Berg/Tal, Stadt/Land, Frau/Mann, Gefahr/Rettung, Unheimliches/Heimliches, Einzelgänger/Seilschaft, Erfolg/Niederlage, Macht/Ohnmacht, rechts/links (politisch), Kunstfilm/Genrekino, Avantgarde/Massenkultur, Aura/Abstraktion, Romantik/Neue Sachlichkeit, Dokumentation/Spielfilm, Bildsprache/Narration. Auch Lorenz Engell, Bernhard Siegert und Joseph Vogl sprechen von konstitutiven Leitdifferenzen im Kontext der Medialität von Landschaft, die überwunden, verkehrt, paradoxiert und wieder hergestellt werden (Vgl. Engell/Vogl, Siegert 2007, 5-8).

Schwarzweiß-Fernsehdokumentationen. Stimmlich positioniert sich HEIMATKLÄNGE zwischen drei Wesen, dem Menschen, der Maschine und dem Tier. Die Gesänge sprechen drei Körper an, den Figuren-, den Zuschauer- und den Filmkörper. Darüber hinaus sind es drei Zeitschichten, die ineinander geschichtet werden. Die Super-8-Bilder, die zunächst an Familienbilder und somit an Erinnerung bzw. Vergangenheit denken lassen, geben in Form von Assoziationen und Visionen schließlich auch einen Hinweis auf die Zukunft. Indem sie sich außerdem als dokumentarisierende Landschaftsaufnahmen präsentieren, sind sie auch in der Gegenwart verortet. Durch die Überlagerung der zeitlichen Kategorien kommt es zu einer Zusammenziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die mit Deleuze als Zeitbild klassifiziert werden kann (Deleuze 1997b). Die einfachste Form des Zeitbildes ist das Kristallbild, das die Zeit in Aktuelles und Virtuelles, Gegenwärtiges und Vergangenes spaltet. Dieses findet sich in HEIMATKLÄNGE in zahlreichen Spiegelungen auf Glasflächen, Gesichtern und Fotografien. Über dem Kristallbild richten sich komplexere Zeitbilder auf, die sich - wie die Aufnahmen von Bergen, Wiesen, Trachtenzügen und Kuhherden zeigen - einer eindeutigen zeitlichen Zuordnung entziehen.⁶

6 Interessanterweise entfalten sich die komplexeren Zeitbilder ausschließlich in den Super-8-Bildern. Denn nur in diesen ist, zumindest auf visueller Ebene, die Kopräsenz und Ununterscheidbarkeit verschiedener Zeitschichten zu beobachten. In den digitalen Bildern und Schwarzweiß-Fernsehdokumentationen hingegen dominiert eine jeweils definierte Zeitordnung: in den HDV-Bildern ist es die Gegenwart, in den Schwarzweiß-Bildern die Vergangenheit. In diesem Sinne lässt HEIMATKLÄNGE an Sofia Coppola denken, die Video als Medium der Gegenwart bezeichnet, während der Film ein eher romantisches und nostalgisches Gefühl von Vergangenheit entstehen lässt (Vgl. Sofia Coppola zit. nach Gottgetreu (2008), 274). In HEIMATKLÄNGE wird dies jedoch verkehrt, indem nicht das Filmmaterial, sondern die Fernsehbilder einen nostalgischen Eindruck hinterlassen, während sich die Super 8 Bilder einer zeitlichen Zuordnung durch Überlagerung entziehen. Das wiederum zeigt, dass HEIMATKLÄNGE das Zeitbild mit sich führt, in eine klassische Narration (innerhalb der digitalen Filmbilder) integriert, diesem aber auch einen eigenen Ort (die Super-8-Bilder) zuweist. Insofern könnte man in HEIMATKLÄNGE von einer Gleichzeitigkeit von Zeit- und Aktionsbild, von klassischem und modernem Film in Abhängigkeit vom Material sprechen: das Aktionsbild ist in den Fernseh- und

Doch lässt sich die Thematisierung der Kopräsenz verschiedener Zeiten nicht nur auf der Ebene des Bildes, sondern auch auf der Ebene des Dialogs nachweisen, wie in jener Szene, in der Erika Stucky mit ihrer Gesangspartnerin Sina die Grabstätte ihrer Großeltern besucht und – während sie Menschenknochen betrachtet – folgende Inschrift liest: »Was ihr seid, das waren wir«. Und: »Was wir sind, das werdet ihr«. Auch hier deutet sich die Verschiebung und Überlagerung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an, allerdings nicht wie in den Super-8-Bildern als Simultaneität, sondern vielmehr als linearer Ablauf der Generationen.

Die Thematisierung von Zeit in Gestalt eines Dreiecks wird dabei in eine loopförmige Bewegung eingebettet, die Heimat im Kreisen zwischen Altem und Neuem, Eigenem und Fremden, Regionalem und Globalem sucht.⁷ Folglich können sowohl das Dreieck wie auch der Kreis als strukturelle Hauptfiguren des Films gelten, wobei sich der Kreis in ein Dreieck ebenso einfügen lässt wie das Dreieck in einen Kreis. In beiden geometrischen Fällen bleiben drei Resträume, die ihrerseits zur Hälfte rund und zur Hälfte dreieckig sind. Man könnte in HEIMATKLÄNGE demnach – in Reflexion und Modifikation der Widerspiegelungshypothese – von einem Hybrid aus Kreis und Dreieck sprechen, das nicht nur das Verhältnis von Berg und Jodeln im filmischen Dreieck reflektiert, sondern dieses auch als kreisförmige Rotation zwischen Tradition und Experiment präsentiert.⁸

digitalen Filmbildern, das Zeitbild im Super-8-Material lokalisiert.

- 7 Wobei diese loopförmige Bewegung nicht nur auf akustischer, sondern auch auf visueller Ebene des Films zu beobachten ist. So sind z.B. im Bildfeld Kreise angeordnet, wie in jener Szene, in der Zehnder inmitten einer runden Schiene einer Spielzeugeisenbahn steht und jodelt. Hier scheint sich das Runde der Schiene im Gesang, im akustischen Kreisen des Jodelns zu wiederholen.
- 8 Auch Bernd Kiefer spricht im Kontext des Bergfilms (allerdings nicht in Filmen von Schwietert, sondern in Filmen von Fanck und Herzog) von der Figur des Kreises und des Dreiecks, die für deren Filme konstitutiv sind: »Ist für die Filme Fancks das

Zurufhypothese und Affekthypothese

Eine andere Hypothese besagt, dass sich das Jodeln »[...] in seinen Anfängen aus der besonderen Form eines Verständigungsrufes herleitete: Wenn die menschliche Kontaktäußerung über größere Distanzen hörbar sein soll, wird der Signalaruf instinktiv in hoher Stimmlage (Falsett) ausgeführt« (Baumann 1998, 1492). Die Funktion des Jodelns als Verständigungsform, als Rufen von Mensch zu Mensch bzw. von Tal zu Tal wird in jener Szene deutlich, in der Noldi Alder mit anderen jodelnd kommuniziert. Ruft er zunächst, eine Tierstimme imitierend, in den Wald hinein, so geben zwei Jungen auf einem Bergkamm schließlich seinen wortlosen Ruf weiter. Mit einem Jodel in hoher Tonlage antwortet Noldis Vater, der von einem Mann in einer Berghütte gehört wird. Dieser gibt den Ruf an Noldi zurück. Das Jodeln wird hier – der Zurufhypothese folgend – als kreisförmige Schleife inszeniert, die weite Distanzen zu überbrücken vermag und Menschen wortlos kommunizieren lässt. Darüber hinaus greift in dieser Szene auch die Affekthypothese. Denn das »Protoplasma des Jodelns« ist, wie Georg Simmel 1878 schreibt, der Affekt. »Wenn gejodelt wird, so steht der Jodelnde unter dem Affekt, möglichst laut rufen und schreien zu wollen, wobei sich die Stimme überschlägt.« Um ein »möglichst lautes Rufen resp. Schreien zu Verständigungszwecken« zu erreichen, kommt es zu »heftiger

Dreieck die bestimmende Struktur, so ist es für die Filme Herzogs die Kreisbewegung« (Kiefer 1997, 111). Auch andere Autoren greifen in der Beschreibung des Bergfilms auf die Form des Dreiecks zurück, etwa Maria Tortajada, die den Berg im Neuen Schweizer Film über den Abhang zu fassen versucht (Vgl. Tortajada 2002, 95-104). Doch nicht nur Bergfilme bzw. Filme, die das Motiv des Berges in den Mittelpunkt stellen, können über geometrische Beschreibungen gefasst werden. Auch andere Filme, etwa Tom Tykwers *DREI* (D 2010), thematisieren Linien, Dreiheiten und andere mathematisch-geometrischen Motive. Zur Geometrie in der filmischen Kadrierung vgl. auch Deleuze (1997a).

Anstrengung« und dadurch zu einem »Überschnappen der sprechenden Stimme im Affekt«, wie diese Szene eindrucksvoll zeigt (zit. nach Baumann 1976, 99/100).

Doch indem sich das Jodeln gleichzeitig von den Personen löst, autonom wird und nahezu monologische Züge annimmt, lässt es auch an die Anfänge des Tonfilms denken.⁹ Denn der »Sprechton« im Kino leistete, wie Deleuze schreibt, neben der Kulturalisierung des Bildes die Erfindung des Gesprächs. »Was das Kino erfand, waren das hörbare [*sonore*] Gespräch, das bis zu diesem Zeitpunkt sowohl dem Theater als auch dem Roman entgangen war, sowie die visuellen und lesbaren Interaktionen, die dem Gespräch korrespondierten« (Deleuze 1997b, 296). Deleuze versteht unter einem Gespräch Kommunikation und Interaktion - im Gegensatz zum Dialog, der lediglich aus Rede und Gegenrede besteht. Bei einem Gespräch verselbständigt sich die Rede, distanziert sich von den Redenden, nutzt diese lediglich als Agenten, um schließlich auf andere Protagonisten überzugehen. Die Rede breitet sich im Raum aus, wird von den Redenden unabhängig und nimmt die Form eines Monologs an. Eine besondere Form des Gesprächs ist das Gerücht. »Daher ist das Gespräch ein konzentriertes Gerücht, so wie das Gerücht ein verdünntes, auseinandergezogenes Gespräch ist, und beide dokumentieren die Autonomie der Kommunikation oder der Zirkulation« (Deleuze 1997b, 296). Ein Gerücht, das durch verschiedene Szenen des Films zirkuliert und sich von den Figuren löst, ist z.B. die akustische Suche nach dem Kindsmörder in *M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (D 1931, Fritz Lang) (vgl. Deleuze 1997b, 299; vgl. auch Engell 2007/2008).

9 Bzw. sogar an die Anfänge der Mediengeschichte, als Verständigungsform über weite Distanzen.

Auch in HEIMATKLÄNGE wird die Kommunikation autonom, indem sich das Jodeln von den Figuren löst, unabhängig wird und von Ort zu Ort bzw. von Tal zu Tal zirkuliert, dabei gleichsam in die Lüfte steigt und die Figuren als Agenten, als Träger der klanglichen Fortbewegung nutzt.¹⁰ Wobei sich die nicht sinngebundenen Vokal-Konsonant-Verbindungen des Jodelns nicht nur von der Figur, sondern auch vom Text lösen. Denn die Verschiebung vom Singen zum Rufen, vom Text zum Klang, von der Sprache zum Geräusch führt nicht nur zur Autonomie der Kommunikation und Zirkulation, sondern auch zu einer Sinnentleerung des Gerufenen. Das wiederum schließt an eine Entwicklung des europäischen Autorenfilms der 1960er und 1970er Jahre an, die sich als eine Emanzipation des Geräuschs beschreiben lässt und die sich in Filmen von Jacques Tati, Jean-Luc Godard oder Wim Wenders zeigen, in denen der Übergang zwischen Sprache, Musik und Geräusch zunehmend durchlässig wird. Indem sich beispielsweise in PLAYTIME (F/I 1967, Jacques Tati) Sprachen abwechseln, durchdringen und ineinander übergehen, wird die Grenze zwischen den verschiedenen Sprachen bzw. zwischen Sprache und Geräusch bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Das zeigt, dass es weniger auf den Inhalt des Gesagten als vielmehr auf das Sagen selbst ankommt, dass das Gleiten von einer Sprache in die andere bzw. von Sprache zu Geräusch weniger auf das hinweist, was gesprochen wird, als vielmehr auf den Umstand, dass überhaupt gesprochen wird. »Noch nie ist«, wie André Bazin schreibt, »der physische Aspekt des

10 Wobei sich die Ausbreitung des Gerüchts nicht erst im Tonfilm, sondern bereits im Stummfilm beobachten lässt, etwa in Murnaus Film DER LETZTE MANN (D 1924, Friedrich Wilhelm Murnau), in dem sich die Entlassung des Portiers in rasender Geschwindigkeit unter den Nachbarn ausbreitet. Doch findet dieser Vorgang nicht auf sprachlicher, sondern auf bildlicher Ebene statt, aufgrund der nicht vorhandenen (bzw. dem Film nicht inhärenten) Tonspur, wodurch das Sprechen und Weitertragen des Gerüchts von Mensch zu Mensch im gestischen und mimischen Ausdruck visualisiert wird.

Redens, seine Anatomie so unbarmherzig bloßgelegt worden« (Bazin 2004, 73).¹¹ Auch in HEIMATKLÄNGE wird die Anatomie des Redens bzw. Rufens durch das textlose Jodeln bloßgelegt. Die nicht sinngebundene Verständigungsform des Jodelns präsentiert sich dabei als Zirkulation und Reflexion, die als stimmliche Rundumbewegung über den Ursprung des Jodelns gleichermaßen nachdenken lässt wie über die Geschichte des Films.¹²

Doch wird die Verschiebung ins Reflexive nicht nur in der Bedeutungslosigkeit des Rufens, sondern auch in dem Gespräch zwischen Vater und Sohn deutlich. Nachdem das Jodeln schleifenförmig von Figur zu

11 Denn die Sprache in Tatis Filmen ist, »[...] von ihrer traditionellen, literarisch-theatralisch geprägten Funktion, sinnträchtige Sprechhandlungen zu konstituieren entbunden (Heller 1995, 217). Diese Entwicklung ist im Kontext der Selbst-reflexivität des Films zu sehen und kann als ein wesentliches Merkmal filmischer Modernität bezeichnet werden. Indem der Film auf seine Filmizität und Artifizialität verweist, denkt er über sich selbst und seine Regeln nach. Zum modernen Film und zur filmischen Evolution aus akustischer Sicht vgl. Martin (2010).

12 Spätestens an dieser Stelle sollte man sich fragen, in welcher Relation die medialen Ebenen des Films und der Musik in HEIMATKLÄNGE stehen. Denn zunächst scheint sich ein Zugriff des Films auf die Musik zu vollziehen, indem dieser verschiedene Ursprungshypothesen des Jodelns aufnimmt, um sie – wie seine Bild- und Tonmaterialien - assoziativ zu verbinden und ineinander zu schichten. In der filmischen Klärung des Ursprungs des Jodelns scheint es aber in einer zweiten Bewegung auch eine Rückwirkung der Musik auf den Film zu geben. Etwa, wenn der Film nicht mehr nur über die Ursprünge des Jodelns, sondern auch über seine eigenen Wurzeln und Verfahrensweisen nachzudenken beginnt, wie in der oben beschriebenen Szene, in der das Jodeln als Kreisbewegung von Mensch zu Mensch inszeniert wird und dabei nicht nur an die Erfindung des Gesprächs im Tonfilm erinnert, sondern auch an die Emanzipation des Geräuschs im europäischen Autorenfilm. Man könnte in diesem Kontext von einem Zuschreibungsprozess sprechen, der über eine filmische Beschreibung des Jodelns insofern hinausgeht, als dass er nach dem medialen Handeln in HEIMATKLÄNGE fragt bzw. danach, welches Medium gerade Handlungsmacht erlangt. Denn einerseits schreibt der Film die Urheberschaft am Jodeln verschiedenen Handlungsträgern zu (bsp. dem Jodler, der eine kommunikative Absicht hat, oder der Natur, die aufgrund ihrer geographischen Eigenschaften zum Jodeln einlädt oder dem Jodeln selbst, das sich seiner Träger bemächtigt), andererseits lässt aber auch das Jodeln den Film nach seinen Wurzeln und Bedingtheiten fragen und macht ihn so zum Handlungsträger, der seine eigene Geschichte verhandelt und hinterfragt.

Figur zirkuliert ist, sprechen Vater und Sohn über Tradition und Innovation, Ursprung und Fortentwicklung des Jodelns. Im Zuge dessen greift der Film auf schwarzweiße Fernsehdokumentationen und Photographien sowie Ausschnitte aus Illustrierten zurück. Das Gespräch erklärt – im Rückgriff auf andere mediale Bilder und Klänge – die Herkunft des Appenzeller Jodel-Virtuosen Noldi Alder, der aus der bekannten Volksmusik-Dynastie Alder stammt und der sich aus den Fesseln der traditionellen Musik befreit hat, um auf der Suche nach seiner Stimme und den Klängen der Heimat die alpenländische Musik weiterzuentwickeln. Im Ausloten der folkloristischen Jodellieder gewinnt Alder dabei den Jodel aus dem Dialogischen neu. Dies ist, wie Hans J. Wulff und Linda Maria Koldau, schreiben

[...] eins seiner Themen, weil der Jodel einmal zur Verständigung zwischen den Almen diene; ihn zurückzuführen in die besonderen (akustischen) Eigenheiten der Berglandschaft – [ist] ein zweites Thema; und darin eine ganz eigene Position des Singenden zu finden, die ihn aus den Tagesgeschäften löst und ihn zu sich selbst führt – das dritte (Wulff/Koldau 2008, 211).

Dies wiederum wird in HEIMATKLÄNGE nicht nur filmisch dokumentiert, sondern auch im Kontext ästhetischer Entwicklungen des Films reflektiert, so dass nicht nur ein Nachdenken über die Entstehung des Jodelns, sondern auch über die Geschichte des Films möglich wird.

Phonationshypothese

Auch der amerikanisch-schweizerischen Performance-Künstlerin Erika Stucky geht es um Herkunft und Wurzeln, wenn sie in ihren Bühnenshows traditionelle Bräuche des Schweizer Wallis bis zur Groteske verzerrt. Um den kulturellen Spagat zwischen Amerika und der Schweiz deutlich zu machen, erzählt sie von ihrer Übersiedelung als 10-Jährige von San Francisco in das Schweizer Dorf Mörel und ihrem Berufswunsch Hula-Tänzerin zu werden. Auch hier wechseln sich digitale Bilder (der Bühnenshow, der Reise) und Super-8-Bilder (als Kind, als erwachsene Hula-Tänzerin) ab, während ihre Gesänge zwischen Kinderschreien und Tierlauten changieren und dabei in ironischer Weise auf die Phonationshypothese verweisen. Robert Lach »versuchte den Ursprung des Jodelns in der ekstatischen Phonation zu sehen, die im Sexualeffekt aus physiologischen Gründen im Falsett einsetzt« (Baumann 1998, 1492). Die ekstatische Phonation des Urmenschen bildet die Vorstufe des Löcklers, ein »lang ausgehaltener Ton«, »der stoßweise in immer neuen Phonationsstößen wiederholt wird« und der gemeinsam mit dem Rugusser eine »entwicklungsgeschichtliche Überleitung zum Jodel« darstellt (Baumann 1976, 109). Das Rugusen kann laut J.G. Ebel als »Lockgesang der Mädchen an ihre Liebhaber« bezeichnet werden (zit. nach Baumann 1976, 109).

Ähnlich wie später Charles Darwin die Musik in der Nachahmung der Tierlaute als Lock- oder Liebesruf aus dem Geschlechtsdrange erklärte, deutete man das

»Rugusen« – im Unterschied zum Löckler, der spezifisch ein Locken der Tiere bedeutet – als einen Lockgesang, der dem Menschen gilt (Baumann 1976, 109).

Stuckys Gesänge zwischen Tierlauten und Kinderschreien können demzufolge als Ironisierung der Phonationshypothese gesehen werden, die als stimmliche Rundbewegung von der Zeugung (Tierlaute) bis zum Gebären (Schrei des Neugeborenen) reicht und die das Jodeln im Rückgriff auf den Löckler und den Rugusser aus alten Bedeutungszusammenhängen löst und in neue Gesangsformen einbettet.

Doch stellt HEIMATKLÄNGE die Suche nach den Ursprüngen nicht nur in einen musikgeschichtlichen, sondern auch in einen filmhistorischen Kontext, wie Stuckys Videoaufzeichnungen alpenländischer Urwesen in einer anderen Szene belegen. Denn diese spielen nicht nur auf Walliser Traditionen an, sondern rufen auch Assoziationen mit dem deutschen Bergfilm der 1930er Jahre, explizit Louis Trenkers DER VERLORENE SOHN (D 1934) hervor, der selbst die amerikanische Kultur thematisiert und kritisiert:

Was noch Luis Trenker in DER VERLORENE SOHN (Deutschland 1934) als fremd und urtümlich, latent sogar bedrohlich wirkender karnevalesker Mummenschanz die Heimkehr des Mannes aus der Verlorenheit seiner Zeit in den USA markierte, ein Wiedereintreten in die dunklen und wohl nur Einheimischen zugänglichen Riten der Heimat – hier gerät es zu einer Trash-Variation, erträglich nur noch als satirisch-hyperbolische Verhohnepielung. Traditionelle Bräuche, die niemand

mehr ernst nimmt und die als Folklore-Kitsch nur noch für der Tradition fremde Zuschauer aufgeführt werden, können keinen authentischen Hintergrund für die Lebendigkeit der Jodelmusik abgeben, auch das führt Stucky vor (Wulff/Koldau 2008, 212).

Zwischen »Distanzierung und Verbundenheit« schwankend zeigt Stuckys Performance, dass das Globale ohne das Regionale, das Neue ohne das Alte, das Fremde ohne das Eigene keinen Ort mehr hat. Stucky experimentiert in ihren Bühnenshows mit »universalen Klängen aller Art«, die »vom Jodeln und Jazz über Windgeräusche bis hin zu Babygeschrei und Tierlauten« reichen und die sich ebenso auf Heimat beziehen wie sie gleichzeitig darüber hinausgehen (Wulff/Koldau 2008, 212).

Von der Rassen- zur Globalisierungshypothese

In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, inwieweit HEIMATKLÄNGE die Rassenhypothese aufgreift, die den Ursprung des Jodels in den »Angehörigen der melaniden, mittelständischen und verwandten Rassen« sieht, die »Urheber mutterrechtlicher, pflanzerischer Kulturen« sind. Laut Wolfgang Sichert (1939) sind diesen »stimmphysiologische Besonderheiten, eine eigentümliche Abdominalatmung und eine psychophysiologische Gelöstheit eigen«, die erst durch »Kulturwanderung, Übertragung, Strukturwandlungen und Rassenmischung« zu »desintegrierten Sonderdaseinsformen« geführt hat (zit. nach Baumann 1976, 112/113). Auch wenn die Rassenhypothese schon zu Sichts

»Lebzeiten auf schwachen Füßen« stand – nicht zufällig entstand dessen Studie im Jahre 1939 – und später völlig in sich »zusammengefallen« ist, so hat er dennoch einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung des Jodelns beigetragen, indem er dieses »mit den Wirtschaftsformen der Jodelnden in Verbindung gebracht« hat. Denn »[...] Jäger und Hirten scheinen im Zuruf einen gemeinsamen Grundzug in ihrem Verständigungsmittel zu haben« (Baumann 1976, 114).

Interessant scheint an der Rassenhypothese vor allem deren Umkehrung oder genauer: deren Falsifizierung zu sein. Denn indem HEIMATKLÄNGE weniger die Separierung der verschiedenen Kulturen als vielmehr deren Austausch in den Mittelpunkt stellt, ist eine Suche nach Identität nur in der Differenz bzw. regionale Musikkultur nur als Weltmusik möglich. In Folge dessen könnte man, so meine Überlegung, von einer Globalisierungshypothese sprechen, die Schwieterts Film selbst aufstellt und die die Frage nach dem Ursprung insofern produktiv wendet, als dass sie die Suche nach Heimat vom Ursprung zum Fortgang verschiebt. Die Transformation der Ursprungs- zur Globalisierungshypothese wird dabei in HEIMATKLÄNGE als loopförmige Bewegung inszeniert, die einmal um die Welt verläuft.

Dass Jodeln weniger eine regionale als vielmehr eine globale Kommunikationsform darstellt, wird auch in jener Szene deutlich, in der Christian Zehnder die Vokalgruppe Huun-Huur-Tu besucht, die in der mittelasiatischen Tuva-Steppe lebt und »die eine besondere Variante des Obertongesangs pflegt, begleitet von der Igil (einer zweisaitigen Fiedel) und einfacher Trommel«. Anders als das Jodeln im alpenländischen Bereich, das sich durch schnelle »Registerwechsel« zwischen »Brust- und Falsettstimme«, »große Intervallsprünge« und einen »weiten Melodienumfang« auszeichnet, basiert der »Khoomei« oder »Kehlgesang«

auf »vokal erzeugten Klanglagen, deren Obertöne stark gebündelt und zu Melodien und Rhythmen verwoben werden«. Die Lieder schwanken dabei zwischen »schamanischem Ritual« und »sehnsuchtsvoller Klage nach einer verlorenen Geliebten« (Wulff/Koldau 2008, 211).

Die Weite der tuwinischen Steppe wird hier in Analogie zum Schweizer Alpenmassiv präsentiert, das ebenfalls von überwältigender Schönheit ist. Doch während die Steppe dem Blick freien Lauf lässt, ist es in den Alpen die Begrenzung und das Verstellen des Blicks, das die Menschen im Jodeln zu sich selbst kommen lässt. Beide landschaftlichen Formen, die Steppe wie der Berg, schaffen letztendlich einen Resonanzraum, in dem sich die alpenländische Jodelkunst entfalten und im Austausch mit anderen Musikkulturen zu ihrem Ursprung zurückzukehren kann. Mit Zehnders Reise in die mittelasiatische Tuva-Steppe bzw. seiner Rückkehr in die Schweiz schließt sich jener Kreis, der das Jodeln als weltumspannendes Klangnetz von der Schweiz über Amerika bis zur Mongolei aufspannt.

Die Relation von Berglandschaft und Mensch

Die Frage nach dem Status der Landschaft in Schwieterts Film muss demzufolge auch immer eine Frage nach dem umhüllenden Milieu sein, aus dem die handelnden Figuren hervor- und in das sie wieder eingehen. Denn HEIMATKLÄNGE thematisiert in besonderer Weise die Relation von Milieu und Verhalten, wie Deleuze es für das Aktionskino beschrieben hat:

Das Milieu und die Kräfte krümmen sich und wirken auf den Protagonisten, fordern ihn heraus und stellen die Situation her, die ihn ganz vereinnahmt. Der Protagonist reagiert seinerseits (das Handeln im eigentlichen Sinne), antwortet auf die Situation und verändert dadurch das Milieu oder seine Beziehung zum Milieu, zur Situation oder zu anderen Personen. Er muß zu einer neuen Lebensform (*habitus*) gelangen beziehungsweise sein Wesen auf die Erfordernisse des Milieus oder der Situation einstellen. Daraus geht eine veränderte oder restaurierte, eine neue Situation hervor (Deleuze 1997a, 194).¹³

Wenn die drei Gesangskünstler Alder, Zehnder und Stucky mit experimentellen Klängen gegen die Übermacht der Alpen »ansingen«, um dem ideologischen Ballast der Schweizer Berge zumindest zeitweilig etwas entgegenzusetzen, so kann dies als Reaktion der Figuren auf ihre Umgebung bzw. als Handlung gewertet werden, die auf eine Situation insofern folgen muss, als dass jene überhaupt verändert bzw. eine neue Situation etabliert werden kann. Obwohl die Figuren in HEIMATKLÄNGE nichts an ihrer landschaftlichen Umgebung ändern können (da Gebirgslandschaft bekanntermaßen sehr beständig und kaum einem sichtbaren Wandel

13 Dies nennt Deleuze die große Form des Aktionskinos: Das Aktionsbild teilt sich mit seinem Aktion-Reaktion-Schema des klassischen Kinos, oder genauer mit dem Situation-Aktion-Kino, der Relation von Milieu und Verhalten, in die große Form mit der Abfolge von Situation-Aktion-Situation (SAS) und in die kleine Form mit der Abfolge von Aktion-Situation-Aktion (ASA). Im Western beispielsweise trifft der Held auf etwas, greift ein und stellt die Ordnung wieder her (SAS) oder es wird eine Situation erst durch eine Aktion konstituiert und wieder verändert (ASA). Vgl. Deleuze (1997a, 193 ff und 217 ff).

ausgesetzt ist), so können sie doch etwas an ihrer Beziehung zur Landschaft bzw. ihrem Leben in den Bergen und ihren Gewohnheiten ändern. Indem sie nämlich nach einer neuen musikalischen Lebensform suchen, die nicht nur den Rückgriff auf Traditionen und Wurzeln und somit eine klangliche Wiederaneignung der alpenländischen Region zulässt, sondern die auch eine Fortentwicklung des Jodelns in experimentelle Gesangsformen und einen akustischen Widerstand gegen die Landschaft erlaubt, wie Zehnders Worten am Anfang des Films zu entnehmen ist, die ich noch einmal zitieren möchte: »Das ist der Widerstand. Den Bergen muss man etwas entgegensetzen [...] Man muss etwas entgegen setzen. Sonst ist es nicht zum Aushalten.«

Die musikalische Suche nach einem neuen künstlerischen *habitus* wird dabei zugleich auch unterlaufen. Etwa, wenn in der Eingangssequenz das Bergmassiv in großen, ausufernden und panoramatischen Kameraeinstellungen gefilmt und als Postkartenidylle und Identitätssymbol der Schweizer Nationalität vorgeführt wird.¹⁴ Obwohl dieses tradierte Schweiz-Bild bereits Jahrzehnte zuvor im Neuen Schweizer Film aufgebrochen wurde – etwa in Fredi Murers *HÖHENFEUER* (CH 1985, Fredi M. Murer), der, wie Maria Tortajada schreibt, eine Kritik an der Repräsentation und Symbolik der Alpen als nationalbesetztes und identitätsstiftendes Konstrukt darstellt (Tortajada 2002, 96 ff.) – führt *HEIMATKLÄNGE* dieses Stereotyp dennoch weiter, indem er zeigt, welche Kraft diesen kontemplativen Bildern nach wie vor innewohnt.¹⁵ Diese idyllisierenden und (re-)konstruierenden

14 Zur Bedeutung der Alpen als Konstrukt schweizerischer Identität im Film vgl. Zimmermann (2002, 124-133).

15 Die Frage nach der Nationalität und kulturellen Prägung ist hier vor allem hinsichtlich des Zuschauers interessant. Denn Schweizer rezipieren diese national codierten Bilder sicherlich anders als Deutsche, Österreicher, Italiener oder andere Europäer.

Schweiz-Bilder des digitalen Materials werden wiederum in den Super-8-Bildern aufgebrochen, indem die Berglandschaft dekadriert, gespiegelt und fragmentiert wird.¹⁶ Der Film führt hier die Schweizer Filmgeschichte insofern mit, als dass er die Darstellung der Alpen als eine in sich paradoxe Bewegung, als ein zugleich identitätstiftendes und identitätsauflösendes Konstrukt vorführt, das in den Gesängen und deren sprachliche Reflexion sowie im ästhetischen Bruch, der zwischen den verschiedenen Bildmaterialien existiert, deutlich wird.

Jodeln als global soundscape

Da bei dieser Re- und Dekonstruktion des nationalen Landschaftsbildes in HEIMATKLÄNGE ein besonderer Fokus auf der Relation von Milieu und Verhalten bzw. Berglandschaft und Jodeln liegt, kann in HEIMATKLÄNGE durchaus von Klanglandschaft im Sinne einer *soundscape* gesprochen werden. Der Begriff der *soundscape*, der von Murray Schafer geprägt wurde, stellt eine Zusammenziehung der Wörter *sound* und *landscape* dar und wird zur Beschreibung und Charakterisierung akustischer Umgebungen genutzt:

Soundscape – also Klanglandschaft – beschreibt die akustische »Hülle« aus Lärm, Naturgeräuschen und Musik, die uns Menschen umgibt. Begründet wurde die

16 Auch wenn dabei nationalitätstiftende Objekte wie die Schweizer Flagge in den Blick gerückt werden.

Soundscape-Forschung Ende der 1960er Jahre vom World Soundscape Project, einer Initiative und Forschungsgruppe von Murray Schafer in Kanada. Schafer und seine Forschungsassistenten Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Peter Huse, Bruce Davis und Howard Broomfield zogen mit Aufnahmegeräten und Spezialmikrofonen los und fingen die verschiedenen Lärm- und Geräuschquellen von Vancouver ein. Die Klänge verarbeiteten sie dann zu einer akustischen Kollage: «The Vancouver Soundscape» heisst ihre Komposition, die heute Kultstatus genießt.¹⁷

Wenn der »Zuschauer über das Hören einer *soundscape*-Komposition eine real existierende Landschaft besser kennen lernen« soll, wie Schafer fordert, aber HEIMATKLÄNGE mit der Verbindung traditioneller Jodelklänge und experimenteller Gesangsformen hin zu einer Auflösung der Grenzen zwischen lokaler und globaler Musikkultur strebt, steht auch der Begriff der *soundscape* – zumindest in seiner ursprünglichen Bedeutung – auf dem Spiel.¹⁸ Denn in HEIMATKLÄNGE handelt es sich nicht mehr um eine akustische Hülle, die ausschließlich auf die Schweizer Gebirgslandschaft

17 Burkhalter (2010), vgl. Schafer (1988).

18 Schafer und seine Kollegen haben, wie Burkhalter schreibt, für die Soundscape-Forschung »einen Prinzipienkatalog aufgestellt: 1) Das akustische Originalmaterial bleibt für den Hörer erkennbar; 2) Der Hörer lernt über das Hören einer Soundscape-Komposition eine real existierende Landschaft besser kennen 3) Das akustische Originalmaterial in der originalen Landschaft beeinflusst die Ästhetik und Form der Soundscape-Komposition auf allen Ebenen. 4) Die Soundscape-Komposition verändert unser Wissen und unsere Wahrnehmung der Welt. Soundscape-Komposition wird so zu einem Forschungszweig der Akustischen Ökologie. Es geht immer um Orte, Zeitfragen, die Umwelt und um Hörerfahrungen.« Burkhalter (2011).

zurückzuführen wäre. Vielmehr werden Klänge aus anderen Ländern und Musikkulturen in die Tonspur des Films gemischt bzw. Naturgeräusche und Lärm, der aus San Francisco und der tuvinischen Steppe stammt und der die Schweizer *soundscape* ebenso bereichert wie Stuckys Changieren zwischen Englisch und Schwyzerdütsch bzw. Tierstimmen und dem Schrei eines Neugeborenen. Insofern hinterfragt HEIMATKLÄNGE nicht nur das nationale Bildkonstrukt der Schweizer Berge, sondern auch den Begriff der *local soundscape*, indem er ortsspezifische Schweizer Klänge in andere musikalische Kontexte und Regionen der Welt einbettet. Das wiederum ermöglicht ein globales Klangnetz, das eine, wie ich es nennen möchte, *global (yodel) soundscape* konstituiert, die die Welt im Sinne Michel Serres durch Jodeln verbindet, als Diffusion lokaler Musikkulturen, die eine loopförmige Zirkulation zwischen den Kulturen bzw. eine Kommunikation von Gipfel zu Gipfel ermöglicht.¹⁹

Dialect cinema und Migration

Im Zuge dessen sollte auch der Zusammenhang von filmischem Dialekt und Akzent neu überdacht werden. Marcy Goldberg hat im Kontext dieses Films vorgeschlagen, von einem *dialect cinema* zu sprechen, »von Filmen [also],

19 Serres beschreibt Kommunikation als netzförmiges Diagramm, das aus mehreren Punkten (Gipfeln) und Verzweigungen (Wegen) besteht und in dem jeder Punkt, jeder Gipfel eine These und jeder Weg eine Verbindung zwischen zwei Thesen markiert und somit einen Determinationsfluss, eine Relation oder Wirkung, transportiert. Man könnte das Serres'sche Kommunikationsnetz auf den Film übertragen und das Bergsteigen als Transport des Determinationsflusses zwischen den Kulturen begreifen, wobei die verschiedenen Punkte oder Gipfel die unterschiedlichen Berge resp. Kulturen darstellen und die Wege dazwischen die Relation und Wirkung zwischen ihnen bestimmen. Vgl. Serres (1968/1991).

welche die hörbaren und sichtbaren Züge ihres Ursprungsortes beibehalten« und die im Gegensatz zum transnationalen *accented cinema* stehen, einem von Hamid Naficy thematisierten Kino von Filmemachern im Exil.²⁰ Neben den musikalischen Ursprüngen und regionalen Geräuschen lässt insbesondere die Stimme in HEIMATKLÄNGE an ein *dialect cinema* denken. Doch lassen sich trotz aller Unterschiede und Gegensätze auch, wie ich Goldbergs Ausführungen hinzufügen möchte, Gemeinsamkeiten zwischen dem *accented* und dem *dialect cinema* feststellen. Nämlich insofern, als dass beide Strömungen eine filmische Migration – im Sinne einer wandernden und transkulturell zirkulierenden Bewegung – denkbar machen.

Fazit

Wie sich resümierend feststellen lässt, präsentiert sich das Jodeln in Schwieterts Film als zugleich regionales und globales Phänomen, das den Begriff von Heimat und Identität im Kreisen zwischen Eigenem und Fremden situiert und das sich in einem Changieren zwischen traditionellen Jodelklängen, experimentellen Rufformen und Obertongesang ebenso äußert wie im Imitieren von Tierstimmen und Maschinengeräuschen. Auf der Suche nach der eigenen Stimme finden die drei Vokalartisten Stucky, Alder und Zehnder in den Schweizer Alpen jenen Ort, an dem ihre Wurzeln liegen und der sowohl Ausgangs- wie Endpunkt ihrer Suche darstellt. Einen Ort, der in seiner Begrenztheit und Enge zugleich Offenheit und Freiheit bedeutet, wie Alders Worten am Ende des Films zu entnehmen ist, mit

20 Goldberg (2008, 48).

denen auch ich schließen möchte: »Das Allerschönste an alldem ist, wenn man singen kann, ohne dass man sich an etwas anlehnen muss. Wir können so frei sein. Wenn wir wüssten, wie frei, würden wir fast platzen.«

Literatur

- Baumann, Max Peter (1976) *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine Ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur.
- Baumann, Max Peter (1996) Jodeln. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4*, Kassel u.a., 1489-1503.
- Bazin, André (2004) Monsieur Hulot und die Zeit. In: ders. *Was ist Film?*, Berlin, 67-74.
- Burkhalter, Thomas (2010) Über Geräusche die Welt deuten. In: *Norient, Online-Magazin*, elektronisch veröffentlicht: URL: <http://norient.com/about/info/> [Stand: 15.07.2012].
- Burkhalter, Thomas (2011) Soundscape-Aktivismus und Komposition, In: *Norient, Online-Magazin*, elektronisch veröffentlicht: URL: <http://norient.com/about/info/> [Stand: 15.07.2012].
- Deleuze, Gilles (1997a) *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, Frankfurt/Main.
- Deleuze, Gilles (1997b) *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt/Main.
- Engell, Lorenz/Vogl, Joseph/Siegert, Bernhard (2007) Editorial. In: dies.: *Stadt, Land, Fluss. Medienlandschaften, Archiv für Mediengeschichte*, Weimar, 5-8.
- Engell, Lorenz (2007/2008) *Der gute Film*, elektronisch veröffentlicht: URL: <http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0708/> [Stand 12.12.2007].
- Goldberg, Marcy (2008) Suspekte Schönheit: Über die Darstellung der Berge im neueren Schweizer Film, In: *Cinema 53: Schön*, Marburg.
- Gottgetreu, Sabine (2008) Tokio Hotel: Sofia Coppolas Lost in Translation. In: Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia (Hrsg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn, 273-288.

- Heller, Heinz-B. (1995) Vom komischen Subjekt zur Konstruktion des Komischen: DIE FERIEN DES MONSIEUR HULOT (1953). In: *Fischer Filmgeschichte, Band 3: Auf der Suche nach Werten 1945-1960*, Frankfurt/Main.
- Kiefer, Bernd (1997): Eroberer des Nutzlosen. Abenteuer und Abenteurer bei Arnold Fanck und Werner Herzog. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Idole des deutschen Films*, München, 104-115.
- Martin, Silke (2010) *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*, Schüren.
- Metzler Sachlexikon Musik (1998) *Jodeln*, In: Stuttgart/Weimar, 454-455.
- Ovid (1999) Metamorphoses/Verwandlungen III 339-510. In: Renger, Almut-Barbara (Hrsg.): *Mythos Narziß, Texte von Ovid bis Jacques Lacan*, Leipzig, 44-53.
- Platenga, Bart (2004) *Yodel-Ay-Ee-Oooo. The secret history of yodeling around the world*, New York.
- Schafer, Murray (1988) *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main.
- Tortajada, Maria (2002) Der Abhang: Eine Berglandschaft? In: *Cinema 47: Landschaften*, Zürich, 95-104.
- Wulff, Hans J./Koldau, Linda Maria (2008) Heimatklänge. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 210-214. Elektronisch veröffentlicht: URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege/filmbesprechungeniiHeimatkl%E4nge.pdf> [Stand: 15.07.2012].
- Zimmermann, Yvonne (2002) Die Berge aus Schweizer Sicht – ein Streifzug durch den Schweizer Spielfilm. In: Schneider, Alexandra (Hrsg.) *Bollywood. Das Indische Kino und die Schweiz*, Zürich, 124-133.

Empfohlene Zitierweise

Martin, Silke: Alpenloopings in Heimatklänge. Jodeln als Globalisierungsbewegung zwischen Tradition und Experiment. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 287-315, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p287-315>.

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.

**Rezension: Henzel, Christoph (Hg.):
Geschichte – Musik – Film.
Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.**

Robert Rabenalt (Berlin/ Potsdam)

Mit Beiträgen von Reiner Wirtz, Annette Kreuzgier-Herr, Rüdiger Jantzen, Joachim Steinheuer, Guido Heldt, Christoph Henzel, Hans J. Wulff, Ornella Calvano, Norbert Henzel, Susanne Binas-Preisendörfer, Christa Lamberts-Piel.

Der Band *Geschichte – Musik – Film*, herausgegeben von Christoph Henzel, vereint Beiträge, die größtenteils aus einer Tagung hervorgegangen sind, die im April 2008 an der Hochschule für Musik Würzburg abgehalten wurde. Ein spannendes Thema – das der filmmusikalischen Rolle von Musik in Filmen, die ein spezifisches Geschichts- bzw. Musikgeschichtsbild vermitteln – wird hier von verschiedenen Seiten aus beleuchtet und untersucht. So werden die Ergebnisse, wie Christoph Henzel in seiner Einführung schreibt, als Forschungsbeitrag einer Musikhochschule zur Diskussion gestellt. Die vom Herausgeber genannten und die Beiträge thematisch verbindenden Blickwinkel sind vor allem an filmischen und filmgestalterischen Phänomenen orientiert und lassen sich in drei Abteilungen gliedern: I. Filme als historische Quelle, II. Filme, die das Verstehen und Hören von Musik beeinflussen und III. Filme als Musikgeschichtserzählungen.

Fünf der zehn Beiträge befassen sich mit Musiker-Persönlichkeiten oder musikgeschichtlich enger fassbaren Stilen. Zwei Beiträge stellen Fragen nach dem »Authentischen«, zwei weitere beschäftigen sich mit popmusikalischen und popkulturellen Phänomenen. Der Band schließt mit

einem Beitrag, der Filmmusik und durch sie geprägte Musikgeschichtsbilder im Musikunterricht in der Schule diskutiert.

Hervorzuheben ist zunächst der umfassende Beitrag von Joachim Steinheuer: *Zwischen Staffage und Sinnträger – zur Rolle von Musik in Filmen über das Zeitalter des Sonnenkönigs*. Anhand der Vergleichbarkeit des Sujets und der verwendeten zeitgenössischen Musik gelingt dem Autor eine tief gehende Analyse von Wirkungsmechanismen des Musikeinsatzes unter bestimmten musikalischen, narrativen und dramaturgischen Rahmenbedingungen anhand von vier Filmbeispielen.

Die umfassende Analyse, mit der Joachim Steinheuer die Musik, Szenen und Sequenzen, Binnenstrukturen und Gesamtdramaturgie aufschlüsselt und für seine Schlussfolgerungen zur Filmmusik nutzt, kann Anregung für andere Forscherinnen und Forscher der Filmmusik sein. Sein Vorgehen ermöglicht es, die vielfältigen Erscheinungsformen beim Zusammenwirken von Musik und Film sogar an einem relativ einheitlichen dramaturgischen Szenentypus zu zeigen, außerdem Möglichkeiten von Bezugnahmen von Vokal- und Instrumentalmusik darzustellen und jene Stellen herauszuarbeiten, in denen die Musik der dramaturgische Schlüssel der jeweiligen Szene ist.

Guido Heldt befasst sich in seinem Beitrag *Wahlengländer. The great Mr Handel* mit dem biografischen Film, speziell mit dem Subgenre Komponisten-Biopic, am Beispiel des im Titel genannten britischen Films, der Georg Friedrich Händel inmitten des II. Weltkrieges als einen dem englischen Volk verbundenen Komponisten zu zeigen sucht. Seinen Ausführungen gehen grundsätzliche Gedanken zur Beschäftigung mit Biopics und Komponistenfilmen voran. Hierzu gehören Bemerkungen zu den Erzählmustern und die Relativierung des Wirklichkeitsbezuges

zugunsten eines Verständnisses dafür, wie sich historische Figuren für die Fiktion bedient wird. Dabei entstehen innerhalb des hier rezensierten Bandes Anknüpfungs- und Reibungspunkte zu den Beiträgen, die sich mit Authentizität und historisch-musikalischer Wirklichkeit bzw. musik-historischer Korrektheit befassen. Musikauswahl und Musikeinsatz – so zeigen es die Ausführungen von Guido Heldt – werden nur verstehbar und erweitern unser Verständnis über das Zusammenwirken von erzählter Geschichte und Filmmusik, wenn Genre-Traditionen, Story-Schemata und Intentionen der Filmemacher zu ihrer Zeit einbezogen werden.

In dem Beitrag *Mittelalter in Hollywoods Filmmusik* von Annette Kreuzgier-Herr und Rüdiger Jantzen begeben sich die Autoren auf die Suche nach dem Authentischen am Beispiel von Miklós Rózsas Filmmusik zu *IVANHOE* und *QUO VADIS*. Sie werden kaum fündig (was niemanden wirklich verwundern wird), verdeutlichen aber die Arbeitsweise des Komponisten, die – und das ließe sich durchaus verallgemeinern – sich an authentischem Material orientiert, dann jedoch im kreativen Schaffensprozess Komposition oder musikhistorische Vorlage den dramaturgischen und aktuellen musikalischen Anforderungen anpasst. Im Fazit des Beitrages von einem »musikwissenschaftlichen Verdienst« Rózsas innerhalb von Zwängen, denen ein Hollywood-Komponist unterlag und sicher noch unterliegt, zu sprechen, scheint aber unnötig.

Authentizität und Gesellschaftsbezug werden von Christoph Henzel in seinem Beitrag zum Film *JOHANN SEBASTIAN BACH* (1985) noch einmal auf ganz andere Weise aufgearbeitet. Anhand dieser sehr ambitionierten Co-Produktion des Fernsehens der DDR mit dem ungarischen Fernsehen zeigt sich neben der Ausprägung einer wenig untersuchten Filmästhetik das Scheitern des Versuches, ein marxistisches Bachbild zu vermitteln, das sich

auch als Forschungsparadigma seinerzeit nicht durchsetzen ließ. Die in seiner Untersuchung gelieferten zahlreichen Details zur Entstehung der Films und die Analysen der Filmmusik sind äußerst aufschlussreich. So tragen z.B. die »Einbindung der Filmmusik in die Diegese und die Sparsamkeit bei ihrer Funktionalisierung als Hintergrundmusik«, wie Henzel schreibt, »zum sachlichen, quasi-dokumentarischen Stil« bei. Aber auch das dargestellte Verhältnis des Komponisten zur Gesellschaft, den »heroischen Stil« im Film, die etablierten Kontrastfiguren und wie die Musik daran mitwirkt, analysiert Henzel. Indem der Autor das Filmwerk und die Filmmusik in der damaligen Bachforschung verortet, arbeitet er dem Thema des gesamten Bandes also aus zweierlei Perspektiven zu: der musikwissenschaftlichen und filmmusikalischen.

Vor allem die Sonderrolle des Tons wird bei der Untersuchung von Hans J. Wulff zum Film *UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN* (1936) deutlich. Die Feinanalyse der Ertaubungsszene zeigt die »diffizile Behandlung von Dialog/ Bild und Ton«, welche story-bedingt eine Subjektivierung der Erzählperspektive allein auf der Tonebene vollzieht. Die Entkopplung von Bild und Ton in der Ertaubungsszene hat aber zugleich auch eine filmästhetische Dimension, die Wulff entsprechend diskutiert.

Ornella Calvano untersucht in ihrem Beitrag *Italienische Verdi-Bilder zwischen Faschismus und Republik* anhand zweier Filme, wie Giuseppe Verdi als Nationalität stiftendes Symbol über verschiedene politische und soziale Umbrüche hinweg genutzt wird und populär bleibt. Wiederum wird deutlich, dass ein Film immer Produkt seiner Zeit ist. Die unterschiedlichen filmmischen Strategien werden im Vergleich der beiden Filme *DIVINE ARMONIE* (1938) und *GIUSEPPE VERDI* (1953) deutlich.

Inwieweit Film und Popmusik bzw. Popkultur zusammenwirken, untersuchen zwei Beiträge am Ende des Bandes: *Stick mir eine Blume aufs Rüschenkleid. Kamikaze Girls: Jugendkulturelle Moden zwischen Rokoko und ‚Visual kei‘* von Norbert Henzel und *Popmusikgeschichte(n) als Gegenstand filmischer Repräsentation* von Susanne Binas-Preisendörfer. Während im ersten Beitrag ein in seinem Titel genanntes Genre untersucht wird, befasst sich Susanne Binas-Preisendörfer mit der dokumentarischen Präsentation von Popmusik(-phänomenen) anhand von vier Filmen. Ihren Ausführungen stellt sie grundsätzliche Überlegungen zur Analyse von Popmusik und Dokumentationen/ Dokumentarfilmen voran. Sie macht auf Hierarchien aufmerksam, welche eine Erkenntnis bringende Analyse von Popmusik verhindern könnten und hebt die Rolle und Haltung derer hervor, die die Filme machen. So wird deutlich, wie tiefgehend Medien technisch und gesellschaftlich in die Wirklichkeit eindringen, »eine unmittelbare Wirklichkeit also nicht existiert«, wie die Autorin schreibt.

Der den Band abschließende Beitrag von Christa Lamberts-Piel trägt den Titel *Musikgeschichtsbilder im Film – und was der Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen damit zu tun hat*. Hier werden verschiedene Fragen zu im Musikunterricht abzuhandelnden Themen zu Musikgeschichtsbildern und zu Filmmusik besprochen und einige Beispiele gegeben, wie filmmusikalische und musikhistorische Aspekte sinnfällig im Musikunterricht behandelt werden können.

Empfohlene Zitierweise

Rabenalt, Robert: Rezension zu: Henzel, Christoph (Hg.): Geschichte – Musik – Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 316-321, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p316-321>.

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.

**Rezension: Kletschke, Irene:
Klangbilder. Walt Disneys »Fantasia« (1940).
Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011.**

Anna Parisa Ehsani (Wien)

Basierend auf Walt Disneys Meisterwerk FANTASIA untersucht Irene Kletschke in ihrem Buch *Klangbilder: Walt Disneys »Fantasia« (1940)* die Beziehung zwischen Animationsfilm und musikalischer Untermalung. Die Zusammenarbeit mit maßgeblichen Größen aus dem Musikbereich und deren einflussreiches Mitwirken am endgültigen Film wurde in dem vormals als Dissertation erarbeiteten Buch ebenso behandelt, wie das historische, politische, wirtschaftliche, studiointerne, wie gesellschaftliche Umfeld, in dem die Produktion verlief. Die Arbeit beschäftigt sich mit dem Zusammenspiel von Musik und Zeichentrickfilm. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Adaption klassischer, teils sehr bekannter Musikstücke für den die Musik visualisierenden Film FANTASIA. Das Buch beschreibt und begründet die Entscheidungen, die von renommierten Komponisten getroffen wurden, Änderungen in der Partitur, vernachlässigt dabei aber nicht den animations-ästhetischen Blickpunkt, den Walt Disney in der Produktion des Films einnahm.

Gleich zu Beginn bietet die Einleitung einen sehr guten Überblick über das Feld, das mit der Arbeit abgedeckt werden sollte. Kletschkes Arbeitsweise ist transparent geschildert, ihre Argumentation objektiv gehalten und persönliche Kritik sehr sachlich und subtil in den Text eingebaut. Die primären der zahlreichen, zum Teil sehr aufwendig zu recherchierenden Quellen stellt Kletschke gleich in der Einleitung vor und verweist auch in weiterer Folge immer präzise auf den Ursprung ihrer Annahmen.

Die folgenden zwei Kapitel *Die Musik in den Cartoons und Filmen des Disney Studios* und *Die Entstehung und Realisierung von Fantasia* bilden einen Grundstein für das Arbeiten mit und um Disney. Im ersten der beiden Kapitel widmet sich Kletschke den historischen und technischen Entwicklungen hin zu dem Standpunkt, den das Studio vor der Produktion von FANTASIA einnahm, wobei von Seiten des Lesers kein filmhistorisches Fachwissen vorausgesetzt wird. Das dritte Kapitel schildert eine detaillierte, aber sehr leserfreundliche Darstellung der Umsetzung des Films, wobei den beiden Komponisten bzw. Dirigenten Leopold Stokowski und Deems Taylor zu Recht ein eigenes Unterkapitel gewidmet wird.

Für wissenschaftliche Forschung mit animationstechnischem Schwerpunkt ist das Kapitel *Fantasound – ein Tonformat nicht nur für Fantasia* eine Passage lang interessant, während das restliche Kapitel, wie auch die vorhergegangenen 70 Seiten, an ihrem historischen Fokus festhalten.

Mit Kapitel 4. *Illustration, Assoziation, Visualisierung: Toccata and Fugue in d minor* beginnt die Auseinandersetzung mit der Umsetzung der einzelnen Filmabschnitte aus FANTASIA. Der Fokus liegt hier auf der Anfangspassage des Films, mit dem auch eine sehr fachspezifische Formulierung der Forschungsergebnisse einhergeht, da beispielsweise Ausdrücke wie »Toccata« ohne weitere Definition verwendet werden. Lesern aus nicht-musikwissenschaftlichen Bereichen fällt es damit schwerer sich in den Text einzulesen, ohne dass dies jedoch unmöglich wäre.

Nach der sehr detaillierten Beschreibung der musikalischen Umsetzung der ersten und wohl auch am schwierigsten zu analysierenden Sequenz des Films folgt ein einfach zu lesender, inhaltlich aber um nichts nachstehender Abschnitt von FANTASIA. Kapitel 5. *Mickeymousing: The Sorcerer's Apprentice* widmet sich einerseits der genauen Erklärung des für das

Arbeiten mit Disney und dem Animationsfilm unumgänglichen Begriffs des *Mickeymousings*, andererseits der technischen Umsetzung des »Zauberlehrlings«. Kletschke beginnt mit der Darstellung der Kontexte, angefangen mit der relevanten Begriffsdefinition um das Verhältnis von Musik und Bild von dem aus sich die Analyse des disneyfizierten Klassikers seitens des Rezipienten problemlos nachvollziehen lässt.

Nachdem ab Kapitel 4 sequentiell alle Episoden von *FANTASIA* analysiert werden, greift die Autorin immer wieder auf die aus den vorangegangenen Kapiteln hervorgegangenen Ergebnisse zurück. Damit unterstützt sie das Verstehen des teils sehr komplexen Textes nicht nur maßgeblich, sie stellt auch sicher, dass *FANTASIA* trotz seiner eindeutigen Aufteilung in viele Kurzfilme als ein Ganzes betrachtet wird.

Kapitel 6. *Bilderballett: Musik und Bewegung* beschreibt die Beziehung von Ballett zum Animationsfilm und die Bedeutung von Tanz als Ausdrucksmöglichkeit für filmisches Schaffen. Jedes der vier Unterkapitel handelt dabei von einem der vier mittleren Kurzfilme aus *FANTASIA*, von denen jeder mit den Elementen Ballett und Choreografie in Relation steht.

Über die Erkenntnisse, die Kletschke über Recherchen erarbeitet hat, bringt sie dem Leser nach und nach mit dem Verlauf der einzelnen Filmsequenzen parallel den musikalischen wie visuellen Inhalt näher. Somit entsteht ein spannender Lesefluss. Abseits von ihrem Forschungsschwerpunkt erwähnt Kletschke Informationen zu Disney bezüglich inhaltlicher Kritikpunkte, wie Sexismus oder Rassismus, oder technische Aspekte, ohne im Text näher darauf einzugehen.

Abschließend bildet Kapitel 7. *Das Ende: Night on Bald Mountain und Ave Maria* sowohl eine Untersuchung zu den letzten beiden Filmeinheiten von

FANTASIA und deren religiösen wie musikalisch-historischen Hintergrund, als auch das Ende des Buches an sich. In den Unterkapiteln 7.3. und 7.4. versteckt Kletschke ihre zusammenfassende Erkenntnis und interessanten Spekulationen nicht nur zum Schluss des Films, sondern zu FANTASIA im Allgemeinen. Durch die bewusste Struktur der vorerst als willkürlich erscheinenden Einteilung unterschiedlich vieler Filme pro Kapitel, die in ihrer Benennung jeweils wiederum einem musikalischen Grundthema zugeteilt wurden, wird der in Kapitel 7.3. *Ringform und der »Circle of Life«* angenommene direkte Vergleich von FANTASIA mit dem Aufbau eines klassischen Konzerts näher gebracht, der auf eben diese Einteilung zurückgreift.

Klangbilder eignet sich nicht, um einen schnellen Überblick über FANTASIA zu bekommen, dafür ist die Arbeit zu komplex und differenziert, sind die Erkenntnisse zu detailliert ausgearbeitet. Der Anfang des Buches stellt einen sehr guten Überblick der historischen, wirtschaftlichen, filmischen und (produktions-)technischen Aspekte um 1940 in den USA dar. Des Weiteren findet sich darin eine gute Darstellung über die Anfänge des Animationsstudios und die Entwicklung von Disneys Zeichentrickfilmen bis zum Entstehen von FANTASIA. Kletschke bietet über weitreichende Zitate und Kritiken zur Produktion dabei einen Einblick in den gesellschaftlichen Standpunkt von klassischer Musik im Zeichentrickfilm.

Es finden sich nur etwa drei Absätze, auf denen Disneys Arbeit kritisch betrachtet wird, weswegen das Buch zum Teil wie eine Ode an Disney wirkt. Trotz der offensichtlichen Sympathie der Autorin für Disneys Schaffen schafft sie es sehr sachlich zu bleiben und objektiv zu argumentieren. Wenn sie einen kritischen Punkt anspricht, lenkt sie den Leser durch Fakten in ihre Denkrichtung, ohne dabei das, worauf sie hinaus

wollte, direkt niederzuschreiben. Das macht das Lesen spannend, weil der Leser mit ihr mitdenkt und sich als Rezipient ernst genommen fühlt.

Alles in allem bietet das Buch eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Entstehung von FANTASIA bezüglich seiner historischen und musikalischen Hintergründe. Neben der musikalischen Rolle, die die mitwirkenden Komponisten bzw. Dirigenten spielten, blieb Disneys Idee, was FANTASIA eigentlich bewirken sollte, nicht unerwähnt und spitzt sich gegen Ende des Buches zu einem schönen Gesamtbild zusammen. Mit eindeutigen Schwerpunkt auf dem musikwissenschaftlichen Aspekt von FANTASIA bildet Irene Kletschkes Arbeit somit eine wichtige Quelle für weitere Forschungsarbeiten, die im filmhistorischen, animations-, sowie musikwissenschaftlichen Bereich der 1940er Jahre angesiedelt sind.

Empfohlene Zitierweise

Ehsani, Anna Parisa: Rezension zu: Kletschke, Irene: Klangbilder. Walt Disneys »Fantasia« (1940). Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 322-327, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p322-327>.

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.

Rezension: Redner, Gregg:
Deleuze and Film Music. Building a methodological Bridge between film theory and music.
Bristol / Chicago: intellect Ltd. 2011.

Violetta Parisini (Wien)

Filmmusik lenkt die Aufmerksamkeit der Zusehenden, erzeugt Spannung und Stimmung, kittet eventuelle Unzulänglichkeiten, ist also ein essentieller Bestandteil eines Films. Trotz dieser wichtigen Position innerhalb der Filmwelt erfährt sie erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit akademisches Interesse, die Filmmusik-Analyse ist eine verhältnismäßig junge und noch wenig ausgereifte Disziplin. Ein Grund, sie voranzutreiben.

Bis jetzt gibt es zwei vorherrschende Methoden; einerseits den musikwissenschaftlichen Zugang, der ein Stück Filmmusik wie ein Stück Musik ohne dazugehörigen Film analysiert, andererseits einen filmtheoretischen Zugang, der die Musik nur als Beiwerk von Bild und Text begreift, ohne die Interaktion der verschiedenen Komponenten begreifen zu wollen.

Beide dieser Methoden greifen laut Gregg Redner, Musikwissenschaftler an der University of Western Ontario, zu kurz: Er sieht die Notwendigkeit einer neuen Methodologie, um Filmmusik zu analysieren, und hat nun ein reichhaltiges Repertoire an Begriffen gefunden, mit dem er dies unternehmen will: die Begriffe aus der Philosophie von Gilles Deleuze.

Deleuze, der Philosophie als das Schaffen von Begriffen verstand, liefert Konzepte, welche die Filmmusik-Analyse insofern bereichern, als sie als Werkzeuge, Film und Musik zusammenzudenken, verwendet werden

können.

Deleuze'sche Begriffe zu verwenden um etwas zu analysieren, eröffnet neue Denkweisen, was ein Unterfangen nicht unbedingt einfacher macht, das Ergebnis allerdings reicher. Redners Arbeit reicht weit über eine Filmmusik-Analyse hinaus, er geht auf Details der Inszenierung, der Geschichte, der Charaktere und ihrer Beziehungen, ein, und die Musik erscheint als ein gleichberechtigtes Element unter vielen.

Redner bearbeitet sechs verschiedene Filmmusik-Beispiele, um zu zeigen, wie man die Deleuze'sche Begriffswelt für die Filmmusik-Analyse fruchtbar machen kann. Er gibt jeweils eine detaillierte und gut recherchierte Einführung, um Entstehungszeit, -bedingungen und -kontext des jeweiligen Films und der dazugehörigen Musik zu erklären, die Komponisten und Regisseure werden vorgestellt und ihre spezifische Herangehensweise erklärt, um dann ein Konzept von Deleuze vorzustellen, mit dessen Hilfe er im Folgenden die Filmmusik als wesentlichen Teil der Inszenierung analysiert.

Es wird jeweils ein Film mit einem oder mehreren Begriff/en bzw. Konzept/en zusammengedacht, um damit die Verschränktheit von Musik und Bild, Geschichte, Text zu zeigen, und den starken Einfluss der Musik auf die Gesamtheit des Films deutlich zu machen.

Die Auswahl der Filme folgt zwei Kriterien: einerseits nimmt Redner filmmusikgeschichtlich relevante Beispiele, andererseits sind es genau solche, die trotz ihrer Relevanz für die Geschichte der Filmmusik seiner Meinung nach zu wenig analysiert wurden, weil sie Probleme darstellen, die sich mit den Mitteln der klassischen Musikwissenschaft nicht lösen lassen, die aber gelöst werden müssen, um sie erfolgreich zu analysieren.

Die erste besprochene Komposition ist jene von Maurice Jaubert für den Film L'ATALANTE (F 1934, Jean Vigo): Die Einfachheit dieser, in der Filmgeschichte als wichtig erachteten, frühen Filmmusik stand einer Analyse bisher im Weg. Um in die Tiefe zu gehen, muss man sich anderer Mittel bedienen als jener der klassischen Musikwissenschaft, denn mit deren Mitteln kommt man nicht weit, bzw. stempelt die Musik als zu einfach oder uninteressant ab. Anstatt nun die Musik nur als Tonspur zu begreifen, nimmt Redner sie mithilfe des bei Deleuze vielschichtigen Begriffes der »sensation« als ein sinnliches Ereignis, das mit der Handlungsentwicklung und den Figuren stets interagiert.

Im darauf folgenden Kapitel wird die Filmmusik zu Elia Kazans EAST OF EDEN (USA 1955) besprochen. Der Komponist, Leonard Rosenman, verwendet darin sowohl die tonale Sprache der traditionellen klassischen Musik als auch ein atonales, modernes, Vokabular, was eine Filmmusik-Analyse vor die Aufgabe stellt, nicht nur eine, sondern zwei musikalische Sprachen zu analysieren und in den Kontext des Films zu stellen. Um dies zu bewerkstelligen, verwendet Redner die Begriffswelt um den Deleuze'schen Begriff der »Nomadologie«. Zwei Weltansichten, eine traditionelle (*state-science*), und eine nomadische, unkonventionelle (*nomad-science*), treffen aufeinander, in Form der zwei Brüder Adam und Cal, denen jeweils eine der musikalischen Welten zugeordnet ist. Um diese zwei Weltansichten mit zwei Musik-Sprachen zu koppeln und sie dann den Figuren zuzuordnen, braucht man die Deleuze'sche Nomadologie wohl nicht, aber nach Deleuze kommt man zu einem anderen Schluss als innerhalb einer psychologischen gut-/böse-Betrachtungsweise: Die zwei anscheinend gegensätzlichen Welten sind Teil eines größeren Ganzen, der Begriff der Univozität, den Deleuze und Guattari in »Differenz und Wiederholung« entwickeln, wird hier benutzt: Es gibt demnach nicht

einfach zwei harmonische Welten, die man gegeneinander stellen kann, sondern nur eine Welt, die alle Musik miteinschließt, und eine ewige Entwicklung, ein stetiges Werden, darstellt. Damit will Redner zeigen, dass die Filmmusik von EAST OF EDEN ein wesentlicher Bestandteil der Handlungsentwicklung ist und diese antreibt, und zudem dem offenen Ende gerecht wird.

Darauf folgt eine Analyse von Dmitri Schostakovichs Filmmusik für Grigori Kozintsevs HAMLET (UdSSR 1964). Redner stellt hier die These auf, dass die Struktur der Komposition (»a quasi-sonata-allegro form«) mit der Interpretation des Hamlet-Themas direkt verbunden ist. Um das zu untermauern, verwendet er das Deleuze'sche Konzept der ewigen Wiederkehr (ein ursprünglich von Nietzsche stammender Begriff), und jenes des Refrains.

Das vierte Beispiel ist Zbigniew Preisners Filmmusik zu DREI FARBEN: BLAU (Polen 1993) aus der Drei-Farben-Trilogie von Krzysztof Kieslowski: Sie spielt in dem Film laut Redner die Rolle einer eigenen Figur. Die Handlung, die Hauptfigur und die Musik werden als verschiedene Fragmente begriffen, die man als verschiedene Variationen des Deleuze'schen Begriffes des Werdens erklären kann: Frau-Werden und Musik-Werden. Indem man die verschiedenen Komponenten so versteht, fügen sie sich leichter in ein Ganzes ein, in den Film, der eben ein »becoming film« ist.

Als letzte Beispiele nimmt Redner die Kompositionen zu William Camerons Film THINGS TO COME (UK 1936) nach einer Romanvorlage von H.G. Wells von Arthur Bliss und zu Robert Frennds SCOTT OF THE ANTARCTIC (UK 1948) von Ralph Vaughan Williams. Diese beiden Filmmusik-Werke werden jeweils einem Deleuze'schen Raumkonzept zugeordnet, gemeinsam mit seinen zwei Film-Begriffen. Gehen wir hier in die Tiefe, um ein Gefühl für

Deleuze' Denken im Zusammenhang mit Film und Filmmusik zu bekommen und dafür, wie Gregg Redner es verwendet:

In seinen zwei Film-Büchern »Kino I – Das Bewegungsbild« und »Kino II – Das Zeitbild« entwickelt Deleuze zwei Raumkonzepte, die in den zwei verschiedenen Film-Arten zum Tragen kommen und jeweils verbunden sind mit ihrer Zeit. Ein »Bewegungsbild« ist ein Film, der aus klassischen Aktions-Reaktions-Schemata basiert, die Handlung entwickelt sich und kommt zu einem Höhepunkt und Schluss. Ein »Zeitbild« hingegen, anstatt über Bewegung Zeit zu repräsentieren, macht Zeit direkt wahrnehmbar, da die Figuren nicht mehr eindeutig auf die ihnen präsentierten Situationen reagieren können, von deren Komplexität überfordert sind, keine klaren Ziele fassen können. Die Form des Zeitbildes entsteht laut Deleuze vorwiegend nach dem Zweiten Weltkrieg (obwohl es schon davor Ansätze dazu gab), als Leute nicht mehr an die Möglichkeit einer »richtigen« Reaktion auf Situationen glauben konnten, da die ihnen zuvor logisch erscheinenden Zusammenhänge ihrer Welt auseinandergefallen waren. Während vor dem Zweiten Weltkrieg Raum als bewohnbar und berechenbar wahrgenommen wurde, musste man sich nach dem Zweiten Weltkrieg die Frage stellen, ob Raum der Definition nach nicht doch unbewohnbar ist, und unbeeinflussbar.

Laut Redner reflektieren die beiden hier verwendeten Filmbeispiele die Thematik sich verändernder Raumkonzepte, wobei *THINGS TO COME* im Raumkonzept des Bewegungsbildes und *SCOTT OF THE ANTARCTIC* in jenem des Zeitbildes verhaftet bleibt.

In *THINGS TO COME* geht es um die Erschaffung einer Welt-Regierung, die durch Wissen um Technologie und stetige wissenschaftliche Weiterentwicklung schließlich sogar den Weltraum erobern will: Raum wird

hier als etwas zu Eroberndes angenommen. In *SCOTT OF THE ANTARCTIC* geht es um Kapitän Robert Scotts Versuch, als erster Mann den Südpol zu erreichen, wobei die Expedition scheitert, die Menschen schließlich in der unüberwindbaren, unmöglich zu erobernden, Schneelandschaft sterben.

Die Filmmusik steht laut Redner in direktem Zusammenhang mit diesen zwei Raumwahrnehmungen: Analog zur Idee des Bewegungsbildes stellt die Musik in *THINGS TO COME* eine Entwicklung dar, repräsentiert Zeit und Bewegung, und kommt schließlich zu einem Schluss, der mithilfe einer moderneren Musiksprache auf die Zukunft verweist. Der Film wird in drei Teilen behandelt. Er eröffnet mit Kirchenglocken, dramatischer, in Moll gehaltener Musik, die auf die kriegerische Zukunft des Schauplatzes »Everytown« verweist, und Weihnachtsliedern, die eine innere Sicherheit und Gemütlichkeit implizieren. Das Spannungsfeld ist somit schon klar gemacht. Innerhalb einiger Minuten Film beginnt der Krieg: eine Radiomeldung, ein Marsch, der unterbrochen wird von einem Militärfahrzeug, von dem aus die Botschaft, dass sich die Leute in Sicherheit bringen sollen, laut verkündet wird. Dass sich hier in sehr kurzer Zeit der Raum durch gesetzte Aktionen verändert, stellt für Redner eine Metapher für das Bewegungsbild dar. Im Folgenden analysiert er die Details der Interaktion zwischen Musik und Handlung, wozu Deleuze'sche Begriffe eigentlich nicht nötig erscheinen.

In Teil zwei des Films, nachdem innerhalb der Handlung einige Jahrzehnte vergangen sind, ändert sich das Raumkonzept; Musik wird verwendet, um Bewegung von Personen in »Everytown« hinein oder heraus zu begleiten, es geht also darum, das Außen hinein zu bringen, anstatt die räumliche Einheit von »Everytown« zu beschreiben; auch das Auftreten der »wandering sickness«, einer ansteckenden, tödlichen Krankheit, wird von Musik

begleitet: diese Krankheit zerstört den eigenen Sinn für Raum und somit zielgerichteter Bewegung. Auch hier, so Redner, beeinflusst also die Musik die Raumwahrnehmung.

Im dritten Teil werden Raum und Zeit neu definiert, wozu die Musik wesentlich beiträgt. Die technische Entwicklung befindet sich auf dem Siegeszug, Wells' Musik bedient sich eines moderneren Vokabulars, in dem drei Themen drei jeweiligen Handlungsinhalten zugeordnet sind. Im Epilog wird eine stilistische Ähnlichkeit mit dem typisch englischen symphonischen Stil des frühen 20. Jahrhunderts hörbar, was den Bogen in der Handlung schließen und die Raumkonzeption der neuen Welt-Regierung mit jener des englischen Königreiches verbinden soll: Hier wird innere Sicherheit, Vertrautheit und Stabilität suggeriert, die kein Widerspruch zu dem Leben in einer gewandelten, modernen Gesellschaft sein soll.

Vaughan Williams' Musik für SCOTT OF THE ANTARCTIC hingegen beginnt mit der Etablierung einer Identität, die sich im Laufe des Films im Nichts, im »any-space-whatever« auflöst. Die Musik wird eins mit dem undurchdringbaren, unendlichen Weiß der Landschaft, um schließlich jede Idee von Raum auszulöschen.

Der Film wird in vier Teilen besprochen: Er beginnt mit einer Einstellung vom Meer, es wird also kein bestimmten Ort etabliert, auch die Musik stellt keinerlei Behauptung auf, und auch nichts in Aussicht. Hier wird der klare Unterschied zwischen den Raumkonzeptionen des Bewegungs- und des Zeitbildes deutlich: während in THINGS TO COME ein klarer Ort und Raum gezeigt wird, werden hier Raum und Ort verborgen, es gibt keine Identität und Sicherheit. Der erste Handlungsschauplatz ist allerdings London, und gegen Ende des ersten Teils kommt eine Ahnung von nationaler Identität auf, als Scott England verlässt, und die Musik einerseits den Stolz auf einen

potentiellen Nationalhelden, andererseits die Trauer der Zurückgelassenen widerspiegelt: Dieser Musik inhärent bleibt allerdings eine gewisse Künstlichkeit, die an der kulturellen Sicherheit einer nationalen Identität zweifeln lässt.

Der zweite Teil, in dem Scott und seine Crew darauf warten, anzukommen, wird mit dem Deleuze'schen Gedanken des Zeitbildes verbunden: Es ist nichts zu tun, es gibt keine Handlung, über die Zeit repräsentiert wird: Zeit zeigt sich direkt. Williams' reifer Kompositionsstil beginnt erst jetzt hörbar zu werden; eine rhythmische Figur verweist auf die kristalline Qualität des Ortes, und gleichzeitig auf das von nichts verdeckte, also von keiner Handlung repräsentierte, Vergehen von Zeit. Dass die Musik sich verlangsamt, verweist auf die Verlangsamung und schließlich das Verschwinden jeglichen Zeitgefühls. Diegetische Musik, die die Männer am Schiff selbst spielen, beschreibt deren emotionale Zustände und übernimmt den Platz der in Teil eins beschriebenen Künstlichkeit, wodurch der nicht-diegetischen Filmmusik weiterhin möglich ist, auf den »any-space-whatever«, das Nichts der Antarktik, zu verweisen.

Im vierten Teil wird die Musik fragmentarisch eingesetzt, oft gibt es nur einen kurzen »Ausbruch« an Musik, die dann wieder verstummt, damit wird die Musik wieder nicht als Verbindungsglied zwischen den Emotionen der Figuren und den Zuschauenden verwendet, sondern im Gegenteil, um die Unterbrochenheit, Unklarheit, Widerständigkeit des dargestellten Raumes zu unterstreichen.

Im letzten Teil wird die musikalische Sprache dunkler und verwirrter, der immer stärker werdende Wind beherrscht die Tonspur, bis die Musik davon teilweise ununterscheidbar wird. Hier wird der Deleuze'sche Begriff der »Dauer« verwendet, um die Winzigkeit der Männer gegenüber der

übermächtigen Kraft des ewigen Eises, das endlos ist, weder beginnt noch endet, zu beschreiben. Schließlich dringt die Musik auch in jene Szene, die innerhalb des Zeltens der Expediteure spielen: Dies ist erst am Ende des Films der Fall, davor waren die Zelt-Szenen nicht mit Musik unterlegt, und zeigt die langsam überhand nehmende Naturgewalt an, die schließlich tödlich ist. Auch die Musik erliegt der Naturgewalt – das Geräusch des Windes übernimmt die Tonspur schließlich ganz. Somit wird der Kreis geschlossen: Es stellt sich die Frage nach der Bewohnbarkeit und der Beeinflussbarkeit von Raum, die Redner im Kontext dieses Films klar mit nein beantwortet.

Ein gewisses Vorwissen zu Deleuze' Denken ist schon allein hilfreich, um die Zusammenhänge, die Redner beschreibt bzw. erschafft, zu begreifen. Wenn Redner Deleuze'sche Gedanken aus Sekundärliteratur zieht, ohne die ursprüngliche Quelle zu besprechen, wird ein Nachvollziehen der Argumentation schwieriger – Deleuze' Werke sind derart reichhaltig, vielfältig und auch komplex, dass man sich meiner Meinung nach unbedingt ein eigenes Bild machen sollte, bevor man zu Sekundärliteratur greift. Auch wirken manche Zusammenschlüsse zwischen den besprochenen Filmen und den Begriffen aus der Gedankenwelt von Deleuze konstruiert, denn nicht immer erscheint ein Deleuze'scher Begriff nötig, um die Filmmusik in ihren Kontext zu setzen bzw. in diesem zu analysieren, sondern eher der Mut, selbst zu assoziieren und kreativ zu denken.

Das Konzept, das hinter *Deleuze and Film Music* steht, ist also sicher eine Bereicherung für die junge Disziplin der Filmmusik-Analyse, da es flexibler, reichhaltiger und weitreichender zu sein scheint als einerseits der filmwissenschaftliche und andererseits der musikwissenschaftliche Zugang: Es eröffnet somit neue Denkweisen.

Doch bleiben die Beispiele eben nur Beispiele und geben der Leserin / dem Leser noch kein Werkzeug in die Hand. Deleuze'sche Begriffe im Rahmen einer Filmmusik-Analyse selbst anzuwenden setzt voraus, dass man sich eingehend mit Deleuze und seiner Philosophie beschäftigt, und darüber hinausgehend interpretiert und assoziiert, was fruchtbar und nützlich erscheint. Man muss sich also mehr auf das eigene Denken und vor allem auch die eigene Sicht auf Deleuze' Werke stützen als auf ein vorgefertigtes Rezept, denn ein solches, das nur noch auf seine Anwendung wartet, wird einem nicht dargeboten. Um sich neue Anstöße zu holen, sei dieses Buch wärmstens empfohlen, aber man sollte sich darauf gefasst machen, dass es einem nichts abnimmt, sondern im Gegenteil dazu anregt, sich selbst an die Arbeit zu machen.

Empfohlene Zitierweise

Parisini, Violetta: Rezension zu: Redner, Gregg: Deleuze and Film Music. Building a methodological Bridge between film theory and music. Bristol / Chicago: intellect Ltd. 2011. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 328-338, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p328-338>.

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.