



**Kieler Beiträge zur
Filmmusikforschung**

Ausgabe 6 // November 2010

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.2010.6

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

Heldt, Dr. Guido (Bristol)

Krohn, Tarek (Kiel)

Lehmann M.A., Ingo (Köln)

Martin, Dr. Silke (Weimar)

Moormann, Dr. Peter (Berlin)

Rabenalt M.A., Robert (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 NDL- und Medienwissenschaft
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhaltsverzeichnis

Impressum4

Vorwort.....7

Artikel

Max Steiner und die Filmmusik des Golden Age in Hollywood. Eine kurze Betrachtung der wichtigsten stilistischen Merkmale anhand der Musik Steiners zum Film CASABLANCA
Peter Wegele (München).....8

Audiovisuelle Brüche: Zur Selbstreflexivität des modernen Films in CHRONIQUE D'UN ÉTÉ
(CHRONIK EINES SOMMERS, F 1961, Edgar Morin/Jean Rouch).....37
Silke Martin (Weimar)

Stage-Worlds and World-Stages in Hollywood Musicals
Julia Steimle (Salt Lake City/Kiel).....51

Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm
Didi Merlin (Poitiers).....66

Filmmusik im Dokumentarfilm – Die Gestaltung von Wirkmomenten im Spannungsfeld dokumentarischer und fiktionaler Erzählformen durch Musik
Robert Rabenalt (Potsdam).....101

Arten der Perspektivität und Semantisierung der Musik. Am besonderen Beispiel der Bedeutungsaufladung eines Liedes in THREE SEASONS (SAIGON STORIES)
Hans J. Wulff (Kiel).....124

Special: A CLOCKWORK ORANGE

„Just Music“ – Anmerkungen zu Anthony Burgess’ Beethoven-Rezeption in *Napoleon
Symphony* und *A Clockwork Orange*
Kai Schabram (Münster).....137

Kein Missverständnis: Stanley Kubricks Beethoven-Rezeption in *A CLOCKWORK ORANGE*
Aron Sayed (Freiburg).....153

Wiedergefunden

Planspiele: Zum Verhältnis von Bild und Musik bei Peter Greenaway und Michael Nyman
Fred Ritzel (Oldenburg).....164

Rezensionen

Rezension zu: Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, Richard Leppert (Hrsg.),
Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema.
Markus Bandur (Detmold).....182

Rezension zu: Ottersbach, Béatrice / Schadt, Thomas (Hrsg.),
Filmmusik-Bekenntnisse.
Hans J. Wulff (Kiel).....185

Rezension zu: Phil Powrie, Robynn Stilwell (Hrsg.),
Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film.
Markus Bandur (Detmold).....189

Rezension zu: Leffers, Nicola Katharina
*Spielräume. Möglichkeiten und Grenzen von Musik und Sound in der Filmszene. Eine explorative
Studie.*
Ansgar Schlichter (Osnabrück).....192

Vorwort zur sechsten Ausgabe

Das Jahr 2010 zeitigt in der Organisation der Kieler Filmmusikforschung manche Umbrüche und eine nie dagewesene Vielfalt von Veröffentlichungen. Das äußerst ertragreiche V. Symposium zur Filmmusikforschung im Sommer 2010 wird bis auf weiteres leider die letzte Tagung in Kiel sein. Dafür ist geplant, dass die kommenden Tagungen an verschiedenen Orten im deutschsprachigen Raum stattfinden – voraussichtlich jedes Jahr an einer anderen Universität oder Hochschule –, wodurch hoffentlich eine noch größere Zahl von Filmmusikforschern die Begegnung sucht und die interdisziplinären Bemühungen des Forschungsfeldes noch verstärkt werden.

Auch bei den Kieler Beiträgen gibt es Änderungen: Die vorliegende Ausgabe besteht aus Langartikeln und Rezensionen, denn Komponistenportraits und Filmanalysen werden – bis auf ausgewählte Ausnahmen – entweder direkt im Archiv der Homepage bereitgestellt werden oder in thematischen Blöcken zusammengefasst als Bausteine der Sonderausgaben fungieren. Die fünfte Ausgabe der Kieler Beiträge, die sich in mehreren Einzellieferungen (bis dato 3 an der Zahl) speziell dem Thema Rockumentaries verschrieben hat, kann in diesem Sinne als eine Art Pilotprojekt gelten. Weitere Spezialisierungen im Rahmen der Kieler Beiträge sind nicht nur möglich, sondern bereits in Planung.

Die sechste Ausgabe widmet sich einerseits den Symposiumsbeiträgen aus dem Jahr 2009 und versammelt überdies zwei Texte zu Stanley Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE*, die eine Art Mini-Schwerpunkt bilden. Wir freuen uns, die in der vierten Ausgabe etablierte Rubrik „Wiedergefunden“ diesmal mit einem Artikel von Fred Ritzel über Michael Nymans Filmmusik fortsetzen zu können. Last but not least widmete sich Hans Jürgen Wulff in einem außerhalb des Tagungsturnus entstandenen Beitrag dem Problem der Perspektivität von Musik im Film.

Wir freuen uns sehr über die Tatsache, dass die sechste Ausgabe bereits die fünfte Veröffentlichung im Rahmen der Kieler Beiträge im Jahre 2010 darstellt und sehen darin das nicht nur anhaltende, sondern gar steigende Interesse an der Filmmusikforschung im deutschsprachigen Raum bestätigt. Wie immer wünschen wir, dass die Lektüre ertrag- und erkenntnisreich ist und danken an dieser Stelle allen bisherigen und zukünftigen Autoren für die rege Mitarbeit.

(Tarek Krohn, Willem Strank)

Max Steiner und die Filmmusik des Golden Age in Hollywood.

Eine kurze Betrachtung der wichtigsten stilistischen Merkmale anhand der Musik Steiners zum Film CASABLANCA

Peter Wegele (München)

1. Das Zeitalter des Golden Age

Mit "Golden Age" bezeichnet man die Studioära im Hollywood der 30er und 40er Jahre mit ihrer streng hierarchischen Struktur und einer hoch spezialisierten Form der Arbeitsteilung. Produzenten, Regisseure, Drehbuchschreiber, der technische Stab, sowie Schauspieler, Musiker und auch die Komponisten waren fest angestellte Mitarbeiter, die ihren Dienst auf dem Studiogelände verrichteten. In den dreißiger Jahren hatten Warner Bros. Regisseure wie Michael Curtiz, Produzenten wie Hal Wallis, Schauspieler wie Humphrey Bogart, Erroll Flynn oder Bette Davis, sowie Komponisten wie Erich Wolfgang Korngold oder Max Steiner unter Vertrag. Diese beiden Komponisten werden zusammen mit Alfred Newman (musikalischer Leiter von 20th Century Fox) auch das Triumvirat der Filmmusik des Goldenen Zeitalters in Hollywood genannt.

Das Prinzip der Arbeitsteilung mit dieser ausgeprägten Form der Spezialisierung war unerlässlich, wenn man den hohen jährlichen Output an Filmen beispielsweise bei Warner Bros. in Betracht zieht. In den dreißiger Jahren produzierten Warner Bros. an die 570 Filme.¹

Kurt Weill (1900-1950), der ab 1935 in den USA lebte, hielt sich wiederholt in Hollywood auf, so z.B. von April bis Juni 1945 anlässlich der Verfilmung seines Musicals *One Touch Of Venus*. Als Theaterkomponist, der die meiste Zeit in New York lebte, hatte er einen eher kritisch distanzierenden Blick auf die Filmindustrie. In dem Artikel *Music in the Movies*, den er 1946 in der Zeitschrift *Harper's Bazaar* veröffentlichte, ging Weill auf das gut strukturierte Studiosystem ein, wobei er seinen Blick naturgemäß auf die *music departments* richtete.

Als deutliches Zeichen für die Wichtigkeit, die sie der Musik beimessen, haben die Studios von Hollywood große und äußerst tüchtige Musikabteilungen aufgebaut. Es gibt dort einen Stab erstklassiger Dirigenten, Stimmlehrer, Arrangeure und Orchestratoren, Tonfachleute und Techniker [...] ich bin in

¹ vergl. Lebo 1992, 25.

Hollywood sehr beeindruckt gewesen von der Menge der geleisteten Arbeit und dem hohen handwerklichen Können bei der Aufnahme einer Partitur. Ich glaube, nirgends auf der Welt wird Musik mit solcher Sorgfalt, mit solch minutiösem Studium der jeweiligen musikalischen Probleme geprobt und vorbereitet wie in den Tonstudios von Hollywood ... eine Anzahl junger Komponisten [...] hat mit großer Kunstfertigkeit eine Art Standardtechnik für die Untermalung entwickelt [...] Die meisten schreiben Musik in der Sprache des Jahrhundertanfangs, im Stil von Richard Strauss, Debussy, Ravel, Skrjabin [...].²

Der Komponist Max Steiner, einer der wichtigsten musikalischen Protagonisten dieser Ära, hatte sich, anders als beispielsweise Kollegen wie Erich Wolfgang Korngold (der sich von vorneherein als Komponist absoluter Musik sah), Alfred Newman oder Franz Waxman ausschließlich der Filmmusik verschrieben. Er wies immer wieder auf den grundlegenden Unterschied des Komponierens von absoluter Musik und Filmmusik hin. So schrieb er beispielsweise in einem Artikel mit dem Titel *Setting Emotions To Music* für das Magazin *Variety* am 31. Juli 1940:

Many so-called serious composers are still unwilling to give serious attention to film music [...] They insist on weighing it against the symphonic music of the classics and, they say, find it wanting [...] In the first place, their intent and function are entirely different. Good film music is written for a specific purpose and, if the film composer refuses to recognize the dictates of the picture, he may write a great symphony but it will serve the film badly.³

Steiner hat so gut wie gar nicht für das Konzertpodium geschrieben, sieht man einmal von seiner konzertanten Bearbeitung der Musik zu *GONE WITH THE WIND* ab, die er einige Male auch selber aufgeführt hat.

Max Steiner war aufgrund seines hohen Arbeitspensums gezwungen, sich eine höchst rationelle Herangehens- und Arbeitsweise anzueignen. So setzte er sich einerseits fortwährend mit der technischen Seite der Filmmusikproduktion auseinander und war andererseits in der Wahl seiner musikalischen Mittel stets sehr dezidiert und ökonomisch. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass eine Untersuchung der Arbeit Steiners eine Erkenntnis der fundamentalen Gesetzmäßigkeiten von Filmmusik mit sich zieht. Max Steiner war kein musikalischer Avantgardist, er war ein Dienstleister im besten Sinne. Seine Tonsprache war die vorherrschende Tonsprache des Mainstreamkinos im Hollywood der dreißiger und vierziger Jahre. So bedeutet eine Analyse einer Steiner-Filmmusik auch eine Subsumierung der Stilmittel der Filmmusik des so genannten Golden Age.

² zit. in Weill 1990, 134-136.

³ zit. in: *Max Steiner- The RKO years*. Audio CD. BYU FMY, 2002.

Diese formelhafte Orchestersprache und darüber hinaus eine Reihe an musikdramatisch begründeten Kompositionstechniken, die für die Filmmusik dieser Zeit typisch sind, lassen sich gut anhand der Musik für den Film CASABLANCA herausarbeiten. Diese war für Steiner reine Pflichterfüllung. In seiner unveröffentlichten Autobiographie *Notes to You* erwähnt er sie praktisch gar nicht, in seiner Pressemappe ist kein einziger Bericht über diese Musik.⁴ Dies lag mit Sicherheit zum großen Teil daran, dass Steiner den zentralen Themensong des Films nicht selber komponiert hat, sondern auf einen bereits bestehenden zurückgreifen musste, nämlich *As Time goes by* von Herman Hupfeld.

Je weniger ein Komponist sich mit einem Auftrag identifiziert, desto weniger wird er sich um neue Ausdrucksmöglichkeiten bemühen, sondern sich auf seine Routine und Techniken verlassen, welche sich dann wiederum umso leichter herausarbeiten und einordnen lassen.

2. Das Leben Max Steiners

Max Steiner wurde im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts geboren. Sein Großvater Maximilian Steiner war Intendant am Theater in Wien und in dieser Funktion dafür verantwortlich, dass Johann Strauss begann, Operetten zu schreiben. Gabor Steiner, sein Vater, war Impresario und führte mehrere Bühnen in Wien und leitete den Vergnügungspark am Wiener Prater, wo er im Jahre 1897 von dem englischen Marineleutnant Martin Basset das Riesenrad bauen ließ.

In dieses Umfeld von Theater, Operette und Varieté wurde Maximilian Raul Walter Steiner am 10. Mai 1888 hineingeboren. Schon früh zeigte sich seine außergewöhnliche musikalische Begabung. 1894 begann er mit Klavierstunden und ersten Improvisationsversuchen. Seine erste Komposition *Lasse einmal noch dich küssen* wurde 1897 veröffentlicht. Als er mit 12 Jahren in einem der Theater seines Vaters die Operette *Die Schöne von New York* dirigierte, war der Komponist Gustav Kerker (1857-1923) anwesend und wollte Steiner sofort mit in die Staaten nehmen, um ihn dort als Wunderkind zu präsentieren. Steiners Mutter stellte sich diesem Ansinnen entgegen. So schrieb er sich 1904 im staatlichen Konservatorium ein, wo er unter anderem von Felix Weingartner, Hermann Grädner, Robert Fuchs und auch Gustav Mahler unterrichtet wurde. Nach nur einem Jahr schloss er das Studium mit Auszeichnung ab. Trotz dieser hochkarätigen Lehrer erklärte Steiner, dass er sein Handwerk als Filmmusikdirigent, nämlich das punktgenaue Führen eines Orchesters, nicht im Konservatorium, sondern auf den Bühnen seines Vaters gelernt habe.

⁴ einzusehen im Archiv der Brigham Young University in Provo, Utah.

[...] I found time to watch all the rehearsals for the different shows. It was here that I learned my trade of conductor. I became familiar with the sounds of an orchestra and what would be done with it. This was the training which many years later was to lead me to Hollywood.⁵

Seinen ersten Einakter, *Ein Kosestündchen*, komponierte er im April 1903. Als er mit 15 seine erste Operette *Das hübsche Griechenmädels* bei seinem Vater auf die Bühne bringen wollte, lehnte dieser es ab, und Steiner brachte es im Orpheum-Theater unter, wo es über ein Jahr sehr erfolgreich lief. Diesen Erfolg nutzte er, um ausgiebig durch ganz Europa zu touren. Als er nach Wien zurückkam, musste er feststellen, dass sich die wirtschaftliche Situation zum Schlechten geändert hatte, und er hier nur mehr schwer Arbeit finden konnte.

Nachdem er bereits 1902 das erste Mal in London als Dirigent in Erscheinung getreten war, nutzte er 1909 ein Engagement, um in der Stadt zu bleiben. Aufgrund seiner Fähigkeiten als Dirigent, Arrangeur und Komponist hatte er sich nach wenigen Wochen in England etabliert. Seine guten gesellschaftlichen Kontakte brauchte er ein paar Jahre später. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, wurden alle Deutschen und Österreicher in England als „feindliche Ausländer“ deklariert. Sie durften nicht arbeiten, ihr Vermögen wurde eingezogen, und sie wurden interniert. Nur die Freundschaft mit dem Duke of Westminster bewahrte Steiner vor der Internierung und er konnte sich mit 57 Dollar, die ihm Freunde noch zugesteckt hatten, am 16. Dezember 1914 an Bord der *Lapland* nach New York einschiffen.

In New York fand er zunächst keine Arbeit, da ihn kein Theater engagieren durfte, solange er nicht Mitglied der Musikergewerkschaft war. Dazu hätte er amerikanischer Staatsbürger sein müssen. Den Antrag dafür konnte man im Regelfall erst ein halbes Jahr nach der Ankunft stellen. So hielt er sich die erste Zeit als Kopist und Probenpianist über Wasser. Ein früherer Agent aus England verhalf ihm zu einem Job als Leiter eines Zehnmannorchesters in Reisenweber's Restaurant auf Coney Island. Dort hörte ihn der Manager des Riverside Theaters, Samuel L. "Roxy" Rothafel. Dieser engagierte Steiner als musikalischen Leiter. Das Riverside Theater war ein Stummfilmtheater. Steiner leitete dort ein 40-Mann-Orchester und wählte aus dem Fundus die passende Musik zu den Filmen aus. Kurz darauf war er musikalischer Leiter sämtlicher Filmtheater des Fox Circuit. Die Musiker von Fox waren noch nicht in der Gewerkschaft. William Fox bot der Gewerkschaft an, seine Musiker eintreten zu lassen, wenn sie Max Steiner aufnehmen würden. Von nun an, als Mitglied der Musikergewerkschaft, konnte sich Steiner frei musikalisch betätigen. So arbeitete er nicht mehr nur in den Stummfilmhallen, sondern auch am Broadway, sowohl als musikalischer Leiter als auch als Arrangeur und Komponist. 1920 wurde er amerikanischer Staatsbürger.

Mit der Einführung des Tonfilms begann man, Bühnenmusicals für den Film zu adaptieren. 1929 bekam Steiner das Angebot, das Musical *Rio Rita*, welches er am Broadway geleitet hatte, für RKO in Hollywood zu bearbeiten. Steiner, der im Film das Medium der Zukunft sah, zögerte keinen Augenblick, das Angebot

⁵ Steiner [o.J.], 20.

anzunehmen. So begann nach über zwei Jahrzehnten erfolgreicher Arbeit auf der Bühne, im Alter von 41, die zweite Karriere des Maximilian Raul Walter Steiner.

Während in New York aufgrund der wirtschaftlichen Depression viele Musiktheater schließen mussten, erlebten die Filmmusicals einen Boom. Allerdings hielt sich dieser nur eine begrenzte Zeit. Als die Musicals mehr und mehr beim Publikum durchfielen, setzten die Studios wieder vermehrt auf dramatische Stoffe. Dabei wurden die Filmorchester nach Ansicht der Bosse mehr oder weniger überflüssig. Eine große Entlassungswelle setzte ein. Im September 1930 bekam auch Steiner einen Brief von RKO mit der Kündigung. In dem Moment, in dem er ein Engagement in Atlantic City annehmen wollte, erhielt er von RKO ein neues Angebot, diesmal als musikalischer Leiter des Studios. Dieser doch etwas ungewöhnliche Vorgang, der auf eine besondere Wertschätzung für Max Steiner schließen lässt, wurde in der Fachpresse aufgegriffen. So schrieb die Zeitschrift *Screenworld* am 5. November 1930:

Radio's keeping of Max Steiner would seem to be a very sensible thing - which itself is worthy of mention in the picture business. Steiner has a reputation not only for orchestra conducting but for composing, orchestration, and business experience in the show, picture, and opera industries. Any executive or official in picture production must be a 'man of all work' - specialists are limited to the lumber companies.⁶

Trotz dieser offensichtlichen Wertschätzung Steiners war die erste Zeit für den Komponisten eher ernüchternd. Die Filme boten insgesamt nur wenig Platz für die Musik. So blieb es im Wesentlichen bei Vorspann- und Abspannmusik. Szenenmusik tauchte eigentlich nur dann auf, wenn dies im Bild begründet war, sei es durch ein Orchester, ein Autoradio oder ein Grammophon. Da der Tonfilm noch recht jung war, herrschte die Meinung vor, zusätzliche Musik würde das Publikum nur verwirren. Diese Praxis griffen Hanns Eisler und Theodor W. Adorno in ihrem Buch *Kompositionen für den Film* an.

So greift er [der Regisseur, d.A.] denn oft zu den naivsten Tricks, um die Naivität zu vermeiden, und lässt den Helden mit einem Radioapparat spielen. Wie dünn der Trick ist, zeigen jene Filmstellen, wo der Held seinen Schlager „naturalistisch“ acht Takte lang auf dem Klavier begleitet, worauf ihm sofort Orchester und Chor die Mühe abnehmen, ohne dass das Interieur sich im mindesten geändert hätte ... Die Musik wird ... zu einem Requisit, einer Art akustischen Möbelstück gemacht.⁷

Auch wenn die Musik in den Filmen noch eine untergeordnete Rolle spielte, wusste Max Steiner um das Potenzial guter Filmmusik. So wird er am 21. Februar 1931 im *Evening Express* wie folgt zitiert:

⁶ zit. in: *Max Steiner: The RKO Years*. A Brigham Young Film Music Archives Production, 2002. FMA.MS110

⁷ Adorno / Eisler 2006, 18.

I am convinced musical productions of merit assuredly will find their place on the screen. I am looking forward with intense interest to Radio's plans for the coming season ... The application of music to screen is a matter requiring skilful and discriminating work and the rewards will repay the effort.⁸

1932 stellte RKO den Produzenten David O. Selznick ein. Dieser trug eine ähnliche Vision der Möglichkeiten guter Filmmusik mit sich, und mit dem Film SYMPHONY OF SIX MILLION (La Cava 1932), einem typischen Melodram dieser Zeit, gelang es Steiner und Selznick, den Einsatz der Musik über szenisch vorgegebene Einstellungen auszuweiten und das Underscoring als ideales filmdramaturgisches Stilmittel zu implementieren und zu etablieren. Der Film schaffte es mit rein filmischen Mitteln nicht, den Gewissenskonflikt des Protagonisten - ein Arzt, der seinem Beruf abgeschworen hatte, kämpft mit sich selbst, als seine Freundin schwer erkrankt - darzustellen. Steiner bekam zunächst eine Filmrolle von etwa 10 Minuten, wo er den Dialog und das innere Mit-Sich-Ringen des Arztes musikalisch unterlegen sollte. Das Ergebnis sprach so eindeutig für das Underscoring, dass Steiner die Freigabe für den ganzen Film erhielt. Der Erfolg des Films und die Rolle der Musik bewirkten, dass das Underscoring sich rasch durchsetzte. Steiner selbst sagte in einem Interview mit Tony Thomas: "Music until then had not been used very much for underscoring ...with this picture we proved scoring could work."⁹ In dieser Hinsicht ist Max Steiner durchaus als ein Pionier der modernen Filmmusik anzusehen.

Die nächsten Jahre war Steiner sehr produktiv. Ein Höhepunkt 1933 war sicherlich die Musik zu dem Film KING KONG. Da RKO in zunehmenden finanziellen Schwierigkeiten steckte, sollte Steiner bereits vorhandene Musik ("stock music") verwenden und umarbeiten. Mit den damaligen filmtechnischen Mitteln war es schwer, den Zuschauer in die Fantasiewelt des Filmes hineinzuziehen. Der Produzent Merian C. Cooper wusste um die suggestiven Möglichkeiten der Musik und gab Steiner daher gänzliche finanzielle und musikalische Freiheit. Der Film beginnt in New York, noch ohne Musik. Mit dem Erreichen der Insel, der Fantasiewelt, setzt die Musik ein und ist fast durchgehend bis zum Ende des Films zu hören. Für Steiner bot der Film eine einmalige Chance, die musikalischen Möglichkeiten für einen Filmkomponisten in Hollywood auszubauen.

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. When the picture was completed, the studio bosses were sceptical about it and doubtful if the public would take to it. They thought the big gorilla looked unreal and too mechanical. In fact, they didn't want to waste any more money on it and told me to use old tracks. Merian C. Cooper, the producer, then came to me and asked me to score it to the best of my ability and that he would pay for the orchestra.¹⁰

⁸ zit. in: *Max Steiner: The RKO Years*.

⁹ zit. in: Thomas 1996, 8f.

¹⁰ zit. in: Thomas 1996, 10.

Der Film war trotz der Wirtschaftskrise ein großer Publikumserfolg. Max Steiner hat mit seiner Musik seinen Teil zu diesem Erfolg beigetragen und leistete in Züge dessen einen wichtigen Beitrag, die symphonische Filmmusik in Hollywood zu etablieren. 1933 wurde Steiner Mitglied der ASCAP. Allerdings legt sein Briefwechsel mit der ASCAP nahe, dass diese seine Urheberrechte, zumal im Ausland, nicht wirklich mit Nachdruck geltend machte. Dies führte letztlich dazu, dass Steiner im Jahr 1945 mit anderen Kollegen wie David Raksin oder Dimitri Tiomkin die Screen Composers Association gründete, deren Nachfolgerin, die SCL (Society of Composers and Lyricists) ihn 2002 neben Erich Wolfgang Korngold, George und Ira Gershwin, Bernard Herrmann und Henry Mancini in die Hall of Fame der SCL aufnahm.

1934 erhielt er seinen ersten Oscar für die Musik zu dem Film *THE INFORMER* (Regie: John Ford). In ihrer sehr positiven Besprechung des Filmes hob die Presse auch die Bedeutung von Steiners Musik für den Film hervor. So schrieb der *Literary Digest* am 25. Mai 1935: "Without the masterful musical genius of Max Steiner the picture would not be one-third the picture it now is".¹¹ Und am 1. September 1935 schrieb der Kritiker der *Los Angeles Herald Tribune*, Richard Watts, dass er den Film einmal ohne und einmal mit Musik gesehen habe: "What a really stirring score ... the picture is even finer than it seemed to me on first sight".¹²

1936 verließ Steiner RKO nach erfolglosen Vertragshandlungen und wechselte zu Selznick International. Selznick war wie eh und je sehr ambitioniert bei der Auswahl und Durchführung seiner Filmprojekte, konnte Steiner jedoch nicht genug Arbeit garantieren. So „lieh“ er Steiner zunächst an Warner und Columbia aus, bevor dieser 1937 zunächst einen Siebenjahresvertrag mit Warner abschloss. Die nächsten Jahre schrieb er im Schnitt die Musik zu acht Spielfilmen für Warner. Hinzu kamen weitere Projekte für Selznick. Der wichtigste Film für Steiner selbst war 1939 *GONE WITH THE WIND* (Regie: Victor Fleming), ein Film mit über drei Stunden Musik. Max Steiner ging bis an die Grenzen der körperlichen Erschöpfung, hielt sich mit Benzadrine auf den Beinen und war am Ende sehr enttäuscht, dass bei den Academy Awards 10 Auszeichnungen an den Film gingen, die Musik jedoch nur eine Nominierung erhielt.

At the Academy Awards the following year, a curious thing happened. *GONE WITH THE WIND* won in every possible category ... The only one who didn't win was Max Steiner, although I had been nominated ... It still remains a mystery how *STAGE COACH* could have copped the award that year.¹³

Zweimal erhielt er den Academy Award, nämlich für *NOW, VOYAGER* (1942, Regie: Irving Rapper) und *SINCE YOU WENT AWAY* (1944, Regie: John Cromwell). Steiner arbeitete bis 1953 für Warner. Danach, mit dem Niedergang des klassischen Studiosystems, setzte sich das freiberufliche Berufsbild durch. Nicht nur die Schauspieler, Regisseure oder Produzenten, sondern auch die Komponisten arbeiteten von nun an

¹¹ zit. in: Kalinak 1992, 32.

¹² zit. in: Kalinak 1992, 132.

¹³ zit. in : *Notes to You*. Steiner lag hier nicht ganz richtig, da *GONE WITH THE WIND* in der Kategorie *Original Score* nominiert war und dort gegen die Musik von *THE WIZARD OF OZ* (Victor Fleming, 1939) von Herbert Stothart verlor. Besagter Film *STAGECOACH* (John Ford, 1939) gewann in der Kategorie *Film Score*.

projektweise mit den Studios zusammen. So schrieb Steiner in der Folge Filmmusik für Warner, Republic, United Artists, 20th Century Fox und auch RKO. Ab Mitte der 50er Jahre hatte Steiner nicht mehr so viele Aufträge, wie er es sich selber gewünscht hätte. Dies lag vor allem daran, dass der Filmwirtschaft durch das Fernsehen eine starke Konkurrenz erwachsen war. So ist der Erlös an den Kinokassen von 1949 bis 1962 etwa um die Hälfte zurückgegangen, von etwa 1,7 Mrd.\$ auf etwa 900 Mio.\$.¹⁴ Die Kartellbehörden schlossen die Filmtheaterketten der Studios, welche nun vermehrt Absatzprobleme für ihre Filme bekamen. Zudem vollzog sich in der Gunst des Publikums und damit auch der Produzenten ein fundamentaler ästhetischer Wandel im Bezug auf die Filmmusik. Man begann, die großen Partituren der 30er und 40er Jahre als zu überladen und altmodisch zu betrachten. Eine Ausnahme waren die historischen Monumentalfilme wie JULIUS CAESAR (1952, Regie: Joseph L. Mankiewicz) oder BEN HUR (1959, Regie: William Wyler), die eine Nische in der Publikumsgunst gefunden hatten. So hatte Steiner, der ab 1959 auch für das Fernsehen arbeitete, nur noch sporadisch Arbeit. Seine letzte Musik war für den Film TWO ON A GUILLOTINE (1965, Regie: William Conrad). Am 28. Dezember 1971 verstarb Max Steiner im Mount Sinai Hospital in Hollywood.

3. Die Musik Max Steiners

3.1. Musikalische Stilmittel allgemein

3.1.1. Herangehensweise an den Film

Max Steiners Annäherung an den Film war mehr oder weniger stets die gleiche. Grundsätzlich sah er sich den Film erst in der fertig geschnittenen Version an. Dies ist für einen Komponisten, der unter Zeitdruck arbeitet, unerlässlich, weil jeder weitere Schnitt oder Nachdreh eine Änderung der Musik nach sich ziehen würde, was in der straffen Zeitplanung von Steiners Arbeitgebern nicht vorgesehen war. Diese Arbeitserleichterung für den Filmkomponisten beschrieb Steiner in seinem Aufsatz *Scoring the Film*:

[...] to score the music after the completion of a picture ... had two advantages. It left the director free to cue his picture any way he pleased without hurting our work, and we were able to control the respective levels between dialogue and music, thereby clearing the dialogue [...] ¹⁵

In der heutigen Praxis, wo durch den Einsatz von Computern und *Temp Tracks* die Musikproduktion oft parallel zum Dreh läuft, ist dies eher die Ausnahme.

¹⁴ vergl. in: Prendergast 1992, 99.

¹⁵ Aus: *We made the Movies*. Norton Press, 1967. zit. in: Max Steiner Society News Letter #37. Winter 1973, S. 3.

Zunächst sah sich Steiner den Film einmal im Ganzen an, ließ ihn auf sich wirken und entwarf erste Themen. Dann sah er den Film ein zweites Mal mit dem Regisseur und evtl. mit dem Produzenten an, wo er seine Grundvorstellung der Musik präsentierte. Bei diesem so genannten *screening* (auch *spotting session* genannt) wurden die wichtigsten Einsätze (*cues*) festgelegt. Beim dritten Mal wurden die Einsätze und die Dauer der Musik genau angelegt. Der Musikeditor teilte nun die Filmrollen in Abschnitte von Minuten, Sekunden und Frames ein. Nachfolgend ein typisches *Cue Sheet* von Max Steiner, hier für den Film *THE INFORMER*:

<u>CUE</u>	<u>MIN.</u>	<u>SEC.</u>	<u>FT.</u>	<u>FRAMES</u>
Captain throws money				
On table		0	0	
1. Gypo grabs money				
And exits....		20	30	
2. Door slams ...		26	39	
3. Cut to blind man...		33	49	5
4. Gypo grabs blind				
man's throat...		41	61	6
5. Gypo leaves him...		58	87	
6. Blind man's step is				
heard...	1	5-1/2	97	7 ¹⁶

3.1.2. Der Orchestrator

Steiner schrieb seine Musik in eine Skizzenpartitur mit zwei bis vier Systemen, wobei er mehrere Farben verwendete, damit die Instrumentengruppen leichter auseinander zu halten sind (z.B. blau für Strings, grün für Brass etc). Neben den Instrumentengruppen sind die wichtigsten Stimmführungen und Artikulations- und agogischen Anweisungen aufgeführt, zudem die Taktzahlen und die korrespondierenden Filmframes, sowie wichtige szenische Einstellungen, die er mit der Musik übereinander bringen wollte. Diese Kompositionsskizzen sehen im Prinzip aus wie die so genannten Dirigierpartituren, die seit der Operettenzeit im Musiktheater üblich sind.

¹⁶ Max Steiner: Scoring the Film. Max Steiner Music Society Newsletter'38. Sommer 1974, S. 2.

Gold Is Where You Find It

(rec. 23. 12. 1937 - 7. 01. 1938)

W.B.R. SHIELD

pico gliss. added trw
w.w. str. pianos harp
brass horns etc
timp. roll
7
3
3
2 poco rall gliss. added
12
8
3 3 3
etc.

The first two bars
are a so-called WB signature
- I used it in "tovarich"

(Beispiel für eine Skizzenseite von Max Steiner, handschriftlich übertragen und dann später am Computer geschrieben)

Die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Orchestrator ist grundsätzlich der arbeitsteiligen Struktur der Studios geschuldet. Diese wollten nicht, dass die Komponisten ihre Zeit mit dem Ausarbeiten von Partituren verbrachten. Dies war die Arbeit der Orchestratoren. Roy Prendergast (1992) zitiert in seinem Buch *Film Music - A Neglected Art* den Filmkritiker Lawrence Morton, der berichtet, wie der Komponist David Raksin (1912 - 2004) bei seiner Arbeit zu dem Film *CARRIE* mit seinem Orchestrator zusammengearbeitet hat.

Mr Raksin does not need an orchestrator. It was the studio that needed one, for the studios were forever in a hurry. 'It was part of the industrial scheme that while Mr. Van Cleave orchestrates, Mr. Raksin goes on to compose the next scene' observes Morton.¹⁷

Hierbei hat sich oft eine besonders vertrauensvolle Form der Zusammenarbeit entwickelt. Steiner hatte in den mehr als 30 Jahren, in denen er die Musik zu über 300 Filmen schrieb, gerade mal 3 Orchestratoren. Dies waren Bernard Kaun (1899-1980), Hugo Friedhofer (1901-1981) und Murray Cutter (1902-1983). Diese waren so vertraut mit der Tonsprache Max Steiners, dass dieser manchmal nur höchst rudimentäre Angaben bezüglich der Instrumentierung machen musste. So schrieb er in seinen Skizzen für den Film *THE INFORMER* als Anweisung für Bernard Kaun: "Bernard: Brass not on melody, but underneath (symphonic style). Also please put chimes in for end title".¹⁸ Dies sollte aber nicht zu der Ansicht verleiten, dass die Komponisten die Verantwortung für die Instrumentierung aus der Hand gaben. So sagte Steiner einmal: "The orchestrator just takes what he is given to and if he has any ideas of his own, he had better not shown them".¹⁹

Der Orchestrierer hatte eben keine Freiheiten, sondern war nur der verlängerte Arm des Komponisten. In diesem Sinne ist die Tätigkeit des Orchestrators von der eines Arrangeurs ganz klar zu unterscheiden. Dies war auch der Grund, warum sich Hugo Friedhofer in seiner Funktion als angestellter Orchestrator musikalisch so sehr eingeschränkt sah, dass er 1942 dankbar das Angebot von Alfred Newman annahm, als Komponist bei 20th Century Fox zu unterschreiben. Von da an hat er nur noch Arbeiten von Steiner und Erich Wolfgang Korngold orchestriert, als ein Zeichen seiner besonderen Wertschätzung diesen beiden Komponisten gegenüber. Das Prinzip der Arbeitsteilung ist im Übrigen bei vielen Filmmusikproduktionen bis heute gültig. So hat beispielsweise John Williams stets einen oder mehrere Mitarbeiter, die seine Musik in Partitur setzen.

3.1.3. *Click Tracks*

Für die Aufnahmen hat man die Filmrollen, die etwa 10 Minuten Film enthielten, noch einmal in Abschnitte von einer bis eineinhalb Minuten unterteilt. Steiner dirigierte seine meisten Partituren mit dem Klick. In der damaligen Zeit hat man auf den Film eine zusätzliche Spur angebracht, auf welche in bestimmten Abständen Löcher gestanzt wurden, welche dann als Klicks zu hören waren. Bei Tempo 60 wurde jede Sekunde, also alle 24 frames, ein Loch gestanzt. Dies nannte man ein *twentyfour frame click tempo*. Entsprechend wurden die Metronomangaben umgerechnet. Je schneller das Tempo, desto weniger Frames pro Klick. So kommen bei Tempo 120 die Klicks alle 12 Frames. Heutzutage ist die Herstellung auch von variablen Clicktracks

¹⁷ Prendergast 1992, 86.

¹⁸ zit. in Kathryn Kalinak: *settling the score*. 1992. S. 73

¹⁹ zit. in Kathryn Kalinak: *settling the score*. 1992. S. 73

durch den Einsatz von Computern nicht mehr so aufwendig.

3.1.4. Leitmotive

Max Steiner machte einen regen Gebrauch von Leitmotiven, einem Gestaltprinzip, das die Filmkomponisten vor allem vom Musiktheater übernommen haben. Leitmotive sind rein dramaturgischen Ursprungs und haben grundsätzlich keine syntaktische Funktion. Aufgrund ihrer strukturellen Überschaubarkeit werden sie zu einem einfachen, aber äußerst wirkungsvollen Stilmittel. Bereits Carl Maria von Weber nutzte so genannte *Erinnerungsmotive* in seiner Oper *Der Freischütz*. Richard Wagner, der mit seiner Vision des Gesamtkunstwerks (bezogen auf das Musiktheater mit der Einheit von Theaterraum, Licht, Musik und Handlung) das Teamwork des Films vorweg genommen hatte, führte das Prinzip der Leitmotivik zum Höhepunkt und wurde zur direkten Inspiration für die Filmmusiker.

Neben ihrer Funktion als dramaturgisches Gestaltungsmittel werden Leitmotive von den Filmkomponisten gerne verwendet, um Lokalkolorit und/oder einen zeitlichen und politischen Kontext zu schaffen. Diese Leitmotive werden vom Komponisten variiert, arrangiert und so in den Score verwoben, dass die musikalische Kontinuität gewahrt bleibt.

Im Falle des Films *CASABLANCA* (1942, Regie: Michael Curtiz) wurden vom Produzenten Hal Wallis die Leitmotive vorgegeben, einerseits die *Marseillaise* und das *Deutschlandlied*, andererseits der Song *As Time Goes By*. Die ersten beiden definieren Zeit und Ort der Handlung und liefern gleich einen thematischen Bezug für die „Guten“ und die „Bösen“. Der Song wird konsequenterweise erst mit der Personalisierung der Geschichte eingeführt, ist dann aber praktisch den ganzen Film bis zum Ende präsent.

Man sieht hier, dass der Begriff des Motivs im Sinne des kürzest möglichen musikalischen Gedankens, zu kurz greift. Eher ist hier von „Leitthemen“ zu sprechen. Steiner nutzt im Film *CASABLANCA* die Leitmotive

- als direkte *Motivzitate* (im Sinne von Webers Erinnerungsmotiven). Motive oder Themen werden direkt und unverändert wiederholt.

- als *idée fixe*, d.h. in Abhängigkeit der von der Handlung bestimmten Affekte

- als *durchkomponierte Sätze* teils homophon, teils polyphon, manchmal collagenartig.

3.1.5. Zitate

Max Steiner hat in relativ großem Umfang aus älteren Arbeiten zitiert. Im Film CASABLANCA übernimmt er Musik aus fünf anderen Filmen (NOW, VOYAGER, CONFESSIONS OF A NAZI SPY (1939, Regie: Anatole Litvak), THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE (1936, Regie: Michael Curtiz), aus THE LIFE OF EMILE ZOLA (1937, Regie: William Dieterle) und aus TOVARICH (1937, Regie: Anatole Litvak)). Seine Anweisung an den Orchestrator bestand beispielsweise aus den Worten “copy from Zola Reel 3 Part 3 orig. Key“) Steiner schrieb dann nur die Melodie und sein Orchestrator übernahm die Strukturen und den Satz aus der betreffenden Originalpartitur.

Noch öfter bediente er sich anderer Stellen aus derselben Partitur. Die Anweisung an seinen Assistenten sah dann zum Beispiel folgendermaßen aus:

Reel 9 Part 2

page 2

33 34 31 32

15 16 17 18

come sopra reel 5 part 4
1/2 tone higher

one tone higher

5

page 3

1/36 1/2

rit.

"you're a coward"

33 34 35 36

19 20 21 22 23

hugo, strengthen this please
maybe add e.h. and 1st horn

In den Kästen stehen die Takte der zu kopierenden Stellen, darunter die Takte der aktuellen Stelle. Ebenso sind markante Textstellen, sowie weitere Anweisungen für die Instrumentierung eingefügt.

3.1.6. Mickey Mousing

Das Mickey Mousing ist eine Extremform der paraphrasierenden Filmmusik. Cocteau nannte 1954 das Mickey Mousing gar die vulgärste aller Filmmusiktechniken.

Für seine häufige exakte Synchronisierung von Bild und Musik ist Steiner immer wieder kritisiert worden. Steiner war sich dieser Problematik durchaus bewusst, wollte aber immer wieder die dramaturgische Wirkung seiner Musik durch pointierte Musikeinsätze verstärken. In dem Film *THE INFORMER* gibt es eine Schlüsselszene, in der ein politischer Gefangener in seiner Zelle sitzt und das von der Decke tropfende Wasser betrachtet. Steiner hat mehrere Tage am Set mitgearbeitet, um das Tropfen des Wassers mit der Musik zu synchronisieren. Dadurch gelang es ihm überzeugend, die Trostlosigkeit der Situation des Gefangenen nicht nur darzustellen, sondern diese auch noch zu steigern. Heutzutage wird nur noch selten auf dieses Stilmittel der exakten Synchronisierung von Bild und Musik zurückgegriffen

3.1.7. Diegetische und nicht-diegetische Musik

Wenn im Zusammenhang mit der Filmmusik des Golden Age oft der Begriff Underscoring als große filmmusikalische und musikdramatische Errungenschaft auftaucht, so ist doch festzuhalten, dass auf Szenenmusik deswegen nicht gänzlich verzichtet worden ist. Im *Grove Dictionary of Music* ist zu lesen, dass diegetische und nicht-diegetische Musik meist nicht solitär für sich stehen, sondern dass beide oft miteinander verwoben werden.

Both types are capable of generating continuity, narrative momentum and subliminal commentary, and the distinction between them has often been deliberately blurred by composers and directors for dramatic effect.²⁰

Interessant wird diese Verknüpfung zum Beispiel, wenn die Szenenmusik der Auslöser für eine dramaturgische Wendung ist und der Effekt dieser Wendung dem Zuschauer durch die nicht-diegetische Musik mitgeteilt wird.

²⁰ The Grove Dictionary of Music. S. 797.

3.2. Die Musik zum Film CASABLANCA

Nachfolgend wird eine Szene mit einem derartig inszenierten Übergang besprochen. Dieser Ausschnitt aus dem Film CASABLANCA beinhaltet den ersten wichtigen dramaturgischen Wendepunkt des Films, welcher durch die Szenenmusik initiiert wird. Die Szene zeigt das Treffen von Humphrey Bogart und Ingrid Bergman im Nachtclub. Das Spielen des Songs *As Time Goes By* durch den Pianisten weckt in Rick unangenehme Erinnerungen. Die Protagonisten *müssen* die Musik hören, um darauf reagieren zu können. Rick hat Sam, dem Pianisten, verboten, diesen Song zu spielen. Der Zuschauer weiß noch nicht, warum. In dem Moment, in dem Bogart Bergmann sieht und erkennt, setzt das Orchester ein. Den sofortigen Stimmungsumschwung der Hauptdarsteller bekommt nur der Zuschauer mit. Die anderen Protagonisten dürfen die im Moment hörbar gewordene tiefere Bedeutung des Songs noch nicht wahrnehmen. Sie kennen die Vorgeschichte von Rick und Ilsa noch nicht. Nur der Zuschauer hört die Musik und wird von ihr auf die Ebene des inneren Erlebens geführt. Die Musik wird von reiner Szenenmusik zu einem Emotionskatalysator. Genau diese Fähigkeit des sofortigen Erlebbarmachens jener Bereiche, die sich nicht oder nur umständlich mit anderen filmischen Mitteln darstellen lassen, macht das Underscoring zum musikdramaturgischen Universalmittel.²¹

Der Wendepunkt in dieser Szene ist von so zentraler Bedeutung für den Film, dass der musikalische Aufbau in das Drehbuch geschrieben wurde. So bestimmte der Produzent Hal Wallis bereits in der Musikplanung vom Mai 1942, in dieser Szene den Song zunächst nur vom Klavier begleiten zu lassen, um dann in die Orchesterbegleitung überzugehen („to be scored later“). Im Musikfolgebogen ist für diese Stelle lediglich der Titel *As Time Goes By* vermerkt, mit einer Gesamtlaufzeit von 2 min. und 34 sek.

Der Film CASABLANCA basiert auf dem Theaterstück *Everybody Comes To Rick* (1940) von Murray Burnett und Joan Allison. Die beiden Autoren verarbeiteten dort die Erlebnisse einer Europareise, bei der sie mit der Flüchtlingsproblematik konfrontiert wurden. In einem Café in Südfrankreich hörten sie einen Pianisten, welchen sie ebenso in ihrem Theaterstück verewigten. Da Burnett *As Time Goes By* noch aus seiner Highschool-Zeit gut kannte, wurde dies der zentrale Song in seinem Theaterstück. Als man 1942 den Film CASABLANCA drehte, kannte man dieses Lied, von Herman Hupfeld 1931 für das Musical *Everybody's Welcome* geschrieben, praktisch gar nicht. Man nahm es nur in die Musikplanung auf, weil es Murray Burnett in seinem Theaterstück benutzt hatte. Nicht zuletzt wegen der Tantiemen wollte Steiner einen eigenen Themensong schreiben, konnte dies aber nicht verwirklichen, da zu dem Zeitpunkt, als Steiner in die Produktion einstieg, der Film fast fertig gedreht und geschnitten war. So konnte er trotz allen Widerstandes gegen *As Time Goes By* den Song nicht mehr aus dem Film verdrängen.

²¹ Diesen Vorteil der Musik gegenüber der Sprache hat 1913 der Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal angesprochen, als er an einem Libretto zu der Oper *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss arbeitete. „Die Übergänge von einer Welt in die andere ... erfüllen mich mit einer Art Neid auf den Komponisten, der sie ausfüllen darf, wo ich leer lassen, nur das Jenseits und Diesseits in ihnen in der Idee genießen darf.“ (zit. in: Schneider 1997, 10).

So sehr sich Steiner auch gegen den Song gewehrt hat, so sehr eignet sich dieser doch durch seine sehr ebennmäßige rhythmische und melodische Struktur als Ausgangspunkt für filmdramaturgisch motivierte musikalische Arbeit. Steiner verwendet in dieser Szene, die nun näher erklärt wird, fast ausschließlich Versatzstücke des Grundmotivs von *As Time Goes By*.

As Time Goes By



(Nb.1 Der motivische Grundbaustein von *As Time Goes By*)

Im folgenden Beispiel wird gezeigt, wie Max Steiner in den nächsten 18 Takten der Szene mit diesem motivischen Baustein arbeitet.

Reel 4 Part 7 Takt 1 -18



(Nb. 2 Entwicklung des Motivs von *As Time Goes By* in den ersten 18 Takten von Reel 4 Part 2)

Die ersten acht Takte des Themas von *As Time Goes By* in dieser Sequenz entsprechen dem Original, hier allerdings nicht in der ursprünglichen Tonart Es-Dur, sondern in F-Dur. Nun erscheint der zweite A-Teil eine Oktave höher im Dreivierteltakt. Dies bewirkt eine gefühlte Beschleunigung des Tempos, ohne dass dabei das tatsächliche Tempo erhöht werden muss. Die Melodie wird durch eine rhythmische Augmentation variiert. Statt punktierter Achtel und Sechzehntel haben wir nun punktierte Viertel und Achtel. So bekommt die Melodie trotz des verkürzten Metrums einen breiteren Gestus. Die erste Wiederholung des Motivs, die im originalen Thema einen Ganzton höher einsetzen würde, beginnt hier in einer kurzen harmonischen Ausweichung eine kleine Terz höher. Angespielt wird diese durch drei Achtel, von denen die erste noch in

der Originaltonart ist. Die anderen beiden Achtel sind in der Tonart der harmonischen Ausweichung. Wenn das Motiv zum dritten Mal ertönt, hält der musikalische Fluss inne, bei der langen liegenden Note wird das Metrum wieder ein 4/4-Takt. Das Motiv befindet sich wieder in der ersten Tonart, allerdings rhythmisch verzogen. Durch die halbe Note in Takt 16 wird die motivische Entwicklung noch einmal aufgehalten, gleichsam gestaut, und entlädt sich in den folgenden drei Achteln, bevor es in der Zielnote *d2* zum Ruhen kommt. Da Steiner bevorzugt mit dem Klick dirigiert hat, war es für ihn wichtig, dass die Tempi in den einzelnen Cues nicht zu sehr schwanken. Daher findet man in seinen Scores diese auskomponierten Ritardandi oder Accelerandi durch Diminutionen oder Augmentationen ebenso relativ häufig wie das Changieren zwischen verschiedenen Metren, hier dem 4/4- und 3/4-Takt.

Nach einer kurzen Überleitung taucht das Motiv wieder auf, diesmal in der Originaltonart Es-Dur. Man sieht hier gut, wie Steiner die drei Motivbausteine zeitlich auseinander zieht (in Takt 27/28 eine halbe und eine viertel Note, sowie in Takt 29/30 eine ganze und eine viertel Note), um sie so der Szene anzupassen. In Takt 30, also wenn das Motiv zum dritten Mal erscheint, ändert Steiner aus kompositorischen Gründen den Anfangston von *Bb* nach *C*. Zum letzten Mal erscheint das Motiv in E-Dur. Sukzessive vergrößert Steiner die Melodierhythmik. Aus Achteln werden Viertel, dann Halbe, dann Ganze. Es wirkt wiederum wie ein auskomponiertes Ritardando. Dieses zeitliche Verziehen der Motive und das Augmentieren des Rhythmus korrespondieren mit der Auflösung (*dissolve*) der Szene.

Reel 4 Part 7 Takt 26 - 36

26

31

(Nb.3 Fortsetzung des Motivs in Takt 26 bis Takt 36 von Reel 4 Part 7)

Der besondere Reiz der gesamten Sequenz liegt neben der motivisch-thematischen Behandlung der Melodie im harmonischen Unterbau. Die ersten fünf Takte des Themas sind mit einem G-moll6-Akkord unterlegt. Dadurch, dass sich die Harmonie mit der aufsteigenden Melodie nicht ändert, entstehen verschiedene Spannungsverhältnisse. Max Steiner unterstützt mit diesen gleichsam eingefrorenen Harmonien den Moment der Spannung, der Bewegungslosigkeit im Moment des unerwarteten Wiedersehens von Rick und Ilsa. Wenn er hier die normale harmonische Progression verwendet hätte, wäre dieses Spannungsmoment verloren gegangen.

Im siebten Takt wird die Melodie mit As-Dur, G-Moll und A-Dur über dem absteigenden Bass *C - Bb - A* ausharmonisiert. Dieser Trugschluss nach A-Dur entspricht einer Helligkeitszunahme von +4. Der Zuschauer wird hier völlig im Unklaren gelassen, was als nächstes kommt.

Anschließend ein Vergleich dieser 8 Takte mit den ersten 8 Takten des Originalleadsheets.

Reel 4 Part 7

The musical score for 'Reel 4 Part 7' is presented in two systems. The first system compares Steiner's piano accompaniment (top) with the original piano accompaniment (bottom). The second system, starting at measure 5, shows the piano accompaniment for the original version. Chord symbols are provided for each measure in both systems.

Measure	Steiner: Chords	Original: Chords	Pno. Chords
1			Gmi ⁷ ₁₃
2	Gmi ⁷ ₁₃	Gmi ⁷ C ⁷	Gmi ⁷ ₁₃
3	Gmi ⁷ ₁₃	A ^{mi} _{7b5} C ⁷	A ^b C ⁷ _{sus}
4	Gmi ⁷ ₁₃	F C ⁷ _{#5} F	Gmi A C ⁷ _{Gmi} C ⁷

(Nb. 4 Originalharmonien von *As Time Goes By* im Vergleich zur reduzierten Version von Max Steiner)

Ab Takt 10 wird der harmonische Rhythmus dichter. Dies geht einher mit der schon angedeuteten gespürten metrischen Beschleunigung. Nun wird das Motiv ausharmonisiert, und zwar von G-Moll₆ über E-Moll_{7b5} (statt C⁷, dies verstärkt den Mollcharakter der Sequenz) nach Des-Moll₆. So haben wir einerseits zwei Mediantenschritte abwärts nacheinander. Zum anderen ergibt dies die Maximaldistanz des Tritonus. Ab Takt 14 wird der musikalische Fluss unterbrochen, harmonisch wird die Melodie in einen offenen Halbschluss geführt. Steiner lässt nun kollagenartig neben dem Motiv von *As Time Goes By* auch das Deutschlandmotiv erscheinen (im Film sagt Ingrid Bergman „... the day the Germans marched into Paris“), harmonisch in einer Parallelwelt, nämlich in Ges vermindert, während das Thema von *As Time Goes By* in Ces vermindert harmonisiert ist.

Reel 4 Part 7 Takt 10 - 18

Piano

Pno.

Pno.

mp

mf

Gmi⁷

Em^{7b5}

D^bmi⁶ / B^b

C^b0⁷

F[#]0⁷

(Nb.5 Harmonisierung)

Die nächsten sieben Takte sind eine von Max Steiner komponierte Überleitung, für die er im Musikfolgebogen keine Angaben gemacht hat. Daher sind sie wohl nicht als eigene Themen gedacht, sondern halten lediglich die Spannung aufrecht, bis das Motiv von *As Time Goes By* mit der Verabschiedung der Protagonisten wieder einsetzt.

Reel 4 Part 7 Takt 19 - 26

19

ob + fl. violins

grazioso

Cmi⁷ Fmi⁷/A^b Fmi⁷ F[#]mi⁶ Em/G Ami F[#]mi⁷ B^b07

23

horns w.w.soli

A^b/C B^b07 A^b/C rall. A^b07 E^b/G F[#]07 Fmi⁷ Cmi/ E^b B^bmi⁷0511

(Nb.6 Von Max Steiner komponierter Zwischenteil zwischen den beiden Themenblöcken)

Nach diesem kurzen Zwischenteil beginnt Steiner wieder mit einer sequenzartigen Behandlung des Motivs. Den üblichen Auftakt, mit dem das Thema von *As Time Goes By* normalerweise beginnt, lässt Steiner weg. Dafür führen drei Viertelnoten zu dem Motiv, um so den melodischen Duktus der Überleitungspassage weiterzuführen. Zunächst beginnt er über einem Sextakkord von As-Dur. Dieses As-Dur hält nur drei Taktschläge an, dann leitet Steiner über Db7 durch eine Mediantenrückung zu Bb7. Über diesem schwebenden Bb7 sequenziert er das Thema zunächst einen Ganzton und dann eine große Terz aufwärts. Nach drei chromatisch nach unten geführten Mollseptakkorden – Fm7 Em7 Ebm7 – endet die Passage trugschlüssig in C-Dur, wiederum einer Medianten. Der Grundton von Es-Moll entspricht der Mollterz von C-Dur, also liegt hier eine Modulation von Moll nach Dur vor. Wenn man die Parallele von Es-Moll, nämlich Ges-Dur, in Betracht zieht, wird aus dieser Mediantik ein Trugschluss in den Tritonus. Mit anderen Worten, weiter weg hätte Steiner die harmonische Auflösung gar nicht bringen können. Über diesem C-Dur erscheint als Reminiszenz das Thema in E-Dur, die Bitonalität lässt einen an zwei Zeitebenen denken, die Jetztzeit (C-Dur) und das damals (E-Dur). In Gegenbewegung von Melodie und Bass kommen wir über Fmaj und Ebm7 nach Des-Dur, welches zu Des-Moll wird. Der Komponist verweigert sich hier einer musikalischen Auflösung, was inhaltlich der Ungewissheit der Akteure entspricht.

Reel 4 Part 7 Takt 26 bis Ende

26
Piano

30
Pno.

33
Pno.

(Nb.7 Fortsetzung des Motivs)

Zusammenfassung

Aufgrund des hohen Outputs an Filmen im Hollywood der dreißiger und vierziger Jahre hat sich ein formelhafter Charakter der musikdramatischen Mittel entwickelt.

Max Steiner hat sich dieser Stilmittel bedient und sich dabei eine sehr ökonomische und rationelle Arbeitsweise angeeignet.

Zusammenfassung der wichtigsten Stilmittel Max Steiners

- ausgiebiges Benutzen der Leitmotive;
- dabei motivische Arbeit, wie Sequenzierung, Augmentation oder Diminution,
- Steiner zitiert aus anderen Filmen und anderen Stellen des aktuellen Filmes, einerseits aus ökonomischen Gründen, andererseits, um Reminiszenzen und auch Assoziationen, bzw. eine Stringenz zu schaffen.

- Mediantenharmonik und überraschende Modulationen, die ein rasches Changieren von hellen nach dunklen Farben und umgekehrt erlauben. Das Fehlen von definierten Grundtonarten. Seine Harmonik ist suggestiv, nicht primär funktional.
- Die Orchestrierung, die in ihrer ausgearbeiteten Form von einem Orchestrator erarbeitet wird, wird als konstruktives Element mitunter schon bei der Planung von bestimmten Filmszenen vorgegeben, bevor der Komponist sich an die Arbeit macht.

4. Vergleich mit dem Musiktheater Richard Wagners

Das Musiktheater Richard Wagners kann aus folgenden Gründen als vorbildhaft für die Filmkomponisten angesehen werden:

- **subjektiver Gebrauch der Harmonik** (Schönberg schreibt in seiner Harmonielehre über das Fehlen der Funktionsharmonik: „Denn die einzige musikalische Kunstform, die ein solches Zentrum nicht hat, die Oper, ist bloß ein Beweis für die andere Möglichkeit: für die aufgehobene Tonalität“).²²
- gezielter **Einsatz von Leitmotiven**, die nicht musikalisch, sondern dramaturgisch bedingt sind.

Richard Wagner – Das Rheingold (UA 1869)

Anmerkung vorneweg: Der Vergleich einer Oper von R. Wagner, wie der *Ring des Nibelungen* mit einer Laufzeit von knapp 19 Stunden, mit etwa 100 Leitmotiven mit einem Kinofilm mit etwa einer Stunde Musik mit drei Leitmotiven kann nur grundsätzlicher Natur sein.

Dennoch soll hier ein kleiner Ausschnitt aus dem *Rheingold*, dem Vorabend der Oper, der Musik von Max Steiner gegenüber gestellt werden, um zu zeigen, dass sich die Filmmusiker in Hollywood zur Blütezeit der symphonischen Filmmusik bewusst an ihren europäischen Vorbildern orientiert haben, vor allem an Richard Wagner, der mit seinem Konzept des Gesamtkunstwerkes in seinem Musiktheater das Teamwork bei der Entstehung eines Filmes mit den Elementen Script, Schauspiel, Musik (Arie entspricht dem Dialog, Rezitativ entspricht dem Underscoring), Licht und Bühnenbild vorweggenommen hat.

²² Schönberg 1986, 445.

Zwei Leitmotive und deren Verarbeitung

Das erste wichtige Motiv dieses Vorabends ist das des Rings. Der Ring symbolisiert die Macht oder auch stellvertretend die menschliche Gier nach der Macht.

Alberichs Ring

Cl. C. A.

B. cl., Vel.
Cb

(Nb.8. Richard Wagner: Alberichs Motiv)

Das Thema des Rings und der damit verbundenen Macht ist von zentraler Bedeutung für das ganze Werk. Der Zuhörer soll dieses Motiv auch in späteren Teilen des Dramas wieder erkennen und richtig zuordnen können. Daher gibt Wagner diesem Motiv den entsprechenden Raum.

Entwicklung des Ringmotivs

5
Pno.

(Nb.9 Entwicklung des Ringmotivs)

Was nun folgt, ist keine wörtliche Wiederholung des Motivs, aber auch keine Sequenz. Für eine Modulation bräuchte man eine definierte Ausgangstonart und eine klar erkennbare Zieltonart, was hier nicht der Fall ist. Eine Sequenz wäre eine stetig auf- oder absteigende Folge. Da diese Passage also nicht wirklich auf eine der beiden Möglichkeiten zutrifft, ist es gut, sich dieser Stelle zunächst beschreibend zu nähern. Das Motiv

erscheint 4 Mal über einer absteigenden Basslinie und den Harmonien über D-G-Eb. Das in der Romantik gerne verwendete Prinzip der Rückung ist hier für Wagner das probate Mittel.

Um kurz die Handlung zu erläutern – der Nibelung Alberich hat den Rheintöchtern den Ring der Macht entrissen und taucht damit in den Rhein hinab. Dieses Herabtauchen wird deutlich durch den absteigenden Bass und die Harmonien symbolisiert.

Ringmotiv Septakkorde

The musical notation shows a four-measure sequence in 4/4 time. The first measure has a D7b9/A chord with a bass note of A. The second measure has a D7/A chord with a bass note of A. The third measure has a G7 chord with a bass note of G. The fourth measure has an Eb7 chord with a bass note of Eb. The bass line descends from A to Eb over the four measures.

(Nb. 9b Der motivischen Entwicklung zugrunde liegende Septakkorde)

Es sind 4 Septakkorde, die sich alle nicht auflösen, nämlich D7b9, D7/G und G7, eine Akkordprogression, die den Quintenzirkel erahnen lässt. Diese wird aber in einer Mediantenrückung von G nach Es7/9 weiter geführt. Die Quinte von *Es*, das *B*, ist die Mollterz von *G*. Der Effekt ist die Verdunklung von G-Dur nach G-Moll.

Wagner bringt jetzt ein neues Motiv. Diese Verbindung zweier oder mehrerer Motive war für Wagner selber ein Merkmal seiner musikdramatischen Kunstfertigkeit. In einem Brief vom 29. Oktober 1859 an Margarethe Wesendonck schrieb er: „Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich die des Überganges nennen“.

Der Übergang findet zwischen der ersten und zweiten Szene des *Ring des Nibelungen* statt. Wagner hat seine Opern durchkomponiert und nicht mehr in Akte sondern in Aufzüge und Szenen unterteilt. Anstelle eines Umbaus führt das Orchester von der ersten in die zweite Szene. Das wichtige Symbol der ersten Szene ist der Ring, der die Macht verleiht, und in der zweiten Szene ist dies die Burg Walhall. Dies ist das neue Motiv.

Walhall



(Nb.10 Das neue Motiv: Walhall)

Das Metrum ändert sich (3/4), die Melodierhythmik wird verändert, intensiviert, was dem Verlauf der dramaturgischen Entwicklung entspricht. Im nächsten Beispiel sind diese beiden Motive noch einmal gegenübergestellt.

Alberichs Ring



Walhall



(Nb.11 Die beiden Motive nebeneinander)

Als erstes fällt auf, dass die Intervalle die gleichen sind (Terzen und Sekunden) und sich beide Motive abwärts bewegen. Auch rhythmisch sind sie sehr ähnlich. Hinter dieser offensichtlichen musikalisch-strukturellen Parallele ist die symbolische Ebene verborgen. Sowohl Alberichs Ring als auch die Festung Walhall stehen für die Ausübung von Macht. Der Ring verleiht die Macht für den Verzicht auf Liebe, die Festung steht für die göttliche Machtausübung, die nicht herausgefordert wird. Der Übergang von einem Motiv zum anderen geschieht, was Harmonik, Orchestrierung und Stimmführung angeht, mit äußerster Raffinesse und fast nicht wahrnehmbar. Zunächst noch einmal die ersten drei Wiederholungen des Ringmotivs. Mit der harmonischen Veränderung geht auch eine Veränderung der Orchestrierung einher.

Cl, C.A.
Clb.
Vcl.Cb.

Fg
Cor, Timp.

Vla.
Cor, Timp.

Hier ist die Schnittstelle. Der Akkord Es7, der ja die neue Szene vorbereitet, sollte sich dominantisch nach As-Dur oder umgedeutet nach D-Dur auflösen.

Cor.
Vcl & Cb

(Nb.12 Umwandlung des Ringmotivs)

Und in der Tat kommt im Bass als nächstes ein As, aber darüber breitet sich der Quartsextakkord von Des-Dur aus.

Walhall



(Nb.13 Walhallmotiv)

Das heißt, die Akkordfolge ist Eb7 – Db. Nun breitet sich das Motiv langsam aus, die Harmonik hellt sich auf, diesmal mit der aufsteigenden Melodik im Einklang. Dazu passt auch die Regieanweisung: „... der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen“.

Das Walhallmotiv ist zweigeteilt und die rasche Ausbreitung des Lichts und das Erscheinen des Schlosses werden besonders durch die Verkürzung des Motivs bzw. die Abspaltung der Fortsetzung des Motivs beschleunigt.

Walhallmotiv Entwicklung

(Nb.14 Entwicklung des Walhallmotivs)

Zunächst nimmt Wagner also nur den zweiten Teil des Motivs und führt es von Des nach Ges (Subdominante), von da in die obere Medianten Bb und noch mal den Quintenzirkel hinauf nach F. Doch hier passiert etwas. Das Erreichen von F hält gerade mal einen Takt und färbt sich nach F-Moll. Der aufmerksame Zuhörer merkt, dass der ganze strahlende Glanz dieses Schlosses einen tragischen Beigeschmack haben wird, wie sich später herausstellen soll. Der Ring der Macht soll als Lohn für das Schloss verwendet werden und die Tragödie nimmt ihren Lauf.

Den Zwiespalt dieser Situation erreicht der Komponist durch zweierlei. Entgegen der Verdunklung der Harmonien (von G nach Des) hellt sich die Orchestrierung zusehends auf. Zu Beginn ist es die dunkle, mystische Klangfarbe der Klarinetten, die das Thema bestimmt, am Ende der Passage ist es der strahlende Klang der Hörner. Entsprechend der sich aufhellenden Orchestrierung wird auch die Färbung der Akkorde immer reiner.

Zusammenfassung

- a) Die Vorbildfunktion Richard Wagners für die Filmmusik zeigt sich erstens im dramaturgisch bedingten Gebrauch von Leitmotiven. Sämtliche Möglichkeiten motivischer Arbeit werden ausgeschöpft.
- b) Die subjektive bzw. suggestive Behandlung der Harmonien steht im Vordergrund. Die Funktionsharmonik ist nicht mehr relevant. Es fällt auf, dass das Stilmittel der Mediantenrückung oft verwendet wird.
- c) Die Orchestrierung wird zunehmend außermusikalisch bestimmt.

Bei allen strukturellen und formalen Unterschieden zeigt sich eben hier das Vorbildhafte des Musiktheaters Richard Wagners für die Filmkomponisten in Hollywood. Steiner sagte selbst über Wagner: „If Wagner had lived in this century he would be the Number One film composer“.²³

²³ zit. in: Thomas 1996, 19.

Literatur

- Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns (2006) *Kompositionen für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Lebo, Harlan (1992) *Casablanca - behind the scenes*. New York: Simon & Schuster.
- Prendergast, Roy (1992) *Film Music – a neglected art*. New York: W.W. Norton & Company.
- Schneider, N.J. (1997) *Komponieren für Film und Fernsehen*. Mainz: Schott.
- Schönberg, Arnold (1986): *Harmonielehre*. Universaledition.
- Steiner, Max (o.J.) *Notes To You*. Unpublished Autobiography. Max Steiner Collection. L. Tom Perry Special Collections Library. Harold B. Lee Library. Brigham Young University. Provo, Utah.
- Thomas, Tony (1996) Max Steiner: Vienna, London, New York and Finally Hollywood. In: James V. d'Arc, (Hrsg.): *The Max Steiner Collection. Film Music Archives Special Collections and Manuscripts*, Harold B. Lee Library, Brigham Young University.
- Weill, Kurt (1990) *Musik und Theater*. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews, hg. v. Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Berlin: Henschel.

Empfohlene Zitierweise

Wegele, Peter: Max Steiner und die Filmmusik des Golden Age in Hollywood. Eine kurze Betrachtung der wichtigsten stilistischen Merkmale anhand der Musik Steiners zum Film Casablanca. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 8-36, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p8-36>.

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.

Audiovisuelle Brüche: Zur Selbstreflexivität des modernen Films in CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (CHRONIK EINES SOMMERS, F 1961, Edgar Morin/Jean Rouch)¹

Silke Martin (Weimar)

Zusammenfassung

Einen wesentlichen Einfluss auf die Ästhetik des *cinéma vérité* hatte die Entwicklung tontauglicher Handkameras, die den Filmemachern die ästhetische Möglichkeit einer Manipulation und Differenz (im Sinne einer bewussten, eingreifenden Dissoziation und Disjunktion) von Akustischem und Visuellem eröffnete. Anhand ausgewählter Szenen von CHRONIQUE D'UN ÉTÉ möchte ich im Folgenden zeigen, wie sich diese Bewegung auf ästhetischer Ebene darstellt. Im Mittelpunkt soll der Akt des Offenlegens und Reflektierens des filmischen Schaffensprozesses stehen, der als wesentlicher Aspekt filmischer Modernität bezeichnet werden kann.² Zu weiten Teilen folge ich dabei den Schriften von Jean-Louis Comolli und Gilles Deleuze, insbesondere was die prominent beschriebene Durchdringung von dokumentarischem und fiktionalem Stil betrifft, die sich in CHRONIQUE D'UN ÉTÉ nicht nur auf bildlicher, sondern auch und gerade – und das ist das Wesentliche an meiner Argumentation – auf akustischer Ebene nachweisen lässt.

Der Film CHRONIQUE D'UN ÉTÉ entstand im Sommer 1960 und ist eine Gemeinschaftsarbeit des Soziologen Edgar Morin und des Ethnologen und Filmemachers Jean Rouch. Mit CHRONIQUE D'UN ÉTÉ haben Rouch und Morin das Programm des *cinéma vérité*, einer neuen Strömung des französischen Dokumentarfilms der 1960er Jahre, formuliert.³ Die Idee des Films, die Stimmung der Pariser nach dem Algerienkrieg einzufangen, stammt von Morin und stellt ein „soziologisches Experiment“ dar, das lose Interviews auf der Straße „[...] zu Portraits von konkreten Personen – Arbeitern, Studenten, Lebenskünstlern, Intellektuellen-

¹ Dieser Beitrag stellt eine Erweiterung eines Vortrags dar, den ich beim 22. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 2009 in Passau gehalten habe. Vgl. dazu Martin (2009).

² Der Übergang vom klassischen zum modernen Film, der sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts vollzieht, ist insbesondere im Kontext des Gegensatzes von klassisch-narrativem Schema und post-narrativem Kino zu sehen. Der moderne Film, der erste Ausprägungen im italienischen Neorealismus zeigt und von der Nouvelle Vague und dem Neuen Deutschen Film fortgeführt wird, distanziert sich von den narrativen Mustern, die der klassische Film ausgebildet hat, indem er sie variiert und fragmentiert. Das so genannte Autorenkino, das in den 1960er Jahren aufkommt, zielt weniger auf Narration, als vielmehr auf Selbstreflexion, nicht auf die Errichtung einer geschlossenen fiktionalen Welt wie im klassischen (Hollywood-)Film, sondern auf die Bewusstwerdung und -machung seines eigenen medialen Status. Indem der moderne Film die Narration aufbricht, macht er ein Denken über sich selbst, seine Regeln und seine Traditionen möglich. Doch bezieht sich die Modernisierung des Films, die um 1960 einsetzt, nicht nur auf Italien, Frankreich oder Deutschland, sondern auch auf andere europäische und außereuropäische Länder, wie es die zahlreichen Neuen Wellen, etwa die britische und brasilianische, sowie die Neuerungen im japanischen und osteuropäischen Kino zeigen. Mit dem Terminus moderner Film beziehe ich mich demnach auf die Modernisierung des Films in den 1960er Jahren, wobei das Medium Film bereits in den 1920er Jahren eine wesentliche Modernisierungsphase durchlaufen hat (Vgl. dazu Fahle 2008, 1; Vgl. auch Martin 2010).

³ Der Begriff *cinéma vérité* wurde erstmals 1960 von Morin in einem Bericht über das Festival dei Popoli in Florenz verwendet wurde (vgl. Hohenberger 1988, 227).

die in ihrer natürlichen Lebenswelt vorgestellt werden [...]“ verdichtet und „[...] diese einander nicht unbedingt bekannten Menschen zu Diskussionen zusammentreffen [...]“ (Piechota 2008, 80) lässt. Dabei steht die Frage „Comment vis-tu?“ bzw. „Êtes-vous heureux?“ im Mittelpunkt.⁴ Die Arbeitsweise des Films, die strukturell „den – nicht zuletzt durch die Kamera hervorgerufenen – Reaktionen der handelnden Personen“ (Piechota 2008, 80) folgt, wird dabei von den Filmemachern selbst kommentiert. So kündigt Rouchs Stimme am Anfang des Films an: „Ce film n’a pas été joué par des acteurs, mais vécu par des hommes et des femmes qui ont donné des moments de leur existence à une expérience nouvelle de cinéma-vérité.“⁵ Auch am Ende von *CHRONIQUE D’UN ÉTÉ* wird die Methode des Films von den Autoren reflektiert, indem sie sich bei einem Spaziergang durch das Musée de l’Homme über die Vorgehensweise und Wirkung des Films unterhalten.

Das Programm des cinéma vérité drückt sich nicht nur in den selbstreflexiven Kommentaren der Filmemacher aus, sondern auch in den Reaktionen der Protagonisten auf die Filmemacher und die Anwesenheit der Kamera. Denn die Filmemacher, die selbst Teil des Gefilmten sind, initiieren und provozieren das, was sie filmen, auch, während sie es und indem sie es filmen. Dabei postulierten sie, sich mit der Methode des cinéma vérité dem Leben annähern und eine Wahrheit zeigen zu wollen, die nur mit dem Film gezeigt werden kann. Die Intension bzw. das „Ziel“ des cinéma vérité ist es also,

[...] die Konflikte zu protokollieren, die durch das Vorhandensein von Kamera und Interviewer hervorgerufen werden. Insofern ist Cinéma Vérité ein "Forschungsprozeß" (Morin) und der Film eine "Film-Enquête", eine "Film-Untersuchung". Der Kamera kommt entsprechend ein Charakter als caméra provocateur zu (Wulff 2007).

Doch dient die Kamera nicht nur als Provokateur und „Katalysator bei der Selbstdarstellung der Beteiligten“, sondern sie ist auch, wie Eva Hohenberger am Beispiel von *CHRONIQUE D’UN ÉTÉ* beschreibt, „[...] ihre wahre raison d’être; ohne sie wären die Leute nicht zusammengekommen und kein Film entstanden“ (Hohenberger 1988, 237). Auch andere Filmemacher wie François Reichenbach, Mario Ruspoli und Chris Marker übernahmen die „Programmatik des cinéma vérité“ (Wulff 2007), wobei der Film *LE JOLI MAI* (F 1963, Chris Marker) neben *CHRONIQUE D’UN ÉTÉ* als „Klassiker des cinéma vérité“ (Hohenberger 1988, 224) gilt.

Nicht nur das cinéma vérité, sondern auch andere Strömungen des Dokumentarfilms dieser Zeit folgten einer ähnlichen Arbeitsweise. So kam beispielsweise das direct cinema, eine Ende der 1950er Jahre in den USA entwickelte Methode des Dokumentarfilms, oder das free cinema in England auf. Da der Begriff des cinéma vérité auch für die amerikanische Dokumentarfilmbewegung des direct cinema benutzt wird, ein und dieselbe Bezeichnung also synonym für zwei verschiedene Programme verwendet wird, kommt es mitunter

⁴ „Wie lebst Du?“ bzw. „Sind sie glücklich?“.

⁵ „Dieser Film wurde nicht von Schauspielern gespielt, sondern von Männern und Frauen gelebt, die Augenblicke ihres Lebens in den Dienst eines neuen Experiments des Cinéma Vérité stellten.“ Vgl. die deutsche Untertitelung von *CHRONIQUE D’UN ÉTÉ*.

auch, so Hohenberger, zu begrifflichen Verwechslungen innerhalb der verschiedenen Programme (vgl. Hohenberger 1988, 228). Den Unterschied zwischen der Arbeitsweise der amerikanischen und der französischen Dokumentaristen sieht Hohenberger unter anderem in der unterschiedlichen Nutzung der neuen, handlichen Kamera mit Direktton.

Natürlich war diese Entwicklung von den neuen leichten Techniken nicht unabhängig, aber während sie in den USA den Dokumentaristen vorbehalten blieben, die ein vorfilmisches Ereignis ‚direkt‘ aufzeichnen wollten, benutzten französische Dokumentaristen wie Rouch oder Reichenbach sie zur aktiven Teilnahme am Geschehen bis hin zur Initiierung des vorfilmischen Ereignisses (Hohenberger 1988, 227).

Obwohl sich die Selbstreflexivität des *direct cinema* in einer anderen, vielleicht weniger offensichtlichen Form äußert als die des *cinéma vérité*, ist beiden eines gemeinsam: Indem der Film sich selbst zur Sprache bringt, wird er nicht nur als Darstellung, sondern auch als Darstellendes, nicht nur als Vermittlung, sondern auch als Vermittelndes wahrnehmbar.

Das *cinéma vérité* stand, wie Hohenberger schreibt, auch in einem besonderen Verhältnis zur Nouvelle Vague, da diese zur selben Zeit wie das *cinéma vérité* aufkam und nicht nur einen wesentlichen Einfluss auf die Modernisierung des Films in Frankreich, sondern auch in anderen (außer-)europäischen Ländern hatte.

Das wichtigste Ereignis der französischen Filmkultur jener Zeit war zweifellos die Entwicklung der Nouvelle Vague, aber man kann nicht sagen, daß Rouch ihr Produkt gewesen wäre wie etwa Godard oder Truffaut. Rouch hat sich vielmehr ihr zeitlich vorausgehend in der praktischen Filmarbeit für die Ethnologie entwickelt [...], fügte sich dann jedoch erfolgreich in jenes von der Nouvelle Vague geschaffene, veränderte filmkulturelle Klima ein, in dem nicht nur andere Filme als früher produziert wurden, sondern vor allem auch anders über Filme gesprochen und geschrieben wurde (Hohenberger 1988, 224).

Dabei ist der Begriff des *cinéma vérité* insbesondere dem Kino Dziga Vertovs und Robert Flahertys verpflichtet, wie bei Morin in *Chronique d'un film* (1962) nachzulesen ist: „Cinéma-vérité, cela signifie que nous avons voulu éliminer la fiction et nous rapprocher de la vie. Cela signifie que nous avons voulu nous situer sur une ligne dominée par Flaherty et Dziga Vertov.“⁶ Auch Rouch sieht die Vorbilder seines filmischen Werkes in Vertov und Flaherty, über die er schreibt: „Beide waren Filmemacher, die sich mit den Möglichkeiten der Vermittlung von Realität beschäftigten“ (Rouch 1978, 5).

Doch nicht nur Vertov und Flaherty, sondern auch das National Film Board of Canada und der Kameramann Michel Brault hatten maßgeblichen Einfluss auf das Schaffen Rouchs und dessen filmische Auseinandersetzung mit der Realität, vor allem was die technische Entwicklung des Films und die

⁶ „Cinéma vérité bezeichnet die Art und Weise, wie wir die Fiktion eliminieren und uns dem Leben annähern wollen. Und, wie wir uns auf einer Linie platzieren wollen, die von Vertov und Flaherty dominiert ist“ (Morin 1962, 41).

Bewegungsmöglichkeit der Kamera betraf. Rouch schreibt:

Erst die Verwegenheit eines jungen Filmteams vom National Film Board of Canada erlöste die Kamera aus ihrer Unbeweglichkeit [...] Seitdem haben Kameradesigner beträchtliche Anstrengungen unternommen, die Handlichkeit und Ausgewogenheit der Filmkamera zu verbessern. Heute können sich alle 'cinéma-direct'-Kameraleute mit ihren Kameras bewegen; sie sind zur lebenden Kamera, zum 'Kino-Auge' Wertows geworden (Rouch 1978, 11; vgl. Hohenberger 1988, 239).

Dabei bezog sich die technische Neuerung, die Rouch anstrebte, nicht nur auf die Kamera, sondern auch auf die Tonapparatur. Denn Rouch wollte neben einer handlichen und leichten Kamera, die einen größeren Bewegungsspielraum bei der Bildaufzeichnung ermöglichte, eine Tontechnik, die es ihm gestattete, den Ton direkt am Drehort aufzunehmen. Die Originaltonaufnahmen sollten die oftmals unpassenden, durch nachträgliche Vertonung hinzugefügten Off-Stimmen ersetzen. In Folge dessen arbeitete Rouch seit 1951 mit Originalton, der zu jener Zeit noch von einem Tonmann mit einem 30 kg schweren Tonbandgerät aufgenommen werden musste. Auf akustischer Ebene stellten sich Rouchs Filme fortan als eine Kombination aus „Originalton, Kommentar und einer nachträglichen Kommentierung durch die Gefilmten“ dar, wobei die Tonaufnahme dabei noch sehr beschwerlich war (Hohenberger 1998, 240).

Erst die Entwicklung zweier Erfindungen, die von Brault, Rouch und der Firma Eclair realisiert wurden, verschafften Rouch während der Dreharbeiten von *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* schließlich die technischen Möglichkeiten, die er sich für sein filmisches Schaffen erhoffte:

Man arbeitete mit dem Prototyp der ersten Synchronkamera, der tragbaren KMT Coutant-Mathot 16-mm-Kamera mit einem großen Magazin und dem Pilotone-System, das es der Kamera ermöglichte, simultan mit einem Nagra-Rekorder, einem hochempfindlichen Schweizer Tonbandgerät, das den Ton unabhängig von der Bewegung und Entfernung der Kamera aufzeichnen konnte, zu filmen. Michel Brault hatte hierfür erstmals Krawattenmikrofone eingesetzt (Piechota 2008, 78; vgl. Hohenberger 1988, 240 ff).

Durch die tragbare und leichte Kameratechnik wurde, wie Piechota schreibt, eine andere Art des Filmens, auf akustischer wie auf visueller Ebene möglich (Piechota 2008, 79).⁷

Auch Comolli führt die Verbreitung der neuen Dokumentarfilmströmung, die er – etwas ungenau – *direct* nennt, auf die verbesserten technischen Bedingungen jener Zeit zurück: „Die Verbreitung des *direct* verdankt sich zunächst einem technischen Fortschritt. Das 16mm-Format expandiert und verbessert sich zuerst aufgrund des Amateurfilm-Marktes und dann dank des Fernseh-Marktes“ (Comolli 1969, 259). Zum einen ist es das „anpassungsfähigere“ und „risikofreudigere“ Personal, das die Dreharbeiten erleichtert, zum anderen

⁷ Wobei *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* noch nicht über einen durchgehenden Synchronton verfügte. Den ersten vollständigen Synchrononfilm konnte Rouch erst 1965 drehen, „[...] mit *LA GOMBÉ DES JEUNES NOCEURS*, einem Kurzfilm über eine Tanz- und Musikgruppe in Abidjan“ (Hohenberger 1988, 241).

das empfindlichere Filmmaterial, das die künstliche Beleuchtung zunehmend überflüssig macht. In Folge dessen kann, wie Comolli schreibt, „überall schnell und unauffällig“ gedreht werden. Die Kameras sind einfacher in ihrer Handhabung, sie werden kleiner, leichter und sie sind, wie er hinzufügt, „[...] synchron und leise und machen Studioarbeit bzw. Nachsynchronisation überflüssig“ (Comolli 1969, S. 249).

Die neue Art des Filmens, die mit der Einführung tontauglicher Handkameras möglich wurde, äußert sich meines Erachtens insbesondere in einem Auseinanderdriften der Bild- und Tonebene, die eine filmische Selbstreflexion möglich macht.⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem jene Szene, in der verschiedene Personen in einer Fabrikhalle bei der Arbeit gezeigt werden (ab 00:17:42). Indes ein lauter Geräuschteppich ertönt, der die unterschiedlichen Maschinengeräusche bündelt, fragmentiert und serialisiert die Kamera hingegen einzelne Personen (in überwiegend nahen und halbnahen Einstellungen) und hebt deren Körper, Gesichter und Bewegungen hervor. Es folgt eine zweite Bildserie, die verschiedene Arbeiter beim Essen zeigt, während im Hintergrund weiterhin, allerdings etwas leiser, die Maschinengeräusche zu hören sind. Als die Arbeiter schließlich beim Nachhausegehen gezeigt werden, wird der Geräuschteppich langsam ausgeblendet und Straßenlärm eingeblendet. Obwohl in dieser Szene also nicht nur verschiedene Protagonisten (mehrere Arbeiter), sondern auch verschiedene Tätigkeiten (Arbeiten, Essen, nach Hause gehen) auf bildlicher Ebene gezeigt und bewusst fragmentiert werden, der Film sich durch serielle Bilder und Schnitte somit selbst zur Sprache bringt, bleibt der Ton hingegen derselbe (monotone Maschinengeräusche), wird dabei aber leiser, bis er schließlich ganz verstummt (laut, leise, ausgeblendet) und in einen anderen Ton (Straßenlärm) übergeht. Die Dissoziation von Bild und Ton äußert sich hier in dem Gegensatz von visueller Fragmentierung und akustischer Bündelung, die durch die gleichzeitige Aufnahmemöglichkeit beider Bestandteile wahrnehmbar wird.

Diese Szene macht noch auf eine andere wesentliche Differenz aufmerksam, nämlich auf die unterschiedlichen Aufnahme- und Abspielmodi von Bild und Ton im Film. Denn während das Bild linear und diskontinuierlich aufgenommen wird, wird der Ton hingegen zirkulär und kontinuierlich aufgezeichnet. Bei der Projektion des Films muss dann das diskontinuierliche Abspiel der Bilder mit dem kontinuierlichen Bewegen der Tonspur gekoppelt werden. In der Fragmentierung des Bilderflusses und der Bündelung des Akustischen zeigt sich in dieser Szene auch der Widerspruch, der zwischen Tonspur und Bild bei Aufnahme und Abspiel des Films existiert.

⁸ Die Überlegungen zu audiovisuellen Brüchen im modernen Film gehen auf Überlegungen zu einer filmischen Evolution des Akustischen zurück, die ich bereits an anderer Stelle entwickelt habe und die sich in aller Kürze folgendermaßen beschreiben lässt: Beruht der klassische Film tendenziell auf einem Zusammenspiel von Bild und Ton im Kontext der Geschichte, so äußert sich der moderne Film eher in einer Trennung von Akustischem und Visuellem. Wird die Asynchronie von Bild und Ton im klassischen Film vermittelt dargestellt, so bricht der moderne Film die narrative Verbindung von Akustischem und Visuellem auf und lässt diese sich unabhängig voneinander entfalten. Nach einer Herausstellung des Akustischen im postmodernen Film führt der Film der Zweiten Moderne in eine Gleichzeitigkeit von Harmonisierung und Dissonanz von Akustischem und Visuellem, so dass die klassische und die moderne Form, Narration und Reflexion miteinander konfrontiert und zusammengeführt werden. Vgl. dazu ausführlich Martin 2010 oder - überblicksartig - Martin 2008.

Doch verweist diese Szene noch auf eine dritte wesentliche Differenz des optischen und des akustischen Raums, nämlich darauf, dass der Raum des Sehens ein geometrischer und logischer Raum ist, der vektoriell gegliedert ist und durch optische Wahrnehmung errechnet wird. Der Raum des Hörens hingegen ist ein topologischer Raum, der unmittelbar und stets in seiner Gesamtheit gegeben ist und in dem alles gleichzeitig zu hören ist (Engell 2004). Indem *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* Bildserien präsentiert, die einzelne Personen und Tätigkeiten fragmentiert, wird die Errechnung des Filmbildes durch die Montage betont und dieser Vorgang, der im Film normalerweise unbemerkt abläuft, bewusst gemacht. Der monotone Geräuschteppich in der Fabrikhalle, der sich aus Überlagerungen aller real erklungenen Geräusche zusammensetzt, hingegen zeigt, dass der Raum des Hörens stets in seiner Gesamtheit gegeben ist und einzelne Töne nicht oder nur sehr schwer isoliert werden können. Um derartige Tonüberlagerungen, die beim Drehen mit Direktton entstehen, zu vermeiden, wird im klassischen Hollywoodfilm die Tonspur nachsynchronisiert. *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* hingegen hebt diesen Aspekt durch die Verwendung von Direktton noch hervor.

Die manipulativen Eingriffe gegen die konventionalisierten Bild-Ton-Beziehungen des klassischen Films zeigen sich auch in jener Szene, in der Marceline über ihre Zeit im Konzentrationslager spricht (ab: 00:53.05). Während Marceline in einem Gespräch mit den anderen Protagonisten erklärt, dass die Tätowierung auf ihrem Arm keine Telefonnummer ist, sondern eine Nummer, die ihr im Konzentrationslager gegeben wurde, schweift die Kamera ab und zeigt ihren Arm, ihr Gesicht und schließlich, nachdem sie zu ihren Gesprächspartnern hinüber geschwenkt hat, ihre Hand, die eine Rose streichelt. Neben dem Abschweifen des Bildes von Marcelines Rede, das so die Kluft zwischen Sichtbarem und Hörbarem im Film wahrnehmbar macht, ist insbesondere die nächste Einstellung interessant, in der Marceline in einer Totalen zu sehen ist, wie sie über die Place de la Concorde läuft und von ihrer Deportation erzählt. Zunächst ist unklar, ob es sich um einen inneren Monolog handelt oder ob sie tatsächlich spricht. Traditionell werden, etwa bei David Bordwell und Kristin Thompson, interne diegetische Töne von externen diegetischen Tönen unterschieden, wobei erstere im Gegensatz zu zweiten keine physikalische, sondern eine mentale Ursache haben (vgl. Bordwell/Thompson 1993, 310). Indem die Stimme in dieser Szene dem Bild zunächst nicht eindeutig zugeordnet werden kann, da Marcelines Mundbewegung nicht oder nur schemenhaft zu erkennen ist, beginnt der Zuschauer darüber nachzudenken, ob die Figur tatsächlich spricht oder ob sie nur laut denkt. Als Marcelines Gesicht dann in einer Nahaufnahme zu sehen ist, erkennt der Zuschauer, dass es sich um ihre externe diegetische Stimme handeln muss, da sich Marcelines Mund bewegt. Indem zunächst unklar ist, woher die Stimme kommt, wird auf die Existenz von internen und externen diegetischen Stimmen aufmerksam gemacht. Als dann schließlich klar ist, dass es sich bei Marcelines Stimme um eine externe Stimme handelt, wird die Grenze zwischen interner und externer Stimme wieder aufgeweicht, indem der Zuschauer nun realisiert, dass Marceline einen inneren Monolog hält, der geäußert wird.

Schließlich, nach einem Schnitt, ist Marceline zu sehen, wie sie sich auf einer Straßenkreuzung auf die Kamera zubewegt und in die eindrucksvolle Kulisse der Halles hineinläuft. Aufgrund des starken Gegenlichts ist ihr Gesicht kaum zu erkennen. Indes sie von ihrer Deportation erzählt und auf die Kamera zuläuft, entfernt sich die Kamera dennoch in einer Rückwärtsbewegung von ihr. Marceline wird kleiner und kleiner, während ihre Stimme durch das Krawattenmikrofon und den Nagra-Rekorder, der sich in ihrer Tasche befindet, gut zu hören ist. „Das ‚Dekor‘ der Halles wird so immer mächtiger, während Marceline, die seufzt und wieder seufzt und – „Oh, papa!“ – ihren Vater anruft, am Ende der langen Einstellung nur noch ein kleiner Punkt ist“ (Piechota 2008, 82). Diese Unstimmigkeit zwischen der zunehmend größer werdenden Entfernung der Figur und der gleich bleibenden Lautstärke der Stimme macht den Zuschauer auf eine wichtige Konvention des Tonfilms aufmerksam, die sich nach ersten Experimenten mit dem neuen Medium in den 1930er Jahren etabliert hat und die besagt, dass Dialoge, auch wenn sich die Entfernung der Figur oder die Einstellungsgröße ändert, in einer kontinuierlichen und gut hörbaren Lautstärke wiedergegeben werden müssen, um die Verständlichkeit und Hörbarkeit der Rede zu garantieren. Diese Reflexion klassischer Regeln der Tonverwendung im Film wird durch die Rückwärtsbewegung der Kamera und die so entstehende Distanz von Bild und Ton wahrnehmbar.

Diese Szene stellt sich nicht nur in ästhetischer, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht als manipuliert dar. Denn Marceline selbst schätzt ihr Verhalten in dieser eindrucksvollen Szene(rie) als gespielt und inszeniert ein, wenngleich dieses auch, wie sie betont, reale Aspekte ihrer Person enthält (vgl. Rouch/Morin 1962, 165). In diesem Zusammenhang kann das Verhalten von Marceline auf der Place de la Concorde und in Les Halles als „Manipulation der Realität“ bezeichnet werden, bei der sich der Zuschauer fragt,

[...] was Manipulation ist, oder anders, wo die Wahrheit aufhört und die Fiktion beginnt. Das Cinéma-Vérité provoziert und produziert in gewisser Weise also erst das, was es gleichzeitig dokumentiert. Diese „artifizielle“ Form der Wahrheit – und hier liegt die Übereinstimmung mit Vertovs Kinopravda – ist nicht empirisch angelegt, sondern meint, ganz im Gegenteil, eine nur mit den Mitteln des Films herstellbare Wahrheit (Piechota 2008, S. 82).

In derartigen Filmen kommt es, wie diese Szene zeigt, zu einer Durchdringung und Annäherung von Dokument und Fiktion. Diese Annäherung bezieht sich, wie Comolli bereits Ende der 1960er Jahre feststellte, nicht nur auf den Dokumentarfilm, sondern auch auf den Spielfilm:

Im modernen Kino kristallisiert sich zusehends eine bestimmte Tendenz heraus: Der fiktionale Film greift immer deutlicher auf Techniken und Methoden des cinema direct zurück. Ganz sicher in L'AMOUR FOU (Rivette), aber auch in PARTNER (Bertolucci), LA COLLECTIONNEUSE (Rohmer) und den Filmen von Godard und Gorrel. Genauso sicher in L'ENFANCE NUE (Pialat) und FACES (Cassavetes). An der Grenze zum Paradoxen aber auch in DIE CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (Straub) und SILENCE ET CRI (Jansco) ... In Ergänzung dazu konstituieren sich Filme, die in erster Linie dem cinema direct zugehören, als Erzählungen und neigen

teilweise oder ganz der Seite der Fiktion zu – sie produzieren und organisieren Fiktionen. Z.B. LE RÈGNE DU JOUR (Perrault), aber auch – fast - alle Filme von Rouch; einige Filme von Warhol, ja selbst, schon damals wiederum an der Grenze zum Paradoxen, LA ROSIÈRE DE PESSAC von Eustache und LA RENTRÉE DES USINES WONDER (film de mai) (Comolli 1969, 242).

Bei dieser Tendenz, die damals erst im Entstehen war, heute jedoch zu einer gängigen Praxis im Kino geworden ist, „durchdringen“ und „vermischen“ sich die bis dahin weitgehend getrennten und gegensätzlichen Richtungen des „Dokumentarischen“ und des „Fiktionalen“ und treten in einen wechselseitigen „Austauschprozeß“ ein. Die Annäherung von Dokument und Fiktion findet dabei in der Form statt, dass beide „[...] aufeinander reagieren, einander verändern, einander umformen – und am Ende möglicherweise ununterscheidbar werden“ (Comolli 1969, 242).

Comolli beschreibt diese filmische Strömung als eine „gegenseitige Veränderung von Welt und Film“ (Comolli 1969, S. 257). Denn es existiert keine „vor-filmische Welt“ mehr, auf die sich der Film bezieht und die er darstellt, sondern nurmehr eine „[...] filmische Welt, die durch den Film und im Film, die simultan und gemeinsam mit der Herstellung des Films erzeugt wird“ (Comolli 1969, 259). Dabei „[...] geht im *cinema direct* das gefilmte Ereignis dem Film, seinen Dreharbeiten, nicht voraus, sondern wird von ihnen produziert“ (Comolli 1969, 265). Die Neuerungen, die durch das *cinema direct* initiiert werden, beschreibt er folgendermaßen:

In dem Moment, wenn sich der Film durch das *direct* mit dem Leben nicht mehr über ein System der Reproduktion, sondern der reziproken Produktion verbindet, so daß der Film gleichzeitig (Perrault, Rouch) von den Ereignissen und Situationen produziert wird wie er sie produziert (und aufgrund der Tatsache dieser doppelten Produktion *ihrer beider* Reflexion und Kritik betreibt), in diesem Moment findet sich der andere (größere) Teil des Films, in dem tausend Definitionen und Widersprüche unentwirrbar verbunden schienen, in einer einzigen Definition gebündelt und auf eine einzige Dimension reduziert: Repräsentation (Comolli 1969, 252).

Dabei infiziert und beeinflusst das *cinema direct* das Kino der Repräsentation, und zwar in der Art, dass es dieses „modifiziert“ und „überwindet“, so dass eine kategorische Trennung beider Bereiche zunehmend unmöglich wird (Comolli 1969, 253/254). Indem Comolli mit dieser These - sicherlich als einer der ersten - den Status des Dokumentarfilms als Gattung in Frage stellt, „kollabiert gleichsam jene stabile Differenz zwischen Welt und Film, die die Vorstellung des Dokumentarfilms als Aufzeichnung oder Abbild erst ermöglicht hat“ (Hohenberger 2000, 31). In Folge dessen bezeichnet Hohenberger Comollis Argumentation auch als dekonstruktive Dokumentarfilmtheorie, die nicht mehr mit konventionellen Gattungsbegriffen operiert, sondern – im Gegenteil - mit dem *cinéma vérité* die Trennung von Film und Welt und somit den Begriff des Dokumentarischen als obsolet entlarvt.

Ebenso, wie sich der Bereich des Dokumentarischen und des Fiktionalen vermischt, durchdringt sich im *cinéma vérité* aber auch, wie Deleuze schreibt, der Bereich des Subjektiven und des Objektiven. Unter objektiv versteht Deleuze dabei „[...] das, was die Kamera »sieht«, und [unter] subjektiv das, was die Figur sieht“ (Deleuze 1997, 195). Die Kamera sieht und zeigt demnach einerseits den Protagonisten und andererseits das, was der Protagonist sieht. „Man kann also von der Annahme ausgehen, daß die Erzählung die Entwicklung von zwei Arten von Bildern – den objektiven und subjektiven – ist sowie ihr komplexes Verhältnis, das sich [...] in einer Identität [...] auflösen muss“ (Deleuze 1997, 195). Diese Differenzierung und Identifizierung des Subjektiven und des Objektiven wird nun im modernen Film von einer „anderen Art der Erzählung“, so Deleuze, „in Frage gestellt“. Diese macht es möglich, die Trennung der „objektiven indirekten Erzählung vom Standpunkt der Kamera“ und die „subjektive direkte Erzählung vom Standpunkt der Person“ zugunsten einer „freien indirekten (subjektiven) Rede“ zu unterlaufen (Deleuze 1997, 196). Die Überwindung des Subjektiven und des Objektiven, aus der die freie indirekte Rede hervorgeht, steht dabei, wie Deleuze schreibt, mit einer neuen Form des Sprechaktes, der für das moderne Kino bezeichnend ist, dem Fabulierakt, in Zusammenhang.⁹ Wobei es nicht nur die Filmemacher, sondern auch die Figuren sind, die sich verändern und die die freie indirekte Rede in den Film einführen. Denn die Figur ist, wie Deleuze schreibt, weder „real“ noch fiktiv“

[...] ebenso wie sie nicht mehr objektiv betrachtet wird oder selbst subjektiv betrachtet. Vielmehr handelt es sich um eine Person, die Übergänge und Grenzen überwindet, weil sie als eine reale Person erfindet und umso realer wird, je besser sie erfunden hat (Deleuze 1997, 200).

Aus dieser Perspektive zeigt sich der Akt des Fabulierens nicht nur in der Szene, in der Marceline auf der Place de la Concorde über ihre Zeit im Konzentrationslager spricht, sondern auch in der Schlusssequenz von *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (ab: 01:22.22), in der Morin und Rouch von der Kamera begleitet durch den Saal des Musée de l'Homme spazieren und über das Verhalten der Protagonisten und deren Reaktion auf den Film sprechen (die Protagonisten haben zuvor bei einem Screening Ausschnitte des Films gesehen und im Anschluss daran mit den Filmemachern über den Film gesprochen). Während dieses Gesprächs im Musée de l'Homme beurteilen die Filmemacher das Verhalten von Marceline auf der Place de la Concorde mit folgenden Worten:

⁹ Deleuze unterscheidet im Tonfilm zwischen drei verschiedenen Arten des Sprechaktes, nämlich „[...] zwischen dialogischen Sprechakten (die sich vornehmlich im »On« und im relativen »Off« abspielen), reflexiven Sprechakten (die vor allem im absoluten Off anzutreffen sind) und schließlich Fabulierakten [...] (jenen geheimnisvollen Akten der »Legendenbildung in *flagranti*«, die deswegen rein zu nennen sind, weil sie autonom sind und nicht mehr dem visuellen Bild angehören) [...]“ (Deleuze 1997, 323). Wobei Deleuze die zwei Aspekte des off, den relativen und den absoluten, wie folgt beschreibt: verweist das relative off auf ein „nicht sichtbares Ensemble“, das sich im Umfeld des Bildes befindet und jederzeit sichtbar werden kann, so bezeichnet das absolute off, das sich „außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit“ befindet, hingegen ein „radikaleres Anderswo“, das „[...] kein Ensemble mehr ist und nicht zum Bereich des Sichtbaren gehört [...]“ (Deleuze 1997, 34). Während also dialogische und reflexive Sprechakte in Verbindung mit dem Visuellen stehen (da sie entweder im on, im relativen oder im absoluten off des Bildes stattfinden), hat sich der Fabulierakt des modernen Films bereits vom visuellen Bild gelöst.

Morin: Nous sommes allés un peu plus avant – Les gens dès qu'ils sont un peu plus sincères que dans la vie, on leur dit, ou bien: vous êtes des cabotins, des comédiens, ou bien on leur dit vous êtes exhibitionnistes [...]

Rouch: - Eux ne peuvent pas le savoir. Tu comprends lorsque par exemple Marceline dit qu'elle jouait sur la Place de la Concorde – on était témoins? ...

Morin: - Qui

Rouch: - ... Elle ne jouait pas!

Morin: - Si elle jouait on peut dire que c'était la partie la plus authentique d'elle-même quand elle parlait de son père – c'est pas un jeu tu comprends, on peut pas appeler ça un jeu ...

Rouch: - Bien sûr.

Morin: - C'est-à-dire que ce film à la différence du cinéma habituel, nous réintroduit dans la vie. Les gens sont devant le film comme dans la vie de tous les jours c'est-à-dire qu'ils ne sont pas guidés, parce que nous n'avons pas guidé le spectateur – nous ne lui avons pas dit un tel est gentil – un tel est méchant – un tel est sympathique – un tel est intelligent, et alors devant ces gens là qu'ils pourraient rencontrer dans la vie ils sont désespérés, ils sentent qu'ils sont mis en cause eux-mêmes, ils se sentent concernés et ils essayent de refuser (vgl. Rouch/Morin 1962, 129).¹⁰

Interessant ist in dieser Szene vor allem die Selbsteinschätzung der Filmemacher, die, indem sie über die Reaktionen der Figuren sprechen, das Programm des cinéma vérité formulieren. Rouch und Morin beschreiben *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* als einen Film, der ihres Erachtens und im Gegensatz zu herkömmlichen Filmen ins Leben zurückführt und die Authentizität der Figuren zeigt. Sie stellen fest, dass das Verhalten der Figuren nicht erfunden, sondern echt ist (obwohl Marceline selbst ihr Verhalten als gespielt empfindet, sie dies aber, so die Filmemacher, nicht besser wissen kann). Die Filmemacher produzieren und erfinden ihren Film in dem Moment, in dem sie selbst zu Figuren werden und dabei über das sprechen, was die anderen Figuren gesagt haben und was sie als authentisch bezeichnen. Diese Paradoxie und Komplexion von Realität und Fiktion ist im Grunde genommen eine doppelte, da sie sich nicht nur auf Marcelines Rede, sondern auch auf die Rede von Rouch und Morin, die Marcelines Rede reflektiert, bezieht. Eine andere, vielleicht deutlichere Grenzüberschreitung und Paradoxie zeigt sich in der Selbsteinschätzung der Filmemacher, die Figuren nicht gelenkt haben zu haben, nicht gesagt zu haben, wie sich diese verhalten sollen, ob sie böse oder freundlich, sympathisch oder intelligent sein sollen, obwohl es zugleich offensichtlich ist, dass das Verhalten der Figuren durch die Filmemacher und die Anwesenheit der Kamera provoziert wurde.

¹⁰ Morin: ... Wir sind ein bisschen weiter gegangen. Wenn sich die Leute etwas ehrlicher zeigen, wirft man ihnen vor: ihr seid Mimen, Komödianten, oder man nennt sie Exhibitionisten [...] Rouch: Sie können es nicht wissen. Als Marceline zum Beispiel sagte, daß sie uns auf der Place de la Concorde etwas vorspielte, waren wir Zeugen, dass sie nicht spielte. Morin: Man kann sagen, daß das die echtste Szene war. Als sie von ihrem Vater erzählte, das war nicht gespielt. Das kann man nicht Spiel nennen. Das heißt, daß dieser Film im Gegensatz zum normalen Kino uns ins Leben zurückführt. Die Leute verhalten sich vor dem Film wie vor ihrem täglichen Leben. Das heißt, sie werden nicht gelenkt. Wir haben ihnen nicht gesagt: Dieser ist freundlich, dieser böse, dieser sympathisch, intelligent ... Vor diesen Leuten also, denen sie im Leben begegnen könnten, fühlen sie sich selber in Frage gestellt, fühlen sich betroffen und sie wehren sich dagegen. Vgl. die deutsche Untertitelung von *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ*.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Rouch an anderer Stelle das *cinéma vérité* als ein „Kino der Lügen“ bezeichnet und somit selbst auf die Paradoxie aufmerksam macht, die dem *cinéma vérité* innewohnt.

Ich betrachte [...] das *cinéma vérité* als ein Kino der Lügen, das davon abhängt, wie man sich selbst belügt. Wenn man ein guter Geschichtenerzähler ist, dann ist die Lüge wahrer als die Realität und wenn man ein schlechter Geschichtenerzähler ist, dann ist die Wahrheit schlechter als eine halbe Lüge (Rouch, zit. nach Hohenberger 1988, 231).

Hervorzuheben ist in dieser Szene auch, dass die Filmemacher die Methode des Films reflektieren, während der Film noch nicht zu Ende oder abgeschlossen ist. Auch in der Szene, in der die Figuren in einem Kinosaal über ihren eigenen Film diskutieren, beurteilt sich der Film bereits selbst, ohne sein Ende erreicht zu haben. Indem die Autoren und Figuren innerhalb des Films über den Film nachdenken, wird die Reflexion des Films in den Film selbst verlagert. Zudem werden die Protagonisten bei der Diskussion im Kinosaal in den Prozess des Filmemachens einbezogen, ebenso wie am Anfang des Films, als Rouch und Morin Marceline erklären, sie solle „enthemmt und frei erzählen“, Marceline jedoch entgegnet, dass sie dies nicht könne, weil sie „eingeschüchtert“ sei. Die Filmemacher unterbreiten ihr daraufhin das Angebot, Dinge, die ihr nicht gefallen, aus dem Film herauszuschneiden und beteiligen sie somit am Schaffensprozess des Films, indem sie ihr ein (wenn auch nur begrenztes) Mitspracherecht am Film geben. Die Beteiligung Marcelines an der Entstehung des Films zeigt sich auch in der nächsten Szene, in der sie Passanten an einer Metro-Station fragt „Etes-vous heureux?“ und somit selbst zur Interviewerin wird, nachdem ihr eine ähnliche Frage („Comment vis-tu?“) von Rouch und Morin gestellt wurde. Die Beteiligung der Figuren am Schaffensprozess des Films wird dann wiederum reflektiert, indem diese Gegenstand der Rede von Rouch und Morin ist.

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ verfügt demnach nicht nur über verschiedene Ebenen des Fiktionalisierens, Dokumentierens, Betrachtens und Reflektierens, die sich auf vielfältige Weise durchdringen und vermischen, sondern auch über Autoren, die zu Figuren werden, und Figuren, die zu Autoren werden, wobei beide, Figuren wie Autoren, das reflektieren, was sie im Fabulieren erfinden und was zugleich und paradoxerweise auch echt ist. Demnach sind die Personen weder real noch fiktiv, sondern beides zugleich. (Für mich stellt sich aber vor allem heraus, dass die Frage danach, was fiktiv und was real ist, offensichtlich weit weniger wichtig ist, als bis dahin angenommen.) Es ist auch keine eindeutige Zuordnung des Subjektiven und Objektiven mehr erkennbar, da die Figuren und Autoren ihre Rolle tauschen und in Folge dessen, um eine Wendung von Deleuze aufzugreifen, keine Differenzierung mehr zwischen einer „objektiven indirekten Erzählung vom Standpunkt der Kamera“/des Autors und einer „subjektiven direkten Erzählung vom Standpunkt der Person“ möglich ist (Deleuze 1997, S. 196).

Während dieses Nachdenkens über sich selbst in der Schlusssequenz des Films folgt die Kamera den Filmemachern, umwandert und umkreist sie, sucht ihre Nähe, bis sie sich schließlich abrupt zurückzieht und in der Mitte des Raums stehen bleibt. Während Morin und Rouch in die Tiefe des Bildes laufen und die Figuren sich immer weiter entfernen, bleibt die Lautstärke ihres Gesprächs hingegen gleich. Sind Bild und Ton in dieser Szene zunächst ihrer gegenseitigen Abstimmung verpflichtet, indem die Kamera den Redenden ebenso nahe ist wie das Tonaufnahmegerät der Stimme (es handelt sich hierbei um Krawattenmikrofone, die eine gleichbleibend laute Aufnahme der Stimme gewährleisten), so eröffnen sie schließlich abrupt und offensichtlich eine Kluft zwischen dem, was zu sehen ist, und dem, was zu hören ist.

Dies zeigt, dass in *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf ästhetischer Ebene ein Akt des Reflektierens und Offenlegens des filmischen Entstehungsprozesses abläuft. In der Kluft von Sichtbarem und Hörbarem, von Figuren, die sich entfernen, und Stimmen, die bleiben, zeigt sich die bewusste Dissoziation von Bild und Ton, die erst, so meine Schlussfolgerung, durch die gleichzeitige Aufnahmemöglichkeit beider Bestandteile denkbar wurde. Denn für eine derartige Ästhetik war neben der Mobilität der Handkamera insbesondere der Direktton entscheidend, der solche Experimente überhaupt erst möglich machte. Diese neue Art des Filmens, die mit dem *cinéma vérité* und ähnlichen Strömungen aufkam und die den modernen Film entscheidend geprägt hat, äußert sich, wie sich resümierend feststellen lässt, in einem veränderten Verhältnis von Akustischem und Visuellem. Der Akt des Reflektierens, der sich in *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* vollzieht und der ein Nachdenken des Films über sich selbst möglich macht, kann dabei als ein wesentlicher Aspekt filmischer Modernität beschrieben werden.

Literatur

- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1993) *Film Art: An Introduction*. New York [u.a.]: McGraw-Hill.
- Comolli, Jean-Louis (2000) Der Umweg über das direct (1969). In: *Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Verlag Vorwerk 8, S. 242-265.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Engell, Lorenz (2004) *Bild und Ort des Klangs. Musik als Reflexion auf die Medialität des Films*. Vortrag, Wissenschaftliches Kolloquium, Filmmusik - Theoriebildung und Vermittlung, Weimar.
- Fahle, Oliver (2008) *Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze*. unveröffentlichter Vortrag, Bochum.
- Hohenberger, Eva (1988) *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim [u.a.]: Olms.
- Hohenberger, Eva (2000) Dokumentarfilmtheorie. In: *Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Verlag Vorwerk 8, S. 8-34.
- Martin, Silke (2008) Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne - Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2*, Online-Zeitschrift, URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege2/KB2-Martin.pdf>
- Martin, Silke (2009) Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton im cinéma vérité - CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (Chronik eines Sommers, 1961). In Klimczak, Peter / Großmann, Stephanie (Hrsg.): *Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums in Passau*, Marburg: Schüren Verlag.
- Martin, Silke (2010) *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Marburg: Schüren (im Erscheinen).
- Morin, Edgar (1962) Chronique d'un film. In: *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ*, Hrsg. v. Jean Rouch und Edgar Morin. Paris: Inter Spectacles, S. 5-43.
- Piechota, Antje (2008) *Jean Rouch. Innovationen im Spannungsfeld von Ethnologie und Kino*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Rouch, Jean/Morin, Edgar (1962) *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ*, Paris: Inter Spectacles.
- Rouch, Jean (1978) Die Kamera und der Mensch. In: *Freunde der Deutschen Kinemathek* 56, S. 2-23.
- Vertov, Dziga (1973) Kinoki-Umsturz. In: *Dziga Vertov. Schriften zum Film*. Hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser, S. 11-25.
- Vertov, Dziga (1973) Kinopravda. In: *Dziga Vertov. Schriften zum Film*. Hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser, S. 103-108.
- Wulff, Hans J. (2007) Cinéma Vérité, Stand 140/2007. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, Hrsg. v. Theo Bender und Hans J. Wulff, online: <http://www.lexikon.bender-verlag.de> (Stand: 12.01.2009).

Empfohlene Zitierweise

Martin, Silke: Audiovisuelle Brüche: Zur Selbstreflexivität des modernen Films in *Chronique d'un été* (Chronik eines Sommers, F 1961, Edgar Morin/Jean Rouch). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 37-50, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p37-50>.

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.

Stage-Worlds and World-Stages in Hollywood Musicals

Julia Steimle (Salt Lake City/Kiel)

1. Introduction

Hollywood musicals combine two distinctive features: narrative and musical numbers, also referred to as “the real and the expressive” (Telotte 1980a, 4). These two equally important parts of any successful musical have to harmonize such that both seem appropriate in each scene and, ideally, supportive of each other. As musical numbers are traditionally seen as a “source of a tension” (ibid., 2) within the narrative, harmonization is not easy to achieve, and different directors as well as different sub-genres of the film musical have found different ways to deal with this tension. In this work, I will discuss two methods of integrating musical numbers into the plot of Hollywood musicals: the stage-worlds and the world-stages. While the former entails a certain kind of storyline, the latter refers to the setting of single numbers within the plot.

Whenever the storyline of a film musical centers on real stage shows, as most of the early musicals do, it *turns the stage into a world; the stage-world*. These so-called ‘backstage musicals’ permit “a maximum of singing with a minimum of justification” (Altman 1987, 210). Other musicals, which do not conveniently offer an official stage to sing and dance on, have to motivate musical numbers out of the character’s need for it (cf. ibid., 235). Often, the mere outburst of emotion is all that is necessary to justify the sudden expressive acts. These musical performances outside a theater backdrop *turn the world into a stage; the world-stage*. The latter might be true for every singing and dancing scene in a musical film, as the actors are supposed to sing and dance even when they are not performing on a real stage. Some of them, though, create a (theatrical) proscenium out of ordinary spaces, giving the illusion of stages within ‘reality’. This happens when a certain setting is given, which can be further emphasized by a particular view of the camera and the formation of spontaneous live audiences.

I will discuss in the next chapters both aspects of Hollywood musicals, the world-stages and the stage-worlds, in terms of their functions within the genre and within the movies themselves, with supporting examples of particular scenes. I will show that these two elements add to the musicals’ complexity and blur

the edge between onstage and offstage environments. Some musicals, illustrated later in Chapter 4, include both world-stages and stage-worlds and show fluent transitions from one into the other.

2. Turning the Stage into a World

Hollywood musical films derive from a long entertainment tradition on stage: the Broadway musicals. The musical theater and its on-screen cousin are connected not only by history, but often also by content and style (cf. Everett/Laird 2002, 213) – especially the first musical films. Musical films that integrate a stage show into the plot demonstrate the genre's tradition and early development.¹ These musicals provide a 'natural' environment for the characters to sing and dance in while simultaneously entertaining the audience. Furthermore, by focusing on the staging of a show in some way, musicals demonstrate the worthiness of show business (cf. Telotte 1981, 19).

Backstage musical films were most popular in the 1930s. Their plots center on the production of a stage-play, an intrigue that occurs behind the scenes or the making of musical stars.

The narratives of the 1930s backstage musicals generally concern a music man bent on reaching a stage where he can express his otherwise unrewarded or unrecognized virtues or talents, or where a couple or an entire chorus can realize their harmonic potential (Hay 1985, 100).

What Hay refers to as a "harmonic potential" might be the most important aspect of backstage musicals. The final show brings the staging process and the private lives of the characters together and solves any ongoing conflicts. Most often, during the final number lovers are united, conflicts are overcome, and team effort is celebrated. This 'grand finale' also provides a "sense of release" (ibid., 99); afterwards the audiences feel emotionally uplifted as they leave the cinematic world and return to their own reality. Audiences in the 1930s sought happiness and stories as a response to the Great Depression. Economic decline and private financial crises brought about Hollywood musicals that invited the audience to escape into a world where collective action, love and the free expression of feelings through song and dance outshine everyday sorrows. Fumento categorizes two types of Depression era musicals: the first exemplified by the Warner Brothers/Busby Berkeley productions with links to realism and a rather "sleazy" milieu of backstage theaters; the second a temporally indeterminate era of good and happy times, epitomized in the musicals featuring Fred Astaire and Ginger Rogers² (1981, 16).

¹ Musicals on screen, though, clearly differ from their ancestors on stage by breaking/with a certain stage-convention. On stage simultaneous singing and dancing is possible only to a limited degree, due to the performers' exhaustion. However, filmed musicals use prerecorded singing (since it was first introduced in *THE BROADWAY MELODY* (USA 1929, Harry Beaumont)), making singing with dancing and vice versa possible (cf. Mueller 1981, 145 and Cohan 2002, 13).

² More important for the argument of this article is yet another difference between these two types. While the Warner Brothers/Busby Berkeley musicals are manifestly categorized as backstage musicals (see Chapter 2.2), the musicals that Fred Astaire and Ginger Rogers used to star together in belong to the so-called 'integrated musicals'. The latter does not provide an

2.1 *The Great American Backstage Musical*

Before I go into the analysis of backstage musicals, I will first illustrate characteristics of this subgenre by introducing the aptly named stage show *The Great American Backstage Musical* (performed in Los Angeles in 1976 and in London in 1978). This 1970's stage play was written long after the era of the first backstage musicals. Instead of mimicking traditional backstage musicals, it is rather an illustrative parody of the subgenre. As parodies often reveal the truth about the subject by subverting it and/or making fun of it, I will use this show to elucidate characteristics of the traditional backstage musical films. *The Great American Backstage Musical* is set during the time of World War II. The French's Musical Library edition categorized the style of the play as a "mid 1940s Hollywood musical" (Solly 1979, 6). Its main location is a nightclub called Johnny's Bar and the stage within it. The main characters are all working in this club as singers or as songwriters. Location and characters resemble the typical setting of a traditional backstage musical – a public stage with young talented singers who are reaching out for more of life's rewards. Moreover, the notes on setting and costumes indicate that the show has to maintain a "bright, brisk pace" (ibid., 7) in order to be successful – a hint at the typically vital and overly joyous quality of the backstage musical.

The first scene gives an introduction to the setting, the plot's subject, and the stage play's parodic intent. Just before another show starts in Johnny's Bar, the actors meet backstage and talk about the upcoming performance and their private affairs. Johnny, the owner of the nightclub and an unsuccessful songwriter, had failed to sell his songs to a famous production company: "he didn't even get past the secretary" (ibid., 9). Two aspects of this scene are prototypical of backstage musicals. Firstly, the narrative incorporates the staging of a show; and secondly, the main character is an unsuccessful musician whose goal it is to earn a living through his songs. The opening number of the stage play is called *Nobody Listens to the Opening Number* and criticizes the audience's interest in the actors' costumes, style and private lives rather than the actual performance on stage. It also unveils the illusion of a perfect stage show that is often created by traditional backstage musicals. In these musical films the audience is completely elated by the performances and the actors are the happiest people alive. In the stage play, however, Johnny proclaims after the song is over: "thank God it is over and we can get on with the show" (ibid., 12). During the first song the singers address the audience in the bar directly. In a real stage show, this technique would equate the (invisible) bar audience and the show audience in the theater watching the stage play. This is a typical method of traditional backstage musical films which is usually further emphasized by certain camera techniques (see the analysis of scenes from *GOLD DIGGERS OF 1933* in Chapter 2.3). Being addressed by the show or film as a quasi intra-diegetic audience makes it easier for the people sitting in the cinema or theater to identify with the portrayed situation; or rather, it makes it almost impossible for the film audience to escape this illusion.

official stage to sing and dance on but instead makes the numbers grow 'naturally' out of the narrative. Paradoxically, these musicals seem to be specifically stage-oriented as most of their numbers are performed on prosceniums built out of ordinary spaces (see Chapter 3).

The second song reveals another typical assumption of the first backstage musicals (and musicals in general). *I Got the What?* is about the inability to stand still. The performer sings about his uncontrollable desire to dance; it feels like a “bug”, and he describes this devotion as a “disease” (ibid., 12-17). However, the stage is only one side of the plot. Besides the liberating singing and dancing in the bar, the audience is introduced to the private sorrows of the performers. This action occurs backstage. Here, we find out that Johnny’s mission to become a successful songwriter is failing, that Sylvia desperately wants to become famous, that Harry loves Johnny’s girlfriend, Kelly, and that Sylvia is unhappily in love with Banjo. The latter is first revealed in scene four, where Banjo plays with Sylvia’s feelings only to obtain money from her; and a second time in the subsequent song *Crumbs in My Bed*. In this song, Sylvia sings about rejected love. Instead of having her loved one next to her, she only finds “crumbs in [her] bed” (ibid., 19f.). The song on stage parallels the backstage part of the plot – a very typical aspect of backstage musicals. Thus despite being acts in front of a paying audience, the songs can be used to deepen the characters’ feelings, to explain situations, to overcome conflicts, or to bring characters together. In any case, the songs and dances are predominantly integrated into the plot to express characters’ true emotions. It is the musical’s underlying assumption that these emotions cannot be expressed without music. However, in backstage musicals this expression happens almost solely onstage and not in the private lives of the characters. The songs and dances are clearly motivated by the plot. They are either part of a stage show, rehearsal, or audition. *The Great American Backstage Musical* gives examples of each of these situations.

Harry, one of the singers in Johnny’s Bar, is not the poor singer he pretends to be. In reality he is Harrison Cartwright the Third, the son of rich parents who will give him five million dollars once he marries. Again, two components stem from original backstage musicals. First, the false-identity-topic can be found in many backstage musicals, for example in *GOLD DIGGERS OF 1933*. Secondly, money plays an important role, especially in backstage musicals of the Depression era. Usually, the plot revolves around poor actors or singers who dream of becoming rich and famous by performing on big stages. This applies to the whole crew of Johnny’s Bar and is further epitomized in the song *When the Money Comes In*.

The Great Depression musicals were often considered to fulfill an escapist function. As reality was bleak, musicals provided the illusion of a better or easier world. These films always have happy endings. *The Great American Backstage Musical* refers to this convention when Kelly announces: “We are now in a state of war. The public wants escapist entertainment” (ibid., 44). Being a parody after all, Johnny further explains: “I think it means you have to pay to get out” (ibid., 45). This humorous comment might also refer to the most permanent criticism of musical films – that most of these films are entirely unreal and superficial.

After a rather complex plot development– Johnny’s girlfriend leaves him to become an actress, the bar is sold, and war begins – the stage play adheres to the traditional backstage musical’s convention of a harmonic ending. Harry finally marries, receives the five million dollar, buys the former Johnny’s Bar and brings them

all together on stage. Kelly and Johnny get back together and all join into the closing number entitled *The End*. This last song is just as self-reflexive and parodic as the other songs in the stage play. It states that the audience was almost badly awaiting the end and that it is now “the end of ‘Let’s Pretend’” (ibid., 63) – a final reference to the genre’s broadly discussed relationship between reality and fantasy (see, for example, Feuer 1993, Altman 1987, Babington/Evans 1985).

2.2 Hollywood Backstage Musicals

Having set up the most important features of backstage musicals, I will now elaborate on the aspect of ‘turning the stage into a world’ on the basis of four Hollywood backstage musicals. *GOLD DIGGERS OF 1933* belongs to the above mentioned Warner Brothers productions choreographed by Busby Berkeley. The plot illustrates the staging of a show in a time when money is rare and many shows close even before opening night (as shown in the very first scenes of the film). The narrative, as well as the introductory number (*We’re in the Money*), clearly refer to the Great Depression. As many backstage musicals do, *GOLD DIGGERS OF 1933* operates on “dual levels” (Feuer 1993, 69): the backstage plot and the show. While the relationship between Brad (Dick Powell) and Polly (Ruby Keeler) is complicated by Brad’s brother trying to prevent their marriage, a new show is being staged in which Brad and Polly play the leading roles. Although the musical numbers are set on stage and thus clearly separated from the world off stage, they reveal and support the characters’ emotions. In *Pettin’ in the Park*, for example, Brad and Polly sing about flirting and couples spending time together in a park, while at the same time (in private life) they are sharing such newfound love. The two sides of the plot often intervene, and the eventual union of the two lovers is mirrored in the final stage show. Thus, the final performance affirms the success of the entertainment business and of love simultaneously, linking the “fulfillment of a dream to the experience of entertainment” (ibid., 80).

There are many later musicals which do not belong to the most prominent era of backstage musicals, but still aim at ‘turning the stage into a world’. Although these movies might include slight changes to the traditional conventions of the subgenre, the focus and also the final message stay the same. *SHOWBOAT* (USA 1951, George Sidney) is one of them. Its main characters are show people and the main location is a show boat. It depicts the captain’s daughter’s love life as well as on her career in becoming a musical star. Although there is not a final spectacular show in which the family members are reunited, harmony is achieved at the end by emphasizing the power of imagination and thus theater business: “theater equals make believe equals harmony” (Shout 1982, 24).

THE BAND WAGON (USA 1953, Vincente Minelli) deals with the staging of a show. Here, there are also offstage performances, while the main part of the plot is still performed onstage (or in settings equivalent to a stage). The plot of the show centers on a former musical star (played by Fred Astaire who is fifty-four years

old by that time) trying to make for his comeback. The role of this character is, of course, filled with self-reflexivity and irony. The plot is complicated by the two protagonists' antipathy. Tony (Fred Astaire), the elder tap dancer, and Gabrielle (Cyd Charisse), a famous ballet dancer, are not able to harmonically work and dance together due to misunderstandings. In the end this conflict is solved through the art of dancing and the show (after a failure) finally becomes a huge success. What remains is the statement that is repeated more than once throughout the plot line: "The world is a stage, the stage is a world of entertainment."³ (00:28:46)

A postmodern version of a backstage musical is *ALL THAT JAZZ* (USA 1979, Bob Fosse). This film musical is about the musical director Joe Gideon and his efforts to stage a new show. However, because this musical is a postmodern work, its song and dance numbers include ambivalence, and the film radically questions and deconstructs traditional (backstage) musical conceptions. Gideon "endlessly critiques [...] his own impulses and ambitions from the grave – a place that resembles a backstage dressing room and that necessitates a qualification of the term 'backstage' musical" (Hay 1985, 109). The main character does not conform to the typical stereotype of an adorable and pure-hearted singer or dancer, and song and dance do no longer produce harmony. In the end Gideon stars in his final spectacular show – a clear reference to traditional backstage musicals – but this show only exists in his mind (01:48:51 – 01:58:30). The final song, *Bye Bye Life*, is not about endless love or the binding powers of show business but about death. Here, the show that was to be staged in Gideon's 'real' life dies with him (cf. *ibid.*, 115).⁴

John Mueller gives a detailed analysis of the camera, editing and cutting techniques used in dance numbers by and with Fred Astaire. What we see above seems to be the typical implementation of these numbers. Not only is the dance choreographed, but also the camera itself (cf. Mueller 1981, 135). It is most important that the camera functions as an "involved but unobtrusive spectator" keeping a comfortable distance (*ibid.*). It should be used to "enhance the flow and the continuity" (*ibid.*) of the dance and not to interrupt or fragment it. Dance numbers by Fred Astaire are characterized by full-body shots showing the performers from head to toe throughout the whole dance, hardly noticeable and rarely used cuts⁵, and by a camera that moves with the dancers (cf. Mueller 136-140). Some aspects confirm the stage-illusion of these numbers, whereas other characteristics clearly separate them from a real stage show. Like in a theater, the dances finish fully on the camera "allowing both the audience and the performers to savor the moment of completion" (*ibid.*, 137f.). On the other hand, the camera view is spatially limited like "a one-eyed spectator who is wearing blinders" (*ibid.*, 140). Thus, the camera has to keep track of the dancers and moreover, the dancers are often seen dancing side by side, which is rather unlikely for stage-dancing but keeps them in the camera frame (*ibid.*,

³ Which is, of course, a time-honored theatrical idea; cf. William Shakespeare, *As You Like It*, 2nd act, 7th scene, line 139ff.: „All the world's a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and entrances; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages.“

⁴ Just as mocking as the final number is the very last scene of *ALL THAT JAZZ* when we see Gideon dead on a gurney. The moment a hand starts closing the body bag around him a last song starts: Ethel Merman's famous song and show business' self-praising hymn *There's no business like show business*.

⁵ Numbers choreographed by Fred Astaire evolved the so-called „Single-shot myth“ (Mueller 1981, 136). Cuts were used so few sparsely and smoothly that one might think a whole number was filmed in a single shot only.

141). Also, the dancers usually do not move suddenly into space (as performers in a theater would by appearing from behind the curtains). Rather, “the camera [...] discovers the dancers, by means of cut” (ibid.). Overall, the medium is put “at the service of the dance” (ibid., 135).

These techniques illustrated above with *Isn't It a Lovely Day* can be observed in the proscenium number *Dancing in the Dark* from *THE BAND WAGON* as well. The two protagonists of this backstage musical, Tony (Fred Astaire) and Gabrielle (Cyd Charisse), feel a strong dislike against for each other in the beginning, which is based on misunderstanding. After having partly sorted out their problems they decide to leave the hotel to find out if they could possibly dance together. Instead of going to a dance club, they take a coach to the park. Walking side by side (and in lockstep), Tony having his hands in his pockets, they come to a public dance space with live music. However, they do not join the other couples, but cross the dance floor and move on to a quiet place apart from the official space. This indicates that their dance is not an official one, but private and more intimate. Thus, an official stage would not be appropriate for them. They finally find an open spot, and out of their walk Gabrielle suddenly moves into her first step (00:59:27). Tony follows her example moving naturally from walking into dancing and back into walking. Their ‘performance’ then begins with synchronized movements, the couple not touching each other. Tony holds his hands tightly behind his back. Further steps are danced with their arms wide open as if holding the partner, but still not touching each other. They get closer and closer in their movements until they finally dance tightly together – having overcome their conflicts by this artful expression of feelings. The open park spot has the city lights in the background like a romantic stage design. The camera follows the instructions mentioned above: full-body shots, eye-level, tracking the dancers as they are swaying from side to side, and keeping one perspective only. The camera view only changes once into a high-angle perspective when the dancers move up some stairs. On a raised platform (proscenium) the two dancers perform their final movements. The dance does not end until they are seated in the coach again (01:02:16). On their way back then, the two are holding hands (in contrast to their way to the park, where Tony was folding his arms and Gabrielle was holding hers in her lap).

The scene shows a performance of feelings and advances the plot in solving the protagonists’ conflict – they even fall in love with each other. The number also answers the question, asked by Gabrielle before they leave the hotel, “Tony, can you and I really dance together?” Tony replies, “I don’t know. Let’s find out.” (00:56:32) The dance sequence shows that they *can* dance with each other and they even do it in perfect harmony. Moreover, this number sets up the expressive mode as the only way to successfully communicate. In the hotel Tony says: “Here we are, the only animals given the greatest means of communication: human speech.” (00:55:45) The narrative already contradicts this assumption as their problems are based on misunderstandings and miscommunication. The dance then emphasizes that the only way to effectively ‘talk’ with each other is through dancing. “The language of gestures (dance)” (Hay 1985, 98) is necessary as the verbal discourse turns out to be completely inadequate.

These two scenes (*Isn't It a Lovely Day* and *Dancing in the Dark*), although somewhat contradictory to removed from ordinary life, do not break with the movies' illusion of a romanticized world. Rather, they "sneak into song and dance as a small extension of natural reality" (Knapp 2006, 67). This reality only differs from the reality outside the cinema in that it allows such expressive activities. Knapp calls this condition the "Musically Enhanced Reality Mode [...] which permits both audio and visual violations of what might actually be possible" (ibid., 67). The audience has to accept this mode in order to fully gain get the expressive intention of the musical numbers. Instead of suddenly questioning why Jerry and Dale or Tony and Gabrielle are doing this, we are more likely to enjoy the presentation of their feelings towards each other. As Babington and Evans point out, this absence of realism is not perceived as a defect but as a positive merit (1985, 3). It makes the audience escape even further escape into this ideal world and absorbing the beauty of the performance, which is nevertheless embedded in the characters' 'ordinary life'. The audience does not expect realism, and that is one of the reasons why the shift from one mode into the other (narrative and musical number) is so easily accepted. Musicals "lead us into worlds where qualities lacking in our lives and societies in which we live them have freer rein" (ibid., 4). This lacking is the ability or allowance to express ourselves by singing and dancing whenever and wherever we feel like doing it. The inner desires are acted out by the characters in film musicals. According to Haver and Basinger, this technique of creating performances in everyday situations makes "dance [and song] seem possible, even probable" (1985, 23). Although the created proscenium limits the audience's sense of participation in the performance itself (we are aware that the performers are up there on a stage while we are sitting in the audience), it may nevertheless awaken in us the desire to sing and dance ourselves (cf. Feuer 1993, 31).

In addition to the enjoyment these performances give to the audience, a bridge is built by these scenes between the past and the present of the musical's history. The creation of prosceniums within the plot reminds us of the genre's background: theater stages and music halls. Although these former older forms of entertainment are turned into another genre – film – where the focus might generally be seen on the narrative and not predominantly on stage performances, these scenes still lean on theater tradition. They bring some of the theater's immediacy and flexibility into a genre that by definition is neither immediate nor flexible. This is how musical films give us the illusion of experiencing live entertainment while sitting in front of a screen.

According to Telotte, especially the 'New Musicals' like *GREASE* (USA 1978, Randal Kleiser) or *HAIR* (USA 1979, Milos Forman) are particularly "proscenium-oriented" (1980a, 4). He ascribes this realistic trend to the change of music and dancing in film narrative and in culture, stating that music failed in the life outside the movies (ibid., 2, 13). Thus, it is "no longer proper for a person to suddenly burst into song or go into dance" (ibid., 2). Although this assumption can be questioned, the realistic frames that are constructed around the expressive elements in 'New Musicals' are obvious. Musical numbers are specifically marked as 'performances' by channeling them into arenas, stages, enclosed areas "reaffirming that there exist distinct boundaries separating musical activity from the 'real' world" (ibid., 6). Often, the tension between the

performers and “a world in which singing and dancing seems out of place” (ibid.) is the very center of the movie’s plot. Rather than separating the two elements, stage and world, these ‘New Musicals’, too, end up with a mixture of the two modes. They, too, cannot completely hold this barrier while still keeping both modes simultaneously alive.

I conclude that when prosceniums are “reborn out of ordinary spaces” (Feuer 1993, 24) – and thus by turning the world into stages – dream and reality, everyday life and spectacular stage performances are merging together. Hence, the barrier between ordinary life and stage shows gets blurred. “[...] that inside/outside, stage/world dichotomy largely vanishes in favor of a sense of continuity or spontaneity, which makes that musical performance almost seem to arise from their environment” (Telotte 1980b, 17).

3. Blurring the Barrier

Not all every musical films can be clearly categorized as one that uses stage-worlds or one that uses world-stages exclusively. Rather, we can find both elements in one the same film musical, for example, proscenium-scenes in backstage musicals and stage-shows in musicals which focus on life offstage. Sometimes, we observe a fluent slide, a transition, from one realm into the other, and in the end it might be difficult to tell in which realm a number or part of the plot is situated. Thus, it is can be argued that musical films blur the barrier between the world on stage and off stage and consequently between fantasy and reality.

The two types of Depression Era musicals that were introduced in Chapter 2, Warner Brothers/Busby Berkeley productions and musicals featuring Fred Astaire and Ginger Rogers, exhibit two distinct kinds of musical numbers,; both playing with the distinction between ‘onstage’ and ‘offstage’. While the former disguised the production numbers as dance numbers, the latter worked for the opposite effect (cf. Fumento 1981, 15-18). Fred Astaire was known for his stage-oriented dance numbers. Although these were predominantly emerged from born out of ordinary spaces, the style of the choreography and the use of prosceniums made them look like stage performances. In *TOP HAT*, for example, we have both world-stages and a stage-world. The protagonist, Jerry Travers, is a professional tap dancer and there is one official stage-show in the movie. Despite this fact about Jerry, the main storyline evolves offstage (in the park and in hotels). However, nearly all of the dances are set on prosceniums and choreographed as if performed for a theater audience.

Busby Berkeley on the other hand marked his numbers as production numbers rather than dance numbers. These numbers, although integrated into a backstage musical background and set on a real stage, could hardly be performed on onesuch. “From a very real, stage-bound world of the rehearsal hall, he plunges us

into a fantasy world with no boundaries” (ibid., 18). As a consequence we can neither categorize these numbers as offstage (plot reality) nor as onstage (theater stage). According to Telotte, it is Berkeley’s greatest contribution to the musical genre to remove the proscenium from the dance film; the author even calls it a “demolition of [the] proscenium” (1981, 19). By doing this the musical is able to deny its stage status and the limitations that come with it (see Chapter 3) (ibid., 19). Other musical films tried to achieve the opposite effect by bringing some of the stage glamour into ordinary environments. For them, prosceniums might be symbols of this glamour and of the freedom of self-expression. Berkeley substitutes this symbol with another in order to show the same kind of freedom. He pulls the characters of the show and the audience of the film into an overwhelming fantasy world. This unlimited world allows not only self-expression, but also destroys any boundaries or limitations. Furthermore, it is often marked by symmetrical dance figures, the use of neon lights, enormous settings and high-angle perspectives. Although most of the numbers start as numbers on stage, they soon turn into something that by no means could be performed on a real stage. Sometimes the whole setting changes massively within one onstage number. As an observer we soon do not feel like watching a stage-show anymore. The camera perspectives that Berkeley favors (high-angle from the very top, low-angle from the very bottom; even from under the stage) are not compatible with the live audience’s view.

Through almost magical effects afforded by that editing process, our perspective could be liberated from the normal human boundaries of place and time, certainly from our commonplace perspective on the sobering events of daily life (ibid.).

For Berkeley, these perspectives are necessary in order to show the symmetrical figures of the numbers. Only from the top can we, for example, see that the violinists with their glowing instruments move in the shape of a huge violin (*GOLD DIGGERS OF 1933*, 01:26:41). Busby Berkeley’s numbers give the illusion of “a practically limitless, even labyrinthine world, as complex and alive as that off-stage environment” (ibid., 19). As the following examples will demonstrate, this world might even be more than a resemblance of the offstage environment, it goes beyond reality.

GOLD DIGGERS OF 1933 bears contains more than one number in the typical Busby Berkeley-style. During *Pettin’ in the Park*, the setting changes rapidly and even the season changes on stage. Polly (Ruby Keeler) and Brad (Dick Powell) are sitting on a bench on stage when suddenly, after zooming in on a box saying “Animal Wafers”, the setting changes into a spacious park environment. We see monkeys in a cage and many couples sitting on benches. Unexpectedly, wind starts blowing leaves around (00:38:27). The leaves soon turn into snow and we see people throwing snowballs and dancing with a giant snowman. A dance with huge snowballs is shown from a high angle perspective to present the symmetrical choreography (00:39:17). A cut separates this scene from the next, which depicts the park setting in spring time. However, all of a sudden it starts raining heavily and sounds of thunder underlie the singing (00:39:55). While this is happening, we

recognize the black background behind the two-dimensional stage design which gives away the fact that what we see is not a real park but still the theater stage. Whereas the song continues without a pause or shift in tone, the setting changes very quickly and goes along with fast cuts and wide ranging camera moves (up and down). These changes cannot possibly take place in a theater; they obviously surpass the forces of any stage designer working on a live show.

Another number that transforms from a stage-show into a real life environment and further into fantastic settings is *Remember My Forgotten Man*. In the beginning this number is clearly marked as a stage-show. We see a man backstage going from door to door, knocking at the doors and telling the performers to get ready for the “Forgotten Man Number” (01:30:25). A cut then shows the director of the orchestra in a medium shot. He gives the signal, a gesture with his hand, to begin the show (01:30:29). The next shot is a long-shot from behind the audience. The live audience in the film and the audience of the musical film then watch ‘together’ how the curtain rises. Next is a cut and from then on the stage alone fills the whole camera perspective. The stage setting resembles a town by night. Houses, streets and street lamps give the environment for the song. Carol (Joan Bondell) sings about her husband who contributed plenty to the country and is now one of the forgotten men. She seems to address the government, reminding them of these men, and also states that if they forget her man they will also forget her, because “a woman’s got to have a man” (01:32:35). The curtain suddenly opens again while there is no break in the song (01:34:18). We see marching soldiers and women cheering at them. The camera changes perspective and shows the marching soldiers from both sides. One perspective looks into the faces of the cheering women standing behind the soldiers, while the other shows a black background behind the soldiers (hence, the live audience disappeared). Then the curtain opens up a second time (01:34:38). The soldiers are still marching, but the setting has changed. It is raining now, the women are gone, and some of the men are wounded. This perspective also shows the moving walkway on which the soldiers are walking. This detail reveals the artificial character of the setting and reminds the audience that this is still supposed to be a number on stage. The curtain opens up a third time (01:35:02) and shows the soldiers waiting at the food counter for a meal. However, this time they are not dressed in their uniforms anymore. Back from the war, they are wearing suits, which contrasts with the poor situation the men now have to encounter. The curtain opens up a last time (01:35:53) and opens the perspective onto a spectacular stage-setting. This perspective is still framed by the curtain showing in the upper part of the screen. We are back on stage, but at the same time we feel or better see that this cannot be the same stage from the beginning of the number. The stage design is too fantastic; the set building is too huge and complex. However, the performers from the first part of the number are singing again. Surprisingly, this number does not end as a stage-show as we have seen in other numbers in this musical. There is no shot of the audience clapping, no shot of the curtain closing or of the musicians in the orchestra bowing. Instead, the screen fades into black which is not only the end of this number but also of the whole movie.

Remember My Forgotten Man plays with the barriers between onstage and offstage environments, real world and stage-show, reality and fantasy. The references I put into brackets in my description of the number demonstrate how fast the changes of the setting take place. In one moment, we see performers on stage, in the next we are in the middle of seemingly hundreds of marching soldiers. Only the repeatedly filmed curtain, which opens up several times, indicates the next change. These changes make us feel neither being in the theater anymore nor in a fully designed real life environment. We find ourselves in the middle of an imagination. It is the imagination of Busby Berkeley, who uses his creative powers to “reshape reality” (Telotte 1981, 19). Thus, the barrier between fantasy and reality (may it be the reality of the stage-show or the audience’s reality/the real world) becomes indistinct.

The content of this number is as surprising within the plot as the choreography is within the song. The musical’s storyline seems to end after when the protagonists are finally together, the brother has given in on Polly’s and Brad’s relationship and even two more couples have found each other. This looks like a backstage musical ending: every problem is solved, every identity revealed, everyone is happy, love wins and the show is a success. In opposition to many other musical films, *GOLD DIGGERS OF 1933* does not end here. As already mentioned, the last number is still about to be performed: *Remember My Forgotten Man*. This final number mixes the main storyline with a contemporary theme from outside the theaters: the Great Depression and war. It suddenly brings back thoughts and sorrows that must have been very real to the audience of this Hollywood musical back in the 1930s. Thus not only the barrier between onstage and offstage (plot reality) is blurred, but also between the musical’s reality and the audience’s reality. Telotte concludes that the musicals build up continuity “not only between the musical number and the musical world, but between that realm and the viewer’s realm” (1982, 192). This process of dissolving the boundary has yet another consequence. According to Feuer, the illusion of reality in musical films can be extended and can eventually make the musical itself appear to be ‘real’: “If we can’t tell the difference between illusion and reality, the musical film itself may appear as ‘real’ as ordinary life” (1993, 77).

The combination of the two worlds, onstage and offstage, turns film musical into a complex medium. What Babington and Evans describe as the “extreme aestheticism of the genre” (1985, 2) is based not solely on the cinematic spectaculars some of them present to us but even more so on the well-organized structure they exhibit (combining and reflecting the themes in narratives, songs and dances) and on multifaceted scenes just like the ones analyzed above. The genre’s aestheticism and complexity is reflected in its playing with dualities within the plot: female versus male, work versus entertainment, single life versus marriage, dream versus reality and many more. The majority of these oppositions are deeply rooted in most societies and represent two sides that are both seen as desirable and yet mutually exclusive. Altman adds that every society possesses certain texts which obscure this paradox and prevent it from being threatening and thus assure a certain stability (1987, 27). The film musical might be one of the most important types to serve this function (ibid.). In this sense, blurring the boundaries has not the effect of confusion but serves a broader purpose. It

combines two mutually desirable and needed sides in order to balance our desires and thus put us into a more stable position.

4. Conclusion

In this paper I described and interpreted two aspects of Hollywood musicals. By choosing certain plots and settings musical films aim on turning the stage into a world, as I have demonstrated on the subgenre of backstage musicals. On the other hand, musical films have the ability to turn the world into a stage by creating prosceniums out of ordinary spaces. As explained in Chapter 4, these elements, and also the musical's very basic formulas, blur the barrier between reality and fantasy, between onstage settings and offstage environments. Feuer calls these dichotomies false in the first place (1993, 71): "Because in the musical, the show is a dream and the dream is a show, the Hollywood musical offers itself as the spectator's dream, the spectator's show" (ibid.).

The analysis in the previous chapters concludes that the musical film is a) a combining text and b) an illusory text. By definition, the musical combines narrative and music (song and/or dance). These elements are usually paralleled by blending life and art and making them become one. As shown above, the same goes for the combination of other binary oppositions within the plots. The film musical plays with the mixing of realms and also with the creation of illusions. It bears the implication that the production we watch on screen is live entertainment, theater. It also gives us the illusion that singing and dancing is possible even outside the theater. Moreover, it creates the illusion of an image that we hope resembles our world (cf. Telotte 1980b, 23); "a world where our dreams miraculously and effortlessly come true" (Telotte 1980a, 13). Telotte takes the function of this illusion further by saying that it helps us handling the real world, giving it an almost didactic meaning.⁶ "Even if we could not dance like Astaire and Rogers, we might possibly relate to the world around us in a similar way" (1980b, 23). Thus, the musical succeeds in putting us at ease about the anxieties of the world and show us a way to focus on self-expression and happiness. This happiness will reign particularly for those who sing and dance, no matter if they do it on world-stages or in stage-worlds.

⁶ Shout agrees pointing out that especially songs like *That's entertainment* from *THE BAND WAGON* or *Be a clown* from *THE PIRATE* serve this didactic function (cf. 1982, 26). Besides demonstrating to the audience a way of self-expression, these songs also affirm the status of entertainment (see also Feuer's analysis of on "reflexive songs" (1993, 50f.)).

Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press.
- Babington, Bruce, and Evans, Peter W. (1985) *Blue Skies and Silver Linings. Aspects of the Hollywood Musical*, Manchester: Manchester University Press.
- Biesty, Patrick (1990) The myth of the playful dancer. In: *Studies in Popular Culture* 13,1, pp. 73-88.
- Cohan, Steven (2002) *Hollywood Musicals, the film reader*. London: Routledge.
- Everett, William A., and Laird, Paul R. (2002) *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical*. 2nd ed., Bloomington: Indiana University Press.
- Fumento, Rocco (1981) Those Busby Berkeley and Astaire-Rogers depression musicals: two different worlds. In: *American Classic Screen* 5,4, pp. 15-18.
- Haver, R., and Basinger, J. (1985) Gene Kelly: Who could ask for anything more? In: *American Film: a Journal of the Film and Television Arts* 10, March 1985, pp. 20-26 + [8pp.].
- Hay, James (1985) Dancing and deconstructing the American dream. In: *Quarterly Review of Film Studies* 10,2, pp. 97-117.
- Knapp, Raymond (2006) *The American Musical. And the Performance of Personal Identity*, Princeton: Princeton University Press.
- Mueller, John (1981) The filmed dances of Fred Astaire. In: *Quarterly Review of Film Studies* 6,2, pp. 135-154.
- Parker, David L. (1983) The singing screen: remembering those movies that not only talked but sang... In: *American Classic Screen* 7, March/April 1983, pp. 22-26.
- Shout, John D. (1982) The film musical and the legacy of show business. In: *Journal of Popular Film and Television* 10,1, pp. 23-26.
- Solly, Bill, and Ward, Donald (1979) *The Great American Backstage Musical*, New York: Samuel French.
- Telotte, J.P. (1980a) A sober celebration: song and dance in the "new" musical. In: *Journal of Popular Film and Television* 8,1, pp. 2-14.
- Telotte, J.P. (1980b) Dancing the depression: narrative strategy in the Astaire-Rogers films. In: *Journal of Popular Film and Television* 8,3, pp. 15-24.
- Telotte, J.P. (1981) A Gold Digger aesthetic: the depression musical and its audience. In: *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 1,1, pp. 18-24.
- Telotte, J.P. (1982) Self and society: Vincente Minnelli and musical formula. In: *Journal of Popular Film and Television* 9,4, pp. 181-193.
- Willett, John (1977) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang.

Filmography

- ALL THAT JAZZ (USA 1979, Bob Fosse).
CABARET (USA 1972), Bob Fosse).
GIMME SHELTER (USA 1970, Albert Maysles).
GOLD DIGGERS OF 1933 (USA 1935, Busby Berkeley).
GREASE (USA 1978, Randal Kleiser).
HAIR (USA 1979, Milos Forman).
MEET ME IN ST. LOUIS (USA 1944, Vincente Minelli).
ONE NIGHT OF LOVE (USA 1934, Victor Schertzinger).
SHOWBOAT (USA 1951, George Sidney).
THE BAND WAGON (USA 1953, Vincente Minelli).
THE GREAT CARUSO (USA 1951, Richard Thorpe).
THE PIRATE (USA 1948, Vincente Minelli).
TOP HAT (USA 1935, Mark Sandrich).
WOODSTOCK (USA 1970, Michael Wadleigh).
YES, GIORGIO (USA 1982, FRANKLIN J. SCHAFFNER).

Empfohlene Zitierweise

Steimle, Julia: Stage-Worlds and World-Stages in Hollywood Musicals. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 51-65, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p51-65>.

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 Wirkung eines Films, die entsteht ja in einer imaginären Mitte zwischen dem Absender und dem Empfänger, zwischen der Leinwand und den Bedürfnissen und den Emotionen sehr vieler Menschen, die man nicht kennt und an die man im Einzelnen nicht denken kann. Eine gute Geschichte muss das hergeben, und allzu triviale oder banale Geschichten sind vorbei, wenn im Kino das Licht angeht, und die guten Geschichten nimmt man mit und bewegt sie, wie es in den alten Märchen heißt, in seinem Herzen.

Wolfgang Kohlhaase, 2006¹

Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm

Didi Merlin (Poitiers)

Einleitung

Gilt das, was der Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase im oben wiedergegebenen Zitat für die Wirkung eines Films im Allgemeinen behauptet, eigentlich auch für die Filmmusik, den Ton, den Dialog? Wenn ja, was ist das dann, die „imaginäre[...] Mitte zwischen dem Absender und dem Empfänger, zwischen der Leinwand und den Bedürfnissen und den Emotionen“ (ebd.) der Zuschauer/innen? Wo liegt diese Mitte? Lässt sie sich in Begriffe fassen oder entzieht sie sich einer sprachlichen Darstellung? Im Folgenden soll ein Anlauf dazu unternommen werden, die Wirkung dessen, was bei der Rezeption eines Spielfilms *gehört* wird, gleichermaßen in Abhängigkeit vom audiovisuellen Material und von den intersubjektiven und subjektiven Faktoren zu bestimmen, die die Rezipient/innen in diejenigen Prozesse mit einbringen, in deren Verlauf figureninterne und -externe Realitäten im Spielfilm konstituiert werden. Dies soll zunächst im Rückgriff auf etablierte Begrifflichkeiten geschehen, in Form einer kurzen Bestandsaufnahme, einer Skizzierung von Forschungsansätzen sowohl zum Sound-, als auch zum Diegesebegriff. Im Anschluss geht es um Kreuzungspunkte, Schnittmengen, Wechselwirkungen zwischen Bild, Sound und Publikum. In einem dritten Teil werden die terminologischen Überlegungen um die Analyse dreier Beispielsequenzen ergänzt, sie stammen aus *LA BATTIGLIA DI ALGERI* (*SCHLACHT UM ALGIER*, Algerien/Italien 1966, Gillo Pontecorvo, 117 min, Musik: Ennio Morricone / Gillo Pontecorvo), *L'OURS* (*DER BÄR*, Frankreich/USA 2006, Jean-Jacques Annaud, 94 min, Musik: Philippe Sarde / Pjotr Illjitsch Tschaikowski) und *LENZ* (Schweiz 2006, Thomas Imbach, 95 min, Musik: Peter Bräker / Balz Bachmann).

¹ Wolfgang Kohlhaase in: *LEBEN IN GESCHICHTEN – WOLFGANG KOHLHAASE*. Regie: Lutz Pehnert, Produktion: cine plus im Auftrag des RBB und in Zusammenarbeit mit ARTE. RBB 2006, 43:20 min. Gesendet im RBB am 21.02.2010, 23h50. Zitierter Ausschnitt: 00:38:05-00:39:34.

1. Terminologiegeschichten: Sound und Diegetisierung

Frank Schätzlein, Medienwissenschaftler an der Universität Hamburg, schreibt in einem von ihm und Harro Segeberg 2005 herausgegebenen Sammelband der Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft zum Begriff *Sound*:

Insgesamt besteht die Tendenz zu einer weiten Sounddefinition, die längst über das rein Musikalische hinausreicht. Der Sound kann dabei als ‚neue Ära‘ oder ‚neues Paradigma‘ (von der Musik zum Sound bzw. vom Ton zum Sound) der musikwissenschaftlichen Forschung verstanden werden. Und: Die zentrale Bedeutung des Sounds für die Produktion und Rezeption von Rock- und Popmusik zeigt die Notwendigkeit einer Erweiterung des traditionellen Instrumentariums musikalischer Analyse um die Verfahren einer Soundforschung (Schätzlein 2005, 27).

Die Mehrdeutigkeit des Soundbegriffs, die einem einheitlichen Gebrauch entgegensteht, ist zugleich Grund seiner zunehmend populären Verwendung sowohl in der Alltags- als auch der Wissenschaftssprache. Schätzlein zufolge lassen sich dem Begriff neben den ursprünglichen, aus der Fachsprache des Jazz stammenden Signifikaten *Klangbildung*, *Klangfarbe*, *Klangqualität* und *typischer oder charakteristischer Klang*² mindestens acht weitere Bedeutungsebenen zuordnen:

1. Schall allgemein (alles auditiv Wahrnehmbare),
 2. Tonebene der elektronischen Medien (beispielsweise die Gesamtheit aller Schallereignisse auf der Film-Tonspur oder die auditive Ebene eines Fernsehprogramms oder Computerspiels),
 3. Geräusch oder Klangeffekt (Sounds als zumeist unidentifizierbare und nicht konkret benennbare Geräusche oder Schallereignisse: ‚Sound Effects‘ bzw. ‚SFX‘),
 4. charakteristischer Klang einer Ware / eines Industrieprodukts (Sounddesign als akustisches Produktdesign, z.B. für Fahrzeuge, Haushaltsgeräte, Telefone oder sogar Lebensmittel [...]),
 5. charakteristischer Klang einer Marke oder eines Unternehmens (Corporate Sound als akustischer Teil des Corporate Design-Gesamtkonzepts, z.B. bei Großunternehmen und Fernsehprogrammen wie ‚Das Erste‘ oder ‚ProSieben‘),
 6. „Erläuterung technischer Verfahrensweisen“ der Musikproduktion (Röhren-Sound oder Moog-Sound),
 7. „Umschreibung musikalischer Grundstimmungen (softer, knackiger Sound)“,
 8. „Mittel der qualitativen Bewertung (origineller, abgestandener Sound)“.
- (Schätzlein 2005, 26f.)³

² Schätzlein nennt als frühe Quelle, in der sich diese Verwendungsweise des Begriffs nachweisen lässt: Berendt, Joachim Ernst (1953) *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*. Frankfurt a.M.: Fischer.

³ Zitate in 6-8 nach Schätzlein aus: Rösing, Helmut (1996) „Klangfarbe und Sound in der ‚westlichen‘ Musik“. In: Finscher, Ludwig (Hg.) (1996) *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 5: Kas-Mein. 2., neubearb. Ausg. Kassel/Stuttgart. S.156-159, hier: S.158.

Eine genaue Deskription der spezifischen Wirkung der hier unter dem Soundbegriff subsumierten Einzelphänomene kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, dies wäre nur im Rahmen detaillierter interdisziplinärer Einzeluntersuchungen möglich, in denen sowohl produktionstechnische als auch rezeptionstheoretische Ansätze eine Rolle spielen müssten. Hier soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass sich die folgenden Ausführungen primär auf das von Schätzlein unter Punkt 2 genannte Verständnis von *Sound* beziehen, also auf die Gesamtheit aller akustischen Ereignisse auf der Film-Tonspur, unabhängig davon, ob es sich um Musik, Sprache, Geräusche oder Spezialeffekte handelt.

Der auf diese Art sehr weit gefasste Soundbegriff sei nun mit einem Adjektiv in Verbindung gebracht, das auf eine äußerst interessante wissenschaftshistorische Karriere zurückblicken kann:⁴ wie bereits am Titel dieses Artikels erkennbar, handelt es sich um den Terminus *diegetisch*. Um sich der Frage zu nähern, was sich unter *diegetic sound* verstehen lässt, soll zunächst ein kurzer Blick auf die Begriffe *diegetisch*, *Diegese* und *Diegetisierung* geworfen werden. Das Adjektiv *diegetisch* sowie das Substantiv *Diegese* wurden Anfang der 50er Jahre von dem französischen Philosophen und Kunsttheoretiker Etienne Souriau (1892-1979) bzw. von dessen Tochter Anne Souriau aus der altgriechischen Philosophie entnommen und auf einen filmwissenschaftlichen Kontext übertragen.⁵ Etienne Souriau gehörte der sogenannten ‚filmologischen Schule‘ (‚Ecole de filmologie‘) an, deren Mitglieder sich „der wissenschaftlichen Untersuchung ‚filmischer Tatsachen‘ in ihrer psychologischen und physiologischen Wirkung auf den menschlichen Organismus“ (Kessler 1997, 132) widmeten. Neben Etienne Souriau zählten zu den Filmologen u.a. der Journalist, Filmregisseur, -produzent und -theoretiker Gilbert Cohen-Séat (1907-1980), der Literaturhistoriker Mario Roques (1875-1961), der Philosoph, Sozialpsychologe, Neuropsychiater, Pädagoge und Politiker Henri Wallon (1879-1962) und der Wissenschaftstheoretiker und Philosoph Gaston Bachelard (1884-1962). Die Schule gründete an der Sorbonne ein eigenes Institut für Lehre und Forschung und rief darüber hinaus eine internationale Zeitschrift ins Leben, die *Revue Internationale de Filmologie*, die von 1947 bis 1961 publiziert wurde. Etienne Souriau definiert den Begriff *diegetisch* 1951 in einem in dieser Zeitschrift veröffentlichten Aufsatz wie folgt:

Diegetisch ist alles, was man als durch den Film repräsentiert in Betracht zieht und als in der Art von Realität enthalten, die durch die Bedeutung des Films *als wahr behauptet wird*. Man könnte versucht sein, all das als die Realität der Tatsachen zu bezeichnen; und es spricht auch nichts gegen die Verwendung dieses Begriffs, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass es sich um eine fiktionale Realität handelt (Souriau 1951, 237; Hv.i.O., ÜB M)⁶.

⁴ Vgl. dazu beispielsweise die Beiträge in *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 16, 2. Marburg, 2007: Schüren. Website: http://www.montage-av.de/a_2007_2_16.html (Stand: 26.03.2010).

⁵ Zu den genauen historischen Umständen der Begriffsprägung vgl. Merlin (2010).

⁶ « Est diégétique tout ce qu'on prend en considération comme représenté par le film, et dans le genre de réalité *supposé* par la signification du film : ce qu'on peut être tenté d'appeler la réalité des faits ; et ce terme même n'a pas d'inconvénient si on se rappelle que c'est une réalité de fiction. » (Souriau 1951, 237; Hv.i.O.) Zur Übersetzungsproblematik, insbes. zur Abgrenzung gegenüber der Übersetzung durch Frank Kessler (vgl. Souriau 1997, 151f., ÜB Kessler): vgl. Merlin (2010). Übersetzungen durch Merlin seien hier und im Folgenden gekennzeichnet als ‚ÜB M‘.

Der Literaturtheoretiker Gérard Genette semiologisiert – höchstwahrscheinlich in Anlehnung an den Filmtheoretiker Christian Metz⁷ – den Diegesebegriff Souriaus dahingehend, dass er ihn im Sinne der de Saussureschen Unterscheidung von *signifié* vs. *signifiant* mit der Seite des Signifikats gleichsetzt.⁸ Genette weist darüber hinaus darauf hin, dass man unter *Diegese* nicht die erzählte Geschichte (im Sinne von Fabula bzw. Handlung) verstehen könne, „sondern das Universum, in dem sie spielt“ (ebd.) – womit er einen früher durch ihn selbst verwendeten Sprachgebrauch korrigiert.⁹ Andere Autor/innen schließen sich Genette an. Sie definieren Diegese nicht als die jeweils erzählte Geschichte, sondern als das raumzeitliche Gefüge, in dem die Handlung stattfindet, so beispielsweise David Bordwell und Kristin Thompson in ihrem Buch *Film Art. An Introduction* (2008 [1997]), einem internationalen Standardwerk der wissenschaftlichen Filmanalyse:

The total world of the story action is sometimes called the film's *diegesis* (the Greek word for ‚recounted story‘). In the opening of *North by Northwest*, the traffic, streets, skyscrapers, and people we see, as well as the traffic, streets, skyscrapers, and people we assume to be offscreen, are all diegetic because they are assumed to exist in the world that the film depicts (Bordwell / Thompson 2008 [1997], 76; Hv.i.O.).

Anton Fuxjäger, Film- und Medienwissenschaftler an der Universität Wien, macht in seiner Interpretation des Souriau-Textes von 1951 allerdings darauf aufmerksam, dass sich der Diegesebegriff in der ursprünglichen, auf Souriau bzw. dessen Tochter zurückgehenden Definition „eindeutig und wiederholt auch auf die zeitlichen Aspekte der erzählten Welt und auf die in ihr vorkommenden Ereignisse oder Handlungen bezieht“ (Fuxjäger 2007, 21). Mit anderen Worten: von Souriau wird die erzählte Geschichte als eine Teilmenge der Diegese betrachtet. Könnte man also mit Christian Metz behaupten, dass der Diegesebegriff „im Grunde die Gesamtheit der filmischen Denotation“ (Metz 1972 [frz. 1968], 137f.) bezeichnet? Fuxjäger verneint dies:

Diese Formulierung entspricht insofern nicht Souriaus Auffassung, als so gut wie jeder Film auch Informationen denotiert, die nicht die erzählte Welt betreffen, etwa die im Vor- und Abspann eines typischen Films enthaltenen Informationen darüber, wer den Film produziert, inszeniert, geschnitten etc. hat. [Absatz, Anm. M] Zutreffender wäre es, die Diegese als die Gesamtheit aller Denotationen einer *Erzählung* zu bezeichnen (Fuxjäger 2007, 23).

Fuxjäger stellt diesen Vorschlag im Anschluss jedoch wieder in Frage, da er befürchtet, dass es dadurch nicht gelinge, ausreichend klarzumachen, dass es Souriau nicht um die Ebene des Diskurses gehe, sondern um „die Ebene des konkreten oder materiellen Daseins der Erzählung“ (ebd.). Diese Einschätzung Fuxjägers wird dem weiter oben wiedergegebenen Souriau-Zitat jedoch nicht gerecht, was daran liegen mag, dass sich Fuxjäger nicht auf den Originaltext, sondern auf die Übersetzung durch Kessler (vgl. Souriau 1997) bezieht.

⁷ Vgl. Genette (1998 [1994], 21), Metz (1972 [frz. 1968]; 137f., 144f., 175, 195f.), Kessler (2007, 11), Merlin (2010, 4-9).

⁸ Vgl. Genette (1998 [1994], 201; frz. Orig. 1983, 13).

⁹ Vgl. Genette (1998 [1994], 16; frz. Orig. 1972, 72).

Wie sich im Einzelnen nachweisen lässt, rückt in Kesslers Übersetzung – unter dem Einfluss einer simplifizierenden Umdeutung der Souriauschen Texte durch Christian Metz – die Zuschauerabhängigkeit des Diegetisierungsprozesses in den Hintergrund (vgl. Merlin 2010). Dadurch wird Souriau eine ähnlich starke Ontologisierung der diegetischen Realität unterstellt, wie diese in der Metzschen Konzeption von *Film als Text* zum Ausdruck kommt, in der sich Diegese *objektiv*, d.h. zuschauerunabhängig, als Funktion des Textes bestimmen lässt (vgl. Metz 1971, 14). In den Souriauschen Originaltexten (vgl. Souriau 1951, 1953 [1951]) findet sich jedoch die Beschreibung eines sensiblen Gleichgewichts zwischen einer in der Vorstellung des Zuschauers mehr oder weniger stark ontologisierten diegetischen Welt und dem zugleich bestehenden Wissen darüber, dass diese Ontologisierung durch einen *aktiven* Rezeptionsprozess auf Seiten der Zuschauer/innen zustande kommt, der eine fiktionale Realität schafft, welche einen grundlegend anderen Status besitzt als die Welt des Zuschauerraums.

Die Spannung zwischen diesen Polen, also einerseits dem von einer Vielzahl von Faktoren abhängigen Prozess der Konstituierung fiktionaler Welten und andererseits dem Resultat, dem Produkt dieses Prozesses (welches trotz der diesbezüglich bestehenden Analogien nicht mit den audiovisuellen Rohdaten identisch ist, die unsere Sinnesorgane im Kino aufnehmen), ist in den meisten weiteren Forschungsbeiträgen zum Diegesebegriff spürbar. So schlägt z.B. Hans Jürgen Wulff einerseits ein Schichtenmodell der Diegese vor, in dem die diegetische Realität *diegeseintern* in „vier miteinander koordinierte[...] Teilschichten“ (Wulff 2007, 40) zerlegt wird: in eine „*physikalische Welt*“, eine „*Wahrnehmungswelt*“, eine „*soziale Welt*“ und eine „*moralische Welt*“ (ebd., H.v.i.O.). Von diesem Modell, das sich primär auf das (fortwährend neu ausgebildete) Produkt des Konstituierungsprozesses bezieht, lässt sich der *diegeseextern* stattfindene Konstituierungsprozess selbst unterscheiden, den Wulff in Anlehnung an Odin (1983) als *Diegetisierung* bezeichnet. Bei Britta Hartmann (vgl. 2007, 61ff.) findet sich eine ähnliche Differenzierung, wenn sie die Diegese in ein *Diskursuniversum* einbettet. Der Diegetisierungsprozess wird in dieser Konzeption auf den audiovisuell vermittelten Diskurs verdichtet, d.h. er wird als primär durch den filmischen Text bedingt aufgefasst und weniger in Abhängigkeit von den Rezipient/innen gelesen: Laut Hartmann umfasst das Diskursuniversum außerhalb der diegetischen Welt angesiedelte „pragmatische[] Setzungen des Textes“ (ebd., 63), zu denen epistemologische, axiologische und moralische Postulate, Genreregeln, etc. gerechnet werden, die „„oberhalb“ der Welt der Figuren, jenseits ihrer Wahrnehmungsmöglichkeiten“ (ebd., 63) liegen.

Die sich im Verlauf der Wissenschaftsgeschichte etablierenden unterschiedlichen Verwendungsweisen des Diegesebegriffs kreisen um ein ähnliches Problemfeld, das auf der Basis unterschiedlicher erkenntnistheoretischer Verortungen jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird. Dieses Problemfeld lässt sich auf einer allgemeinen Ebene durch folgende Fragen charakterisieren:

1. Nach welchen subjektiven Vorgaben und nach welchen intersubjektiven Gesetzmäßigkeiten läuft der Prozess der *Diegetisierung* im Einzelfall ab?
2. Unter welchen Bedingungen verfügt eine diegetische Form der Realität über welchen ontologischen Status?
3. Welche am Prozess der Diegetisierung beteiligten Elemente sind selbst Teil der Diegese, welche der erstgenannten Elemente sind dies nicht?
4. Was bedeutet es genau, ‚Teil der Diegese‘ zu sein, d.h. wie funktionieren die Prozesse der Identifizierung und Analogiebildung, die diegetische Elemente mit nicht-diegetischen über Ähnlichkeitsstrukturen verbinden?
5. Welche diegetischen Elemente bzw. welche Formen dieser Elemente werden primär durch den filmischen Text gesetzt und welche werden eher durch die auf Seite der Rezipient/innen existierenden Wissensbestände und die dort stattfindenden perzeptiven, kognitiven, somatischen und emotionalen Vorgänge konstituiert, und wie funktionieren die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen diesen Faktoren?

2. Schnittmengen: Diegetic Sound

Eine breit angelegte, sowohl theoretisch fundierte als auch auf die Diskussion zahlreicher Beispiele aus der internationalen Filmgeschichte zurückgreifende Einführung zu den komplexen Beziehungen zwischen visuellen und akustischen Phänomenen im Spielfilm ist das bei den *Cahiers du Cinéma* publizierte Buch *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique* von Michel Chion (vgl. 2003, it. 2007, engl. 2009). Das Buch stellt eine Neubearbeitung und Erweiterung zweier anderer Bücher von Chion dar: *Le son au cinéma* (1985) und *La Toile trouée, ou la parole au cinéma* (1988). Chion stellt in Kapitel 15 des genannten Buches («Les trois frontières» [„Die drei Grenzen“], vgl. S. 221ff.) zunächst ein zweiteiliges Modell möglicher Ton-Bild-Relationen vor. Ein Sound werde häufig als ‚in‘ (engl. ‚on‘ oder ‚onscreen‘) bezeichnet, wenn die Quelle, durch die der Sound produziert wird, im Bild sichtbar ist. Ist die Quelle nicht sichtbar, rede man undifferenziert entweder von ‚off‘ oder ‚hors-champ‘ (= außerhalb des Bildfeldes, engl. ‚off‘ oder ‚offscreen‘). Chion präzisiert dieses zweiteilige Modell, indem er eine klare Unterscheidung der Begriffe *off* und *hors-champ* einführt:

[...] [D]ie Filmmusik beispielsweise, oder die Off-Stimme eines kommentierenden Erzählers haben nicht denselben Status wie die Musik eines die meiste Zeit unsichtbaren Pianisten, der der Nachbar der Figuren ist (ABSCHIED, DIE HÜNDIN, DAS FENSTER ZUM HOF), oder wie die Stimme einer Figur, die eine Veränderung der Kamerachse aus dem Bild geworfen hat, nicht jedoch aus der Handlung, und die

weiterhin spricht. Im letzten Fall bleibt das, was nicht sichtbar ist, in der Handlung verankert, im ersten gehört die unsichtbare Quelle des Sounds nicht zum selben Raum-Zeit-Gefüge (Chion 2003, 223; ÜB Merlin)¹⁰.

Chion ordnet nun dem erstgenannten Fall, bei dem der Sound nicht Teil der erzählten Welt ist, den Begriff *off* zu, dem zweiten dagegen, bei dem der Sound aus demselben Handlungsraum stammt, nur eben vorübergehend nicht sichtbar ist, den Begriff *hors-champ* – außerhalb des Bildfeldes. So gelangt er zu einem dreiteiligen Modell, das er als *tri-cercle* bezeichnet, da es sich als dreiteiliges Kreisdiagramm visualisieren lässt (vgl. ebd., 225). Die bereits erwähnten Begriffe *on*, *off* und *hors-champ* sind darin präzise definiert durch jeweils zwei semantische Kategorien, die in Form folgender Gegensatzpaare gegeben sind:

- *visualisé* vs. *acousmatique* (*visualisiert* vs. *akusmatisch*)
- *diégétique* vs. *non diégétique* (*diegetisch* vs. *Non-diegetisch*)

Es fällt auf, dass Chion die Begriffe *diegetisch* und *non-diegetisch* nicht definiert, auch nicht im Glossar film- und musikwissenschaftlicher Begriffe am Ende des Buches (vgl. ebd., S. 411-438), er scheint vorauszusetzen, dass die Leser/innen verstehen, was damit gemeint ist. Für den Begriff *akusmatisch* findet sich hingegen ein Eintrag im Glossar. Chion weist dort darauf hin, dass er den Begriff von Pierre Schaeffer (1952) entlehnt habe und definiert ihn wie folgt: „Die akusmatische Hörsituation ist jene, in der wir einen Sound hören, ohne die Ursache zu *sehen*, von der er hervorgebracht wird“ (Chion 2003, 411, Hv.i.O., ÜB Merlin)¹¹.

Chion erwähnt im Zusammenhang mit der Erläuterung des Triple-Modells (ebd., 224), dass seine Übersetzerin Claudia Gorbman¹² in der englischen Übersetzung seines Buches *L'audio-version: Son et image au cinéma* (1990, engl. 1993) die drei zentralen Begriffe des Modells wie folgt übersetzt: „[...] ‚in‘ durch *onscreen*, ‚hors-champ‘ durch *offscreen*, und ‚off‘ durch *nondiegetic*.“ (Chion 2003, 224; Hv.i.O., ÜB M)¹³. Chions beiläufiger Kommentar zur englischen Übersetzung ist meiner Ansicht nach nur scheinbar nebensächlich. Die Diskrepanz zwischen der französischen Terminologie und ihrer englischen Übersetzung macht auf ein generelles Problem aufmerksam, dem Chion nicht Rechnung trägt: wenn man die zwei Gegensatzpaare, die er als Definitionskriterien verwendet, miteinander kombiniert, entsteht eigentlich ein Quadrupel- statt ein Tripel-Modell. Ersteres sei hier in tabellarischer Form dargestellt:

¹⁰ « [...] [L]a musique du film, par exemple, ou la voix off du commentateur-narrateur n'ont pas le même statut que la musique du pianiste la plupart du temps invisible qui est le voisin des personnages (*Abschied, La Chienne, Fenêtre sur cour*) ou que la voix du personnage que le changement d'axe de la caméra a rejeté en dehors du champ, mais non de l'action, et qui continue de parler. Dans ce cas-ci, ce qui n'est pas visible demeure situé dans l'action, et dans ce cas-là, la source invisible du son n'appartient pas au même espace-temps » (Chion 2003, 223).

¹¹ « La situation d'écoute acousmatique est celle où l'on entend le son sans *voir* la cause dont il provient [...] » (Chion 2003, 411, Hv.i.O.).

¹² Laut Christine Noll Brinckmann (2007, 74) ist Claudia Gorbman die erste Filmwissenschaftlerin, die die von Genette entwickelte Ausdifferenzierung des Souriauschen Diegesebegriffs zur Klassifizierung des Filmtons verwendet. Zu Gorbman (1976) vgl. S. 26ff.

¹³ « [...] ‚in‘ par *onscreen*, ‚hors-champ‘ par *offscreen*, et ‚off‘ par *nondiegetic* » (Chion 2003, 224; Hv.i.O.).

	visualisé	acousmatique
diégétique	in (engl. onscreen)	hors-champ (engl. offscreen)
non diégétique		off (engl. nondiegetic)

Gorbmann macht sich in der Übersetzung zunutze, dass ein Ton, der sich nicht im raumzeitlichen Gefüge der Figurenhandlung verorten lässt und daher als *nondiegetic* klassifiziert wird, nach Chions Modell automatisch auch nicht sichtbar, d.h. *akusmatisch* ist – dies setzt Chion als selbstverständlich voraus. Da es also nach Chions Modell für einen *non-diegetischen* Ton nur die Möglichkeit gibt, gleichzeitig auch *akusmatisch* zu sein, verwendet Gorbmann für diesen Fall den Begriff *non-diegetisch*. In diesem Punkt ist daher nicht, wie man zunächst denken könnte, Gorbmanns Übersetzung ungenau, sondern das Modell von Chion. Der Fall, dass der Sound eines Films zugleich *non-diegetisch* und *visualisiert* ist, ist bei Chion von vornherein ausgeschlossen, er existiert aber durchaus, nämlich dann, wenn sich die Quelle des Sounds nicht dem Handlungsraum der erzählten Geschichte zuordnen lässt, sondern einem anderen Handlungsraum, dessen Darstellung die eigentliche Figurenhandlung kurzfristig unterbricht. Letzteres kann mit dem Ziel geschehen, die Primärhandlung in verschiedene Abschnitte zu untergliedern oder auch, um einen *non-diegetischen* Erzählerkommentar zu illustrieren. Beides lässt sich z.B. in Fatih Akins GEGEN DIE WAND (Deutschland/Türkei 2004, 116 min) beobachten. Die Primärhandlung des genannten Films ist wie in klassischen Dramen in fünf Akte unterteilt. Zwischen den einzelnen Akten tritt der türkische Klarinettist Selim Sesler mit einem Orchester am Ufer des Bosphorus auf. Sie begleiten die Berliner Schauspielerin, Sängerin und Regisseurin Idil Üner, die die Volkslieder *Saniye'm (Meine Saniye)*, *Penceresi Yola Karsi (Ihr Fenster geht zur Straße)* und *Su karsiki dagda bir fener yanari (Dort drüben auf dem Berg brennt ein Leuchtfeuer)* singt. Die Lieder thematisieren das Glück und die Schmerzen, die mit der Liebe verbunden sein können.¹⁴ Diese Musik ist eher Teil des narrativen Diskurses als der Diegese. Sie verfügt über eine *visualisierte* Quelle, und dennoch ist sie relativ zur Primärhandlung *non-diegetisch*, da sie sich nicht in deren raumzeitliches Koordinatensystem einfügen lässt: es kommt während des Films niemals zu einer Überschneidung beider Handlungsräume.

David Bordwell und Kristin Thompson verwenden in ihrem bereits erwähnten Buch *Film Art. An Introduction* dieselben inhaltlichen Unterscheidungskriterien wie Chion, allerdings ordnen sie den vier Möglichkeiten, die sich durch die wechselseitige Kombination dieser Kriterien ergeben, keine neuen Begriffe zu (vgl. 2008 [1997], 278f.). Tabellarisch ergibt sich hier die folgende Übersicht (in diese seien die von Chion verwendeten Begriffe in eckigen Klammern eingefügt, um die Unterschiede zwischen beiden Modellen deutlich zu machen):

¹⁴ Vgl. die Liedtexte in Wienen / Twele (2004, 21): <http://www.bpb.de/files/CDVFQZ.pdf> (Stand: 28.03.10).

	onscreen [visualisé]	offscreen [acousmatique]
diegetic [diégétique]	[in (engl. onscreen)]	[hors-champ (engl. offscreen)]
non diegetic [non diégétique]		[off (engl. nondiegetic)]

Bordwells und Thompsons System besitzt den Vorteil, dass sich nun eine größere Anzahl von Beispielen einbeziehen lässt, eben auch der bei Chion vernachlässigte Fall eines Sounds, der sich im Rahmen der Bordwell-Thompsonschen Terminologie als *nondiegetic onscreen* kategorisieren ließe (wie das genannte Beispiel aus GEGEN DIE WAND). Das Klassifizierungsverfahren ist nun relativ einfach zu handhaben: erstens muss man prüfen, ob die Quelle eines Sounds im raumzeitlichen Gefüge der erzählten Geschichte verankert ist oder nicht, und zweitens, ob diese Quelle visualisiert ist oder nicht. In den Worten von Bordwell und Thompson:

Sound has a spatial dimension because it comes from a *source*. Our beliefs about that source have a powerful effect on how we understand the sound. [...] For purposes of analysing narrative form, we described events taking place in the story world as *diegetic* (p. 76). For this reason, **diegetic sound** is sound that has a source in the story world. The words spoken by the characters, sounds made by objects in the story, and music represented as coming from instruments in the story space are all diegetic sound (Bordwell / Thompson 2008 [1997], 278; Hv.i.O.).

Alternatively, there is **nondiegetic sound**, which is represented as coming from a source outside the story world. Music added to enhance the film's action is the most common type of nondiegetic sound. When Roger Thornhill is climbing Mount Rushmore in *North by Northwest* and tense music comes up, we don't expect to see an orchestra perched on the side of the mountain. Viewers understand that movie music is a convention and does not issue from the world of the story. The same holds true for the so-called omniscient narrator, the disembodied voice that gives us information but doesn't belong to any of the characters in the film. An example is *The Magnificent Ambersons*, in which the director, Orson Welles, speaks the nondiegetic narration (Bordwell / Thompson 2008 [1997], 279; Hv.i.O.).

[...] [D]iegetic sound can be either onscreen or offscreen, depending on whether the source is inside the frame or outside the frame (Bordwell / Thompson 2008 [1997], 279; Hv.i.O.).

Die beiden von Bordwell und Thompson hier genannten Unterscheidungen *diegetic* vs. *nondiegetic* und *onscreen* vs. *offscreen* seien im Folgenden einer kritischen Betrachtung unterzogen. Beginnen wir mit dem ersten Oppositionspaar. Bordwell und Thompson betonen, dass die diegetische Realität grundsätzlich eine andere sei, als die außerfilmische, in der der Film produziert wurde:

[...] [T]he distinction between diegetic and nondiegetic sound doesn't depend on the real source of the sound in the filmmaking process. Rather, it depends on our understanding of the conventions of film viewing. We know that certain sounds are represented as coming from the story world, while others are represented as coming from outside the space of the story events. Such viewing conventions are so common that we usually do not have to think about which type of sound we are hearing at any moment (Bordwell / Thompson 2008 [1997], 279).

Es geht also bei der Unterscheidung zwischen diegetischem und non-diegetischem Sound nicht darum, die im außerfilmischen Sinn realen Quellen zu lokalisieren, die diese Sounds im Verlauf des Produktionsprozesses hervorgebracht haben, sondern darum, ob sich in der Vorstellung der Zuschauer/innen die Quelle eines Sounds dem Raum-Zeitgefüge der erzählten Geschichte *zuordnen* lässt oder nicht, wobei dieser Zuordnungsprozess im Fall der Verwendung bestimmter Konventionalisierungen quasi automatisiert sein kann.¹⁵ Wie weiter oben erwähnt, geht diese Definition, wissenschaftshistorisch betrachtet, auf Etienne Souriau (bzw. auf dessen Tochter Anne) zurück.¹⁶ Entgegen der Interpretationen des Souriauschen Diegesebegriffs durch Metz (vgl. 1972 [frz. 1968], 137f.), Genette (vgl. 1998 [1994], 201) oder Kessler (vgl. Souriau 1997) stellen sowohl die Rezipientenabhängigkeit als auch die Prozesshaftigkeit der Diegesekonstituierung bereits wesentliche Merkmale der Souriauschen Definition dar – auch wenn Souriau die Hypothese vertritt, dass sich die intersubjektive Schnittmenge der Resultate der einzelnen Rezeptionsvorgänge experimentell bestimmen lässt.

Wie lässt sich nun entscheiden, ob eine Zuordnung der Sound-Quelle zum raumzeitlichen Gefüge der Figurenhandlung möglich ist oder nicht, wenn man im Rekurs auf die in dieser Hinsicht übereinstimmenden Souriauschen und Bordwell-Thompsonschen Definitionen beachtet, dass die *Diegese* nicht als eigenständige Realität auf der Leinwand vorliegt, sondern erst in einer – einleitend auch von Kohlhaase konstatierten – *Interaktion* zwischen audiovisuellem Input und Rezipient/innen konstituiert werden muss? Dazu schreibt Anton Fuxjäger:

[...] [J]ene immer wieder referierte Faustregel zur Unterscheidung von diegetischen und nicht-diegetischen Elementen des Plots/Diskurses funktionieren nicht, sofern man bei ihrer Anwendung exakt genug vorgeht: „Nicht-diegetische Elemente des Films sind definiert als solche, die von einer Figur des Films nicht wahrgenommen werden können“ (Rother 1997, 58). Ich würde meinen: Üblicherweise gehen wir davon aus, dass die Figuren in einem Film eben diesen Film prinzipiell nicht wahrnehmen können, dementsprechend auch keinen seiner Teile oder Elemente [...]. Zu sagen, dass irgendetwas von

¹⁵ In LISBON STORY (D 1994, Wim Wenders, 100 min, Musik: Jürgen Knieper / Madredeus) findet sich eine exzellente Veranschaulichung dieses Zusammenhangs. Dort gibt es eine Szene, in der ein Toningenieur (Rüdiger Vogler), der für eine Spielfilmproduktion O-Töne in Lissabon sammeln soll, dabei beobachtet wird, wie er eine ganze Reihe von ‚natürlich‘ wirkenden Sounds mit Hilfsmitteln erzeugt, die man, wenn der Produktionsvorgang nicht visualisiert wäre, niemals als Quellen der entsprechenden Sounds akzeptieren würde (vgl. LISBON STORY, 00:20:34-00:24:18). Die Szene ist eine Hommage an den Beruf des ‚Geräuschemachers‘ (engl. ‚Foley artist‘), dessen Tätigkeit bei vielen Spielfilmproduktionen unverzichtbar ist, vgl. z.B. *The Story of Jack Foley* auf der Website des Sound-Editors Philip Rodrigues Singer: <http://www.marblehead.net/foley/index.html> (Stand: 26.03.2010).

¹⁶ Vgl. die Souriausche Diegese-Definition auf S. 3.

dem, was wir im Kino zu sehen oder hören bekommen, ‚diegetisch‘ sei, ist insofern falsch im Sinne der Urheber des Konzepts, als die ‚Diegese‘ (bei fiktionalen Erzählungen) ja nur in unserer *Vorstellung* existiert. – Im *Kino* haben wir es lediglich mit Zeichen zu tun, die auf die Diegese verweisen oder genauer gesagt: uns dazu veranlassen, eine Vorstellung der Diegese zu konstruieren (Fuxjäger 2007, 26f.; Hv.i.O.).

Im Folgenden wirft Fuxjäger die Frage auf, was genau die Phänomene, die Hartmann (2007) auf der Ebene eines *Diskursuniversums* bzw. Wulff auf einer „Diegese ‚zweiter Ordnung‘“ (Wulff 2001, zit. nach Hartmann 2007, 63, Anm. 19) verorten würde, von solchen Phänomenen unterscheidet, die in der Vorstellung der Zuschauer/innen von einer Wahrnehmungsrealität der Figuren (also einer „Diegese ‚erster [...] Ordnung‘“, ebd.) zugeordnet werden: „Inwiefern unterscheidet sich die Art und Weise, in der z.B. *superimposed titles* über die erzählte Welt informieren, von jener, in der dies die bewegten Bilder von Figurenhandlungen tun?“ (Fuxjäger 2007, 27; Hv.i.O.). Fuxjäger zögert nicht mit der Antwort:

Die üblicherweise als ‚diegetisch‘ klassifizierten Elemente unterscheiden sich von jenen, die zwar ebenfalls über die Diegese informieren, aber dennoch nicht als diegetisch gelten, durch den Umstand, dass sie auf nachahmende Weise über die erzählte Welt informieren. [...] Zwischen den bewegten Bildern von den Figurenhandlungen, die uns auf der Leinwand begegnen, und den Vorgängen in der erzählten Welt, auf die sie verweisen (sollen), besteht eine große Ähnlichkeit. ‚Nicht-diegetische Elemente‘ des Plots/Diskurses wie etwa *superimposed titles* oder ‚nicht-diegetische‘ Musik informieren zwar ebenfalls über die erzählte Welt, tun dies aber nicht, indem sie Aspekte der erzählten Welt nachahmen (Fuxjäger 2007, 27; Hv.i.O.).

Fuxjäger macht also die Einschätzung des Faktums, ob es sich eher um „mimetische[...]“ oder eher um „nicht-mimetische[...] Informationen“ (ebd., 31) über die im raumzeitliche Gefüge der erzählten Geschichte situierten Objekte, Figuren und Ereignisse handelt, zum Definitionskriterium dafür, ob letztere als *diegetisch* oder *nondiegetisch* aufzufassen sind. Auf den überwiegend mimetischen Charakter der Filmerzählung weist (im Kontext einer Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Lichtgestaltung und Diegesebildung) auch die inzwischen emeritierte Züricher Filmwissenschaftlerin Christine Noll Brinckmann hin:

Während es im Roman nicht zur Verwechslung von Diegese und Gestaltung kommt, ist dies bei der visuellen filmischen Präsentationsweise leicht gegeben. Im Grunde beschreibt der Film seine Ereignisse bereits ‚im Gewand der Diegese‘, Signifikant und Referent, Darstellung und Dargestelltes sind – jedenfalls was die äußere Erscheinung der Dinge betrifft – weitgehend kongruent. Auch sind viele Gestaltungsweisen so transparent oder konventionalisiert, dass die Zuschauer gleichsam durch sie hindurch direkt auf die fiktionale Welt zu blicken glauben. Erst die genauere Analyse vermag einen Keil zwischen die verschiedenen Schichten zu treiben (Noll Brinckmann 2007, 73).

Für die „visuelle[...] filmische[...] Präsentationsweise“ (ebd.) mag diese Auffassung zutreffen – auch wenn zu berücksichtigen ist, dass sie sich in erster Linie auf den fiktionalen Mainstreamfilm bezieht, weniger auf experimentellere Filme. Gilt die für den Mainstreamfilm konstatierte „weitgehend[e] [K]ongruen[z]“ (ebd.) von Darstellung und Dargestelltem jedoch auch für akustische Phänomene, für den Sound? Diese Frage soll dann, wenn es um die Diskussion der Beispielsequenzen geht, ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden.

Wie steht es nun um die Abgrenzungskriterien zwischen „mimetische[n] und nicht-mimetische[n] Informationen über die Diegese“ (Fuxjäger 2007, 31)? Die Frage, die in Fuxjägers Überlegungen eine entscheidende Rolle spielt, nämlich ob das Gegensatzpaar *mimetisch* vs. *nicht-mimetisch* eine präzisere Beschreibung der Phänomene erlaubt, die zur Diegesekonstitution durch den Zuschauer beitragen, als das Begriffspaar *diegetisch* vs. *nicht-diegetisch*, wird von Fuxjäger auf widersprüchliche Weise beantwortet. Anfangs zieht Fuxjäger eine klare Grenze zwischen *mimetischen* und *nicht-mimetischen* Informationen über die erzählte Welt:

Die schriftlichen Prologe am Beginn der STAR-WARS-Filme haben keine Ähnlichkeit mit den diegetischen Ereignissen, von denen sie berichten; die bedrohliche Musik, die vor einer Mordszene ertönt und uns darüber informiert, dass Gefahr lauert, hat keinerlei Ähnlichkeit mit dieser Gefahr oder sonst einem akustischen Ereignis in der erzählten Welt, während ‚diegetische Musik‘ große Ähnlichkeit mit musikalischen Ereignissen in der erzählten Welt hat. [Absatz, Anm. M] Man könnte hier mit Peirce von ikonischen im Unterschied zu symbolischen Informationen über die Diegese sprechen. Die ‚diegetischen‘ Elemente des Plots/Diskurses sind – in der hier zur Debatte stehenden Hinsicht – *icons*: Sie repräsentieren die entsprechenden Dinge und Vorgänge in der erzählten Welt „by [...] similarity“ (Peirce 1998, 276). Die ‚nicht-diegetischen‘ Elemente sind dagegen als Symbole zu klassifizieren: Die Verbindung zwischen *superimposed titles*, Stimmen von *noncharacter narrators* und nicht-diegetischer Musik mit den entsprechenden diegetischen Zusammenhängen besteht aufgrund von Konventionen der Verbalsprache, des typischen Einsatzes bestimmter Musik etc (Fuxjäger 2007, 27f.; Hv.i.O.).

Im weiteren Verlauf seiner Argumentation weicht Fuxjäger die hier dargestellten Grenzen zwischen *mimetischen* und *nicht-mimetischen* Informationen allerdings wieder auf, indem er feststellt, dass es auch Zwischenstufen gibt, beispielsweise Zeitungsschlagzeilen, die die Rezipient/innen einerseits auf *nicht-mimetische* Art über die Figurenhandlung informieren, andererseits aber bezüglich ihrer materiellen Beschaffenheit eine starke Ähnlichkeitsbeziehung zu einem Element der erzählten Welt aufweisen, eben in ihrer Eigenschaft als Zeitungsschlagzeilen. Fuxjäger gelangt daher zu einer Definition des Begriffs *diegetisch*, die zwar unter dem Aspekt, dass sie nicht a priori *filmische Diegese* und *filmischen Diskurs* zusammenfallen lässt, relativ präzise ist, die jedoch im Gegenzug keine klaren Abgrenzungskriterien zwischen *mimetischen* und *nicht-mimetischen* Informationen über die Diegese angibt:

Als diegetisch wird nicht nur alles bezeichnet, was zur erzählten Welt gehört, sondern auch all jene Anteile des Plots/Diskurses, die den Rezipienten [...] auf nachahmende Weise über die erzählte Welt informieren, wobei diese Nachahmung mehr oder weniger treu und ein Element des Plots/Diskurses daher auch mehr oder weniger diegetisch sein kann (Fuxjäger 2007, 32f).

Hier stellt sich die Frage, worauf sich der Akt der Nachahmung eigentlich bezieht, d.h. was genau durch den audiovisuellen Text nachgeahmt bzw. durch die Rezipient/innen als Nachahmung eingeschätzt wird. Bei fiktionalen Welten muss dies nicht zwangsläufig die äußere Wahrnehmungsrealität der Zuschauer/innen sein:

Das Diegetische muss nicht mit der normalen Wahrnehmungserfahrung des Zuschauers übereinstimmen. Wenn etwa der Held in *DIE HARD* (*STIRB LANGSAM*, 1988, John McTiernan) barfuß über ein Feld zersplitterten Glases laufen muss, kann der Zuschauer dessen Empfindungen nur empathisch simulieren – und er darf erstaunt darüber sein, wie schmerzunempfindlich der Held damit umgeht. Eine derartige Differenz von ‚wahrscheinlichem Wahrnehmungseindruck‘ einer Figur und dem Horizont der ‚zuschauereigenen Körpererfahrung‘ wird gerade in komischen Genres zum Vergnügen des Publikums lustvoll inszeniert. Wahrnehmungswelt der Zuschauer und Wahrnehmungswelt der Figuren sind dann nicht deckungsgleich, sondern Teil der Inszenierung wie Teil einer spezifischen Distanz, die zwischen Diegese und Zuschauer aufgerichtet wird (Wulff 2007, 42; H.v.i.O.).

Auf ähnliche Weise äußert sich auch Hartmann:

Die Konstruktion einer erzählten Welt erfordert im Übrigen keineswegs, dass die Bilder und Töne in einem Abbildungs- oder auch nur Ähnlichkeitsverhältnis zu Erscheinungen unserer Realität stehen (vgl. ähnlich Koch 2003, 167; 179): Auch Animationsfilme bilden Diegesen aus. [...] Diegesen müssen nicht der Realität des Zuschauers ähneln, darauf beruht oft sogar ihr Reiz, erst von daher können sie eine besondere Erfahrung vermitteln. Gertrud Koch spricht von einer ‚autonome[n] filmische[n] Welt‘ (ibid., 163), der wir gegenübergestellt sind, und Wulff betont mit Michotte van den Berg (2003) die ‚Eigen- und Selbständigkeit der Diegese gegenüber der primären Realität des Zuschauers‘ [...]. [...] Für die Imagination einer solchen fiktionalen Realität ist es unerheblich, ob diese ‚realistisch‘ ist oder nicht [...]. Von daher können wir selbst Unwahrscheinliches oder nach unseren Maßstäben Unmögliches als konstituierend für die erzählte Welt akzeptieren, z.B. das unerklärliche Auftauchen des Monolithen in Stanley Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEY* (USA/GB 1968), die Existenz von Geistern, Monstern und Untoten im Horror-Film, von sprechenden Tieren oder Teekesseln im Märchen, die schiere Unzerstörbarkeit des menschlichen Körpers im Action-Kino oder auch das In-Geltung-Stehen anderer gesellschaftlicher Werte und Moralvorstellungen (Hartmann 2007, 58).

Bezieht man diese Aussagen auf Fuxjägers oben zitierte Diegese-Definition, so wird deutlich, worin das grundlegende Problem bei der Suche nach einer möglichst exakten Prädikatierung durch den Begriff

diegetisch besteht, ein Problem, das ich als *diegesetheoretisches Paradoxon* bezeichnen möchte: Um zu entscheiden, ob ein Phänomen mehr oder weniger *mimetisch* und daher mehr oder weniger *diegetisch* im Sinne Fuxjägers ist, muss ein Vergleich zwischen diesem Element und anderen Elementen der Diegese vorgenommen werden; um diesen Vergleich aber vornehmen zu können, muss zumindest für die anderen Elemente, mit denen dieser Vergleich vorgenommen wird, die Diegese bereits konstituiert sein. Mit anderen Worten: Man kann nicht entscheiden, ob ein Element eher zur erzählten Welt gehört oder eher zum filmischen Diskurs, der dabei hilft, diese Welt zu konstituieren, wenn man dieses Element nicht mit etwas vergleichen kann, was bereits klar der erzählten Welt zuzuordnen ist.

Bei Filmen, die versuchen, bezogen auf audiovisuelle Oberflächenstrukturen möglichst *naturalistisch* die äußere Wahrnehmungsrealität der Zuschauer/innen abzubilden, ist die Diegesekonstituierung aufgrund starker Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen *außerfilmischer* (in der Souriauschen Terminologie: *afilmischer*) Realität, Diskursebene (nach Souriau: *filmophanischer* Realität) und *diegetischer* Realität¹⁷ weniger ein Problem als dann, wenn die Beschaffenheit der diegetischen Welt stark von der außerfilmischen Realität abweicht oder wenn Diskursformen eingesetzt werden, die weniger konventionalisiert sind, die noch nicht oder nicht mehr den Seh- bzw. Hörgewohnheiten des Zuschauers entsprechen oder die aus anderen kulturellen Kontexten stammen. Um im Verlauf der Filmrezeption bzw. der Konstituierung einer narrativen Wirklichkeit trotz des geschilderten diegesetheoretischen Problems dennoch relativ stabile diegetische Welten ausbilden zu können, finden Diegetisierungsprozesse fortwährend sowohl in einem *horizontalen*, als auch – im Rahmen der durch die audiovisuellen Wahrnehmungsdaten gegebenen Anhaltspunkte – in einem *vertikalen* Abgleich von Ähnlichkeitsstrukturen statt: *horizontal* insofern, als es um fikcionalitätsspezifische Regelmäßigkeiten bzw. logische Kohärenzen innerhalb der diegetischen Realität geht, *vertikal* im Hinblick auf Analogien zwischen außerfilmischen, diskursiven und diegetischen Phänomenen. Die genannte Stabilisierung der erzeugten narrativen Welten kann dabei durch manche Filme bewusst unterstützt, durch manche jedoch auch gezielt konterkariert werden. Als aktuelles Beispiel für den letztgenannten Fall vgl. z.B. SHUTTER ISLAND (USA 2010, Martin Scorsese, 138 min, Musik: Robbie Robertson), einen Film, in dem über weite Strecken des Handlungsverlaufs keine Gewissheit darüber besteht, ob der den Zuschauer/innen präsentierte audiovisuelle Input als intersubjektiv wahrnehmbare äußere Realität der Figuren zu lesen ist oder als Halluzination des Protagonisten.

Nun zum zweiten Oppositionspaar, das Bordwell und Thompson zur Klassifizierung von filmischen Soundphänomenen relativ zum Geschehen auf visueller Ebene einsetzen: der Differenzierung *onscreen* vs. *offscreen*. Hier noch einmal das entscheidende Zitat: „[...] [D]iegetic sound can be either onscreen or

¹⁷ Souriau unterteilt ein *allgemeines filmisches Universum* in sieben unterschiedliche Realitätsebenen, wobei der Begriff des *Universums* hier nicht, wie häufig missverstanden wird, in einem *raumzeitlichen*, sondern in Anlehnung an den englischen Mathematiker und Logiker Augustus De Morgan (1806-1871) in einem *logischen* Sinn zu verstehen ist. Neben den erwähnten *afilmischen*, *filmophanischen* und *diegetischen* Realitäten lassen sich laut Souriau als Teilmengen des genannten Gesamtphänomens eine *profilmische*, *filmographische*, *spektatorielle* sowie eine *kreatorielle* Wirklichkeitsebene unterscheiden, vgl. Souriau (1951, 1953 [1951]).

offscreen, depending on whether the source is inside the frame or outside the frame” (Bordwell / Thompson 2008, 279).

Die Züricher Medienwissenschaftlerin und ehemalige Filmtonemeisterin Barbara Flückiger (Autorin des Buches *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, vgl. 2007 [2001]) kritisiert diese von Bordwell und Thompson vertretene Unterscheidung unter Verweis auf Untersuchungen von Jörg Tüschmann (1994) und Laurent Jullier (1995) als zu stark auf ein Primat visueller Phänomene bezogen:

Die Problematik rührt von einer Grundeigenschaft akustischer Ereignisse her: Sie sind invasiv und ubiquitär, sie durchdringen Mauern und gehen um Ecken. In vielen Fällen lässt sich nicht entscheiden, ob die Klangobjekte ihre Quelle im Bild haben oder nicht. Mehr noch, diegetische Klangobjekte befinden sich auch dann im abgebildeten Raum, wenn ihre Quellen außerhalb des Bildes situiert sind, insofern sie die Figuren ebenfalls hören können. Mit anderen Worten: der Off-Ton ist ein weites Feld (Flückiger 2005, 142).

Flückiger schlägt im Folgenden eine operationale Terminologie vor, die nicht mehr rein zu Definitionszwecken daran gebunden ist, ob sich ein Sound innerhalb oder außerhalb des Bildrahmens befindet. Sie stellt Musik und Figurenäußerungen sowie Geräuschen, die sich direkt auf die Figurenhandlung beziehen, Geräusche zur Seite, die „zur Charakterisierung eines Ortes dien[en], zum Beispiel [...] Hundegebell“ (Flückiger 2005, 144). Es ist für diese Art von Geräuschen, die sie in Anlehnung an den von R. Murray Schafer (1994 [1977]) geprägten Begriff *sound mark* als *Orientierungslaute* bezeichnet, unerheblich, wo genau sich die Soundquelle befindet:

Der Begriff *Orientierungslaut* bezeichnet nicht ein spezifisches Klangobjekt an sich, sondern dessen Funktion, einen Ort geographisch, zeitlich, kulturell, ethnisch oder sozial zu definieren. Ein Hundegebell – um beim einfachsten Beispiel zu bleiben – kann auch die Quelle, einen bestimmten Hund nämlich, bezeichnen und hat dann eine indexalische Funktion. Die Unterschiede zwischen den beiden Funktionen werden klanglich markiert. Das Hundegebell mit indexalischer Funktion befindet sich im Vordergrund, während das Hundegebell mit Orientierungsfunktion via verminderte Lautstärke und zusätzliche Raumparameter – insbesondere Hall – in den Hintergrund verlegt wird (Flückiger 2005, 144; H.v.i.O.).

Systemisch organisierte Orientierungslaute bilden nach Flückiger größere Einheiten aus, die sie als *Atmosphären* bezeichnet:

Die einzelnen Orientierungslaute sind auf der Tonspur in spezifischen, übergeordneten Strukturen organisiert. Als Begriff für diese Substrukturen schlage ich den bereits bestehenden Terminus *Atmosphäre* vor. Im Technikerjargon und für die Organisation von Geräuscharchiven hat sich der

Begriff etabliert, um ganze Lautsphären sprachlich zu fassen, wie zum Beispiel *Hafen, Bahnhof, Bergwiese*. [...] [Atmosphären] sind das akustische Setting, das sowohl die raumzeitliche Orientierung ermöglicht als auch den emotionalen Rahmen nicht nur für die Zuschauer, sondern auch für die Filmfiguren abgibt (Flückiger 2005, 145; Hv.i.O.).

Flückigers pragmatischer Ansatz zeichnet sich dadurch aus, dass er auf eine relativ anschauliche Weise zugleich produktionstechnischen, als auch rezeptionsästhetischen Überlegungen Rechnung trägt. Es würde u.U. zu interessanten Ergebnissen führen, die hohe Operationalität, die die Begriffe *Sound mit indexalischer Funktion, Orientierungslaut* und *Atmosphäre* in Bezug auf die Konstituierung diegetischer Realitäten aufweisen, mit einer Ausdifferenzierung der Fuxjägerschen Idee, Diegetisierungsprozesse als Hypothesenbildungen zu beschreiben, die sich auf die fortwährende Analyse von Analogiestrukturen stützt, zu kombinieren. Dabei wären Fragen zu klären, die mit dem oben skizzierten diegesetheoretischen Dilemma zusammenhängen, d.h. es müsste berücksichtigt werden, dass die genannten Analogiestrukturen sowohl in vertikaler, als auch in horizontaler Hinsicht auftreten können.

3. Internal diegetic Sound

Aus der Perspektive von Bordwell und Thompson ließe sich auf die insbesondere von Fuxjäger und Flückiger geäußerte Kritik an den bisher vorgestellten traditionellen Unterscheidungskategorien entgegen, dass diese Kategorien dennoch auf eine Vielzahl von Filmen anwendbar seien. Phänomene, die mit der von Chion (2003) bzw. der von Bordwell / Thompson (2008 [1997]) verwendeten Terminologie (vgl. die entsprechenden tabellarischen Übersichten) nicht eindeutig zu beschreiben sind, werden in dieser Sichtweise als Resultate eines Spiels mit sonst relativ stark etablierten Konventionen betrachtet:

At many times, however, a film's narration deliberately blurs boundaries between different spatial categories. Such a play with convention can be used to puzzle or surprise the audience, to create humor or ambiguity, or to achieve other purposes (Bordwell / Thompson 2008 [1997], 279).

Chion argumentiert hier ähnlich. Er gibt zu, dass es Fälle gibt, die sich mit seinem Triple-Modell nicht klassifizieren lassen. Während Bordwell und Thompson allerdings von *häufigen* Ausnahmen reden (s.o.), sind Chions Ansicht nach sind diese Fälle marginal:

Wir ignorieren nicht, dass man in den Unterscheidungen weiter gehen kann. Sie decken nicht alle Fälle ab (z.B. nicht denjenigen des internen Sounds), aber wir schätzen, dass diese drei Kategorien die Analyse der am häufigsten auftretenden Fälle ermöglichen (Chion 2003, 224; ÜB M).¹⁸

¹⁸ « Nous n'ignorons pas qu'on peut aller plus loin dans les distinctions, qui ne couvrent pas tous les cas (par exemple celui du son interne), mais nous estimons que ces trois catégories permettent d'analyser les cas les plus fréquents » (Chion 2003, 224).

Allerdings weist Chion im gleichen Atemzug darauf hin, dass es Fragen gibt, die von zu großer Relevanz sind, als dass man sie komplett aus der Betrachtung ausschließen könnte, nur weil sie sich nicht so leicht mit den beschriebenen Kategorien klassifizieren lassen:

Diese dreifache Differenzierung ermöglicht die Etablierung einer ersten, groben und provisorischen Typologie dieser räumlichen und zeitlichen Beziehungen. Man sollte allerdings später nicht vergessen, dem inneren Monolog einer Figur (der inneren Stimme) einen Platz zu geben, sowie der Stimme eines Schauspielers, der sich innerhalb des Bildfeldes befindet, uns aber den Rücken zudreht, oder auch den Stimmen unsichtbarer Gespenster [...] Und gilt dasselbe nicht auch für das Geräusch des Windes, wenn sich nichts bewegt, was ihn visualisieren würde, wir ihn aber trotzdem hören? (Chion 2003, 224; ÜB M)¹⁹

Um Soundphänome klassifizieren zu können, die sich auf innere Vorgänge von Figuren beziehen, schlagen Bordwell und Thompson eine weitere Binnendifferenzierung vor: sie unterscheiden *internal* von *external diegetic sound* bzw. *subjective* von *objective diegetic sound*. Mit Hilfe dieser Differenzierung lassen sich nun Fälle wie der von Chion erwähnte innere Monolog einordnen:

Often a filmmaker uses sound to represent what a character is thinking. We hear the character's voice speaking his or her thoughts even though that character's lips do not move; presumably, other characters cannot hear these thoughts. Here the narration uses sound to achieve subjectivity, giving us information about the mental state of the character. Such spoken thoughts are comparable to mental images on the visual track. A character may also remember words, snatches of music, or events as represented by sound effects. In this case, the technique is comparable to a visual flashback. [Absatz, Anm. M] The use of sound to enter a character's mind is so common that we need to distinguish between internal and external diegetic sound. **External diegetic sound** is that which we as spectators take to have a physical source in the scene. **Internal diegetic sound** is that which comes from inside the mind of a character; it's subjective. Nondiegetic and internal diegetic sounds are often called **sound over** because they do not come from the real space of the scene. Internal diegetic sound can't be heard by other characters (Bordwell / Thompson 2008 [1997], 284; Hv.i.O.).

Diese auf den ersten Blick sinnvoll erscheinende Unterscheidung zieht ein größeres Problem nach sich: wenn für einen *internal diegetic sound* die Quelle des Sounds nicht in der auf diegetischer Ebene als *real* eingeschätzten äußeren Wahrnehmungswelt der Figuren verortet ist, dann fragt sich, ob man ihn nicht als *non-diegetisch* bezeichnen müsste. Dies wäre die logische Konsequenz aus der Formulierung, dass dieser Sound „nicht aus dem *realen* Raum der Szene komm[t]“ (ebd., ÜB u. Hv. M), was einer der Hauptkriterien für *non-diegetischen* Sound darstellt. Wenn man diesen Sound jedoch nun weiterhin als *diegetisch* einstuft

¹⁹ « Cette triple distinction va nous permettre d'établir une première typologie, grossière et provisoire, de ces rapports de temps et de lieu. Il ne faudra pas oublier plus tard de donner une place au monologue intérieur d'un personnage (voix interne), à la voix de l'acteur lorsqu'il est visible dans le champ mais nous tourne le dos, ou aux voix de fantômes invisibles [...] Quid même du bruit du vent, quand rien ne bouge qui viendrait le visualiser dans l'image mais qu'on l'entend ? » (Chion 2003, 224).

(wie Bordwell und Thompson dies durch die Begriffsbildung *internal diegetic sound* tun), so wird damit eine zweite Wirklichkeitsebene postuliert, die einen Spezialfall der Diegese darstellt: die einer *figureninternen* Wahrnehmungsrealität.

Akzeptiert man Sounds, deren Quelle weder sichtbar noch im raumzeitlichen Gefüge der Figurenhandlung verortet ist, die also in der bis hierhin etablierten Terminologie als *offscreen* und *non-diegetisch* angesehen werden müssten, als *diegetisch*, dann geraten die (durch Fuxjäger und Flückiger aus ihren Verankerungen gelösten) klassifikatorischen Kategorien *onscreen* vs. *offscreen* und *diegetic* vs. *nondiegetic* weiter ins Schwanken: dann wären viele andere bisher als *non-diegetisch* eingestufte Sounds plötzlich auch als *diegetisch* einzuschätzen, nämlich dann, wenn sie eine mehr oder weniger starke Ähnlichkeitsbeziehung zu Vorgängen der inneren Wahrnehmungsrealität der Figuren aufweisen – und die Konzeption letzterer hängt, da es sich um das fortlaufend erneuerte Resultat von Diegetisierungsprozessen handelt, sowohl vom audiovisuellen Input als auch von den Zuschauer/innen ab. Wendet man diese Überlegungen auf konkrete Beispiele an, z.B. auf die von Chion erwähnte Sequenz, in der ein einsamer Cowboy durch die Wüste reitet und ein im non-diegetischen Raum verortetes Orchester seine emotionale Situation in der Musik zu spiegeln versucht (vgl. Chion 2003, 233), dann müsste diese Musik als *non diegetic offscreen* klassifiziert werden, wenn ein/e Zuschauer/in auf die raumzeitliche Situierung des Orchesters als wesentliches Definitionskriterium zurückgreift. Ein anderer Zuschauer oder eine andere Zuschauerin müsste dieselbe Musik jedoch als *internal diegetic* auffassen, wenn, nach subjektivem Maßstab geurteilt, eine hohe Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den Eigenschaften der Musik und denjenigen der Innenwelt des Protagonisten gegeben ist (u.U. wäre für manche Zuschauer/innen auch der paradoxe Fall einer Doppelklassifikation möglich). Kurz: Das Problem des Bordwell-Thompsonschen Definitionskriteriums für *internal diegetic sounds* besteht darin, dass, sobald eine Zuordnung eines Sounds zur Innenwelt einer Figur erfolgt, die Lokalisierung der Soundquelle im raumzeitlichen Universum der Außenwelt, die bisher das Kriterium für die Unterscheidung *diegetisch* vs. *non-diegetisch* darstellte, nicht mehr relevant ist.

Im Folgenden seien die konkreten Auswirkungen dieser allgemeinen Behauptung anhand von drei kurzen Filmbeispielen erläutert. Das erste ist die Eingangsszene aus *LA BATTIGLIA DI ALGERI* (SCHLACHT UM ALGIER, Algerien / Italien 1966, Gillo Pontecorvo, 117 min, Musik: Ennio Morricone / Gillo Pontecorvo). Am Anfang des Filmes, noch vor dem Titelvorspann (00:00:35-00:02:33), sieht man eine Gruppe französischer Soldaten, die einen Algerier durch Folter zur Kooperation gezwungen haben. Der Algerier zittert am ganzen Körper und kann sich kaum selbst auf den Beinen halten. Dann betritt der Kommandant der Soldaten den Raum: Colonel Mathieu. Die Figur des Colonel ist in Anlehnung an die historisch reale Person des General Jacques Massu konzipiert. Massu war Chef der 10. Fallschirmjägerdivision, die während des Algerienkrieges 1957 den Auftrag hatte, mit brutalsten ‚Anti-Terror-Methoden‘ einen Aufstand in der Altstadt von Algier niederzuschlagen. Der Algerier, der in der genannten Eingangsszene gezeigt wird, soll den Soldaten den Aufenthaltsort von ‚Ali la Pointe‘ (alias Ali Ammar) verraten, eines historisch verbürgten

Untergrundkämpfers der algerischen Widerstandsbewegung FLN. Als der Kommandant befiehlt, dem Gefolterten eine französische Uniform anzuziehen, damit er auf dem Weg zu dem Versteck nicht identifiziert werden könne, rinnen dem Algerier Tränen über die Wangen. Man sieht sein Gesicht in Großaufnahme, er dreht es langsam dem Zuschauer zu. Mit der Bewegung des Kopfes beginnt die Filmmusik, zunächst sehr leise, dann mit zunehmender Intensität: man hört den Anfang der *Matthäuspasion* von Johann Sebastian Bach (BWV 244). Das Gesicht des Algeriers verharrt einen Moment, seine Augen starren ins Leere.



Abb. 1: LA BATTIGLIA DI ALGERI (SCHLACHT UM ALGIER, 00:02:06)



Abb. 2: LA BATTIGLIA DI ALGERI (SCHLACHT UM ALGIER, 00:02:13)

Der Kommandant gibt den Befehl zum Aufbruch und macht sich auf den Weg zur Tür. Der Algerier wirft ihm einen kurzen Blick hinterher, dann dann schüttelt er den Kopf und stürzt sich mit einem lauten Schrei („Non!!!!“), aus dem Bildrahmen, Schnitt in die Nah, er reißt das Fenster auf, ein Soldat hält ihn zurück, ohrfeigt ihn, droht ihm an, wieder mit der Folter zu beginnen, führt ihn ab. Schnitt: Titel des Films unter dem Beginn der nächsten Szene: Soldaten springen von einem LKW in der Altstadt von Alger. Abrupter Wechsel der Musik: Trommelwirbel.



Abb. 3: LA BATTIGLIA DI ALGERI (SCHLACHT UM ALGIER, 00:02:21)

Die Musik, die mit der langsamen Kopfbewegung des Algeriers einsetzt, das erste Stück Musik in dem Film, ist sie *diegetisch* oder *non-diegetisch*, *offscreen* oder *onscreen*? Für einen distanzierten Beobachter, der zudem über das Wissen verfügt, dass es sich um die *Matthäuspassion* handelt, stellt die Klassifizierung kein Problem dar: *offscreen*, die Quelle der Musik, sprich: das Orchester, das die *Matthäuspassion* spielt, ist nicht zu sehen; *non-diegetisch*, die Quelle der Musik befindet sich auch nicht im gleichen Raum-Zeit-Gefüge wie die handelnden Figuren, letztere können die Musik nicht hören.

Ist dies die einzige Deutungsmöglichkeit? Wer sagt uns, dass der Algerier die Musik nicht hört, die *Matthäuspassion*, die Musik des gefolterten Christus? Weil er kein Christ ist? Weil er Bach nicht kennt? Warum verwenden Pontecorvo und Morricone an dieser Stelle die *Matthäuspassion*? Sicher nicht deshalb, um eine unüberbrückbare Differenz zwischen dem Kulturraum, dem der Algerier angehört, und demjenigen, aus dem die französischen Soldaten stammen, deutlich zu machen. Im Gegenteil: Es geht um das gemeinsame Dritte, um das, was beide Kulturräume miteinander verbinden *müsste*: das Mitleid mit dem Gefolterten, mit den Gefolterten beider Seiten. Die unversöhnliche Opposition verläuft nicht zwischen den unterschiedlichen Kulturräumen, sondern zwischen Tätern (im Plural) und einem Opfer (im Singular), zwischen einer Gruppe von Folterern und einem Gefolterten, der, zumindest dem äußeren Anschein nach, mit sich allein ist. Die Musik lässt sich in dieser Interpretation als ein materialisiertes Analogon lesen, als eine *innere Stimme*, die die Gefolterten, die ihrer Sprache beraubt worden sind, sprechen lässt – egal, ob es sich um den gekreuzigten Christus handelt oder um einen namenlosen Algerier.

Wie Bordwell und Thompson richtig anmerkten (vgl. 2008 [1997], 279; hier zit. auf S. 10), handelt es sich bei der Entscheidung, ob ein Sound *diegetisch* ist oder nicht, um einen Zuordnungsprozess, der durch die Zuschauer/innen im Einzelfall vorgenommen wird. Die im *außerfilmischen* Sinn reale, in den Worten Souriaus: *profilmische* (d.h. im *afilmischen* Raum-Zeit-Gefüge zur Produktion eines Films bereit gestellte) Quelle der Musik, im vorliegenden Fall die des Orchesters, das die *Matthäuspassion* einspielt, ist irrelevant. Es geht um die Frage, ob zur genannten Musik eine Quelle *vorstellbar* ist, die sich im Handlungsraum der Figuren verorten lässt. Die Antwort lautet dann, wenn man in der diskutierten Szene nur die *äußere*

Sinnesrealität der Figuren im Auge hat: Das Orchester ist nicht anwesend, weder im sichtbaren noch im nicht-sichtbaren Teil des Raum-Zeit-Gefüges, in dem die Figuren agieren. Wenn man im Rahmen der Bordwell-Thompsonschen Konzeption von *internal diegetic sounds* eine innere Wahrnehmungsrealität zulässt, welche anderen als der im jeweils gegebenen Fall relevanten Figur nicht zugänglich sein muss, dann handelt es sich in der Eingangsszene von *LA BATTIGLIA DI ALGERI* um eine Musik, die in hohem Maße *diegetisch* ist: Sie verleiht der emotionalen und kognitiven Entwicklung, die sich in der inneren Realität des Gefolterten abspielt, eine Stimme. Diese Stimme ist für den Algerier selbst, aber auch für diejenigen Zuschauer/innen hörbar, die über einen *empathisierenden Prozess* mit dem Algerier verbunden sind. Sie ist hörbar, bevor sie für die französischen Soldaten wahrnehmbar ist. Letzteres ändert sich erst, als die innere Bewegung mit der äußeren zusammenfällt und sich schließlich in dem verzweifelten Schrei artikuliert, der dann auf einer – sowohl im Hinblick auf die französischen Soldaten, als auch auf die Zuschauer/innen – intersubjektiven Ebene zugänglich ist. Es würde die moralische, und davon abhängig, die politische Provokation dieser Szene um einen bedeutenden Anteil schmälern, wenn man den Versuch der Soldaten, von außen, d.h. über das Zufügen von physischen Schmerzen, Kontrolle über die innere Realität des Gefolterten gewinnen zu wollen, *nicht* im Einsatz der Musik mit künstlerischen Mitteln gespiegelt sähe. Der Musik wird hier die Funktion *zugeordnet*, die Innenwelt des Gefolterten *hörbar zu machen*; sie erzählt das langsame Wachsen seines Entschlusses, schließlich doch noch die Kooperation mit den Folterern zu verweigern und sich dem Befehl des Kommandanten, der den Verrat öffentlich machen würde, durch Selbstmord zu entziehen (der Selbstmord scheitert, und der Verrat wird am Ende des Films für die Bewohner/innen der Kasbah sichtbar, trotz der Kostümierung durch die französische Uniform).

Die Filmmusik verfügt in dieser Deutungsvariante als Teil eines audiovisuellen Gesamtphänomens über eine gleichermaßen darstellende und mitteilende Funktion: Sie macht das Reifen eines Entschlusses einer Figur auf akustischer Ebene greifbar. Dies ist unabhängig davon erkennbar, ob Rezipient/innen wissen, dass Pontecorvo und Morricone an dieser Stelle die *Matthäuspassion* einsetzen. Die Musik übernimmt hier, ähnlich wie im Fall eines inneren Monologes, die Aufgabe, den Zuschauer/innen einen Vorgang zu vermitteln, der in der inneren Realität einer Figur stattfindet und insofern subjektiv ist, dass er von anderen Figuren nicht oder in reduzierter Intensität wahrgenommen werden kann, was jedoch nicht bedeutet, dass er weniger *diegetische* Relevanz besitzt. Die Rolle der Musik erschöpft sich nicht in ihrer deiktischen Funktion, sondern sie schwimmt, in Abhängigkeit von den einzelnen Rezipient/innen, mit dem zu repräsentierenden Vorgang selbst. Nimmt man darüber hinaus die außenweltlich sichtbaren Auswirkungen dieses Vorgangs ernst – die Langsamkeit der Bewegung, die Tränen, den starren Blick – so könnte man davon reden, dass sich *onscreen* Indikatoren auf die Quelle dieser Musik finden: Sie befindet sich im Bewusstsein der dargestellten Figur, unabhängig von der erkenntnistheoretischen Frage, wo und wie sich dieses, in raumzeitlichen Kategorien der Außenwelt gesprochen, im Einzelnen manifestiert.

Das Beispiel macht die Perspektivenabhängigkeit deutlich, mit der die Klassifizierung eines Elementes des audiovisuellen Diskurses als *diegetisch* oder *non-diegetisch* vorgenommen wird. Für beide Varianten lassen sich Argumente finden, je nachdem, ob und wie stark die Quelle der Musik in die innere Realität einer Figur verlagert wird.

Ein ähnliches Problem taucht dann auf, wenn es um Träume von Figuren geht. Für die Rolle des Sounds am Übergang vom Wachzustand zum Traum und auch für den umgekehrten Fall lassen sich eine Menge Beispiele finden, mit deren Hilfe es sich lohnen würde, eine Systematik der Verwendung von Sound an diesen Stellen auszuarbeiten. Gleiches gilt für den Sound innerhalb des Traums. Hier soll nur ein Beispiel genauer diskutiert werden, mit dem Ziel, bereits einen Teil der Fragen aufzuwerfen, denen in umfassenderen Studien mit größerer Akribie nachgegangen werden müsste. Eine geeignete Traumsequenz findet sich in L'OURS (DER BÄR, FR / USA 2006, Jean-Jacques Annaud, 94 min, Musik: Philippe Sarde / P.I. Tschaikowski). Die Hauptfigur ist ein kleiner Bär, dessen Mutter gleich zu Beginn des Films durch einen herunterfallenden Felsbrocken getötet wird. Der Bär ist gezwungen, sich allein in den Bergen von British Columbia durchzuschlagen. In einer Nacht schläft er auf einem Felsvorsprung (00:10:53-00:12:47). Er träumt von den Fröschen, die er tagsüber gejagt hat. Die Szene beginnt mit einer Totale auf eine Bergschlucht und einem langsamen Aufschwenk, der der Silhouette des rechten Bergabhanges folgt. Der Schwenk wird von einem ebenfalls relativ langsamen Zoom auf den Felsvorsprung abgelöst, auf dem der kleine Bär schläft. Nach einer Überblendung sieht man den Bären in der Nahaufnahme.

Die visuelle Verdichtung wird begleitet durch Streicherklänge von Piotr Illjitsch Tschaikowski, eingespielt vom *London Symphonic Orchestra* unter der Leitung von Carlo Savina. Darüber hinaus ist vereinzelt ein Käuzchen zu hören, das die Atmosphäre der nächtlichen Berglandschaft evoziert.²⁰ Dann findet eine Überblendung auf den Körper des Bären statt, der nun den ganzen Bildraum einnimmt, die langsame Zufahrt wird fortgesetzt, die Streichermusik ebenfalls. Dazu kommen nun die regelmäßigen Atemgeräusche des Bären. Danach folgt eine Abblende ins Schwarz, begleitet von einem Fade Out der Musik und einem Fade In vom Quaken der Frösche, die schließlich im Traum zu sehen sind. In der ganzen Traumsequenz findet sich keine Musik. Diese setzt erst am Ende der Sequenz wieder ein, beginnend mit zwei lang anhaltenden Tönen in zwei unterschiedlichen Frequenzen, die dann in die Streichermusik übergehen. Auf visueller Ebene ist das Ende des Traums durch eine erneute Schwarzblende markiert, danach sieht man den Bären in einer statischen Kameraeinstellung, im Ton ein kurzes, erleichtertes Seufzen, der Traum ist zu Ende, Schnitt, Abschwenk den Berghang hinunter, im Tal ein Lichtpunkt und eine Rauchwolke, ein Lagerfeuer; dort lauert, ohne dass der Bär dies zum gegenwärtigen Zeitpunkt ahnt, die im *figurenextern-diegetischen* Sinn *reale* Gefahr: zwei Trapper, die auf Bärenjagd sind.

²⁰ Das Käuzchengeräusch wäre in der Terminologie Flückigers als *Orientierungslaut* einzustufen, d.h. es wird in der Regel zwar dem diegetischen Raum zugeordnet, eine exakte Positionsbestimmung der Quelle ist jedoch nicht möglich, vgl. Flückiger (2005, 144f.; hier zit. auf S. 16.). Bordwell und Thompson müssten diesen Sound als *external diegetic* klassifizieren, ohne die Frage beantworten zu können, ob er *onscreen* oder *offscreen* ist.

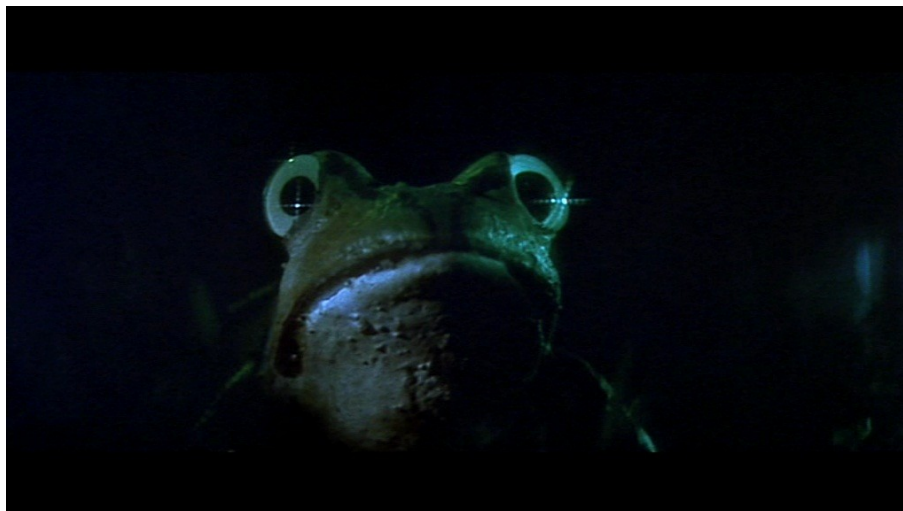


Abb. 4: L'OURS (DER BÄR, 00:11:37)

Die zwischen den beiden Schwarzblenden eingefügten Traumanimationen, die von Bretislav Pojar unter Beteiligung des Prager *Studio Kratky Film* und des *Filmexports Tschechoslowakei* konzipiert wurden, zeigen eine zunehmende Verfremdung von Fröschen. Die Frösche weisen zu Beginn der Sequenz sowohl in visueller, als auch akustischer Hinsicht eine starke Ähnlichkeit mit denjenigen Vertretern ihrer Art auf, die man auf *außerfilmisch-externer* (vertikal analoger) sowie auf *figurenextern-diegetischer* (horizontal analoger) Ebene als real einstufen müsste, doch die Ähnlichkeit nimmt im Verlauf der Sequenz ab.



Abb. 5: L'OURS (DER BÄR, 00:11:53)

Der Traum entwickelt sich zum Albtraum, was auch auf der Tonebene gespiegelt wird: Sound-Ingenieur Laurent Quadglio und Filmmusik-Komponist Philippe Sarde lassen das anfangs noch relativ *naturalistisch* anmutende Quaken der Frösche zunehmend dumpfer und bedrohlicher klingen, und sie spielen nach und nach ein windähnliches Pfeifen dazu, das am Ende, als einer der Frösche in einem bereits durch eine irreal

Farbegebung entstellten Tümpel landet, in ein undefinierbares Geräusch mündet, das sich sowohl durch seine Ähnlichkeit mit einem realen Aufprall auf der Wasseroberfläche auszeichnet, als auch durch einen stark artifiziellen Charakter, den man bereits als *prä-musikalisch* einschätzen könnte.

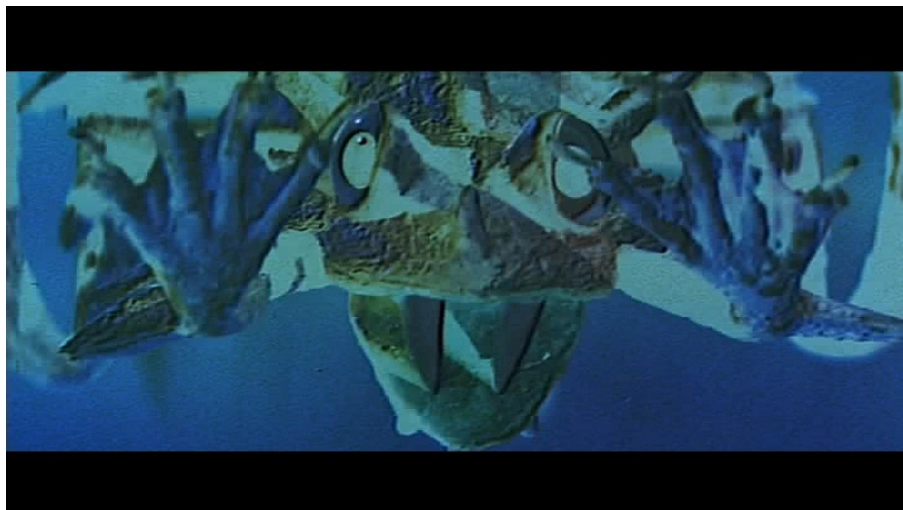


Abb. 6: L'OURS (DER BÄR, 00:12:01)

Lässt sich dieser zunehmende Verfremdungsprozess, der sowohl in visueller als auch akustischer Hinsicht innerhalb der Traumsequenz zu beobachten ist, in das terminologische Raster der oben vorgestellten etablierten Klassifikationskriterien einordnen? Ist die Quelle des im Traum des Bären zu hörenden Sounds *onscreen* oder *offscreen*? Zu welcher Wahrnehmungswelt gehört dieser Sound? Zu derjenigen der Frösche, derjenigen des Bären oder ausschließlich derjenigen der Zuschauer/innen? Ist dieser Sound *diegetisch* oder *non-diegetisch*, ist er, falls er diegetisch sein sollte, im *figureninternen* oder *figurenexternen* Sinn diegetisch?

Im Fall der Überleitungen zum Traum ist der Fall eindeutig: die Tschaikowski-Musik ist *offscreen* und *non-diegetisch*. Zu dem Zeitpunkt, zu dem die Musik einsetzt, sehen wir eine Totale auf die Berge von British Columbia, wir wissen noch nicht, dass es um den schlafenden Bären geht. Weder ist die Quelle der Musik im visualisierten Handlungsraum zu erkennen, noch findet sich eine Figur, deren innere Entwicklung durch die Musik gespiegelt sein könnte, sprich: In der Berglandschaft ist kein Orchester zu sehen, und die Berge werden normalerweise, d.h. unter gewöhnlichen Bedingungen und von der überwiegenden Mehrheit der Zuschauer/innen, nicht als Lebewesen eingeschätzt – was nicht heißen soll, dass es nicht Zuschauer/innen gibt, für die letzteres eine Tatsache darstellt; dies ist dann der Fall, wenn bestimmte animistische Weltanschauungen vertreten werden bzw. wenn Situationen, in denen animistische Deutungsmuster über eine rein simulative Ebene hinaus an Relevanz gewinnen, zum persönlichen Erfahrungshorizont von Zuschauer/innen gehören. Es gibt darüber hinaus eine Vielzahl von Filmen, in denen das Motiv der Belebtheit des eigentlich Unbelebten in die dramaturgischen und ästhetisch-formalen Strukturen eingearbeitet ist, u.a. dann, wenn figureninterne Perspektiven dargestellt werden, die figurenextern als ein

Resultat psychischer Krankheit gewertet werden können.²¹ Der letztgenannte Fall soll in der Analyse des dritten Filmbeispiels, in dem es um die Wahrnehmungsrealität einer schizophrenen Hauptfigur geht, genauer untersucht werden.

Zurück zum Traum des kleinen Bären: Der Einsatz der beiden Schwarzblenden und der Tschaikowski-Musik vor dem Beginn und nach dem Ende der Darstellung des Traums lassen sich vergleichsweise eindeutig dem narrativen Diskurs, nicht jedoch den figurenintern oder figurenextern verorteten diegetischen Realitäten zuordnen. Wie steht es nun um denjenigen Teil der Szene, der sich innerhalb dieser explizit gekennzeichneten visuellen und akustischen Markierungen befindet?

Würde man den während der Darstellung des Traums wahrnehmbaren Sound im Rekurs auf die (an Gérard Genettes literaturtheoretischen Überlegungen orientierte) Terminologie Claudia Gorbmans als *metadiegetisch* bezeichnen (vgl. Gorbman 1976, 450), würde man sich der Frage, welche dramaturgische Bedeutung den innerhalb des Traums auftretenden audiovisuellen Phänomenen im Einzelnen zukommt, durch ein stark formalisierendes Vorgehen entziehen. *Metadiegetisch* hieße im gegebenen Kontext nur, dass die visuellen und akustischen Inhalte des Traums einen anderen Realitätsstatus aufweisen als die Elemente der als *figurenextern* konstituierten diegetischen Wirklichkeit, konkret: Die im Traum hör- und sichtbaren Frösche sind, ontologisch betrachtet, nicht dieselben Frösche, denen der kleine Bär in der der Nachtszene direkt vorausgehenden Szene in seiner Außenwelt begegnet. Hier werden sehr schnell die Grenzen des Gorbmanschen bzw. Genetteschen Modells deutlich: Genette bezeichnet eine Geschichte als *metadiegetisch*, wenn sie *innerhalb* einer Rahmenhandlung erzählt wird. Die für das Verständnis der psychischen und sozialen Vorgänge, die das Verhalten der erzählten Figuren prägen, aufschlussreiche Frage, inwiefern die diegetische und die metadiegetische Ebene miteinander zusammenhängen und inwiefern sich beide Ebenen voneinander unterscheiden, wird ausgeblendet. Inwiefern stellt die metadiegetische Ebene ein Abbild, eine Erinnerung, eine Vorahnung der figurenexternen Realität dar? Inwiefern spiegelt die metadiegetische Ebene Prozesse der figureninternen Realität? Wie real im Sinne der figurenexternen Realität ist die figureninterne Realität? Wie real im Sinne der außerfilmischen Wirklichkeit der Zuschauer/innen sind beide diegetischen Realitäten, d.h. sowohl die figureninterne, als auch -externe? Inwiefern weist die metadiegetische Ebene non-diegetische Elemente auf, d.h. Elemente, die sich nicht als Teil des auf der metadiegetischen Ebene etablierten Raum-Zeit-Gefüges verstehen lassen?

Die Beantwortung dieser Fragen ist von den einzelnen Zuschauer/innen abhängig. Ähneln die Frösche im Traum des kleinen Bären denjenigen, mit denen er tagsüber gespielt hat? Welche Vorgänge in der inneren Realität des Bären lösen die Verfremdungseffekte aus, die im Verlauf der Traumsequenz auftreten? Die Angst vor den unbekanntem Lebewesen und neuen Situationen, mit denen der kleine Bär täglich konfrontiert wird?

²¹ Vgl. z.B. den oben erwähnten Film SHUTTER ISLAND (USA 2010, Martin Scorsese), DAS WEISSE RAUSCHEN (2001, Hans Weingartner) oder auch LENZ (CH 2006, Thomas Imbach), aus dem die dritte hier analysierte Beispielszene entnommen ist.

Die Angst, ohne seine Mutter nicht überleben zu können? Oder lassen sich die Verzerrungen der figurenexternen Realität innerhalb der Traumsequenz einfach auf die überschwängliche Phantasie des Bären zurückführen, auf seine Experimentierlust, seinen Spieltrieb? Inwieweit handelt es sich bei den Traumhalten tatsächlich um *Inhalte*, d.h. um das, was sich der Bär im Traum vorstellt, und inwiefern ging es den an der Gestaltung des Films Beteiligten einfach nur darum, in der audiovisuellen Darstellung eine formale Differenz zwischen figureninterner und -externer Realität deutlich zu machen, eine Differenz, die in ihrer faktisch vorliegenden Form primär der Kreativität derjenigen geschuldet ist, die die Animationssequenzen konzipiert haben? Um die Fragen zuzuspitzen: Inwiefern sind die in der Traumsequenz hörbaren Sounds als *internal diegetic* zu klassifizieren (d.h. inwiefern entspringen sie der inneren Realität des Bären), inwiefern sind sie als *external diegetic* einzustufen (d.h. wie stark sind die Analogien zur diegetischen Außenwelt) und inwiefern müsste man sie als *non diegetic* betrachten (d.h. inwiefern verweisen sie als Teil des narrativen Diskurses auf die außerfilmischen Urheber dieser Diskurses)? Die Zuschauerabhängigkeit, die hier ins Spiel kommt, besteht nicht nur im Hinblick auf die Einschätzung der einzelnen Soundphänomene innerhalb der Traumsequenz. Sie ist auch dann gegeben, wenn man mit Hilfe der Gorbmanschen Kategorien *metadiegetic*²² und *extradiegetic*²³ versucht, eine formale Klassifizierung der gesamten Sequenz vorzunehmen, da nicht intersubjektiv entscheidbar ist, ob sich die Geräusche während des Traums *tatsächlich* in der Vorstellungswelt des Bären befinden (vgl. Anm. 20: „sound [...] imagined by a character“) oder ob sie auf außerhalb der Diegese liegende Quellen verweisen und daher durch den Bären nicht wahrnehmbar sind. Auf dieses Problem macht auch Gorbman selbst aufmerksam. Da sie jedoch der Deskription des *filmischen Diskurses* (nach Souriau: der *filmophanischen* Ebene) ein Primat gegenüber einer phänomenologischen Analyse der (sich in Interaktion zwischen Diskurs und Zuschauer/innen fortwährend neu konstituierenden) *diegetischen Realitäten* einräumt, plädiert sie dafür, die genannten Kategorien beizubehalten:

Ultimately, these terms are arbitrary and unsuitable for careful film analysis, since what is metadiegetic for one auditor may be extradiegetic for another. But the distinctions can be very useful pedagogically for outlining the very problem of levels of narrativity in films, and they also lead to considerable enlightenment in describing cinematic styles (Gorbman 1976, 450).

Kommen wir zum dritten Beispiel. Es handelt sich um mehrere Sequenzen aus LENZ (CH 2006, Thomas Imbach, 95 min, Musik: Peter Bräker / Balz Bachmann), einer sehr freien Adaption von Georg Büchners Romanfragment *Lenz* (das 1839, zwei Jahre nach dem Tod des Autors, zum ersten Mal publiziert wurde). In Imbachs Film spielt Milan Peschel einen Berliner Filmregisseur, der in den Schweizer Bergen von

²² „Metadiegetic: sound apparently ‚narrated‘ or imagined by a character as secondary narrator, e.g., in *SCARLETT STREET*, the murdered wife’s voice that rings in Edward G. Robinson’s ears; likewise, in *BLACKMAIL*, the famous ‚knife‘ auditory hallucination; in *BLOW-UP*, the sounds of tennis as Hemmings walks away from mimed tennis match“ (Gorbman 1976, 450). Der von Bordwell und Thompson verwendete Begriff *internal diegetic* (vgl. 2008 [1997], 284) bezeichnet also einen Spezialfall der Phänomene, die Gorbman als *metadiegetic* klassifiziert.

²³ „Extradiegetic: ‚soundtrack‘ sound, not perceivable by diegetic characters.“ (Gorbman 1976, 450). Diese Definition entspricht in der logischen Konsequenz derjenigen, die Bordwell und Thompson für den Begriff *nondiegetic* angeben: „[Nondiegetic sound] is represented as coming from a source outside the story world.“ (2008 [1997], 279).

Schizophrenie-Anfällen geplagt wird. Der Protagonist hatte ursprünglich geplant, Büchners *Lenz* zu verfilmen, entscheidet sich dann jedoch, ein Selbstporträt zu drehen. Er besucht gegen den Willen seiner Ex-Frau Natalie seinen neunjährigen Sohn Noah, der sich in den Winterferien mit einem Kindermädchen in einer Hütte in den Bergen aufhält.

Bereits in den Einstellungen rund um die Titelsequenz des Films (00:06:20-00:07:21) wird deutlich, dass sich die innere und äußere Realität der Hauptfigur nur schwer voneinander abgrenzen lassen. Bevor der Vorspann eingeblendet wird, sind bereits 6 Minuten und 20 Sekunden vergangen, wir haben die Hauptfigur bereits eine Weile beobachtet: u.a. bei einem nächtlichen Streifzug durch eine Hügellandschaft, beim Ablecken von Tautropfen von Tannenzweigen, beim Träumen auf einem mit Laub bedeckten Waldboden (Rückblende in eine Urlaubserinnerung: sein Sohn Noah am Strand), beim Telefonieren mit seiner Ex-Frau, beim Einkaufen, bei der Besichtigung eines verlassenen Hauses. In den O-Ton der Gegenstände, die den Protagonisten umgeben, mischen sich hin und wieder einzelne Anschläge einer E-Gitarre, die sich an einer Stelle, als sich die Figur, mit einer blonden Lockenperücke bekleidet und die Gesichtsmuskulatur zu wilden Zuckungen verzerrt, in den Ästen einer Tanne verfangt, zu einer kurzen Improvisation verdichten. Die letzte Einstellung vor der Titelsequenz ist eine Großaufnahme des Gesichts der Figur, die in dem verlassenen Haus aufmerksam auf die Geräusche lauscht, die zu hören sind, darunter liegt ein gedämpftes elektronisches Fiepen.



Abb. 7: LENZ (00:06:14)

Dann sieht man eine Winterlandschaft, einen Feldweg, der von gefrorenen Gräsern überwuchert ist, zu beiden Seiten kleine Tannen. Der Himmel ist bedeckt, Wind- und Tiergeräusche. Schnitt: ein Betonblock, der über dem Boden zu schweben scheint, pendelt langsam hin und her. Die Stille wird unterbrochen durch das Ächzen seiner metallischen Verankerung, es setzt immer dann ein, wenn der Block zu schwingen beginnt. Simultan dazu ein gedämpfter elektronischer Ton.



Abb. 8: LENZ (00:06:37)

Direkt im Anschluss ein Sprung in die Subjektive: Handkamera, Bewegung durch das mit Raureif überzogene Feld, die Perspektive auf die Gräser gerichtet. Der Horizont liegt meist außerhalb der Kadrierung. Im Ton schwere Atemgeräusche, die Schritte auf dem gefrorenen Gras, gedämpftes Stimmengewirr, wie aus einem nicht richtig eingestellten Radiosender. Und erneut das elektronische Fiepen aus dem verlassenen Haus, mit sich steigernder Intensität. Über diese Einstellung läuft der Titelvorspann. Kurze Zeit später, nachdem die Hauptfigur mit einer Seilbahn einen Berg hochgefahren und auf seinem Koffer mit irrsinniger Geschwindigkeit einen Abhang hinunter gerutscht ist, sieht man, wie der Kondensstreifen eines Flugzeugs das Matterhorn zu ‚durchbohren‘ scheint (00:08:25-00:08:32), darunter liegt ein weiteres Mal ein anhaltender elektronischer Ton, dessen Frequenzspektrum sich leicht verändert hat, er klingt stimmhafter als in den vorausgehenden Einstellungen.



Abb. 9: LENZ (00:06:31)

Wie sind die Sounds, die in den genannten Sequenzen aus LENZ zu hören sind, im Hinblick auf ihre Verankerung im raumzeitlichen Gefüge der erzählten Geschichte zu bewerten? Bei manchen Geräuschen, wie dem Ächzen des schwingenden Betonblocks, dem lauten Atmen oder den Schritten über dem gefrorenen Gras, scheint auf den ersten Blick klar zu sein, dass die Soundquelle im Handlungsraum zu finden ist und dass die Geräusche potentiell auch von anderen Figuren als der Hauptfigur wahrnehmbar wären. Sicher ist dies jedoch nicht. All diese scheinbar als *external diegetic sounds* klassifizierbaren Geräusche klingen leicht verfremdet, sei es durch ihre überdimensioniert hohe Lautstärke, sei es durch die Überlagerungen mit Tönen, die sich eindeutig als elektronisch produziert identifizieren lassen. Man könnte diese Verfremdungen als Resultat einer subjektiven Wahrnehmung durch die Hauptfigur deuten. Sind die genannten Geräusche dann also *internal diegetic*? Ein ähnliches Problem stellt sich im Hinblick auf den Gitarrensound, der in den Einstellungen vor der Titelsequenz zu hören ist. Im Bild ist keine Gitarre zu sehen, der Sound könnte also *non-diegetic* sein, wenn man nicht die Tatsache mit in Betracht ziehen müsste, dass die Hauptfigur im weiteren Verlauf des Films häufiger beim Gitarrenspiel zu sehen und zu hören ist, allerdings handelt es sich ausnahmslos um eine akustische Gitarre. Lässt sich der elektronisch verstärkte Gitarrensound am Anfang des Films dann als *external diegetic offscreen* klassifizieren, oder ist er doch, wie zunächst vermutet, *non-diegetic*?

Wie steht es mit den eindeutig elektronisch produzierten Sounds? Dem leisen Fiepen im verlassenen Haus, der elektronischen Verstärkung der Pendelbewegung des Betonblocks oder dem sonoren Brummen unter der Matterhorn-Einstellung? Die Einstellung im verlassenen Haus zeigt die Hauptfigur in Großaufnahme, bei einem intensiven Hörvorgang (vgl. Abb. 7). Was hört die Figur? Nur die Stille im Haus und die Vogelgeräusche aus dem Garten, oder auch das elektronische Fiepen? Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem elektronisch erzeugten Ton nicht um einen Sound, der in der äußeren Wahrnehmungsrealität der Figur existiert, d.h. er ist nicht von anderen Figuren hörbar und daher nicht *external diegetic*. Ist der genannte Sound nun der inneren Realität der Figur zuzuordnen (dann wäre er *internal diegetic*) oder wird er als durch die betreffende Figur nicht wahrnehmbar eingeschätzt (in diesem Fall wäre er *non-diegetic*)?

Das Hauptproblem bei *internal diegetic sounds* besteht darin, dass es auf visueller Ebene keine Garantie dafür gibt, dass eine Figur einen bestimmten Sound auch tatsächlich wahrnimmt; selbst dann, wenn sich dieser Sound auf visueller Ebene in Form eines bestimmten mimischen oder gestischen Verhaltens ausdrücken sollte, bleibt die Verkopplung des jeweils relevanten akustischen mit dem jeweiligen visuellen Phänomen eine Frage des individuellen Zuordnungsprozesses, der durch den einzelnen Zuschauer oder die einzelne Zuschauerin vorgenommen wird.

Im vorliegenden Fall werden vermutlich diejenigen Zuschauer/innen, die nach der Besichtigung der ersten Szenen des Films bereits zu der Einschätzung gelangt sind, dass das Verhalten der Hauptfigur Schizophrenie-ähnliche Symptome aufweist (und darüber hinaus auch diejenigen, denen Büchners *Lenz* oder auch die

Handlung des Films schon vorher bekannt war), eher dazu bereits sein, das elektronische Fiepen unter der letzten Einstellung im verlassenen Haus als *internal diegetic* zu interpretieren, als eine Art ‚inneres Pfeifen‘, eine akustische Halluzination, die mit der Erkrankung der Hauptfigur in Zusammenhang steht. Andere Zuschauer/innen werden dieser Deutung aus nicht minder nachvollziehbarem Grund widersprechen: Für sie klingt der betreffende Sound zu technisch-artifizell, als dass er als Bestandteil der inneren Realität einer Figur akzeptiert werden könnte; für sie drängt sich die außerfilmische Soundquelle in den Vordergrund, sie haben beim Hören des elektronischen Fiepens sofort den Sound-Ingenieur vor Augen, der die Tonspur bearbeitet. Und es gibt sicher auch Zuschauer/innen, von denen der genannte Sound mit beiden Realitätsebenen verknüpft wird, sowohl mit der *diegetischen*, als auch mit der *non-diegetischen*.

Für die elektronisch erzeugten Sounds in den anderen Einstellungen gilt Ähnliches. Bereits auf visueller Ebene stellt sich die Frage, ob der über dem gefrorenen Boden schwebende Betonblock (vgl. Abb. 8) oder das scheinbar von einem Flugzeug ‚durchbohrte‘ Matterhorn (vgl. Abb. 9) Teil des Wahrnehmungsprozesses der Hauptfigur sind oder nicht. Da die entsprechenden Einstellungen in der Montage nicht mit einem ihnen korrespondierenden Blick der Figur verbunden werden, ist die Antwort auf die Frage, ob es sich bei diesen Einstellungen um Subjektiven oder Objektiven handelt, Ermessenssache. In Abhängigkeit davon kann nicht eindeutig entschieden werden, ob der in diesen Einstellungen zu hörende Sound *internal diegetic* oder *non-diegetic* ist.

Die geschilderte Zuordnungsproblematik im Hinblick auf die audiovisuelle Gestaltung findet sich auch in den Details der dramaturgischen Konzeption. Die Hauptfigur des Imbach-Films heißt Lenz, wie der Protagonist des Büchner-Fragments. Nachdem Lenz sich dazu entschieden hat, ein Selbstporträt zu drehen, anstatt das Fragment zu verfilmen, werden die diegetische Realität des Imbach-Films und die Diegese des von Lenz ursprünglich geplanten Films (d.h. die Diegese des Film im Films, in der Genette-Gorbmanschen-Terminologie: die Metadiegeese) ununterscheidbar. Dieser Zusammenhang wird im Dialog thematisiert, als Lenz in einem fortgeschrittenen Stadium seiner Krankheit wahllos Passant/innen anspricht, die zufällig an der Berghütte vorbeikommen. Ein Schweizer und eine Dänin nehmen seine Einladung an, mit ihm in der Hütte eine Suppe zu essen. Hier ein Auszug aus dem Gespräch, das sich bei dieser Gelegenheit entwickelt:

Schweizer: Du spielst dich selber, oder?

Lenz: Ja, ich filme mich selber, einfach. Ich hab's aufgegeben, mit Schauspielern zu arbeiten. So Leute wie ihr, ist viel besser, ist viel interessanter, ist viel echter.

Dänin: Wirklich?

Lenz: Ja, ihr versteckt euch nicht, ihr sagt immer die Wahrheit.

Schweizer: Ja, hoffen wir mal.²⁴

²⁴ LENZ (00:39:21-00:39:33).

Die Zuschauer/innen werden im Unklaren darüber gelassen, ob die beiden Passant/innen Schauspieler/innen sind oder ob es sich im außerfilmischen Sinn um *reale* Passant/innen handelt, die bei den Dreharbeiten des Imbach-Films spontan dazu aufgefordert wurden, in dem Film mitzuwirken. Die verschiedenen Realitätsebenen schieben sich ineinander: Die *außerfilmische* Realität (zu der möglicherweise die Passant/innen gehören, die dann dokumentarisch gefilmt wurden, womit die Realität der Zuschauer/innen Eingang in den Film fände), die *profilmische* Realität (Milan Peschel, der sich relativ schutzlos seiner Rolle ausliefert), die *diegetische* Realität (in der Lenz als Filmregisseur agiert), die *metadiegetischen* Realitäten (diejenige des Films im Film sowie diejenige des Büchnerschen Romanfragments, das über die Analogien der jeweils erzählten Geschichten hinaus auch als Requisite in den anderen Realitätsebenen präsent ist: als Reclamheftchen).

Aufgrund der psychischen Krankheit der Hauptfigur, welche sich sowohl in einem spezifischen Einsatz der audiovisuellen Gestaltungsmittel, als auch in der narratologischen Struktur des Films spiegelt, handelt es sich bei den oben diskutierten Einstellungen aus LENZ um Extrembeispiele. Die Klassifikations-schwierigkeiten, die bei einer Verwendung der etablierten Terminologie zu Bild-Sound-Beziehungen in diesen Fällen entstehen, sind daher das Resultat einer kritischen Zuspitzung, einer gewissen Überzeichnung, die es ermöglicht, vergleichbare Probleme, die in anderen Filmen mit geringerer Signifikanz auftreten, besser zu verstehen.

Konklusion

Als Ergebnis der hier vorliegenden Analyse lässt sich festhalten, dass die in der Filmmusikforschung häufig verwendeten Begriffspaare *onscreen* vs. *offscreen*, *diegetisch* vs. *non-diegetisch* (bzw. entsprechend: *intradiegetisch* vs. *extradiegetisch*), *internal diegetic* vs. *external diegetic* zu einer präzisen Beschreibung der temporären Resultate der interaktiven Prozesse, die auf perceptiver, kognitiver und emotionaler Ebene zwischen audiovisuellem Input und Rezipient/innen stattfinden, nicht ausreichen. Klassifizierungen von Bild-Sound-Relationen mit Hilfe der genannten Terminologie produzieren in vielen Fällen logische Widersprüche, die nur mit Hilfe einer stärkeren Berücksichtigung individueller Variablen des Rezeptionsverhaltens von Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen aufgelöst werden können. Das Problem einer nicht herstellbaren Intersubjektivität der jeweils vorgenommenen Klassifizierungen stellt sich mit besonderer Schärfe dann, wenn es um die Beurteilung von Sounds geht, bei denen die Möglichkeit gegeben ist, dass sie sich *inneren Realitäten* der handelnden Figuren zuordnen lassen. Die Nutzung dieser Möglichkeit hängt von den jeweils aktivierten kulturellen Wissensbeständen sowie den situationsspezifisch dominierenden psychosozialen Dispositionen auf Seiten der Rezipient/innen ab – ohne dass der Einfluss der intersubjektiv verifizierbaren audiovisuellen Wahrnehmungsdaten auf den Verlauf von Diegetisierungsprozessen unterschätzt werden soll.

Zu klären wäre die Frage, durch welche Komponenten die genannten *figureninternen Realitäten* im Einzelnen bestimmt sind – wobei evident ist, dass diese Innenwelten nicht als abgeschlossene Systeme aufgefasst werden können, sondern durch wechselseitige Abhängigkeiten mit externen Wahrnehmungsrealitäten geprägt sind. Die Suche nach Antworten auf diese Frage kann in der Kooperation von Film- und Musikwissenschaft allein nicht geleistet werden; eine genauere Deskription der Entstehung und Wirkungsweise von Phänomenen, die von Bordwell und Thompson als *internal diegetic sounds* bezeichnet werden, verlangt nach der Öffnung des Forschungsfeldes gegenüber einer ganzen Reihe von weiteren Einzeldisziplinen.

Literatur

- Bordwell, David / Thompson, Kristin (2008 [1997]) *Film art. An Introduction*. Eighth international edition. New York: McGraw-Hill.
- Chion, Michel (2003) *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Cahiers du cinéma, Paris. [it. 2007 bei Kaplan Edizioni, Turin; engl. 2009 als *Film, a Sound Art* bei Columbia University Press, New York.]
- Flückiger, Barbara (2007 [2001]) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren. 3. Auflage 2007. Erstaufgabe 2001.
- Flückiger, Barbara (2005) Narrative Funktionen des Filmsounddesigns: Orientierung, Setting, Szenographie. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (2005) *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM). Marburg: Schüren. S. 140-156.
- Fuxjäger, Anton (2007) Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 16, 2. Marburg: Schüren. S. 17-37.
- Genette, Gérard (1972) *Discours du récit*. In: *Figures III*. Paris: Editions du Seuil. S. 65-282. [dt. vgl. Genette 1998 [1994].]
- Genette, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions du Seuil. [dt. vgl. Genette 1998 [1994].]
- Genette, Gérard (2007 [= 1972 + 1983]) *Discours du récit*. Paris: Editions du Seuil. [frz. Neuausgabe v. Genette 1972 und 1983 in einem Buch.]
- Genette, Gérard (1998 [1994], frz. 1972 + 1983) *Die Erzählung*. 2. Auflage. 1. Auflage: 1994. München: Fink. Übers. v. Andreas Knop. [frz. Orig. vgl. Genette 1972, 1983.]
- Gorbman, Claudia (1976) Teaching the Soundtrack. In: *Quarterly Review of Film Studies*. 1, 4. S. 446-452.
- Jullier, Laurent (1995) *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*. Paris: Armand Colin.
- Kessler, Frank (1997) Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 6, 2. Marburg: Schüren. S. 132-139.
- Kessler, Frank (2007) Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 16, 2. Marburg: Schüren. S. 10-16.
- Merlin, Dieter (2010) *Der Diegesebegriff Souriaus*. Bislamg unveröffentlichtes Manuskript. Universität Poitiers.
- Metz, Christian (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. Bd. 1. Collection d'esthétique, 3. Paris: Klincksieck. [dt. vgl. Metz 1972.]

- Metz, Christian (1971) *Langage et cinéma*. Paris: Librairie Larousse. [dt. 1973: *Sprache und Film*. Frankfurt a.M.: Athenäum.]
- Metz, Christian (1972 [frz. 1968]) *Sémiologie des Films*. München: Wilhelm Fink. Übers. v. Renate Koch. [frz. Orig. vgl. Metz 1968.]
- Murray Schafer, Raymond (1994 [1977]) *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester VT: Destiny Books.
- Noll Brinckmann, Christine (2007) Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 16, 2. Marburg: Schüren. S. 71-91.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris*, 1, 1, 1983. S. 67-82. [Engl. 1995: For a semio-pragmatics of film. In: Buckland, Warren (Hg.) (1995) *The film spectator from sign to mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press. S. 213-226.]
- Schaeffer, Pierre (1952) *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Editions du Seuil.
- Schätzlein, Frank (2005) Sound und Sounddesign in Medien und Forschung. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (2005) *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM). Marburg: Schüren. S. 24-40.
- Souriau, Etienne (1951) La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: *Revue internationale de Filmologie*. N° 7-8, 1951. Paris: Presses Universitaires de France. S. 231-240. [dt. vgl. Souriau 1997.]
- Souriau, Etienne (Hg.) (1953 [1951]) *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion. [Fertiggestellt am 01.03.1951 (vgl. Vorwort), publiziert erst 1953.]
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 6, 2. Marburg: Schüren. Übers. von Frank Kessler. [frz. Orig. vgl. Souriau 1951.]
- Türschmann, Jörg (1994) *Film – Musik – Filmbeschreibung. Zur Grundlage einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik*. Münster: MakS-Publikationen.
- Wulff, Hans Jürgen (2007) Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen. Zwei Anmerkungen. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 16, 2. Marburg: Schüren. S. 39-51.

Internetquellen

- Wienen, Andrea / Twele, Holger (2004) *Gegen die Wand. Fatih Akin. Deutschland 2004*. Filmheft der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn. <http://www.bpb.de/files/CDVFQZ.pdf> (Stand: 28.06.10).
- Rodrigues Singer, Philip: *The Story of Jack Foley*. Quelle nach Rodriguez Singer: Artikel ‚Disk.151 Book.70.‘ <http://www.marblehead.net/foley/index.html> (Stand: 26.06.2010).

Filme

DAS WEISSE RAUSCHEN (D 2001, Hans Weingartner, 106 min, Marek Goldowski).

GEGEN DIE WAND (D/Türkei 2004, Fatih Akin, 116 min, Musik: diverse Komponist/innen und Interpret/innen).

LA BATTIGLIA DI ALGERI (SCHLACHT UM ALGIER, Algerien/Italien 1966, Gillo Pontecorvo, 117 min, Musik: Ennio Morricone / Gillo Pontecorvo).

LEBEN IN GESCHICHTEN – WOLFGANG KOHLHAASE. Dokumentation. Regie: Lutz Pehnert, Produktion: cine plus im Auftrag des RBB und in Zusammenarbeit mit ARTE. RBB 2006, 43:20 min. Gesendet im RBB am 21.02.2010, 23h50.

LENZ (Schweiz 2006, Thomas Imbach, 95 min, Musik: Peter Bräker / Balz Bachmann).

LISBON STORY (D 1994, Wim Wenders, 100 min, Musik: Jürgen Knieper / Madreus).

L'OURS (DER BÄR, Frankreich/USA 2006, Jean-Jacques Annaud, 94 min, Musik: Philippe Sarde / Pjotr Illjitsch Tschaikowski).

SHUTTER ISLAND (USA 2010, Martin Scorsese, 138 min, Musik: Robbie Robertson).

Empfohlene Zitierweise

Merlin, Didi: Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 66-100, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p66-100>.

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 im Dokumentarfilm – Die Gestaltung von Wirkmomenten im Spannungsfeld dokumentarischer und fiktionaler Erzählformen durch Musik

Robert Rabenalt (Potsdam)

Abstract:

Der Text beleuchtet die dramaturgische Rolle der Filmmusik im Dokumentarfilm. Ausgehend von verschiedenen Dokumentarfilm-Typen sollen sehr unterschiedliche Beispiele zeigen, wie Musik und Tongestaltung verschiedenartige Erzählstrukturen, Wirkungsmechanismen und ästhetische Merkmale ausprägen. Zugleich wird ein Trend eingehender untersucht, der publikumswirksame Dokumentarfilme im Kinoformat hervorgebracht hat, zu dessen Charakteristikum es gehört, dass Musik für eine Dramatisierung des an sich Dokumentarischen und zur *Immersion* in Dienst genommen wird. Es zeigt sich, wie groß der Anteil der Musik daran ist, dass Wirkungsmechanismen, die dem Publikum aus dem fiktionalen Genre vertraut sind, in den Dokumentarfilm übertragen werden können und dort ebenso funktionieren. Inwieweit dies der poetischen Verdichtung dient oder einer Einfühlungsästhetik zuarbeitet und möglicherweise die Glaubwürdigkeit des abgehandelten Themas in Frage stellt, ist eine kritisch zu diskutierende, stets für den Einzelfall zu beantwortende Frage. Der Beitrag möchte über die Anwendung beim Dokumentarfilm hinausgehend dafür eintreten, Filmmusik als „tiefenwirksames“ dramaturgisches Element zu analysieren, wofür die vorgestellten Kategorien Anwendung finden und als Grundlage weiterer Diskussionen verstanden werden können.

Inhalt:

- I. Grundmuster des Erzählens – Offene und Geschlossene Form
- II. Epischer Dokumentarfilm
- III. Episodische Strukturen
- IV. Zusammentreffen verschiedener Rezeptionshaltungen
- V. Transformation fiktionaler Erzählformen und Wirkungsmöglichkeiten in den Dokumentarfilm mithilfe der Musik
- VI. Resumé: Strukturbildung, Poetische Verdichtung, Einfühlung und Authentizität

Im Dokumentarfilm manifestieren sich narrative Strukturen und dramaturgische Modelle ebenso wie im fiktionalen Film. Hinter den individuellen Ausprägungen des jeweiligen Films verbergen sich in der Regel Grundmuster des Erzählens, auf die ich zunächst eingehen möchte. Diese Muster korrespondieren mit den Grundtypen der Dokumentarfilmdramaturgie. Dieses Vorgehen dient als Fundament einer musikdramaturgischen Analyse, welche die Musik differenzieren kann in Funktionen, die dramaturgisch übergreifend oder momenthaft wirken. Das bedeutet auch, dass die doppelte Wirkkraft der Musik – spontan-oberflächennah und zugleich übergreifend-verborgen – konkreter untersucht werden kann.

(I) Grundmuster des Erzählens - Offene und Geschlossene Form

Die dramaturgischen Funktionen von Filmmusik sind stark an die Grundformen der filmischen Dramaturgie allgemein gebunden. Die situationsbezogenen Funktionen von Filmmusik innerhalb von Szene und Sequenz sind so gesehen eine Ergänzung zu dem Funktions- und Wirkungsspektrum, das sich zunächst aus den Grundtypen des Erzählens ergibt.

Die *Offene Form* ist durch das Epische Erzählen gekennzeichnet. Das Epische Erzählen lässt verschiedene Strukturen und Formen zu, ist aber an typische Erzählweisen und Erzählhaltungen gebunden, welche es ermöglichen sollen, die Geschichte mit zahlreichen Episoden anzureichern, auf Nebengleise zu verlegen und dennoch stets das Ganze im Hintergrund präsent zu halten. Wichtigstes und auffälligstes Mittel ist der Erzähler (*Narrator* – oft der allwissende *auktoriale* Erzähler, oder subjektiv aus einer Figur heraus), der uns durch seinen Blick auf die Geschichte einen Einblick auf und damit einen Ausschnitt aus seinem umfassenden Wissen zur Geschichte gestattet und die Gliederung und Reihung der Erzählung bestimmt. Dieser Erzähler kann im Film auf vielfältige Arten in Erscheinung treten. Typisch für das epische Erzählen sind umfassende, differenzierte Berichte, ergänzende Episoden und andere Bereicherungen der Erzählung, aber auch „eine motivische Ableitung des Zentralthemas bis in die kleinsten Zellen“¹.

Im Gegensatz dazu stützt sich die *Geschlossene Form* auf in ihrer Abfolge festgelegte Handlungselemente mit Szenen und Begebenheiten, welche von Figuren und deren Handlungen „gezeigt“ werden (*mimesis*). Die Figuren müssen in ihrem Handeln glaubwürdig erscheinen, wobei die Ereignisse normalerweise in kausal-linearem Zusammenhang stehen. Dies entspricht den Prinzipien des Dramatischen Erzählens. Dass die Form, in der sich uns die dramatische Erzählung zeigt, als „geschlossen“ bezeichnet wird, hängt mit der relativ festgeschriebenen Struktur zusammen, in der sich diese Entwicklung vollzieht, d.h. in die sich die narrativen Stationen (aber auch die Figurendisposition/ Figurtypen) einpassen und welche in stark verkürzter Form wie folgt zu beschreiben wäre: Nach der Vorstellung von Figuren, Zeit und Ort (Exposition) folgt ein erregendes

¹ Stutterheim/ Kaiser 2009, S. 174.

Moment, der erste Wendepunkt, der die weitere Handlung in Gang setzt, die zu einem Handlungshöhepunkt, dem zweiten Wendepunkt, geführt wird, bis sich gegen Ende beim Spannungshöhepunkt eine Lösung zeigt, woran sich ein „Abgesang“ (Epilog) anschließt.

Offene und Geschlossene Form unterscheiden sich aber nicht nur nach rein formalen Aspekten, sondern vielleicht noch mehr darin, welche Rezeptionshaltung eingenommen wird², oder anders formuliert, welche Rezeptionsvereinbarung mit dem Zuschauer – meist innerhalb der ersten Minuten – getroffen wird. Die Offene Form zielt dabei auf den aktiven, mitdenkenden Rezipienten, der die zumeist nicht-eindeutigen Rezeptionsangebote selbst ordnen und interpretieren kann: „Die offene Form erfordert vom Zuschauer eine aktive Teilnahme. Er muss sein eigenes Wissen, seine Erfahrungen und Kenntnisse einbringen, um sich zu dem jeweiligen Film ins Verhältnis zu setzen. Es wird eine Interpretationsleistung verlangt.“³ Diese Rezeptionsvereinbarung kann zwar auch innerhalb der Geschlossenen Form ausgeprägt sein, ist dort aber weniger selbstverständlich.

(II) Epischer Dokumentarfilm

Filme dieses Typs sind durch den distanziert beobachtenden Gestus geprägt, welcher durch verschiedene gestalterische Elemente in Erscheinung tritt, z.B. einen Erzähler, der berichtend oder kommentierend im sog. *voice over* zu hören ist, durch die Interview-Situation, erklärende Texttafeln oder -einblendungen oder andere strukturierende Elemente. Häufig sind räumliche und zeitliche Strukturgliederungen wie kalendarischer Ablauf und Hinweise auf den Ort zu finden oder zentrale Figuren, um die herum sich die Ereignisse reihen. Mit diesen Mitteln kann auch heterogenes Material, dessen Entstehung nicht selten von Zufällen beeinflusst ist, in filmische Strukturen eingegliedert werden. Die sinnfällige inhaltliche Verknüpfung von Geschehnissen, Episoden, Stimmungsschilderungen und manchmal auch Allegorien zum Thema verlangt vom Rezipienten ein gewisses Maß an Sachinteresse, Lust am Wissenszuwachs und Offenheit. Zu diesem Typus sind verschiedene Gattungen zu rechnen, z.B. Essayfilme, Kompilationsfilme, Filme mit episodischer Struktur, das *Direct Cinema* und *Cinéma vérité*.

Mein erstes Filmbeispiel, SEIN UND HABEN (FR 2002, R.: Nicolas Philibert), soll verdeutlichen, wie die Musik mit Elementen und Struktur eines Dokumentarfilms der Offenen Form korrespondiert und in diesem bestimmte Funktionen übernimmt.

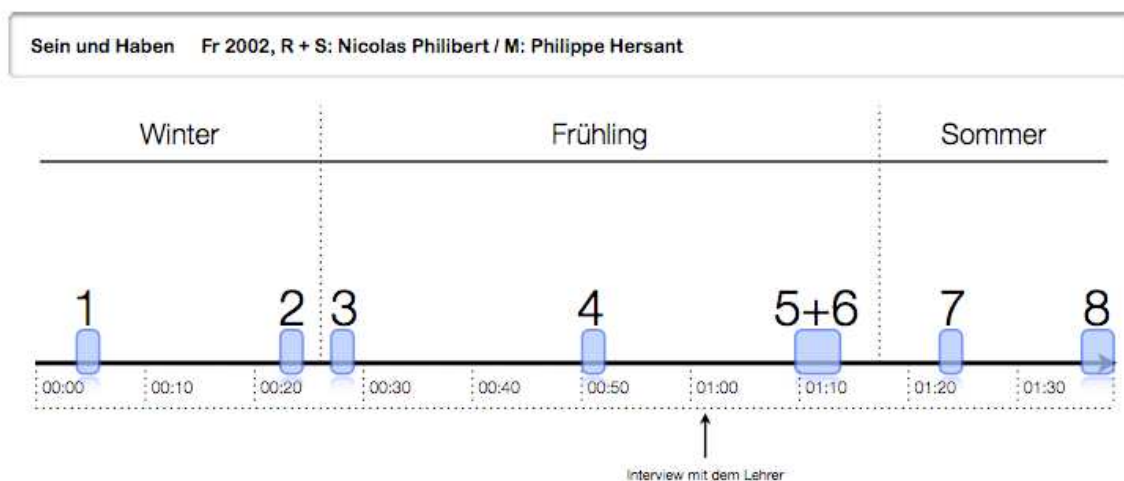
² vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk* (1977).

³ Stutterheim/ Kaiser 2009, S. 177.

SEIN UND HABEN berichtet in seiner ruhigen und unprätentiösen Art über eine Dorfschule in einer Bergregion Frankreichs, in der zwölf Kinder verschiedenen Alters von dem einzigen Lehrer der Schule unterrichtet werden. Die oft humorvollen Begebenheiten beim Lernen wie beim Spielen verdichten sich zu einfühlsamen Porträts der Kinder und ihres Lehrers sowie des Lebens auf dem Lande. Der Film gibt viel Raum, sich seine eigenen Gedanken zu Kindheit, Bildung, Familie und den Werten und Ansprüchen im Leben zu machen. 2002 wurde er mit dem Europäischen Dokumentarfilmpreis sowie dem *Prix Arte* ausgezeichnet.

Der Film folgt den Geschehnissen chronologisch, wobei offene Landschaftsbilder Zäsuren setzen und jahres- und tageszeitliche Orientierung geben und zugleich besagten Raum öffnen, den wir als Zuschauer mit unseren eigenen Gedanken füllen können. Die Musik beschränkt sich darauf, an wenigen Stellen (in der folgenden Überblicksdarstellung blau gekennzeichnet) dezent und mit verspieltem Gestus jene Szenen zu markieren, in denen die Klasse mit ihrem Lehrer unterwegs ist, also den relativ engen Raum der Schule verlässt, z.B. zum Schlittenfahren, zur Besichtigung der neuen weiterführenden Schule und zum Sommerausflug mit Bahnfahrt und Picknick. Dabei knüpft die Musik an das Grundthema Kindheit an. So klingt beispielsweise das Lied *Bruder Jakob* untergründig in mehreren Musikeinsätzen an. Insgesamt hat sie einen impressionistisch-verspielten Tonfall, wobei sich der Komponist Philippe Hersant eines Quartetts aus Klavier, Violine, Violoncello und Klarinette bedient.

Im Film sehen wir ein konsequent umgesetztes Konzept der Filmmusik, das gliedernd Zäsuren und Überleitungen bezeichnet und dadurch den beobachtenden Blick auf das, was in der Klasse zwischen Lehrer und Schülern und in den Familien geschieht, beibehält, aber nicht kommentiert. So bleiben auch die Vorspanntitel und der Anfang des Films ohne Musik. Hier stimmen uns vielmehr schöne und zugleich raue Bilder und Innen- wie Außengeräusche auf den doch etwas eigentümlich wirkenden Ort des Geschehens – das Klassenzimmer der Dorfschule – ein.



Eine einzige Interview-Situation gibt es im Film, die stilistisch zwar eine Ausnahme bildet, aber offenbar notwendig erschien. Der Lehrer wird nach ca. einer Stunde Film zu seiner Biografie befragt. Er kann innerhalb des Ensembles aus Schülern und Lehrer als Mittelpunktfigur angesehen werden. Spätestens hier kommen dem Zuschauer auch Gedanken darüber in den Sinn, was für ein Mensch dieser Lehrer, der sich durch eine gewisse Eigentümlichkeit auszeichnet und mit so viel Engagement und Hingabe an diesem Ort lebt und arbeitet, sein muss. Durch das Interview können wir ein erweitertes Verständnis für die Vorgänge, Ansichten und das Verhalten entwickeln.

Als Beispiel für die einzige Abweichung von dem oben beschriebenen simplen und klaren Filmmusikkonzept soll eine Szene dienen, in der die Filmmusik ausnahmsweise auch eine Kommentarfunktion hat.

Es wird eine Situation präsentiert, in der ein Techniker den Kopierer der Schule reparieren muss. Durch die Montage wird dieses Ereignis jedoch zu einer anderen Situation in Bezug gesetzt, in der zwei der Kinder versuchen, aus einem Buch etwas herauszukopieren, was ihnen nicht mit befriedigendem Ergebnis gelingt. Dadurch wird diese Sequenz gewissermaßen dramatisiert, da die Szene, wenn sie dem Techniker vorangestellt ist, einen Kausalbezug herstellt und suggeriert, dass der Kopierer aufgrund der eifrigen Versuche der beiden ca. Sechsjährigen kaputt gegangen sei. Ob sich die Begebenheiten in dieser Reihenfolge und zeitlichen Nähe zugetragen haben, oder ob eine (man könnte sagen) „poetische Verdichtung“ vorliegt, muss offen bleiben. Hier setzt nun die Musik ein (Einsatz 5 + 6): Ein *pizzicato* im Cello scheint sowohl über die Bemühtheit der Kinder zu schmunzeln, als auch sich darüber lustig zu machen, dass der Techniker die Sache nun beheben muss. Der nächste Musikeinsatz, der dieses *pizzicato* aufgreift und in die folgende Musik integriert, die weiterhin die oben beschriebene Funktion erfüllt (und die für die Unterwegs-Passagen vorgesehen ist), schließt sich unmittelbar an.

(III) Episodische Strukturen

Das zweite Beispiel, *WE FEED THE WORLD* (Österreich 2005, R.: Erwin Wagenhofer, Sound Design/ Musik: Helmut Neugebauer), ist ein Dokumentarfilm mit episodischer Struktur. Episodische Strukturen ermöglichen es, nicht nur beispielhaft von einer Figur oder Perspektive aus beschränkt zu erzählen.⁴ In diesem Film wurde ein ebenso klares und einfaches Konzept realisiert, wie im ersten Beispiel, allerdings auf ganz andere Weise und zu anderem Zweck.

⁴ vgl. Stutterheim/ Kaiser 2009, S. 199.

Der Film thematisiert die Abgründe industrialisierter Nahrungsmittelproduktion und leuchtet die Folgen ihrer weltweiten Vernetzung aus. Dabei kommen Bauern, Fischer, der UN-Sonderbeauftragte für das Menschenrecht auf Nahrung und der Konzernchef von Nestlé zu Wort. Der Film gewährt Einblicke in sonst verborgenes und ist informativ, indem er die sozialen, politischen und ökologischen Zusammenhänge und Folgekosten der Agrarindustrie auflistet.

Eine Gliederung ergibt sich aus der Reihung der in sich geschlossenen Episoden in verschiedenen Ländern, wo die Produktion eines bestimmten Produkts und die damit verbundenen Auswirkungen gezeigt werden. Mit Kapitelüberschriften wird stets der Inhalt der folgenden Episode angekündigt (z.B. „Warum unsere Hühner den Regenwald auffressen und 25% der Brasilianer hungern“). Texteinblendungen liefern hin und wieder zusätzliche Informationen. Der überwiegend nüchterne Blick der Kamera auf zum Teil drastische Bilder, etwa in einer Anlage zur Aufzucht und Verarbeitung von Hühnern oder einer Halde (bestehend aus weggeworfenem Brot bzw. minderwertigem Fisch aus industrialisiertem Fang u.ä.), lässt das Gezeigte in seiner Normalität besonders erschütternd erscheinen. Es finden sich aber auch einige artifizielle Montagen (z.B. verknüpfte Einstellungen von Förderbändern) oder besondere Kamerablickwinkel. Interviews mit ausgewählten Protagonisten berichten und erläutern fast durchgängig die Situation. Unabhängig von den Länder-Episoden gliedern und kommentieren Interviews mit dem Sonderbeauftragten für das Menschenrecht auf Nahrung den gesamten Film – sie stellen ein übergeordnetes (episches) Strukturprinzip dar, das uns die Eingliederung der Beispiele in die Grundthematik nahe legt und eine Reflexion befördert. Anhand der Montage, d.h. der Platzierung dieses Interviews, wird auch die vom Regisseur erwünschte Lesart deutlich.

Aufgrund der gesellschaftlich-sozialen Dimension dieses Films können die Episodenstruktur, informierende Kapitelüberschriften und eingeblendete Kommentare als eine Übertragung einiger Prinzipien des „Epischen Theaters“ Brechts in den Film aufgefasst werden, wie man es auch in Godards Filmen beobachten kann, z.B. in *DIE GESCHICHTE DER NANA S.* (Frankreich 1962), der z.B. die in Kapiteln gegliederte Struktur aufweist und die Problematik „ausstellt“, anstatt auf den einführenden Nachvollzug der Handlung aus zu sein und der dadurch mehr auf eine die gesellschaftlichen und sozialen Hintergründe reflektierende Teilhabe abzielt. Aus dieser Perspektive werden die trennenden Kategorien zwischen fiktionalem und dokumentarischem Genre zunehmend relativiert, worauf ich im Kapitel IV noch einmal zu sprechen komme.

WE FEED THE WORLD kommt ohne Musik aus! Der Sound Designer Helmut Neugebauer hat jedoch im Umgang mit Geräuschen für spezielle Momente des Films eine Tongestaltung verwirklicht, die streckenweise musikalisch zu nennen ist und deren Funktion eindeutig scheint: Nur dort, wo die Bilder nicht auf den ersten Blick Entsetzen erregend genug sind, fügt die auditive Ebene eine kommentierende oder emotionalisierende, weil beunruhigende Dimension hinzu - man könnte hierfür den Begriff des *Valeur ajoutée* (Mehrwert)⁵ benutzen. Es handelt sich zumeist um die Integration von Geräuschen, die im

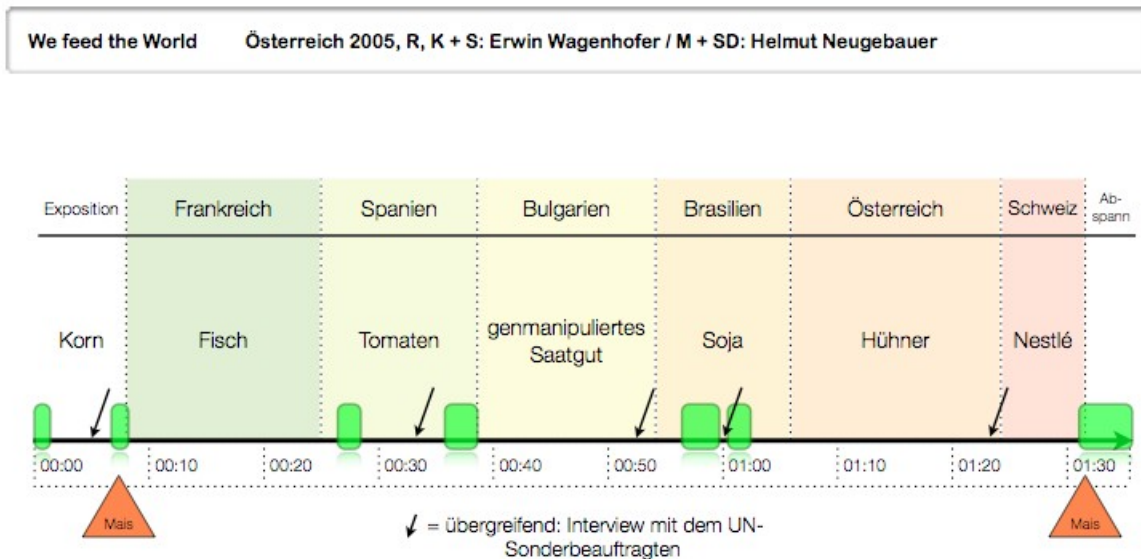
⁵ *Valeur ajoutée* (dt. Mehrwert) ist ein von Michel Chion (1994) eingeführter Begriff, der die Anreicherung des Filmbildes mit

szenischen Ton ihren Ursprung haben (oder haben könnten), z.B. das Klacken einer Zapfsäule an einer Tankstelle oder Fluggeräusche, und stilisiert werden. Diese *morphing* oder *Klangmodulation* genannte Technik⁶, welche die im Handlungsraum angesiedelten (oder zumindest dort zu vermutenden) Sounds aufgreift und umformt, ist im Mainstream-Spielfilm seit den 90er Jahren etabliert und dient in der Regel dem Aufladen von im Bild Sichtbarem, ohne dafür als extern erkennbare Geräusche zu verwenden. In unserem Beispiel werden sie dahingehend verfremdet, dass eine teils unbestimmte, teils deutlicher werdende Assoziation aufkommt, die man als „gefährlich“ oder „riskant“ bezeichnen könnte, wodurch die Geräusche kommentierend auf die Bilder oder störend bzw. beunruhigend wirken. Besonders die Spanien-Episode, in der auch der LKW-Transport der Tomaten thematisiert wird, enthält Bilder, die uns eher aus dem Urlaub bekannt sind und sonst möglicherweise positive Assoziationen auslösen könnten. Der Film geht also über eine Auflistung der Probleme hinaus und versucht uns mit den Möglichkeiten einer emanzipierten Tonspur intellektuell und emotional zu erreichen. Im Folgenden möchte ich die Einsätze des musikalisierten Sound Designs kurz schildern, um die gerade ausgeführte These zu untermauern.

Die erste einleitende Episode zeigt uns in kürzerer Form einen Ablauf, der auch für die folgenden längeren Episoden bestimmend ist und somit einer Exposition entsprechend auf das zu Erwartende und die Erzählhaltung einstimmt: Es geht sofort hin zum Ort des Geschehens und in die Interview-Situation. Innerhalb einer jeden Episode wird ein Nahrungsmittel-Beispiel abgehandelt. Zu Beginn der ersten Episode sehen wir Bilder eines Kornfeldes, am Ende der Episode wird Brot, das nicht älter als 48 Stunden ist, auf einer Halde entsorgt und es werden Maiskolben zur Erzeugung von Fernwärme verfeuert. Zwischen Brothalde und brennenden Maiskolben ist das Interview mit dem UN-Sonderbeauftragten für das Menschenrecht auf Nahrung montiert, der auf unhaltbare Verhältnisse zum Thema Hunger und Nahrungsmittel-Handel aufmerksam macht, wodurch die nachfolgenden Informationen in Zusammenhang mit der Verfeuerung der Maiskolben dagegen nochmals an Brisanz gewinnen. Dennoch wird das Sound Design, das mit Hilfe synthetischer Klänge ein stilisiertes Knistern von Feuer darstellt, eingesetzt. Dies ist eine Abweichung von der Funktion des ergänzenden Aufladens an sich harmloser Bilder, da das Bild hier keinesfalls neutral, sondern eher symbolisch und kritisierend ist. Dafür erhält dieser Moment eine strukturelle Bedeutung: Es wird eine Zäsur gesetzt, die die einleitende Episode als „Exposition“ mit den genannten typischen Funktionen kenntlich macht. Für diese Sicht spricht auch die Wiederverwendung der glühenden Maiskolben während des Abspanns, wodurch eine Klammer gesetzt wird. Dort erklingt anstelle einer Abspann-Musik ein Sound Design, das aus Klängen besteht, die als ein überzeichnetes, wiederum an eine defekte Lautsprecherbox erinnerndes Knistern beschrieben werden können, während ein tieferer, einem Sinuston ähnlicher Klang, anhaltend „nervt“ und an der Schwelle zum Dröhnen gepegelt ist.

Ausdrucks- und Informationswert durch den (nicht-sprachlichen) Ton bezeichnet. Dabei ist es wichtig, dass der Rezipient die Annahme hat, Information oder Ausdruck ergäben sich „natürlich“ aus dem schon im Bild Enthaltenen.

⁶ vgl. Lensing 2006, S. 216.



Von den sechs der Exposition folgenden Episoden erhalten nur zwei musikalisiertes Sound Design (Spanien und Brasilien). Der Ursprung der Tongestaltung bei den Luftaufnahmen in Spanien erwuchs zunächst aus rein praktischen Gründen: Es existierte kein brauchbarer Ton, da aus einem Leichtflugzeug heraus im Freien sitzend gefilmt wurde.⁷ Bei der „Vertonung“ der Luftaufnahmen von Gewächshäusern und Sojafeldern eröffnete sich offenbar aus der Not heraus zugleich aber die Möglichkeit, die Bilder, die in sich weniger erschütternd, betroffen machend oder aufrüttelnd sind als in anderen Episoden, mit dem Ton zu kommentieren und aufzuladen. Die riesigen glitzernden Flächen der Gewächshäuser haben sogar einen eigenen ästhetischen Wert (das Meer im Hintergrund bei Gegenlicht) – ganz im Gegensatz z.B. zu den erschütternden Bildern der Hühnerproduktions- und Verarbeitungsstätten in Österreich. Durch den differierenden⁸ Einsatz der auditiven Ebene werden die oberflächlich betrachtet neutralen bis z.T. sogar schönen Bilder konterkariert. Es erklingen ein stilisiertes Windgeräusch, unvorhersehbar einsetzende scharfe Akzente und in der Brasilien-Episode dazu integrierte Urwaldgeräusche zu Luftbildern der Sojafelder, für die der Urwald (Mato Grosso – großer dichter Wald, wie die Region noch immer heißt) gerodet wurde.

Auf zwei interessante Beobachtungen, die den Einsatz mit Originalton betreffen, möchte ich noch kurz eingehen: In der Spanien-Episode sind die menschenunwürdigen Behausungen der meist marokkanischen Gemüsearbeiter zu sehen, die in halb verfallenen Schuppen und leer stehenden Gewächshäusern wohnen, in unmittelbarer Nähe zu gelagerten Pestiziden. Mit den Überresten der giftigen Düngemittelbehälter haben sie sich nordafrikanische Saiteninstrumente gebaut, auf denen sie musizieren. Die Szene ist in ihrer Widersprüchlichkeit beeindruckend. Ebenso widersprüchlich die darauf folgende: Zu der trostlosen Innenansicht eines nach der Ernte leer geräumten Tomatengewächshauses hören wir Frösche, die hier nicht

⁷ E-mail des Regisseurs vom 20.04.2010 an den Autor.

⁸ *Differenz* nutze ich im Sinne Flückigers (2001), die bei der Systematisierung der Ton/ Bild-Beziehungen auf einer Skala zwischen maximaler Redundanz und maximaler Differenz einen *Valeur ajoutée* (Mehrwert) verortet.

hinzugehören scheinen, sich dort aber tatsächlich angesiedelt haben – es handelt sich hier in der Tat um den Originalton.⁹ Dennoch entsteht eine Differenz, die für den von mir unterstellten *valeur ajoutée* verantwortlich ist, da der Ton zu diesem unnatürlich wirkenden, trostlosen und ausgelaugten Umfeld vordergründig nicht zugehörig scheint und so einen Bezug zur Tatsache der Zerstörung natürlicher Lebensräume, aber auch menschenwürdiger Lebens- und Arbeitsbedingungen hergestellt wird. Die differierende Wirkung wird hier interessanterweise nicht durch das Hinzufügen synthetischer „Störgeräusche“, sondern – umgekehrt – durch den Originalton erreicht.

Eine letzte Beobachtung zum Film: In der Rumänien-Episode haben – ähnlich der Spanien- und Brasilien-Episoden – die Bilder für sich genommen wenig Abschreckendes, Beunruhigendes. Dennoch fehlt der differierende Einsatz der Tongestaltung. Als Besonderheit dieser Episode ist aber zu beobachten, dass der Protagonist nicht nur die eigenen, ihn direkt betreffenden Sachverhalte darlegt, sondern bereits selbst übergreifende inhaltliche und politische Bezüge herstellt. Diese global reflektierte Sicht lässt die konkreten, scheinbar harmlosen Begebenheiten und Bilder der Rumänien-Episode in anderem Licht erscheinen. Es besteht hierdurch schlicht kein Bedarf für den Einsatz einer kommentierenden oder differierenden Tonebene.

(IV) Zusammentreffen verschiedener Rezeptionshaltungen

Nicht selten finden sich in Filmen Kombinationen erzählerischer Grundmuster. Im Speziellen scheint die Integration von Wirkelementen der dramatischen Erzählformen in den Dokumentarfilm ein entweder unbewusst gehandhabtes Mittel oder aber gezielt eingesetzte Strategie zu sein, die auf die Rezeptionserfahrungen des Publikums im fiktionalen Genre rekurrieren. Hierbei ist anzunehmen, dass auch die Musik- und Tongestaltung die Rezeptionshaltung beeinflusst, d.h. den Modus prägt, in dem die Aufnahme und Interpretation eines Films geschieht. Die Filmmusik ist also daran beteiligt, ob – im Sinne Umberto Ecos – „definitive Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerkes“ vorgeschrieben werden oder die „Poetik des Kunstwerkes“ den „Interpreten [...] zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes unausschöpfbarer Beziehungen“ macht.¹⁰ Die Rolle, die der Musik dabei zukommt, wenn Rezeptionshaltungen geprägt und verändert werden oder im Sinne eines breiten Rezeptionsangebotes, aus dem sich jede/r einen Teil herausgreift, verschiedene Rezeptionshaltungen gleichzeitig existieren können, ist aus meiner Sicht sehr hoch einzuschätzen.

⁹ E-mail des Regisseurs vom 20.04.2010 an den Autor.

¹⁰ Eco 1977, S. 31.

Als Beispiel für das Zusammentreffen verschiedener Rezeptionshaltungen könnte gelten, wenn z.B. anscheinend Dokumentarisches in den Spielfilm integriert wird. Man könnte hier das Schreiben besonders authentisch wirkender, lebensnaher Dialoge auswählen.¹¹ Eine Teil-Gattung des Spielfilms könnte mit „Das Leben, wie es ist“ überschrieben werden, die mit allen cineastischen Mitteln – von der Wahl des Sujets bis zur Musik- und Tongestaltung – Aspekte von Authentizität aufgreift, worunter z.B. die meisten Filme des italienischen *Neorealismus*, der *Nouvelle vague*, oder Filme von Mike Leigh, Ken Loach, Gus van Sant, aber auch Andreas Dresen fallen würden, um nur wenige aktuelle Namen zu nennen. In seinem Film HALBE TREPPE (D 2002) hat Andreas Dresen, wie des Öfteren auch Mike Leigh¹², auf ein Drehbuch verzichtet und mit den Darstellern zusammen Figuren und Geschichte erarbeitet, während das Team zusammen am Drehort wohnte.¹³ Auf dieser Basis konnten Dialoge lebensnah improvisiert werden. Ganz natürlich erscheint aus dieser Perspektive der Einsatz der Musik der „17 Hippies“ und die Einbindung einiger Musiker als musizierende Akteure in HALBE TREPPE.¹⁴ Im digitalen Zeitalter hat sich inzwischen ein anderes Verhältnis zu Authentizität entwickelt. So sind das Improvisieren und die Arbeit mit Laiendarstellern heute wesentlich einfacher als zur Entstehungszeit z.B. der Neorealismus-Filme. Aber aus strukturell-dramaturgischer Sicht ist dennoch z.B. Folgendes interessant: In seinem Spielfilm HALBE TREPPE hat Andreas Dresen dokumentarisch anmutende Interview-Passagen eingebaut, in denen er die Figur über sich, die Situation und andere Figuren reflektieren lässt, wodurch sie aus der Diegese heraustritt und der dramatische Handlungsfluss unterbrochen wird.

In einem der erfolgreichsten Dokumentarfilme von Michael Moore, BOWLING FOR COLUMBINE (USA 2002), 2003 ausgezeichnet mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm, ist eine Überlagerung von episodischer Struktur mit einem konventionellen dramatischen Bogen zu erkennen. Es ist anzunehmen, dass Michael Moore seine intensive Fernseh-Erfahrung mit 24 Folgen THE AWFUL TRUTH (USA 1999-2000, TV) zu brisanten politischen Themen sowie die Erfahrungen mit seinen vorigen Kinofilmen dafür nutzte, um das anvisierte Publikum zu erreichen, oder anders formuliert: ein möglichst breites Rezeptionsangebot zu machen. Namentlich ist zu beobachten, dass die an sich epische Reihung der Episoden, durch die uns Michael Moore als Erzähler und als Figur führt, in ihrer Dramaturgie gleichzeitig auch einem konventionellen dramatischen Bogen folgt: Exposition – erster Wendepunkt – Einführung eines „Gegenspielers“ – Lösung des Konfliktes. Die erste Episode zeigt, welche bedeutende Rolle Waffen für viele Amerikaner einnehmen. Es folgt das schreckliche Ereignis des Amoklaufs in der Columbine High School, so wie es die Überwachungskameras und Zeugen darstellen, das als „erregendes Moment“ (1. Wendepunkt, ab dem man nicht mehr zurück kann und der alles verändert) gesehen werden kann. Hiernach gelingt es Michael

¹¹ Hier sei an Eric Rohmer erinnert, der gefilmte Improvisationen transkribierte und daraus verbindliche Skripte entwickelte.

¹² Vgl. hierzu: http://fremdsprachige-filme.suite101.de/article.cfm/regisseur_mike_leigh_und_happygoluckyhttp://fremdsprachige-filme.suite101.de/article.cfm/regisseur_mike_leigh_und_happygolucky (Stand: 1.8.2010).

¹³ Vgl. Dokumentation SUCHE NACH DER WIRKLICHKEIT von Peter Kremski auf der DVD HALBE TREPPE von Universal Pictures 2003.

¹⁴ Dieses hauptsächlich aus semiprofessionellen Musikern bestehende Ensemble arrangiert und spielt seine Musik auf unkonventionelle Weise, was sich vor allem darin äußert, dass nur grobe Absprachen zum Ablauf und Arrangement der Stücke bestehen. So entsteht stets der Eindruck von Improvisation, Zufälligkeit und Nicht-Perfektum, was dafür aber im Gestus, der Haltung zur Musik und der bei Vermittlung von Energie und Dynamik eine ganz eigene Wirkung zeigt.

Moore, mit Charlton Heston einen geeigneten Protagonisten gewissermaßen als Gegenspieler (*Antagonist*) zu etablieren, der seine Popularität dafür nutzt, als Lobbyist für Waffenhersteller aufzutreten. Ebenso verhält es sich mit der Sprecherin der Supermarktkette, bei der die jugendlichen Täter die Munition kauften, die aber jegliche Verantwortung von sich und dem Konzern weist. Natürlich fiebert man nun mit Michael Moore und den überlebenden jugendlichen Opfern mit, dass es gelingen mag, die Zuschauer aufzuklären und die Umstände im Land zu verändern. Der Film endet damit, dass die Supermarkt-Pressesprecherin zusagt, nun doch generell Munition aus dem Angebot zu nehmen und dies den Opfern des Massakers mit Handschlag verspricht.

Michael Moore hat übrigens ein bemerkenswertes musikdramaturgisches Gestaltungsmittel für eine der beeindruckendsten Stellen in *BOWLING FOR COLUMBINE* aus einem Spielfilm entnommen. Es handelt sich um die Sequenz, welche den Abschluss seiner „Exposition“ bildet. Hier setzt Moore den Song *What a wonderful world* als kontrastierenden Kontrapunkt zu schockierenden Bildern der von den USA geführten Kriege ein. Die Bilder werden durch Informationen zum Waffenhandel, Geheimdienstoperationen und Aufnahmen der Anschläge des 11. Septembers in New York ergänzt. Moore lässt den englischen Text des Songs als Untertitel mitlaufen, sodass nicht nur stimmungsmäßig, sondern auch inhaltlich ganz klar eine Differenz entsteht.

Die Michael Moore und dem amerikanischen Publikum vermutlich bekannte Referenz stammt aus *GOOD MORNING, VIETNAM* (USA 1987, Barry Levinson). Bei diesem Film gibt es jedoch eine narrative „Absicherung“ dieser Musik. Das ebenfalls von Louis Armstrong gesungene Musikstück konterkariert zwar auch hier Kriegsbilder (u.a. eine Exekution von Vietnamesen als Vergeltung eines Anschlags auf US-Soldaten), wird dort aber als im Radio laufend im Handlungsraum, also auf der internen *ersten auditiven Ebene* verortet. Montage und Mischung lassen es jedoch wie von extern als Filmmusik auf der *zweiten auditiven Ebene* wirken.

An dieser Stelle eine Bemerkung zur Terminologie: *Erste* und *zweite auditive Ebene* (im Sinne von Wahrnehmungs- aber auch Gestaltungsebenen) sind Begriffe von Zofia Lissa¹⁵, welche zur Beschreibung der dramaturgischen Wirksamkeit von Filmmusik geeignet sind und die in meinen Augen die nicht unproblematischen Termini „nondiegetisch“, „extra-diegetisch“ oder gar „Illustrationsmusik“ und „dramaturgische Filmmusik“ (z.B. von der GEMA und in zahlreichen Büchern über Filmmusik verwendet) als Gegensatz zur „diegetischen Filmmusik“ oder „Szenenmusik“, die selbstverständlich ebenso dramaturgisch eingesetzt werden kann, unnötig machen.¹⁶

¹⁵ Vgl. Lissa 1965.

¹⁶ Die Diskussion hierüber ist weiterhin zu führen. Erinnerung sei an dieser Stelle an die interdisziplinäre Analyse von *THE TRUMAN SHOW* (USA 1998) beim III. Kieler Symposium im Dezember 2008, wo auch die Bedeutung zur Differenzierung der auditiven Ebenen besonders deutlich wurde. Vgl.: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 4, 2010/5.
Link: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.php>

Gus van Sant mag mit seinem Film *ELEPHANT* (USA 2003) dafür stehen, wie ein Spielfilm der „Offenen Form“ ganz stark durch Gestaltung einer emanzipierten Tonspur Freiräume schafft, durch die man den im Film thematisierten Begebenheiten rund um den Amoklauf in der Columbine High School sehr nahe kommt. Trotz oder gerade wegen der konsequenten *Dedramatisierung*, der multiperspektivischen Erzählform, der damit einhergehenden Verweigerung von Antworten und mithilfe von Strategien des audiovisuellen Kontrapunkts gelingt van Sant eine sehr große Annäherung an die Problematik und die Protagonisten, was den Film vielleicht authentischer anmuten lässt als alle dokumentarischen Abhandlungen zu diesem Thema.

(V) Transformation fiktionaler Erzählformen und Wirkungsmöglichkeiten in den Dokumentarfilm mithilfe der Musik

Im nun folgenden Abschnitt soll die Rolle der Musik bei der Transformierung fiktionaler in dokumentarische Erzählformen und daran gebundene Wirkungsmöglichkeiten anhand des Films *RHYTHM IS IT!* (D 2004) eingehender untersucht werden.

Wesentliche Merkmale der Transformierung sind:

- Typisierung ausgewählter Protagonisten (anstelle differenzierter, teils auch widersprüchlicher Charaktere).
- das Einbringen und Schüren von Konfliktmomenten.
- Herstellen von Kausalbeziehungen (die der beobachteten Wirklichkeit entsprechen, aber auch nicht entsprechen können).
- ein dramaturgischer Bogen der Geschlossenen (dramatischen) Form.

Man könnte bereits hier fragen, ob dies eine Berücksichtigung und Anpassung an die stetig sich wandelnden Sehgewohnheiten ist oder ob Autoren und Produzenten dem Thema und ihrem Blick darauf nicht vertrauen und so möglicherweise eine eindimensionale Bindung des Zuschauers als ein eben nicht-sich-einbringendes Wesen fordern.

Der Film *RHYTHM IS IT!* von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch zeigt die Arbeit an einem sog. education-project der Berliner Philharmoniker mit ca. 250 Schülerinnen und Schülern aus Berliner Schulen. Wir erleben, wie Jugendliche aus unterschiedlichen Milieus zumeist ohne Vorkenntnisse Igor Stravinskys Ballett *Le sacre du printemps* proben und aufführen, ohne zu dieser Art von Musik und Kunst bisher eine Beziehung gehabt zu haben. 2005 wurde der Film mit dem deutschen Filmpreis für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet. Neben der Ballettmusik Stravinskys, die an einigen Stellen auch als

„faktische“ Filmmusik eingesetzt wird (dazu später mehr) und im Abspann als *Original Music* bezeichnet wird, erklingt noch beigeordnete externe Filmmusik, im Abspann *Filmscore* genannt, von Karim Sebastian Elias.

Dieser Dokumentarfilm gibt ein eindrückliches Beispiel dafür, wie die Musik den Handlungs- und Spannungsverlauf eines 5-Akt-Dramas sowie dessen Möglichkeiten für das Etablieren und Ausstellen von Konflikten der Protagonisten ermöglicht bzw. unterstützt. Die fünftaktige Struktur lässt auch Freiraum für Episoden, die den biographischen Hintergrund einiger ausgewählter Protagonisten beleuchten, während das Fortschreiten der Projektarbeit als fortschreitende „Handlung“ dargestellt wird. Der Film steht für eine Reihe von Dokumentarfilmen, die sich in den letzten Jahren ganz deutlich an gängiger Spielfilm-Dramaturgie orientierten. In unserem Fall begünstigt außerdem das Sujet, in welchem die Entsprechungen zu *Konflikt* und *kollidierender Handlung* bereits vorprogrammiert sind, diese dramaturgische Konzeption – ein nicht zu unterschätzender Aspekt!

Dramaturgische Muster des Spielfilms finden im Kino-Dokumentarfilm aber selbst dann Anwendung, wenn diese Elemente keineswegs angelegt sind oder es gar nicht um Menschen geht, wie in *DIE REISE DER PINGUINE* (FR 2005), der aber voll von Anthropomorphismen ist. Der Verleih wirbt im Kinotrailer zum Film sogar mit den Worten: „Die Natur schreibt die schönste aller Geschichten“.

Zur Inhaltsangabe zum Film *RHYTHM IS IT!* ist in der Zeitschrift *Film-Dienst* zu lesen:

„In fesselnden Bildern veranschaulicht der mitreißende Dokumentarfilm den mitunter beschwerlichen kreativen Schaffensweg. Die eingängige Dramaturgie zeigt den Lernprozess an einigen besonders exzentrischen Schülern auf und beschreibt eine nachahmungswürdige Erfolgsstory.“¹⁷

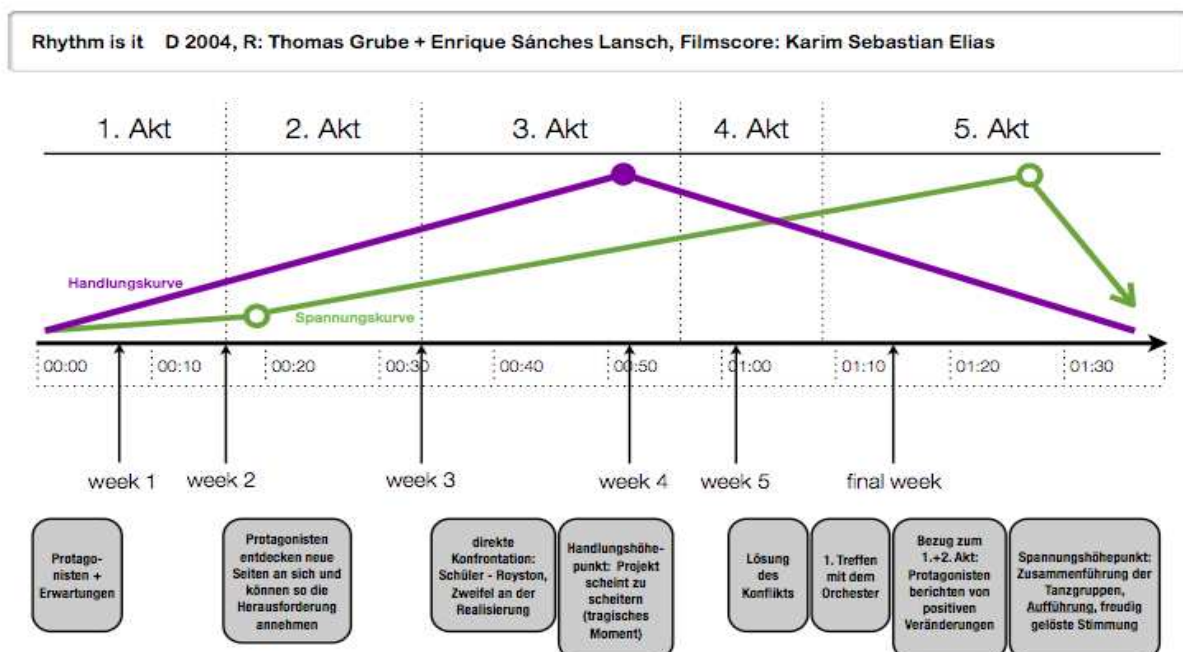
Was hier mit Lernprozess nüchtern beschrieben wird, lässt sich dramaturgisch ummünzen in die Entwicklung von Charakteren, die vor ein Problem oder eine Herausforderung gestellt werden und dieses zu lösen gedenken und daran wachsen.

Die Musikdramaturgie folgt durchgängig dem Anliegen, dass sich die Zuschauer in die Situation, Gedanken- und Gefühlswelt der Protagonisten einfühlen und sich an der sehr deutlich herausgearbeiteten Zuspitzung und Lösung des Konfliktes emotional beteiligen sollen. Eine weitere dramaturgische Funktion wird deutlich, wenn durch die filmmusikalische Gewichtung einige Passagen hervorgehoben werden, die sonst in der Reihung von dokumentarischen Beobachtungen untergehen würden, die aber für die Dramatisierung benötigt werden. Gemeint sind z.B. jene Abschnitte, in denen in dichter Folge Interviews der verschiedenen Protagonisten, welche zu thematischen Abschnitten gebündelt wurden, enthalten sind. So äußern sich z.B.

¹⁷ Film-Dienst Jg. 57 (2004).

über Zutrauen zu den eigenen Fähigkeiten, zum biographischen Hintergrund usw. nacheinander einige Schüler, Lehrer, die Choreographen und der Dirigent Simon Rattle. Während Rattle sich äußerst gewährt, ja weise und zugleich sympathisch zu Kunst und Lebensfragen äußert, wirken die Aussagen der Schüler zwar authentisch, würden aber nicht als bedeutend genug aufgefasst werden, um als Grundlage für den Aufbau von Konfliktfeldern herzuhalten, was andernfalls die Wirkung des am Ende des Films anvisierten positiven Umschwungs mildern würde. Mit anderen Worten: Mit Hilfe der Filmmusik werden Konfliktfelder vorbereitet, die beim Spannungsaufbau und für die Zuspitzung und Lösung des Konfliktes benötigt werden. Bei allen Interviews bleibt der oder die Fragende, d.h. bleiben die Autoren im Hintergrund, sind nicht zu hören, können nicht durch die gestellte Frage oder Aufforderung sich zu äußern identifiziert werden (im Gegensatz z.B. zur Interview-Situation in SEIN UND HABEN, wo der Fragende zwar nicht zu sehen, aber aus dem Off zu hören ist). Auch dies trägt – wie die Musikdramaturgie – dazu bei, die Distanz zu den Geschehnissen zugunsten der Einfühlung und stringenten Ausformung dramatischer Strukturen zu reduzieren und das Immersion genannte „Eintauschen in die Geschichte“ zu befördern.¹⁸

Die folgende Übersicht soll die zugrunde liegende 5-Akt-Struktur kenntlich machen und zeigen, wie diese auf den Film anwendbar wird, wenn den jeweiligen Akten typische „Handlungselemente“ zugeordnet werden.



¹⁸ Vgl. „Immersion“ = Heft 17/2/2008 der Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation *montage A/V*. Schüren 2008. Link: http://www.montage-av.de/a_2008_2_17.html

Im ersten Akt werden uns alle Protagonisten vorgestellt und Erwartungen zu dem bevorstehenden Projekt präsentiert. Im zweiten Akt werden die ersten Probleme deutlich, vor allem verkörpert durch den *Antagonisten* Royston, den Choreographen, der mit seiner Kompromisslosigkeit in puncto Disziplin, Energie und Einsatzbereitschaft scheinbar unüberwindbare Hürden errichtet. Einige der Jugendlichen entdecken aber neue Seiten an sich und können die Herausforderung annehmen – ein wichtiger Bestandteil dieses dramaturgischen Modells, das die Entwicklung der weiteren „Handlung“ ermöglicht. Der dritte Akt enthält die eskalierende Konfrontation zwischen den Schülern und Royston, aber auch Konfrontationen zwischen den Schülern sowie deutliche Zweifel an der Realisierung des Projektes, des weiteren den Handlungshöhepunkt mit dem *tragischen Moment*, da das Projekt wirklich zu scheitern droht (Royston: „Wenn es euch nicht genauso ernst ist wie mir, dann haben wir vielleicht ein Problem [...] Ich bin kurz davor, die Aufführung hinzuschmeißen“).¹⁹

Schon bis hierher ist zu beobachten, wie sich die Wirkung der klassischen Dramaturgie aus der kausalen Verknüpfung der Begebenheiten heraus entwickelt und für uns dadurch der Höhepunkt als wahrscheinlich und ableitbar erscheint – eine wesentliche Anforderung, die bereits Aristoteles in seiner „Poetik“ formulierte: „Peripetie und Wiedererkennung müssen sich aus der Zusammensetzung der Fabel selbst ergeben, d.h. sie müssen mit Notwendigkeit oder nach der Wahrscheinlichkeit aus den früheren Ereignissen hervorgehen“.²⁰

Dies erfüllt sich im Folgenden tatsächlich: Der vierte Akt enthält die Umkehr (Peripetie) der Handlung, d.h. das Beschreiten eines neuen Weges, der die Lösung des Konfliktes ermöglicht. Eine Lehrerin, welche die dramaturgische Rolle des *Begleiters* der Hauptfigur(en) einnimmt, überzeugt schließlich beide Seiten, einander entgegenzukommen. Der ehemalige *Antagonist* Royston wird nun ebenfalls zum *Begleiter*.

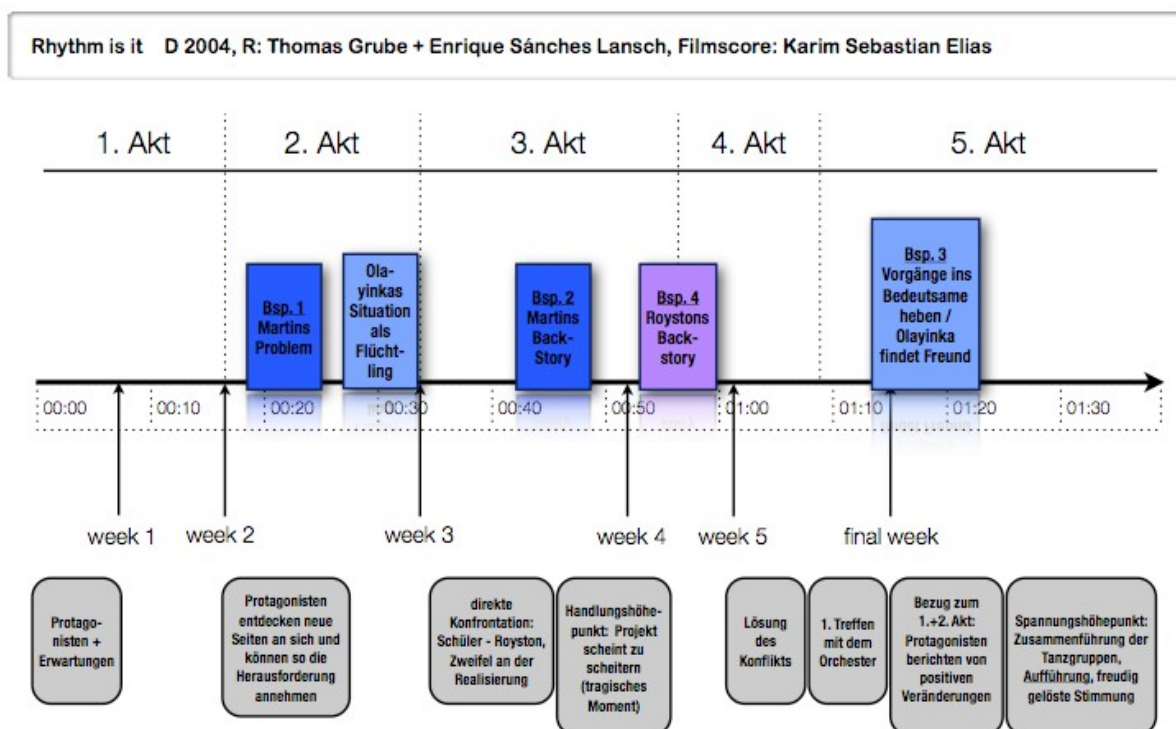
Der fünfte Akt bringt mit der Aufführung des Balletts den Spannungshöhepunkt und Abschluss: Schüler und Tanzgruppen treffen sich in der Philharmonie, wo ihnen das Orchester das Stück von Stravinsky vorspielt. Hier schließt sich ein Bogen zum Anfang (1. und 2. Akt), da einige Jugendliche erkennen, dass die von ihnen abverlangte Energie bereits in der Musik selbst steckt und auch von den Musikern aufgebracht wird; nur so kann die Aufführung zu einem Erfolg werden.

Ohne große Probleme lässt sich also in der dramaturgischen Anlage des Films steigende und fallende Handlung mit dem *Midpoint* als Höhepunkt ausmachen sowie eine Spannungskurve nachzeichnen, wie man sie in einer 5-Akt-Struktur erwartet.

¹⁹ TC 00:40:40 (hh:min:sek).

²⁰ Aristoteles 1982, 35.

Im Folgenden seien 4 Beispiele präsentiert, die für verschiedene Aspekte der Musikdramaturgie im Film RHYTHM IS IT! stehen und als Beleg für die aufgestellte These zur Rolle der Musik bei der Transformierung fiktionaler Erzählformen in dokumentarische dienen sollen. Das vierte Beispiel gibt dabei einen Eindruck von der Verwendung der Musik Stravinskys als „faktische“ Filmmusik, d.h. von ihrer Verwendung als handlungsbedingte Musik, die aber durch die Art ihres Einsatzes wie externe Filmmusik wirkt. Über die „Absicherung“ im Handlungsablauf entsteht so eine interessante Verknüpfung der Montageelemente – ein Verfahren, das in ähnlicher Form schon weiter oben für den Film GOOD MORNING, VIETNAM erwähnt wurde und das bei kunstfertiger Anwendung interessante Wirkungen ermöglicht.



Das erste Beispiel zeigt, wie die komponierte Filmmusik einen jener wichtigen Momente im 2. Akt markiert, wo einer der Protagonisten – hier ist es Martin – sein Problem thematisiert, an seine bisherigen Grenzen stößt, dann aber dem gestellten Problem entgegentritt, wodurch die „Handlung“ weiter in Gang kommt. Genau bei Einsatz der Musik wird die Fokussierung auf den ausgewählten Protagonisten noch durch eine ovale Bildmaske unterstützt, solange sich Martin unter den anderen Tänzern befindet (00:20:26). Martins musikalisches Thema ist geprägt durch den klischeehaft-sentimentalen Gebrauch von Klavier, Streicherteppich und Klarinette. An einer Stelle des Takes verdrängt die Filmmusik durch die Mischung den szenischen Ton, wodurch offensichtlich eine Überhöhung der Begebenheit bewirkt werden soll.

Das zweite Beispiel stellt eine Verbindung zum ersten dar, denn hier wird Martins biographischer Hintergrund (*backstory*) erzählt. Hier hilft die Musik, großes Verständnis für den Protagonisten aufzubringen. Musikkonzept und Ausführung der Musik sind auch hier auf Einfühlung angelegt und ermöglichen kaum Distanz zu dem, was Martin erzählt. Der Bericht aus seiner Vergangenheit ist zudem mit ebenso klischeehaften Bildern seiner Heimatstadt unterschritten. Filmmusik, Bild und der Bericht Martins als *voice-over*-Kommentar scheinen wiederum eine Überhöhung bewirken zu sollen. Es erklingt dabei wieder Martins musikalisches Thema, diesmal nur mit Klavier und Klarinette.

Eine dramaturgische Funktion dieser in Ansätzen leitmotivischen Verwendung der Musik ist hier, den Bezug zu dem schon erwähnten früheren Abschnitt herzustellen, d.h. die Entwicklung des Charakters tendenziös aufzuzeigen, damit Konfliktzuspitzung und positiver Umschwung am Ende des Films eindrucksvoll inszeniert werden können und glaubwürdig erscheinen. Dies bringt außerdem unterschwellig den für die Zuspitzung des Konfliktes wichtigen Aspekt hinein, dass sich einige Schüler sehr bemühen und sich ungerecht behandelt fühlen, wenn global Kritik geübt wird, was auch konkret thematisiert wird.

Diese Sequenz ist Teil einer Episode des dritten Aktes, wo auch Simon Rattle von seiner Jugend erzählt. Im Gegensatz zum Material, das mit den Jugendlichen entstanden ist, gehen die Filmemacher mit den Interviews von Simon Rattle respektvoller und sehr kunstvoll um. So berichtet Rattle davon, wie eine Aufführung von *Sacre* als Kind bei ihm eine Art Initialzündung darstellte. Er findet die passenden Worte für die Magie eines solchen Moments. Hier sind wirkungsvolle Bilder der Aufführung vom Schluss des Filmes als kurze, bildliche Übersetzung für das Gesagte gefunden und unterschritten worden, während eine ruhige, spannungsvolle Passage aus Stravinskys Musik geprobt und den Bildern unterlegt wird.²¹

Das dritte Beispiel zeigt eindrücklich, wie Vorgänge aus der dokumentarischen Beobachtung heraus ins Bedeutsame gehoben werden, da sie sonst als dokumentiertes Ereignis zu wenig Empathie beim Zuschauer auslösen würden. Es stammt aus dem 5. Akt, wo der Konflikt überwunden wurde: Royston fragt die Schüler, ob sie auch davon überzeugt sind, dass sie eine sehr gute *performance* abliefern können, aber kaum einer der Jugendlichen wagt zu antworten; die Musik setzt mit positivem Gestus ein, ein Schnitt fügt schnell ein lächelndes Gesicht hinzu. Die Musik verknüpft das Ereignis zugleich mit der folgenden Episode, in der auf Olayinka, einen Flüchtling aus Afrika, der beide Eltern im Krieg verloren hat, wieder eingegangen wird, der nun einen Freund gefunden hat, nachdem er sich anfangs sehr fremd und allein fühlte. Dies ist die im fünftaktigen Modell mögliche Bezugnahme zum 1. oder 2. Akt, wo Umstände und Hintergründe der einzelnen Protagonisten erzählt wurden und nun aufgelöst werden.

²¹ TC ab 00:51:20.

Der als *underscoring* konzipierten Musik kommt ausschließlich illustrierende Funktion zu. Allzu klischeehaft vollzieht die Musik den Umschwung ins Positive nach. Der mit insgesamt 8 Minuten und 8 Sekunden verhältnismäßig lange Take verbindet in dieser Sequenz mehrere Szenen und kleidet alles in eine positiv-pathetische Stimmung. Als Olayinka und sein neuer Freund zuhause nach „afrikanischer“ Musik tanzen, nehmen die Filmemacher eine schwere Täuschung des Zuschauers vor, welche meiner Meinung nach rückwirkend die Authentizität anderer Passagen ebenfalls in Frage stellt. Die Musik soll als aus der Musik-Anlage erklingend erscheinen, ist aber Filmmusik der *zweiten auditiven Ebene (Filmscore)*. Sie ist in das *underscoring* integriert und bedient sich oberflächlicher Klischees von afrikanischer Musik (Xylophon, Congas u.a. percussion-Instrumente, Frage-Antwort-patterns, pentatonische Flötenmotive, alles in orchestralen Sound eingebettet). Was die beiden in Wirklichkeit gehört haben, bleibt ein Geheimnis.

Offenbar bestand an dieser Stelle des Films, wo alles auf den Spannungshöhepunkt – die erfolgreiche Aufführung des Stückes – hinführt, Angst davor, dass ohne Filmscore der positive Umschwung der Geschehnisse nicht ergreifend genug erzählt oder sogar hinterfragt werden kann. Die Musik soll uns offenbar überreden, alles schön zu finden und eventuell offene Fragen dazu, ob künstlerische und pädagogische Ansprüche wirklich realisierbar oder weiterhin kaum vereinbar mit den Haltungen, Interessen und Fähigkeiten der Schüler sind, zu vergessen.

Nun zum vierten und letzten Beispiel aus diesem Film. Es soll den virtuosen Umgang mit der Musik Stravinskys in der Montage aufzeigen, wobei deutlich wird, dass auch dieser Musikeinsatz in das übergreifende dramaturgische Konzept eingegliedert wird. Die Musik ist einem Interview mit Royston, dem Choreographen, unterlegt. Dieses ist sinnfällig platziert²², da es nach der Drohung das Projekt abzusagen die spätere Versöhnung plausibel macht, denn wir können nun auch für ihn Verständnis entwickeln, indem wir vom biographischen Hintergrund und den Idealen des *Antagonisten* erfahren.

Der verwendete Teil der Musik Stravinskys ist in einer Weise eingesetzt, dass diese als komponiertes *underscoring*, d.h. als *Filmscore* erscheint. Das liegt an Charakter und Elementen der Musik selbst, aber auch an ihrem Gebrauch auf Stichworte hin, wie es konventionelle Praxis im Spielfilm ist. Streicher-pizzicato und Pauken/ große Trommel prägen im pianissimo einen gehenden Rhythmus aus, während Englisch Horn und Klarinetten teils unruhige, aber dennoch vage bleibende melodische Phrasen haben. Im Interview ist die Rede von einem Erlebnis, das für Royston den Anlass gab, weg von zu Hause zu gehen, um irgendwie seinen Traum vom Tanzen zu verwirklichen („...und bin von zu Hause weggegangen. Ich wusste nicht, was ich machen würde“).²³

²² TC ab 00:56:55.

²³ TC 00:57:44.

The image shows a page of a musical score for a film score, likely by Stravinsky. The score is arranged in systems for various instruments. The top system includes C. ing., Cl. in Sib., Cl. bas. in Sib., Timp., and G. C. The middle system includes Vlo., V., and Cl. The bottom system includes Cl. bas. 2 muta in Cl. 3 in Sib., Timp., G. C., Vlo., V., and Cl. The score is marked with measure numbers 140 and 141. Dynamics include ppp, poco più f, and accents. The time signature is 4/4. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Stravinsky's film music.

Diese Situation wird von der Musik Stravinskys (6 Takte vor Ziffer 140 bis Ziffer 142) illustriert – gewissermaßen ein umgekehrtes *underscoring*, denn die Musik war zuerst da, und die Montage richtete sich daher nach der Musik! Sie wird dabei auf einen eindeutigen Charakter und Gestus reduziert – den des Gehens und der Ungewissheit. An dieser Stelle nimmt der Zuschauer die Musik aber noch als *Filmscore* („faktische Filmmusik“) wahr.²⁴ Dem Interview sind außerdem Szenen unterschritten, in denen Royston dabei beobachtet wird, wie er in den Straßen Berlins umhergeht, sich in ein Bistro setzt und von dort wieder aufbricht. Das, was im Interview zu Ausdruck kommt, wird also in eine szenische Begebenheit übersetzt, wobei zusätzlich die Musik als doppelte Illustrierung fungiert – sowohl dessen, was der Text beinhaltet, als auch dessen, was als szenische Begebenheit im Bild zu sehen ist.²⁵

²⁴ Dieses Phänomen ist in den Filmen Kubricks stark ausgeprägt, wo der Zuschauer die Werke nicht als Zitat (als welches sie vermutlich nicht gemeint waren) erkennen kann und daher z.B. die Kompositionen von Penderecki, Ligeti oder Chatschaturjan als „faktische Filmmusik“ zu verstehen sind.

²⁵ Die narrative Station in der Geschichte des Balletts enthält bereits selbst an dieser Stelle den Gestus der Ungewissheit, was die Auswahl dieses Abschnittes der Musik als besonders treffend erscheinen lässt: Gerade wurde die Auserwählte unter den Jungfrauen gefunden, nun beginnt deren Opfertanz – eine Gratwanderung zwischen Suchen, Bestätigung, sakraler Würde, barbarischem Kult und möglicherweise Panik.

Es folgt nun ein bemerkenswerter Kunstgriff: Der Musikausschnitt geht direkt über (*attacca*) in den nächsten Teil von *Sacre*, den „Danse sacrale“ – der Höhepunkt des Werkes mit dem Opfertanz der Auserwählten –, wodurch ein abrupter Charakterwechsel entsteht.

SACRIFICIAL DANCE
(THE CHOSEN ONE)
DANSE SACRALE
(L'ÉLUE)

The image shows a page of a musical score for 'Sacrificial Dance (The Chosen One)'. The score is written for a full orchestra and includes measures 132 and 133. The instruments listed on the left are: Ob. (2), C. ing. (2), Cl. bas. in Sib. (1), Cor. in Fa. (4), Tr. pic. in Bb. (1), Tr. in D# (1), Tr. bas. in Bb. (1), Tuba (1), Timp. (1), Vl. I (1), Vl. II (1), Vln. (1), Vr. (1), and Cb. (1). The score features various musical notations, including dynamics like *ff sempre*, *con sord.*, and *arco*, and performance instructions such as *1. sempre calmo* and *2. sempre calmo f*. Measure numbers 132 and 133 are clearly marked at the top of the respective staves.

Dies dient in der Montage dem Übergang zur Probe in der Philharmonie, d.h. zwei inhaltlich getrennte Abschnitte des Films werden durch die Musik miteinander verbunden. Es erübrigt sich, durch Zwischenschnitte überzuleiten und eine Orientierung zu geben. Wiederum ein Stichwort gibt den Impuls für diesen Wechsel, der somit auch hier von der Musik illustriert zu werden scheint: Royston: „... und ich wusste, das [Tanzen] ist meine Leidenschaft“.²⁶ Kaum erklingt das Wort „passion“, folgt der packende und treibende Abschnitt der Musik Stravinskys (ab Ziffer 142).

Geschickt ist dieser Übergang auch deshalb, weil in der folgenden Orchesterprobe etwas zu spüren ist von der Leidenschaft, mit der Simon Rattle und die Orchestermusiker ihre Arbeit machen. Damit ist auch die Verbindung möglich zu den Aussagen der Jugendlichen im fünften Akt²⁷, bei denen die Erkenntnis zum Ausdruck kommt, dass die abverlangte Energie schon in der Musik steckt und von den Musikern ebenfalls aufgebracht werden muss, wenn die Aufführung ein Erfolg werden soll. Folgerichtig ist genau dieser Ausschnitt aus *Sacre* mit dem Übergang zum „Danse sacrale“ auch dort zu hören, diesmal etwas weiter gefasst und die Tanz-Probe am Aufführungsort (als Gegenstück zur obigen Orchesterprobe) einschließend.²⁸

(VI) Resumé: Strukturbildung, Poetische Verdichtung, Einfühlung und Authentizität

Die Auswahl der Beispiele orientierte sich an zweierlei: Zum einen sollten als exemplarisch zu betrachtende Filme folgende Grundtypen der Dokumentarfilmdramaturgie veranschaulichen: Epischer Dokumentarfilm, z.B. SEIN UND HABEN; Episodischer Dokumentarfilm, WE FEED THE WORLD; Typen der Geschlossenen Form, z.B. RHYTHM IS IT!. Zum anderen sollten die musikdramaturgischen Strategien als genreübergreifend, d.h. den dokumentarischen wie den fiktionalen Film betreffend und sich in beide Richtungen inspirierend dargestellt werden. Die Musik- und Tongestaltung ist wechselseitig an die bewusst oder unbewusst gesetzten Strukturvorgaben und Rezeptionshaltungen gebunden, was einen größeren Stellenwert einzunehmen scheint, als die formale Zuordnung zum Dokumentar- oder Spielfilm, wie die Hinweise auf DIE GESCHICHTE DER NANA S., HALBE TREPPE, GOOD MORNING, VIETNAM und ELEPHANT zeigen sollten. Dies kann sowohl dem Selbstverständnis der Filmschaffenden entsprechen und dem Prozess der Aneignung eines Ausschnitts der Wirklichkeit und dem poetischen Verdichten dienen, als auch für die Ausformung oder Überschreitung von Konventionen der Genres wirksam werden.

Die Funktionen der musikdramaturgischen Strategien, wie sie im Beitrag beschrieben wurden (Reihung der Ereignisse, Distanz zu Protagonisten und Geschehnissen, Kommentar, kontrastierender Kontrapunkt, emotionale und zugleich rationale Anteilnahme, Einfühlung und Nachvollzug der Geschlossenen Form) und

²⁶ TC 00:58:29.

²⁷ TC 01:25:23.

²⁸ TC 01:25:23 bis 01:28:58.

der dramaturgisch begründete Umgang mit den auditiven Ebenen, Entscheidungen zur Verwendung von Originalton, Originalmusik, Filmscore und Sounddesign sind maßgeblich daran beteiligt, jene Strukturen auszuformen und Rezeptionshaltungen zu fördern, die zum narrativen Nachvollzug und zur entweder ein- oder mehrdimensionalen Interpretation des Werkes benötigt werden. Eine Gratwanderung ist dabei stets das Finden einer Balance zwischen Distanz und Einfühlung, die keineswegs genrespezifisch ist, sondern auch im Spielfilm in ähnlich bedeutsamer Weise zum Tragen kommt. Daher sehe ich die Anwendung des gleichen analytischen Instrumentariums für Spielfilmmusik und Dokumentarfilmmusik als sinnvoll an, was von der dramaturgischen Analyse über die Differenzierung der auditiven Ebenen bis hin zur Aufschlüsselung konkreter musikdramaturgischer Strategien reicht.

Es ließe sich eine Diskussion fortsetzen, welche sich noch intensiver mit den Aspekten von Authentizität auseinandersetzt. Im Beitrag sollte bereits angedeutet werden, auf welche Weise die Filmmusik im Dokumentarfilm (ebenso wie im Spielfilm) Aneignung und Reflexion von „Wirklichkeit“ beeinflusst, welche die reflektierte Anteilnahme des sich selbst einbringenden Zuschauers möglich (z.B. SEIN UND HABEN oder der Spielfilm ELEPHANT) oder unmöglich macht (z.B. RHYTHM IS IT!). Auf der dazwischen liegenden Skala sind selbstverständlich noch weitere zahlreichen Beobachtungen und Tendenzen beschreibbar.

Literatur

Aristoteles (1982) *Poetik*, Stuttgart: Reclam.

Chion, Michel (1994 [1990]) *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan. (Engl. Übersetzung von C. Gorbmann, *Audio-vision. Sound on Screen*, New York).

Eco, Umberto (1977) *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Film-Dienst, Jg. 57 (2004).

Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren.

Lensing, Jörg U. (2006) *Sound-Design – Sound-Montage – Soundtrack – Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen*, Schiele&Schön.

Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschel.

montage AV (2008) Heft 17/2, Marburg: Schüren.

Stutterheim, Kerstin / Kaiser, Silke (2009), *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.

Filme

BOWLING FOR COLUMBINE (USA 2002, Michael Moore).

HALBE TREPPE (D 2002, Andreas Dresen).

RHYTHM IS IT! (D 2004, Thomas Grube u. Enrique Sánchez Lasch).

SEIN UND HABEN (F 2002, Nicolas Philibert; OT: ÊTRE ET AVOIR).

WE FEED THE WORLD (Ö 2005, Erwin Wagenhofer).

Empfohlene Zitierweise

Rabenalt, Robert: Filmmusik im Dokumentarfilm – Die Gestaltung von Wirkmomenten im Spannungsfeld dokumentarischer und fiktionaler Erzählformen durch Musik. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 101-123, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p101-123>.

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.

Arten der Perspektivität und Semantisierung der Musik. Am besonderen Beispiel der Bedeutungs-Aufladung eines Liedes in THREE SEASONS (SAIGON STORIES, USA/Vietnam 1999, Tony Bui)

Hans J. Wulff (Kiel)

Abstract:

Ausgehend von der These, dass insbesondere psychologisierende Filmmusik oft in einer *changierenden Bedeutungsbeziehung* zur Szene und den Figuren steht und dass das Akzeptieren von Musiken als Darstellung der inneren Realität von Figuren auf einem Prozess der Synthese diverser Kontextinformationen beruht, wird ein Modell der Perspektivität der Filmmusik und ihrer damit einhergehenden semantischen Aufladung vorgeschlagen und an einem Beispiel durchgespielt.

Perspektivität der Filmmusik

Dass viele Filmmusiken eng mit den Figuren der Handlung verbunden sind, ist evident. Dass Musiken die inneren Zustände der Figuren beschreiben oder ausdrücken, ist eines der wichtigsten Themen der Filmmusikforschung gewesen (und bis heute geblieben). So evident die These auf den ersten Blick auch erscheinen mag, so ist es doch nötig, sie zu vertiefen und mit den Elementen des Films resp. der Erzählung zu koordinieren. In einer schlichten behavioristischen Sicht hat eine Musik, die dem inneren Zustand einer Figur Ausdruck verleiht, die Funktion eines Hinweisreizes, auf den der Zuschauer reagieren kann und durch den er in die Nähe des Gefühlslebens der Figuren gerät - wobei hier noch offen ist, ob er die Musik identifizierend nacherlebt oder ob er sie als Beschreibung der Figur ansieht. Aus zahlreichen Untersuchungen wissen wir, dass die Emotionalität der Musik vom Zuschauer auch reproduziert wird, dass sie sogar in die somatischen Prozesse der Rezeption eingreift. Ein Hinweisreiz also, auf den der Zuschauer nicht nur reagieren kann, sondern es vielleicht sogar muss, will er nicht die illusionierende Haltung der Rezeption aufgeben (dann steigt er aber zumindest partiell aus der Rezeption aus).

Dass derartig psychologisierenden Musiken ein *perspektivischer Impuls* innewohnt, der den Zuschauer in eine Beziehung zu den Figuren bringt, scheint darum auf der Hand zu liegen. Wiederum sind es eine ganze Reihe von textsemantischen Effekten, die damit zusammenhängen.

- (1) Musiken helfen zu klären, wer die Hauptfigur ist. Sie tragen zur Reliefwirkung des Textes bei.
- (2) Sie helfen zu klären, welche Figur der emotionale Anker einer Szene ist. Damit dringen sie in die inneren Bestimmungen einer Szene ein, indem sie akustisch einer bestimmten Situationsdefinition Gesicht verleihen.
- (3) Sie unterstützen damit empathische Prozesse, die den Zuschauer die szenische Innenwahrnehmung von Figuren einnehmen lässt.¹

Neben den Musiken, die das Geschehen kommentieren, und solchen, die als „affektive Atmosphären“ ganze Szenen einfärben, steht also ein dritter Typus von Filmmusiken, die sich ganz offensichtlich in die Emotionen der Figuren einschmiegen, ihnen einen akustischen Ausdruck verleihend, der die ganze Szene überlagert. Die Frage nach der Urheberschaft der Musik stellt sich dann verschieden: Während die ersten beiden Typen eindeutig dem „Erzähler“ als narrativer Instanz zugeordnet werden können, ist letztere offenbar von den Figuren aus motiviert (Hippel 1994, 91). Klemens Hippel hat sich in einem kleinen Aufsatz 1994 auf die Unterscheidung von *slant* - darunter sind die Äußerungen der Erzählerinstanz bezüglich der Geschichte zu verstehen - und *filter* - darunter versteht man alle Elemente des Diskurses, die auf der mentalen Aktivität der Figuren der erzählten Welt gründen - rückbezogen, um das Problem der Urheberschaft der Musik zu beschreiben.² Der *slant* gehört zur Welt des Erzählens, der *filter* zur erzählten Welt. Auch wenn die psychologisierende Musik für die Figuren der Handlung nicht wahrnehmbar ist, ist sie doch Teil des diegetisierten Universums.³ So, wie die Figuren denken und entscheiden - mentale Prozesse, die der

¹ Die Überlegung gemahnt in manchem an Darstellungsstrategien der Oper. Auch hier dienen Musiken dazu, der Innenwahrnehmung der Geschehnisse durch Figuren der Handlung Ausdruck zu verleihen. Ob man so weit gehen kann, die Kameradistanzen als Analogon dieser Art der perspektivischen Führung der Musik - die sowohl die Relevanz der Figuren unterstreicht wie aber auch empathische Verankerung anbietet - anzusetzen, darf bezweifelt werden. Wenn Alexander Kluge zum Finale von Fassbinders *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (BRD 1979) die Metapher der „musikalischen Großaufnahme“ anbietet, so suggeriert das nur eine Modulation auf der Ebene der Kameradistanzen als einer Strategie der Hervorhebung; tatsächlich geschieht hier aber mehr, es erfolgt musikalisch eine Bewegung in die empathische Innenperspektive der Handlung hinein, die die Großaufnahme nicht leisten könnte. Es heißt bei Kluge, dass hier eine Frau leide, weil sie von einem Besatzungsoffizier genommen und betrogen worden war, sich aber nicht räche; darum sei ein Blick auf die Inszenierung aufschlußreich: „Sie hat alle zum Schluss in der Hand, könnte sie opfern. Nein, sie opfert sich selbst. Und das ist jetzt Gegenstand der grossen zwei Finali in *Norma* [die Oper von Vincenzo Bellini, 1831], und das Finale zum ersten Akt lohnt sich sozusagen in Grossaufnahme zu entwickeln. Das ist nicht etwa eine musikalische Analyse, sondern das, was man *das Gegenteil einer Totale* nennen würde, nämlich eine Grossaufnahme, *da muss ich jetzt hineinblicken in die Töne, die im Kopf von Menschen sind*“ (Kluge 2008, 46; Hervorhebung durch mich, HJW). Gleichwohl ist der Hinweis auf die Strategien der Oper, Musiken in Koordination mit den (empathischen und intentionalen) Handlungsperspektiven der Figuren zu setzen, folgenreich. -- Dass Musik die Durchdringung von Geschichten als Handlungsfeld von Figuren unterstützt, ist auch in der (diesbezüglich bislang nur äußerst schmalen) empirischen Untersuchung der Filmmusik festgestellt worden; vgl. dazu die Experimente von Boltz (2001), die vor allem belegten, dass Filmmusik „a more elaborative encoding of characters' actions, motivations, and inherent temperament“ induzierte.

² Das Modell wurde von Chatman (1990, ch. 9) vorgeschlagen. In eine ähnliche Richtung geht Gérard Genettes Unterscheidung von *focus of narration* und *focus of character*; vgl. Genette 1994, 134ff. Im Modell der *Fokalisierung*, das heute in der Untersuchung der Perspektiven der Erzählung meist verwendet wird, ist für den hier anstehenden Zusammenhang die Form der *internen Fokalisierung* von Bedeutung, in der es ausschließlich um den Blickwinkel einer einzelnen Figur geht, die die Erzählung regiert; vgl. dazu *ibid.*

³ Darin ist die psychologisierende Musik der „inneren Stimme“ von Figuren verwandt, die zwar nur als Voice-Over realisiert sind,

Zuschauer höchstens an den Ergebnissen ablesen kann -, so gehören auch ihre emotionalen Regungen zur erzählten Welt - und sind dem Ausdrucksverhalten oft auch ablesbar.

Perspektiven, Synthesen und Kontext-Rahmen

Die Untersuchung der psychologisierenden Musiken stößt aber auf ein zentrales Problem: Nicht immer ist klar zu entscheiden, ob eine Musik tatsächlich einer Figur zugeordnet ist und deren innerer Empfindung Ausdruck gibt oder ob sie die gesamte dramatische Konstellation zu einem musikalischen Ausdruck kondensiert. Eine Frau hat erfahren, dass ihr Kind, das in den Ferien war, bei einem Unfall gestorben ist; eine Trauermusik setzt ein. Die Frage stellt sich, ob sie der inneren Erschütterung der Figur nachgezeichnet ist (oder diese symbolisiert), ob sie die Tatsache des Kindstodes selbst unterstreicht (und affektiv kommentiert) oder ob sie die Funktion des baren Rezeptionssignals hat und den Zuschauer auffordert, in einem sympathischen (und nicht empathisch-einfühlenden) Modus Mitgefühl für die Figur und das, was ihr zustieß, zu aktivieren. Die Musik *changiert* zwischen diesen verschiedenen Beziehungen zum Dargestellten, und vielleicht ist es am Zuschauer, die für ihn dominierende Funktion festzulegen, je nachdem, in welchem Rezeptionsmodus er sich befindet. Dann ließen sich verschiedene Aneignungsstile unterscheiden - in einem eher affekterwartenden Stil wäre die identifikatorisch-empathische Anbindung der Musik an den Text dominant, in einem eher distanzierten Stil die kommentative Beziehung, in einem eher abwehrenden Stil die Identifikation des Musikeinsatzes als Mittel der Affektlenkung (und dann wohl verbunden mit einer evaluativen Aktivität, die zu Haltungen oder sogar Äußerungen wie „Das ist Kitsch!“ führen kann). In allen diesen Formen bleiben aber die jeweils anderen Beziehungen der Musik zum Dargestellten erhalten, werden allerdings nicht dominant.⁴

trotzdem aber Darstellungen der Denkvorgänge der sprechenden Figur sind. Manchmal tritt auch ein zeitlich nachgeordnetes Erzähler-Ich auf, das mit der „inneren Stimme“ nicht verwechselt werden darf, sondern vielmehr eine der Verkörperungen der narrativen Instanz ist. In diese Richtung geht auch eine Bemerkung zur Wahl der Erzählperspektiven auch in der musikalischen Ausarbeitung eines Films oder einer Szene, die Jörg Lemberg in einem Werkstattartikel über die Arbeit des Filmkomponisten machte: „Die Entscheidung, wie sich die Musik im Film entsprechend verhalten solle, ob sie ihr Augenmerk auf einzelne oder mehrere Personen, Hintergründe oder Situationen, auf Äußeres oder Inneres, auf Vergangenes oder Gegenwärtiges, auf Offensichtliches oder Verborgenes richten soll, kann man vergleichen mit der Entscheidung eines Autors, welche Erzählsituation seiner Geschichte zugrunde liegen soll“ (2009, 69). Lemberg spricht über den Produktionsprozess; im Werk ist die Fokalisierung, die durch Musik vollzogen wird, als intentionales Korrelat der Musik erfassbar und so als eine der Manifestationen des implizierten Autors.

⁴ Zu einer ähnlichen Auffassung kam seinerzeit auch Hippel, auch wenn er es für unmöglich erachtete, einzelne Musiken im Film den beiden Formen von *slant* oder *filter* zuzuordnen: „Ich glaube nicht, daß nachweisbar ist, daß Filmmusik auch im Sinne des Chatmanschen *filter* funktionieren kann: Die Zuordnung musikalischer ‚Inhalte‘ zu anderen Gegenständen oder zu ‚Urhebern‘ bleibt immer arbiträr: Musik, die als *filter* funktioniert, kann alternativ immer auch als Kommentar des Erzählers zu irgendeiner mentalen Erfahrung des Protagonisten verstanden werden“ (1994, 91). Für ihn resultierte die Überlegung einerseits in einer empirischen Frage - wie Zuschauer in einer Art „naiver Analytik“ von Filmen die Musiken dem Erzähler oder den Figuren zuordnen -, andererseits in einer heuristischen Bewertung der Auffassung von Musiken in einer der beiden Funktionen als „sinnvoller und nützlicher“ (ibid.).

Verschiedene Faktoren tragen dazu bei, dass ein Zuschauer weiß, welche Figur welche Emotion im Verlauf einer Geschichte wahrscheinlich haben kann; es sind mindestens fünf verschiedene Kontexte, in die hinein die Emotionsunterstellung abgesichert werden muss:

- (1) der Gang der Geschehnisse (Narration),
- (2) der Verlauf der Situation (Szene),
- (3) die Mittelung von Wollen und Können, die Rolle von Bloßstellungen etc. (Intrige),
- (4) das Ausdrucksverhalten der Figur(en) (nonverbale Kommunikation),
- (5) Art und Modus der Unterstützung der ausgedrückten, indizierten oder konventionellerweise ableitbaren Emotionalität durch Musik.

Erst dieses multifaktorielle Gefüge ordnet einer Musik emotionalen Ausdrucks- oder Beschreibungswert zu. Er kommt den Musiken nicht genuin zu, auch wenn es formelhafte Standardisierungen gibt. Gelingt es, die verschiedenen Ebenen von Kontext und der im Verhalten der Figuren gegebene Information zu einer Deckungssynthese zu bringen, wird auch darüber entschieden, ob eine Musik der *slant*- oder der *filter*-Funktion zugehört. In dieser Zuordnung werden die Musiken möglicherweise *semiotisch authentifiziert*. Dann geht es um die Entscheidung, eine musikalische Phrase als unmittelbaren Ausdruck einer Gefühlsbewegung zu akzeptieren oder sie als Beschreibung des inneren Zustands einer Figur anzusehen. Geht man von einem komplexen Prozess der Synthetisierung der verschiedenen Elemente aus, über die der Zuschauer verfügt, überantwortet man die Frage, ob er eine Musik akzeptiert, in skeptische Distanz rückt oder gar ablehnt, nicht allein der Musik, sondern der Tiefe der Synthese und der Akzeptabilität der Musik-Kontext-Koppelung.

Polyperspektivität und Perspektivenwanderung

Musiken müssen nicht immer an einer Figur verankert sein, sondern können ihre Anker wechseln. Zwar bemerkt Lemberg, „dass das häufige Hin- und Herspringen [zwischen verschiedenen Perspektiven] der Qualität nicht zuträglich ist, sondern von der Unsicherheit des Komponisten im Umgang mit dem jeweiligen Film zeugt“ (2009, 72). In vielen Einzelfällen mag die Bemerkung tatsächlich zutreffen und darüber hinaus auf eine Verunsicherung hindeuten, die durch die Musik veranlasst ist und für den Zuschauer verunklart, wie er empathisch in der Filmgeschichte positioniert ist. Allerdings lassen sich Beispiele finden, an denen sich zeigen lässt, dass die monoperspektivische Anlagerung der Filmmusik an eine der Figuren nur eine Spielmöglichkeit ist, der andere zur Seite stehen. Man sollte ergänzen: Wenn die erzählte Geschichte nicht auf eine einzige Figur festgelegt ist, die ihre Perspektivenkonstruktion regiert. Ich werde hier mehrere Typen unterscheiden, in denen vom Prinzip der Monoperspektivik abgewichen wird.

(1) *Bi- oder multiperspektivische Erzählung*: Es sind Geschichten von Paaren denkbar und nachweisbar, in denen die beiden Partner Träger eines jeweils eigenen *filter* sind, denen also wechselnd perspektivisch eindeutig verankerte Musiken zugeordnet sind. Man kann auch mit „kollektiven Perspektiven“ arbeiten, in denen die Musik gleichermaßen der Wahrnehmung mehrerer Figuren Ausdruck verleiht. Ein Paar hat sich getrennt oder ist getrennt worden; wir sehen eine Alternation von Szenen, in denen wir die beiden in ihrem Schmerz sehen; die Musik gibt dem Schmerz beider hörbare Kontur. Aber es ist nicht seine oder ihre Perspektive - es ist die Perspektive des Paares. Diese Musik ist auf den ersten Blick eher dem *slant* zuzuordnen als den Filterungen durch die Figuren. Gleichwohl artikuliert sie eine Emotion, die den Figuren zugehört, nicht ihnen gilt.⁵

(2) *Historisch variierende Perspektiven*: Erinnert sei an Geschichten, die die gleiche soziale Konstellation in verschiedenen historischen Gesellschaften zeigen. Ein Beispiel ist *THE HOURS* (USA/Großbritannien 2002, Stephen Daldry), der eine ähnliche soziale Konstellation auf drei historischen Zeitebenen durchspielt; in den drei Teilgeschichten sind die Musiken perspektivisch ähnlich verankert - und gerade darum geben sie der sich verändernden Kulturwelten der Heldinnen, verschiedenen emotionalen Mustern einen prägnanten Ausdruck, der die diegetischen Welten um eine emotionale Tiefenschicht erweitert.

(3) *Wandernde Perspektiven*: Es kann plausibel sein, mit „wandernden Perspektiven“ zu arbeiten. Ich habe an anderer Stelle (Wulff 2008) am Beispiel der Schlusszene von Menzels *HEIMAT, SÜSSE HEIMAT* gezeigt, dass die Musik eine eigene Argumentation trägt. Noch am Beginn ist die Musik ganz dem Ausdruck der inneren Befindlichkeit einer der beiden Figuren verpflichtet, sie artikuliert Trauer und Depression. Die einander als Paar zugeordneten Figuren der Komödie⁶ sind getrennt worden, und es gehört zur Konvention dieses

⁵ Natürlich kann man sowohl die *slant*- wie die *filter*-Funktionen variieren. Tatsächlich ist das Problem der Perspektivität der Musik in Liebesgeschichten ausgesprochen kompliziert, weil die Emotionalität des Paares eben als Einheit dargestellt wird, die von beiden geteilt wird und der ein gemeinsamer musikalischer Ausdruck zugeordnet ist. Sehen wir visuell zwei Figuren der Handlung, sind wir oft sogar mit zwei oft konträren Handlungsfeldern konfrontiert, behauptet die Musik dagegen die Einheit des Paares. In eine ähnliche Richtung deutet auch die Analyse der Musik von Erich Wolfgang Korngolds Musik zu *CAPTAIN BLOOD* (*UNTER PIRATENFLAGGE*, USA 1935, Michael Curtiz) in Kalinaks *Settling the Score*: Die Frau muss den Mann verlassen; eine Rückfahrt zeigt aus subjektive Aufnahme der Frau den zurückbleibenden Mann; es heißt bei Kalinak: „What she is thinking about him, however, is only implicit in the scene, made explicit by a combination of generic expectation (given the conventions of Hollywood romance, what else should she be thinking of?) and the presence of the love theme“ (1992, 90); dass wir es nicht mit einem nur subjektiven Ausdruck der Gefühle der Frau zu tun haben, sondern mit einer dramaturgischen Setzung, wird durch eine zweite Szene unterstrichen, die diesmal den Mann zeigt, der auf die entschwindende Küste schaut; sein Blick zurück indiziert, dass er an die zurückgebliebene Frau denkt; eine klagende Violinmelodie, die in das Liebethema übergeht (ibid.), hebt aber die Trennung der Beteiligten auf, vereint sie im gemeinsamen musikalischen Motiv der Sehnsucht, die den einen mit dem anderen und vice versa verbindet. Wenn hier von „Subjektivität“ die Rede sein sollte, dann handelt es sich um das Konstrukt einer „gemeinsamen Subjektivität“, die gegen die Handlung steht, die man allerdings metadramaturgisch als einen Vorverweis auf die schlussendliche Wiedervereinigung des Paares im *happy ending* ansehen darf (die wiederum im *sad ending* verweigert werden kann). So sehr das Liebemotiv im einen oder anderen Fall in der Funktion des *filter* verwendet zu sein scheint, so zeigt sich in synoptischer, szenenübergreifender Sicht eine umfassende, dramaturgisch fundierte *slant*-Funktion als Strategie, die Subjektivität der Partner in eine gemeinsame Emotionalität zu transformieren, auf diesem Wege eine Einheit des filmischen Diskurses etablierend.

⁶ Ihre Zueinandergehörigkeit ist konventionell abgesichert - derartige Figuren-Doppel gehören von Beginn an zur Slapstick-Komödie. Stan Laurel und Oliver Hardy oder Pat und Patachon sind Paare, die aneinander geschweißt sind, obwohl oder gerade weil sie von größtem Unterschied sind - meist markieren die beiden Akteure gegensätzliche oder zumindest entgegenstehende Charakterzüge, Körperformen, Handlungsweisen, Register des Redens usw. Der eine ist dumm, der andere klug, der eine groß, der andere klein, einer dick, einer dünn. Aber sie gehören wesentlich zusammen. Darum auch korrespondiert in Menzels Film die Musik, die sich an die eine Figur anlagert, eine Hoffnung, dass der andere von der Klage auch etwas spürt und sich bemüht, den Idealzustand des Paares wiederherzustellen. Gerade weil die Musik so parteiisch-figurenperspektivisch ist, intensiviert sich die

Figurenmotivs, dass beide unglücklich sein werden, dass es also nötig ist, sie wieder zusammenzuführen, wenn das Ende glücklich sein soll. In Menzels Film schlägt sich die Musik ganz auf die Seite einer der beiden Figuren, so dass der Zuschauer in den Trennungsschmerz eintreten kann. Doch lohnt es, genauer hinzusehen - sie nimmt die Partei desjenigen, dem Unrecht zugefügt wurde und dem die neue Umgebung, in die er gezwungenermaßen versetzt wurde, einen schlimmen sozialen und psychischen Schaden zufügen wird. Der Zuschauer weiß, dass der andere Mitverantwortung dafür trägt, was geschehen ist. Wenn sich die Musik auf die Seite des Vertriebenen schlägt, so verhält sie sich parteiisch, nimmt Stellung für ihn und zugleich gegen den anderen. Wenn es zur Wiedervereinigung kommt, wechselt auch die Musik ihren perspektivischen Ort, sie wird zu einer Hymne des Paares. Und sie erhebt sich über das Paar, wird zu einer Musik, die das Paar in dem sozialen und politischen Kontext lokalisiert, um den es in dem ganzen Film gegangen ist. Aus der Verankerung der Musik im *filter* einer Figur ist *slant* geworden, eine Musik, die nicht mehr inneren Zuständen von Figuren Ausdruck gibt, sondern die die musikalisch-kulturellen und zugleich textuellen Rahmen aufspannt resp. exemplifiziert, in dem sich die Figuren bewegen.

Semantische Aufladung diegetischer Musiken

Ein vierter Typus der perspektivischen Anlagerung von Musiken an die Figuren der Handlung ist die *semantische Aufladung diegetischer Musiken*. *As Time Goes By* in *CASABLANCA* (USA 1942, Michael Curtiz) wird erst im Verlauf der Geschichte, die der Film erzählt, mit jenen besonderen emotionalen Werten aufgeladen, die dem Lied die Vorgeschichte zuordnen. Das Lied wird - über alle seine genuin musikalischen Qualitäten hinaus - zu einem mächtigen Bedeutungsträger, der den ganzen *mood* der Geschichte zusammenfasst und essentialisiert. Es sind subjektive Erinnerungen, geteilt von zwei der Figuren des Films; sie werden nicht nur durch die Gemeinsamkeit der Erinnerungen, sondern auch durch den gemeinsamen Anmutungshorizont des Liedes als Paar definiert. Darum ist *As Time Goes By* für den Film so zentral, bildet das Lied doch ein ebenso einfaches wie einprägsames Symbol der verdrängten, verborgenen und verbotenen Liebe des Kern-Paares ebenso wie der Stimmung, in der die Erzählung vorgetragen wird⁷. Es geht in diesem wie in vielen ähnlichen Fällen um Semantisierungen von Musik im Fortlauf eines Films, die für die Dauer der Rezeption gelten, meist nicht über ihre Geltung im Kinosaal hinausgehen (auch wenn sie manchmal zur Sigle vergangener emotionaler Konstellationen werden können und im Gedächtnis behalten werden, wie es

Hoffnung nach einem guten Ende.

⁷ Es gibt eine Reihe von Anekdoten, die davon erzählen, wie der Song in den Film gelangte; vgl. dazu sowie zur Analyse Marks 2000, 173ff. Die Analyse der Wirkungsmächtigkeit des Liedes ist sehr unterentwickelt; so heißt es bei Eder (2008, 701) lediglich, die „Dur-Moll-Modulationen“ des Liedes seien „durch frühere Momente des Films emotional aufgeladen“ - was sicherlich angesichts der klaren Verknüpfung des Songs mit der Paar-Biographie, dem so abrupten und schmerzhaften Ende der Beziehungsepisode in Paris, der so unklaren Frage der Schuld an dem unglücklichen Verlauf viel zu kurz gegriffen ist; auch das Verbot, den Song zu spielen, das der Mann erlassen hat, oder die Zauderlichkeit, mit der der Sänger es schließlich anstimmt, sind Tatsachen, die es dem Zuschauer gestatten, mittels seiner Ableitungen tief in die Innenwahrnehmungen des Paares einzudringen. Es gilt also, der Annahme vorzubeugen, Musiken im Film seien Ausdruck oder Auslöser einer allgemeinen und diffusen Emotionalität; vielmehr sind sie im Prozess der Semantisierung sehr eng an die (emotionalen oder emotionsträchtigen) Konstellationen der Figuren herangeführt, erscheinen vor allem als perspektivierte Markierungen affektiv besetzter Tatsachen (Erinnerungen, Hoffnungen, Ängste usw.).

bei *As Time Goes By* geschehen ist). Der Prozess, in dem Musik im Kontext eines Films mit Bedeutungen aufgeladen, von dieser Bindung abstrahiert und verallgemeinert und schließlich zu kommunikativ verwendbaren Hinweiszeichen auf oft diffuse (weil eigentlich affektive) Bedeutungen werden, deutet auf eine tiefere semiotische Qualität von einzelnen Musiken hin, die im Kino selbst zum Thema werden können.

Musiken tragen Bedeutung nur seltenst in sich. Sie sind in der Regel keine „Bilder“, ihre Repräsentationsfähigkeit ist gering. Dennoch *indizieren* Musiken Bedeutungen. Ein Index ist eine Bedeutungsbeziehung, die eines Fundaments bedarf. Rauch indiziert Feuer, und wenn das gelingen soll, muss der Indizierende den Zusammenhang kennen. Nicht alle Indikationsfundamente sind physikalischer Natur, sondern Teil der semiotischen Praxis. Nur wer die symbolische Bedeutung der Nationalhymnen kennt, kann sie in dieser Symbolik auch wahrnehmen. Nur wer das Jodeln als Nationalklang der Schweiz weiß, kann es auch als Ortsindikator entziffern. Nicht alle musikalischen Semantiken sind von dieser allgemeinen Verbreitung und Geltung. Vieles ist nur partiell, beansprucht Geltung in kleinen Subkulturen, Peer-Groups oder Familien, ist vielleicht nur individuell mit Bedeutung besetzt. Und manche Bedeutung kommt einer Musik gar nicht allgemein zu, sondern es hängt vom Kontext ab, ob sie aktualisiert oder aktiviert wird. Musiken umfassen in dieser Sichtweise ein Feld latenter Bedeutungen, abhängig von ihren gesellschaftlichen und individuellen Gebrauchsweisen, abhängig auch von der Erinnerung an dieselben. Kontexte wie Filme können Musiken mit Bedeutungen aufladen (sie semantisieren, indem sie kontextualisieren) und sie dem affektiven Gedächtnis zuordnen. Und sie können die Bedeutungsfähigkeit von Musiken selbst thematisieren.

Dass Musiken im Verlauf eines Films mit spezifischen Bedeutungen aufgeladen werden, ist ein altes Thema der Filmmusikforschung, das gleichwohl nur selten untersucht worden ist. Nach Bullerjahn's Formulierung kann der „Bild- und Handlungsverlauf [...] ein hohes Bedeutungspotential auf ein musikalisches Zeichen projizieren [...]. Filmmusik ist deshalb in viel stärkerem Maße mit sprachlich artikulierbarer Bedeutung aufgeladen als dies z.B. für absolute Musik gilt“ (2001, 145; vgl. Schneider 1986, 80ff). Norbert Jürgen Schneider spricht diesbezüglich von einem „Semantisierungsprozeß“ (1986, 84). Ob sich die These, dass derartig zur musikalischen Struktur hinzutretende Bedeutungen tatsächlich sprachlich artikulierbar sind, halten lässt, soll hier nicht diskutiert werden. Es sei aber angemerkt, dass eine unmittelbare Übersetzung der semantisch so aufgeladenen Musiken in sprachliche Formulierung in aller Regel äußerst problematisch ist, dass man es in vielen Fällen also mit einer Aufladung des appräsentativen Vermögens derartiger Musiken zu tun hat, nicht mit einer am Ende erreichbaren Substituierbarkeit der Musik durch sprachliche Formulierung. Es geht dabei nicht nur um die Herstellung affektiver Bezüge zu filmisch nicht darstellbaren Qualitäten der Szene (wie atmosphärische Komponenten wie Geruch und Temperatur, wie Bullerjahn 2001, 146, bemerkt), auch nicht um den „Ersatz für mehrere Schichten analoger Kommunikation“ (wie „nicht sichtbare Gefühle der Schauspieler und Räumlichkeit“, *ibid.*), sondern vielmehr um komplexe Verankerungen von Musiken in der Erzählung, in der Biographie der Figuren und ähnliches.

Ein Lied und seine narrativ erschlossenen Tiefenbedeutungen

Ein Beispiel, an dem man sich der Komplexität der semantischen Aufladungen und ihrer intensiven Koppelung an die Perspektivität der Erzählung resp. der Handlungsfelder der Figuren demonstrieren kann, entstammt dem Film *THREE SEASONS (SAIGON STORIES, USA/Vietnam 1999, Tony Bui)*.⁸ Der Episodenfilm, der in Ho-Chi-Minh-Stadt spielt, erzählt vier Geschichten:

(1) Kien-An ist vom Lande in die Stadt gekommen; sie hat Arbeit als Pflückerin von Lotusblumen gefunden, die sie später in der Stadt verkauft; sie lernt einen Dichter kennen, der auf einer Insel inmitten der Lotusfelder lebt.

(2) Der Rikschafahrer Hai verliebt sich in die Prostituierte Lan, die für die Gäste der großen Hotels arbeitet. Sie sagt ihm, sie würde diese Arbeit nicht lange machen. Hai gewinnt 50 US-Dollar im Wettrennen der Rikschas und will einen Tag zusammen mit Lan verbringen, was sie jedoch ablehnt.

(3) Ein kleiner Junge verliert seinen Bauchladen.

(4) Der Vietnamveteran James Hager ist in die Stadt gekommen, um seine Tochter zu suchen. Hai und seine Freunde verspotten dieses Vorhaben. Hager findet dennoch seine Tochter, schenkt ihr einen Bündel Lotusblüten und versucht, sich mit ihr zu unterhalten.

Der Film, der seinerzeit viel Aufmerksamkeit gefunden hat⁹, unter anderem sowohl den Publikumspreis wie auch den Großen Jurypreis des Sundance Film Festivals gewann, war der erste US-amerikanische Film, der

⁸ Filmographische Angaben: *THREE SEASONS (SAIGON STORIES; aka: THREE SEASONS)*; USA/Vietnam 1999, Tony Bui. -- R: Tony Bui. B: Tony Bui, Timothy Linh Bui. P: Tony Bui, Harvey Keitel, Jason Kliot, Joana Vicente. M: Richard Horowitz. K: Lisa Rinzier. S: Keith Reamer. D: Harvey Keitel (James Hager), Duong Don (Hai), Diep Bui (Lan). 109Min.

⁹ Rezensionen: Anon: 90. In: *Total Film*, Febr. 2000, p. 90. - Ansen, David: Return to Vietnam. In: *Newsweek* 133, 3.5.1999, p. 70. - Bond, Jeff: Richard Horowitz. In: *Film Score Monthly* 4,4, 1999, p. 14. - Bond, Jeff: Rev. In: *Film Score Monthly* 4,5, 1999, p. 34. - Bradley, Mark: Rev. In: *The American Historical Review* 105,3, 2000, pp. 1062-1064. - Burdeau, Emmanuel: Rev. In: *Cahiers du Cinéma*, 543, Fév. 2000, p. 65. - Desjardins, Denis: Rev. In: *Séquences: la Revue du Cinéma*, 203, Juillet 1999, p. 54. - Eisenreich, Pierre: Rev. In: *Positif*, 469, Mars 2000, p. 55. - Elia, Eliana: Rev. In: *Segnocinema: Rivista Cinematografica Bimestrale*, 100, Novv./Dic. 1999, p. 44. - Fusco, Maria Pia: Keitel. Il mio Vietnam. [Interview.] In: *La Repubblica*, 16.9.1999. - Gajan, Philippe: Rev. In: *24 Images*, 97, Summer 1999, pp. 62-63. - Gansera, Rainer: Bui erzählt Geschichten aus dem Saigon von heute. In: *epd Film* 17,5, Mai 2000, pp. 42-43. - Greene, Ray: Rev. In: *Boxoffice* 135, April 1999, p. 222. - Hoberman, John: Back stories. In: *The Village Voice* 44, 4.5.1999, p. 113. - Huisman, Mark J.: The triple crown winner. In: *The Independent: Film & Video Monthly* 22, April 1999, p. 13. - Kaufman, Anthony: Fame by frame. In: *The Village Voice* 44, 11.5.1999, p. 116. - Kim, John: The new Hollywood screenwriters: 10 to watch in 1999. In: *Scr(i)pt* 5,3, 1999, pp. 42-45+ [insges. 6 pp.]. - Kornatowska, Maria: Kwiat lotosu dla De Siki. In: *Kino (Warszawa)* 33, Sept. 1999, p. 17. - LoBrutto, Vincent: Culture clash. In: *American Cinematographer* 80, Febr. 1999, pp. 64-66+ [insges. 9 pp.]. - Lovell, Glenn: October Films' "Three Seasons" gives post-war Vietnam warm, human look. In: *Variety* 373, 1.2.1999, p. 57. - Macnab, Geoffrey: Rev. In: *Sight & Sound* 10, Febr. 2000, pp. 58-59. - Major, Wade: Change of "Seasons." In: *Boxoffice* 135, April 1999, p. 156. - Manteuffel, Monika von: Dispatches. [Drehbericht.] In: *Filmmaker: the Magazine of Independent Film* 6,4, 1998, pp. 62-66. - Mottram, James: Rev. In: *Film Review*, Febr. 2000, p. 32. - Moverman, Oren: To-hell-and-back Harvey. In: Interview, May 1999, pp. 60+ [insges. 2 pp.]. - Pede, Ronnie: Rev. In: *Film en Televisie + Video*, 499, Febr. 2000, pp. 6-7. - Pisoni, Roberto: Rev. In: *Cineforum* 39 (=388), Ott. 1999, pp. 86-87. - Rahayel, Oliver: Rev. In: *Film-Dienst* 53,9, 2000, p. 15. - Rindi, Eloisa: Rev. In: *Film: tutti i film della stagione* 6,42, 1999, pp. 22-23. - Sealy, Shirley: Rev. In: *The Film Journal* 102, March 1999, pp. 132-133. - Shirkani, K.D.: "Seasons" surprises as Vietnam pick. In: *Variety* 377, 15.11.1999, p. 14. - Travers, Peter: Rev. In: *Rolling Stone (US-Ausg.)*, 810, 15.4.1999, p. 122.

nach dem Ende des Vietnamkrieges in Vietnam gedreht wurde. Der Film, der in der Kritik mehrfach mit den Arbeiten Ozus, Renoirs und de Sicas in Verbindung gebracht wurde, zeichnet in einem sanften Sozialrealismus und manchmal unirdisch schönen Bildern ein Porträt Vietnams, es entsteht ein „mit klarem Blick für kleine Gesten und Worte inszenierter Reigen alltäglicher Begebenheiten“ (*Film-Dienst*, 34.218).

Hier soll es nur um die erste der Teilgeschichten gehen und auch in dieser nur um ein dreifach verwendetes Lied. Es wird zu zeigen sein, wie sich dieses Lied an die Geschichte anschmiegt, wie sehr es durch die Geschichte interpretiert wird, wie tiefe Regulierungen der diegetischen Welt und biographische Erinnerungen der Figuren es semantisch aufladen.

(1) Zu Beginn des Films - wir sehen Frauen, die auf einem dichtbewachsenen Teich Lotos-Blumen pflücken. Eine stimmt ein eher melancholisch als fröhliche klingendes Arbeitslied an, andere fallen ein. Kien-An, die junge Frau, von der der Film erzählt, ist erst seit kurzem dabei. Als sie ihrerseits ein Lied anstimmt, wird sie von den anderen misstrauisch, ja sogar abwehrend beäugt. Offenbar hat sie die Ordnung auf dem Teich durcheinander gebracht. Hier ist geregelt, wer ein Lied anstimmen darf. Singen und soziale Macht sind assoziiert.

(2) Dabei hatte das Lied offenbar subjektive Bedeutung. Die junge Frau hatte es selbstvergessen, offenbar mit sich und der Welt zufrieden, gesungen. Wir erfahren später, dass die Mutter der Sängerin es gesungen hatte. Der biographische Hintergrund ist dem Lied zumindest latent assoziiert, auch wenn der Zuschauer hier von der Vorgeschichte noch nichts weiß. Aber er weiß, dass Singen manchmal verbunden ist mit der Herstellung eines „akustischen Zuhause-seins“. Das Lied signalisiert eine Übereinstimmung von Ich und Umgebung (die in manchen anderen Filmen sich gerade nicht einstellen mag - der Eindruck von Einsamkeit, Verstoßenheit usw. ist selten intensiver als dann, wenn die Heldenfigur ein subjektiv-biographisch aufgeladenes Lied anstimmt, dann mit seinen Erinnerungen ganz alleingelassen zu sein scheint).

(3) Der Gesang der jungen Frau hatte einen Zuhörer: den leprakranken Dichter Dao, der mitten auf dem See in einer Art Tempelbau lebt. Er bittet sie zu sich, weil das Lied ihn an seine Jugend erinnert. Die biographische Rückerinnerung, die bei der Sängerin noch verborgen war, wird nun an einer anderen Figur der Handlung explizit gemacht und hebt das Lied in den Status eines Sehnsuchts-Indikators oder -Katalysators. Vermittels des Liedes kann sich das Subjekt seines gegenwärtigen Unglücks versichern, weil die durch das Lied angezeigte Geborgenheit des Ichs in der Umwelt verloren wurde.

(4) In *THREE SEASONS* wird das Lied als biographische Rückerinnerung sogar zweifach an die Figuren gebunden, was narrativ unmittelbar in die Beziehung der jungen Frau zu dem greisen Dichter einmündet - sie wird seine Sekretärin, bringt seine Gedichte zu Papier. Die Heldin gelangt an diese Arbeit, weil es eine stillschweigend vorausgesetzte pragmatische Regel gibt: Es ist eine durch die Musik induzierte Vertrautheit,

die in die Handlung eingreift. Der Hörer (Dao) nimmt die Sängerin (Kien-An) als einer Botin aus einer verlorenen Welt, aus einer „Heimat“, die eigentlich nur imaginär existiert. Das Lied fordert dem Hörer einen Vertrauensvorschuss ab, der eigentlich nicht zu rechtfertigen wäre und der ausschließlich sentimental begründet ist.

(5) Die junge Frau schreibt einmal als Sekretärin für den Dichter ein Gedicht auf. Als er zum Sterben bereit ist, bittet er sie ein letztes Mal zu sich und bittet sie, ihm noch einmal das Lied zu singen, durch das er sie kennengelernt hatte. Zuhörend, das Gesicht entspannt sich, als der Mann stirbt. Aus Rückerinnerung wird Hingabe, der Zuhörer gibt die Selbst- und Realitätskontrolle auf, er kapselt sich der Realität gegenüber ein. Als sei das Lied die Folie zu einer meditativen Versenkung, funktioniert es hier als Mediator zwischen Leben und Sterben - der letzte Blick des Sterbenden gilt der Sängerin, die ihn bewundert.

(6) Er hatte ihr von einer Traumszene erzählt, in der zahllose Lotos-Blüten auf einem Fluss durch das „schwimmende Kaufhaus“ - eine Reihe von Booten, auf denen Frauen Obst, Gemüse und ähnliches verkaufen - hindurchschwimmen. Die Sängerin, der der Dichter einen Wunsch zugesagt hatte, inszeniert die Szene - als eine phantastisch und schwerelos anmutende Naturszene. Dazu erklingt - diesmal Off - noch einmal das Lied.

„Semantische Aufladung“: Die verschiedenen Kontexte, in die das Lied aus *THREE SEASONS* im Verlauf der Erzählung eintritt, öffnen verschiedene Potentiale der Aufladung, die einander folgen, einander verstärken und komplementieren. Manche betreffen das Lied, andere die Performance, in wechselnder Gewichtung. Sie seien noch einmal im einzelnen benannt:

(1) Das Singen von Liedern ist im sozialen Umfeld geregelt, nicht nur, was die Frage des Wann betrifft, sondern auch die des Wer. Das Recht zu singen ist mit sozialer Macht koordiniert, so dass das Singen (oder seine Sanktion) auch die *soziale Ordnung* indizieren kann.

(2) Singen ist eine Form, die Umweltorientierung zu modulieren. Indem das Subjekt sich singend aus dem Fluss der situativen Fremdgeräusche herausnimmt, schafft es eine Abkapselung des Subjekts gegen die Umwelt, einen *akustischen Raum des Subjekts*.

(3) Lieder wie andere Musiken können mit *biographischer Erinnerung* assoziiert sein und dadurch affektive Gewichtungen, die mit dem Prozess der autobiographischen Rückorientierung, auf sich ziehen.

(4) Lieder können *Indikatoren regionaler Zugehörigkeit* sein, so dass sie als *Kollektiv-Indikatoren* verwendet werden können. Möglicherweise ist sie pragmatisch mit einer Solidarität der Beteiligten verbunden, die sich in sozialem Handeln ausdrückt.

(5) Musiken können die reflexive Distanz zusammenbrechen lassen. In der Rezeption kommt es zu Zuständen der Hingabe, zu einer *Erlebensform reiner Gegenwart*. Ob es sich dabei um Zustände des Rausches, der Ekstase, der Meditation oder des Sterbens handelt, ist nur im Kontext zu bestimmen; jedenfalls aber geht es um das Zusammenbrechen der normalen Umweltwahrnehmung.

(6) Musiken können eine Klammer von *fiktionalen Szenarien* sein, die aus der Alltagswelt herausfallen und *Enklaven* eigener Realität bilden. Berger/Luckmann definieren die *Enklave* als einen eigenen „Bereich geschlossener Sinnstruktur“, der die Aufmerksamkeit von der Wirklichkeit der Alltagswelt ablenkt, möglicherweise, um neue Energien für das Routinehandeln in der Alltagswelt freisetzen zu können (1982, 28f). Ein solcher Fall ist die *Feier* (hier: Toten-Feier), die auch musikalisch gegen die Alltagswelt abgegrenzt ist.

All diese sind semantische Rahmen, in die Musiken eintreten können und in denen sie eine Bedeutungserweiterung (oder gar erst Bedeutungszuweisung) erhalten, die der musikalischen Struktur allein nicht anzusehen wäre. Gemeinsam ist ihnen, dass es die Figuren sind, an die sich die hier skizzierten Bedeutungshöfe anlagern - sie werden in den Musiken transparenter, in ihre sozialen Welten eingeordnet, um affektive Tiefenschichten ihrer Charaktere bereichert. Die beiden eingangs unterschiedenen Perspektivierungstypen *slant* und *filter* erweisen sich in dieser Analyse als miteinander zutiefst verbunden und gehen im jeweils besonderen Text eine innige Verbindung ein, weil sie sich durch den intentionalen Rahmen der Dramaturgie immer an die Aussagefunktion des Textes gebunden sind.

Anmerkungen

[*] für Hinweise danke ich Hans-Christian Schmidt-Banse.

Literatur

- Boltz, Marilyn G. (2001) Musical Soundtracks as a Schematic Influence on the Cognitive Processing of Filmed Events. In: *Music Perception* 18,4, 2001, pp. 427-454.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner (Forum Musikpädagogik. 43.)/(Reihe Wißner-Lehrbuch. 5.).
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Eder, Jens (2008) *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Genette, Gérard (1994) *Die Erzählung*. München: Fink (UTB für Wissenschaft. Literatur und Sprachwissenschaft. 8083.).
- Hippel, Klemens (1994) Mozart statt Wagner. Bemerkungen zur Musik im Film. In: *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Berlin '93*. Hrsg. v. Jörg Frieß, Stephen Lowry u. Hans J. Wulff. Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 1994, pp. 89-92.
- Kalinak, Kathrin (1992) *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.
- Kluge, Alexander (2008) „Menschen sind keine Wirklichkeitssucher“. [Ein Gespräch mit Alexander Kluge.] In: *Film-Bulletin*, 3, 2008, S. 45-47.
- Lemberg, Jörg (2009) Apologia. In: *Filmmusik-Bekenntnisse*. Hrsg. v. Béatrice Ottersbach u. Thomas Schadt. Konstanz: UVK, S. 58-81 (Praxis Film. 55.).
- Marks, Martin (2000) Music, Drama, Warner Brothers: The Cases of CASABLANCA and THE MALTESE FALCON. In: *Music and cinema*. Ed. by James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer. Hanover, NH: Wesleyan University Press, distrib. by: University Press of New England, pp. 161-186,
- Schneider, Norbert Jürgen (1986) *Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. München: Ölschläger (Kommunikation audiovisuell. 13.).
- Wulff, Hans J. (2008) Funktionen der Musik in den Komödien Jiří Menzels. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 1, 2008, pp. 51-62.
[URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/download/KBzF/KBzF001.pdf>].

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Arten der Perspektivität und Semantisierung der Musik. Am besonderen Beispiel der Bedeutungs-Aufladung eines Liedes in Three Seasons (Saigon Stories, USA/Vietnam 1999, Tony Bui). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 124-136, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p124-136>.

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.

„Just Music“ – Anmerkungen zu Anthony Burgess' Beethoven-Rezeption in *Napoleon Symphony* und *A Clockwork Orange*

Kai Schabram (Münster)

Nur wenigen ist bekannt, dass Anthony Burgess (1917–1993) neben seiner literarischen Tätigkeit zeitlebens auch ein sehr produktiver Komponist war. In einem Zeitraum von etwa 60 Jahren entstand ein Œuvre, das über 170 Werke umfasst und Beiträge zu fast allen großen, musikalischen Gattungen aufweist. So komponierte Burgess unter anderem eine Oper, ein Ballett, drei Symphonien, Konzerte und Kammermusik für diverse Besetzungen (vgl. Burgess 2001, 36–40; Phillips 2001, 614f.).

1983 hat Burgess seine besondere Beziehung zur Musik und sein Selbstverständnis als Komponist eigens in der Schrift *This Man & Music* zum Thema gemacht. In dem Eröffnungskapitel *Biographia Musicalis* beschreibt der Autor die ersten tastenden Kompositionsversuche der 1930er und 40er Jahre. Die Pointe seiner musikalischen Biographie ist, dass Burgess ursprünglich beabsichtigte, das Komponieren zu seinem Lohn- und Brotberuf zu machen, dann aber aufgrund von äußeren, finanziellen Gründen das Metier eher zufällig zugunsten der Schriftstellerei wechselte. Hinzu kam, dass Burgess nach eigener Aussage nie das Stadium eines kompositorischen Laien überwinden konnte. In seiner Jugendzeit war er Autodidakt, der das Klavierspiel und Notenschreiben ohne Unterstützung erlernte. Im Selbststudium erarbeitete er sich später die wichtigsten Regeln der Kontrapunktik und Harmonielehre, ohne sie jedoch – nach eigener Aussage – jemals zu beherrschen. Selbstzweifel traten auf und anfängliche Vorhaben, die Werke durch Fachleute begutachten zu lassen, wurden schnell verworfen (Burgess 2001, 33). Wichtiger waren ihm zeitlebens die Einflüsse, die er durch das Hören und Partiturstudium der Werke Debussys, Strawinskis oder Vaughan Williams' erhielt. Seinen kompositorischen Stil beschrieb Burgess selbst als eklektisch.¹ So bemerkt er über die „Stilsuche“ in seiner Ersten, 1935 fertig gestellten Symphonie:

¹ “As a practising novelist and critic, I must relegate my music to a secondary role that is, as I grow older, becoming possibly primary. My work is hardly known in Britain, but this will soon be remedied. Style? Eclectic” (Morton/Collins 1992, 139).

Paul Phillips charakterisiert Burgess' heterogenen Kompositionsstil als „[a]ngular, vigorous style, often dissonant although mostly tonal [...] a hybrid of Holst and Hindemith. There is a great deal of counterpoint in his music and few of his large-scale works do not contain fugal passages. Harmonically, his music tends toward dense sonorities often built upon fourths; melodically, fourths also predominate, usually in combination with seconds. His music possesses great rhythmic vitality, sometimes bordering on the symphonic jazz style of Bernstein, and playful exploitation of metrical ambiguity occurs frequently.” Weiter heißt es: “Often daringly experimental as a novelist, Burgess as a composer was essentially conservative. He wrote in conventional musical forms [...] and tended to write traditionally structured works such as four-movement symphonies and three-movement concertos. Burgess had a deep love of polyphony and composed untold amounts of counterpoint [...]” (Phillips 1999).

I mean: what musical language to compose in? There were many available in the 1930s [...] What was the language of this symphony? A language altogether proper for a young man composing music in England in 1935. Diatonic, swift to modulate, inclined to the modal, Vaughan Williams harmonies, occasional tearing dissonance like someone farting at a teaparty, bland, meditative, with patches of vulgar triumph. Totally English music, hardly able to jump twenty-two miles into Europe (Burgess 2001, 23).

Burgess musste sich mit den Jahren eingestehen, dass er nicht zum Komponisten bestimmt war. Dieses Selbstbekenntnis und die damit vollzogene „Entzauberung“ der eigenen künstlerischen Ideale trafen ihn anfänglich hart. Aus Trotz und Resignation darüber, dass seine Werke nicht gedruckt, geschweige denn aufgeführt wurden, begann er einen Roman zu schreiben, der auch prompt veröffentlicht wurde. Der sich allmählich einstellende literarische Erfolg, den er zunächst als „unwanted literary gift“ (Burgess 2001, 33) abtat, kompensiert offensichtlich die musikalischen Misserfolge, was zur Konsequenz hatte, dass Burgess begann, sein kompositorisches Selbstverständnis grundlegend zu überdenken:

No one could earn his living as a composer, but what sort of a composer was I? [...] I, once destined to be a new Debussy, was pursuing a nice hobby. [...] At home in the evening I toiled at a score too strenuous for a nice hobby, knowing that it would never be played. [...] Weary of scoring and the high price of manuscript paper, one day I started to write a novel. It was published, and I now had another nice hobby. But, later, an invalid, informed that I probably had a year to live, jobless and pensionless, I had to turn the writing of fiction into my profession.. I survived the terminal year, and so did the profession (Burgess 2001, 33f.).

In diesem Passus spricht Burgess einen Wendepunkt in seinem Leben an: Im Jahre 1959 diagnostizierten die Ärzte bei ihm einen inoperablen Gehirntumor. Man prognostizierte, dass er nur noch zwölf Monate zu leben habe. Von da an fiel Burgess in einen Schaffensrausch und publizierte innerhalb seines vermeintlich letzten Lebensjahres ganze fünf Romane. Die Einschätzung der Ärzte bewahrheitete sich jedoch nicht – Burgess überlebte die Prognose um über dreißig Jahre und sollte in dieser Zeit mehr als 50 Bücher veröffentlichen. Das Schreiben wurde zur Priorität. Komponieren empfand Burgess fortan als Therapie, als eine Art kathartischen Akt, den er bis zu seinem Tod im Jahre 1993 als notwendigen Ausgleich zu seiner unermüdlichen, schriftstellerischen Tätigkeit betrieb:

One thing I discovered when I had completed my third novel was that it was a temperamental necessity for me to cleanse my mind of verbal preoccupation by composing music. It no longer mattered whether the music would ever be heard: music was a kind of therapy. The mere physical act of ruling bar lines and setting down notes was a manual and visual relief from the long days at the typewriter. The struggle with words, their syntax and rhythms and referents, yielded to a concern with pure form. In terms of the music itself there was a salutary relaxation of tension. [...] This is a purely therapeutic occupation. I am writing to please myself (Burgess 2001, 34f.).

Ab den frühen 1960er Jahren beschäftigte sich Burgess erstmalig auch mit musiktheoretischen und -ästhetischen Fragestellungen. Eine Summe seiner Reflexionen über Musik bildet das bereits erwähnte Buch *This Man & Music* von 1983. Die Bandbreite der behandelten Themen und die daraus resultierende Heterogenität der einzelnen Kapitel irritiert zunächst. Hier werden biographische, musikgeschichtliche, gattungsästhetische sowie literaturwissenschaftliche Abhandlungen scheinbar beziehungslos aneinandergereiht. Der unsystematische Aufbau des Buches ist jedoch intendiert. *This Man & Music* folgt einem Programm, mit dem sich der Autor spätestens ab seiner Romantrilogie *The Long Day Wanes* (1956–59) immer wieder intensiv auseinandergesetzt hat: Dabei geht es Burgess um die Aufdeckung von Strukturanalogien zwischen Literatur und Musik, oder wie er es nennt, um das Abhängigkeitsverhältnis zwischen der „Kunst der Wörter“ („art of words“) und der „Kunst des Klänge“ („art of sounds“). Die thematische Mannigfaltigkeit von *This Man & Music* möchte dabei die Vielschichtigkeit der Zusammenhänge zwischen den beiden „Künsten“ widerspiegeln:

What I have done here is to examine in plain language those areas where music and literature undoubtedly meet – uncomplicated regions where musical rhythm elucidates prosody or symphonic structure has something to say to the reader of fiction. I have also tentatively approached the damnable problem of the meaning of music, but in no hope of satisfactory solution. (Burgess 2001, 9)

Der Versuch, seine Romane nach dem Vorbild musikalischer Formen zu konzipieren, verdeutlicht, welcher hohe Stellenwert dem therapeutischen „Hobby“ Musik in Burgess' literarischem Schaffen zukommt. Als Beispiele dieses „analogisierenden In-Beziehung-Setzens“ (Sponheuer 2009, 22) der beiden „Künste“ können neben der erwähnten Buchtrilogie *The Long Day Wanes* noch die Romane *Tremor of Intent* (1965) und das Spätwerk *Mozart and the Wolf Gang* (1991) genannt werden.

Am konsequentesten wird diese Parallelisierung aber in dem 1974 erschienenen Buch *Napoleon Symphonie. Roman in vier Sätzen* verfolgt. Der *Eroica*-Symphonie Beethovens, die hier als musikalische Vorlage fungiert, widmet Burgess wiederum das Schlusskapitel von *This Man & Music*, das die Überschrift *Bonaparte in E Flat* trägt und im folgenden Abschnitt näher betrachtet werden soll. Hier erörtert Burgess die literarische Adaption musikalischer Formverläufe im Rahmen seines historischen Romans.

“This book is a symphony“ – *Napoleon Symphony*

Indem Burgess den formalen Aufbau der *Eroica* mit der Biographie Napoleon Bonapartes assoziiert, bemüht er einen alten Topos der Beethoven-Exegese. Seiner anfänglichen Napoleon-Euphorie trug Beethoven durch die zunächst beabsichtigte Dedikation der *Dritten Symphonie* Rechnung, die er aber bekanntlich nach der Selbstkrönung des Agitators zum Kaiser am 2. Dezember 1804 sogleich verwarf. Der Erinnerung von Ferdinand Ries zufolge hatte Beethoven aus Wut über dieses Ereignis das Widmungsblatt der Symphonie mit folgendem Ausruf zerrissen: „Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen“ (Ries/Wegeler 1838, 78). Die von Ries tradierte Äußerung gab Anlass für einen Interpretationsansatz der *Eroica*, der auch noch im 20. Jahrhundert nicht Patina ansetzen sollte (vgl. Geck/Schleuning 1989; Dahlhaus 2002, 48–59). Demzufolge reiht sich auch Burgess mit seinem Historienroman in die lange Liste der Autoren, die die *Eroica* als Trägerin einer Idee des Heldischen deuten, als deren „Erfüller“ Napoleon gilt.

Noch vor der Veröffentlichung von *This Man & Music* erklärte Burgess in einem Interview mit Geoffrey Aggeler aus dem Jahre 1972 das literarische Konzept, nach welchem er die musikalische Faktur der *Eroica* zum Vorbild seines Romans *Napoleon Symphony* gemacht hatte:

On the most general level this means that the book is in four movements, just as a symphony is in four movements. But it means a little more than that. It means that the proportions of each movement are exactly matched in the novel itself (Aggeler 1979, 209).

In dem bereits erwähnten Kapitel *Bonaparte in E Flat* kommt Burgess ausführlicher auf die musikalisch-literarische Verarbeitung des Napoleon-Stoffes zu sprechen. Burgess beschreibt hier zunächst organisatorische und formale Probleme, die vorab gelöst werden mussten, bevor er seine Adaption beginnen konnte:

I had in mind a book of not much more than 100,000 words, divided into four sections corresponding to Beethoven's four movements. [...] With Napoleon's story I was at least in the comfortable position of having his biography to draw on. Indeed, I had little to invent except scenes and dialogue corresponding to historical fact. The problem was nearly completely formal: how to make true history fit into musical patterns (Burgess 2001, 180f.).

Das hier tangierte Problem der Korrespondenz von Biographik und musikalischem Werkverlauf löste Burgess, indem er die Parameter Länge, Form, Dynamik, Tempo und Stimmung der *Eroica* mit denen der einzelnen Handlungsszenen seines Romans zu synchronisieren versuchte. Mit der Partitur vor sich, orientierte er die narrative Struktur des Textes direkt an dem formalen Aufbau der Symphonie:

What I did was to play the symphony over on the phonograph and time each movement, and I worked out a kind of proportion of pages to each second or five seconds of playing time. So there is a correspondence between the number of pages and the actual time taken for the thing to be performed. But more than that, I've worked with the score of the Eroica, so that a passage of eight bars would correspond to so many pages in the novel. And not only the length, the number of pages, but the actual dynamics, the mood and tempo (Aggeler 1979, 209).

Die biographischen Stationen des Aufstiegs und Falls, beginnend mit Napoleons Heirat von Josephine und endend mit seinen letzten Exiltagen auf der Insel St. Helena, werden entsprechend der zyklischen Satzdisposition verschieden gewichtet.² So diente die Sonatenform des Kopfsatzes als eine Art „Bauplan“ für den Handlungsverlauf von Bonapartes strategischem Machtgewinn in der Zeit seiner ersten frühen politischen Triumphe in Italien bis zum Höhepunkt, der Kaiserkrönung in der Pariser Notre-Dame. Die grundlegende Schwierigkeit, mit der sich Burgess beim Abgleich der musikalischen und literarischen Strukturen konfrontiert sah, lag unter anderem in der Wiederholung musikalischen Materials, wie es etwa die Aufgabe der Reprise innerhalb der diskursiven Anlage der Sonatenhauptsatzform ist:

Here comes the major formal problem of the whole conception. Sonata form depends on repetition, and repetition is what neither fictional nor historical narrative can accommodate – at least, not the literal manner of music. The first section of the novel must have four subsections, corresponding to Beethoven's exposition, development section, recapitulation and coda (Burgess 2001, 182).

Die Lösung dieses strukturellen Problems suchte Burgess in der Übernahme der motivisch-thematischen Arbeit, einem kompositionstechnischen Verfahren,

das darin besteht, längere Strecken eines Satzes mit wenigen, dem zugrundeliegenden Thema entnommenen Motiven zu bestreiten, die ausgesponnen, abgewandelt, umgruppiert, kombiniert werden usw., so daß das kompositorische Geschehen beständig mit dem Thema in Zusammenhang steht, aus ihm sich entwickelt, mit ihm sich auseinandersetzt (Dahlhaus/Eggebrecht 2001, 239).

Hierbei fungieren die Hauptcharaktere des Romans selbst als „Themen“ und „Motive“, die angepasst an die jeweilige Handlungssituation in immer wieder anderer Gestalt und Konstellation auftreten. Wie einst der Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx, der Mitte des 19. Jahrhunderts eine viel rezipierte vierbändige *Kompositionslehre* vorlegte und erstmalig zwischen einem „männlichen“ und „weiblichen“ Thema unterschied (vgl. Hinrichsen 1996, 14), differenzierte auch Burgess zwischen einem ersten, maskulinen Haupt- und einem zweiten, femininen Seitenthema, die er jeweils mit Napoleon und Josephine identifizierte:

² Die zyklische Gewichtung der einzelnen Symphoniesätze drückt sich bei Burgess in der Länge der Buchkapitel aus: Kopfsatz: 117 S.; Trauermarsch: 121 S.; Scherzo: 30 Seiten; Finale: 76 S. (Burgess 1982).

If Bonaparte [...] is the nucleus of the masculine thematic group we may call the first subject, Josephine is the nucleus of the second, or feminine, subject. Her appearances in the recapitulation correspond in position to her appearances in the exposition, but N[apoleon] appears most, and it is his themes which receive the more vigorous development. Beethoven does little with his own brief second subject (Burgess 2001, 183).

Eine zweite Zusammenhang stiftende Kompositionstechnik, die Burgess der Musik entlehnt und für sein literarisches Formkonzept modifiziert, ist der Kontrapunkt, oder das, was er „verbal counterpoint“ (Burgess 2001, 186) nennt. Damit versucht Burgess die in der Fugatopassage der Durchführung abrupt auftretenden Stimmungs- und Bewegungswechsel sowie plötzlichen harmonischen Sprünge sprachlich umzusetzen. So konfrontiert er in seiner „Durchführung“ verschiedene Handlungsszenarien miteinander, lässt sie stellenweise ineinander laufen und markiert die Übergänge mit verschiedenen Schriftarten und -größen (vgl. Burgess 1982, 73f.). Zu dieser Technik heißt es in *This Man & Music*:

My own development, covering the Egyptian campaign, the discovery of Josephine's perfidy, the rapid return to France and the taking over of the government, is justified in its delirium and hysteria not only by history but by the very nature of the musical free fantasia (Burgess 2001, 184).

Die Umsetzung möchte die auf den ersten Eindruck überfordernde, aber bei genauer Betrachtung vollkommen durchstrukturierte Konzeption der Beethovenschen Durchführung imitieren. In dieser Methode bekundet sich die Absicht, mithilfe des „verbal counterpoint“ die Synchronisation der Musik literarisch zu realisieren. Damit verweist Burgess auf eine elementare Funktion der „klassischen“ Durchführung, die der Musikwissenschaftler Stefan Kunze als ein Prinzip beschrieb, die

Antinomie zwischen dauernder Gegenwärtigkeit des musikalischen Gehalts und Zeitlichkeit des Ablaufs als musikalisches Ereignis bewußt zu machen. Die in jedem Augenblick strengste konstruktive Bindung des Ganzen, der stets gegenwärtige große Zusammenhang, paart sich mit einer unmittelbar empfundenen Gegenwärtigkeit der einzelnen melodischen Wendung. [...] Damit ist zum ersten Male in der Musik ein Prinzip verwirklicht, welches allein darauf abzielt, die Einheit als individuelles satztechnisches Geschehen zu vergegenwärtigen (Kunze 1998, 77).

Burgess' eigene „Durchführung“ im „1. Satz“ der *Napoleon Symphony* entpuppt sich an dieser Stelle als ein radikaler Versuch, diese Synchronisation des eigentlich Ungleichzeitigen im Milieu des Romans zu verwirklichen. Pointiert ausgedrückt: Der komponierende Literat möchte den Text mit allen Mitteln der kompositorischen Satzkunst zum Klingen bringen.

Der zweite Satz, von Beethoven mit *Marcia funebre* überschrieben, wird von Burgess natürlich nicht in der Tradition des Heldentods gedeutet, wie es das damals zeitgenössische Musikschrifttum – geleitet von der narrativen Kohärenz der vorherrschenden Ideeninterpretationen – unternahm. Vielmehr nutzt er den dramatisch-tragischen Duktus des Trauermarsches als eine Parenthese der erinnernden Rückschau auf vergangene Ereignisse, die als Assoziationskette in den Handlungsverlauf eingewoben wird. Napoleon, mittlerweile auf dem Höhepunkt seines Ruhmes angekommen, reflektiert im „2. Satz“ des Romans vergangene Triumphe seines politischen Aufstiegs zum Diktator. Mit annähernd 120 Seiten bildet er den umfangreichsten Teil des Buches, was mit der aufführungspraktischen Dauer, nicht aber mit dem Taktumfang des Trauermarsches korreliert.

So verhältnismäßig leicht Burgess offensichtlich die Übertragung des *Marcia funebre*-Satzes fiel, so schwierig empfand er die literarische Verarbeitung des Scherzos („3. Satz“). Die janusköpfige Aufgabe beschrieb er wie folgt:

The scherzo is both the simplest and most complicated problem of the entire book. Simple, because the A-B-A structure is dedicated to mere play [...] and the author may forget the agony of finding correspondences and himself play with language (Burgess 2001, 186f.).

Die traditionelle da-capo-Form des Scherzos lässt im Vergleich zum Sonatenhauptsatz und dessen Reprise das Problem der Wiederholung noch deutlicher hervortreten. Burgess konnte die im A-Teil geschilderten Ereignisse wie Napoleons Flucht von der Insel Elba, seine Rückkehr nach Frankreich oder dessen Niederlage in der Schlacht bei Waterloo im A'-Teil nicht erneut erzählen. Die Redundanzen und daraus folgenden Handlungsbrüche musste er umgehen. Die Bewältigung dieser formalen Schwierigkeit, die ihm die dreiteilige Anlage des *Eroica*-Scherzos oktroyierte, erfolgte durch die Rekapitulation charakteristischer Rhythmen und obszöner Phrasen, die die A-Teile miteinander verklammern sollten. Durch das erneute Aufgreifen von spezifischen Ausdrücken und Gedankenketten erstellte Burgess assoziative Verknüpfungen zum vorherigen Handlungsgeschehen. Neben den motivischen Reminiszenzen strebte Burgess die sprachliche Verarbeitung der Orchestrierung des Beethovenschen Scherzos an, um damit die Zusammenhänge zwischen den Abschnitten noch deutlicher anzuzeigen. So wird etwa das Schlachtengewirr von Waterloo durch eine Kette aphoristischer, nahtlos aufeinander folgender Befehle, Ausrufe und Stimmungsausbrüche wiedergegeben. Die Szenerie rauscht gleichsam am Leser vorbei. Hier bedarf es schon einer gewissen synästhetischen Fähigkeit, um Burgess' „Orchestrierung“ der Kriegssituation nachzuvollziehen. Dem Autor geht es hier nicht primär um die Mitteilung semantischer Botschaften oder narrativer Verläufe, sondern vielmehr um die Inszenierung von Stimmungen, von unmittelbaren Gefühlsempfindungen, die stellenweise sogar mittels lautschriftähnlicher Ausdrücke „musikalisiert“ werden³:

³ Als Beispiele dieser „Lautmalerei“, die Burgess selbst als „Sprachspiele“ (ebda.) beschrieb, sei der folgende Passus aus dem Beginn des „4. Satzes“ zitiert: „*Natkonv proklam I. rpblk exek ludw 16 schreckensherr marie antoin 9. thermidooooooor. [...]*“

The battle of Waterloo is raced through in a couple of pages. 'Horns and trumpets in hollow hunting harmonies, drums drums drums' celebrate an allied victory. Beethoven's and my scherzo meet only in an identity of orchestration (Burgess 2001, 188).

In seinem „4. Satz“ hatte Burgess abschließend ein literarisches Äquivalent zur Variationsform des *Eroica*-Finales zu finden. Inhaltlich überblickt der Schlusssatz von *Napoleon Symphony* die letzten Lebensjahre des einstigen Staatsmannes auf St. Helena. Indem Burgess den letzten Weg Napoleons ins Exil mit dem Kreuztod Jesu Christi vergleicht und die Handlungssituation zum Variationsthema des letzten Kapitels erklärt, orientiert er sich damit an einem alten Gattungstopos der Symphonie: Die mit Beethoven in die Welt gesetzte Vorstellung, das Symphoniefinale müsse eine Überhöhung des bisher Erklungenen leisten, findet mit dem „4. Satz“ des Romans, in dem Burgess die religiöse Dimension als Steigerungsmoment bemüht, eine literarische Entsprechung. Das viertönige Hauptthema des *Eroica*-Finales unterlegt er im Buch mit den Kreuzinitialen „INRI“ und übersetzt sie mit „Imperatorem Napoleonem Regem Interfecimus“. Mit der Gleichsetzung von Napoleon und Christus evoziert Burgess eine erhaben-monumentale, prächtig-feierliche Aura, die spätestens mit den „großen“ symphonischen Werken der Wiener Klassiker zu etablierten Kategorien des Genres avancierten.

Die Intention der finalen Überhöhung beschränkt sich natürlich nicht allein auf das dem Satz vorangestellte Thema. Sie umfasst auch die nachfolgenden Variationen. Indem Burgess jede Variation im Stile eines bedeutenden britischen Schriftstellers verfasst – als Bezugsgrößen fungieren dabei unter anderem Sir Walter Scott, Jane Austen, Henry James oder Charles Dickens – reflektiert er im Zuge der Handlungsschilderung zugleich Literaturgeschichte (vgl. Aggeler 1979, 226ff). Dieser Rückgriff auf bedeutende Literaten dient einzig der Steigerung des konzeptionellen wie ästhetischen Anspruchs des Romans. In der Anwendung möglichst unterschiedlicher Stile bekundet sich Burgess' Drang zur Universalität, welche die ästhetische Substanz des „4.Satzes“ von *Napoleon Symphony* bildet. Neben der historischen Reflexivität imponiert somit vor allem die sprachliche Virtuosität, mit welcher der Autor – scheinbar spielerisch – über die unterschiedlichsten Schreibstile verfügt.

Die Idee, dass das Schlusskapitel ein Gegengewicht zu den vorherigen Abschnitten bilden müsse, entlehnt Burgess der zyklischen Gewichtung der *Eroica*-Sätze. Die Aneinanderreihung unterschiedlicher Ausdrucksformen und Schreibweisen macht für Burgess einen Modus begründeten Schließens fühlbar, der als Äquivalent zur Lösung des Finalitätsproblems gelten kann, wie es der Variationensatz von Beethovens *Dritter Symphonie* für die Gattung der Symphonie präsentiert. Das Romanfinale kann daher als die Anverwandlung eines genuin symphonischen Formproblems gelten, in dem die „Gesetzmäßigkeiten“ der Variation zum Vorbild der strukturellen Beschaffenheit des Textes transformiert werden. Burgess greift im Schlussteil seines Buchs eine Reihe von Kategorien „großer“ literarischer Prosa auf – sei es durch die Wahl

Robes fall pierre ende regime vom 13. vendem putsch einsetz direktooor [...] Tod tod tod des des. Flucht elba übers wasser 100 tage wasser water 100 leau loo. Und so“ (Burgess 1982, 295f.).

des historischen Sujets, der religiösen Assoziationen oder aber die stilistischen Imitationen bedeutender Schriftsteller der englischen Literaturgeschichte.

Napoleon Symphony bildet die wohl umfangreichste und intensivste Auseinandersetzung Burgess' mit der Gattung Symphonie und ihrem „Vollender“ Beethoven. Der Roman stellt zugleich das Paradigma des zeitlebens intensiv verfolgten Projekts der Vermittlung qua Parallelisierung von musikalischen und literarischen Werkstrukturen dar. „This book is a symphony“ (Burgess 2001, 181) – mit diesem metaphorischen Vergleich resümierte Burgess sein literarisches Programm des Napoleon-Buchs, das für Geoffrey Aggeler von der Willenskraft des Autors zeugt, die „art of words“ mit der „art of sounds“ zusammenzuführen. Der Roman bildet gleichsam den literarischen Ausdruck seines Selbstverständnisses, sowohl als komponierender Literat als auch literarischer Komponist zu wirken.⁴

Bedeutung und Funktion der Symphonik „Ludwig vans“ in A CLOCKWORK ORANGE

Eine Brücke von Anthony Burgess zu Stanley Kubrick zu schlagen, fällt im Kontext eines Vergleichs der Roman- und Filmversion von *A Clockwork Orange* natürlich nicht schwer. Doch auch der Napoleon-Stoff verbindet die beiden Künstler miteinander. Nachdem Kubrick den 1962 veröffentlichten Gesellschaftsroman von Burgess als Vorlage für seinen gleichnamigen Film (1971) gewählt hatte, fühlte sich der Autor im Gegenzug durch ein von Kubrick geplantes Projekt über Napoleon zu einer Reaktion motiviert. Von dieser gegenseitigen Beeinflussung zeugt nicht zuletzt die Widmung von *Napoleon Symphony* an Kubrick, den Burgess in der Dedikation einen „*maestro di color*“ nennt.

Konnte Burgess „seinen“ Napoleon vollenden, so blieb das gigantische Filmunternehmen für den Regisseur hingegen zeitlebens unrealisiert. Kubrick plante bis zuletzt einen monumentalen Film über das Leben des französischen Feldherrn zu machen. Der selbstkritische Regisseur nahm kein Blatt vor den Mund, als er prophezeite, dass der Film nach seiner Fertigstellung der wohl beste jemals gedrehte sein würde (vgl. Castle 2009). Obwohl Kubrick keinen einzigen Meter Filmband belichtete, verweist diese Ankündigung doch auf den hohen Stellenwert des Filmprojekts innerhalb seines Gesamtschaffens. Das Sammeln von Material sowie die akribischen Vorbereitungen waren zwischenzeitlich so weit gediehen, dass Kubrick jederzeit mit der Produktion hätte beginnen können. Letztlich sollten die Dimensionen des Projekts, Produzentenstrategien und finanzielle Gründe eine Realisierung verhindern. Etliche Elemente konnte der Regisseur später jedenfalls für seinen Film *BARRY LYNDON* (1975) verwenden. Bis heute zählt das Napoleon-Konzept zu den unvollendeten Meisterwerken der Filmgeschichte und reiht sich damit in die Liste der legendären, aber nicht realisierten Projekte wie Sergei Eisensteins ¡QUE VIVA MÉXICO!, Henri-George Clouzots *LENFER* oder Terry Gilliams *DON QUIXOTE* ein.

⁴ „Burgess's *Napoleon Symphony* is an assertion of his willpower as both musical and literary artist“ (Aggeler 1979, 208).

Was Burgess und Kubrick eint, ist zweifellos ihr geteilter Hang zur Superlative in der Themenwahl: Seien es die Biographien der Epochenhelden Napoleon und Beethoven, die existentiellen Sujets Krieg und Macht, die Genres Roman und Historienfilm oder aber der gemeinsame Bezugspunkt Symphonie – die Tendenz zur „großen“ Form, Universalität und Großdimensioniertheit der Verhältnisse bestimmt das Werk beider Künstler. Von dieser Neigung zeugen nicht zuletzt auch die beiden Versionen von *A Clockwork Orange*. Sowohl im Original als auch in Kubricks filmischer Adaption kommt der Symphonik Beethovens, genauer gesagt der *9. Symphonie*, dabei eine herausragende Funktion zu.⁵

Für die Beethoven-Rezeption im Allgemeinen und die Verortung der *d-Moll-Symphonie* op. 125 im Speziellen ist Burgess' *This Man & Music* unentbehrlich, um die zentralen Aussagen über die Bedeutung der Beethovenschen Musik für *A Clockwork Orange* herauszuarbeiten. Seine Beethoven-Deutung spiegelt insgesamt eine autonomieästhetische Position wider, die von der Überzeugung getragen ist, dass „große“ Symphonik grundsätzlich nicht mit moralischen, ideologischen oder politischen Inhalten aufgeladen und damit zum Spielball von Gesinnungen gemacht werden kann. Zur Veranschaulichung seiner These weist Burgess auf die widersprüchlichen politischen Funktionalisierungen der Symphonien Beethovens in der Vergangenheit hin. Die Geschichte habe gezeigt, dass die ideologische Auslegung ihrer vermeintlichen Inhalte vollkommen willkürlich war. Oppositionell gerichtete Parteien und Lager hätten die *d-Moll-Symphonie* gleichermaßen zum tönenden Paradigma ihrer Leitvorstellungen erkoren. So fungierte das Werk sowohl bei den Nationalsozialisten als auch den Verfechtern der Demokratie als Trägerin von identitätsstiftenden Idealen und Wertvorstellungen:

The trouble began with the Nazis, who, being Germans, had more right to Beethoven than anybody, and who found in his work precisely those values discovered by an earlier age of humanists. The commandant of an extermination camp could spend the day supervising the consignment of Jews on the ovens, and then go home to weep tears of pure joy at the divine revelations of sonata or symphony [...] it was always nonsense to proclaim that Beethoven's music was about the brotherhood of man, Jew and Gentile, or mystical union with the god of the liberals. If fascists and democrats found, as they did, the same matter for exaltation, then music cannot be about morality (Burgess 2001, 82f.).

Trotz der Humanitätsidee, die Beethoven durch die Wahl von Schillers utopischer *Ode an die Freude* für das Chorfinale musikalisch inszenierte, ist Burgess eine moralische Implikation des Werks im Anschluss an ideengeschichtliche Deutungstraditionen des 19. Jahrhunderts fremd. Vielmehr gehorche die Symphonie ihren eigenen musikimmanenten, respektive selbstreferenziellen Gesetzmäßigkeiten, die der Autor als dialektisches Urprinzip von „Spannung und Lösung“ beschreibt:

⁵ Zu Kubricks filmischer Inszenierung der Musik Beethovens vgl. Hillman, Roger (1997) *Beethoven, Mahler, and the New German Cinema*. In: *Musicology Australia* 20, S. 84–93; Bodde, Gerrit (2002) *Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick*, Osnabrück: Der Andere Verlag; Hanoach Roe, Galia (2002) *Beethoven's Ninth: An "Ode to Choice" as Presented in Stanley Kubrick's "A Clockwork Orange"*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 33, S. 171–179; Wierzbicki, James (2003) *Banality Triumphant: Iconographic Use of Beethoven's Ninth Symphony in Recent Films*. In: *Beethoven Forum* 10, S. 113–138; Hillman, Roger (2003) *Cultural Memory on Film Soundtracks*. In: *Journal of European Studies* 33, S. 323–332.

the content of music is tension and release, and its non-musical referents lie in a sphere of generalities that may be rolled into the arena of a political or moral tenet, but in itself music is apolitical and amoral. [...] If music communicates, and we are assured that it does, it is a genuine system of signs, a semiotic organization, and we must try to see how it functions (Burgess 2001, 83).

Die Vorstellung, dass die Symphonie als ein „Gegenstand selbst- und weltvergessener Kontemplation“ verstanden werden müsse, also „für sich selbst entsteht und um ihrer selbst willen gehört werden soll“ (Dahlhaus 1987, 44), kann als zentrales Motiv auch in *A Clockwork Orange* aufgedeckt werden. Die Schlüsselszene des Romans bildet hier das Experiment, in dem der von einem zukünftigen Gericht verurteilte Vergewaltiger und Mörder Alex mithilfe der so genannten „Ludovico“-Technik therapiert wird. Nachdem Alex zuerst Drogen injiziert werden, zwingt man ihn, Filme mit abstoßender Gewalt anzusehen, an der er vor seiner Verhaftung als Anführer einer gefürchteten Schlägergang selbst so sehr Gefallen fand. Die Drogen bewirken jedoch, dass ihm beim Zuschauen der Gewaltexzesse unerträglich übel wird. Nach mehrmaliger Anwendung der Aversionstherapie scheint er nach qualvollen Sitzungen schließlich geheilt und wird aus dem Gefängnis entlassen. Doch offensichtlich ist er nur rein körperlich therapiert: Nach der „Ludovico“-Behandlung erzeugt jegliche Gewaltassoziation zwangsläufig grausame Übelkeit und Schmerzen. Auch das Hören von Musik ist nun nicht mehr ein Akt kontemplativen Genusses, sondern erweist sich für den Anti-Helden Alex als Auslöser schrecklicher Leiden. Diese Nebenwirkung resultiert ebenfalls aus der Therapie, die ihn zu einem gesellschaftsfähigen Menschen machen sollte. Während Alex sich mittels körperlicher Fixierung die Gewaltfilme anschauen muss, ertönt im Hintergrund der Schlusssatz von Beethovens *Fünfter Symphonie* – in Kubricks Filmadaption ist es hingegen die verfremdete „Freudeshymne“ aus dem Finale der Neunten. Alex' Reaktionen auf die Untermalung der Gewaltdarstellungen mit der von ihm so sehr geliebten Symphonik „Ludwig vans“ gleicht einer psychischen Dekompensation. In seinem todesgleichen Kampf fleht er die Experimentleiter an, die Musik zu stoppen. Die klagenden Ausrufe des Icherzählers Alex, die mit Slangbegriffen eines fiktiven Jugendjargons durchsetzt sind, fassen schließlich Burgess' autonomieästhetische Gedanken über die symphonische Musik Beethovens zusammen, wie er sie später in *This Man & Music* ausführlich kommentieren sollte:

Aufhören!“ schrie ich. „Aufhören, ihr grasnigen Bratschnis! Es ist eine Sünde, das ist es, eine schmutzige, unverzeihliche Sünde, ihr stinkenden Teufel! [...] Ludwig van so zu mißbrauchen“, sagte ich, sehr elend und rasdras. „Er hat niemandem Böses getan. Beethoven hat einfach Musik geschrieben [...]“ (Burgess 2000, 141).

Später lässt Burgess den Gefängnisärzten durch seinen Protagonisten erklären:

„Graznige Bratschnis“, sagte ich. „Die Gewalttätigkeiten und all dieser Scheiß machen mir nichts aus. Das kann ich ertragen. Aber das mit der Musik ist nicht fair. Es ist nicht fair, daß ich mich krank und speiübel fühlen muß, wenn ich die herrliche Musik von Händel und Ludwig van slusche. All das zeigt mit, daß ihr ein übler Haufen von Bastarden seid, und ich werde euch das nie vergeben (Burgess 2000, 143f).

Als besonders widerwärtige Assoziation erscheint Alex die Verknüpfung der Beethovenschen Symphonie mit Filmszenen aus Konzentrationslagern der Nazis. Für Guido Heldt bekundet sich in diesem Zusammendenken ein „Kommentar auf die [...] problematischen Aspekte einer emphatisch deutschen musikalischen Tradition“ (Heldt 2008, 242; Hillman 2005), für die im besonderen Maße Beethoven einsteht. Gleichzeitig markiert die unmittelbare Konfrontation von Symphonik und deutschem Menschheitsverbrechen Alex' erstmalige Auseinandersetzung mit Suizid, der nach der Gefängnisentlassung eine erlösende Vorstellung für ihn ist. Dieses einschneidende Erlebnis zeigt an, welche existentielle Bedeutung der Musik als Ausdruck unmittelbarer Emotionalität für den amoralischen Menschen Alex zukommt (vgl. Burgess 2000, 172f).

Die hier angeführten Passagen spiegeln deutlich Burgess' musikästhetische Auffassung von „großer“ Instrumentalmusik als einer absoluten, selbst tragenden Form wider, die sich gegen jede inhaltlich-exoterische Aufladung sperrt. Nur vor dem Hintergrund der Prämisse, dass musikalische Instrumentalwerke den (romantischen) Postulaten nach ästhetischer Eigengesetzlichkeit und Zweckfreiheit entsprechen, kann ein von Grund auf asozialer Charakter wie Alex die von der *Neunten Symphonie* transportierten Ideale von Freiheit und Einigkeit als irrelevant abtun. Das Werk kommt für ihn gänzlich ohne außermusikalische Implikationen aus; sie geht als intentionsfreie Musik in reiner Klanglichkeit und tönender Prozessualität auf. Ihre politisch-ideelle Determination straft Alex während der Therapie mit Verachtung – sie ist mit seiner ausschließlich genussgeleiteten Kontemplation und wertefreien Empfindungswelt nicht kommensurabel. So heißt es nach der endgültigen Genesung, die zwar mit einem Verlust der konditionierten Schmerzen, aber mit einem Wiedergewinn seiner ursprünglichen Aggressivität einhergeht, am Ende des Romans:

„Die Neunte“, sagte ich. „Die herrliche Neunte.“

Und die Neunte war es, o meine Brüder. Alle gingen leise und wie verstohlen raus, während ich mit geschlossenen Glassis dalag und die wunderbare Musik sluschte. [...] Oh, es war die Herrlichkeit und alles. Als das Scherzo kam, konnte ich mich mit meinem wie inneren Auge vidden, wie ich auf sehr leichten und wie wunderbaren Nogas rannte und rannte und das Litso der ganzen kritschenden Welt mit meiner Britva aufschlitzte. Und den langsamen Satz und die liebliche Schlußode hatte ich noch vor mir. Ich war geheilt, kein Zweifel (Burgess 2000, 216f).

Das tradierte Freiheitsethos der Neunten „wird in ihrer Funktionalisierung als Soundtrack zu Alex' Gewaltphantasien und -akten [...] ad absurdum geführt“ (Heldt 2008, 242) – im kontemplativen Mitvollzug des Protagonisten erfolgt gleichsam eine Entwertung der ihr eigentlich inhärenten Werte. Alex' autonomieästhetisch geleitete Verortung der Beethovenschen Neunten, die außermusikalische Inhalte negiert, emotionale Reflexionen aber impliziert, deckt sich in zentralen Aspekten mit Prämissen der frühromantischen Musikästhetik. Ihre wichtigsten Gründungsväter Wackenroder, Tieck und E.T.A. Hoffmann verquickten die Gefühlsästhetik mit einer Metaphysik reiner Instrumentalmusik, um sie in einer „Idee“ der absoluten Musik zu verdichten (vgl. Dahlhaus 1978; Dahlhaus/Zimmermann 1984, 173–200). In ihren um die Jahrhundertwende entstandenen Schriften ist es vornehmlich die Reflexion der eigenen Emotionalität durch die „kategoriale Formung des Wahrgenommenen“ (Dahlhaus 1978, 67), die überhaupt erst eine Haltung bzw. ein Bewusstsein zum Gegenstand Symphonie schafft und sie aus dem Zustand eines bloßen akustischen Substrats befreit. Mit anderen Worten: Die reine Instrumentalmusik avanciert sowohl für Wackenroders Joseph Berglinger⁶ als auch für Burgess' Alex zu einem Multiplikator oder – wie es in *A Clockwork Orange* heißt – „nützlichen emotionalen Verstärker“ (Burgess 2000, 142) des eigenen Gefühlsausdrucks.

Die Potenzierung subjektiver Stimmung kommt in dem Roman beispielhaft in einer der beiden Vergewaltigungsszenen zum Ausdruck. Bevor Alex zwei minderjährige Mädchen verführt, konzediert er dem Leser:

Das kulturelle Erbe der Musik und der Dichtung [...] würde die moderne Jugend beruhigen und mehr zivilisiert machen. [...] Musik machte mich immer irgendwie scharf, meine Brüder, und wenn ich welche hörte, fühlte ich mich wie der alte [Gott] selber, bereit, mit dem alten Donner und Blitz zu machen und kreischende Vecks und Titsas in meiner Gewalt zu haben, hahaha (Burgess 2000, 60).

Einer Droge gleichkommend, berauscht sich Alex an der Musik und nutzt die Potenz der *Neunten Symphonie* als Stimulus, um über die jungen Frauen gewaltsam herzufallen:

Dann zog ich die kostbare Neunte aus ihrer Hülle, so daß Ludwig van nun auch [nackt] war, und ich setzte die Saphirnadel zum letzten Satz auf, der ganze Seligkeit war. Da war es dann, und die Kontrabässe gavoriteten mächtig von unter meinem Bett zum Rest des Orchesters, und dann kam die männliche [Stimme] und sagte ihnen allen, freudig zu sein, und dann die liebliche, selige Ode an die Freude, die so etwas wie ein schöner Götterfunken ist, und dann fühlte ich die alten Tiger in mir springen, und dann sprang ich auf diese zwei jungen Titsas (Burgess 2000, 64).

⁶ Das berühmte Kapitel über *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* bildet den Schlussteil von Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* aus dem Jahre 1797.

Die aufgezeigten Parallelen zwischen den autonomie- und gefühlsästhetischen Positionen der Frühromantiker und Burgess erwecken den Eindruck, dass *A Clockwork Orange* an eine rezente Tradition symphonischer Interpretation anschließt, deren Wurzeln bis in die frühen Dezennien des 19. Jahrhunderts zurückverfolgt werden können. Nicht nur die beschriebenen Aspekte der Kontemplation und emotionalen Stimulierung bzw. Potenzierung, sondern auch der gemeinsame Referenzgegenstand Symphonie, der bereits den Autoren um 1800 als „Anschauungsmodell“ ihrer „Theorie der absoluten Musik“ (Dahlhaus 1978, 16) diente, verweisen auf Burgess' Kenntnis dieses Gattungsdiskurses. Nicht zuletzt die Inthronisation Beethovens lässt Burgess an bewährte Denktraditionen der Musikästhetik und symphonischen Gattungstheorie anschließen. Zugleich bildet seine literarische Verarbeitung des „Mythos Beethoven“ den Bezugspunkt für dessen mediale Inszenierung durch Stanley Kubrick. Es sollte letztlich die erfolgreiche Filmversion von *A Clockwork Orange* sein, die, indem sie Burgess' autonomieästhetisches Konzept übernahm, die in *This Man & Music* systematisierte Musikauffassung einem weltweiten Publikum bekannt machte. Der in der Frühromantik entwickelte und bereits noch zu Lebzeiten des Komponisten etablierte „Mythos Beethoven“ lebt mit vielen Stereotypen unter anderem auch aufgrund des bis heute anhaltenden Kultstatus von Burgess' und Kubricks *A Clockwork Orange* im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert unvermindert fort.

Literatur

- Aggeler, Geoffrey (1979) *Anthony Burgess. The Artist as Novelist*, Alabama: Alabama Press.
- Castle, Alison (2009) *Stanley Kubricks „Napoleon“: the greatest movie never made*, Köln: Taschen.
- Burgess, Anthony (1972) *Uhrwerk Orange*, München: Heyne.
- Ders. (1982) *Napoleonsymphonie. Roman in vier Sätzen*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ders. (2001) *This Man & Music*, New York, London: Applause.
- Dahlhaus, Carl (1978) *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, München: Bärenreiter.
- Ders. (1987) *Symphonie und symphonischer Stil um 1850*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1983/84*. Hrsg. von Dagmar Droysen-Reber und Günther Wagner, Kassel: Merseburger, S. 34–58.
- Ders. (2001) *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl/Zimmermann, Michael (1984) *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München, Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (2001) Art. *Thematische Arbeit*. In: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 4, S. 239.
- Geck, Martin/Schleuning, Peter (1989) „*Geschrieben auf Bonaparte*“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek: Rowohlt.
- Heldt, Guido (2008) Art. *Filmmusik*. In: *Das Beethoven-Lexikon*. Hrsg. von von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber, S. 241f.
- Hillman, Roger (2005) *Unsettling Scores. German Film, Music, and Ideology*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1996) Art. *Sonatenform, Sonatenhauptsatzform*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologien*, Bd. 4. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Franz Steiner.
- Kunze, Stefan (1998) *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie g-Moll KV 550*, München: Wilhelm Fink (*Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte*, Heft 6)
- Morton, Brian/Collins, Pamela (1992) *Contemporary Composers*, Chicago, London: St. James Press.
- Phillips, Paul (1999) *The Music of Anthony Burgess*, in: *Anthony Burgess Newsletter, Issue 1*, online: <http://www.bu.univ-angers.fr/EXTRANET/AnthonyBURGESS/NL1/NL1Music.html>
(Stand: 5.3.2010)
- Ders. (2001) Art. *Anthony Burgess*. In: *New Grove Dictionary*, Bd. 4, S. 614f.
- Ries, Ferdinand/Wegeler, Franz Gerhard (1838) *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz: Bädeler.
- Sponheuer, Bernd (2009) *Schumanns Blick auf die Symphonie*, in: *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006*. Hrsg. von dems. und Wolfram Steinbeck, Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 9–24 (*Bonner Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 8).

Empfohlene Zitierweise

Schabram, Kai: „Just Music“ – Anmerkungen zu Anthony Burgess’ Beethoven-Rezeption in Napoleon Symphony und A Clockwork Orange. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S.137-152, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p137-152>.

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.

Kein Missverständnis: Stanley Kubricks Beethoven-Rezeption in A CLOCKWORK ORANGE

Aron Sayed (Freiburg)

In seinem Aufsatz *Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist* vertritt Albrecht Riethmüller (2003, 97) die Position, Beethovens Musik erleide in Stanley Kubricks (GB 1971) Verfilmung von Anthony Burgess' (1962) Roman *A Clockwork Orange* das „Schicksal, als Droge quasi zur männlichen Gewaltausübung (Machismo) und damit als Gewaltverherrlichung schlechthin verstanden, genauer gesagt, mißverstanden zu werden“:

Indem Kubrick, der sich selbst für das Drehbuch verantwortlich zeichnete, gegenüber Burgess die Neunte Symphonie stärker in den Vordergrund zerrte und mit dem Protagonisten Alex verband, entstand qua Assoziation eine neue, explosive Beethoven-Botschaft: sex and crime, Gewalt und Vergewaltigung, Vergewaltiger und Mörder (ebd., 104).

Riethmüller (2003, 106) betont zwar, ihm komme es nicht so sehr auf den Film selbst, sondern „nur auf die [kollektive] Wirkung an – gleichgültig, ob diese nun ihrerseits auf korrektem Verständnis oder falscher Lesart beruhe“. Durch den Tonfall des Aufsatzes wird jedoch deutlich, dass er Kubrick aus der Art und Weise, wie die Neunte in A CLOCKWORK ORANGE Verwendung findet, einen Vorwurf macht. Dies, zumal Riethmüller vermutet, der durch Kubrick beförderte „Rezeptionstopos der Neunten Symphonie als Gewalttat“ basiere auf einem „Missverständnis“ (ebd., 106), somit sei dem Regisseur nicht klar gewesen, wie er die Vorstellung von Beethovens Musik in der öffentlichen Wahrnehmung beeinträchtige. Demgegenüber nimmt es sich dieser Aufsatz zum Ziel, die, zweifellos zutreffende, Darstellung von Beethovens Musik als gewalttätig als Teil eines den gesamten Film überwölbenden ‚kontrapunktischen‘ Ironisierungsverfahrens herauszuarbeiten. Dies geschieht nicht nur mittels einer Untersuchung der Rolle, die Beethovens op. 125 in Kubricks Film einnimmt, sondern auch durch Miteinbezug ihrer Rezeptionsgeschichte, auf die Kubrick, wie sich herausstellen wird, bewusst zurückgreift. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf dem Aspekt der Konditionierung, die in A CLOCKWORK ORANGE sowohl inhaltlich am Protagonisten Alex vorgeführt als auch durch den Film selbst am Rezipienten performativ vollzogen wird.

Beethoven vs. Rossini

Wer die Position vertritt, Beethovens Musik werde in *A CLOCKWORK ORANGE* als gewalttätig dargestellt, kann sich dabei eigentlich nur auf eine einzige Szene beziehen, in der Alex auf seinem Bett sitzend einer Aufnahme des Scherzos der *Neunten Sinfonie* lauscht. Der Rezipient nimmt während dieser Szene für Sekunden an den Bildern von Explosionen und Zerstörungen teil, die sich vor Alex' innerem Auge abspielen. Betrachtet man jedoch den großen Rest an Gewalt, den Alex und seine „Droogs“ im ersten Handlungsabschnitt des Films verüben – dazu zählen die Schlägerei im verfallenen Casino und anschließende Autofahrt, der Überfall des Schriftstellers Alexander inklusive Vergewaltigung seiner Frau, die ‚Maßregelung‘ der „Droogs“ durch Alex sowie sein Einbruch bei der „cat lady“ mitsamt deren Ermordung – so bildet, mit Ausnahme des Überfalls auf den Schriftsteller¹, die Ouvertüre zu Rossinis Oper *La gazza ladra* die präexistente handlungsbegleitende Musik. Folgt man der Annahme, dass durch die Kombination gewalttätiger Handlungen mit Musik im Film „qua Assoziation“ eine neue „Botschaft“ entsteht, wäre somit, allein auf den Anteil an der Laufzeit des Films bezogen, Rossinis Musik, und nicht Beethovens, die 'gewalttätigere'. Beethovens Neunte taucht in *A CLOCKWORK ORANGE* erst im zweiten Handlungsabschnitt wieder auf, wenn Alex sich als Gefängnisinsasse von staatlicher Seite her der sogenannten „Ludovico-Therapie“ unterzieht, der Gewalttäter also selbst zum Opfer geworden ist und die Neunte nun zu erleiden hat.

Kubrick selbst benennt das filmische Organisationsprinzip im ersten Teil von *A CLOCKWORK ORANGE* als Tanz im weitesten Sinne, das über die Rossini-Ouvertüre, daneben aber auch über das Scherzo aus Beethovens Neunter, umgesetzt werde. Kubrick zufolge bildet die Stilisierung der Gewalt zu Tanz das filmische Äquivalent zur literarischen Stilisierung der Gewalt in Burgess' Romanvorlage; technische Stilmittel wie Zeitlupe, Zeitraffer, schnelle Zooms oder Weitwinkelaufnahmen werden im Film ergänzt:

Well, of course the violence in the film is stylized, just as it is in the book. My problem, of course, was to find a way of presenting it in the film without benefit of the writing style. The first section of the film that incorporates most of the violent action is principally organized around the Overture to Rossini's *Thieving Magpie*, and, in a very broad sense, you could say, that the violence is turned into dance, although, of course, it is no way any kind of formal dance. But, in cinematic terms, I should say that movement and music must inevitably be related to dance, just as the rotating space station and the docking Orion space ship in 2001 moved to 'The Blue Danube'. From the rape on the stage of the derelict casino, to the superfrenzied fight, through the Christ figures cut to Beethoven's Ninth, the slow-motion fight on the water's edge, and the encounter with the cat lady where the giant white phallus is pitted against the bust of Beethoven, movement, cutting and music are the principal considerations—dance? (Kubrick 2002, 52-53).

¹ Hier singt Alex das Lied *Singing in the rain*, aufgrund dessen ihn der Schriftsteller an späterer Stelle wiedererkennt.

Im Zusammenhang mit der Funktion von Rossini und Beethoven in *A CLOCKWORK ORANGE*, bei deren Kompositionen es sich im ersten Drittel des Films um nahezu die einzigen verwendeten handelt, ist ein weiterer Punkt von Bedeutung: McQuiston (2008, 107-109) hat auf den konsequenten nicht-diegetischen Einsatz der Ouvertüre zu *La gazza ladra* verwiesen, wohingegen Beethovens Neunte nur in der diegetischen Welt und dort stets an Alex gekoppelt auftritt. Während die Rossini-Ouvertüre also ausschließlich dem Rezipienten zugedacht ist und im ersten Teil des Films als Tanz unterschiedliche Szenen miteinander verbindet, die gewalttätigen Aktionen der Jugendgang ‚buffonesk‘ kontrastiert, bleibt Beethovens Neunte dem privaten Bereich, Alex´ bewusstem Hören vorbehalten, der sich zwar vollkommen unmoralisch verhält, sich gleichwohl durch seine Intelligenz und seine Liebe zur Hochkultur von allen anderen Figuren unterscheidet. Tatsächlich findet sich im gesamten Film keine andere Figur, die seinen Musikgeschmack und seine ästhetische Sensibilität teilt, sieht man von der „cat lady“ ab, deren Geschmack sich jedoch auf erotische Bilder und Skulpturen beschränkt. Insofern kommen Beethoven und Rossini innerhalb von *A CLOCKWORK ORANGE* zwei voneinander abgegrenzte Sphären zu, die sich, und hier liegt eine Pointe, laut McQuiston (2008, 107-109) auf die in den 1830er Jahren entstandene, auch heute noch verbreitete Dichotomie von Beethoven vs. Rossini zurückführen lassen (vgl. Kiesewetter 1834 ; Valk 2006; Gess 2006) – frei nach der an nationalistischen Maßstäben orientierten Wertung, die Musik des Italieners sei unterhaltsam, aber oberflächlich bzw. trivial, die des Deutschen dagegen anspruchsvoll und tiefgründig. Geht man davon aus, dass Kubrick mit Absicht auf diesen Topos zurückgreift, wird aus dem „bürgerlichen Griff in den Plattenschrank“, dem Diergarten zufolge (2008, 100) Kubrick-Soundtracks stets ähneln würden, in *A CLOCKWORK ORANGE* ein reflektiertes Spiel mit der Rezeptionsgeschichte. Dies, zumal in *A CLOCKWORK ORANGE* die in der Dichotomie Beethoven vs. Rossini enthaltene Wertung nicht mehr befolgt, sondern aufgebrochen wird. Dass Alex Beethovens Neunte liebt, macht weder ihn oder die Neunte besser noch Rossinis Ouvertüre zu *La gazza ladra* schlechter. Vielmehr rückt der Umstand, dass eine extrem destruktiv veranlagte Figur wie Alex, die keinerlei Normen und Werte außer ästhetische akzeptiert, Beethovens Musik in eine moralisch verhänglich erscheinende Position.

Konditionierung

Oben wurde gesagt, die Ouvertüre zu *La gazza ladra* kontrastiere die gewalttätige Handlung. Es lässt sich sogar behaupten, die auditive Ebene stehe zur visuellen auf geradezu verstörende Weise im Widerspruch. Diese Irritation entsteht zum einen, weil es sich um ein präexistentes Werk handelt, das man für gewöhnlich in anderen, ‚passenderen‘ Kontexten erwartet, hauptsächlich jedoch, weil die Musik scheinbar zu unbeschwert klingt, um aus moralischer Sicht als Begleitmusik für Gewaltverbrechen geeignet zu erscheinen. Betrachtet man das Geschehen hingegen aus Alex´ Perspektive, so „suggestiert die heitere Musik dem Zuschauer eine Identifikation mit den brutalen Tätern und dem offensichtlichen Vergnügen, das diese beim Ausüben von Gewalt und beim Hören klassischer Musik in gleichem Maße empfinden“ (Diergarten

2008, 96). Solch ein vermeintliches Kontrastieren zwischen Bild und Musik bildet in Kubricks Filmen ab einem bestimmten Zeitpunkt keine Einzelercheinung mehr:

Von *Killer's Kiss* bis *Lolita* dient die Musik vorab dazu, den Kinobesucher in die Fabel, die ihm erzählt wird, hineinzuziehen: indem sie vielfach elliptisch formulierte, montageartig strukturierte Partien überbrückt, deren Elemente aneinanderbindend: indem sie die zugehörigen Szenen paraphrasiert, deren Inhalt untermalend oder deren emotionalen Gehalt vertiefend. Von 2001 bis *Shining* rückt sie den Besucher zunächst einmal auf Distanz: sie widerspricht meist seinen Erwartungen, drängt sich ihm damit auf, um sich dann alsbald umfassend und nach allen Seiten zu legitimieren [...]. Mit anderen Worten: ihre dramaturgische Funktion wird ungleich wichtiger als die syntaktische, und zugleich differenzierter: fast immer verschränken sich paraphrasierende Bezüge mit kontrapunktisch kommentierenden, die oft polyvalentes Gepräge haben. Die damit notwendigerweise verbundene Berücksichtigung auch jener semantischen Aspekte von Musik, die sich nicht immanent erklären lassen, sondern mit Rezeptionsgeschichte, Vermarktung, sozialer Besetzung zu tun haben, kündigt sich, wengleich noch einigermaßen vordergründig, in *Dr. Strangelove* bereits an (Pauli 1984, 251-252).

Die Frage wäre nun, wie sich die, an dieser Stelle sicherlich zutreffend beschriebene, syntaktische bzw. paraphrasierende und die, metaphorisch gesprochen, kontrapunktisch kommentierende, ironisches Potential bergende Funktionsweise anhand von *A Clockwork Orange* exemplifizieren lässt. Sowohl kontrastierend als auch paraphrasierend verstehen kann man den Einsatz von *La gazza ladra*, der weite Teile des ersten Handlungsabschnitts bis zu Alex' Festnahme verbindet, ohne dabei freilich das zu vertiefen, was Pauli emotionalen Gehalt nennt. Reaktionen wie die von Riethmüller legen nahe, den Einsatz des Scherzos der Neunten als kontrastierend zu bezeichnen, denn hier bildet der vermeintliche Kontrast bzw. Widerspruch zwischen musikalischer und visueller Ebene den Stein des Anstoßes. Im zweiten größeren Handlungsabschnitt, der Alex' Aufenthalt im Gefängnis sowie die „Ludovico-Therapie“ umfasst, dominiert dann die kontrapunktisch kommentierende Funktionsweise. In der dem dritten Handlungsabschnitt zugehörigen Schlusszene des Films, in der die Final-Coda der Neunten erklingt, dürfte es schließlich schwer fallen, diese anders als ironisch zu lesen. Wenden wir uns jedoch zunächst einer der Szenen zu, in denen Alex der, schon vom Namen her auf Beethoven hinweisenden, „Ludovico-Therapie“ unterzogen wird. Hierbei wird Alex von staatlich angestellten Wissenschaftlern dazu gezwungen, sich auf einer Leinwand gewalttätige Handlungen sowie Nazi-Propaganda-Filme anzusehen. Die Fixierung seines Kopfes und an seinen Augen angebrachte Klammern verhindern dabei ein Wegsehen. Ihm zuvor gespritzte Stoffe bewirken, dass alles, was er wahrnimmt, eine starke negative physische Reaktion hervorruft. Bald ist Alex nicht mehr in der Lage, gewalttätige oder sexuelle Handlungen zu beobachten, geschweige denn auszuüben, ohne dass ihm dabei schlecht wird. Während dieses Konditionierungsprozesses läuft im Hintergrund scheinbar zufällig eine durch den Synthesizer geschickte Version des Finales der *Neunten Sinfonie*. Als Alex dies bemerkt, schreit er: „It's a sin – using Ludwig van like that! He did no harm to anyone! Beethoven just wrote music!“ Und gleich darauf: „It's not fair I should feel ill when I hear lovely, lovely Ludwig van“. Unschwer ist hier

erkennbar, dass Alex' Protest auf einer Meta-Ebene sowohl das Verfahren des Films selbst als auch den Widerwillen des Rezipienten dagegen reflektiert, den dieser zu einem früheren Zeitpunkt wahrscheinlich verspürt hat, als die ‚schöne‘ Musik von Beethoven und Rossini benutzt wurde, um Gewaltexzesse zu untermalen (vgl. McQuiston, 2008, 112). Dass Alex sich nun in beinahe derselben Situation wie vormals der Rezipient befindet, hebt ihn in dieser Hinsicht mit ihm auf Augenhöhe. Anders gesagt: Wenn Alex meint, es sei eine Sünde, Beethovens Musik mit Bildern von Gewalt und faschistischer Propaganda zu koppeln, denn er habe einzig und allein Musik geschaffen, so bezeichnet Alex diesen Vorgang selbst als einen Akt der Gewalt. Damit vertritt er im Grunde nicht nur indirekt eine autonomieästhetische Position, sondern ebenfalls diejenige Riethmüllers. Zugleich erinnert der Film in dieser Szene daran, dass sich der Rezipient, im Gegensatz zu Alex, in der Lage befindet, den Film jederzeit beenden zu können. Zugespitzt ausgedrückt, nimmt auch der Rezipient beim Ansehen von *A CLOCKWORK ORANGE* in Kauf, konditioniert zu werden, nur tut er dies freiwillig. Dass es in *A CLOCKWORK ORANGE* tatsächlich nicht nur inhaltlich um Konditionierung bzw. „brainwashing“ geht, sondern ebenfalls auf der Ebene des Rezipienten, hat Burgess bereits für die Romanvorlage in Anschlag gebracht:

As the novel is about brainwashing, so it is also a little device of brainwashing in itself – or at least a carefully programmed series of lessons on the Russian language. You learn the words without noticing, and a glossary is unnecessary (Burgess 1996, 188).

Wie im Film die zu Tanz stilisierte Gewalt an die Stelle der sprachlich stilisierten des Romans tritt, so tritt an die Stelle der sprachlichen Konditionierung des Romans die musikalische des Films. Spätestens wenn im Abspann des Films das von Gene Kelly interpretierte, ‚leichtfüßige‘ Liebeslied *Singing in the rain* erklingt, sich beim Rezipienten aber, obwohl der Film zuende ist, unangenehme Assoziationen einstellen, dürfte klar geworden sein, dass nicht nur Alex' Wahrnehmung manipuliert wurde. Im Falle von *Singing in the rain* liegt der Grund dafür darin, dass Alex jenes Lied während des Überfalls auf den Schriftsteller Alexander und vor der Vergewaltigung von dessen Frau singt. Im letzten Drittel des Films stimmt Alex es erneut an, wenn er als Opfer seiner ehemaligen „Droogs“, die mittlerweile Polizisten sind, erneut in Alexanders Haus landet. Dabei erleidet der Schriftsteller eine Art Anfall, weil ihm durch das Hören des Liedes das traumatische Erlebnis wieder ins Gedächtnis gerufen wird. Auch er wurde also konditioniert. Gemeinsam mit seinen politischen Gesinnungsgenossen versucht er kurz darauf seinerseits, Alex in den Selbstmord zu treiben, indem er ihn einsperrt und ihm das Scherzo aus Beethovens Neunter vorspielt, in der Hoffnung den Selbstmord nutzen zu können, um dem Image der Regierung zu schaden.

Die Ironie und das Böse

Noch einmal zurück zur „Ludovico-Therapie“: Es dürfte kaum Zufall sein, dass in dem Moment, in dem der in eine Zwangsjacke geschnürte Alex die Wissenschaftler verzweifelt anfleht, die Musik abzustellen, im Hintergrund *alla marcia* zwar technisch verfremdet, doch immer noch klar vernehmbar, die Strophe aus Schillers Ode erklingt, in der es heißt „Laufet, Brüder, eure Bahn/Freudig wie ein Held zum Siegen“. Dieser ironische Kontrast verschärft sich noch durch das wenige Augenblicke später im Tutti losbrechende „Freude, schöner Götterfunken“ zusammen mit der auf der Leinwand gezeigten Nazi-Propaganda. In der Gleichzeitigkeit der medialen Ebenen des Films reibt sich Schillers textliche Utopie bzw. Beethovens Vertonung mit den doppelt präsenten Bildern faschistischer Zwänge. Die Kluft zwischen beidem könnte, vor allem in moralischer Hinsicht, kaum größer sein. Dass es hier nicht ausreicht, lediglich von einer neuen Beethoven-Botschaft „qua Assoziation“ zu sprechen, ist bereits dadurch offenkundig, dass diese Kluft vom Protagonisten des Films und des Romans zum Thema gemacht wird („It's a sin“).

Durch die Konditionierung seines freien Willens beraubt, leidet der Anti-Held Alex bis zu seinem Selbstmordversuch daran, das für ihn Allerschönste nun nicht mehr ertragen zu können. In dieser Hinsicht zielt sowohl der Roman als auch der Film von seiner zentralen Aussage her auf eine Verteidigung des freien Willens, selbst wenn die Freiheit, nach eigenen Entscheidungen zu handeln, Gewaltverbrechen zur Folge hat. Das Böse, so könnte man mit Kubrick, weniger mit Burgess, sagen, ist immanent und lässt sich nicht aus der Welt verbannen oder wegkonditionieren. Dies wird unter anderem durch die Art und Weise demonstriert, in welcher der komplett wehrlose Alex nach seiner ‚Heilung‘ von ehemaligen Freunden und Opfern misshandelt wird sowie dadurch, dass am Schluss wieder alles so ist wie am Anfang. Eine Entwicklung zu einem positiven, moralischen Verhalten hin findet in keiner Weise statt. Es gibt in *A CLOCKWORK ORANGE* nicht eine einzige Figur, die moralisch integer wäre, die sich irgendwie ‚gut‘ verhielte. Dementsprechend wurde in der Forschungsliteratur zurecht behauptet, der Film folge einer „Ästhetik des Bösen“ (Beier 1999, 175). Alles, was aus diesem Rahmen ausbricht, wäre eine Art Fremdkörper, der, die Beschaffenheit jener Welt quasi leugnend, nur als Ironie oder Parodie lesbar wäre. Tatsächlich spricht Alex den Rezipienten in zynischer Verkehrung von Schillers „Alle Menschen werden Brüder“ fortwährend mit „O meine Brüder“ an, wie überhaupt sein in Hochsprache stilisierter Erzählermonolog vom Duktus her an Schiller gemahnt:

Die Aura solcher Hochsprache entspricht der Aura, die die zentralen Musiknummern einst hatten, allen voran die Auszüge aus Beethovens Neunter. Und der fast unerträgliche Widerspruch zwischen Sprachductus bzw. -aura und dem, was in dieser Sprache konkret gesagt wird, deckt sich exakt mit dem Widerspruch zwischen den Inhalten, die das Bürgertum einst in Beethovens Sinfonien erblickte, und dem, was Alex, sein degenerierter, Gewalt um der Freude an der Gewalt willen übender Sprößling, aus ihnen herausliest (Pauli 1984, 260).

Insofern beruht Kubricks Entscheidung, Beethovens Neunte gegenüber der Romanvorlage stärker in den Vordergrund zu rücken, sicher nicht auf einem „Missverständnis“ bzw. mangelnder Reflektiertheit, sondern dient spezifischen Zwecken. Wie kaum ein anderes Werk der Musikgeschichte nämlich steht die Neunte mit dem Schlusschor „An die Freude“ im öffentlichen Diskurs für das ‚Gute‘ an sich. Dem dominanten Deutungsmuster zufolge ruft sie in Form einer ‚Rede an die Menschheit‘ zur globalen Verbrüderung, zum Abbau gesellschaftlicher Grenzen auf. Und, auch wenn das Wort in Schillers Ode bzw. Beethovens Vertonung nicht vorkommt, in einem allgemeinen Sinne steht sie für das Verlangen nach Freiheit als höchstem zu erstrebenden Wert (es sei an dieser Stelle nur an die Aufführung der Neunten unter Leonard Bernstein am 25. Dezember 1989 anlässlich des Falls der Berliner Mauer erinnert, als man im Text „Freude“ durch „Freiheit“ ersetzte). Mag diese Deutung der Neunten als ‚Jubiläum- und Feiertagsstück‘ mittlerweile zu einer Rezeptionsphrase erstarrt sein, allein an der Aufführungsdichte zu Silvester und Neujahr sieht man, dass sie nach wie vor Geltung beansprucht. Neben den über 180 Jahre lang konstant gebliebenen bekannten außermusikalischen ‚guten‘ Assoziationen wird die Rezeptionsgeschichte der Neunten jedoch von Anfang an ebenfalls von kritischen Stimmen begleitet. Maynard Solomon (1978, 411) etwa meint, die Neunte habe sich unter anderem durch ihren Status als Meisterwerk für manche Personen in das Modell einer positiven Kultur verwandelt, die aufgrund ihres Idealismus und ihrer Schönheit die Qualen und den Terror des modernen Lebens betäube, somit einer realistischen Gesellschaftswahrnehmung im Weg stehend. Esteban Buch widmet sich in seiner Biographie der Neunten den zahlreichen Instrumentalisierungen und Bedeutungszuschreibungen, die diese durchlaufen hat:

Jeder mag es selbst beurteilen. Die Komponisten und Musiker der Romantik haben sie zum Symbol ihrer Kunst gemacht. Bakunin träumte zwar davon, die Bourgeoisie auszurotten, hätte aber einzig vor der *Ode an die Freude* haltgemacht. Die deutschen Nationalsozialisten bewunderten die heroische Kraft dieser Musik; die Anhänger der französischen Revolution erkannten in ihr die drei Grundprinzipien der Revolution. Die Kommunisten hörten in ihr das Evangelium einer klassenlosen Gesellschaft; die Katholiken das Evangelium schlechthin; die Demokraten die Demokratie. Hitler feierte seinen Geburtstag mit der *Ode an die Freude*, und doch wurde ihm gerade diese Musik bis in die Konzentrationslager entgegengestellt. Die *Ode an die Freude* erklingt regelmäßig zu den Olympischen Spielen, und vor gar nicht langer Zeit erklang sie in Sarajevo. Sie war die Hymne der rassistischen Republic of Rhodesia, heute ist sie die Hymne der Europäischen Union (1999, 12-13).

Wie die Aufzählung verdeutlicht, spielen verbindliche moralische Maßstäbe keine entscheidende Rolle. Im grundsätzlichen Anspruch auf Vereinnahmung herrscht Übereinstimmung, egal ob es sich dabei um Vertreter des Rassismus, Faschismus oder der Menschenrechte und Demokratie handelt. Hinsichtlich ihres Wirkungspotentials stellt Beethovens Neunte allem Anschein nach genügend Zugänge bereit. Vor dem Hintergrund ihrer Rezeptionsgeschichte betrachtet, ist Kubricks Verwendung von Beethovens Musik also grundsätzlich keine Besonderheit. Die im Film reflektierte Verbindung mit Gewalt und faschistischer Propaganda kann man sogar als eine Art Korrektur des einseitigen Bildes deuten, das in der Öffentlichkeit

vorherrschte. Dennoch darf es nicht verwundern, wenn die Funktionalisierung von Schillers Ode in Zusammenhängen, in denen die Grenzen der ‚Menschlichkeit‘ eindeutig überschritten werden, Erstaunen hervorruft. Wie ist es möglich, mag man fragen, dass jenes „Alle Menschen werden Brüder“ als Staats- und Gleichschaltungsmusik in Situationen eingesetzt wurde, die jener Aussage offensichtlich widersprechen? Ohne die Frage an dieser Stelle erschöpfend beantworten zu können, sei mit McQuiston darauf hingewiesen (2009, 113), dass in Beethovens Adaption von Schillers Ode, aber auch bereits in Schillers Originaltext, der utopische Zustand der Freude und allgemeinen Verbrüderung nur verkündet, nicht aber gesagt wird, wie bzw. mit welchen Mitteln er erreicht werden soll. Diese Unbestimmtheit macht sie für jedwede Art der Instrumentalisierung zugänglich. Folgt man Michael Gielen, treten einige weitere Aspekte aus dem historischen Entstehungsumfeld hinzu. Der wichtigste dürfte aber wohl der sein, dass im Zentrum von Schillers Ode eben die „Freude“ und nicht die „Freiheit“ steht:

Ich sah das so: Nach dem Umschlagen der Französischen Revolution in den ‚Terreur‘, nach Directoire und Kaiserreich Napoleons, war die Enttäuschung der Menschen über ‚Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit‘ grenzenlos. Auch die Beethovens: Seine Umwidmung der *Eroica*, die er zuanfangs Buonaparte zugeeignet hatte, spricht für sich. In der Folge nimmt Beethoven an der allgemeinen Begeisterung eines nationalen Aufbruchs der sich verbündenden europäischen Völker teil: Er tritt ins volle Rampenlicht der Öffentlichkeit und wird *der* Komponist aller Wiener. Das Jahr 1814 zeigt ihn auf der Höhe seines Ruhms. Die *Schlachtensymphonie* (Opus 91) und Gelegenheits-Jubiläum-Kompositionen (etwa *Germania* WoO 94, *Der glorreiche Augenblick* op. 136, oder *Es ist vollbracht* WoO 97) belegen seine Rolle als nationaler Komponist, sagen aber wenig über seine Schaffenskraft aus. Hat er seine Ideale verraten? Er ist nicht mitschuldig, aber kompromittiert. Beethovens Prestige erleidet Rückschläge, dann lässt man ihn fallen. Es kommen die Jahre der Vereinsamung, der großen Leere um ihn herum in der Öffentlichkeit, seine Umkehr und Verinnerlichung: Daher dann seine größten Werke in der Spätzeit, die letzten Klaviersonaten und Streichquartette. Und als Finale der größten Symphonie, der letzten Ansprache an das ganze Volk, des absoluten Hauptwerks, nach den unbeschreiblichsten Herrlichkeiten und Abgründen des ersten und dritten Satzes, dieses hybride Finale. Denn es ist eine Hybris, Sonate, Fuge und Variationen unter einen Hut bringen zu wollen... und dazu noch (natürlich!) Schiller, aber mit seiner Ode, die die Freude anstatt der Freiheit besingt!

Beethoven wollte sein schlechtes Gewissen, wegen 1814, mit dieser Ode als Höhepunkt all seiner künstlerischen und ideologischen Äußerungen zur Ruhe bringen. Vergeblich. Die Reprise (6/8 vor dem Andante ‚Seid umschlungen...‘) klingt nach Verzweiflungsschrei statt nach einem Jubellied, und nach dem wahrlich erhabenen Maestoso ‚Tochter aus Elysium‘ kurz vor dem Schluss ist das dithyrambische Ende leeres Getöse. Es ist der falsche Text! Der Triumph der Reaktion (sprich: Metternich) verhindert die Äußerung der wahren, der verdrängten Gedanken und das macht den Missbrauch von Beethovens Neunter zum Feiertag für Führers Geburtstag erst möglich. Danach war das Stück nicht mehr zu retten. Oder? Seien Sie ehrlich. Trotz der ersten drei Sätze war es immer eine Lüge (2005, 210-211).

Wie auch Cook (1993, 103) hebt Gielen auf die Schillers Ode unterlaufenden Momente in Beethovens Vertonung ab („Verzweiflungsschrei“, „leeres Getöse“), denen zufolge die semantische Einheit von Text und Musik schon im Werk selbst aufgebrochen erscheint. Wenn Kubrick die Neunte, genauer, ihren außermusikalischen Gehalt, in seiner Verfilmung also einer Ironisierung unterzieht, so legitimiert sich dieses Verfahren nicht nur mittels Bezug auf die Rezeptionsgeschichte, sondern auch durch bestimmte, bereits im Prätext der Sinfonie enthaltene Aspekte. Abschließend sei Kubricks filmisches Ironisierungsverfahren noch einmal anhand der Schlussszene von *A CLOCKWORK ORANGE*, in der die Coda des Finales erklingt, vorgeführt: Alex und der Innenminister posieren händeschüttelnd im Blitzlichtgewitter der Presse, während aus riesigen, von Mitarbeitern der Regierung hereingeschobenen Lautsprechern die Coda der Neunten plärrt, die Alex, so wie Sex und Gewalt, nach seinem Selbstmordversuch nun wieder unbeschwert genießen kann. An der Oberfläche bzw. intradiegetisch soll das Erklingen der Neunten die Versöhnung zwischen Alex und dem Staat, die Verbrüderung von Gesellschaft und Individuum repräsentieren. Zugleich aber ertönt die triumphalste Musik des Films genau in dem Moment, in dem feststeht, dass keines der Probleme, die der Film aufwirft, irgendwie gelöst worden ist. Alex befindet sich wieder in genau demselben Zustand wie zu Beginn. Somit endet der Film für den Rezipienten mit der sicheren Einsicht, dass Alex wieder Gewaltverbrechen begehen wird:

Alex tells us he is „cured“ but he does not ever say that he is ‚free‘. The ideals of freedom and especially the natural championed in Beethoven’s Ninth are myths beyond Alex’s reach, and beyond the reach of all the characters in the film. The spectator is left with a grim predicament: after all has happened, Alex is neither a reformed criminal, nor is he living in the utopia decribed by Schiller’s text (McQuiston 2008, 118).

Mit Pauli lässt sich somit sagen, dass die Neunte, nachdem sie den Rezipienten zunächst auf Distanz rückte, indem sie seinen Erwartungen an eine ‚gewöhnliche‘ Filmmusik widersprach, sich spätestens am Schluss umfassend legitimiert hat. Es hat sich herausgestellt, dass der „Rezeptionstopos der Neunten Symphonie als Gewalttat“ in *A CLOCKWORK ORANGE* nicht unreflektiert befördert wird, falls dies überhaupt geschieht. Zwar nötigt der Film den Rezipienten zunächst, Beethovens Musik mit Gewalt in Verbindung zu bringen, doch erweist sich diese Nötigung später als eine auf Konditionierung zurückgehende Illusion. Somit liegt der Ort der Bedeutung der Neunten in *A CLOCKWORK ORANGE* nicht im Werk, sondern im Rezipienten. Dies führt der Film sowohl auf inhaltlicher als auch auf performativer Ebene vor. Ob bzw. was die Neunte bedeutet, bleibt offen. Durch den Miteinbezug bestimmter Ausschnitte aus ihrer Rezeptionsgeschichte wird das einseitige Bild von der ‚guten‘ und ‚moralischen‘ Musik jedoch relativiert. Wenn man aus Kubricks Film eine Aussage oder ‚Moral von der Geschichte‘ ziehen wollte, dann wäre es wohl mit McQuiston (2008, 121) die, dass es nicht falsch ist, Beethovens Musik wert zu schätzen, nur sollte sich jeder Rezipient dabei seiner eigenen Rolle hinsichtlich der Art und Weise der Wertschätzung bewusst sein.

Literatur

- Buch, Esteban (2000) *Beethovens Neunte: eine Biographie*. Berlin/München: Propyläen.
- Burgess, Anthony (1996) Juice from a Clockwork Orange. In: *Perspectives on Stanley Kubrick*. Hrsg. v. Mario Falsetto. London: G. K. Hall and Co, S. 188.
- Burgess, Anthony (1993) *A Clockwork Orange*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Cook, Nicholas (1993) *Beethoven: symphony No. 9*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 103.
- Diergarten, Felix (2008) Befremdliche Einfühlung: Versuch Über die Kubrick-Soundtracks. In: *Musik & Ästhetik* 12, 45, S. 93-101.
- Gess, Nicola (2006) *Gewalt der Musik: Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Br./ Berlin: Rombach, S. 63-92.
- Gielen, Michael (2005) *Unbedingt Musik. Erinnerungen*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, S. 210-211.
- Hanke, Andrea/Kilzer, Annette (1999) „Ode to überviolence“: A clockwork Orange. In: *Stanley Kubrick*. Hrsg. v. Lars-Olav Beier. Berlin: Bertz, S. 153-180.
- Kiesewetter, Raphael Georg (1834) *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik: Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes u. ihrer stufenweisen Entwicklung ; von d. 1. Jh. d. Christenthumes bis auf unsere Zeit ; für jeden Freund d. Tonkunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Stanley Kubrick nach Hill, Rodney/Phillips, Gene (2002): A Clockwork Orange. In: *The encyclopedia of Stanley Kubrick*. Hrsg. v. Rodney Hill und Gene Phillips. New York: Checkmark Books, S. 52-53.
- McQuiston, Kate (2008) Value, Violence, and Music Recognized: A Clockwork Orange as Musicology. In: *Stanley Kubrick: essays on his films and legacy*. Hrsg. v. Gary D. Rhodes. Jefferson, NC: McFarland, S. 105-123.
- Pauli, Hansjörg (1984) Umgang mit Tönen. In: *Stanley Kubrick*. Hrsg. v. Peter Jansen und Wolfram Schütte. München: S. 247-285.
- Riethmüller, Albrecht (2003) Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist. In: *Der ‚männliche‘ und der ‚weibliche‘ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität Berlin*. Hrsg. v. Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach. Bonn: Verlag Beethoven-Haus, S. 97-119.
- Solomon, Maynard (1978) *Beethoven*. London: Cassell, S. 411.
- Valk, Thorsten (2008) *Literarische Musikästhetik: eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*. Frankfurt am Main: Klostermann, S. 175-190.
- Valk, Thorsten (2006) Deutscher Idealismus - italienischer Sensualismus. Werfels dichotomische Musikästhetik im Kontext der klassischen Moderne. In: *Literatur und Musik in der klassischen Moderne*. Hrsg. v. Joachim Grage. Würzburg: Ergon, S. 167-187.

Empfohlene Zitierweise

Sayed, Aron: Kein Missverständnis: Stanley Kubricks Beethoven-Rezeption in A Clockwork Orange. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6, (2010), S. 153-163, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p153-163>.

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.

Planspiele: Zum Verhältnis von Bild und Musik bei Peter Greenaway und Michael Nyman

Fred Ritzel (Oldenburg)

Der folgende Artikel entstand für ein Buch über Filmmusik, das Hans-Christian Schmidt (Universität Osnabrück) bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt mit zahlreichen in- und ausländischen Beiträgen 1994 herausgeben wollte. Leider scheiterte das Vorhaben, da es ihm nicht gelang, die versprochenen Aufsätze rechtzeitig zu bekommen. 1996 wurde das Buchprojekt abgesagt. Mein Beitrag war damals zwar rechtzeitig fertig, droht nun allerdings durch den immer länger werdenden Zeitverzug - und neue Bücher über Greenaway - an Aktualität zu verlieren. Vielleicht ist dies hier ein geeigneter nostalgischer Ort zur Veröffentlichung. An neueren Veröffentlichungen zu Nyman seien u.a. genannt:

ap Siôn, Pwyll (2007) *The Music of Michael Nyman. Texts, Contexts and Intertexts*, Aldershot: Ashgate.

Cenciarelli, Carlo (2006) The Case Against Nyman Revisited: "Affirmative" and "Critical" Evidence in Michael Nyman's Appropriation of Mozart, in: *Radical Musicology*, Vol. 1, URL:

<http://www.radical-musicology.org.uk>

Die langjährige Zusammenarbeit des englischen Filmemachers Peter Greenaway mit dem Komponisten Michael Nyman gehört zu den Merkwürdigkeiten im europäischen Filmschaffen. Obwohl beide häufig betonen, wie eng ihre ästhetischen Konzeptionen aufeinander bezogen sind, fällt doch eine starke Diskrepanz zwischen den aufwendigen, in fast barocker Opulenz präsentierten Bildinszenierungen Greenaways und einer fast kunstgewerblich simplen, der Minimal-Ästhetik verpflichteten Musik auf. Auch die konstruktiven Feinheiten der visuellen Schicht, die verwickelten, beziehungs- und anspielungsreichen Szenerien, durchsetzt mit Symbolen, Zitaten und anderen Überraschungen finden - zumindest in der spontanen Wahrnehmung - keine vergleichbar komplexen Entsprechungen in der Filmmusik. Sie geht leicht in die Ohren, schmiegt sich in der Regel ohne Widerhaken in die Bildhandlung ein, hat nur relativ einfache, ganzheitliche "Erinnerungen" zu bieten - etwa an Purcell (DER KONTRAKT DES ZEICHNERS (THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT, GB 1982)) oder Mozart (VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN (DROWNING BY NUMBERS, GB 1988)).

Eine einfache Erklärung für die unzweifelhafte Wirksamkeit der Musik Nymans lässt sich vielleicht aus der Figur-Grund-Beziehung ableiten: Gerade die Fülle und Komplexität der Greenawayschen Bilderwelten könnte eine einfache auditive Grundierung erforderlich machen, die die visuelle Vielfalt im Wahrnehmungsraum vereinheitlicht und bindet. Und trotz möglicherweise schwacher Prägnanz und

Originalität dieser Musik: Sie ist erfolgreich, viele Filmzuschauer sind gerade von ihr begeistert, zahlreiche Nyman-Fans besitzen die „Soundtracks“ (die übrigens manchmal nur teilweise mit den originalen Filmsoundtracks übereinstimmen).

Aber auch aus einem anderen Grund erscheint die Zusammenarbeit von Greenaway und Nyman bemerkenswert: Nur selten kann ein Filmkomponist bereits im Stadium der Planung Einfluss nehmen auf den Prozess der Filmentstehung, meist entsteht die Musik unter Zeitdruck und erst nach dem Rohschnitt. Nyman und Greenaway dagegen diskutieren in der Regel bereits während der Vorbereitung ihrer Produktion intensiv strukturelle, dramaturgische und musikalische Konzepte. Daraufhin entsteht die Musik - meist mehr, als dann hinterher im Film benötigt wird. Die Soundtrack-CD's zeigen dies, etwa die CD *DROWNING BY NUMBERS* (= *VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN*): Einige Titel kommen im Film nicht vor (etwa der *Wedding Tango* oder *Deadman's Catch*) oder erklingen in einem veränderten Arrangement (wie bei *Wheelbarrow Walk*).

Bereits seit den 60er Jahren arbeiten Greenaway und Nyman zusammen, damals allerdings im Bereich des experimentellen, des „abstrakten“ Films. Nyman war in den 60er und frühen 70er Jahren vorwiegend als Musikjournalist und Musikwissenschaftler tätig. Sein Buch *Experimental music. Cage and beyond* (New York : Schirmer Books 1974) zeugt von dieser Phase seiner Arbeit, beschreibt sehr kenntnisreich die damals für die Avantgarde wichtigen ästhetischen Konzeptionen der neuen Musik aus USA und Europa und schließt sich auch den vom Zeitgeist her angesagten linken politischen Positionen in der aktuellen Kunst an. Erst ab Mitte der 70er Jahre beginnt Nymans kompositorische Arbeit zu dominieren. Bald gibt er Journalismus und Musikwissenschaft völlig auf und arbeitet ausschließlich als Komponist und Musiker, insbesondere nach der Gründung der *Michael Nyman Band*. Seine recht intensiven Auseinandersetzungen mit Cage und den Minimalisten begründen sein kompositorisches Konzept: Als musiktechnische Basis fungiert das Prinzip der „repetitiven Musik“, mit dem erklärten Trend zur Abkehr von der Subjektivität des Materials und der Individualität des Schaffensprozesses.

Beide haben dann nach 1980 gemeinsam die Wende zum narrativen Film vollzogen. Greenaway sah sich gegen Ende der 70er Jahre mit seinem bisherigen experimentellen Ansatz ästhetisch in einer Sackgasse angelangt. Wohl auch ökonomisch und künstlerisch, denn die Wende zum Spielfilm, zum Erzählkino brachte ihm mit *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* einen erheblichen Publikumserfolg, zugleich aber großen künstlerischen Ruhm, der ihn zu einem Hauptvertreter des *new english cinema* machte. Und auch Nyman brauchte sich über Nachfrage in den 80er Jahren nicht mehr zu beklagen, zumal seine „populistische“, einfache Umgangsweise mit der Minimal Music auch über Schallplatten und CDs viele Liebhaber fand.

Nicht nur der erste „Spielfilm“, auch die folgenden verraten stets ihre Herkunft aus der experimentellen Phase der Autoren. So etwa der Film *VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN*, dessen musikalisches Konzept im folgenden näher untersucht werden soll. Eine wichtige formale Handhabe aus früheren Avantgarde-Zeiten

betreffen die „trivialen Erzählkonzepte“, (z.B. in *INTERVALS*, GB 1969, oder in *A WALK THROUGH AGE OR THE REINCARNATION OF AN ORNITHOLOGIST*, GB 1978): Zählen, Zahlen, Serien und Folgen als triviale „Abläufe“, fiktive Geschichten als Scheinmotivationen für das Filmgeschehen. Obskure Wetten und Spiele, manisches Sammeln und Ordnen von recht merkwürdig indizierten Dingen und Sachverhalten. Was bei den experimentellen Filmen selbstverständlich den Eindruck hoher Entsubjektivierung erzeugte, bekommt nun im „Spielfilm“ eine besondere Qualität. Es wird scheinbar „nicht-trivial“ erzählt, etwa in *VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN* die Geschichte der 3 Cissies, wie sie ihre Männer und ihren Freund ermorden. Andererseits laufen parallel und vielfältig verschränkt zahlreiche Spiele ab, auch solche, die über die gesamte Filmlänge vom Publikum „mitgespielt“ werden können, sich aber meist nur als abstrakte Ordnungsmarken in die „nicht-triviale“ Story einklinken. Selbst die Dialoge wirken oft wie die Aussagen von Spielfiguren, auch die Kostüme erinnern oft an solche. Darüber hinaus tauchen häufig biographische Momente Greenaways auf, fiktive (aus seinen früheren Produktionen) wie reale (aus seiner Familie, aus seiner Kindheit). Auch seine erste und immer wieder weiter entwickelte künstlerische Existenz als Maler gleitet ein in die Filme. In vielfältiger, oft kryptischer Weise spiegelt sich seine Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte und Werken der Malerei wieder, sei es dass Bilder im Dekor auftauchen mit deutlicher Beziehung zur „Story“ (etwa Breughels *Kinderspiele* in Madgetts Haus in *VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN*) oder dass Filmfiguren Posen einnehmen, wie sie von berühmten Gemälden bekannt sind (so liegt der ertrunkene Harry im selben Film in einer ähnlichen perspektivischen Verzerrung wie der *Der tote Christus* von Mantegna). Selbst Kleidungen zitieren historische Kunstwerke: *Skipping Girl* (*VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN*) spielt Seilhüpfen in einem Kleid, das die spanische Infantin in *Las Meninas* trägt, einem der rätselhaftesten Bilder von Velasquez. Es würde zu weit führen, auf alle die zahllosen kulturhistorischen Einsprengsel und Zitate bei diesem Film einzugehen, zumal ihr Auftreten meist auch noch besondere Hinweise oder symbolische Bezüge auf die umgebende Filmhandlung beinhaltet. Auch die anderen Spielfilme Greenaways strotzen nur so von einverlebten, mehr oder weniger gut erkennbaren Materialien der Kunstgeschichte.

Einige Mozart-Takte und die Musik zu *VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN*

Die Handlung der *VERSCHWÖRUNG* in Kürze: Cissie 1 ertränkt ihren untreuen Ehemann in der Badewanne. Madgett, ein befreundeter Leichenbeschauer, soll den Tod als harmlos bescheinigen, was er etwas widerwillig, jedoch mit der Hoffnung auf ein erotisches Entgegenkommen seiner Freundin Cissie tut. Cissie 2 (die Tochter von Cissie 1) ermordet ihren unbefriedigenden Ehemann im Meer. Schließlich wird auch der frisch angetraute, jedoch enttäuschende Ehemann von Cissie 3 (Nichte von Cissie 2, Enkeltochter von Cissie 1) gemeuchelt, sie lässt ihn als Nichtschwimmer in einem Schwimmbad untergehen. Hat er sich doch einer konspirativen Gruppe von Verwandten und Freunden der Mordopfer angeschlossen, die versucht, Madgetts Totenscheine anzuzweifeln und die ominösen Tode der Ehemänner aufzuklären. Jeweils muss nämlich Madgett den Tod bescheinigen; immer wird ihm eine erotische Gegengabe verweigert, obwohl er es bei allen

drei Frauen versucht. Am Ende bringen die Cissies ihren Freund und Leichenbeschauer auch noch um, indem sie ihn mit einem Boot (die Zahl 100 am Bug signalisiert das Ende des Film-Spiels!) als Nichtschwimmer untergehen lassen.

Zwischendurch gibt es zahlreiche Spiele - Madgett ist der Meister der Spielregeln - in oft prächtig mit Bildern, Gegenständen, Tieren und Personen angefüllten Szenerien. Smuts, Madgetts Sohn, zählt unermüdlich - etwa die Haare eines Pudels oder die Blätter eines großen Baums -, er spielt absurde Spiele (etwa vom „Schloß der Träume“), er sammelt unfalltote Tierkadaver, markiert und beziffert die Fundstellen - das „Große Todesspiel“. Alle zusammen spielen im ersten Teil des Films das Spiel „Fang oder stirb!“, wobei die Männer in der Reihenfolge ihres künftigen Todes ausscheiden und die Frauen gewinnen.

Greenaways Wende in das Erzählkino bleibt, wie man sieht, äußerst ambivalent. Immer wieder brechen Aspekte des „art cinema“ durch, werden Reflexe experimenteller Verfahren deutlich, die sogar den Charakter des narrativen Films hintergründig in Frage stellen. In *DROWNING BY NUMBERS* (Originaltitel von *VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN*) verweist bereits der Titel auf die Form des Spiels, das den Film durchsetzt. Nicht Spiel als ein Element der Geschichte, die der Film erzählt, sondern Spiel als die dramaturgische Grundkonzeption des Films, der seine Geschichte möglicherweise nur zum Schein erzählt. „Ertränken nach Nummern“ erinnert stark an den Ausdruck „Zeichnen nach Zahlen“ ("painting by numbers"). Zahlen, Zählen, Ordnungen, Nummern finden sich in diesem Film überall, in den Bildern, im Dialog, in den Handlungen der Personen - vielleicht auch in der Musik (dazu später). Eine narrative Spur des Films wird schlicht durch die Zahlenfolge 1 bis 100 beschriftet. Derartige triviale Geschichten tauchen häufig in Greenaway-Filmen auf, entweder als Abfolge von geordneten Sachverhalten (*THE FALLS*), als Alphabet (in *ZOO*), als Zahlenfolge wie hier in *VERSCHWÖRUNG* - Greenaway weist daraufhin, dass sie Anfang, Mitte und Ende haben und damit durchaus dramaturgische Orientierungsfunktionen ausüben. Exemplarisch für die Zahl der Sterne zählt und benennt zu Beginn (und später wieder an wichtigen Zäsurstellen der Filmhandlung) das *Skipping Girl* hundert Sterne und bezeichnet sie mit Namen, richtigen Sternennamen, aber auch Namen von anderen Künstlern, von realen Freunden, Tieren und fiktiven Personen, gar solchen aus Greenaways Filmen. Im Verlauf des Filmes tauchen dann nacheinander alle Zahlen von 1 bis 100 in linearer Folge auf, im Bild oder im Dialog an den unterschiedlichsten Stellen irgendwo aufgemalt, angebracht oder gesprochen. Für den Zuschauer, sobald er diese „Teilgeschichte“ bemerkt hat, wird es zum Spiel, die Zahlen zu suchen und zu finden. Daneben gibt es eine Vielzahl weiterer Spiele, nicht zuletzt das jeweils liebevoll inszenierte Ersäufen der Ehemänner der drei Cissies.

Spiele stehen gerade in den „Spielfilmen“ für den autoreflexiven Zugriff, für die Auseinandersetzung mit dem Medium und seinen Konventionen. Zugleich ein deutlicher Hinweis auf den Märchencharakter des Films. Das Publikum solle merken, dass es einen „Film“ und nicht durch ein Fenster auf die Welt sieht, betont Greenaway.

Meine Haltung zur Musik ist sehr stark von John Cage und vom Minimalismus geprägt, und ich habe es mir angewöhnt, Musik nicht linear zu hören. Ich atomisiere sozusagen. Heute würde man wohl sagen, ich höre „Sound-Schnipsel“. Ich achte nicht auf den symbolischen, durchgehenden Prozess, auf die Entwicklung, sondern auf kleine Phrasen und Fragmente, die so schön sind, dass ich sie besitzen und zu einem eigenen Stück umformen möchte. Manchmal mache ich das auch, baue etwas auf diesen magischen kleinen Wendungen und Drehungen auf. Meiner Meinung nach findet man davon bei Mozart mehr als bei jedem anderen Komponisten. Es gibt einige bei Händel, ein oder zwei bei Monteverdi, ein paar bei Haydn, ein paar bei Purcell. Aber bei Mozart wimmelt es nur so von diesen Details, vier Akkorde, vier Takte, kleine Stückchen absoluten Genies...". (Nyman)

Anders als sonst kam es vor Drehbeginn bei der Arbeit an *VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN* nicht zu einer gemeinsamen Konzeptionsdiskussion zwischen Nyman und Greenaway. Erst nach Abschluss der Dreharbeiten stieß Nyman hinzu, während der Schnittphase. Greenaway gab ihm das Material vor, nämlich den 2. Satz aus Mozarts *Sinfonia Concertante* in Es für Violine, Viola und Orchester, KV 364, darunter insbesondere die Takte 58-61, ein bewährtes Fundstückchen „absoluten Genies“, ein Rückgriff in die Geschichte ihrer langjährigen Zusammenarbeit. Bereits mehrere Male hatten sich sowohl Greenaway wie Nyman mit diesem Stück auseinandergesetzt. Sogar bis auf Cage lässt sich die Geschichte der *DROWNING-Musik* zurückverfolgen. Für den dreistündigen Film *THE FALLS* (1980) bekam Greenaway die wesentlichen strukturellen Anregungen von John Cages Schallplatten-Lesung *Indeterminacy* (1958). Cage erzählt hier 90 Geschichten, jede ca. 1 Minute lang. Auch Greenaway erzählt kleine (Film-)Geschichten, hat sich allerdings erzählt - behauptet er etwas hintergründig - und kommt daher zu 92 Kurzbiographien. Greenaways und Nymans musikalische Idee hierfür war, aus den Takten 58-61 des 2. Satzes von Mozarts *Sinfonia Concertante* (KV 364) die Zwischentitelmusiken für die Kurzbiographien zu entwickeln.

Im originalen Zusammenhang des 2. Satzes handelt es sich bei diesen Takten um die Schlusskadenz der Exposition, also eine schon im Original recht gering subjektivierte, eher einer formalen Alltagsnorm entsprechenden Musikstrecke. In Nymans Werk gibt es noch eine Reihe weiterer „Auswertungen“ dieses Materials.

Mozarts vier Takte lauten folgendermaßen:

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Cor. (Es), Vl. pr., Vla. pr., Vl., Vle., and Vlc. e Cb. The second system includes staves for Ob., Vl. pr., Vla. pr., Vl., Vle., and Vlc. e Cb. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *SOLO*. A measure number '60' is indicated above the Oboe staff in the second system. A large black redaction bar is present at the top of the first system, and another is above the Oboe staff in the second system.

Und so beschreibt Nyman die Art und Weise seines Herangehens:

Man nimmt einen Klumpen musikalischen Materials, untersucht es, nimmt es auseinander, stellt fest, welches Potential vorhanden ist, gießt ein bisschen Säure darüber, mischt es mit ein paar anderen Chemikalien und beobachtet, was passiert. Eine richtige Entdeckungsreise.

Vielleicht klingt dies etwas aufregender, als in dürren fachsprachlichen Begriffen beschrieben. Aber zumindest die beim „Entsubjektivieren“ wirksamen Gefühle kommen gut zum Ausdruck. Die Soundtrack-CD weist 13 dieser Laborexperimente aus. Wahrscheinlich gab es noch mehr davon. Im Film finden sich allerdings nicht einmal alle 13 dann wieder. Leider auch mit einer für die Greenaway-Nyman-Filme ungewöhnlich geringen Präsenz. Meist wird die Musik bald nach ihrem Einsatz stark zurückgepegelt, rutscht stärker in den Hintergrund der Wahrnehmung als sonst, tendiert eher zu konventioneller Stimmungsgrundierung als zu aktiver Interferenz.

Bereits der erste Musikeinsatz zeugt vom strukturellen Kalkül: Als *Skipping Girl* den Stern Nr. 58 nennt - er heißt „Procis“ (in der deutschen Fassung „Cressida“) - schleicht sich die erste Musik ein (*Trysting fields* heißt sie auf der Soundtrack-CD). Sicher kein Zufall: 58 ist die Nummer des Taktes, an dem die berühmten 4 Mozart-Takte beginnen - falls wirklich so beabsichtigt, sicherlich nur ein recht äußerliches symbolisch-strukturelles Mätzchen.

Nymans Methode des musikalischen Trüffelsuchens und Herrichtens für eine neue Verwendung, das Zuschneiden und Collagieren des Mozart-Materials - hier darf er den gesamten Satz nach geeigneten „Sound-Schnipseln“ sondieren - lässt sich an den sogenannten *Trysting fields* gut verfolgen, Nyman nennt sein Verfahren „music listing“.

Im Prozess der „Entsubjektivierung“ spielt das Herauslösen kleiner Fragmente aus seinem originalen Zusammenhang eine zentrale Rolle. Die Fragmente werden durch repetitive Verfahren zu einheitlichen Klangstrecken zusammengefügt, unterschiedlich weit von dem Ausgangsmaterial entfernt. In *VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN* gibt es mehrere Grade der Entfernung. *Trysting fields* steht für eine recht mozartnahe Ableitung, sie erinnert noch stark an den Mozart-Tonfall und erst bei genauerem Zuhören machen sich die Fragmentierungs- und Repetitionsmaßnahmen bemerkbar.

Einige Takte Original und Verwandlung seien hier vorgestellt:

ORIGINAL (Mozart KV 364, 2. Satz, T.10-22)

Musical score for measures 10-22 of Mozart's Violin Concerto No. 3, 2nd movement. The score is arranged in five systems. The first system contains the Violin I (Vl. pr.) and Violin II (Vla. pr.) parts. The second system contains the Violin I (Vl.), Violin II (Vle.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e Cb.) parts. The music is in G major and 3/4 time. Measure 10 is marked with a '10' above the staff. The score shows a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Musical score for measures 21-22 of Mozart's Violin Concerto No. 3, 2nd movement. The score is arranged in five systems. The first system contains the Violin I (Vl. pr.) and Violin II (Vla. pr.) parts. The second system contains the Violin I (Vl.), Violin II (Vle.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e Cb.) parts. The music is in G major and 3/4 time. Measure 21 is marked with a '21' above the staff. The score shows a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

VERWANDLUNG

Michael Nyman: Trusting fields (Anfang)

aus Mozart Takt:

10 12 14

Vi. princ.

Vi. princ.

Vi.

Vi.

Vi.

Vi. e Ch.

The image shows a musical score for Michael Nyman's 'Trusting fields (Anfang)'. The score is in 3/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of seven staves. The first staff is for Violin I (Vi. princ.), the second for Violin II (Vi. princ.), the third for Violin III (Vi.), the fourth for Violin IV (Vi.), the fifth for Violin V (Vi.), and the sixth for Violin and Cello (Vi. e Ch.). The score includes measure numbers 10, 12, and 14. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth notes in the lower strings, with the Violin I part playing a melodic line of eighth notes.

18 20 21

The musical score is presented on seven staves. The first two staves are for the right hand, using treble and alto clefs. The remaining five staves are for the left hand, using alto, tenor, and bass clefs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/8 for measures 18 and 20, and changes to 4/8 for measure 21. The score shows a complex texture with multiple voices in both hands. The left hand features a prominent eighth-note accompaniment, while the right hand has a more melodic line. The music is divided into measures 18, 20, and 21, with a change in time signature between 20 and 21.

Ein Spiel mit einem Klangbaukasten: Nicht einfach zufällig gegriffene Steine und Reihenfolgen, sondern durch die ständige Wiederholung der Bausteine vereinheitlicht im lokalen Bereich und durch das Kriterium der Kadenzorientierung auch in der perspektivischen Zusammenfügung der Bausteine auf deutliche, angenehm zu hörende Homogenisierung hinauslaufend. Wenn man so will, könnte der Mozart-Duft, den die neu gefügten Trümmer immer noch ausströmen, so etwas wie eine autoreflexive Maßnahme im musikalischen Material der Filmmusik darstellen - Metamusik. Aber das will Nyman eigentlich nicht, die Originalreste sollen ihren alten Geist aufgeben, ihre Subjektivität verlieren und sich in neuen Konstellationen neu präsentieren. Nyman versteht seine Arbeit mit dem Mozart-Material als „Spiel“, als ein abstraktes Vergnügen ohne konkreten Zweck. Als ideologisch ungewolltes Abfallprodukt stört der Mozart-Duft zwar die Behauptung der Entindividualisierung, vermittelt aber im musikdramaturgischen Gesamtkonzept wichtige Funktionsbestimmungen der unterschiedlichen Mozart-Verwandlungen in diesem Film. Die Nähe oder Entfernung zum Mozart-Original verleiht den musikalischen „Spielfiguren“ durchaus eine spezifische Bedeutung, die über das rein musiktechnische, abstrakte Spielen mit Bausteinen hinausgeht.

Schöner sterben mit Mozart

Mit einer fast sakral wirkenden Inszenierung formt Greenaway den jeweiligen Nachhall der Männer-Morde über die auditive Schicht (dies hat er von vornherein gegenüber Nyman so festgelegt): Stets erklingt im Anschluss an einen Mord der originale Mozart-Satz. Nachdenkliche Trauer strömt von Mozarts sanften Linien hinein in die Gesichter der Mörderinnen, für Augenblicke scheint Wehmut und „nach“-sichtige Liebe aufzukommen. Stets aber bleibt der edle Trauersatz Fragment, wird durch eine folgende Sequenz abgebrochen. Erst am Ende des Films ereignet sich der elegische Höhepunkt. Zu den Schluss-Sequenzen des Films, nach dem Selbstmord Smuts (als Konsequenz des Spiels „Endgame“) erklingt in voller Länge der gesamte 2. Satz der Mozart-Sinfonia, mit der Schlusskadenz und der ins Bild kommenden Zahl 100 (am Bug des mit Madgett untergehenden Boots) endet synchron der Film als eine große Elegie auf den Tod der Männer. Auch die Netten, Schüchternen, Naiven, Hilfsbereiten, Liebenswürdigen müssen sterben, nicht nur die unangenehmen Ehemänner.

Nur an diesen Stellen - an denen übrigens auch die Musik stark in den Vordergrund tritt - wirkt die trotz aller visuellen Üppigkeit kühle und ironisch-distanzierte Grundhaltung des Films mit Gefühlsintensität erfüllt - Momente von echter, melancholischer Trauer, schnell jedoch abgelöst durch die kühl-ironische Weiterführung der „Spiel“-Handlung. Nur bei dem Tod einer Person erklingt übrigens Mozart nicht: Es ist derjenige des *Skipping Girls* Elsie, das allerdings nicht durch einen Mord ums Leben kommt, sondern einen eher tragischen Unfall erleidet. Nur am Anfang der Sequenz ertönt Musik, wie eine dramaturgische Klammer bindet „Trysting fields“ den bevorstehenden Tod von Elsie an den Anfang des Films. Hier muss eine

Unschuldige sterben, durch die Unvorsichtigkeit der konspirativen Gruppe der „Verschwörer vom Wasserturm“, die sich zur Jagd auf Madgett und die Cissies zusammengefunden haben.

Die Entfernung oder die Nähe zu Mozart in den verschiedenen Filmmusiken scheint im musikimmanenten, strukturellen Bereich die Zuspitzung der dramaturgischen Entwicklung zu reflektieren.

Zu den mozartnahen Musiken zählt insbesondere *Trysting fields*, das von Anfang bis zum Abspann des Films eingesetzt wird (ca. 7 mal). Es erklingt erstmals (beginnend im Vorspann) während einer Sequenzfolge, in der zunächst das erste Opfer vorbeikommt, seine Mörderin auftaucht, zur Stätte ihrer Tat durch die nächtliche Landschaft geht und bis in die zunächst überhaupt nicht gefährlich scheinende Situation des betrunkenen, badenden Liebespaars reicht. Ganz offenkundig verfärbt sich die edle Grundstimmung der Musik über den Mord, sie wirkt distanzierend, archaisch, schicksalhaft.

Das wiederholt auftretende Auto im nächtlichen Wald, ein charakteristisches „Spielfeld“ in diesem Film, bei den „Knutschfeldern“ (vielleicht könnte man *Trysting fields*, den Liebestreffpunkt, so übersetzen) bekommt stets eine Musikuntermalung, die entweder aus *Trysting fields* stammt, oder aus sehr ähnlichen „Endgame“-Teilen. Hier treffen sich Madgett, Smuts und die Cissies: Entweder sind alle drei Frauen dabei, oder jeweils eine von ihnen. Todesnähe scheint die unterschwellige Botschaft, denn auch strukturell schwankt die Musik zwischen der Mozartnähe des "Trysting fields"-Materials und Teilen von "Endgame" (dessen 2. Teil zunächst wörtlich dem Beginn von "Trysting fields" entspricht). In den Dialogen geht es hier immer um Sex und Tod: Madgett erhofft sich erotische Gegenleistungen wegen seiner gefälschten Totenscheine. Aber er wird sterben, die todbringenden Frauen sind ihm sehr nahe, zu nahe. Und sie halten ihn nur hin, sie wollen ihn nicht erhören, sondern ertränken. Das „Endspiel“ bringt erst Smuts, dann aber Madgett den Tod. Bezeichnenderweise beendet die „Endgame“-Musik als Begleitung zum Abspann den Film letztendlich.

Während diese mozartnahen Musiken deutliche Bezüge zum bevorstehenden oder länger sich ankündigenden Tod enthalten, tummelt sich um viele der Nonsens-Spiele (wie „Höhenflüge der Phantasie“, „Schloß der Träume“, „Schafe und Gezeiten“, „Bienen im Baum“) herum der heitere, schnelle Minimalwalzer *Sheep and Tides* (aus der Basslinie der Mozart-Kerntakte abgeleitet). Gerade im ersten Teil des Films häufen sich die heiteren Musiken (mehrfach *Sheep and Tides*, auch der *Wheelbarrow Walk*), eine Wende scheint das im Ablauf zentrale Spiel (die Nummer 50 ist zu Anfang des langen Spiels übrigens unübersehbar präsentiert!) "Henkers Cricket" herbeizuführen. Hier sind sämtliche Personen des Films beteiligt, ein letztes Mal ertönt dazu *Sheep and Tides*. Von nun an schieben sich die Gefahrensignale stärker in den Vordergrund der Handlung. "Spiele können sehr gefährlich sein", sagt kurz danach Madgett zu Cissie 1. Die "Verschwörer vom Wasserturm" machen sich deutlich drohender bemerkbar.

Vom ersten Auftreten der "Wasserturm"-Drohung (die Verschwörer treffen sich hier) und in Zusammenhang mit Smuts Belehrung "Die besten Tage für gewaltsame Tode sind die Dienstage!" erklingt die Musik des "Great Death Game", die beim zweiten Auftreten mit weiteren Todeskonnotationen aufgeladen wird: durch das Spiel "Fang oder stirb!", bei dem die Männer in der Reihenfolge ihres künftigen Todes nacheinander ausscheiden und sich auf ein in der Mitte liegendes ("Leichen"-)Tuch legen müssen. Die Frauen gewinnen mit leichter Hand und die Musik dazu - "Great Death Game" - bietet konstruktiv eine weitere Ableitung aus dem Mozart-Material. Sie entsteht aus der Verkettung von 2-Ton-Partikeln der Basslinien, die aus den Kerntakten (T.58-61) wie aus einer formal ähnlichen Stelle (die Moll-Version dieser Takte in der Schlussgruppe des Satzes, T. 140ff.) gewonnen sind. Eine ernste, getragene, in der Dreier-Schrittfolge schicksalhaft wirkende Begleitmusik. Möglicherweise kann die Verkoppelung von Basslinienpartikeln als eine musiktechnische Metapher für das Zusammenrotten der Madgett/Cissie-Gegner verstanden werden.

Nymans Methode der Ableitung seiner gesamten Filmmusik aus dem Mozart-Material macht durch die graduelle Abstufung affektiver Charakteristika, verbunden mit dem Eindruck einer größeren oder geringeren Nähe zu den Klängen Mozarts, den Versuch einer dramaturgischen Strukturierung. Feinheiten in der musikimmanenten Konstruktion, die ebenfalls auf Bedeutungen verweisen könnten, die sich aus dem Beziehungsnetz des „Spieler“-Films ergeben, erschließen sich aber gewiss nicht in der spontanen Filmwahrnehmung. Wohl verdichtet sich der Eindruck, dass das gesamte Material in bestimmter Weise zusammenhängt. Aber dabei dürfte weniger die tatsächliche Verwandtschaft den Grund bieten, als vielmehr die vereinheitlichende Wirkung der minimalistischen Konstruktionsmethoden. Daneben bleiben die traditionellen Wirkungen bei Nymans Methode des musikalischen Trüffelsuchens und Herrichtens für eine neue Verwendung bestimmter Musikeigenschaften - wie u.a. Tempo, Bewegung, Lage oder Geschlechtsmerkmale der repetitiven Klangmuster - fraglos erhalten, beeinflussen in gewohnter Weise den Gefühlsbackground der Wahrnehmung. So schwindet mit wachsender Entfernung zu Mozarts c-Moll-Andante in den „Derivaten“ auch der Charakter einer melancholischen Elegie, wie er in den nahen Ableitungen (etwa bei *Trysting fields*) noch stark zum Ausdruck kommt. Ein wirklich kontrapunktisches Verhältnis zwischen visueller Schicht, Handlungsprozess und auditiver Schicht scheint durch Nymans Musiken indessen nicht einzutreten. Dabei spielt sicherlich die erstaunlich geringe Erinnerungsstärke dieser Bild-Musik-Koppelungen eine Rolle.

Verglichen mit Greenaways komplexen Interferenzen zwischen seinen Filmsituationen und ihrem autoreflexiven Gehalt, bringt Nyman dagegen den großen, räumlichen Erinnerungssound an Mozart ein, mehr oder weniger deutlich und nahe am Original, stets jedoch einfach zu rezipieren. Sicher kann nicht immer die jeweilige Strukturentscheidung in der Auseinandersetzung mit dem Original bestimmt werden, aber die Musik tönt verlässlich angenehm in den Ohren.

Versatzstück oder tiefere Bedeutung? - "Fish Beach" und das Liebespaar im "Koch"

Eine besondere Rolle unter den Mozart-„Derivaten“ spielt die Musik zu *Fish Beach*. In *VERSCHWÖRUNG DER FRAUEN* taucht sie nur an einer Stelle gegen Ende des Films auf: Die 3 Cissies spazieren am Strand, mit Madgett und Smuts im Hintergrund. Nyman weist dieser Musik eine besondere Bedeutung zu: Sie symbolisiere - zusammen mit „Endgame“ - die Solidarität der drei weiblichen Hauptfiguren. Immerhin, im Kontext der abstrakten, lediglich strukturorientierten Musikmaterialien, eine erstaunlich „gefühlvolle“ Funktionsbeschreibung.

Nicht, dass *Fish Beach* sonderlich charakteristisch aus dem Musikgeschehen herausragt und unverwechselbar seinem visuellen Handlungsort anhaftet: Es ähnelt vielmehr in seiner Machart vielen Nyman-Musiken, könnte an vielen anderen Orten ohne Widerstand des Bildgeschehens eingesetzt werden, verschwindet ebenso leicht wie viele andere Musiken des Films aus der konkreten Zuordnungserinnerung.

Hier schmiegt sich die langsame, sanfte Musik ein in die Situation eines entspannten Spaziergangs, als ruhige Klang-Grundschrift für Dialoge und Bewegungen, ganz im traditionellen Verständnis von Filmmusik als gefühlsverstärkende Unterlegung.

Verschiedene strukturelle Aspekte des musikalischen Materials verweisen auf den von Nyman betonten Symbolcharakter: Der Dreiertakt - eine in diesem Film dominierende Metrik mit durchaus symbolischem Bezug zu der weiblichen Dreifaltigkeit der Protagonistinnen - und die satztechnisch verschränkten Schichten der Klang-Textur betonen die dichte Zusammengehörigkeit des Geschehens der Töne.

Wieder dient Mozarts Basslinie (Takte 58-61) als grundlegendes Material. In der Führungsstimme (Melodie) werden jeweils die beiden ersten Töne eines Taktes wiederholt und der dritte weggelassen. Dasselbe Material läuft auch im Bass des *Fish Beach*-Satzes, jedoch zeitlich augmentiert. Als weitere Schichten fungieren die synchrone zweite Stimme der Basslinie und ein später einsetzender, auf dem metrischen Puls verlaufender hoher Ton der Geigen. Soweit könnte man von gewissen Analogien zwischen musikalischer Struktur und generellen Handlungsaspekten reden.

Michael Nyman: Fishbeach (Anfang)

(Material aus Mozart, Baßlinie T. 58-61)

Wie bei fast allen musikunterlegten Sequenzen beginnt auch die Sequenz *Fish Beach* mit gleichzeitigem Musikstart. Besondere Synchronstellen zwischen musikalischem Zeitprofil und dem visuellen und verbalen Handlungsablauf (mit Ausnahme des Schlusses nur eine einzige Einstellung) sind scheinbar nicht beabsichtigt. Die 8-(bzw. 16-)Takte folgen bruchlos aufeinander, verändern stufenweise ihre Klangstruktur. Allenfalls an einer Stelle könnte eine Koinzidenz zwischen musikalischer Struktur und Ablauf des Dialogs bedeutungsvoll sein: Als Cissie 1 Madgett herbeiruft und ihn fragt, "Könntest Du 'ihn' dreimal am Nachmittag hochkriegen?", setzt eine neue Periode mit dem hohen Viertelpuls der Violine ein.

Das Besondere der *Fish Beach*-Musik rührt jedoch daher, dass Greenaway und Nyman sie im nächsten gemeinsamen Film – *DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER* (GB 1989) - erneut einsetzen, sogar mehrfach (7 mal). Warum? Sicher nicht, weil Nyman zu faul für eine neue Komposition war oder diese so außerordentlich gelungen und noch nicht ausreichend ausgewertet erschien. Das Zitieren eigener Produktionen, die Konstruktion einer fiktiven „Biographie“ der eigenen Kunstfiguren, das Wiederaufgreifen alter Materialien ist bei Greenaway (und auch bei Nyman) ein durchaus übliches Verfahren - sicher auch, um eine eigene, fiktive, ironische „Kunstgeschichte“ zu erzeugen, mit der Begleiterscheinung einer hintergründigen Verklärung der eigenen Kreationen. Sie bringen die ihnen anhaftenden Konnotationen mit, beeinflussen gerade auch mit ihrer Vergangenheit die Wahrnehmung der mit ihnen neu konstruierten „Geschichten“. Allerdings wird sich dies dem normalen Kinobesucher nur bei einigen allzu deutlichen Maßnahmen erschließen, oft erfordert das Dechiffrieren und Anwenden des Erkannten in der Wahrnehmung doch ein erhebliches Maß an Kennerschaft Greenawayscher Produktionen und Marotten.

Was treibt die *Fish Beach*-Musik in den *KOCH* (identisch und ungekürzt übernommen aus der *VERSCHWÖRUNG*)? Vielleicht trägt der Versuch einer Antwort auch dazu bei, die originale Herkunftsstelle deutlicher zu verstehen.

Im KOCH tritt die *Fish Beach*-Musik erstmals in Erscheinung, als Georgina, die Frau, auf dem Weg zur Toilette Michael begegnet, dem künftigen Liebhaber. Im weiteren Verlauf des Films wird klar, dass die *Fish Beach*-Stellen zu dem Liebespaar gehören, die tiefe Übereinstimmung der beiden mit dem ruhigen, harmonischen Musikpuls spiegelnd und tragend.

Die erste Sequenz mit *Fish Beach*: Wortlos und spannungsreich begegnen sich Georgina und Michael in der strahlend weißen Toilette, die Musik begleitet sie, pünktlich an einer Periodenzäsur erweitert sie die Klangfarbe, zugleich durchschreitet Georgina die Tür zum tiefrot gefärbten Gang (mittels perfekter "glue shots", verbindende Einstellungen, werden parallel Kamerafahrten quasi durch Wände hindurch simuliert), sie selbst hat plötzlich auch ein rotes Kostüm an (in der Toilette gerade eben war es noch weiß mit schwarzem Hut). Auch der Weg aus dem Gang in den Speisesaal geschieht an einer musikalischen Zäsur. Erst an Georginas Platz an der Tafel hat die Musik ihr Ende erreicht.

Auch die zweite Toilettensequenz wird von "Fish Beach" begleitet. Zunächst treffen sich die beiden wortlos Liebenden im Gang - noch tiefrot gefärbtes Kleid bei Georgina -, dann verschwinden sie schnell in einer Toilettenkabine, umschlingen sich heftig: die Musik bleibt in voller Ruhe dabei. Kurz vor der Kopulation endet sie (ihr VERSCHWÖRUNGS-Material ist abgelaufen); kurz darauf allerdings unterbricht ohnehin Spica jäh die erotische Atmosphäre auf der Suche nach seiner Frau Georgina.

Welche Gründe können Greenaway und Nyman bewogen haben, eine Musikstrecke aus der VERSCHWÖRUNG hier einzusetzen? Was dort die Solidarität der 3 Cissies spiegeln sollte, verweist hier möglicherweise auf die tiefe Solidarität der beiden Liebenden. Die ruhige, selbstverständliche Abgeklärtheit der verschränkten Mozart-Linien kommt dieser Gefühlstendenz sehr entgegen.

Möglicherweise sollte aber auch der Inhalt der Cissie-Strandgespräche eine Brücke in die neue Situation schlagen: Offen parlieren die Cissies über mögliche Sexualkontakte mit ihrem Freund und Leichenbeschauer Madgett. Georgina und Michael dagegen schweigen im KOCH, führen jedoch gerade das aus (oder wollen es ganz intensiv), was die Cissies und Madgett eher spielerisch-kokett vermeiden. Deren Beziehung endet tödlich. Nicht nur alle Ehemänner der Cissies werden von den Frauen um die Ecke gebracht, auch Madgett stirbt durch ihr Komplott in einem finalen Edelmord mit Mozartbegleitung. Weniger edel, sogar ganz schrecklich geschändet muss Michael sein Leben lassen, Georginas griechisch-tragödische Verzweiflung lässt sie den Leichnam gar als herrlich zubereitete Leckerei ihrem verhassten Ehemann und Mörder ihres Freundes vorsetzen. Mit der Pistole zwingt sie ihn zum Essen, zum Kotzen.

Solidarität, Sexualität, unausweichlicher Tod: als hereingetragene Bedeutungsartikel aus dem alten Kontext könnte *Fish Beach* im KOCH mit dem akuten Filmgeschehen interferieren und es zu unterschwelligem Deutungstrends veranlassen. Allerdings: Die immer wieder zu beobachtende geringe Charakteristik der

Nyman-Musiken verhindert möglicherweise auch das Erinnern, das Einschweben von alten Konnotationen in den Wahrnehmungsprozess und es bleibt als Wirkungskonzept lediglich die konventionelle Stimmungsproduktion dieser ruhigen Musiktapete und ihre Verkoppelung mit dem Prozess der Liebenden. Der relativ häufige Gebrauch im KOCH prägt *Fish Beach* darüber hinaus als Leitmotiv aus. Für die folgenden Liebesszenen - in den Vorratsräumen an der Küchenperipherie - erklingt zwar einmal das *Memorial* (eine Todes- und Trauermusik, auch von seiner Entstehungsgeschichte her, und für viele Szenen im KOCH eingesetzt); zwei weitere Szenen haben keine Musik, dafür reden die beiden Liebenden erstmals miteinander in einem für Filmliebesszenen eher grotesken Dialog. Erst nach der Flucht von Georgina und Michael aus der Umgebung Spicas, unter dem reinigenden Wasserstrahl und anschließend im - braungetönten - Bücherlager, ist wiederum die Musik von *Fish Beach* in voller Länge hörbar, vermittelt den Eindruck einer sicheren Liebe an einem sicheren Ort.

Ein Buch verrät Spica den Fluchttort. Es enthält die Adresse des Bücherlagers (sie ist übrigens identisch mit Greenaways Geschäftsadresse!). Sein drohender Ruf "Hab sie!" ist noch zu hören, als die *Fish Beach*-Musik ein letztes Mal in voller Länge erklingt und die beiden Liebenden im Bücherlager umgibt, diesmal auch in gleicher Länge wie die unterlegte Sequenz. Dazu eine Erweiterung des Solidaritätsgefühls: Der Koch Richard, der die beiden schon immer gegen Spica unterstützt hatte, bringt das Essen an den Fluchttort und warnt sie vor dem rüden Gangster.

Die letzten drei *Fish Beach*-Einsätze bleiben fragmentarisch. Jedesmal werden sie durch Schnitt an verschiedenen Stellen abgebrochen, jeweils startet die Musik dann erneut von vorne. Es gelingt ihr kein voller Durchlauf mehr; so, als wolle sie andeuten, dass keine glückliche Lösung zu erwarten ist. Das letzte Fragment beendet Georgina mit dem letzten Satz an ihren toten Liebhaber: "Ich liebe dich!"

Vielleicht versucht diese Maßnahme des dreimaligen Abbruchs eine symbolische Aussage in der auditiven Schicht. Die Beziehung ist unwiederbringlich abgebrochen, Schnitte/Stiche haben sie beendet, diese tiefe, innige, solidarische und erotische Beziehung.

Was bleibt als Fazit? Nur für den Kenner kann u.U. die Interferenz zwischen dem Mozart-Derivat aus VERSCHWÖRUNG, seinen dort entwickelten Gefühlskonnotationen und den neuen Zusammenhängen im KOCH differenzierte Wahrnehmungen erzeugen. Und dies wohl auch erst bei analytischer Auseinandersetzung. Überhaupt Mozart. Ohne spezialisierte Kennerschaft, in der spontanen Erstbegegnung wirkt die Musik Nymans nur als passende Gefühlstapete und als konventionelles Leitmotiv-Requisit im auditiven Hintergrund der Liebesszenen. Nyman hätte wohl ohne Einbuße an Komplexität und Vielfalt in der Filmbotschaft auch eine aus dem Memorial-Repertoire stammende Figur für die Liebes-Musik zubereiten können. Wir hätten sie als eine seiner üblichen "Kostbarkeiten" für völlig adäquat gehalten.

Literaturhinweise (Stand 1993, s.o. Anfang)

- Barchfeld, Christiane (1992) *Filming by numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*, Tübingen.
- Berthin-Scaillet, Agnès (1993) PG - Peter Greenaway: Fête et Défaite du Corps. *L'Avant-Scène Cinéma*, No. 417/418, Paris.
- Bird, John A. (1990) *From artifice to artificer: the films of Peter Greenaway*, London.
- Denham, Laura (1993) *The films of Peter Greenaway*, London.
- Greenaway, Peter (1988) *DROWNING BY NUMBERS* (Filmbuch), London.
- Greenaway, Peter (1988) *Fear of DROWNING BY NUMBERS. Règles du Jeu* (A commentary in one hundred parts of *DROWNING BY NUMBERS*), Paris.
- Heldt, Guido (1990) "... breaking the sequence down by beat": Michael Nymans Musik zu den Filmen von Peter Greenaway, in: Hans J. Wulff u.a. (Hg.): *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium* Berlin 1989, Münster.
- Kapp, Hans-Jörg (1991) Musik, Zeit und anderes. Peter Greenaway und Michael Nyman, in: *filmwärts* Nr.21, Marburg.
- Lake, Steve (1990) Fußball, Tod und Mozart. Michael Nyman, in: *Jazzthetik*. Jahr 4. Nr.2, Münster.
- Meyer, Thomas / Nyman, Michael (1991) Von der Struktur zur Musik, von der Musik zum Film - Ein Gespräch mit dem Komponisten Michael Nyman, in: Alfred Messerli u.a. (Hg.): *Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film. Cinema 37*, Basel/Frankfurt.
- Nyman, Michael (1974) *Experimental Music. Cage and Beyond*, New York.

Empfohlene Zitierweise

Ritzel, Fred: Planspiele: Zum Verhältnis von Bild und Musik bei Peter Greenaway und Michael Nyman. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 164-181, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p164-181>.

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 zu: Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, Richard Leppert (Hrsg.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema.*

Berkeley u.a.: University of California Press, 2007. VIII, 324 S., Abb., Notenbeispiele, Filmographie, Bibliographie und Register, ISBN 978-0-520-25070-3.

Schon seit längerem gab es kein so anregendes Buch über Filmmusik wie dieses, das sich dezidiert mit der musikalischen Seite dieses hochspannenden Themas auseinandersetzt und nicht nur seinen Gegenstand als Vorwand nimmt, um über einzelne Filme und ihre Inhalte zu referieren. Der vorliegende Band *Beyond the Soundtrack*, den Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert aus Vorträgen des gleichnamigen Symposiums an der Universität von Minnesota aus dem Jahre 2004 zusammengestellt haben, richtet sich an diejenigen Leser, die sich mit den funktionalen, bildbezogenen Aspekten von Filmmusik, mit der „Darstellung/Abbildung von Musik im Kino“ – wie es der Untertitel bewusst mehrdeutig formuliert – auseinandersetzen wollen. Der Reiz des Bandes liegt dabei in der stetigen Rückbindung der filmbezogenen Ergebnisse an Stationen der (Film-) Musikgeschichte, in der Verknüpfung der individuellen Untersuchung einzelner Soundtracks mit ihrem historischen Standort. Ermöglicht wird diese Betrachtungsweise durch die Betonung eines veränderten Blickwinkels, der mit einigen Paradigmen der Filmmusikforschung bricht: So zielen die Beiträge – in Fortsetzung von neueren musikwissenschaftlichen Herangehensweisen im Bereich der Oper – auf eine Aufbrechung der vorherrschenden statischen Entgegensetzung von Film und Musik, bei der die Bildinformation als primärer ästhetischer Gegenstand und die Musik nur als nachgeordnetes und reaktives Medium begriffen wird. Zugleich versuchen sie, die bisherige strikte Gegenüberstellung von ‚Musik im Bild‘ (Source music) und Begleitmusik (Underscore bzw. extradiegetische Filmmusik) aufzulösen und sie mehr als eine nur graduelle, und nicht mehr als essentielle Differenz zu betrachten. Dadurch schaffen sie eine Perspektive, die auf die wechselseitige Beeinflussung von Bild und Musik bzw. auf ihre Interaktion fokussiert ist – kurz: der Film ist das, was die Musik aus ihm macht. So entsteht ein gemeinsamer Ausgangspunkt für die einzelnen Untersuchungen, in denen der Film unter dem Gesichtspunkt seiner spezifischen Musik ins Blickfeld rückt.

Die Herausgeber gliedern die 16 Aufsätze des Bandes in drei Teile mit den Schwerpunkten musikalische Bedeutung, handlungsbeeinflussende oder –steuernde musikalische Funktion oder Kraft (musical agency) und musikalische Individualität.

Im ersten Teil (Musical Meaning) setzen sich die Autoren mit der Frage auseinander, wie sich die Verwendung von bestimmten Musikstilen auf die Gestaltung des Films auswirkt und in welcher Form sie diesen prägt. Peter Franklin pointiert dabei den Einfluss der Symphonik auf die Filmmusik und hebt die Fortsetzung der Tradition einer bilderevozierenden Musikauffassung seit dem 19. Jahrhundert hervor, in der

die großorchestralen Klangwelten immer auch in Kategorien des Visuellen beschrieben wurden. Die Probe aufs Exempel macht Nicholas Cook an Jones' Beethovenfilm *EROICA* und beschreibt detailliert die Umformung des titelgebenden Werkes in eine bildsteuernde und blicklenkende, funktionale Filmmusik. Der Verwendung von Minimal Music als Begleitung zahlreicher Filme geht Susan McClary nach: der auf den ersten Blick avantgardistisch anmutende Gestus in der Heranziehung repetitiver Patterns erweist sich dabei als Erbe einer romantischen Musikauffassung. Lawrence Kramer und Michel Chion hingegen wenden sich konkret Polanskis *THE PIANIST* (2002) sowie Campions *THE PIANO* (1993) zu und entdecken im romantischen Gestus der originalen wie der neukomponierten Klaviermusik einen neuen und filmspezifischen Zugang zum Affektpotential der Musik des 19. Jahrhunderts, die in beiden Filmen zudem als Source music wie als Underscore eingesetzt wird.

Im zweiten Teil des Bandes (*Musical Agency*) erfährt der Blickwinkel der Untersuchungen filmmusikalischer Bedeutung eine Zuspitzung auf ihre inhaltliche Funktionalität: Die Leitthemen einzelner Filme werden nun mit der stilistischen Ebene der verwendeten Musik in Beziehung gesetzt und auf ihre Abhängigkeiten von der klanglichen Schicht des Soundtracks befragt. Richard Leppert wendet sich Herzogs *FITZCARRALDO* (1982) zu und bewertet den Einsatz von Opernmusik des 19. Jahrhunderts als das entscheidende Ausdrucksmittel für eine neue Lesart des Films auf der Ebene der Auseinandersetzung mit der Gewalt der Musik als Zeichen der Moderne. Vergleichbar setzt Mitchell Morris die Musik von Philipp Glass mit Reggios *KOYAANISQATSI* (1982) in Beziehung, während Philip Brody dem Zusammenhang von folkloristischer und indigener Musik in thematisch einschlägigen Filmen nachgeht und Berthold Hoekner die Interdependenzen von Musik und Film unter dem Blickwinkel der Bewegungs- und Ortsveränderung verfolgt. Abgerundet werden diese thematisch eingegrenzten Untersuchungen durch Claudia Gorbmans Befragung des Soundtracks in Autorenfilmen und durch Robynn Stilwells überzeugende Studie zur Differenz von Source Music und Underscore unter dem Gesichtspunkt von Phantasie und Wirklichkeit als filmischen Gestaltungsebenen.

Der dritte Teil (*Musical Identity*) versammelt abschließend Studien zur historischen Genese des musikalischen Themas als tragendem Bestandteil in Filmkompositionen (Rick Altman), zur Charakteristik der musikalischen Begleitung in frühen Zeichentrickfilmen sowie zur Verwendung von Miles Davis' Musik im Kino. Weitergehende und grundsätzliche Fragen an das Verhältnis von Film und Musik – etwa hinsichtlich des Problems, wie die Affektsteuerung der musikalischen Begleitung im Kino theoretisch und psychologisch zu begreifen ist – stehen in den Beiträgen von Richard Dyer und Gary C. Thomas im Mittelpunkt.

Es lässt sich ohne Übertreibung sagen, dass durch dieses Buch die Filmmusikforschung entscheidende Impulse erhält, die neugierig machen auf die weiteren Ergebnisse zu diesem Forschungsgebiet. Doch auch der Kinoliebhaber wird nach der Lektüre zahlreiche Filme, auch solche, die im Buch nicht thematisiert

werden, neu sehen und die Filmmusik ‚im Hintergrund‘ mit anderen Ohren hören. So bleibt als großes Verdienst des Bandes, mit der Hervorhebung der Wechselwirkung von Bild und Musik maßgeblich zur Neubewertung des Massenmediums Film als Gesamtkunstwerk der Moderne beigetragen zu haben.

(Markus Bandur)

Empfohlene Zitierweise

Bandur, Markus: Rezension zu: Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, Richard Leppert (Hrsg.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6, (2010), S. 182-184, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p182-184>.

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.

Ottersbach, Béatrice / Schadt, Thomas (Hrsg.): *Filmmusik-Bekenntnisse*.

Konstanz: UVK 2009, 232 S. (Praxis Film 55).

ISBN: 978-3-86764-193-7

Inhalt:

Christine Aufderhaar: Fuga improvisata (10-24). - Gerd Baumann: Settembrini und Naphta (26-30). - Joachim Dürbeck & René Dohmen: Wie eine chemische Reaktion (32-44). - Karim Sebastian Elias: Der Weg, für den man sich entscheidet. Ein Werkstattgespräch mit Beatrice Ottersbach (46-56). - Jörg Lemberg: Apologia (58-81). - Matthias Raue: Ich liebe Filmmusik (82-93). - Dirk Reichardt: Das Leben als Filmkomponist ist kein Wunschkonzert... (94-129). - Niki Reiser: Die Geschichte hinter der Geschichte aufleben lassen... (130-133). - Enjott Schneider: Geschichten erzählen mit Tönen und Bildern... (134-152). - Hans Peter Ströer: Just do something and then see what happens... (154-165). - Jedes Mal einen Mikrokosmos erschaffen. Martin Todsharow im Gespräch mit Beatrice Ottersbach (166-178). - Sobald ich ein Bild sehe, stellt sich bei mir etwas ein. Konstantin Wecker im Gespräch mit Beatrice Ottersbach (180-191). - Andreas Weidinger: Auf der Suche nach der musikalischen Inspiration (192-211). - Kontrollierte Leidenschaft. Stefan Will im Gespräch mit Christin Kelling (212-223). - Andreas Wodraschke: Perfektion ist mir suspekt (224-232).

Wer erinnert sich nicht an eine rührende kleine Szene aus Truffauts *LA NUIT AMÉRICAINNE*, in der der Regisseur mit dem Komponisten am Telefon über die Musik zu dem Film, von dessen Dreharbeiten erzählt wird, berät. Und eine Erstfassung der Musik liegt vor, als eine Ball-Szene gedreht werden soll, so die Bewegungen der Figuren mit der erst später endgültig hinzugefügten Musik synchronisierend ebenso wie die Stimmung des Spiels für die Schauspieler ermöglichend. Die Szene gestattet einen momentanen Einblick in die Synthese, in der ein Film idealerweise alle Elemente - von der Geschichte über das Setting und das Spiel der Akteure bis zum Licht und zur Musik - zu einem Gesamteindruck verdichtet. Die Szene spricht auch davon, dass die Einheitlichkeit, die ein Filmstück später zu haben scheint, nicht naturwüchsig, sondern das Produkt künstlerischer und handwerklicher Koordination und der Endpunkt zahlreicher Gespräche ist. Der Komponist kommt oft als letzter in den komplexen, manchmal jahrelangen Prozess einer Filmproduktion. Dass sie von Beginn an (oder in der Frühphase der genauen Ausarbeitung des Drehbuchs) schon beteiligt sind, ist eine große Ausnahme. In aller Regel sind viele technische und künstlerische Entscheidungen schon gefallen, wenn sie zum Team dazustoßen.

Die fünfzehn Filmkomponisten, die der vorliegende Band vorstellt, haben die neueste deutsche Filmgeschichte begleitet und den Filmen einen musikalischen Stil beigefügt, der sich oft deutlich von den Standards des Hollywood-Kinos unterscheidet. In der Fülle der Filme, die in den kurzen Biographien, die jedem einzelnen Beitrag vorangestellt sind, erwähnt werden, manchmal auch in den Interviews und Artikeln selbst angesprochen werden, ist die neuere deutsche Filmproduktion in großer Breite versammelt. Allein dieses macht einen Wert des Bandes aus. In höchst unterschiedlichem Stil geben diese „O-Töne aus der Praxis“ [...] Aufschluss darüber, wie und mit welchen Mitteln eine Filmmusik entsteht, wie sich der Musiker mit der Regie über die Art der Komposition verständigt, ob die Musik den Film tragen oder ob sie zurückhaltend sein muss, welche Rolle sie in der Dramaturgie haben soll, ob es eine Ton-Collage oder eine symphonische Komposition sein soll und wie sich dieser Berufstand im kreativen Prozess einer Filmproduktion sieht“ (Verlagsbeschreibung). Alle bekennen sich zu ihrer Liebe zur Filmmusik. Alle sind sich der Fragilität ihrer Rolle ebenso bewusst wie der Bedeutung, die eine Musik zum Gelingen einer Erzählung hat, ihrer Fähigkeiten, Tiefenschichten von Bedeutung zu artikulieren, alle bemühen sich, das Gezeigte nicht zu verdoppeln, sondern es um wesentliche Information zu erweitern. Die Einzelbeschreibungen ihrer Arbeit an Filmen sind aufschlussreich; insbesondere auf Dirk Reichardts „Erfahrungsberichte“ (98-124) und auf Andreas Weidingers Produktionstagebuch (196-211) sei an dieser Stelle ausdrücklich hingewiesen.

In den Gesprächen und Artikeln stößt man auf einige Aussagen, die auch für die wissenschaftliche Erfassung dessen, was Filmmusik leistet, von großer Bedeutung sind. Wenn es etwa gelegentlich heißt, dass der Komponist auch Musiken, die als „Trenner“ in Transition, Szenenübergängen oder Zeitsprüngen den Hiatus der Erzählung überdecken sollen, „im Gesamtzusammenhang der musikalischen Dramaturgie sehen“ und dabei „die Geschichte weitererzählen und gleichzeitig einen Bogen zur nächsten Szene schaffen“ (86) muss, so weist die nicht weiter vertiefte Bemerkung auf eine verdeckte, bislang kaum thematisierte semanto-syntaktische Leistung von Filmmusik in gewissen formalen Verwendungszusammenhängen hin. Oder wenn Enjott Schneider alleinstehender Musik den Charakter eines „ungerichteten Gefühls“ zuschreibt, der sich essentiell wandelt, wenn sie „in den Kontext einer konkreten Visualität“ tritt, dann ist zwar seine Schlussfolgerung falsch, dass sich das „ungerichtete Gefühl“ multipliziere (138) - es tritt vielmehr mit der Geschichte, die der Film erzählt, in einen neuen intentionalen Kontext ein, in dem es mit Größen der Erzählung (insbesondere Figuren und narrativen Instanzen) koordiniert wird -, so ist doch die Kernthese äußerst stimulierend. Schneider wie auch andere Beiträger beharren auf der Eigenständigkeit der Musik als signifikative Kraft im Gesamt des Films - und darin artikuliert sich ein handwerkliches Selbstbewusstsein und ein Wissen über das, was Film ist, das höchsten Respekt abverlangt: Wird das Gezeigte durch die Musik nur verdoppelt oder allzu eng miteinander verbunden, so verflacht die signifikative und ästhetische Potenz, die die Musik auch haben könnte.

Mehrere Beiträger wehren sich gegen eine allzu unifizierende These, welche Funktionen Filmmusik ausübe. Manches sei gar unkalkulierbar, wie einer chemischen Reaktion, die zwei verschiedene Substanzen auslösen. Auch die in der Literatur zur Filmmusik so verbreitete These, eine gute Filmmusik sei „unhörbar“, ist - völlig zu Recht - den meisten nicht einsichtig (und im übrigen auch an Beispielen aus der Filmgeschichte nicht haltbar). Das Zentrum der Selbstbeschreibungen der Komponistenarbeit ist die Auseinandersetzung mit der Filmmusiktheorie aber nicht. Da stehen Fragen der Instrumentierung, der Rolle der Harmonik, der musikalischen Form oder der Verwendung von kurzen, formelhaften Musikphrasen im Vordergrund. Eine große Rolle spielen für alle die Probleme, mit denen sie sich auseinander setzen müssen. Durchgängig ist die Klage darüber, dass die Budgets für die Arbeit zu klein sind. Vor allem die Einspielungen - in Deutschland sind die meisten Komponisten auch die Produzenten der Filmmusiken - können oft nicht die Qualität erreichen, die erstrebenswert wäre. Auch der Zeitdruck, unter dem meist erst in der Postproduktionsphase gearbeitet werden muss, ist der Qualität abträglich. Besonders problematisch ist die Praxis, mit sogenannten Temp-Tracks zu arbeiten, oft lange bevor die eigentliche Filmmusik vorliegt. Vor allem, um den Roh-Schnitt zu erleichtern und bereits einen Eindruck davon zu gewinnen, wie eine Szene inklusive der Musik und der durch sie vermittelten Stimmungen und emotionalen Färbungen aussieht, zugleich als Technik, Produzenten und Redakteuren in den Rohschnittabnahmen ein möglichst „vollständiges“ Halbfertigprodukt vorführen zu können, werden Musikstücke aus den Soundtracks anderer Filme oder sogar selbständige Musiken provisorisch unter das Material gelegt. Nicht nur, dass dabei der visuelle Rhythmus bereits weitgehend festgelegt wird, so dass der Komponist das Temp-Track auf jeden Fall als formale Vorgabe beachten muss - es wird immer wieder berichtet, dass sich vor allem Produzenten so sehr an diese Musiken gewöhnen, dass der Komponist noch zusätzliche Vorgaben aufdiktiert bekommt, die ihn dazu zwingen, von einer komplexeren Musik abzusehen. Ob es auf Grund der immergleichen Temp-Tracks zu einer Standardisierung der Filmmusik kommt, wie gelegentlich Enjott Schneider behauptet (149), ist eine wichtige These, die die Historiographie der Filmmusik eingehend untersuchen sollte.

Arbeit am Film ist auch durch Kampf und Konflikt gekennzeichnet. Es sind viele, die am schließlichen Produkt und seiner Erscheinung teilhaben. Bei aller Sensibilität für das, was Filmmusiken leisten (können), bei aller spürbaren Liebe zum Gegenstand - der vorliegende Band macht auch klar, dass es oft auch unterschiedliche ästhetische und stilistische Zugänge gibt, die bei der Arbeit am gleichen Film aufeinander treffen und die miteinander vermittelt werden müssen. Dass eine gemeinsame konstruktive Arbeit der ästhetisch Verantwortlichen am gemeinsamen Projekt dafür die besten Voraussetzungen schafft: auch das machen die Beiträge deutlich.

Der Wert von Selbstaussagen von Filmemachern wird in der Filmwissenschaft zu Gunsten der Analyse des Textes zumeist gering geschätzt. Ein Analyseansatz, der das fertige Produkt als Resultat eines Prozesses sieht, kommt um das Gespräch mit Filmemachern jedoch nicht herum. Eine Methode zur Analyse von Eigenaussagen kann etwa in sozialwissenschaftlichen Disziplinen gefunden werden, die diesbezüglich einen

gut bestückten Werkzeugkasten zur Verfügung stellen. Filmmusik-Bekenntnisse ist auch aus dem Grunde interessant, als der kleine Band auf den Wert von Werkstattgesprächen mit Komponisten hinweist. Es sei an dieser Stelle ausdrücklich auf die Interviews hingewiesen, die seit Jahren in der deutschen Zeitschrift Cinema Musica erscheinen - gerade in diesem Programmteil stellen die Bremer Redakteure einen wichtigen Fundus an Quellen zur Verfügung, das für jede Filmmusikforschung von höchstem Rang ist.

(Hans J. Wulff)

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Rezension zu: Ottersbach, Béatrice / Schadt, Thomas (Hrsg.): Filmmusik-Bekenntnisse. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 185-188, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p185-188>.

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 zu: Phil Powrie, Robynn Stilwell (Hrsg.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*.

Vermont: Aldershot und Burlington, Ashgate 2006, XIX, 205 S., Abb., Notenbeispiele, Filmographie, Bibliographie und Register.

Kulturpolitiker und Musikpädagogen, die noch immer oder schon wieder das Konzept des traditionellen Instrumentalunterrichts predigen, kämpfen auf verlorenem Posten. Die musikalische Sozialisation der Gegenwart läuft schon lange nicht mehr über Konzerte mit Musikern und herkömmlichen Klangerzeugern, sondern findet fast nur über Lautsprecher und hochmanipulierte digitale Klangwelten statt, die keine Rückschlüsse auf ihre Herkunft zulassen. Zugleich wird der Großteil dieser entfremdeten musikalischen Erfahrung nicht über den Gehörssinn alleine vermittelt, sondern geschieht im Verbund mit bewegten Bildern, sei es im Kino oder im Fernsehen, sei es bei Spielfilmen, Dokumentationen, Nachrichtensendungen oder Werbung. Welche Auswirkungen die Koppelung von Musik mit bewegten Bildern hat, wie sie sich auf die Verstehensprozesse und die Hörhaltung sowie den Umgang mit Musik und ihre Bewertung allgemein auswirkt, ist bislang kaum erforscht. Die Filmmusikforschung hat sich bis heute dem psychosozialen Fragekomplex des gegenwärtigen Musikumgangs, der ins Zentrum ihres Untersuchungsbereichs führt, leider noch nicht in ausreichendem Maße zugewandt.

Die hier zu besprechende Sammelpublikation bietet nun die Gelegenheit, den Stand unseres Wissens über das Zusammenwirken von Bild und Musik zu überprüfen. Dies liegt umso näher, als die Musik, um die es hier geht, im Unterschied zur originären Filmmusik auch unabhängig von ihrer Zweckentfremdung im Soundtrack bekannt und von der Musikforschung untersucht ist: Der vorliegende Band vereint Texte, die sich mit der Verwendung von klassischer oder populärer Musik im Film befassen. Die Problematik des Themas ist allerdings nicht unbeträchtlich. Schon der Titel der Aufsatzsammlung ist (bewusst?) unscharf gehalten, denn die „Verwendung präexistenter Musik im Film“ erinnert zum einen an den ursprünglichen ‚Normallfall‘ von Filmmusik, an die Kompilationsverfahren der Musikbegleitung des Stummfilmkinos, die das Repertoire des 19. Jahrhunderts schematisch bestimmten Szenentypen zuordneten und zur leichteren Handhabung in Katalogen detailliert aufschlüsselten. Zum anderen richtet die Titelformulierung den Fokus auf die Musik ‚innerhalb‘ des Films, also auf diejenige musikalische Information, die vom Bildinhalt (als ‚Source music‘ etwa in Gestalt musizierender Menschen, eingeschalteter Radiogeräte etc.) gefordert wird. All das ist jedoch nicht das Thema des Buches. Die Beiträge lassen sich besser verstehen, liest man sie nicht mit musikwissenschaftlicher Erwartungshaltung, sondern unter umgekehrtem Vorzeichen und im weitesten Sinne als Untersuchungen zu Filmen, die jenseits der genannten Sachverhalte autonome Musik, also unabhängig vom Film komponierte Werke für ihren Soundtrack heranziehen.

Doch auch dabei stellt sich die Frage, ob diese musikalische Zweckentfremdung bewusst wahrgenommen wird und der Film folglich in irgendeiner Form von dem Wiedererkennen der Musik und der daraus resultierenden Verknüpfung profitiert (wie etwa in Kubricks 2001. A SPACE ODYSSEY, 1968), oder ob die Integration solcher Musik von der überwiegenden Mehrzahl des Publikums nicht erkannt werden kann und soll (wie etwa bei der Verwendung von Ligetis *Musica ricercata* in Kubricks *Eyes Wide Shut*, 1999). Des weiteren ist zu differenzieren, ob die Einbindung als bildadäquate Source music erfolgt (als Beispiel wäre Mascagnis *Cavalleria rusticana* in Coppolas *DER PATE III*, 1990, zu nennen), oder ob die ursprünglich autonome Komposition die Funktion herkömmlicher Filmmusik als hinzutretende Sinnschicht mit ihren emotionalen Lenkungsaufgaben einnimmt. Schließlich rückt die Fragestellung in den Vordergrund, ob solche Verwendungsweisen von Musik auf die Filmwahrnehmung zurückwirken – etwa als ironische Distanzierung, als Rückkopplung der bildungsspezifischen und zeitbezogenen musikalischen Informationsschichten auf den Film –, oder ob der Film das Hörverhalten modifiziert, beispielsweise in Richtung auf ein Zurücktreten des strukturellen Details oder der Hervorhebung einer affektorientierten und programmusikalischen Rezeption. Kurz gesagt: Was ist der Grund für die Verwendung präexistenter Musik im Film, wenn finanzielle Überlegungen (Einsparung des Filmmusikkomponisten) ausgeschlossen werden können?

Die Mehrzahl der Autoren streift diese Problematik, die der Titel anspricht, jedoch nicht einmal. Dies hat auch seinen Grund in dem Dilemma der meisten Bücher zur Filmmusik, dass nämlich die Verbindung zwischen Film und Musik sprachlich nur sehr umständlich zu vermitteln ist und sowohl Screenshots und Notenbeispiele (sofern überhaupt vorhanden) voraussetzt. (Screenshots fehlen hier fast gänzlich; die lieblos gesetzten Notenbeispiele sind häufig unvollständig und liefern meist nur die Tonhöheninformation). Auch dominiert in allen Beiträgen die Konzentration auf die Nacherzählung des Films und seine Interpretation, während über Musik nur beiläufig, oberflächlich und meist auf dem Niveau von Konzertführern oder des Feuilletons gesprochen wird. So kommt die Musik und besonders die Wechselwirkung zwischen ihrer originären Bestimmung und ihrer späteren Funktionalisierung in allen Beiträgen zu kurz, während ausführliche Inhaltsanalysen des Films, soziologische und kulturwissenschaftliche Ausführungen im Vordergrund stehen. Dies betrifft nicht nur den ersten Teil des Sammelbandes, der sich Kubricks *EYES WIDE SHUT* (1999) (Claudia Gorbman), den Filmen *RAGING BULL*, *BRIEF ENCOUNTER* und *DÉTECTIVE* (Mike Cormack), Mascagnis Musik in Coppolas *PATE* (Lars Franke), *CARMEN*-Verfilmungen (Ann Davies), Mozarts Kompositionen als Filmmusik in *AMADEUS* (Jeongwon Joe) und der motivischen Einbeziehung von Griegs *Peer Gynt*-Suite in verschiedenen Filmen (Kristi A. Brown) widmet. Entsprechend dem hilflosen Umgang der Musikwissenschaft mit populärer Musik gilt diese Kritik in noch höherem Maße für den zweiten Teil, in dem Vanessa Knights, Raymond Knapp, Ronald Rodman, Phil Powrie, Robynn Stilwell und Timothy Warner so unterschiedlichen Themen wie dem Pop Video, der Zeichenfunktion von Popmusik in Filmen über Adoleszenz oder der Rolle des Akkordeons im französischen Kino sowie der Verbindung von Folklore und Homosexualität in Filmen Almodóvars nachgehen.

So bleibt als Fazit, dass dieser Band nur mehr einen ersten Schritt in der Auseinandersetzung mit der intrikaten Thematik der Verwendung von autonomer Musik als Filmmusik sein kann. Weitere Veröffentlichungen, die hoffentlich bald folgen, sollten sich vor der dezidiert musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstandsbereich nicht scheuen.

(Markus Bandur)

Empfohlene Zitierweise

Bandur, Markus: Rezension zu: Phil Powrie, Robynn Stilwell (Hrsg.), Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 189-191, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p189-191>.

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.

Rez. zu: Leffers, Nicola Katharina: *Spielräume. Möglichkeiten und Grenzen von Musik und Sound in der Filmszene. Eine explorative Studie.*

Osnabrück: repOSitorium der Universität Osnabrück 2010, 263 S.

Zuerst Diss., Universität Osnabrück 2009.

URL: http://repositorium.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-201005126243/1/thesis_leffers.pdf/

Fast alle Überlegungen zur Filmmusikerforschung münden in zwei Kernprobleme. Das eine betrifft die Frage nach den *Wirkungen*, die sich zweifellos einstellen und die so schlecht zu beschreiben sind. Das andere fragt nach den *Beschreibungssprachen*, die für musikalische Empfindung zugänglich sind und die über die Darstellungsmacht der Alltagssprache hinausgehen. Beide Probleme sind nicht gelöst. Nicola Leffers' inzwischen als E-Book vorliegende Dissertation unternimmt es, in einem äußerst aufwendigen Schritt neue Wege zu beschreiten und erste Ergebnisse vorzustellen. Im Rahmen der Vielzahl der Forschungen zur Filmmusik nimmt ihre Arbeit sowohl methodisch wie von der Darstellungssprache her eine ganz randständige Position - auf den ersten Blick, sollte man dazusagen; auf den zweiten zeigt sich schnell, wie zentral ihre Frage ist und wie anschlussfähig die Ergebnisse. Filmmusikanalyse wird dort unsicher, wenn sie nach den Einwirkungen von Bildern in Musiken und von Musiken in Bilder forschen muss. Gerade dies ist der Punkt, an dem Leffers' Untersuchung einsetzt. Konsequenterweise umgeht sie die makrostrukturellen Interaktionen von Drama, Erzählung, Musik und Soundtrack - und man kann ihr nur zustimmen, dass die Untersuchung von textumgreifenden Verflechtungen und formalen Interdependenzen (als Leitmotive, distributionelle Strukturen, Koordination mit dramatischen Kontrasten und Konflikten etc.) eine andere Ebene der Filmaneignung betrifft als die nachgerade intim erscheinende Synthese von Bild und Musik auf der Ebene des Szenischen. Der Autorin ist nur zuzustimmen, wenn sie eingangs ihrer Arbeit das Fehlen von Untersuchungen zum „filmszenischen Verständnis“ beklagt (3f). Allerdings stellt sich die Frage, wie man die Einwirkungen des Musikalischen auf das Visuelle oder gar die musikalischen Wirkkomponenten im Feld des Szenischen festmachen soll.

Leffers geht hier einen Weg, der aus der experimentellen Psychologie bestens bekannt ist und der in der Filmmusikforschung (und im weiteren der Filmpsychologie überhaupt) so wenig gegangen wird und der so schwer nur einzuschlagen ist - den Weg der systematischen Stimulus-Variation. Die epistemologische These liegt auf der Hand: Nur dann, wenn man in das Material eingreift, es systematisch variiert, kann es möglich sein, Verarbeitungsprozesse zu isolieren und zu benennen, die die Bedeutung einzelner Variablen der Variation für das Filmverständnis beschreiben. Leffers arbeitet mit einer gewaltigen Vielfalt von verschiedenen Lösungen, die kleine Referenz-Szene mit einem Soundtrack zu spezifizieren, sie um Tiefenschichten des Subjektiven, des Empathischen oder auch des Sympathischen anzureichern (438 ausgearbeitete Varianten, von denen 89 ausgetestet wurden, 8). Das nötigt unbedingten Respekt ab, weil sie

so eine Vielfalt von Interpretationen gewinnen kann, die in den meisten Anordnungen der psychologischen Empirie gar nicht zu erfassen wäre (das hängt allein mit der methodischen Selbstfesselung zusammen, die abhängige und unabhängige Variablen isolieren muss). Leffers nennt ihr Vorgehen nicht nur experimentell, sondern auch spielerisch (30) - wenn irgendetwas den explorativen Charakter von Untersuchung und Verfahren unterstreicht, zugleich eine realistische Einschätzung dessen, was vorliegt, darstellt, dann diese Selbsteinschätzung!

Es sind gleich mehrere Fragen, die sich anschließen: Die Frage nach dem Status des Szenischen betrifft eine morphologische Einheit „über“ der einzelnen Einstellung. Szenen sind Integrationen aus Einzelinformationen, sind Klammern, die Bilder zusammenfügen und ihnen einen übersummativen Wert zuordnen. Leffers wählt als Kernbeispiel eine kleine Szene aus Tom Toelles Film *DER SCHREI DER EULE* (23ff), die den Selbstmord einer Protagonistin zeigt. Die Szene besteht aus nur drei Einstellungen - ein begehender Schwenk des Zimmers bis zur Aufnahme der Figur (*en profil*); eine Großaufnahme derselben (*en face*); ein Aufschwenk von einem relevanten Detail (Fuß des Sofas) bis zur erneuten Nahaufnahme der Heldin (diesmal aus einer um 45° verschobenen Blickposition), die am Ende - sterbend zusammensinkend - auch die Kameraachse und damit den unmittelbaren Blick des Zuschauers verlässt. Die etwas über zweiminütige Szene trägt schon in der Montage Struktur - es sind zwei Zeit-Hiati, die unmerklich übersprungen werden, und es ist eine Strategie des Zeigens einer Szene der Ruhe, des Nicht-Geschehens. Dass der (narrativ hochsignifikante) Selbstmord in diese Struktur, die sonst eher zur Darstellung von narrativen Pausen zur Anwendung kommt, eingebettet ist, gibt der Szene schon vom Visuellen her eine tiefe innere Spannung.

Leffers verzichtet auf die Untersuchung der (allerdings wohl nur Montage-Profis zugänglichen) inneren Struktur der kleinen Szene. Entsprechend fehlt eine Version ohne jedes Geräusch, ohne jede Musik, deren Impressivität als „Null-Version“ neben die musikvariierten Fassungen treten könnte. Die Auswahl der Szene ist klug, weil sie keinen Dialog enthält (sonst hätte man den Ton jeweils neu mischen müssen). Und sie ist klug, weil sie eine der Grundannahmen Leffers' gut zu illustrieren vermag: Sie bedient sich einer Metapher der *Durchlässigkeit* des visuellen Materials, ausgehend davon, dass Filmmusik ihre Wirkung immer dort optimal entfalten kann, wenn die informationelle Dichte des visuellen Materials nicht zu hoch und wenn das Bild nicht durch die Aktionen der Figuren überdeterminiert ist, sondern wenn die Musik in die visuelle Struktur eindringen und deren semantischen Gehalt erweitern kann (219, *passim*). Die These ist invertierbar: Ist die visuelle Struktur dagegen unterdeterminiert, kann die Musik Informationen in das Visuelle hineinragen, sie kann es öffnen und vertiefen. Folgend der prominenten These, dass Musik als „psychologische Innerlichkeit des Bildes“ erlebt wird, schränkt Leffers die Optionen der These des Bedeutungsimports ein und stellt die Annahme, dass „unterschiedliche musikalische/tonliche Varianten in einer gleichbleibenden Filmsequenz in der Lage sind, Innenwelten differenzierter, eventuell alternativ abzubilden“ (7). Es geht der Autorin also um einen entscheidenden und höchst folgenreichen Effekt der Musikalisierung - sie öffnet ein Feld empathischer Teilhabe (17, *passim*), was wiederum für das Verstehen

fiktionaler Filme eine essentielle Ebene der Aneignung ist. Die Untersuchung zeigt auch, dass Geräusch (hier: Sounddesign, 230) eher dem Diegetischen zuträgt als dem Psychologischen, eher der Situationsdefinition eingerechnet wird als der Figur - „Sounddesign klärt die Außenwelt, [...] Musik [...] die Innenwelt“, heißt es in der Zusammenfassung (ebd.). Auch dieses ein wichtiger Befund, weil es zeigt, dass die Szene in den Syntheseleistungen analytisch behandelt wird.

Zugleich entfaltet die Autorin den Hintergedanken, dass es „gelingende Musiken“ gibt, die nicht nur mit dem Visuellen zu einer integrativen Einheit verschmelzen (die Tendenz zur Synthese unterliegt wohl allem filmischen Verstehen, doch kann sie mehr oder weniger zugänglich zu sein), sondern die die Handlungssituation (also: die szenische Einheit) genauer definieren (7). Musik kommt dann optimal zum Einsatz, wenn sie auf „Lücken“ des visuellen Materials trifft - dann kann sie eine innere Besichtigung des visuellen Materials anstellen. Ein zweites tritt hinzu: Musiken sind *qua* Konvention mit (diffusen, manchmal rituell unterfütterten) Bedeutungshorizonten versehen, die zum allgemeinen kulturell-symbolischen Wissen von Zuschauern gehören. Insofern kommt der Musik u.U. eine eigene Bildlichkeit zu, die mit dem aktuellen Material der Szene amalgamiert werden kann (220, *passim*).

Eine zweite fundamentale Frage ist die nach der verwendbaren Beschreibungssprache. Es geht um Wirkungen, nicht um Morphologisches - und da sich Wirkungen nicht an isolierter Musik, sondern am Material <visuell dargebotene Szene / Soundtrack> festmachen, scheint es nur plausibel zu sein, dass Leffers sich auf alltagssprachliche Beschreibungen konzentriert (36). Die Unwägbarkeit von „Eindruck“ sperrt sich gegen allzu schnelle Kategorisierung, und standardisierte Tests (etwa mit Osgoodschen Differentialen) könnten nur einen Bruchteil der Prozesse erfassen, um die es Leffers geht. (Auf ähnliche Probleme stößt übrigens auch die Untersuchung der Figurenwahrnehmung, wo sich die Arbeit mit kategorial festliegenden Charakterzügen [*character traits*] als ausgesprochen unbefriedigend erweist.) Nur die Alltagssprache scheint jenen Ausdrucksreichtum zu haben, der es gestattet, in die Feinheiten der Synthese-Prozesse einzudringen, die in der Aktualgenese der Szene ablaufen. Leffers arbeitet mit „freien Hörprotokollen“ von Experten, die in ihrer täglichen Medienarbeit mit Fragen der Musikunterlegung beschäftigt sind (Cutter, Redakteure, Techniker etc. - keine Komponisten; vgl. dazu 236, 238). Die Antworten werden jeweils hinsichtlich der Angabe von Assoziationen, von Gefühlsgestimmtheiten, von Ausdruckskategorien und hinsichtlich der subjektiven Beurteilung ausgewertet. Damit werden manche Prozesse (wie eine gelegentliche Diegetisierung der Musik, die Selbstinszenierung der Protagonistin als narzißtische Geste), die für eine Entfaltung letztlich szenischer Strukturen sprechen, zwar ausgeschlossen, doch zeigt der Reichtum der gewonnenen Aussagen, wie ertragreich das Verfahren ist. Im Isolieren von Kategorien und im Herauspräparieren der kategorialen Ebenen werden Anfänge einer Terminologie spürbar, die eine Annäherung an ein tieferes Verstehen der Wirkungsweisen von Filmmusik - weil es nicht um ein reines Musikverstehen geht, sondern der Rahmen des

Szenischen immer gewahrt bleibt. Deshalb auch ist Leffers' Arbeit nicht in der Musikpsychologie anzusiedeln, sondern zeigt, dass das Verstehen von Filmmusik Gegenstand eines eigenen Gebiets der Musikaneignung ist.

Leffers' Verfahren deutet in eine Richtung, die man als „naiv“ ansehen könnte, so wie die „Küchenpsychologie“ sich auf die Alltagsverständnisse psychischer Prozesse, der Motivation, des Charakters und ähnlicher Größen ausrichtet. Darum auch kämen neben Experten (wie in der vorliegenden Untersuchung) auch Laien als „Laien-Experten“ in Frage, zumal viele der reportierten Aussagen den Eindruck machen, dass sie sich dem Material letztlich mit der Alltags-Einstellung eines Zuschauers annähern. Eine „naive Analytik“ der Leistungen der Musik bei der Erhellung und Anreicherung visueller Strukturen ist bis heute vollständig unterentwickelt, was um so mehr erstaunt, als die meisten Prozesse der Musikunterlegung oder des Scoring eher intuitiv als tatsächlich bewusst erfolgen. Leffers' Untersuchung ist so auch ein Vorstoß in ein bis heute kaum erforschtes Gebiet der Musik-Praxis in Filmstudios und Fernsehanstalten, das sollte am Ende dieser Besprechung einer höchst anregenden Studie festgehalten werden.

(Ansgar Schlichter)

Empfohlene Zitierweise

Schlichter, Ansgar: Rez. zu: Leffers, Nicola Katharina: Spielräume. Möglichkeiten und Grenzen von Musik und Sound in der Filmszene. Eine explorative Studie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 192-195, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p192-195>.

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.