



KIELER BEITRÄGE ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG
nR. 3 Mai 2009

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.2009.3

Redaktion dieser Ausgabe: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

Heldt, Dr. Guido (Bristol)

Krohn, Tarek (Kiel)

Lehmann M.A., Ingo (Köln)

Schmidt, Marina (Kiel)

Stehn, Mirkko (Kiel)

Strank, Willem (Kiel)

Tieber, Dr. habil. Claus (Wien)

Wünschel, Ulrich (Berlin)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)

Christoph Henzel (Würzburg)

Linda Maria Koldau (Frankfurt)

Georg Maas (Halle)

Siegfried Oechsle (Kiel)

Albrecht Riethmüller (Berlin)

Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)

Bernd Sponheuer (Kiel)

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

Impressum	4
 Kongressbericht	
Drei Jahre Filmmusikforschung – Ein Ergebnisbericht	
Für die Redaktion: Tarek Krohn, Willem Strank (Kiel).....	9
Zur filmischen Inszenierung musikalischer Innovation. Die obligatorische Szene in musikalischen Biopics	
Claus Tieber (Wien).....	11
Die Arbeit mit kompositorischen Topoi – eine Diskussion	
Linda Maria Koldau (Frankfurt a.M.).....	22
Minutage und Mickey Mousing. Über das Verhältnis von Ballett- und Filmmusik am Beispiel von Disney's FANTASIA (1940)	
Hanna Walsdorf (Salzburg).....	34
THE EXORCIST (1973) als Beispiel der Relevanz von Filmmusik in genrespezifischer und filmhistorischer Hinsicht	
Florian Mundhenke (Leipzig).....	46
Überlegungen zur hybriden Form des vermeintlich ersten Tonfilms THE JAZZ SINGER (USA 1927)	
Silke Martin (Weimar).....	57
Minimal Media Art – Minimal Music (Steve Reich)	
Birgit Maria Leitner (Weimar).....	69

„In allen Opern, die von Erlösung handeln, wird im 5. Akt eine Frau geopfert.“ Film, Musik und Oper bei Alexander Kluge

Nina Noeske (Hannover).....84

„Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“ Sprachinseln und Musiksoziotope bei Alexander Kluge

Katrin Eggers (Hannover)..... 96

Die Melodien der Kultur und die Geräusche der Politik.

Zur Stellung und Funktion von Musik und Sound in Eröffnungssequenzen von Fernsehmagazinen

Kathrin Lämmle & Andreas Wagenknecht (Mannheim)..... 110

Ergötzlich entsetzlich: entstellte Musik im Spielfilm

Tobias Plebuch (Berlin).....123

Filmbesprechungen I – Historisches

Farinelli Il Castrato (Adriana Rupert, Ansgar Schlichter).....130

Coachella (Marc Maschmann, Caroline Amann).....137

Komponistenportraits

Gert Wilden (Ansgar Schlichter).....	140
Oskar Sala (Hans J. Wulff).....	144
Michael Jary (Hans J. Wulff).....	148
Georges Auric (Hans J. Wulff).....	155

Filmbesprechungen II – Aktuelles

La Paloma (Hans J. Wulff).....	163
Once (Willem Strank).....	168

Rezensionen

Filmmusikanalyse / Leitmotiviken / Texttheorie. Anlässlich einer Analyse der Musik Howard Shores zu The Lord of the Rings I (Hans J. Wulff).....	172
--	-----

Forschungsberichte

Synergieeffekte in Sachen Bild und Ton – Soundtrack_Cologne 5.0

(20. – 23.11.2008) (Ingo Lehmann)..... 180

Tagungsbericht vom III. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung (18./19. Dezember 2008)

(Susan Levermann, Patrick Niemeier und Ansgar Schlichter)..... 184

Drei Jahre Filmmusikforschung – ein Ergebnisbericht

Für die Redaktion: Tarek Krohn, Willem Strank (Kiel)

Ein Jahr ist seit der Erstausgabe der Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung vergangen, viele der geplanten Projekte sind zum Abschluss gekommen, während viele neue Aufgaben der Bewältigung harren. So haben sich zwar zentrale theoretische Fragen der Filmmusikforschung nach wie vor nicht vollständig klären lassen, jedoch hat die Diskussion im Zuge der Tagungen eine neue Konkretisierung des Dialoges zwischen Musik- und Medienwissenschaftlern hervorgebracht, die sich auch in der neuen Ausgabe der Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung widerspiegeln mag. Die meisten der vorliegenden Artikel beruhen auf Beiträgen zum II. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung, das im Juli 2008 stattfand. Anlässlich der auf Fragen der Theorie hin ausgerichteten Sommertagung haben sich noch mehr Referenten und Interessierte in Kiel eingefunden als im Vorjahr. Das diesjährige Juli-Symposium wird sich daher über drei Tage erstrecken – eine Tendenz, die belegt, dass die Notwendigkeit eines internationalen Podiums für den Forschungsgegenstand Filmmusik mittlerweile weitläufig wahrgenommen wird.

Konzentrierte sich das II. Symposium weitgehend auf theoretische Fragen, zeigte sich auch hier schon, dass praktisch in der Filmmusikproduktion beschäftigte Komponisten, Musiker und Arrangeure stärker in den Diskurs einbezogen werden sollten, um die Grenzen rein deduktiver Filmmusiktheorien überschreiten zu können. Die Konsequenzen aus dieser Erkenntnis wurden mit der Etablierung eines zusätzlichen Symposiums im Winter 2008 gezogen, das vornehmlich die Vorstellung pragmatischer Herangehensweisen an Filmmusikproduktion und -interpretation fokussierte. Neben der sehr ertragreichen Close Reading-Sitzung am Beispiel des Films *THE TRUMAN SHOW* von Peter Weir wurden zwei Workshops veranstaltet, die sowohl eine kompositorische als auch eine rezeptionshistorische Perspektive eröffneten. Auch die äußerst lebhafteste Abschlussdiskussion erwies sich als ein Programmpunkt, in dessen Verlauf sowohl zukünftige Probleme als auch Möglichkeiten der Filmmusikforschung zum Ausdruck gebracht wurden.

Der rote Faden der diskutierten Forschungsansätze wird im Sommer beim IV. Symposium wieder aufgenommen werden, wenn erneut der Versuch unternommen wird, den aktuellen Forschungsstand zu konstatieren und zu weiteren konsensfähigen Ergebnissen zu kommen. Der Dialog der Fächer theoretischer und praktischer Provenienz soll indessen in den Kieler Beiträgen und der Homepage fortgeführt werden. Die

Redaktion wünscht eine bereichernde und nicht zuletzt auch unterhaltsame Lektüre und hofft darauf, viele der Leser auf den kommenden Tagungen wiederzusehen oder kennen zu lernen.

Empfohlene Zitierweise

Tarek Krohn, Willem Strank: Drei Jahre Filmmusikforschung – ein Ergebnisbericht.
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 9-10, DOI:
<https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p9-10>.

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.

Zur filmischen Inszenierung musikalischer Innovation. Die obligatorische Szene in musikalischen Biopics

Claus Tieber (Wien)

Abstract:

In musikalischen Biopics findet sich eine so genannte obligatorische Szene. Darin wird die Neuartigkeit und das Besondere des dargestellten Musikers verdeutlicht. In diesen Szenen steht die Musik im Mittelpunkt und erfüllt zentrale dramaturgische Aufgaben.

A so called obligatory scene can be found in most musical biopics. In such a scene the novelty and specialty of the represented musician is emphasized. These scenes are built around music and it is the music that plays a central dramaturgical role in it.

Ausgehend von Willem Stranks Referat beim 1. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung über Clint Eastwoods *BIRD* (USA, 1988) möchte ich im Folgenden das Verhältnis diegetischer Musik zum Bild an Hand einer Szene, die in (fast) allen musikalischen Biopics vorkommt, untersuchen. Als Ausgangspunkt dient mir eine Sequenz aus *BIRD*, welche die musikalischen Innovationen Charlie Parkers darstellen soll.

Die Sequenz beginnt als Rückblende, als Erinnerung von Parkers Frau Chan. Die Szene ist New York, 52nd Street, der „Strip“ an dem Bebop in den 40er Jahre groß wurde. Der Saxofonist Buster Franklin, eine fiktive, an Lester Young angelehnte Figur, ist auf dem Weg in einen Jazzclub. Er wird von einem Türsteher aufgehalten, der den neuen Star - Charlie Parker - anpreist. Franklin erwidert, er kenne „Charlie from just around“ noch aus Kansas, dort habe er vor acht Jahren nicht einmal „Come to Jesus“ in „whole notes“, in ganzen Noten, spielen können. Eine Überblendung markiert die Rückblende innerhalb der Rückblende. Die Szene wechselt nach Kansas. Lester Young leitet eine Jam Session. Der junge Charlie Parker ist an der Reihe, der von Franklin als „Charlie from just around“ vorgestellt wird. Parker spielt mehr als nur den einen Chorus zu dem ihn ein Freund rät. Zögernd beginnt er aber doch ein Solo, das nicht im Einklang mit dem steht was sich die Rhythmusgruppe erwartet hat. Dementsprechend reagiert die Band verwundert und verwirrt bis schließlich der Schlagzeuger (eine fiktive, an Jo Jones angelehnte Figur) Parkers Solo mit dem Wurf des Beckens beendet. Franklins Lachen führt wieder zurück nach New York, in dem nun Franklin einen Club betritt in dem der nunmehr acht Jahre älterer Parker ein Bebop-Solo vor begeistertem Publikum

spielt. Diesmal ist sogar Young überzeugt und wirft im Anschluss an das Konzert sein Saxofon in den Hudson.

Bemerkenswert an dieser Sequenz ist der Umstand, dass die zentralen narrativen Informationen über die Musik, nicht über das Bild vermittelt werden. Das Bild übernimmt hier sozusagen den Part der (nicht-diegetischen) Filmmusik als verstärkendes, kommentierendes und emotionalisierendes Element. Das Verhältnis Bild – Ton/Musik scheint umgedreht zu sein. Im Detail:

Im ersten Teil der Sequenz - in der Kansas-Szene - wird zunächst Buster Franklin/Lester Young und mit ihm der späte Swing als dominante Figur bzw. Stil eingeführt. Demgegenüber steht der junge Charlie Parker, dessen Spiel sich von diesem Mainstream deutlich abhebt. So deutlich, dass es auch für ein musikalisch ungebildetes Publikum nachvollziehbar ist. Die Differenz zur Musik Franklin/Youngs wird über zwei wesentlich Merkmale hergestellt: zum einen über die Dissonanzen, die Parker spielt, und die zumeist durch die Verwendung der berühmten „flatted fifth“, der b5 erzeugt werden. Und zum anderen über das vereinfacht ausgedrückt - nicht zusammenpassende Spiel von Melodieinstrument und Rhythmusgruppe. Die Information dieser Szene - Parker spielt anders und neuartig - wird hier über die Musik vermittelt. Die Bilder unterstreichen diese Information nur. In der Kansas-Szene wird die Reaktion auf das Spiel Parkers fast ausschließlich der Band überlassen, obwohl in der Szene drei Räume samt deren personellen Zuordnungen und dramaturgischen Funktionen feststellbar sind. Neben der Bühne ist dies der Backstage-Bereich, in dem mit Parkers Freund die einzige an seiner Seite stehende Figur (stellvertretend für das Filmpublikum) zu sehen ist, und schließlich der Zuschauerraum. Die Reaktion der Musiker auf Parkers Solo wird in entsprechenden Einstellungen gezeigt. Bass, Piano, Schlagzeug sowie der zuhörende Buster Franklin werden in jeweils eigenen Einstellungen gezeigt. Es gibt keine einzige Einstellung welche die Rhythmusgruppe oder gar die Band und Parker gemeinsam zeigt. Erst nach den Reaktionen der Musiker ist die entsprechende Reaktion des Publikums zu sehen. Auf das Verhältnis dieser Reaction-Shots zur Musik gehe ich weiter unten näher ein. Zunächst jedoch muss noch der zweite Teil der Sequenz, die New York-Szene, genauer betrachtet werden. Was Parker hier spielt, ist aus heutiger Sicht klassischer Bebop. Eine Musik, welche die meisten Zuseher und -hörer in irgendeiner Form wohl kennen. Zwar sind auch hier „flatted fifths“ zu hören, die Musik ist jedoch einerseits durch das für den Bebop typische hohe Tempo und durch das geänderte Spiel der Rhythmusgruppe nun nicht mehr in dem Ausmaß verstörend wie dies Parkers Solo in der ersten Hälfte der Sequenz war. Dies liegt weit weniger an Parkers Spiel als an dem seiner Mitmusiker. Was sich an Parkers Spiel geändert hat, ist „nur“ das Tempo und der Sound. Parker hat nun seine „Stimme“ gefunden, er hat zu sich selbst gefunden. Dies wird in erster Linie akustisch vermittelt. Während zuvor ein zeitgenössischer Musiker das Solo spielt, ist nunmehr die originale „Stimme“ Parkers zu hören. Für den Film wurden bekanntlich Originalaufnahmen verwendet zu denen zeitgenössische Musiker spielen. Die Selbstfindung Parkers wird visuell durch den Wechsel des Darstellers unterstrichen. Während zuvor Whitakers jüngerer Bruder Damon zu sehen war, ist es nun Forest selbst, der in der Szene die Rolle

übernimmt. Was das Zusammenspiel der Musiker betrifft, so könnte der Kontrast zur Kansas-Szene größer nicht sein. Parker hat mehr als die meisten anderen Innovatoren des Jazz nicht nur die Spielweise seines eigenen Instruments, des Altsaxofons, sondern die aller Instrumente verändert. Waren zuvor zwei unterschiedliche Stile zu hören, so ist durch das einheitliche Bebop-Spiel eine Zusammengehörigkeit und eine Kommunikation innerhalb der Band nunmehr deutlich hörbar. Sichtbar wird dies – im Kontrast zur vorangegangenen Szene – durch die visuelle Auflösung hervorgehoben, welche Parker und Band zwar in verschiedenen Einstellungen, jedoch nie getrennt voneinander zeigt. Auch wenn von den Mitmusikern, mit Ausnahme Dizzy Gillespies, nicht viel zu sehen ist, die Musiker auf der Bühne sind immer in einer Einstellung zu sehen, eine Trennung der einzelnen Instrumente bzw. Parkers von der Rhythmusgruppe wie in der Kansas-Szene gibt es hier nicht. Und als Perfektion dieser nunmehr hergestellten Harmonie und funktionierenden Kommunikation zwischen den Musikern ist auch noch zu sehen, wie Parker der Band den Cue, den Einsatz, gibt, d.h. ihnen per kleiner Körperbewegung zu verstehen gibt, dass sein Solo nun beendet wird und die Band wieder den Chorus zu spielen hat. Das diegetische Publikum und mit ihm Franklin ist nunmehr von Parker begeistert, wohl auch wegen dessen unüberhörbarer Virtuosität. Ein weiterer markanter Unterschied der Publikumseinstellungen in den beiden Szenen ist der Umstand, dass in New York ein gemischtes, in Kansas jedoch ein ausschließlich afro-amerikanisches Publikum zu sehen ist. Man mag dies auch für ein Zeichen des Aufstiegs und der breiteren Anerkennung von Parkers Musik lesen.

Was in dieser Sequenz vermittelt wird, ist der Aufstieg Charlie Parkers vom jungen Musiker, der weder ernst genommen noch verstanden wird, zum anerkannten Virtuosen und Schöpfer eines neuen Stils. Und dies innerhalb weniger Jahre. Zu hören ist die verkürzte Entwicklung des Jazz vom Swing zum Bebop. Dass diese Darstellung zwangsläufig oberflächlich bleibt, und zwar sowohl was die Entwicklung Parkers, als auch die des Bebop betrifft, muss nicht besonders betont werden. Dennoch vermittelt die Sequenz eine Ahnung von der Essenz des Bebop, die der Jazzkritiker der New York Times, Ben Ratliff, folgendermaßen auf den Punkt bringt: „It began as a music played after-hours; it was fast, aggressive, aesthetically shocking, and didn't break out into national consciousness for years after it began.“ (Ratliff 2002, 62) Ein wenig von diesem Schock wird in der Kansas Szene durchaus vermittelt.

Das Interessante an dieser Sequenz ist, dass hier nicht die Handlung unterbrochen wird um eine Musiknummer zu zeigen. Diese vermeintliche Konvention wird in vielen Arbeiten zur Filmmusik als unhinterfragte Tatsache einfach angenommen. Etwa bei Claudia Gorbman, wenn sie schreibt: „Action necessarily freezes for the duration of the song. Songs require narrative to cede to spectacle.“ (Gorbman 1987, 20). Die Aktion, der Plot bleibt während einer Musiknummer keineswegs zwangsläufig stehen, sie kann verlangsamt oder beschleunigt werden, die Musiknummer kann wie in diesem Fall Teil - und zwar essentieller Teil - des Plots sein. In der eben untersuchten Sequenz aus *BIRD* erfüllt die Musik ganz bestimmte Funktionen. Der Plot bleibt dabei genauso wenig stehen wie die erzählte Zeit.

Anders formuliert: Der narrative Gehalt dieser Szene vermittelt sich primär über die Musik. Würde man versuchsweise das Bild für diese Sequenz ausschalten und nur der Musik und dem Sound folgen, so könnte man dem Fortgang der Erzählung dennoch folgen. Umgekehrt stellen die Reaction Shots in der ersten Szene auch ein gewisses Misstrauen gegenüber dem narrativen Potential der Musik dar.

Willem Strank hat darauf hingewiesen, dass die Musik in *BIRD* einen zweiten, parallelen Diskurs zur Erzählung darstellt. (Strank 2008) Eine Analyse des Films, die nur auf die visuelle Ebene oder nur auf die Interpretation des Plots abhebt, greife daher zu kurz. Wenn daher Krin Gabbard in „Jammin’ Jazz at the Margins: Jazz in the American Cinema“ schreibt, die „performance scenes“ in *BIRD* seien nicht die „key moments“ des Films, sondern „the spectacles that surround them,“ (Gabbard 1987, 6), so schlage ich eine andere Lesart des Films vor, welche die Performance Scences, Parkers Auftritte -angefangen mit der New York City Szene - als Equilibrium im Sinne Todorovs interpretieren und Parkers Leben als ständigen Versuch, dieses durch sein Leben abseits der Bühne gestörte Gleichgewicht durch „Flucht“ auf die Bühne wiederherzustellen. John P. McCombe trifft daher unbeabsichtigt einen Punkt, wenn er an *BIRD* kritisiert: „Eastwood’s Parker is a tortured genius whose life is so completely joyless that the audience caves more of his music, as the only form of relief from the film’s string of relenting tragedies.“ (McCombe 2005, 24)

Doch zurück zum musikalischen Diskurs des Films. In der soeben analysierten Sequenz ist dieser Diskurs kein untergeordneter, paralleler Subtext, sondern mitten im Zentrum der Erzählung. In dieser Sequenz wird der (diegetischen) Musik eine zentrale dramaturgische Rolle zugeordnet. Ich möchte auf das Verhältnis von Bild, Musik und Narration im Folgenden näher eingehen und den Film zu diesem Zwecke in seinem Genre und dessen Konventionen kontextualisieren.

Obligatorische Szene

Es handelt sich dabei um musikalische Biopics des klassischen Hollywoodkinos, in dessen Tradition *BIRD* unzweifelhaft steht, trotz seiner nicht-chronologischen Erzählweise. (Ich beschränke mich im Folgenden auf Biopics in deren Mittelpunkt komponierende Musiker stehen und klammere Biopics zu reproduzierenden Musikerinnen und Musikern hier ausdrücklich aus.) Ausgesuchte Beispiele dieses Genres möchte ich sodann mit Filmen vergleichen, die außerhalb dieser Produktionsweise entstanden sind.

Bei der gezeigten und analysierten Sequenz aus *BIRD* handelt es sich um eine so genannte „obligatorische Szene.“ James zu Hünigen definiert im „Lexikon der Filmbegriffe“ die obligatorische Szene als „Vorstellung, dass Filme eines Genres sich dadurch auszeichnen, dass sie eine obligatorische Szene enthielten - weil das Publikum solche Szenen als Teil der Genre-Klischees erwarte.“ (zu Hünigen) So

umstritten dieser aus der Dramaturgie stammende Begriff auch sein mag, für den Fall musikalischer Biopics des klassischen Hollywood-Kinos ist eine solche obligatorische Szene auszumachen.

Musikalische Biopics

Kenneth C. Spence hat Ende der 1980er Jahre, also zur Entstehungszeit von *BIRD*, Hollywoods musikalische Biopics, insbesondere solche die Jazzmusiker zu Protagonisten haben, wie folgt charakterisiert: „Set up the creative artist genius as a cultural icon in as simple a manner as possible. Let the new musical ‚discoveries‘ be that of an individual effort, found in isolation. Avoid talking about social conditions (much less depict them), and for the most part, wrap up the film with a happy marriage or at least some nice lightning effects.“ (Spence: 38) In einem Punkt sind diese Filme ganz besonders konventionell, in dem der obligatorischen Szene.

THE BENNY GOODMAN STORY (USA, 1955)

Als typisches Beispiel eines Hollywood Biopics darf *THE BENNY GOODMAN STORY* gelten, die 1955 von Valentine Davis inszeniert wurde. Hier gibt es gleich zwei „obligatorische“ Szene. Zunächst spielt Goodman in privatem Kreis Mozarts Klarinettenkonzert, was ihm Alice Hammond, seine spätere Frau, zunächst nicht zutraut. Etwas später spielt er mit seinem Orchester bei einer Radio-Audition und erweckt dadurch die Aufmerksamkeit von Fletcher Henderson, einem der wichtigsten Swing-Musiker und späteren Arrangeur, nicht nur für Benny Goodman.

In der *BENNY GOODMAN STORY* wird die obligatorische Szene verdoppelt. Goodman benötigt auf seinem Karriereweg zunächst die Anerkennung der Hochkultur, die er sich mittels einer makellosen Darbietung von Mozarts Klarinettenkonzert erwirbt, gegen vorangehende Zweifel seiner späteren Frau, die Jazzmusikern ein derartiges technisches und musikalisches Können nicht zutraut. Solcherart auf die Ebene der gesellschaftlich legitimierten Hochkultur gehoben, erwirbt sich Goodmans Band mit ihrer ersten Radio-Audition auch die Anerkennung und Unterstützung von Fletcher Henderson, dem berühmten afroamerikanischen Bigband Leader. Goodman kann in diesem Film erst Karriere machen, wenn er Amerika in seiner Musik vereint hat, Hochkultur und Entertainment, weiße und afroamerikanische Musik. Alice Hammond und Fletcher Henderson fungieren hier als „Donors“, wie Vladimir Propp (Propp) dies nennt, als Spender von Credibility, von Glaubwürdigkeit. Goodman repräsentiert das ganze Amerika. Und hörbar wird dies in der Musik. Die Mozart-Szene besteht musikalisch aus einer ganz „normal“ interpretierten Aufführung, die nur durch den zuvor durch die Figur der Alice Hammond aufgebauten Glauben, Goodman sei dazu nicht in der Lage, zur Besonderheit wird. Visuell besteht die Szene aus Aufnahmen des Orchesters, Goodmans (sowohl solo als auch im Ensemble) sowie aus Einstellungen, in denen das Publikum, vor allen die überraschte Alice Hammond zu sehen ist. Die Musik, Mozarts Klarinettenkonzert, gewinnt einzig durch die vorangegangene

Szene an dramaturgischer Bedeutung. Die makellose Darbietung stellt sodann aber die wichtigste erzählende Funktion in der Szene dar.

In der Radio-Szene ist der Reaction-Shot räumlich getrennt und wird durch ein Autoradio ermöglicht. Fletcher Henderson macht sich während der Szene in einem Taxi auf den Weg zur Quelle der Musik, zur Radiostation, in der Goodman und sein Orchester spielen. Die Besonderheit der Musik Goodmans, die dem US-Publikum von 1955 wohl bestens vertraut war, wird über den Kontrast mit einem anderen Orchester, das kurz vor dem Goodman zu hören ist, betont. Schon in der Instrumentierung, vor allem aber im Easy Listening Sound des Vorgängerorchesters, das sämtliche musikalische Bewegungen, ob in punkto Rhythmus, Dynamik oder Harmonie, auf ein Minimum beschränkt, ist der Unterschied hörbar. Um Goodmans Musik neuer und innovativer darstellen zu können (als sie ist) muss der Kontrast möglichst groß und für ein breites Publikum hörbar gemacht werden. Denn die Hauptinformation der Szene wird auch hier über die Musik vermittelt. Erst nachdem die Nummer vorbei ist, spricht Fletcher Henderson sein Lob aus. Henderson wird für Goodman und damit für den Film wichtigster Maßstab für die Qualität der Musik.

Ebensolche obligatorische Szenen finden sich etwa auch in

YOUNG MAN WITH A HORN (USA, 1949)

Michael Curtiz inszenierte nach dem Drehbuch von Carl Foreman und Edmund H. North die fiktionale Biographie eines Trompeters, dessen Karriere an Bix Beiderbecke angelehnt ist. Der von Kirk Douglas gespielte Rick Martin macht in seiner ersten Szene mit Orchester durch sein permanentes Solo/Melodiespiel deutlich, dass er sich nicht unterordnen will, sondern die „erste Geige“ zu spielen gewillt ist. Die Information zu einem der wichtigsten Charaktereigenschaften des Protagonisten wird über die Musik vermittelt, durch den simplen Umstand, dass Douglas nicht gewillt ist im Ensemble zu spielen. Die Reaction-Shots auf sein Spiel unterstreichen einmal mehr die musikalische Aussage.

RAY (USA, 2004)

Die Innovation in Ray Charles' Musik liege in der Kombination von R&B und Gospel, so lautet die These des Films, die in einer Szene deutlich gemacht wird, in der Teile des Publikums gegen den vermeintlichen Missbrauch religiöser Musik protestiert. Einer seiner Mitmusiker sieht dies ebenso und verlässt die Band.

WALK THE LINE (2005)

In der filmischen Biographie von Johnny Cash werden die Neuerungen, die Cash der Country-Musik brachte, über die Lyrics hergestellt. Nach einer belanglosen Gospelnummer stimmt Cash, der Aufforderung von Sam Philipps, des Produzenten im Sun Records Studio folgend, einen Song an, den er singen würde, wenn er nur noch einen Song in seinem Leben singen könnte. Am „Folsom Prison Blues“ ist weniger die Musik bzw. der Sound aufsehenerregend als die Textzeile „I shot a man in Reno, just to watch him die.“ Derartiges war in der US-Popkultur zuvor eher selten vernommen worden. Wenn man die Lyrics jedoch als

untrennbaren Teil dieser Musik sieht, so kommt auch in dieser Szene der Unterschied, das Besondere an der Figur, welche die Handlung in eine andere Richtung treibt bzw. diese beschleunigt, in der Musik, nicht im Bild zum Ausdruck. Der Reaction-Shot des Produzenten dient bloß der Verstärkung.

MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN (1986)

Nicht nur der klassische Hollywoodfilm, sondern auch der vom Kunstfilm geprägte österreichische Fernsehfilm der 70er und 80er Jahre verwendet die Konvention der hier untersuchten „obligatorischen Szene“. Wenngleich in einer Variation. So zeigt etwa die dreiteilige Schubert-Biographie MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN von Fritz Lehner in einer Szene, das Innovative, das Besondere an der Musik Franz Schuberts. Auch hier wird die Szene mit einer Musiknummer eines anderen Komponisten eingeleitet. Auch hier wird dessen Musik als besonders oberflächlich dargestellt. Nachdem Johann Strauss Sohn den ganzen Tag das Publikum zum Tanzen animiert hatte, setzt sich am Abend Schubert ans Klavier. Er wird zunächst von einem Sänger, dann von einem Violinisten unterstützt. Der Einstieg mit Text macht den Kontrast noch deutlicher, Schubert spielt nämlich passenderweise das „Nachtstück“. Das diegetische Publikum folgt dem Stimmungsumschwung. Schubert ist als ernster Künstler im Unterschied zum Entertainer Strauss etabliert, so dies in der Mitte des Dreiteilers noch nötig gewesen ist. Die Szene hebt ihn, wie in klassischen Hollywoodfilmen, von seinen zeitgenössischen Musikerkollegen ab. Dass Strauss selbst in einem Reaction Shot melancholisch-bewundernd dreinschaut, erinnert an Salieri in AMADEUS und legt den Schluss nahe, dass hier gezeigt werden soll, dass der erfolgreiche Walzerkomponist (und mit ihm der Film bzw. Lehner) den „tieferen“ und ernsteren Schubert als musikalisch-künstlerisch über ihm stehend begreift. So kritisierbar diese Dichotomie von hehrer Kunst und Entertainment auch ist, die Konventionen der obligatorischen Szene – vorangehender Kontrast zu möglichst oberflächiger Musik, Hauptinformation in der Musik selbst, Verstärkung der Information mittels Reaction Shots – werden beibehalten. Die Szene findet sich jedoch nicht im ersten Drittel des Films, sondern in der Mitte des zweiten Teils, ist deutlich länger als in jedem Hollywoodfilm, und erfüllt zudem zusätzliche narrative Funktionen. Schubert kommuniziert in dieser Szene qua Musik auch mit seiner Geliebten, deren Zuneigung sich wiederum - das wird während der Szene ausgesprochen - auf einer Gefälligkeit Schuberts Freund gegenüber gründet.

CONTROL (GB, 2007)

Zwei aktuelle Biopics, das eine aus Großbritannien, das andere ein US-Independent Film liefern weitere Variationen. In CONTROL (2007) ist es nicht ein Auftritt des Protagonisten und seiner Band *Joy Division*, welcher als obligatorische Szene dient, sondern ein Konzert der *Sex Pistols*, das die Hauptfigur dazu animiert, selbst auf die Bühne zu gehen. Das Bemerkenswerte daran: Die Szene besteht ausschließlich aus Reaction Shots, das Konzert selbst, d.h. die Band ist in keiner einzigen Einstellung zu sehen.

I'M NOT THERE (USA, 2007)

Eine andere Variation lieferte Todd Haynes in seiner filmischen Bob Dylan-Monographie I'M NOT THERE (2007). Hier dient der berühmte Auftritt Dylans mit elektrischer Gitarre beim Newport Folk Festival 1966 als historische Vorlage für eine surreal überhöhte Darstellung. „Gitarren werden da zu Maschinengewehren, der elektrische Sound wird auf höhere Lautstärke gedreht, damit auch noch der letzte Zuschauer merkt, dass hier ein Tabubruch stattfindet. Der Auftritt hat allerdings nur deswegen Aufsehen erregt, weil er in diesem Rahmen stattfand. Elektronische Popmusik war zu dem Zeitpunkt längst durchgesetzt und zur Musikindustrie geworden. Einzig die Konventionen und Rituale der Folkszene nahmen Dylan die Elektrifizierung übel und schrien: ‚Ausverkauf!‘“ (Tieber: 73) Auch hier wird der narrative Gehalt vorwiegend über die (zusätzlich verfremdete) Musik transportiert, die symbolische Verwendung eines Maschinengewehrs - im Übrigen eine etwas billige Metapher - ist wohl wegen des Sounds, nicht wegen deren Designs gewählt worden.

Zusammenfassend können somit folgende Merkmale und narrative bzw. dramaturgische Funktionen der obligatorischen Szene in musikalischen Biopics festgestellt werden:

Besagte Szene befindet sich in der Regel im ersten Drittel des Films. Sie stellt in jedem Fall einen Wendepunkt, in vielen Fällen einen Point of Attack dar. Dem Protagonisten wird in der Szene oftmals seine wahre Bestimmung, somit sein Ziel deutlich. Eine wichtigere Funktion stellt die Szene jedoch in Hinsicht auf das Publikum dar. Dieses wird mittels der Szene von der Besonderheit der Figur überzeugt, die bereits über die Besetzung mit einem Star vorbereitet wurde. Eine notwendige Voraussetzung, um den Rest des Films über der Figur interessiert zu folgen. Diese Besonderheit wird über eine Differenz zu zeitgenössischen, die musikalische Szene dominierenden Figuren der filmischen Diegese hergestellt und unterstrichen. Die Geschichte wird so zur Geschichte des Aufstiegs, zur Erfolgsgeschichte eines ursprünglichen Außenseiters. (Wobei dies bis in die 1980er und 90er Jahre hinein nur für weiße Musiker gilt, schwarze Biographien folgen im Hollywoodfilm einer anderen Narration) Ob dies in Einklang mit der realen Biographie der dargestellten Personen steht, spielt keine Rolle. Die Distanz zum Mainstream wird über die Betonung des musikalischen Unterschieds betont. Die Musik des Protagonisten ist nie für sich allein zu hören, sondern immer erst nach dem die Musik des Mainstreams, in möglichst simplifizierter Form, zu hören war. Erst in diesem Kontext gewinnt die Musik des Protagonisten seine narrative Funktion. Es handelt sich schließlich in so gut wie allen Fällen um bereits vorhandene Musik, die nicht extra für den Film komponiert und eingespielt wurde. Es handelt sich um Musik, die dem Publikum vertraut ist, da Biopics erst einige Zeit nach dem Höhepunkt in der Karriere der dargestellten Musiker gedreht werden können. Die ursprüngliche, reale Innovation, das ehemals Neuartige ist für das Publikum dieser Filme zum Zeitpunkt des Kinobesuchs längst nicht mehr neuartig und muss daher erst wieder im neoformalistischen Sinne „verfremdet“ werden (vgl. Thompson). Die Musik wird daher in einen narrativen Kontext gestellt und mit anderer, in möglichst vielen Parametern entgegen gesetzter Musik verglichen. Wie Jeff Smith schreibt (Smith: 244) „erzieht“ ein Film sein Publikum

ständig über seine Musik, inner und extra-diegetisch. Hollywood Filme tun dies, wie an diesen Beispielen deutlich wird, mitunter etwas plump, aber nichtsdestoweniger äußerst effektiv.

In diesem Kontext ist es die Musik selbst, die diegetische Aufführung dieser Musik, die nun eine narrative Funktion erhält. Die Musik selbst, nicht das Spiel der Schauspieler, nicht die *Mis-en-scene* stellt die Besonderheit, das Neuartige und das Innovative des Musikers dar. Die filmische Umsetzung dieser obligatorischen Szene beinhaltet so gut wie immer *Reaction Shots*, zumeist solche aus dem Publikum. Diese dienen zur Unterstützung der über die Musik vermittelten Information, als Bestätigung des Gefühls des Publikums, welches an dieser Stelle - so der Film halbwegs funktioniert - emotional an der Seite des Protagonisten steht bzw. sich mit ihm identifiziert. Eine weitere Forschung, die sich dieser Beziehung näher annimmt, könnte hier zweifellos noch die eine oder andere Erkenntnis gewinnen. Mir geht es an dieser Stelle im Wesentlichen darum zu betonen, dass die *Reaction Shots* eine Reaktion auf das Spiel darstellen und nicht die zentrale Information der Szene kommunizieren. Anders ausgedrückt: die Szene würde auch ohne *Reaction Shots* funktionieren. Die *Reaction Shots* befinden sich im Film, weil die meisten Filmemacher der narrativen Kraft der Musik nicht trauen bzw. ihrem Publikum nicht zutrauen, diese zu verstehen, und weil in Hollywood-Filmen Information selten nur einmal, auf nur eine Art und Weise kommuniziert wird. Die Hierarchie und Chronologie der Information, vom erstmaligen Auftauchen derselben bis zur Unterstreichung und Wiederholung, bleibt jedoch bestehen. Und in den untersuchten Szenen ist es die Musik, welche die zentrale Informationen kommuniziert.

Conclusio

Von dieser Untersuchung des narrativen Gebrauchs diegetischer Musik in einem spezifischen (Sub)Genre ausgehend, wäre sodann die Frage zu stellen, welche narrativen Funktionen Musik im Film übernehmen kann und welche ihr tatsächlich zugetraut werden. Das lange Zeit vorherrschende Paradigma, welches Filmmusik entweder eine synchrone, parallele oder aber eine kontrapunktierende, im Kontrast zum Bild stehende Funktion zuschreibt, geht davon aus, dass die Musik dem Bild und der Narration untergeordnet ist. „Music is subordinated to the narrative’s demands.“ wie Claudia Gorbman (Gorbman: 2) schreibt. Die untersuchten Szenen sind Belege dafür, dass Musik den narrativen Anforderungen eines Films nicht nur nicht untergeordnet wird, sondern diese in wesentlichen Punkten selbst zu erfüllen im Stande sind. Dies legt den Verdacht nahe, dass sich ein derartiger Gebrauch von Musik auch in anderen als den hier untersuchten Szenen findet. Diese daraufhin zu untersuchen und dabei die Frage nach der „narrative significance“ (Levinson: 257) von Musik im Film zu stellen, wäre Aufgabe weiterer interdisziplinärer Forschung. Eine solche breiter angelegte Studie hätte die Bedingungen zu klären unter denen Musik im Film narrative Signifikanz erwerben kann und wie diese in Filmen, die in unterschiedlichen Kontexten produziert wurden, zur Anwendung kommen können. Eine solche Untersuchung hätte das Potential, ein neues Paradigma für die

Filmmusikforschung aufzustellen, welches sich von simplen Gegensätzen ebenso verabschiedet wie von der vermeintlichen Unterordnung der Musik bzw. des Sounds unter das Bild. Aber das ist eine andere Geschichte.

Literatur

- Carroll, David und Noel (Hg.) *Post –Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin, S, 230 - 247.
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins: Jazz in the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI Publishing.
- Hüningen, James zu (2008) Obligatorische Szene, Lexikoneintrag in: Bender, Theo, Wulff, Hans Jürgen: *Lexikon der Filmbegriffe*; URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Obligatorische+Szene> (Stand: 7.7.2008).
- Levinson, Jerold (1996) Film Music and Narrative Agency, in: Bordwell, David und Noel Carroll (Hg.): *Post –Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin 1996, S, 230 - 247.
- Maslin, Janet (1988) Film Festival; *Charlie Parker's Tempestuous Life and Music*, in: New York Times, September 26.
- McCombe, John P. (2005), Reinventing Bird: The Evolving Image of Charlie Parker on Film, in: *Post Script*, Vol. 25, No.1, S. 22 – 37.
- Propp, Vladimir (1968) *Morphology of the Folk Tale*. Austin: University of Texas Press.
- Ratliff, Ben (2002) *The New York Times Essential Library. Jazz. A Critic's Guide to the 100 Most Important Recordings*. New York: Times Books.
- Smith, Jeff (1996) Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music, in: Bordwell, Spence, Kenneth C., (1988) Jazz Digest, in: *Film Comment* Vol. 24, Nr. 6, Nov. –Dec. 1988, S. 38 - 43.
- Strank, Willem (2008) Die Verflechtung von Biographie und musikalischer Diegese in Clint Eastwoods Bird (USA 1988), in: Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung (Hg.): *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2, 2008*, S. 68-75; URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege2/KB2-Strank.pdf> (Stand: 1.5.2009).
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Tieber, Claus (2008) Leinwandlieder, in: *Datum*, April 2008 S. 70 – 75, online: <http://www.datum.at/0408/stories/4815402> (Stand: 25.7.08).
- Todorov, Tzvetan (1971) The Two Principles of Narrative, in: *Diacritics* I, No. I, S. 37 – 44.

Filme

THE BENNY GOODMAN STORY (Valentine Davies, USA 1955, 116 Min.)

BIRD (Clint Eastwood, Joel Oleanski, USA 1988, 161 Min.)

CONTROL (Anton Corbijn, UK 2007, 122 Min.)

I'M NOT THERE (Todd Haynes, USA 2007, 135 Min.)

WALK THE LINE (James Mangold, USA 2005, 136 Min.)

MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN (Fritz Lehner, A 1986, 285 Min.)

NIGHT AND DAY (Michael Curtiz, USA 1946, 128 Min.)

RAY (Taylor Hackford, USA 2004, 152 Min.)

YOUNG MAN WITH A HORN (Michael Curtiz, USA 1949, 108 Min)

Danksagung

Für Anregungen, Diskussionen bzw. Recherchehilfen danke ich meinem Basslehrer Stefan Lackner, Lucas (Alphaville) Ernst Petz (ORF) und natürlich Willem Strank.

Empfohlene Zitierweise

Claus Tieber: Zur filmischen Inszenierung musikalischer Innovation. Die obligatorische Szene in musikalischen Biopics. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 11-21, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p11-21>.

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 Arbeit mit kompositorischen Topoi – eine Diskussion

Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main)

Der Vortrag *Filmmusik als „Baukastenprinzip“: Kompositorische Traditionen und ihre Wirkung im Film*, der das 2. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung am 11. Juli 2008 in Kiel eröffnete, gab Anlass zu ungewöhnlich heftiger Diskussion zwischen Vertreterinnen und Vertretern der Musikwissenschaft. Da es aus Zeitgründen nicht möglich war, in notwendiger Differenzierung auf die Kritik der Fachkollegen einzugehen, soll die Diskussion hier dokumentiert werden. Der Vortrag selbst, der einen neuen Ansatz in der Analyse von Filmmusik vorstellt, ist mittlerweile in ausgearbeiteter Form unter dem Titel „Die Arbeit mit kompositorischen Topoi: Eine Analysekategorie der Filmmusik“ in der musikwissenschaftlichen Fachzeitschrift *Archiv für Musikwissenschaft* (2008) erschienen. Die Beispiele, die hier nur kurz umrissen werden, sind dort ausführlich analysiert. Da der Begriff des „Baukastenprinzips“ trotz differenzierender Erläuterung im Vortrag zu Missdeutungen geführt hat, wird im Folgenden von „musikalisch-kompositorischen Topoi“ gesprochen; diese Begriffswahl wird im genannten Aufsatz genauer erläutert.¹

Grundlage des Eröffnungsvortrags ist ein Ansatz, in dem Filmmusik auf ihre kompositorischen Mikrostrukturen hin untersucht wird. Da es hier nicht um Fragen eines Personalstils, einer bestimmten Filmeпоche oder einer speziellen Filmmusikschule geht, sondern um die grundsätzliche Frage nach Traditionen und Konventionen in der westlichen Musiksprache, die sich in der Komposition von Filmmusik bis heute fortsetzen, wurden Beispiele aus Filmen ganz unterschiedlicher Genres, Entstehungszeiten und Inhalte ausgewählt. Berücksichtigt wurden Filmmusiken, die sich an die klassische Tradition der westlichen Musik anlehnen; ausgeklammert wurde ethnisch geprägte Musik, die eigenen Traditionen folgt und in Filmen häufig geographisch-kulturelle Verweisfunktion besitzt. Vorgestellt wurde die semantische Belegung spezifischer kompositorischer Strukturen am Beispiel von Ostinati und der Mikrostruktur der kleinen Sekunde. Dabei wurde mehrfach hervorgehoben, dass eine derartige „Mikroanalyse“ eines speziellen

¹ Ebenso finden sich in dem Aufsatz ausführliche Hinweise auf Sekundärliteratur aus der Filmmusikforschung und der Musikwissenschaft, die auch im Literaturverzeichnis zu diesem Beitrag aufgeführt sind.

filmischen Elements selbstverständlich der Kontextualisierung und Einbindung in das filmische Ganze bedarf. Diese Einbindung kann die Deutung von kompositorischen Traditionen zu einem gewissen Grad relativieren; häufig zeigt sich jedoch, dass der Rückgriff auf bestimmte Strukturen und Konventionen in der Komposition zur Intensivierung der filmischen Aussage beiträgt und dass es deshalb in der Erforschung von Filmmusik sinnvoll und notwendig ist, eben diese Strukturen im Detail auf Traditionen ihrer Verwendung, die damit verbundene semantische Belegung und ihren Einsatz im Film zu untersuchen. Die Thesen dieses Vortrags stießen auf verschiedene Einwände von Seiten der Fachkollegen, die im Rahmen der vorliegenden Dokumentation nun ausführlicher diskutiert werden können.

Als erster Einwand wurde angeführt, dass die Diskussion um die Bedeutung von Musik alt sei und dass sie letzten Endes zu nichts geführt habe. Dem ist erstens entgegenzuhalten, dass diese Frage, und zwar in detailliertem Eingehen auf spezifische musikalische Strukturen, in der Filmmusikforschung bislang nicht gestellt worden ist – demnach ist sie in der Erforschung von Filmmusik also keineswegs „alt“. Gerade in einer künstlerischen Gattung, in der das Zusammenwirken sämtlicher inhaltlicher, visueller, akustischer und technischer Parameter auf das Erzeugen einer speziellen Bedeutung abzielt, ist es sinnvoll, die Frage nach dem Ausdrucksgehalt von Musik neu zu stellen. Zweitens aber hält die Aussage, dass die Diskussion um die Bedeutung bzw. den Ausdrucksgehalt von Musik „zu nichts geführt“ habe, einer Überprüfung an der Forschungsgeschichte nicht stand, da sie die Arbeit der Systematischen Musikwissenschaft auf diesem Gebiet außer Acht lässt. Über den inhaltsbezogenen Hermeneutikbegriff von Hermann Kretzschmar und Arnold Schering – der unter Einbeziehung philosophischer und rezeptionsästhetischer Überlegungen längst zu einem offenen Konzept von Hermeneutik als „eine[r] bewegliche[n] und dennoch verbindliche[n] Basis für den Vollzug musikalischer Verstehensprozesse“² geführt hat – lässt sich zweifellos diskutieren, ebenso über jüngere Deutungsansätze, die spätere Strömungen repräsentieren. Gleichwohl greifen diese Deutungsmuster auch in der ursprünglich von Kretzschmar und Schering vorgestellten Form auf jahrhundertealte kompositorische Traditionen, Topoi und Konventionen zurück, sie sind also historisch begründet. Eine pauschale Ablehnung hermeneutischer Verfahren in der Analyse und Deutung von Musik schreibt die im 19. Jahrhundert entwickelte Ästhetik einer „absoluten Musik“ fort, die in der Musikwissenschaft längst differenziert betrachtet wird. Insbesondere die Filmmusikforschung verlangt nach einer offenen musikwissenschaftlichen Betrachtungsweise, da diese Kunstgattung in hohem Maße den Ausdrucksgehalt sämtlicher visueller und akustischer Elemente fordert und ausschöpft. Eine Weigerung, hermeneutische Verfahren in die Analyse von Filmmusik zu integrieren, würde eine entscheidende Ebene in der Deutung von Filmmusik und ihrem Zusammenwirken mit den anderen filmischen Parametern ausblenden. Hier ist demnach die Offenheit gefragt, viel diskutierte Ansätze der Musikwissenschaft in eine andere Kunstgattung zu überführen, die stark auf dem Einsatz und der Wirkung von Musik beruht und kompositorische Konventionen – gerade auch in der Deutung außermusikalischer Inhalte – gezielt einsetzt.

² Mauser 1993, S. 47.

Die im Vortrag erläuterten Beispiele der Verwendung von Ostinati in der Filmmusik wurden dahingehend kritisiert, dass den melodischen Strukturen von Ostinatoformeln letzten Endes kein spezifischer Ausdrucksgehalt zuzuordnen sei. Insgesamt ließe sich der Einsatz von Ostinatotechniken in der Filmmusik allenfalls auf rhythmische Komponenten reduzieren, die zwar antreibend wirken mögen, ansonsten aber keine spezielle Aussage im filmischen Kontext träfen. Hier ist darauf hinzuweisen, dass bestimmte Ostinatoformeln im 17. Jahrhundert mit ganz spezifischen Affekten assoziiert wurden, was sich insbesondere in der Vokalmusik durch die entsprechenden Texte belegen lässt.³ Zu nennen ist dabei vor allem das absteigende Tetrachord, das in seiner Moll-Version zum „Emblem of Lament“ wurde und als Träger von Klagen und traurigen Affekten in zahlreichen Kompositionen bis weit ins 18. Jahrhundert, punktuell auch darüber hinaus, eingesetzt wurde.⁴ In Filmen tritt dieser Quartbass häufig an affektiv entsprechend geprägten Stellen auf, sowohl als isolierte musikalische Figur als auch als ostinate Bassformel unter Oberstimmen. Die Dur-Version dieses Quartgangs wurde im 17. Jahrhundert dagegen für das Bedeutungsfeld von Freude, Liebe, Sinnlichkeit und Trost eingesetzt – auch hier finden sich entsprechende Beispiele in der musikalischen Unterlegung von Spielfilmen. Da diese Ostinati in den 1620er- bis 50er-Jahren höchst beliebt waren und eine kompositorische Tradition begründeten, die in den folgenden Jahrhunderten weiter gepflegt wurde, ist eine Untersuchung und Deutung solcher Strukturen in der Filmmusik durchaus plausibel. In den wenigsten Fällen sind dabei ostinate Strukturen auf ihre rhythmische Komponente zu reduzieren. Diese drängt sich als einprägsame sinnliche Wahrnehmung dem Publikum zwar besonders deutlich auf; doch lässt sich fast immer auch die melodische Gestaltung in Beziehung zur emotionalen Wirkung einer Szene setzen.

Als Beispiel für eine vermeintliche affektive Neutralität des Tetrachord-Ostinatos wurde in der Diskussion der Flamenco-Bass angeführt, der in der Tat die gleiche absteigende Struktur von vier Kadenzstufen aufweist. Dennoch handelt es sich beim Flamenco-Bass kompositionsgeschichtlich um eine gänzlich andere Struktur als beim Tetrachord-Ostinato. Zwar gehen die ostinaten Kurzformeln des 17. Jahrhunderts auf die gleiche Wurzel zurück, nämlich auf harmonische Grundmuster für improvisierte Tanzmusik. In der Vokal- und Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts haben sie sich jedoch weiterentwickelt; sie können allenfalls als extreme Stilisierungen der ursprünglichen Tanzmuster angesehen werden. Ihre primäre Funktion ist die eines Affekträgers innerhalb der Vokal- und Instrumentalmusik, der signalhaft eingesetzt wird: Tatsächlich beginnen Kompositionen, die gänzlich auf Kurzostinati basieren, in der Regel mit einem zwei- bis dreifachen Statement eben dieser Bassformel, noch ganz ohne die Oberstimmen. Auf diese Weise wird der Affekt des

³ Als „Prototypen“ sind hier folgende Kompositionen von Claudio Monteverdi zu nennen, die durch zahlreiche Werke seiner Zeitgenossen ergänzt werden: *Lamento della Ninfa* (Achstes Madrigalbuch, 1638: absteigender Tetrachord in „Moll“); *Zefiro torna* (Scherzi musicali, 1632: Ciaccona); Liebesduett am Schluss der Oper *L'Incoronazione di Poppea* (1642: absteigender Tetrachord in Dur; ob das Duett von Monteverdi stammt, ist umstritten, dieselbe Ostinatoformel kommt jedoch in der Oper in mehreren Dialogen vor, in denen es explizit um Liebe und Sinnlichkeit geht). Plakative Einsätze der genannten Ostinatoformeln finden sich bei entsprechenden affektiven Schlüsselwörtern in weltlichen und geistlichen Kompositionen der 1630er- bis 50er-Jahre; insbesondere der absteigende Tetrachord in Moll wurde als Lamentobass, oft auch in chromatischer Version, bis weit ins 18. Jahrhundert verwendet.

⁴ Vgl. Rosand 1979.

folgenden Stückes unmissverständlich gesetzt; gleichzeitig räumt dieses musikalische Signal den Oberstimmen von Anbeginn eine gewisse Freiheit in der kompositorischen Gestaltung ein – der Affekt ist ja eindeutig fixiert.⁵

Der Vergleich mit dem Flamencobass lässt zudem das Kriterium der Instrumentation außer acht, das im Vortrag als wesentlicher Faktor in der Wirkung musikalischer Strukturen benannt wurde. Wird in einem Film die absteigende Viertonfolge mit Gitarrenakkorden unterlegt, so übernimmt die Formel eine andere musikalische Signalfunktion: Sie dient als musikalische Festlegung eines spanischen Settings und damit als geographische und kulturelle Markierung. Die musikalischen Topoi, die – meist als Klischees – in Filmen für die Markierung spezifischer Settings verwendet werden, rekurren jedoch nicht primär auf spezielle Strukturen, die in der allgemeinen westlichen Tonsprache anzufinden sind (mit gewissen Ausnahmen wie z.B. dem Wienerwalzer). Vielmehr greifen sie auf vereinfachende Stereotypen insbesondere in der Instrumentierung, aber auch in der Harmonik, Melodiebildung und Rhythmik zurück, die bestimmten ethnischen Musiktraditionen entnommen sind. Von einem Flamenco-Bass ist ein „Moll“-Tetrachord daher klanglich wie auch strukturell eindeutig zu unterscheiden – und es wird auch in filmischen Kontexten an gänzlich anderen Stellen angewandt als das ethnisch-geographisch fixierende Tanzmuster.

In ähnlicher Weise wurde bemängelt, dass eine hermeneutische Deutung von Kleinststrukturen wie dem Sekundintervall nicht sinnvoll sei; fast jedes Thema bestehe überwiegend aus Sekunden, denen keine spezielle affektive Wirkung zuzuordnen ist. Dies mag auf den ersten Blick einleuchten – nicht aber im Zusammenhang mit zahllosen Beispielen aus diversen Filmmusiken. Im Vortrag wurde im Hinblick auf den affektiven Einsatz von Sekunden zunächst ein Beispiel aus der Komödie *DAS MERKWÜRDIGE VERHALTEN GESCHLECHTSREIFER STÄDTER ZUR PAARUNGSZEIT* vorgestellt (D 1998, Marc Rothmund, Musik: Reinhard Besser). Innerhalb von 30 Sekunden kippt hier eine Gesprächssituation von erotisch angehauchter Freundlichkeit um in Misstrauen und Angst. Der Umschwung wird zunächst auf inhaltlicher und visueller Ebene eingeleitet. Als aber der Verdacht verbal bestätigt wird („Maria, das ist er doch – der Kindermörder!“), setzt dazu eine winzige musikalische Struktur ein: ein Schlag, ein synthetisch erzeugter Schleifton und, deutlich wahrnehmbar, eine aufsteigende kleine Sekunde. Die tiefe, vibrierende Lage des Intervallschritts, die langsame Bewegung und das Verhalten auf dem zweiten Ton geben diesem Intervallschritt etwas Lauerndes – er funktioniert in ähnlicher Weise wie der berühmte Beginn von John Williams’ Hauptthema zu *DER WEISSE HAI* (USA 1975, Steven Spielberg), und er hat die gleiche affektive Wirkung. Der Einsatz genau dieser musikalischen Kleinststruktur fordert zu dieser Deutung heraus – die Frage ist, warum Reinhard Besser eben diese aufsteigende kleine Sekunde und nicht ein anderes Intervall oder eine ganz andere Struktur eingesetzt hat. Noch offensichtlicher ist der ausdrucksorientierte Einsatz des Sekundintervalls bei der so genannten „Seufzer-Sekunde“, die auf Traditionen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zurückgeht. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Art der absteigenden kleinen Sekunde – ursprünglich als Vorhalt eingesetzt, besitzt sie

⁵ Eben diese Spannung zwischen beharrlich wiederkehrender Bassformel und dem Streben nach größtmöglicher Vielfalt und Freiheit in der Gestaltung der Oberstimmen stellt das Prinzip der Ostinatokomposition dar. Vgl. dazu ausführlich Koldau 2008.

einen Akzent auf dem ersten Ton, häufig wird sie durch eine Pause nach dem zweiten Ton vom Folgenden abgesetzt – in der Vokalmusik dieser Zeit durchweg mit Seufzern und somit mit dem Ausdrucksfeld von Trauer und Schmerz verbunden ist. Dieser Topos geht später in das Konzept der Klangrede ein – dem Ausdruck spezifischer Inhalte allein durch instrumentale Mittel –; in der Musik des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus wird er extensiv eingesetzt. Umfassend im kulturellen Gedächtnis verankert wurde diese musikalische Struktur schließlich durch Wagners Musikdramen, in denen sie das semantisch hochkomplexe orchestrale Gewebe als „Wehe-Motiv“ (so Wolzogens verkürzende Etikettierung) durchzieht.

In Filmen kommt die „Seufzer-Sekunde“ unzählige Male vor – und zwar häufig isoliert (und darum höchst auffällig) als Einzelintervall oder aber als prägendes Intervall in Motiven und Themen. Und dieses Intervall fällt auf – denn Filmmusik wird im Wesentlichen punktuell wahrgenommen. Selbst bei mehrmaligem Sichten hört man nie das Score in seinem Zusammenhang, sondern spezielle musikalische Phrasen und Motive, die bei bestimmten Szenen und Augenblicken im komplexen Miteinander von visuellen und akustischen Elementen hervortreten. Als Kleinststruktur zeichnet sich die kleine Sekunde in zahllosen Filmen aus unterschiedlichen Epochen und Genres klanglich immer wieder deutlich ab; in der Regel kommt ihr hierbei ein ganz bestimmter Ausdrucksgehalt zu, der in engem Zusammenhang mit dem filmischen Geschehen steht.

Es besteht somit ein klarer und deutlich hörbarer Unterschied darin, ob die kleine Sekunde als ein Intervallschritt von neutralem Ausdrucksgehalt in ein Motiv oder Thema integriert wird oder ob sie das entscheidende, affektprägende Intervall in einem Thema ist. Wer die Funktion und Wirkung von Musik im Film untersucht, hat sich der Frage zu stellen, warum gerade ein bestimmtes Intervall an einer exponierten Stelle eingesetzt wird, was sein Ausdrucksgehalt (aufgrund historisch gewachsener Tradition und Konvention) ist und wie sich dieser auf das filmische Geschehen bezieht.

Von anderer Seite erfolgte in der Diskussion der Einwand, die Filmbeispiele seien willkürlich ausgewählt worden, ohne Zuordnung zu Genres und Entstehungszeit. Wie oben (so auch im Vortrag) erläutert, wäre aber gerade eine solche kategoriale Einschränkung im Hinblick auf das Anliegen des vorgestellten Analyseansatzes kontraproduktiv: Es geht hier nicht um die Musik in bestimmten Genres, Epochen oder Filmmusikschulen, sondern um allgemeine Strukturen der westlichen Kompositionstradition, die im Übrigen heute als spezielle musikalische Topoi im Studium der Filmkomposition erlernt werden. Ihr Einsatz bezieht sich nicht auf ein bestimmtes Filmgenre oder auf spezielle Inhalte – vielmehr werden diese Mikrostrukturen universal in der Filmmusik eingesetzt. Fast jeder Film, ob Kino- oder Fernsehproduktion, ob Spielfilm oder Dokumentation, ob Liebes-, Kriminal- oder Kriegsthematik, weist einige dieser Topoi auf – und zwar an ganz bestimmten Stellen. Die Analyse dieser Topoi auf bestimmte Genres zu beschränken, würde die Erkenntnis ihres Einsatzes und ihrer Wirkungsweise erheblich erschweren, wenn nicht gänzlich vereiteln.

Ein weiterer Einspruch betraf die beiden Beispiele, die aus der *TRUMAN SHOW* (USA 1998, Peter Weir) ausgewählt worden waren. Als Beispiel für den ausdrucksorientierten Einsatz von Ostinatostrukturen wurde

zunächst Trumans erster Ausbruchversuch an der Sperre der Sea Haven Power Station gezeigt, anschließend der fiktive Werbetrailer der Truman Show zu Beginn der ebenfalls fiktiven Talkshow „Tru-Talk“.⁶ Beide Szenen stehen für Trumans Gefangensein in einer vordeterminierten Filmwelt, die keinen Raum für eine spontane und unvorhersehbare Handlungsweise ihres unfreiwilligen Stars lassen kann. Visuell wird dieser unmissverständliche Eindruck bei Trumans Ausbruchversuch durch den schlagartigen Perspektivwechsel erzeugt, der die Beobachtung durch unzählige versteckte Kameras des fiktiven Filmstudios simuliert (hinzu kommen kurze Augenblicke der subjektiven Kamera, die Trumans eigene Sichtweise repräsentiert); im Werbetrailer dagegen folgen schlagartig Schlüsselbilder aus Trumans bisherigem Lebenslauf, die zeigen, dass sein Leben von Anbeginn determiniert und zur Show für ein weltweites Publikum gemacht worden ist. Musikalisch wird diese Aussage jeweils durch extrem kurze Muster unterlegt, die in beiden Fällen aus ostinaten Strukturen bestehen und sich als klangliche Verstärkung der Darstellung von Trumans unbewusstem Gefangensein in der Studiowelt deuten lassen.

Der Einwand in der Diskussion ging nun dahin, dass die minimalistische Musik von Philipp Glass, die in der TRUMAN SHOW verwendet wird, ohnehin aus winzigen, unzählige Male wiederholten Strukturen besteht und dass es nicht sinnvoll sei, sie als Ostinato zu identifizieren und ihnen eine bestimmte Aussage zu unterstellen. Darauf ist zunächst zu sagen, dass die beiden gezeigten Musikbeispiele aus der TRUMAN SHOW nicht von Philipp Glass, sondern von Burkhard Dallwitz stammen.⁷ Selbst wenn aber die beiden Beispiele von Philipp Glass wären, würde sein minimalistischer Personalstil in der filmbezogenen Analyse dieser kurzen Musikstücke keine Rolle spielen. Der besondere Effekt der Kompositionen von Philipp Glass beruht auf ihrer Ausdehnung: Die minimalistische Wiederholung und sukzessive Veränderung kleinster Strukturen entfaltet erst ihre spezifische Wirkung, wenn sie sich auf einen längeren Zeitraum, zumindest aber einige Minuten erstreckt. Philipp Glass' Scores zu Filmen wie KOYAANISQUATSI, POWAQQATSI und ANIMA MUNDI leben von genau diesem Effekt – in der TRUMAN SHOW dagegen ist die notwendige Vorbedingung dafür nicht gegeben.⁸ So umfassen die vorgestellten Beispiele nur 45 bzw. 25 Sekunden. Diese beiden Kompositionen

⁶ DVD DIE TRUMAN SHOW, Paramount Pictures P 451448, 49'25 – 50'45 (Ausbruchversuch) und 58'40 – 59'40 (Werbetrailer). Die Angaben folgen der deutschen Synchronisation; in dem hier angewandten Analyseverfahren spielt es keine Rolle, welche Synchronisation gewählt wird.

⁷ Von Philipp Glass wurden zwar einige präexistente Stücke verwendet (*Anthem Part II* aus dem Film POWAQQATSI (USA 1988), *The Beginning* und *Living Waters* aus ANIMA MUNDI (USA 1992, beide Godfrey Reggio) und *Opening* aus MISHIMA: A LIFE IN FOUR CHAPTERS (USA 1985, Paul Schrader)); hinzu kommen zwei Musiken, die Philipp Glass eigens für den Film komponierte (*Truman Sleeps* und *Raising the Sail*). Mit Ausnahme von – meist diegetischen – Zitaten anderer Musiken (u.a. von Mozart, Chopin und Brahms) stammt die übrige Filmmusik zur TRUMAN SHOW jedoch von Burkhard Dallwitz. – Ein gesonderter Aufsatz zum multifunktionalen Einsatz von Musik in der TRUMAN SHOW ist in Vorbereitung.

⁸ Der amerikanische Filmmusikforscher Royal S. Brown erfasst in seiner Würdigung der Filmmusik von Philipp Glass eben diesen Unterschied mit einer allgemeinen Bezugnahme auf andere Filme insbesondere aus Hollywood: „Film composers, many of whom still work within the various styles of ‚classical‘ music, generally have an almost impossibly short time both to create musical meaning and to generate the strong emotional impact that film narrative, particularly Hollywood narrative, requires of its composers. Much of the work of Philip Glass, who was strongly influenced early in his career by non-Western music, moves in exactly the opposite direction. Where the standard film score depends on brevity, Glass' music often unfolds over extended timescapes. [...] And where the standard film score frequently aims at almost instantaneous affect, affect in Philip Glass' scores results from the listener settling, seemingly outside of time, into almost imperceptible changes that ultimately lead toward a sense of metamorphosis.“ (Brown 2001, ohne Paginierung) Dieser Unterschied bedeutet freilich keine Abwertung „konventioneller“ Scores; vielmehr entsteht die Differenz durch unterschiedliche Regiekonzepte,

von Dallwitz sind gezielt auf diese extrem kurzen, gleichzeitig höchst dichten Sequenzen hin komponiert und damit auf ein ganz bestimmtes szenisches Ausdrucksfeld bezogen. In diesem Zusammenhang besitzt die in sich kreisende Wiederholung kleinster Strukturen, die sich in beiden Beispielen findet, den Charakter einer kurzen Ostinatokomposition, die im Zusammenhang mit der Szene sehr wohl die Frage nach dem Ausdrucksgehalt ihrer melodisch-rhythmischen Struktur aufwirft.

Eine zusätzliche Beanstandung bezog sich auf die rezeptionspsychologische Plausibilität des vorgestellten Ansatzes. Gewiss verlangt die Rückführung der vorgestellten Beispiele auf jahrhundertealte kompositorische Traditionen in der westlichen Musiksprache die Vertrautheit mit Kompositionsgeschichte, musikalischer Analyse und musikalischer Hermeneutik. Dies heißt jedoch nicht im Umkehrschluss, dass allein Musikwissenschaftler sich darauf verstehen, die affektive Wirkung, die häufig mit derartigen Traditionen verbunden ist, zu erfassen. Wie in den bildenden Künsten oder in der Popmusik ist in der westlichen Kunstmusik von einem kulturellen Gedächtnis auszugehen; das plakativste Beispiel mag hier die simplifizierte Zuordnung von Dur zu „fröhlich“ und Moll zu „traurig“ im westlichen Kulturkreis sein. Gerade einfachste Strukturen wie die „Seufzer-Sekunde“ haben sich durch Hörgewohnheiten derart eingepreßt, dass ihr affektiver Gehalt auch ohne wissenschaftliche Betrachtung wahrgenommen wird; insbesondere ist hierbei zu beachten, dass ein westliches Publikum die Assoziation von bestimmten musikalischen Strukturen mit bestimmten Ausdrucksgehalten gerade durch Film und Fernsehen über Jahre hin einübt. Und da im Film – insbesondere in Fernsehproduktionen, die aufgrund geringer Budgets häufig zu standardisierten Mitteln greifen müssen – eben diese musikalischen Topoi zur Intensivierung bestimmter filmischer Affekte eingesetzt werden, wird ein Publikum von klein auf mit eben diesen Topoi und ihrer gezielt eingesetzten Wirkung in Filmszenen vertraut – ohne jede musikwissenschaftliche Ausbildung. Eine Verifizierung dieser These durch empirische Studien wäre im übrigen wünschenswert.

Es sei zudem darauf hingewiesen, dass bei anderen Parametern des Films, sei es auf der visuellen oder der klanglichen Ebene, selbstverständlich ein kulturelles Gedächtnis vorausgesetzt wird. Tatsächlich ist dies Voraussetzung, damit filmische Aussagen überhaupt erfasst und gedeutet werden können; man denke etwa an den Einsatz von bildlichen und klanglichen Symbolen. In ihrer grundlegenden Studie zum Sound Design hebt Barbara Flückiger vielfach hervor, dass Geräusche im Film – sie spricht objektivierend von „Klangobjekten“ – das „Weltwissen“ des Zuschauers voraussetzen, dass aber auch viele Geräusche dem Einzelnen allein durch Film und Fernsehen, nicht aber aus der Realität bekannt sind (z.B. Pistolenschüsse oder Bombendetonationen).⁹ Ähnliches gilt für Gestaltungselemente der bildlichen Ebene. Es ist also zu fragen, warum ein derartiges „Weltwissen“, das aus der lebenslangen Rezeption musikalischer Topoi im Zusammenhang mit filmischen Aussagen resultiert, nicht ebenso bei Strukturen der Filmmusik vorauszusetzen sein sollte.

Aussageintentionen, Vorgaben an den Komponisten und Bedingungen für die Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Filmkomponist.

⁹ Flückiger 2001, S. 113, 133.

Zuletzt wurde in Frage gestellt, welcher Sinn darin bestehe, Filmmusik bis auf ihre kleinsten Strukturen (oder eben Bausteine) auseinander zu nehmen und diese Strukturen in den Zusammenhang kompositorischer Traditionen zu setzen, nur um sie anschließend wieder in den musikalischen, vor allem aber hochkomplexen filmischen Kontext zu setzen – in einen Kontext, in dem die identifizierten Strukturen meist gänzlich aufgehen und sich gegebenenfalls, zumindest auf der Ebene der oberflächlichen Rezeption, dominanteren Parametern unterordnen. Auf diese kritische Anfrage lässt sich nur erwidern, dass eben dies das Wesen von Analyse ist.

Satztechnische Analyse strebt einerseits danach, den übergreifenden formalen Zusammenhang eines Musikstückes zu erfassen, andererseits geht sie bis ins einzelne Detail der musikalischen Faktur, von den Hauptabschnitten des Stückes über die Themen bis hin zu einzelnen Motiven, deren melodisch-rhythmische Konstitution und Integration in den harmonischen und metrischen Zusammenhang zu untersuchen ist. Letzten Endes führt Analyse bis hin zum einzelnen Ton, der durch die Beziehung zu anderen Tönen, ihren Dauern, ihrer rhythmischen Gestaltung und ihrem harmonischen Zusammenwirken charakterisiert wird. Zwar geht die satztechnische Analyse nicht immer bis in dieses extreme Detail. Wo aber eine Musik aus nur wenigen Takten mit auffälliger Markierung einzelner Töne oder Motive besteht – und dies ist charakteristisch für die Filmmusik insbesondere der letzten Jahrzehnte –, da ist nach eben diesen Details zu fragen, denn sie konstituieren Form und Ausdruck. Die Deutung der Funktionen von Tönen, Motiven und Themen fällt in den Bereich der Ausdrucksanalyse (oder semantischen Analyse); hier gibt es zahllose Ansätze und Theorien (als bekannteste sei nochmals die musikalische Hermeneutik genannt), die oft auf historische Traditionen – wie etwa die Tonartencharakteristik, die ein besonders prägnantes Beispiel für das kulturelle Gedächtnis darstellt – zurückgreifen. Ausdrucks- und satztechnische Analyse werden meistens miteinander kombiniert, wobei ihre jeweilige Gewichtung in der letztendlichen Deutung des Werks entscheidend durch Kontroversen und unterschiedliche Ansätze im 19. Jahrhundert (der Entstehungszeit der Musikwissenschaft und ihrer analytischen Methoden) geprägt wurde.

Bei Filmmusik liegt nun eine musikalische „Gattung“ vor, die existenziell auf dem Zusammenwirken mit außermusikalischen Parametern beruht und sich der Herausforderung stellen muss, dieses Zusammenwirken zur Erzeugung einer bestimmten filmischen Atmosphäre oder Aussage mit ihren eigenen kompositorischen Mitteln zu unterstützen. Es ist demgemäß sinnvoll, nach dem Einsatz und der Gestaltung dieser Mittel zu fragen, und zwar bis hin ins kompositorische Detail. Die Musikwissenschaft hat Methoden und Werkzeuge entwickelt, dieses Detail zu ergründen, es in seinen kompositionsgeschichtlichen Zusammenhang zu setzen und es auf seinen Ausdrucksgehalt im Zusammenwirken mit anderen Parametern (etwa Lyrik in der Vokalmusik oder Text, Gestik und Szene in der Oper) hin zu untersuchen. Es besteht keinerlei Grund, diese Art von Analyse der Filmmusik zu verweigern – vielmehr ist zu fragen, warum die Musikwissenschaft ihre Möglichkeiten und Methoden gerade in diesem Sektor nicht gewinnbringend einsetzen sollte.

Literatur

Aufgeführt ist hier die in der Ausarbeitung des Vortrags (Koldau 2008) zitierte Literatur.

- Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns (1944) *Komposition für den Film*, Erstausgabe der Originalfassung von 1944 durch Theodor W. Adorno, München 1969. In: *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften Bd. 15*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 7–156.
- Arnold, Frank / Berg, Ulrich von (1987) *Sam Peckinpah. Ein Outlaw in Hollywood*. Frankfurt/Main/Berlin: Ullstein (Ullstein-Buch Nr. 36533).
- Bartel, Dietrich (1985, ⁵2007) *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber Verlag.
- Brown, Royal S. (1994) *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Brown, Royal S. (2001) *Film Music: A New Vision*. Beiheft zur CD *Philip on Film. Filmworks by Philip Glass*, Nonesuch 79660-2.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Schüren (Reihe Wißner-Lehrbuch 5. Forum Musikpädagogik 43).
- Burmeister, Joachim (1606) *Musica poetica*. Rostock: Myliander.
- Dahlhaus, Carl (Hg.) (1975) *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Bosse (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43).
- Erdmann, Hans / Becce, Giuseppe / Brav, Ludwig (1927) *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin: Schlesinger.
- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 6).
- Forchert, Arno (1985/86) *Musik und Rhetorik im Barock*. In: Schütz-Jahrbuch 7/8, S. 5–21.
- Fulwood, Neil (2002) *The Films of Sam Peckinpah*. London: B. T. Batsford.
- Fundal, Karsten (2008) *Hvad driver værket? Man skærer sig selv bort*. Interview in *Politiken* vom 20. April 2008, Kulturteil S. 2.
- Gruber, Gernot / Mauser, Siegfried (1993) *Musikalische Hermeneutik im Entwurf*. Laaber: Laaber Verlag (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 1).
- Gurlitt, Wilibald (1944) *Musik und Rhetorik – Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*. Wiederabdruck in: Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*. Teil I. Hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden: Steiner 1966 (Beihefte zum AfMw 1), S. 62–81.
- Kirnberger, Johann Philipp (1767) *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*. Nachdr. der Ausgabe Berlin 1767. Mit einer Einl. v. Hubert Kupper. Mainz: Bereich Musikinformatik, Musikwissenschaftliches Institut (Musikinformatik & Medientechnik. Bericht Nr. 15).
- Koldau, Linda Maria (2000, ²2005) *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel: Bärenreiter.

- Koldau, Linda Maria (2008) *Kompositorische Topoi als Kategorie in der Analyse von Filmmusik*. In: Archiv für Musikwissenschaft 65 (2008), S. 247–271.
- Koldau, Linda Maria (im Druck) *U-Boot. Ein Mythos in Film und Medien*, Stuttgart: Steiner.
- Körte, Peter (2003) *Pat Garrett jagt Billy the Kid*. In: *Filmgenres: Western*. Hg. v. Bernd Kiefer und Norbert Grob unter Mitarbeit von Marcus Stiglegger. Stuttgart: Reclam (Filmgenres: Western), S. 326–330.
- Kretzschmar, Hermann (1903) *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*. In: Jahrbuch Peters 9 für 1902, Leipzig, S. 47–66.
- Kretzschmar, Hermann (1906) *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik*. In: Jahrbuch Peters 12 für 1905. Leipzig, S. 75–86.
- Krones, Hartmut (2003) *Optische Konzeption und musikalische Semantik. Zum „Allgemeinen Handbuch der Film-Musik“ von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav*. In: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Hartmut Krones. Wien u.a.: Böhlau, S. 119–142.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.
- Mattheson, Johann (1739) *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold.
- Mauser, Siegfried (1993) *Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik*. In: Gruber / Mauser 1993, S. 47–54.
- Reimer, Erich (1990) *Hermann Kretzschmars musikalische Hermeneutik und die Tradition des assoziativen Hörens*. In: Die Musikforschung 43 (1990), S. 211–221.
- Rosand, Ellen (1979) *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*. In: Musical Quarterly 65 (1979), S. 346–359.
- Ruhnke, Martin (1955) *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*. Kassel: Bärenreiter (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5).
- Schering, Arnold (1908) *Die Lehre von den musikalischen Figuren*. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21 (1908), S. 106–114.
- Schering, Arnold (1941) *Das Symbol in der Musik*. Mit einem Nachwort von Wilibald Gurlitt. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Siebert, Ulrich E. (1990) *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt am Main: Lang.
- Steinheuer, Joachim (1999) *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*. Kassel: Bärenreiter.
- Suid, Lawrence (1996) *Sailing on the Silver Screen. Hollywood and the U.S. Navy*. Annapolis/MD: Naval Institute Press.
- Thiel, Wolfgang (1981) *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschel.
- Troschke, Michael von (1995) Artikel *Chaconne*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 2. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, Sp. 549–555.

Williams, Peter (1997) *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*. Oxford u.a.: Clarendon Press.

Wüsthoff, Klaus (1978, ²1999) *Die Rolle der Musik in der Film-, Funk- und Fernsehwerbung*, Berlin/Kassel: Merseburger.

Zarlino, Gioseffo (1558) *Le istituzioni harmoniche*. Venedig: Dei Franceschi.

Filme

Hier werden lediglich die Filme aufgeführt, die im Vortrag explizit genannt wurden bzw. in dessen Ausarbeitung (Koldau 2008) und in diesem Beitrag erwähnt sind. Dem hier vorgeführten Analyseansatz liegt die Untersuchung eines weit breiteren Spektrums von ca. 80 Spiel- und Fernsehfilmen aus den Jahren 1933–2008 zugrunde.

RASHOMON (*Rashomon – Das Lustwäldchen*, Japan 1950: Akira Kurosawa)

THE CAINE MUTINY (*Die Caine war ihr Schicksal*, USA 1954: Edward Dmytryk)

PAT GARRETT & BILLY THE KID (*Pat Garrett jagt Billy the Kid*, USA 1973: Sam Peckinpah)

JAWS (*Der weiße Hai*, USA 1975: Steven Spielberg)

KOYAANISQATSI (USA 1982: Godfrey Reggio)

MISHIMA: A LIFE IN FOUR CHAPTERS (USA 1985: Paul Schrader)

POWAQQATSI (USA 1988: Godfrey Reggio)

PRETTY WOMAN (USA 1990: Garry Marshall)

ANIMA MUNDI (USA 1992: Godfrey Reggio)

CRIMSON TIDE (*In tiefster Gefahr*, USA 1995: Tony Scott)

ZONE 39 (AUS 1996: John Tatoulis)

HOSTILE WATERS (*Im Fahrwasser des Todes*, D/GB 1997: David Drury)

TITANIC (USA 1997: James Cameron)

DAS MERKWÜRDIGE VERHALTEN GESCHLECHTSREIFER GROSSSTÄDTER ZUR PAARUNGSZEIT (D 1998: Marc Rothemund)

THE TRUMAN SHOW (USA 1998: Peter Weir)

DAS WUNDER VON LENGEDE (D 2003: Kaspar Heidelberg)

LES CHORISTES (*Die Kinder des Monsieur Mathieu*, F/CH/D 2004: Christophe Barratier)

DER UNTERGANG DER PAMIR (D 2006: Kaspar Heidelberg)

FLAMMEN & CITRONEN (*Tag des Zorns*, DK 2008: Ole Christian Madsen)

TEUFELSBROTEN (D 2008: Kaspar Heidelberg)

Empfohlene Zitierweise

Linda Maria Koldau: Die Arbeit mit kompositorischen Topoi – eine Diskussion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 22-33, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p22-33>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Minutage und Mickey Mousing. Über das Verhältnis von Ballett- und Filmmusik am Beispiel von Disney's FANTASIA (1940)

Hanna Walsdorf (Salzburg)

In der Kompositionsgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts nistet schon immer die Überzeugung von der Entbehrlichkeit des Genres Ballettmusik. Dabei ist der wahrscheinliche Grund für diese Auslassung das beklagenswerte Klischee, es handele sich lediglich um seichte Musik zu leichter Bewegung. Doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass Ballettpartituren vor Differenziertheit und dramatischer Präzision geradezu bersten und die Musik sich passgenau an die Bühnenaktion anschmiegt. Ein Schelm, wer Parallelen zur Struktur von Filmmusik assoziiert? Keineswegs. So unübersehbar, ja offensichtlich diese strukturellen Ähnlichkeiten sind, so nachdrücklich empfiehlt es sich, den Radius der herkömmlichen Musikwissenschaft zu überschreiten und ihn um eine tanzwissenschaftliche Perspektive zu erweitern. Dies soll nun im Folgenden in einer quasi sternförmigen Annäherung geschehen: Ausgehend von einer vergleichenden Darstellung der Funktionsweise von Ballett- und Filmmusik und einigen Aspekten zur Visualisierung von Kunstmusik im Allgemeinen soll anhand einer Szene aus DISNEY'S FANTASIA (USA 1940) exemplifiziert werden, dass die Terminologie der Filmmusikanalyse ebenso trefflich auf das Verhältnis von Musik und Tanzbewegung anwendbar ist.

Funktionsweise von Ballett- und Filmmusik im Vergleich

Während für die Filmmusik der Goldenen Ära Hollywoods (1935-1950) unstrittig ist, dass sie „in weiten Teilen als eine Adaption von Idiomen der europäischen Opern- und Konzertmusik des 19. Jahrhunderts beschrieben werden“ kann und dass die damaligen Filmkomponisten in „Techniken der Opernkomposition [...] Lösungen der spezifischen kompositorischen Probleme szenischer Musik“ (Kreuzer 2003, 69) suchten und fanden, ist die Parallelität von Ballett- und Filmmusik bislang noch nicht thematisiert worden. Das mag

auf den ersten Blick verwundern, ist doch Ballettmusik eine ebenso szenische Musik wie diejenige der Oper und weisen doch diese beiden Gattungen gemeinsame musikalische bzw. kompositorische Wurzeln auf. Wie aber die Durchsicht der seit dem 19. Jahrhundert entstandenen musik- bzw. kompositionsgeschichtlichen Darstellungen zeigt, ist Ballettmusik von jeher eine konsequent vernachlässigte Größe der abendländischen Musikhistoriographie. Die Gründe hierfür sind schnell ausgemacht: Anders als in Oper und Konzert war die Musik für das Ballett nicht autonom, sondern in ihrer Wertigkeit gleichauf mit der Choreographie; vor Tschaikowskys Originalpartitur zum Handlungsballett *Schwanensee* von 1877 interessierten sich bedeutende Komponisten – oder solche, die sich dafür hielten – kaum je für den Bühnentanz; allein in der französischen Operntadtion war seinerzeit eine Balletteinlage obligatorisch (vgl. Geiger 2007, 121; vgl. auch Schmierer 2001, 127-139). Eine weitere Erklärung für die mangelnde Aufgeschlossenheit vieler Komponisten für tanzdramatische Musik liegt in deren physiognomischer Ähnlichkeit zur prestigeträchtigeren Programmmusik: Beide Gattungen zielten auf semantische Deutlichkeit und einen betont gestischen Charakter, verwendeten Lokalkolorit und Zitate, bedienten sich symbolischer und ikonischer Prägungen und schrieben den Protagonisten bestimmte Soloinstrumente zu (Geiger 2007, 128). Mithin lag die Aufgabe der Musik „nicht mehr allein in der Vorgabe von rhythmisch-metrischen Strukturen für den Tanz“, sondern vielmehr „in der illustrativen Schilderung einer Handlung sowie der Charakterisierung von Personen und Situationen“ (Steiert 2004, 363).

Schon in diesen Aspekten zeigen sich deutliche Parallelen zu den Funktionen von Filmmusik, und noch weitere kristallisieren sich bei der Lektüre der nur spärlich vorhandenen Literatur zur Ballettmusik heraus. Als eine Art akustische Ausstattung verstanden, war die Ballettmusik im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zunächst noch kompiliert aus vertrauten Musikstücken des Konzert- und Opernrepertoires, sei es im Original oder bearbeitet, deren Bekanntheit dem Publikum das simultane Nachvollziehen der stummen Handlung ermöglichte. Im Laufe der Zeit lösten neu komponierte Ballettpartituren mit eigenem mimisch-musikalischem Vokabular jedoch die zuvor gängigen Arrangements ab. Die Musik entwickelte sich vom akustischen Dekor zu einer die (mimische) Gestik konkretisierenden Ausdrucksform, die sich nun durch rhythmische Flexibilität statt durch Regelmäßigkeit auszeichnete. Eine ausgeklügelte Motivgestaltung bildete das Tragwerk jeglicher mimischer Aktion und Kommunikation unter den Tänzerinnen und Tänzern, übersetzte ihre Gedanken und unterstrich ihren Ausdruck (Steiert 2004, 364f). Der russische Tanztheoretiker Fjodor Lopuchow (2003, 103-147) differenzierte das Verhältnis von Tanz und Musik folgerichtig in vier Phasen: 1. „Tanz mit Musik“ im frühen 19. Jahrhundert, 2. „Tanz, der von Musik begleitet wird“ im romantischen und klassischen Handlungsballett, 3. „Tanz, der zur Musik choreographiert wird“ im Ballett Tschaikowsky'scher Prägung im späten 19. Jahrhundert und 4. „Tanz, der die Musik ‚visualisiert‘“ im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Anders als bei einer Filmmusikkomposition, die sich gemeinhin an einer fertigen Rohschnittfassung orientiert, war – und ist – bei der Zusammenarbeit von Ballettchoreograph und Komponist dessen

Teamfähigkeit in sehr viel höherem Maße vonnöten, „denn anders als von der Oper und vom Libretto verstand er in der Regel von der Tanzkunst nichts“ und hatte folglich „von den spezifischen dramaturgischen Erfordernissen einer Ballettmusik [...] nur vage Vorstellungen“ (Geiger 2007, 125). Sinnfällig wird dies schon in Adolf Bernhard Marx' vierbändiger *Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-1847), die der Komposition von Ballettmusik gerade einmal eine Seite zugesteht. Die Ballettmusik habe zum Teil Nationaltänzen entlehnte Formen, zum Teil adaptiere sie Lied- und Rondoformen wie auch den Sonatensatz:

Alle diese Formen können vereinzelt oder aneinander gereiht zu einem grössern Ganzen angewendet werden. Hierüber hat die Kompositionslehre wenigstens nichts Weiteres zu sagen. Die Formen sind bekannt, ihre Wahl, Ausdehnung, Verknüpfung und ihr Inhalt hängen in jedem einzelnen Falle von der Aufgabe und von den Erfordernissen des Tanzes, wie derselbe scenisch vom Ballettmeister geordnet werden kann, ab. (Zitiert nach Geiger 2007, 125f.)

Entgegen der besonders unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts verbreiteten Genieästhetik war mithin bei der gemeinsamen Erarbeitung eines Balletts der Choreograph die dominante Figur, welcher sich der Komponist unterzuordnen hatte. Viele Choreographen bevorzugten aus diesem Grunde Kooperationen „mit weniger renommierten Komponisten [...], die sich leichter steuern ließen“ (Geiger 2007, 126) und die bereit waren, ihre Komposition an den choreographischen Vorgaben, der Minutage, auszurichten. Die kompositorische Praxis war von vornherein gebunden an die Realisation einer Handlungserzählung mittels choreographischer Strukturelemente, musste sich in Stil, Charakter und Umfang exakt dem Diktat des Choreographen fügen. Nicht selten wurden in der Einstudierungsphase noch Modifizierungen, Kürzungen hier und Ergänzungen dort vom Komponisten verlangt, dessen Arbeit somit – anders als beim Film, wo die Musik zumeist erst nach Erstellung der Bildebene entsteht – unmittelbar mit der mimischen und tänzerischen Arbeit verknüpft war. Gleichwohl erweist sich eine Funktionsbestimmung von Ballettmusik als schwierig angesichts der Tatsache, dass neben den zahlreich überlieferten Partituren kaum choreographische Aufzeichnungen existieren, die eine genaue Korrelationsanalyse von Musik- und Tanzbewegung zuließen (vgl. Steiert 2004, 364f).

Dennoch bieten choreomusikalische Analyseansätze¹ wie etwa diejenigen von Paul Hodgins (1992) oder Stephanie Jordan (2000) die Möglichkeit eines Abgleichs von musikalischem und tänzerischem Duktus eines Balletts. Immer wieder wird hierin die Parallele zur Filmmusikanalyse und deren Terminologie erwähnt, aber eben nicht weiter verfolgt und erprobt. Dabei ergeben sich, stellt man choreomusikalische Analyse und Filmmusikanalyse einander gegenüber, gleich mehrere Überschneidungen und Querbezüge. Erstere systematisiert die inneren Korrespondenzen von musikalischer und tänzerischer Bewegung nach Rhythmus und Dynamik, Form und Struktur – darunter das *Mickey Mousing* –, nach qualitativen und mimetischen

¹ 2006 hielt Renate Bräuninger einen Vortrag zum Thema 'Problems of Analysing the Relationship between Music and Moving Image in Film and Dance' (Research Lecture Birmingham Conservatoire); die Publikation ihres Ansatzes steht jedoch noch aus und kann daher leider nicht berücksichtigt werden.

Aspekten, sortiert die äußeren Korrespondenzen in die Abteilungen archetypisch, emotional/psychologisch und narrativ (Hodgins 1992, 25-30, Tabellierung meine):

“Intrinsic Relationships“

<i>Rhythmic</i>	1. Accent and meter	Accent patterns in the score, whether metrical or syncopated, are paralleled by a corresponding movement accent.
	2. Movement/score integration	Sounds produced by the dancer or dancers (hand claps, foot stomps, etc.) are an integrated rhythmic element of the score.
<i>Dynamic</i>		The volume of the musical gesture is matched by the size of the choreographic gesture [...].
<i>Textural</i>	1. Instrumental vs. choreographic forces	The number of instruments and dancers are roughly equivalent [...].
	2. Homophonic/polyphonic affinities	The choreography reflects the degree of homophony or polyphony in the score – unison group movement for homophony, variegated movement for polyphony
	3. Counterpoint	The reflection of canonic or highly imitative music in the choreographic structure.
<i>Structural</i>	1. Motive/Figure	
	2. Phrase/Period	
	3. Larger structures	
<i>Qualitative</i>	1. Tessitura	The degree of perceived highness or lowness of a passage of music by an appropriate choreographic parallel, such as pointework or heavy, grounded movement.
	2. Timbre	A parallel is established between a dancer or group of dancers and a specific instrument or family of instruments. [...]
	3. Degree of sharpness/smoothness	Staccato or legato passages in the music are reflected by sharp or sustained movements.
	4. Degree of dissonance/consonance	The level of dissonance or consonance in the music's harmonic language is choreographically acknowledged.
<i>Mimetic</i>	1. Instrumental imitation	A dancer mimes instrumental performance, the appropriate sound being provided by the score.
	2. Non-instrumental imitation	A dancer mimes a sound-associated movement event, such as a shout or the loud report of a gun, and a corresponding mimetic instrumental effect is provided in the score.

“Extrinsic Relationships”:

<i>Archetypal</i>	A musical theme, texture or instrumentation and a corresponding prescribed movement phrase or vocabulary are associated with archetypal characters or themes.
<i>Emotional/Psychological</i>	The score and choreography reflect the emotional and/or psychological state of an individual character or group; often used as a foreshadowing device.
<i>Narrative</i>	The music and movement help to depict an important element or event of the plotline in a narrative choreography

Die Filmmusikanalyse bezieht sich terminologisch auf die Formen – Paraphrasierung, Polarisierung oder Kontrapunktierung – und Funktionen eines Soundtracks, die tektonischer, syntaktischer, semantischer – konnotativ, denotativ oder reflexiv – und mediatorischer Art sein können (vgl. Maas 204f., Tabellierung meine; zu Funktionen von Filmmusik siehe auch Kloppenburg (2000), 48-56):

<i>Formen</i>	Paraphrasierung	Durch das Verdoppeln von Stimmungsgehalten des Bildes durch Musik können Wirkungen verstärkt werden.
	Polarisierung	Stimmungsmäßig ambivalente Bildinhalte werden durch Musik emotional eingefärbt.
	Kontrapunktierung	Die Wirkungseinheit Bild und Musik wird durch widersprüchliche Stimmungsgehalte aufgebrochen (vergleichbar den Verfremdungseffekten in Brechts epischem Theater).
<i>Funktionen</i>	tektonisch	Als Baustein zur äußeren Gestaltung des Filmes kann die Musik in Form von Titel- und Nachspannmusik oder als Musiknummer im Rahmen der Handlung (z. B. Revuefilm) verwendet werden.
	syntaktisch	Als Element der Erzählstruktur kann Musik Szenenhöhepunkte hervorheben, Real- und Traumhandlungen voneinander trennen oder Szenenfolgen bzw. zeitlich geraffte Vorgänge miteinander verklammern.
	semantisch	Als Element der inhaltlichen Gestaltung kann Musik konnotativ, denotativ oder reflexiv fungieren. <ul style="list-style-type: none"> • konnotativ: Die Bildebene wird durch Musik gefühlsmäßig bereichert (z. B. Stimmungsuntermalung [Mood-Technique], Verdoppelung von Bewegungen [Underscoring, Mickey-Mousing], physiologische Stimulation der Zuschauer).

- denotativ: Die Musik erhält eine begrifflich fassbare Bedeutung (z. B. bei Leitmotiven für Personen oder Gedanken, bei 'source music'/Inzidenzmusik oder wenn Unsichtbares durch Musikeinsätze angedeutet wird).
- reflexiv: Die Musik wird selbst zum Filminhalt.

mediatorisch

Musik kann das Publikum zu einer temporären Gemeinschaft zusammenführen und eine Art Konsens mit dem Film bewirken [...]. Filmmusik vermittelt zwischen den soziokulturellen Filmmusikerfahrungen des Publikums und dem Film.

Die Gemeinsamkeiten der beiden Analysekonzepte sind evident. Die Analyse von Ballettmusikfunktionen bedient sich letztlich der gleichen Kriterien wie die Filmmusikanalyse, auch wenn im Stadium der Herstellung von Tanzbewegung zu Musik bzw. von Musik zum Bild eine genau entgegengesetzte Wertigkeit der musikalischen Komponente impliziert sein mag. Ein spezielles Register des Dialoges von Musik und Tanz bzw. Musik und Bild wird hier wie dort als *Mickey Mousing* beschrieben – mal als musikverdoppelnde Bewegung, mal als bewegungsverdoppelnde Musik. Mein Vorschlag, die Terminologie der Filmmusikanalyse als choreomusikalische Analysemethode zu adaptieren, setzt genau an diesem quasi enharmonisch verwechselnden Punkt an.

Visualisierung von Kunstmusik: DISNEY'S FANTASIA (USA 1940)

FANTASIA ist ein Paradebeispiel für die Verknüpfung von Kunst-/Ballett- und Filmmusik: Populäre Werke der abendländischen Musikgeschichte von Bach bis Strawinsky werden in der Tradition der *Silly Symphonies* tricktechnisch visualisiert, mal abstrakt, mal konkret mit Figuren und Handlung. Der Musikwissenschaftler Deems Taylor präsentiert aus dem Off die einzelnen Episoden, Dirigent Leopold Stokowski und das Philadelphia Orchestra sind jeweils zwischen den Zeichentricksegmenten zu sehen, die sich auf die folgenden Werke stützen:

- Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge in d-moll, BWV 565 (Orchesterbearbeitung)
- Piotr Iljitsch Tschaikowsky: Nussknackersuite, op. 71a (Auszüge)
- Paul Dukas: Der Zauberlehrling (gekürzt)
- Igor Strawinsky: Le Sacre du Printemps (gekürzt)
- Ludwig van Beethoven: 6. Symphonie in F-Dur, op. 68, "Pastorale" (gekürzt)
- Zwischenspiel

- *Amilcare Ponchielli: Tanz der Stunden – allegorisches Ballett aus “La Gioconda” (als einziges Musikstück unverändert geblieben)*
- Modest Mussorgsky: Eine Nacht auf dem kahlen Berge (gekürzt)
- Franz Schubert: Ave Maria (Orchesterbearbeitung)

Kunstmusik, oder wie im hier betrachteten Falle genauer: Ballettmusik zu visualisieren, bedeutet, „sich zu beziehen auf vielschichtige musikalische Verläufe, die Notwendigkeit ihrer Entfaltung in der Zeit zu berücksichtigen und die Grenzen des Bildschirms zu akzeptieren“ (Kloppenburg 1993, 34). Die Bezugsgrößen im Musikstück sind vor allem Metrum und Tempo; als filmische Mittel werden in erster Linie Bilder von der Verbindung zwischen dem Rhythmus der Einstellungsinhalte und dem Rhythmus der Musik sowie die synchron geschnittenen Einstellungsfolgen verwendet. Die Visualisierung von Ballettmusik muss dabei, wie *FANTASIA* beweist, nicht zwangsläufig tänzerischen Inhalts sein:

In making *FANTASIA*, the music suggested the mood, the coloring, the design, the speed, the character of motion of what is seen on the screen. Disney and all of us who worked with him believe that for every beautiful musical composition, there are beautiful pictures. Music by its nature is in constant motion, and this movement can suggest the mood of the picture it invokes. (Stokowski zitiert nach Thomas 1992, 86)

So untermalt etwa Strawinskys *Sacre du Printemps* ein Stück Evolutionsgeschichte, und zu Tschaikowskys *Nussknackersuite* tanzen Feen, Tiere und Pflanzen im Wechsel der Jahreszeiten. Die dritte verwendete Ballettmusik, Ponchiellis *Dance of the Hours*, wurde dagegen in eine grandiose Ballettpersiflage mit Straußen, Nilpferden, Elefanten und Alligatoren übersetzt.

Exemplifizierung: *Dance of the Hours* aus Amilcare Ponchiellis *La Gioconda* (1876)

Der *Dance of the Hours* (*Danza delle ore*) ist als Opernballetteinlage, wie sie in Frankreich und bald darauf auch in Italien üblich war, mit dem musikdramatischen Geschehen nur lose verbunden und als „dekorativer Höhepunkt eines Fests platziert“; das Ballett hatte seit seinem Funktionsverlust innerhalb einer Opernhandlung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „folgerichtig ein immer stärkeres inhaltliches und dramaturgisches Eigenleben“ entwickelt und vier Topoi herausgebildet: den stilisierten Nationaltanz (auch Charaktertanz genannt), das Bacchanal, das exotische Ritual und die Allegorie, „letztere als tänzerisch-abstrakte Verkörperung von Tages- und Jahreszeiten, Lebenszyklen oder Elementen“ (Voss/Schüller 1994, 41). Als allegorisches Ballett besteht so auch die etwa achtminütige *Danza delle ore* von Ponchielli (1834-1886) aus vier Teilen, die den Ablauf des Tages vom Morgen bis zur Nacht darstellen und im Original

überschrieben sind mit *Danza delle ore dell'aurora*, *Danza delle ore del giorno*, *Danza delle ore della sera* und *Danza delle ore della notte* (Ponchielli/Boito 1945, 249-253). Die „schlagerhafte Popularität“ der *Danza delle ore* „reizte nicht nur namhafte Persönlichkeiten, die Einlage zu choreographieren, sondern ließ auch eigenständige Versionen entstehen“ (Voss/Schüller 1994, 41), darunter den *Dance of the Hours* in FANTASIA. Disney übernahm die Vierteiligkeit des Originals: Den Morgen gestalten die Strauße, den Mittag die Nilpferde, den Abend die Elefanten und die Nacht die Alligatoren (Culhane 1983, 161).

Als Analysebeispiel dient im Folgenden Disneys Umsetzung des Mittags (*Danza delle ore del giorno*; 1:28:00 bis 1:29:54). Die Protagonistinnen der hier gezeigten Szene sind als Solistin die Nildpferdprinzessin Hyacinth und ihre sechs Assistentinnen als Corps de Ballet. Die *mimische und tänzerische Handlung* entspinnt sich in jeweils 4- oder 8taktigen Abschnitten: Die Solistin erwacht und erhebt sich, genüsslich Weintrauben verzehrend, aus einem Brunnen in einer klassizistischen Parkanlage, um dann mit kokettem Schulterblick das Brunnenwasser von sich abzuschütteln. Nach einem Schnitt sind im nächsten Teil ihre Assistentinnen zu sehen, die paarweise durch eine Säulenhalle eine Treppe hinab kommen und jeweils zu zweit Tutu, Spiegel und Puder für die Prinzessin herantragen. Sie legen ihr das Tutu an, halten ihr Spiegel und Puderdose und lassen sie sich bereit machen für den Tag – eine Referenz an “centuries of paintings of *The Toilet of Venus*“ (Culhane 1983, 174; vgl. auch Cogeval/Girveau/Diederer 2008). Nun beginnt Hyacinth ihren Solotanz: Die Prinzessin entfernt sich von der Gruppe, um dann in einer 8taktigen Tanzsequenz die elementaren Ballettfiguren zu vollführen; nach einem kurzen Dialogteil mit der Assistentinnengruppe geht sie wieder in solistischen Tanz über, dessen Kernstück und Abschluss eine ausgedehnte Pirouette ist:

[...] And when Blair put the cartoon hippo into a fast spin, he came up with one of the funniest examples of the animation principle of squash and stretch. The principle says that anything composed of living flesh, no matter how bony, will show considerable movement within its shape as it progresses through an action. The shape, in short, will stretch and squash. But this is caricature, the presentation of a person, type, or action distorted to make a point. So as Hyacinth swings around, all her lower anatomy suddenly expands to enormous proportions to make room for the moment when all weight settles. And when it does settle, her little tail almost disappears in the tightening envelope of flesh. (Culhane 1983, 174).

Auf diese offenbar sehr erschöpfende Drehfigur folgt wieder mimische Aktion wie zu Beginn: Die Prinzessin räkelt sich ausgiebig und wird von zwei heraneilenden Assistentinnen zur Ruhe gebettet – sie schläft rasch ein, die beiden Helferinnen gehen ab. Die folgenden Abbildungen verorten die einzelnen Handlungsabschnitte im Klavierauszug; die Pfeile beziehen sich jeweils auf den Beginn der neben der betreffenden Akkolade beschriebenen Aktion:

Prinzessin erwacht,
räkel sich...

...schüttelt Wasser
ab...

Abbildung 1: Danza delle ore del giorno (Ponchielli/Boito 1945, 248), Bearbeitung meine.

Assistentinnen
treten auf

Prinzessin wird
angekleidet...

...ihr werden Spiegel
und Puderdose
gereicht

Solo: entfernt
sich von Gruppe

Solotanz

Abbildung 2: Danza delle ore del giorno (Ponchielli/Boito 1945, 249), Bearbeitung meine.

The image shows a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is annotated with blue arrows pointing to specific musical phrases. On the left side, there are text annotations: 'Tanzdialog mit Gruppe' (Dance dialogue with group) pointing to the first system, 'Pirouette' pointing to the third system, and '... zwei Assistentinnen bringen sie zur Liege, ab.' (two assistants bring her to the bed, exit) pointing to the sixth system. On the right side, there are text annotations: 'Solotanz' (Solo dance) pointing to the second system, and 'Gähnt, räkelt sich...' (Yawns, stretches...) pointing to the fourth system. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p', and a 'D' time signature change in the second system.

Abbildung 3: Danza delle ore del giorno (Ponchielli/Boito 1945, 250), Bearbeitung meine.

Von zentraler Bedeutung ist die Unterscheidung von mimischer und tänzerischer Handlung als zweier diametral entgegengesetzter Bewegungskonzepte: Mimische Aktion ist asymmetrisch, tänzerische Aktion ist stets symmetrisch – die motivische und periodische Struktur der Musik suggeriert ja bereits die Folge von Bewegungen in die eine und Gegenbewegungen in die andere Richtung. Die hier gezeigten Ballettfiguren wirken schon allein aufgrund der anatomischen Gegebenheiten eines Nilpferdkörpers höchst delikat und verströmen einen eigentümlich-drolligen Charme. Arabesque und Grand jeté, Fouetté und Pirouette betonen geradezu die tumbe Schwerfälligkeit des massigen Nilpferdes.

Tastet man nun die *Fantasia*-Sequenz auf die begrifflichen Kategorien der *Funktionen* von Filmmusik ab, so erweisen sich deren Besetzungen als leicht übertragbar. Zumindest drei der vier Analyseperspektiven, nämlich die tektonische, die syntaktische und die semantische, finden sich im hier gezeigten Ausschnitt – wie auch in Ballettmusik allgemein – wieder: Die *Tektonik* des *Danza delle ore* ist kein eigentliches Handlungsballett mit fortlaufend benannten Szenen, sondern eine Opernballetteinlage mit vier Abschnitten über den Ablauf des Tages von Morgen bis Abend. Die Musik dient dabei wesentlich „als Baustein zur äußeren Gestaltung“ (Maas 1993, 204f.) des Balletts, während die mimische Aktion des sich Streckens und Gähnens zu Anfang und Ende der Szene gleichsam als figurative Klammer fungiert. Die *syntaktische* Komponente ist ebenso evident. Die Klangebene hebt „als Element der Erzählstruktur [...] Szenenhöhepunkte“ hervor: Bestimmte Klangfiguren korrespondieren mit äquivalenten Ballettfiguren der

Prinzessin und betonen zugleich durch den Einsatz beispielsweise von *diminuendi* und *decrescendi* das Fortschreiten der Zeit vom Tag zum Abend. Wenn die Gruppe der Assistentinnen exakt dem Rhythmus der Musik folgt, sie mit ihren Tanzbewegungen verdoppelt – und das ist das *Mickey Mousing* im tanzwissenschaftlichen Sinne –, oder wenn die Gruppe der Tänzerinnen demgegenüber die Dramatik der musikalisch angedeuteten Szene in mimische Aktion übersetzt, liegt – der Filmmusikterminologie zufolge – eine *konnotative Semantik* vor.

Die gemeinsamen Nenner modellieren die Filmmusikanalyse zu einem terminologischen Instrumentarium, mit welchem sich ebenso gut das Verhältnis von Musik und Tanzbewegung untersuchen lässt. Die mediale Rahmung, d.h. die filmische Dokumentation eines Ballettes oder Tanztheaterstücks, ist ohnehin unverzichtbare Voraussetzung tanzwissenschaftlicher Analyse – ein Zusammengehen der Film-, Musik- und Tanzwissenschaft kann mithin die zahlreichen Anknüpfungspunkte nutzen und eine neue *Syndisziplinarität* befördern. Schließlich ist es beim Tanz nicht weniger erstaunlich als beim Film, was die Musik so ganz ohne Worte zu sagen hat.

Literatur

- Cogeval, Guy/Girveau, Bruno/Diederer, Roger (eds.) (2008) *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst*. München: Hirmer.
- Culhane, John (1983) *Walt Disney's FANTASIA*. New York: Abrams.
- Geiger, Friedrich (2007) *Komponieren für das Ballett? Produktionsästhetische Barrieren im 19. Jahrhundert*. In: Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Hrsg. von Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm. Berlin: Vorwerk 8, S. 121-130.
- Hodgins, Paul (1992) *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor*. Lewinston, Queenston, Lampeter: Mellen.
- Jordan, Stephanie (2000) *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London: Dance Books.
- Kloppenburg, Josef (1993) *Möglichkeiten der filmischen Visualisierung von Kunstmusik*. In: Film und Musik. Fünf Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte. Hrsg. von Helga de la Motte-Haber. Mainz: Schott (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 34.), S. 34-36.
- Kloppenburg, Josef (ed.) (2000) *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber: Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. 11.).

- Kreuzer, Anselm C. (2003) *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. 2. Auflage. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. 33.).
- Lopukhov, Fedor (2003) *Writings on Ballet and Music. A Studies in Dance History Book*. Hrsg. von Stephanie Jordan. Madison/Wisc.: University of Wisconsin Press.
- Maas, Georg (1993) *Filmmusik*. In: Musikpsychologie. Ein Handbuch. Hrsg. von Herbert Bruhn. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Rowohlts Enzyklopädie. 526.), S. 203-208.
- Marx, Adolf Bernhard (1837-47) *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Ponchielli, Amilcare/Boito, Arrigo (1945) *La Gioconda. Drama in quattro atti*. Klavierauszug. Neuauflage. Mailand: Ricordi.
- Schmierer, Elisabeth (2001) *Kleine Geschichte der Oper*. Stuttgart: Reclam.
- Steiert, Thomas (2004) *Bewegungsmuster. Zur Funktion der Musik im Handlungsballett des 19. Jahrhunderts*. In: Prima la Danza! Festschrift für Sibylle Dahms. Hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg und Monika Woitas. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 363-372.
- Thomas, Bob (1992) *Disney's Art of Animation. From Mickey Mouse to Hercules*. 2. Auflage. New York: Hyperion.
- Voss, Egon/Schüller, Gunhild (1994) *La Gioconda. Drama lirico in quattro atti*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. 8 Bände. Band 5: Werke Piccinni – Spontini. Hrsg. von Carl Dahlhaus. München, Zürich: Piper, S. 36-41.

Empfohlene Zitierweise

Hanna Walsdorf: Minutage und Mickey Mousing. Über das Verhältnis von Ballett- und Filmmusik am Beispiel von Disney's Fantasia (1940). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 34-45, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p34-45>.

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.

THE EXORCIST (1973) als Beispiel der Relevanz von Filmmusik in genre-spezifischer und filmhistorischer Hinsicht

Florian Mundhenke (Leipzig)

Einführung

Das Genre des Horrorfilms gehört zu jenen festen Genres die ohne den Einsatz der Musik einen großen Teil ihrer originären Wirkung einbüßen würden. Man denke an den WEISSEN HAI (USA 1975, Steven Spielberg) ohne John Williams markante Streicherpassage oder an das Teufelskind Damien ohne die von Jerry Goldsmith komponierten Chorstücke für die OMEN-Trilogie (USA 1976-81, Richard Donner, Don Taylor, Graham Baker). Der 1973 von William Friedkin in den USA gedrehte Film THE EXORCIST gilt in vielerlei Hinsicht als Markstein des Genres. Vor allem in ökonomischer Hinsicht hat er es geschafft, das Genre des Horrorfilms aus der Underground- und Schmuddel-Ecke herauszuholen, trotz visuell und verbal kühner Passagen ein großes Publikum anzusprechen und damit den Weg zu ebnen für formal und inhaltlich ähnlich gelagerte Filme der 70er und 80er Jahre. Erst mit den FRIDAY, THE 13TH- und NIGHTMARE ON ELM STREET-Filmen konnte sich Mitte der 80er Jahre eine andere Art von Horrorfilm im US-Kino etablieren. An dieser Stelle soll nicht der Film THE EXORCIST und seine Musik *en detail* analysiert werden. Vielmehr geht es um ein größeres Bild, das einen Blick auf den Umgang mit vorhandener symphonischer Musik im US-Spielfilm wirft. Dabei sollen zwei Fluchtlinien verfolgt werden, um zu zeigen, wie die verwendete Musik und der Umgang mit Klang im Film den Weg für zukünftige Entwicklungen geebnet haben.

THE EXORCIST (USA 1973, William Friedkin)

THE EXORCIST ist trotz seiner Entstehungszeit im Kontext von New Hollywood ein klassisches Produkt eines großen Filmstudios, an dem man fast exemplarisch die Rigidität der Überwältigungsstrategien und der aufgebrachten Wirkung studieren kann. William Peter Blattys 1971 erschienener Roman war schon in Buchform ein großer Erfolg und nachdem Warner Bros. die Rechte an dem Stoff 1972 gekauft hatte, machte sich das Studio daran, diesen Erfolg möglichst breitenwirksam filmisch umzusetzen.¹ Stanley Kubrick, der mit dem Studio seit einiger Zeit zusammengearbeitet hatte, war an dem Stoff interessiert, wurde aber wieder fallengelassen, weil er seine Filme immer selbst produzieren wollte und Warner dann nur als Vertriebsgesellschaft hätte fungieren konnte und demnach kein Mitspracherecht gehabt hätte. Auch Arthur Penn, Mike Nichols, Peter Bogdanovich und John Boorman kamen für das Studio nicht in Frage, weil sie befürchteten, dass diese Regisseure dem Stoff zu sehr ihre eigene Handschrift aufprägen würden (vgl. Kermodé 2003, 21). Noel Marshall, der das Projekt THE EXORCIST bei Warner Bros. vorantrieb, handelte einige Vertragsdetails mit Mark Rydell aus, aber Autor Blatty insistierte auf William Friedkin, mit dem er befreundet war. Dies war auch für das Studio akzeptabel, hatte der Filmemacher doch wenige Jahre zuvor mit FRENCH CONNECTION (USA 1971) einen Kassenschlager im Bereich des *crime thrillers* geschaffen. Auch für die Besetzung galt es, ein Ensemble zusammenzustellen, bei dem Wirkung und Thema des Films immer stärker und verbindlicher sein mussten, als dass herausragende darstellerische Einzelleistungen im Vordergrund stehen durften. Audrey Hepburn, Shirley MacLaine und Jane Fonda wurden für die Rolle der Chris MacNeil befragt, aber wieder fallengelassen, ebenso Marlon Brando als Father Merrin. Man einigte sich schnell auf Schauspieler, deren Gesicht noch mehr oder weniger unverbraucht erschien, Ellen Burstyn spielte nun MacNeil und Father Merrin wurde mit dem weißgesichtigen, seit einigen Jahren im Hollywood-Film erfolgreichen Schweden Max von Sydow besetzt, der für die Rolle maskenbildnerisch um zehn Jahre gealtert wurde. Da Blatty das Projekt ehrgeizig mitverfolgte, wurde das Drehbuch von ihm – ohne Zugeständnisse an die Studiobosse – adaptiert. Für den Soundtrack wollte Regisseur Friedkin zunächst Hitchcocks langjährigen Komponisten Bernard Herrmann gewinnen, der zuletzt auch für die Filme Brian DePalmas gearbeitet hatte (vgl. Burlingame 1998, 2). Herrmann lebte aber in London und es kam für ihn nicht in Frage, die Musik in Amerika einzuspielen. Nachfolgend einigte man sich auf Lalo Schiffrin, der angewiesen wurde, einen dissonanten Streichersoundtrack zu komponieren. Friedkin wollte dabei auf keinen Fall aufdringliche Musik:

[N]othing scary, no so-called frightening music...only music, in the montage sequences. The music should be like a cold hand on the back of your neck, a chill presence that would never assert itself except for the final musical statement over the credits. (Friedkin in Burlingame 1998, 2)

¹ Eine gute, auch filmwissenschaftlich relevante Auseinandersetzung zu den Hintergründen bietet Kermodé 2003. Als umfassende Dokumentation gilt, wenngleich nicht immer frei von Spekulation bzw. nicht mehr ganz aktuell: Travers, Reiff 1974. Zum Entstehungsprozess des Films aus Sicht des Autors vgl. auch: Blatty 1974.

Der Argentinier Schifrin war damals vor allem für sein jazzigen Krimi-Soundtracks (*DIRTY HARRY*, Don Siegel, USA 1970, *BULLITT*, Peter Yates, USA 1968) bekannt, hatte aber mit seinen Scores für den experimentellen Insekten-Dokumentarfilm *THE HELLSTROM CHRONICLE* (Walon Green, USA 1971) und für George Lucas' *THX 1138* (USA 1973) auch ein Händchen für Avantgardistisches und Atmosphärisches bewiesen. Zunächst vertonte Schifrin den Trailer, später komponierte er für die erste Hälfte des Films einige Cues sowie die Jazzmusik für die Party, die im Hause der MacNeils stattfindet (vgl. Burlingame 1998, 2f.). Dabei war der Soundtrack für Schifrin ein außergewöhnlicher Auftrag, mit dem er neues Terrain betreten konnte: Seine Musik war komplex, dissonant, sie fokussierte sich auf Streicher mit schroffer begleitender Perkussion. Ein Cue hatte eine Solo-Kinderstimme, die das traditionelle *Tantrum Ergo* singt, eine andere Aufnahme sollte Stimmen enthalten, die die katholische Messe *Libera me domino de morte aeterna* enthält (vgl. *ibid.*). Diese Musik (und die mit Musik unterlegten Szenen) wurden Produzent Marshall und Regisseur Friedkin vorgespielt, die allerdings – wie es seinerzeit heißt – schockiert waren, weil der Horror von Schifrins Score den Schrecken der Bilder eher doppelte, als mit ihm zu einer Ganzheit zu verschmelzen. „It should be subtle and small“, sagte Friedkin über die Musik, „not to scare audiences; that was the point Lalo and I differed on. It needs restraint.“ (*Ibid.*) Den Kritikern des *American Film Institute* erzählte der Regisseur zur Wiederaufführung des Films 2000: „It was big, loud and scary, wall-to-wall, accent, accent, accent...“ (*Ibid.*, 3) Schifrin interpretierte die Sache später so, dass es ein Machtkampf zwischen den Verantwortlichen bei Warner Bros. und den künstlerisch Beteiligten (Blatty, Friedkin) war, der zum Scheitern seiner Bemühungen beigetragen hatte, noch heute insistiert er auf die Wirkung des Scores und schreibt zur Erstveröffentlichung der eingespielten Musik auf CD: „One of the best I've ever done“ (*Ibid.*, 2)

Auch Soundtrack-Produzent Nick Redman wertete das Score als innovativ und für die weitere Entwicklung des Genres richtungsweisend, er konnte aber auch nachvollziehen, warum Regisseur Friedkin darauf verzichtet hatte:

THE EXORCIST could play just as successfully without a note of music. The music that is in the film adds color and texture at certain points, but in no way does it prepare you for what you are about to see. It may sound ironic coming from someone who is a longtime advocate of film music, but William Friedkin was completely correct in his decision to proceed without Lalo's Score. Not because the music was bad, but because it worked too hard to lead you in a certain direction. Friedkin's whole point was that you, the audience, were completely alone in your experience of the film and your interpretation of the events as you saw them. (*Ibid.*: 2f.)

Auf der Suche nach Alternativen traf Produzent Marshall auf Jack Nitzsche, der ebenfalls im Jazz-Bereich gearbeitet hatte und vor allem als Arrangeur hervorgetreten war. Er hatte beispielsweise die musikalischen Zwischenstücke für Nicholas Roeg's *PERFORMANCE* (GB 1970) geschrieben. Nitzsche schlug Friedkin und Marshall einige Klassik-Stücke vor, von denen Sie zuvor noch nicht gehört hatten. Es wurde beschlossen, dass die Sound-Abteilung, die auch Geräusche und Dialoge erstellte bzw. mischte, von der ausgesuchten

Musik das verwenden sollte, was sie gerade für notwendig hielt, was letztendlich oft nur wenige Sekunden der präexistenten Stücke waren (vgl. *ibid.*, 3). Als Musik für den Vorspann ließ Nitzsche auf Wunsch des Regisseurs das damals erst wenige Monate alte Anfangsthema aus Mike Oldfields *Tubular Bells* kaufen, das letztlich das einzig dominant im Film hervortretende Stück Musik ist. Die verwendeten symphonischen Stücke sind hingegen alle dem Bereich der Neuen Musik entnommen und waren zuvor primär einem auf diesem Gebiet bewanderten Publikum bekannt. Es handelt sich dabei um Kompositionen von Anton Webern, Hans-Werner Henze, einer Passage aus George Crumbs *Night of the Electric Insects* sowie vier Kompositionen des polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki. Penderecki kann mit György Ligeti und Luigi Nono zur Vorhut der dissonanten Neuen Musik der 60er Jahre gezählt werden, die vor allem bei den Donaueschinger Musiktagen aufgeführt wurden, die 1960 Pendereckis *Anaklasis* mit großem Erfolg präsentiert hatten. (Vgl. weiterführend Demmler 1999, 331ff.) Die nachfolgenden Kompositionen wie *Polymorphia*, *Threnos für die Opfer von Hiroshima*, *Fonogrammi* und der *Kanon für 52 Streichinstrumente* arbeiteten an einer von Penderecki auch theoretisch ausbuchstabierten „Emanzipation des Geräuschs in der Musik“ (Penderecki in Moritz 1989, 588). Er setzte die Streicher oft perkussiv unter der Hervorbringung von Klopf, Reibe- und Schlaggeräuschen ein, was viele Orchester zu einer Verweigerung der Aufführung seiner Musik führte. Pendereckis Musik, so Reiner Moritz,

lebt sicherlich zu einem großen Teil aus ihren Anfang der 60er Jahre neuartig klingenden Effekten, den explosionsartigen Geräuschen, den Clustern und Klangfarben, der exzessiven Dynamik und der exzentrischen Handhabung der Instrumente. [...] Solange sich Penderecki dieser Mittel immer virtuoser bediente, fand er Zustimmung bei der Kritik und wurde vom Publikum, das ihn wahrscheinlich nicht verstand, gemieden. (Moritz 1989, 588)

Anfang der 1970er allerdings, so auch Reiner Moritz, „waren inzwischen viele seiner Effekte sowie die von ihm entwickelte Notation Allgemeinplatz geworden.“ (Ibid.) Zu diesem Zeitpunkt trat nun *THE EXORCIST* auf den Plan. Nitzsche und Friedkin wählten Pendereckis dissonante Musik sicherlich aufgrund ihrer Sperrigkeit, aber auch inhaltlich kann eine gewisse Konformität mit dem Aussagespektrum des Films nicht geleugnet werden. Penderecki, so Moritz „machte aus seiner Katholizität und seiner Verwurzelung im europäischen Humanismus keinen Hehl“. (Ibid.) Zwar ist seine musikalische Sprache höchst neuartig und der Klang seiner Musik oft mechanisch, metallisch und scheinbar ungeformt, die Stücke beziehen sich hingegen oft auf Psalmen, liturgische Gesänge, wie auch die 1963 uraufgeführte *Lukas-Passion*, die inhaltlich in einem krassen Gegensatz zur formalen Sprache der Musik zu stehen scheint. Interessanterweise arbeitet der Film aber ebenfalls mit genau diesem Gegensatz, indem der Kontrollierbarkeit der Realität, den Ärzten mit ihren Instrumenten, Chris MacNeil als moderne, alleinerziehende Mutter der Glaube, das Mystische und Irrationale gegenüber gestellt werden, das letztlich auch zum Sieg über den Dämon führt, der in der kleinen Regan gefangen ist. Im Grunde erscheint der Film mit seiner offenen Affirmation des Exorzismus als einzige Lösung für das im Film dargestellte Problem als Rückkehr zu einer Irrationalität und Gottesfürchtigkeit, die

in der Moderne oder Postmoderne der filmischen Wirklichkeit als solche nicht mehr von Bedeutung ist und erst allmählich als traditionelle Möglichkeit akzeptiert werden muss.

Dies unterstreicht auch Kermode, der von einer generellen Ambivalenz aus konservativen und progressiven Elementen im Film spricht, in dem er von einem „credible portrait of the modern world

One of the strongest themes of *THE EXORCIST* is the uneasy disparity between the modern, suburban setting of Washington, DC, and the apparent archaic solution that Regan's illness ultimately demands. (Ibid.: 24).

Diese Verbindung ist der Musik mit ihren fast unreflektiert liturgischen und demütigen Passagen, die oft gar keinen Widerhall finden wollen in den schroffen, völlig unharmonischen Bestandteilen intrinsisch eingeschrieben. Dies wird auch in der radikalen Darstellung der Auswirkungen der dämonischen Besessenheit deutlich, welche die kleine Regan buchstäblich auseinanderzureißen scheinen (Verdrehung des Kopfes um 180 Grad, Masturbation mit einem Kruzifix, Auflösung der Haut am ganzen Körper), eine Wirkung die fast genauso abstoßend und unangenehm erscheint wie die schrillen musikalischen Passagen, auch wenn das Erlebnis im auditiven Raum eine ganz anderes ist als im visuellen Erfahrungsbereich. Dieser klangliche Gegensatz wird durch den weißgesichtigen und ruhigen Father Merrin ergänzt, der dem Dämon auch bildlich entgegensteht, wenn er oft auch machtlos gegenüber seiner schieren physischen Gewalt zu sein scheint. So schrieb *The New Republic* nach Veröffentlichung über den Film: „[E]ven the music is faultless, most of it by Krzysztof Penderecki, who at last is where he belongs.“ (zitiert in Burlingame 1998, 4)

Wenn man den Film betrachtet, so fällt auf, dass die Musik keineswegs so dominant ist, wie hier zunächst suggeriert wurde. Außer *Tubular Bells* am Anfang des Films und dem sphärischen *Crystal Glass and Voices* von Nitzsche selbst spielt die prä-existente symphonische Musik keine bemerkenswerte Rolle. Oft ist sie zusammen mit den Geräuschen des Dämons und den Stimmen der Figuren irgendwo in den komplexen Soundteppich eingewoben². Sie wirkt eher subliminal, ähnlich wie die in den Film eingeschnittenen Bilder der Dämonenfratze, die aufgrund von zu großer Schockwirkung aus dem Film der 1973er Fassung wieder entfernt wurden (vgl. Kermode 2003, 45f.). Die langen ruhigen Passagen aus der Musik Pendereckis (beispielsweise die ersten sechs Minuten aus *Polymorphia*) werden eingesetzt, um einen Klangteppich zu generieren, der besonders die kalte und unwirkliche Stimmung unterstützt, die langsam die gewohnten Alltagsszenarien (das Haus der MacNeils, die öffentlichen Plätze am Drehort Georgetown) erreicht und allmählich „überfriert“. Zwei Szenen verdeutlichen dies besonders. Dazu gehört einmal jener dem 2000 angefertigten Neuschchnitt hinzugefügter Prolog, in welchem man das Haus der MacNeils sieht, die Treppe, die zum Verhängnis für einige Figuren werden wird, sodann die Madonnenstatue, die man später stark

² Zum Sounddesign vgl. auch: Ehrlich 1974. Während die Musikauswahl überwiegend Jack Nitzsche zukam, war Ron Nagle für die Soundeffekte verantwortlich. Er hat zusammen mit Chris Newman und Buzz Knudson (Tonschnitt und Endmischung) seinerzeit – neben Drehbuchautor William Peter Blatty – den einzigen Oscar für den Film gewinnen können (bei immerhin 10 Nominierungen).

verunstaltet sehen wird, sowie eine Schwarzblende, die Einblendung des Titels und der Beginn der Irak-Sequenz. In diesen eineinhalb Minuten wird schon das ganze klangliche Spektrum des Films vorweggenommen: Das kalte, futuristisch klingende Synthesizerflächenmotiv aus Jack Nitzsches *Crystal Glass and Voices* blendet allmählich in eine ruhigere Passage aus Pendereckis *Polymorphia*, bevor bei der Titeleinblendung einige schrille Streicherspitzen aus seinem *Streichquartett No. 1* zu hören sind; noch während der Titeleinblendung nimmt man allerdings den Muezzin aus der nachfolgenden Szene im Irak wahr, die mit der Einblendung der sengenden Sonne beginnt. Ähnlich wie Walter Murch später in *APOCALYPSE NOW* (Francis Ford Coppola, USA 1979) gelingt es den Tontechnikern hier, einen Klangteppich zu weben, der zugleich führt (von Szene zu Szene – von Georgetown bis in den Orient), aber auch verstört, das Gewohnte verfremdet und damit auf die Außergewöhnlichkeit des nachfolgenden Geschehens hinweist.

Eine ähnliche Eigenständigkeit des Klangs kann man in jener Schlüsselszene beobachten, in der der junge Pater Karras nach dem Tod seiner Mutter die Vision einer Begegnung auf offener Strasse hat. Vom schlafenden Körper des Mannes wird zunächst auf ihn auf einer Straße gegenüber vor einem U-Bahneingang stehend geblendet, dann sieht man ein Amulett, das seiner Mutter gehörte und welches allmählich in Zeitlupe auf den Boden fällt, beobachtet dann wie die alte Frau aus dem Eingang kommt und winkt – parallel dazu die nur wenige hundertstel Sekunden langen Einblendungen der Dämonenfratze –, das verzweifelte Gesicht von Karras, der sie aufgrund der stark befahrenen Straße nicht erreichen kann, die letzten wimmernden Worte seiner Mutter, schließlich erreicht das Amulett den Boden und es folgt ein harter Schnitt auf das Mädchen Regan, wie es sich schreiend einer ärztlichen Untersuchung unterziehen muss. Auffallend in dieser Szene ist neben ihrer visuellen Ausgefeiltheit die Klangebene, die das Ganze zu einer irrealen, verstörenden Einheit verschmelzen lässt. Dominant ist zunächst das schwere Atmen Karras', der diese Vision als nächtlichen Traum erlebt, das Schnaufen steht klanglich immer im Vordergrund. Dazu kommt eine leise Passage aus dem *Kanon für Orchester und Band* von Penderecki, die nur einmal kurz bei den Fratzenmomenten aufspielt, dann das Wimmern und Betteln der Mutter auf dem Totenbett, welches immer lauter wird – alles wird jäh durchbrochen durch das Schreien Regans bei der Untersuchung. Hier gelingt es Fragmente des vorher gezeigten – den für den jungen Priester belastenden Tod der Mutter bzw. die fehlende Möglichkeit eines Abschieds durch sein Zuspätkommen, die allmähliche Trennung von ihr (das Amulett), die Präsenz des Dämons (der für Karras schließlich zum Verhängnis werden wird) und die Dominanz der leidenden Regan – bildlich und klanglich verstörend, aber dicht gebündelt zusammenzubringen. Obwohl die Szene durch die anderen Menschen auf der Straße und an der U-Bahn greifbar und alltäglich wirkt, wird sie durch die Montage, die extreme Verzögerung der Bilder und vor allem durch Geräusche (das Atmen und Wimmern) und die Musik (die durch ihre Zurückhaltung fast kaum zu orten ist, man hält sie zunächst für das Rauschen des Alltagslärms auf der Straße) völlig entfremdet bzw. neu kontextualisiert und fungiert so als Resümee über Bisheriges und Ausblick auf Folgendes. Auch hier greifen Kontinuität des eigentlich visuell Disparaten und die Seltsamkeit, Fremdheit des Erlebten kettenartig ineinander. Vor allem die seltsamen Geräusche werden immer wieder angewandt, um zunächst visuell noch

Separiertes zusammenzubringen; so hört man das Kratzen und Wispern des Dämons bereits am Anfang bei Father Merrins Ausgrabungen in der Irak-Sequenz, dann noch einmal bei der Behandlung von Karras' todkranker Mutter in einem heruntergekommenen Armenkrankenhaus sowie in dieser Traumsequenz und schließlich am Ende bei der Konfrontation mit dem Dämon in Regans Zimmer. Die Fremdheit der Geräusche (verstärkt durch die Atonalität von Pendereckis Musik und die Avanciertheit der neueren, oft mit Synthesizer verstärkten Kompositionen Nitzsches und Oldfields) schaffen so einen – wie es Kermode nennt – „avantgarde sound“ (ibid., 9), der den beschaulichen Orten und der klassischen bzw. traditionellen Hollywooddramaturgie des Films entscheidend entgegenwirkt und somit die Ambivalenz des Gesehenen erhöht.

Trotz seiner akustischen Schroffheit war die Nachfrage nach einer eigenständigen Veröffentlichung des Soundtracks von Seiten der Zuschauer groß. Da eine Verwendung der Originaleinspielungen von Penderecki, Henze und den anderen Komponisten zu teuer gewesen wäre, ließ man Leonard Slatkin die Stücke mit dem National Philharmonic Orchestra neu einspielen und veröffentliche diese Zusammenstellung im November 1974 zur Europapremiere des Films (vgl. Burlingame 1998, 4). Man kann aber sagen, dass sich das Dissonante und Sperrige der Musik durch diese einsetzende Breitenrezeption allmählich abgeschliffen hat. Betrachtet man andere dissonante Hollywood-Filmmusiken aus dieser Zeit, man denke beispielsweise an die von Leonard Rosenman komponierten Scores zu *FANTASTIC VOYAGE* (USA 1966, Richard Fleischer) und *BENEATH THE PLANET OF THE APES* (USA 1971, Ted Post), so merkt man, dass die verstörende und auf Überwältigung setzende Wirkung der Musik sich heute verändert hat, da mittlerweile viele Komponisten die hier verwendete Instrumentierung und die Klangfarben aufgegriffen, weiterentwickelt und damit auch standardisiert haben.

Anknüpfungen an und Entwicklungen seit *THE EXORCIST*

Es soll kurz erwähnt werden, dass die Musik von Krzysztof Penderecki nach *THE EXORCIST* in Hollywood weitere Jahre rege Verwendung gefunden hat und sich bis heute einen festen Platz im Bereich der Horrorfilmmusik erobern konnte. So hat Stanley Kubrick bei der Adaption von Stephen Kings *THE SHINING* (GB 1979), auf genau jene Penderecki-Stücke zurückgegriffen, die man im Soundtrack zu *THE EXORCIST* ausgespart hatte, dazu zählen *Das Erwachen Jakobs* wie die beiden *De Natura Sonoris*-Stücke. Auch hier wirkt die Musik ähnlich wie bei *THE EXORCIST* und trägt dazu bei, dem Film eine bestimmte Klangfarbe zu geben, das Alltägliche und Natürliche der Filmschauplätze zu verfremden und sie mit Negativität aufzuladen. Darüber hinaus wird die Musik aber auch eingesetzt, um illustrativ besonders dramatische Passagen zu unterstreichen. Ein deutliches Beispiel ist hierfür die Szene, in der man die Protagonistin Wendy sieht, wie sie ihren allmählich verrückt werdenden Ehemann Jack in der Küche einschließt, um im Anschluss mit dem

gemeinsamen Kind zum Schneemobil in der Garage zu laufen, um hier festzustellen, dass Jack das Gefährt bereits fahruntüchtig gemacht hat. Die langsam aufspielenden Streicher wirken zunächst einer Grundierung ähnlich, steigern sich aber graduell beim Rennen durch die Gänge, um schließlich bei der Entdeckung des Schadens dissonant und schrill aufzuspielen – die Verwendung der Musik ist dabei also viel vordergründiger und schließt an Konventionen an, wie sie beispielsweise schon in den 60er Jahren durch *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock) von Bernard Herrmann etabliert wurden.

Zuletzt hat auch David Lynch für seinen Film *INLAND EMPIRE* (USA 2005) auf die Musik Pendereckis – und zwar überwiegend auf die gleichen Stücke wie in den Horrorfilmen der 70er Jahre – zurückgegriffen. Während in *THE EXORCIST* die Musik meistens nur kurz angespielt wird und passagenweise ihre Wirkung entfalten kann, lässt Lynch sie voll ausspielen, kann aber nicht vermeiden, dass durch die Doppelung Bild-Ton (beides wirkt surreal und fremd) und die mittlerweile zu beobachtende Vertrautheit der Penderecki'schen Tropen nur noch wenig Fremdheit bzw. Disparatheit hergestellt wird und die Musik von daher nicht annähernd so effektiv wirkt, wie beispielsweise Angelo Badalamenti's jazzig-verführerische Soundtracks zu seinen Werken *BLUE VELVET* (USA 1986) oder *TWIN PEAKS* (USA 1989-1992); hierbei gibt es oft auch nicht so eine exakte Kongruenz von Toneffekten, Musik und Bildebene, wie man sie in Friedkin's Film beobachten kann, es kommt hier eher zu einem befremdenden Nebeneinander von Bild, Schauspielhandlung und Ton, die ein beziehungsloses Chaos verursachen, das aber in seiner Wirkung längst nicht so effektiv und verunsichernd ist.

Auch in der anderen Richtung, also der Komposition originärer Musik für den Horrorfilm hat die musikalische Sprache von *THE EXORCIST* ihre Spuren hinterlassen. 1979 verwendete Lalo Schifrin – Komponist des zurückgewiesenen Original-Soundtracks – Motive aus seinem Score für *THE EXORCIST* für den ebenfalls an das große Vorbild anschließenden *THE AMITYVILLE HORROR* (Stuart Rosenberg, USA), wofür er für den Oscar nominiert wurde. Aus heutiger Sicht wirken seine hier eingesetzten Chöre und die wild aufspielenden Streicher eher aufdringlich und klischeehaft und innerhalb des Films scheinen sie – das war schließlich auch das Problem seiner Musik für *THE EXORCIST* – das Bild nicht zu ergänzen, sondern eher zu verdoppeln. Es kommt damit zu genau jenem „leading you in a certain direction“, wie es Nick Redman oben formuliert hat, indem bei den beginnenden Streicherpassagen sich schon folgendes Unheil ankündigt und damit Bild und Ton kausal aufeinander bezogen sind und nicht jene ambivalente und schroffe Diskrepanz erzeugen, die eben für den Zuschauer einen Interpretationsrahmen schaffen, indem er sich selbst verorten kann, aber dabei fortwährend verunsichert – nicht aber unbedingt geschockt – wird.

Es ist darüber hinaus bezeichnend, dass die atonalen, geräuschhaften Cluster-Kompositionen in der Hollywoodsymphonik nach dem Erfolg von *THE EXORCIST* immer weiter ihren Einzug gehalten haben. Dabei ist vor allem Jerry Goldsmith zu nennen. Er hat für sein Score zu *THE OMEN* (Richard Donner) 1976 einen Oscar gewonnen. Dieser Soundtrack arbeitet hauptsächlich mit der Verwendung auf lateinisch gesungener,

pseudo-liturgischer Phrasen, die hier allerdings auf den Antichristen umgedeutet werden; bekannt ist das Titelthema *Ave Satani*. Die Verwendung lateinisch gesungener Chorpässagen ist eine Idee, die – wie oben erwähnt –, schon in Schiffrins Überlegungen zur Filmmusik von *THE EXORCIST* aufgetaucht ist. Auch hier ist ein enges, aufeinander bezogenes Zusammenwirken von Bild und Ton zu beobachten. Die ersten beiden *OMEN*-Filme sind im Grunde nichts anderes als Aneinanderreihungen der durch den Antichristen Damien verursachten Mordszenen. Meistens ist es so, dass es visuell einen Hinweis auf seine Präsenz gibt (ein Rabe, der auf dem Dach sitzt, ein zähnefletschender schwarzer Hund), dann setzen langsam die Chorstimmen ein (meist das Visuelle fast geradewegs doppelnd: So wird der Rabe durch ein gesprochenes „Morak“ direkt akustisch verbalisiert), um schließlich den Tod einer Figur mit wilder, sich steigender Symphonik zu verhandeln; von Offenheit und latenter Verunsicherung kann in diesen Filmen bisweilen gar nicht mehr gesprochen werden.

Noch geräuschhafter und in Richtung der Klangkompositionen tendieren Goldsmiths Filmmusiken zu *ALIEN* (USA 1979, Ridley Scott) und *POLTERGEIST* (USA 1982, Tobe Hooper), die die beiden Pole themenorientierter, aus wiedererkennbaren Melodien bestehender Hollywoodsymphonik und der geräuschhaften, dissonanten Atonalität der Neuen Musik gekonnt zusammenführen, die aber auch zu einer Apotheose dieser Verbindung beigetragen haben, die eine Weiterentwicklung in folgenden Jahren nahezu ausschließen sollte.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bedeutung der atonalen Musik für die Schock-Wirkung des Films *THE EXORCIST* eher gering ist, neben Oldfields *Tubular Bells* fällt wenig an bewusst wahrnehmbarer Musik bei der Filmrezeption auf. Stattdessen wird die Musik eher subliminal im Kontext mit Toneffekten und Geräuschen eingesetzt, also unterschwellig, wie auch die Bild-Inserts der Dämonenfratze. Dadurch kommt es zu einer Verfremdung des Geschehens, es wird eine Verunsicherung des Zuschauers bewirkt; statt kausalen Zusammenhängen werden auf diese Art und Weise offene Interpretationsrahmen geschaffen, deren einziger gemeinsamer Nenner (Musik und Bild) die Fremdheit des Dargestellten ist. So sagt auch Regisseur William Friedkin in einem Interview, in dem es über das Auslassen bestimmter Szenen im Film geht: „My feeling is that there *is* a specific meaning to these events, but the audience should discover it for themselves. [...] I love the fact that everyone who sees it has a completely different interpretation of what they've seen.“ (Friedkin im Gespräch mit Kermode, in Kermode 2003: 117f.) Dieses Erzeugen einer Ambivalenz wird primär über die Musik und den Klang erreicht, vor allem über die beiden widerstrebenden Taktiken einerseits der Dislokation und Irritation, andererseits aber auch der Verknüpfung durch das Aufgreifen von Geräuschen und Klangbildern, die so einzelne Handlungsstränge und Geschehenszusammenhänge

überbrücken. Darüber hinaus hat die Original-Musik von Schifrin und die Verwendung der Penderecki-Stücke eine große Bedeutung für die Entwicklung des populären Horrorfilms: Nicht nur filmhistorisch kann der *THE EXORCIST* als Vorgänger zahlreicher Horrorfilme fungieren, sondern in zahlreichen nachfolgend entstandenen Scores finden sich Anknüpfungen an die im Film verwendeten Stücke und die Etablierung bestimmter musikalischer Tropen. Durch den Einsatz der Musik Pendereckis im populären Hollywoodfilm und der Verbreitung des Original-Soundtracks zum Film, wurde dessen Werk auch mehr und mehr vom breiten Publikum wahrgenommen. Während Penderecki vorher von der Kritik geschätzt wurde, aber vom Publikum unverstanden blieb, zeichnete sich in den 70er Jahren (und dem Einsatz seiner Musik im Film) allmählich eine Wende ab, die bis heute dazu geführt hat, dass die Kriterien der Atonalität und des Geräuschhaften zu einem effektiven, verlässlich einsetzbaren, aber bisweilen auch schon abgenutzten Allgemeinplatz sowohl in der symphonischen Musik wie auch der Filmmusik der Genres Horror und Thriller geworden sind.

Literatur

Blatty, William Peter (1974): *On THE EXORCIST: From Novel to Film*. London: Corgi Publishers.

Burlingame, Jon (1998): Liner Notes. In: *THE EXORCIST [CD]. Original Motion Picture Soundtrack. Newly Restored and Remastered*. Burbank: Warner Home Video

Demmler, Martin (1999): *Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Ditzingen: Reclam.

Ehrlich, Cindy (1974): *Doin' the Devil's Sound Effects*. In: *Rolling Stone*, 28 February 1974.

Friedkin, William (2000, als Regisseur): *THE EXORCIST. The Version You've Never Seen*. [DVD] Warner Home Video

Kermode, Mark (2003): *THE EXORCIST*. Second Revised Edition. BFI Modern Classics. London: BFI Publishing 2003.

Moritz, Reiner (1989): *Knaurs Musiklexikon*. München: Knauer.

Travers, Peter, Stephanie Reiff (1974): *The Story behind THE EXORCIST*. New York: Crown Publishers.

Empfohlene Zitierweise

Florian Mundhenke: The Exorcist (1973) als Beispiel der Relevanz von Filmmusik in genrespezifischer und filmhistorischer Hinsicht. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 46-56, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p46-56>.

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.

Überlegungen zur hybriden Form des vermeintlich ersten Tonfilms THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland)

Silke Martin (Weimar)

Alan Croslands Film THE JAZZ SINGER wird in zahlreichen wissenschaftlichen Abhandlungen zum Übergang vom Stumm- zum Tonfilm als der Film beschrieben, der dem Tonfilm endgültig zum Durchbruch verhalf (vgl. Dibbets 1998, 197; Nowell-Smith 1998, 193; Henzel 2006, 47). Doch obwohl THE JAZZ SINGER maßgeblich dazu beigetragen hat, das neue Medium Tonfilm am Markt zu etablieren, handelt es sich bei diesem Film nicht um den ersten Tonfilm, wie gelegentlich behauptet wird (vgl. Ferrari 2004, 70), sondern lediglich um einen „Stummfilm mit einigen vertonten Einschüben“ (Dibbets 1998, 197). THE JAZZ SINGER ist ein so genannter *part-talkie*, ein Film also, der nur zum Teil vertont wurde. An ausgewählten Stellen enthält er „lippensynchrone Lieder und Dialog“ (Dibbets 1998, 197). Das expressive Spiel der Figuren und der Einsatz von Zwischentiteln hingegen erinnern an den Stummfilm. Doch nicht nur die Tatsache, dass THE JAZZ SINGER kein hundertprozentiger Tonfilm ist, steht laut Christoph Henzel einer Definition als erstem Tonfilm entgegen. Darüber hinaus ist er auch nicht der erste Film, der technisch in der Lage war, Bild und Ton zu synchronisieren. Vielmehr positioniert er sich als ein Ereignis unter vielen, als ein Glied innerhalb einer ganzen Reihe technischer Entwicklungen vom Stumm- zum Tonfilm (vgl. Henzel 2006, 48/49).

Aufgrund seiner herausragenden historischen Stellung als vermeintlich erster Tonfilm und erstes (Film-) Musical besitzt er dennoch für die Filmwissenschaft hohe Relevanz. Denn in seiner hybriden Form aus

Stumm- und Tonfilmelementen ist er ein wichtiges Zeugnis seiner Zeit. Anhand ausgewählter Filmszenen von *THE JAZZ SINGER* möchte ich zeigen, wie sich der akustische und visuelle Stil des Films in der Übergangszeit vom Stumm- zum Tonfilm ästhetisch positioniert hat. Im Zentrum meiner Überlegungen steht dabei zum einen, inwiefern technische Einschränkungen die Ästhetik von *THE JAZZ SINGER* beeinflusst haben und zum anderen, wie sich die Form dieses Films konkret darstellt.¹ Denn obwohl seine Hybridität aus Stumm- und Tonfilm in der Literatur häufig erwähnt wird (vgl. Dibbets 1998, 197), finden sich dazu bisher noch keine profunden Analysen.² Im Mittelpunkt anderer aktueller Filmbeschreibungen von *THE JAZZ SINGER* stehen eher Überlegungen zum wirtschaftlichen Durchbruch des Tonfilms, zur Problematik jüdischer Einwanderer in Amerika oder zur Funktionalisierung von Musik für die Botschaft des Films (vgl. Henzel 2006).

Die Überwindung des Gleichlaufproblems von Bild und Ton ist kein Phänomen der 1920er Jahre, sondern sie stand von Anfang an, lange vor der Einführung des Tonfilms, im Mittelpunkt technischer Entwicklungen des Films. Die Synchronisierung stellte ein zentrales und zunächst unüberwindliches Problem früher Erfindungen dar. In der Stummfilmzeit wurde im Wesentlichen an der Entwicklung von zwei Verfahren zur Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe des Filmtons gearbeitet, nämlich am Nadeltonverfahren und am Lichttonverfahren. Während das Nadeltonverfahren auf einer externen Verbindung getrennter Apparaturen wie der Kopplung von Grammophon und Filmprojektor beruht, stellt das Lichttonverfahren die optische Speicherung des Tons direkt auf dem Filmmaterial dar, was eine apparaturimmanente Synchronisierung von Bild und Ton ermöglicht.

Letztendlich war es das Vitaphone-Aufnahmesystem, das dem Tonfilm 1927 mit *THE JAZZ SINGER* endgültig zum Durchbruch verhalf. Beim Vitaphone-System handelt sich um ein Nadeltonverfahren, bei dem eine 40 cm große Schellackplatte mechanisch mit dem Filmprojektor verbunden und der Ton über elektrisch verstärkte Lautsprecher in den Zuschauerraum übertragen wurde (vgl. Heydecker 2004). Das Vitaphone-System wurde 1925 durch Western Electric und die Bells Lab gegründet und bereits 1926 von Warner Bros. mit *DON JUAN* (USA 1926, Alan Crosland) einem größeren Kinopublikum vorgestellt. Wobei dieser Film keine lippen synchronen Dialoge enthält wie *THE JAZZ SINGER*, sondern lediglich Musikeinlagen.³ Doch auch die Dialoge in *THE JAZZ SINGER* waren ursprünglich nicht vorgesehen.

Im Verlauf der Aufnahmen wurde eher zufällig als geplant an verschiedenen Stellen Dialog aufgenommen und nach einigen Diskussionen im Film belassen (Jossé 1984, 219).

¹ Wobei ich unter dem Begriff des Hybriden die Mischung zweier getrennter Systeme bzw. zweier verschiedener filmischer Formen verstehe. Laut Lexikon stammt der Ausdruck Hybrid von dem lateinischen Fremdwort griechischen Ursprunges „Hybrida“ ab und hat die Bedeutung von etwas Gebündeltem, Gekreuztem oder Gemischtem.

² Einen ersten Hinweis in diese Richtung gibt lediglich das Referat von Adrian Heydecker, vor allem, was den Zusammenhang von technischer Einschränkung und ästhetischer Ausprägung betrifft. Deshalb bilden Heydeckers stichpunktartige Ausführungen auch den Ausgangspunkt meiner Überlegungen (vgl. Heydecker 2004).

³ Die Musikaufnahmen sollten insbesondere dazu dienen, die Tonbegleitung in den Kinos zu ersetzen, die bis dahin in der Regel von Musikern realisiert wurde.

Die Begeisterung des Publikums, sprechende Protagonisten auf der Leinwand zu sehen, veranlasste Warner Bros. schließlich dazu, einen weiteren *part-talkie*, *THE SINGING FOOL* (USA 1928, Lloyd Bacon), zu produzieren. Auch dieser Film wurde, ebenso wie *THE JAZZ SINGER*, ein großer Erfolg und war in der Hauptrolle mit dem Varieté-Star Al Jolson besetzt. War *THE JAZZ SINGER* zu etwa 20 % ein Tonfilm, so belief sich das Verhältnis von Stumm- zu Tonfilm in *THE SINGING FOOL* bereits auf 60:40. Der nächste, nun 100%ige Tonfilm *LIGHTS OF NEW YORK* (USA 1928, Bryan Foy) wurde ebenfalls von Warner Bros. im Vitaphone-Verfahren produziert. Bei diesem so genannten *full-talkie* war jedoch weniger der Inhalt, als vielmehr die Tatsache, dass es keinerlei Stummfilmszenen mehr gab, ausschlaggebend. Um als Spielfilm klassifiziert zu werden, wurde *LIGHTS OF NEW YORK* von 20 auf 60 Minuten Länge erweitert.

Durch den Erfolg der Tonfilme von Warner Bros. erwarben nach und nach auch die anderen Studios die Lizenz am Vitaphone-System, um Tonfilme zu produzieren. Die Vitaphone-Technik und andere Nadeltonverfahren wurden schließlich Ende der 1920er Jahre durch die Tonwiedergabe per Film ersetzt. Weltweit wurden nun Lichtton-Verfahren entwickelt, die unweigerlich auch zu einer Umstellung unzähliger Filmtheater auf die entsprechende Tontechnik führten und schließlich den Stummfilm komplett verdrängten (vgl. Nowell-Smith 1998, 193; Dibbets 1998, 197/198).

Die Umstellung der Filmindustrie auf das Lichtton-Verfahren hatte weniger mit der klanglichen Qualität als vielmehr mit der Störanfälligkeit der Nadeltontechnik zu tun. Wenn beispielsweise der Film riss oder sprang, zog die externe Verbindung von Projektor und Schallplatte unweigerlich auch Synchronisationsprobleme nach sich. Die Vitaphone-Technik hatte aber auch noch andere Nachteile: Die Platte, die eine maximale Speicherlänge von 10 Minuten umfasste, konnte nur etwa 20 bis 25 Mal abgespielt werden, bevor sie aufgrund starker Abnutzungserscheinungen ersetzt werden musste. Zudem bestimmte die Länge der Platte die narrative Struktur des Films. Denn die Gesangseinlagen und Dialoge mussten sich an die Zeitstruktur der Platte anpassen. Der Film wird demnach in 10-minütige Akte unterteilt, an deren Ende Bild und Ton

„[...] von einem Projektor auf den anderen überblendet werden. Der Ton kann nicht über einen Rollenwechsel hinweg ohne Unterbruch abgespielt werden“ (Heydecker 2004).

Wenn man darüber hinaus bedenkt, dass die Tonspur ausschließlich als Direktton bzw. für das Playback-Verfahren aufgezeichnet werden konnte und zu dieser Zeit weder das Verfahren der Nachsynchronisation noch die Möglichkeiten des Tonschnitts zur Verfügung standen (da die Schallplatte nicht geschnitten werden konnte), so kann man auf jeden Fall sagen, dass sich *THE JAZZ SINGER* durch eine bemerkenswerte Tonspur auszeichnet. Erstaunlich ist in diesem Kontext aber auch, dass dieser Film trotz derartiger technischer Einschränkungen und der nur partiellen Vertonung maßgeblich dazu beigetragen hat, das neue Medium Tonfilm am Markt zu etablieren (vgl. Heydecker 2004).

Doch ist der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm nicht nur auf technischer und wirtschaftlicher, sondern auch auf inhaltlicher Ebene die dominante Präsentationsform dieses Films. *THE JAZZ SINGER* erzählt von einem Generationenkonflikt zwischen dem jüdischen Kantor Rabinowitz und seinem Sohn Jakie, der lieber Jazzsänger werden möchte als in der 5. Generation den Beruf seines Vaters weiterzuführen. Die Hauptrolle des jüdischen Sohns ist mit dem Varieté-Star Al Jolson besetzt, dessen Biografie sich zu Teilen auch in der Novelle *The Day of Atonement* (1922) von Samson Raphaelson wieder findet. Diese diente dem Drehbuch von *THE JAZZ SINGER* als Vorlage (vgl. Henzel 2006, 49).

Mit der Geschichte thematisiert der Film nicht nur die Problematik osteuropäischer Einwandererfamilien in Amerika, sondern auch sein eigenes Vorgehen, Töne zu Bildern erklingen zu lassen. Indem er von einem Jungen erzählt, der seine Stimme als Jazzsänger erklingen lässt, dabei aber auf großen Widerstand stößt, verweist er indirekt auch auf den Tonfilm, der zu dieser Zeit ebenfalls auf die solidarische Verweigerung der Stummfilmindustrie trifft. Die Gegensätze Vater/alte Zeit und Sohn/neue Zeit sind also nicht nur im Kontext jüdischer Tradition vs. gesellschaftlicher Assimilation zu sehen, sondern sie greifen auch, zumindest indirekt, den Wandel des Stummfilms zum Tonfilm auf. Indem *THE JAZZ SINGER* Tradition gegen Moderne, jüdischen Gesang gegen Jazz, das Leben im Ghetto gegen das Show-Business stellt, nimmt er nicht nur technisch, sondern auch narrativ einen Zwischenraum zwischen dem alten und dem neuen Medium, zwischen stummen und tönenden Bildern ein (vgl. Heydecker 2004).

Im Gegensatz zu *THE JAZZ SINGER* allerdings, der den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm nur andeutet, ist die Einführung des Tonfilms in *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952, Stanley Donen/Gene Kelly) explizit das Thema des Films. Der Schauplatz von *SINGIN' IN THE RAIN* ist Hollywood in den Jahren 1927/28. Der Film erzählt vom Aufkommen des Tonfilms, von technischen Problemen mit der Synchronisation und der ablehnenden Haltung der Filmindustrie und des Publikums. Auch der vermeintlich erste Tonfilm *THE JAZZ SINGER* wird in diesem Film erwähnt.⁴

Doch stellt sich *THE JAZZ SINGER* in seiner hybriden Form aus Stumm- und Tonfilmelementen nicht nur in narrativer, sondern auch in ästhetischer Hinsicht als ein Phänomen des Übergangs dar. Dies wird insbesondere in zwei Szenen deutlich. Beide verfügen als einzige nicht nur über synchronisierten Gesang, sondern auch über lippensynchrone Dialoge. Während die erste Szene, in der Jakie (Al Jolson) in einem Lokal vor einem größeren Publikum *Dirty hands, dirty face* und *Toot, toot, Tootsie* singt, den Übergang von stummen zu tönenden Bildern langsam und vom Zuschauer nahezu unbemerkt vollzieht, wird die zweite Szene - Jakie besucht seine Mutter (Eugenie Besserer) am Geburtstag seines Vaters in der elterlichen Wohnung - von einem abrupten Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm begleitet.

⁴ Darüber hinaus findet *THE JAZZ SINGER* auch über 50 Jahre später noch in *THE AVIATOR* (USA/D 2004, Martin Scorsese) Erwähnung.

In der ersten Szene, in der Jakie in einem Lokal auftritt, werden die Gespräche der Figuren zunächst nur stumm und in Zwischentiteln wiedergegeben. Das Klopfen des Publikums auf den Tischen und die Hintergrundmusik hingegen sind von Anfang an zu hören. Kurze Zeit später wird auch das Klatschen des Publikums synchronisiert. Als Jakie schließlich *Dirty hands, dirty face* und *Toot, toot, Tootsie* singt, ist nicht nur sein Gesang, sondern auch sein improvisierter Monolog zwischen den Gesangseinlagen zu hören (was wahrscheinlich daran liegt, dass die Tonaufnahme einfach weiterlief und im Film belassen wurde). Zu den bereits vorhandenen Tonebenen Geräusch und (Begleit-)Musik treten also lippensynchroner Gesang und Monolog hinzu. Wobei sich die Tonquelle nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb des Bildes befindet. Denn während Jakie spricht und singt, ist gelegentlich nur das Publikum zu sehen. Auch das Klatschen ertönt stellenweise, ohne dass man das Publikum sieht. Als Jakie nach dem zweiten Lied schließlich verstummt, sind keine Dialoge mehr, sondern nur noch das Klatschen und Rufen des Publikums zu hören. Im Anschluss daran werden auch die Geräusche ausgeblendet, bis am Ende der Szene nur noch Hintergrundmusik zu vernehmen ist. Wobei hier nicht eindeutig ist, woher die Musik kommt bzw. ob sie der Diegese entstammt oder nicht. Die Töne werden also nach Jakies Auftritt Ebene für Ebene wieder zurückgenommen. Als Jakie sich schließlich mit Mary Dale (May McAvoy) unterhält, wird das Gespräch stumm und in Zwischentiteln wiedergegeben. Die Mimik und Gestik der Figuren sind jedoch nicht, wie man vielleicht erwarten würde, übertrieben, sondern eher subtil und verhalten. Der Schauspielstil entspricht an dieser Stelle also nicht unbedingt der stummfilmischen Inszenierung von Bild und Ton.⁵

Der sanfte Einstieg in den Tonfilm zu Beginn der Szene und der kaum merkliche Übergang zum Stummfilm am Ende dieses Filmausschnitts stehen in hartem Kontrast zur zweiten Szene, in der sich der Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm völlig abrupt vollzieht.

Als Jakie am 60. Geburtstag seines Vaters (Warner Oland) nach Hause kommt, ist das Gespräch zwischen ihm und seiner Mutter zunächst nur stumm und in Zwischentiteln sowie an der Mimik und Gestik der Figuren zu sehen. Doch als Jakie beginnt, seiner Mutter das Lied *Blue Skies* vorzusingen, verstummt die Hintergrundmusik plötzlich und sein Gesang mit Klavierbegleitung erklingt. Auch das anschließende Gespräch mit seiner Mutter, das ebenso wie der Monolog in der ersten Szene improvisiert ist, ist zu hören. Die Zwischentitel verschwinden, der Schauspielstil ist zurückhaltend. Während Jakie singt, ist gelegentlich nur seine Mutter zu sehen, doch als sie sich unterhalten, sind beide ununterbrochen im Bild. Im Gegensatz zu Jakie allerdings, der deutlich spricht, nuschelt seine Mutter nur. Ihre Antworten sind kurz und kaum verständlich. Dies legt die Vermutung nahe, dass das Mikrofon, das zu dieser Zeit gerade erst erfunden war und nur über eine geringe Reichweite verfügte, ausschließlich auf Jakie gerichtet war. Dann, als Jakie wieder singt, wird er plötzlich durch einen lauten Schrei („Stop“) seines Vaters unterbrochen, der unbemerkt das Zimmer betreten hat. Sofort kehrt Stille ein und es ist absolut nichts mehr zu hören. Alle Geräuschebenen, auch die Begleitmusik, werden in diesem Moment abrupt ausgeblendet. Dem zunächst harten Einstieg in den

⁵ Wobei laut Bordwell die These der elaborierten Gestensprache im Stummfilm ohnehin überholt ist (vgl. Bordwell 2006, 113/114).

Tonfilm folgt also hier der jähe Wechsel zum Stummfilm. Dann erst, Sekunden später, setzt die Begleitmusik wieder ein. Der Streit zwischen Vater und Sohn wird nun lautlos, mit expressiven Gesten und Zwischentiteln, visualisiert.

Diese beiden Szenen führen nicht nur die zwei gegenläufigen Kombinations-möglichkeiten von Stumm- und Tonfilmelementen vor – die Überlagerung stummer und tönender Bilder einerseits und der gegenseitige Ausschluss beider filmischer Formen andererseits – sondern sie greifen auch der historischen Entwicklung des Mediums Film voraus. Man könnte also sagen, dass die erste Szene in ihrer Überlagerung von Stumm- und Tonfilmelementen in Analogie zu den Anfangsjahren des Tonfilms zu sehen ist, in denen Stumm- und Tonfilm koexistierten, die zweite Szene hingegen mit ihrem abrupten Wechsel von der einen zur anderen filmischen Form die völlige Verdrängung des Stummfilms durch den Tonfilm Anfang der 1930er Jahre andeutet. Allerdings geschieht dies mit Brüchen bzw. in umgekehrter Reihenfolge, denn die zweite Szene endet nicht, wie man vielleicht erwarten würde, mit dem Tonfilm, sondern mit dem Stummfilm.⁶

Einen Hinweis in diese Richtung gibt auch der Satz „You ain’t heard nothin’ yet“, der in der ersten Szene lippensynchron zu hören ist, in der zweiten Szene hingegen nur stumm und im Zwischentitel erscheint. Jakie spricht also denselben Satz, den er bereits während seines Auftritts vor dem Publikum gut hörbar verlauten ließ, ein zweites Mal, doch dieses Mal mit stummen Lippenbewegungen. Auch hier bleibt am Ende, so legt es zumindest dieser Satz nahe, nur der stumme Film. Doch in der Gegenüberstellung von Schrift und Lautsprache, Zwischentitel und Rede, stummen und tönenden Bildern macht der Satz auch auf etwas anderes aufmerksam, nämlich auf die Differenz von „indirekter“ und „direkter Rede“ (Deleuze 1997, 289 ff.).

Laut Gilles Deleuze (1997) äußert sich der Sprechakt im Stummfilm wegen seiner Zwischentitel als indirekte Rede. Der Tonfilm verkehrt den Stummfilm, indem der Sprechakt zur direkten Rede wird und mit dem Bild in Interaktion tritt. Steht das Bild im Stummfilm für das Natürliche und Unmittelbare und die Zwischentitel für das Kulturelle und Abstrakte, so zeichnet sich das Bild im Tonfilm hingegen, da die Sprache durch die Stimme in das Bild integriert und dieses somit ebenso wie die Sprache interpretierbar wird, nun durch Künstlichkeit aus. Der Sprechakt im Tonfilm wird folglich nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar und das Visuelle lesbar (Deleuze, 1997, 289 ff).⁷

Indem *THE JAZZ SINGER* aber stumme und tönende Bilder übereinander legt, wie beispielsweise in der Szene, in der Jakie während der Generalprobe im Theater singt, seine Mutter sich aber gleichzeitig stumm und in Zwischentiteln unterhält, hebt er die Differenz von indirekter und direkter Rede auf. Die Bilder oszillieren

⁶ Zudem verweist die zweite Szene mit ihrem abrupten Wechsel von tönenden zu stummen Bildern auf die beiden unterschiedlichen Präsentationsformen des Stummfilms, Bilder mit oder ohne Musik-/Tonbegleitung zu zeigen.

⁷ Eine Kurzzusammenfassung von Deleuzes Thesen zum Verhältnis von Bild und Ton im Film stelle ich bereits an anderer Stelle vor (vgl. Egner (jetzt Martin) 2003, 97 ff).

demnach zwischen Natur und Kultur, zwischen Unmittelbarkeit und Gemachtheit und zeigen so ein weiteres Mal die hybride Struktur dieses Films.

Allerdings ist die Überlagerung von direkter und indirekter Rede in *THE JAZZ SINGER* zu unterscheiden von der „freien indirekten Rede“ des modernen Films, der um 1960 aufkommt (Deleuze 1997, 310). Die freie indirekte Rede im modernen Kino, die den Gegensatz von direkt und indirekt aufhebt, steht laut Deleuze in Zusammenhang mit der Entstehung eines autonomen akustischen Bildes, das nicht mehr mit dem visuellen Bild interagiert. Der Sprechakt wird vom Visuellen unabhängig, er wird zur freien indirekten Rede (vgl. Deleuze 1997, 289-334).

THE JAZZ SINGER hingegen hebt zwar mit der Überlagerung von stummen und tönenden Bildern die Differenz von indirekter und direkter Rede auf, doch zerstört er die szenatorische Einheit von Akustischem und Visuellem nicht oder bricht deren narrative Klammer auf.

Bemerkenswert ist darüber hinaus aber auch die visuelle Erscheinung der Zwischentitel, etwa in der Szene, in der Jakie am Bahnhof von seinem Agenten erfährt, dass er am Broadway engagiert wird. Die Zwischentitel, die aus jeweils einem Wort mit Ausrufezeichen bestehen, werden von Wort zu Wort größer, je dramatischer die Filmmusik ertönt. Zwischen die Worte New York! Broadway! Home! Mother! ist Jakie geschnitten. Die Zwischentitel dienen in dieser Szene nicht nur der Informationsübermittlung bzw. verstärken im Verbund mit der Musik die narrative Aussage des Films, sondern sie präsentieren sich auch als eigenständiges Element der visuellen Gestaltung. Doch nicht nur die Zwischentitel, sondern auch verschiedene Briefe werden auffallend in Szene gesetzt. So erscheinen sie von Hand oder mit Maschine geschriebene Leinwand füllend vor schwarzer Blende oder im Bild. Darüber hinaus wird Schrift auch in Form von Leuchtreklame verwendet, wie beispielsweise in der ersten Szene, in der der Schriftzug „Coffee Dan’s“ mehrfach aufleuchtet. Fast könnte man schlussfolgern, dass eine derart auffällige Inszenierung grafischer Elemente in *THE JAZZ SINGER* zeigen soll, wie unterschiedliche Präsentations- und Gestaltungsformen von Schrift im (Stumm-)Film nicht nur thematisiert, sondern auch konjugiert werden.

Allerdings ist dieser Film nicht nur aufgrund der Komplexion von stummen und tönenden Elementen und der unterschiedlichen Präsentation von Schrift interessant, sondern auch wegen seines Verhältnisses von Akustischem und Visuellem bzw. wegen seiner ausgearbeiteten und differenzierten Tonspur.

Die klassische Terminologie des Bild/Ton-Verhältnisses im Film⁸ nimmt als Ausgangspunkt die Diegese, das raumzeitliche Kontinuum, in dem sich die Handlung entfaltet (Flückinger 2002). Ein diegetischer Ton ist demnach jener, dessen Quelle - sei es einer Figur oder eines Objekts - zur Diegese gehört. Ein extra- oder

⁸ Einige wichtige Vertreter sind u.a. Claudia Gorbman (1987) sowie David Bordwell und Kristin Thompson (1993). Zum Begriff der Diegese siehe auch montage/av (2007).

nicht-diegetischer Ton hingegen hat seine Quelle außerhalb der Diegese wie beispielsweise eine Erzählerstimme oder Filmmusik. Weiterhin unterteilen Bordwell und Thompson diegetische Töne in onscreen- und offscreen-Töne, je nachdem, ob sich ihre Quelle im Bild (onscreen) oder außerhalb des Bildes (offscreen) befindet (1993, 307/308).

In der ersten Szene von *THE JAZZ SINGER*, in der Jakie in einem Lokal singt, finden sich diegetische und nicht-diegetische Töne, wobei die diegetischen Töne auf allen Ebenen, also auf Ebene der Sprache, des Geräusches und der Musik, sowohl onscreen als auch offscreen verwendet werden. Denn Jakies Gesang, sein Monolog und das Klatschen des Publikums haben ihre Quelle sowohl innerhalb als auch außerhalb des Bildes. Nicht-diegetisch hingegen beschränkt sich die Tonspur auf die Hintergrundmusik, bei der es sich laut Christoph Henzel „strukturell“ um eine „typische Stummfilm-Begleitmusik“ handelt (Henzel 2006, 60). Erzähler und Kommentar existieren auf nicht-diegetischer Tonebene nicht. Dafür beinhalten die Zwischentitel neben den Dialogen auch Informationen bzw. Erzählerkommentare (vgl. Heydecker 2004).

Folglich entspricht der diegetische Ton in seiner differenzierten Ausarbeitung bzw. in seinem Verhältnis zum Visuellen bereits dem Tonfilm, der nicht-diegetische Ton hingegen erinnert noch an den Stummfilm. Dies zeigt ein weiteres Mal die hybride Struktur dieses Films.

Doch ist stellenweise auch unklar, woher die Musik kommt bzw. ob sie der Diegese entstammt oder nicht, wie beispielsweise in der ersten Szene, in der nach Jakies Auftritt die Quelle der Musik nicht mehr genau zu lokalisieren ist. Mit der Ununterscheidbarkeit von diegetischer und nicht-diegetischer Musik deutet *THE JAZZ SINGER* bereits eine gängige Praxis des klassischen Hollywood-Erzählfilms an, nämlich die Verschleierung der Positionierung der Musik.

Doch nicht nur die Ununterscheidbarkeit von diegetischer und nicht-diegetischer Musik, sondern auch andere Tonpraktiken des klassischen Hollywoodfilms finden sich, zumindest in Ansätzen, in *THE JAZZ SINGER*, wie beispielsweise die Methode des Mickey Mousing in den Tanzeinlagen der Broadway-Show, in denen die Bewegungen der Mädchenbeine von der Musik klanglich imitiert werden. Auch Soundbridges werden verwendet, wie etwa in der Szene, als Jakie ein Konzert des Kantors Joseff Rosenblatt besucht. In dem Moment, als Jakie sich an seinen Vater erinnert, wird der Gesang des Kantors Rosenblatt auf das Bild seines singenden Vaters überblendet. Des Weiteren deutet sich am Ende des Films, als Jakie in der Synagoge für seinen Vater das *Kol Nidre* singt, die Schaffung einer Tonperspektive an, ein Verfahren, das vor allem für den frühen Tonfilm bezeichnend ist. Als das Fenster im Zimmer seines sterbenden Vaters geöffnet wird, wird auch Jakies Gesang lauter (vgl. Heydecker 2004).

Darüber hinaus fällt aber noch etwas anderes auf, nämlich, dass bereits im Moment der Synchronisierung von Bild und Ton bzw. im Moment des so genannten Tondurchbruchs, der mit *THE JAZZ SINGER* initiiert

wurde, bereits eine Distanzierungsbewegung des Akustischen vom Visuellen zu beobachten ist. Denn *THE JAZZ SINGER* verwendet nicht nur onscreen-, sondern auch offscreen- und nicht-diegetische Töne, das heißt, er verwendet auch solche Töne, die asynchron zum Bild eingesetzt werden bzw. deren Quelle sich außerhalb des Bildes befindet.⁹

Demnach führt die Synchronisierung von Bild und Ton von Anfang an auch ihre Gegenbewegung, die bildgegenläufige Verwendung des Tons, mit sich. *THE JAZZ SINGER* etablierte also nicht nur den Tonfilm bzw. die Synchronisierung von Bild und Ton, sondern auch die Asynchronie von Akustischem und Visuellem, die wenige Jahre später vor allem in Form von Filmmusik oder Erzähler-Kommentar eine gängige Erzählkonvention des klassischen Films darstellt. Die asynchronen Töne in *THE JAZZ SINGER* brechen die Geschichte jedoch weder auf noch stören sie die Fiktion, vielmehr unterstützen sie die Narration sogar und erweitern das Bild. Denn indem sie das Bild nicht einfach nur verdoppeln, sondern hörbar machen, was nicht sichtbar ist, fügen sie dem Bild eine weitere (dramaturgische oder räumliche) Ebene hinzu. Obwohl sich der Ton vom Bild distanziert, ist er also dennoch mit diesem narrativ verbunden, da die Asynchronie von Bild und Ton im klassischen Film im Kontext der Geschichte bzw. innerhalb einer szenatorischen Einheit stattfindet.¹⁰

Der Filmtone erweitert das Bild aber nicht nur aufgrund seines asynchronen Einsatzes, sondern auch wegen seiner raumbildenden Wirkung. Denn im Gegensatz zum Bild, das sich auf der flachen Leinwand befindet, „bevölkert“ der Ton auch den Zuschauerraum. Die Differenz von flachem Bild und raumbildendem Ton deutet sich zwar bereits in der Musik- und Tonbegleitung des Stummfilms an, doch erst die lippensynchronen Dialoge von *THE JAZZ SINGER* machen diese Differenz für den Zuschauer auch wahrnehmbar.

Interessant ist zudem auch der visuelle Stil dieses Films, der sich, zumindest stellenweise, durch eine auffallend niedrige Schnittfrequenz und eine relativ statische Kamera auszeichnet. Dies ist jedoch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Kamera aufgrund ihres Eigengeräusches zur Schalldämmung in einer unhandlichen Kabine untergebracht werden musste, was die visuellen Bewegungsmöglichkeiten des Films enorm einschränkte. Auch die Figuren wurden durch die Mikrofone, die an bestimmten Stellen des Raums angebracht waren, in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Zudem musste der Bildschnitt bereits vor der Aufnahme detailliert geplant werden, da die Schallplatte nicht geschnitten werden konnte bzw. das Verfahren der Nachsynchronisation noch nicht möglich war. Entweder wurde, um bei fortlaufendem

⁹ Hierbei ist anzumerken, dass Bordwell und Thompson die Asynchronie von Bild und Ton nicht räumlich, sondern zeitlich definieren. Meine Ausführungen hingegen zielen, zumindest in diesem Beispiel, auf die räumliche Asynchronie von Akustischem und Visuellem ab, also darauf, dass der Ton seine Quelle nicht im Bild hat bzw. nicht mit dem Bild synchronisiert ist. Zum Begriff des Asynchronismus vgl. auch Kracauer (1985).

¹⁰ Denn im Zusammenspiel von Bild und Ton ist laut Hans J. Wulff in der Regel nicht das einzelne Bild, sondern „[...] vielmehr die Szene der Bezugspunkt [...], der in der zu leistenden Synthese im Zentrum steht“ (Wulff 2008, 58).

Synchron- bzw. Direktton die Kontinuität der Szene zu gewährleisten, mit mehreren Kameras gedreht oder das Playback-Verfahren eingesetzt (vgl. Heydecker 2004).¹¹

Die zweite Szene, in der sich Jakie mit seiner Mutter am Klavier unterhält, zeigt, wie stark die Montage und die gesamte Bildgestaltung durch den Synchron- bzw. Direktton bestimmt wurden. Denn während Jakies Gesang und der Unterhaltung mit seiner Mutter existiert keinerlei Kamerabewegung und auch die Figuren bewegen sich kaum. Zudem werden in dieser synchronisierten Passage lediglich drei Einstellungen verwendet, alle in ähnlicher Einstellungsgröße, Nah oder Halbnah. Die drei Einstellungen - (1) Jakie am Klavier, (2) die Mutter auf einem Stuhl sitzend, sowie (3) beide, Jakie am Klavier und die Mutter daneben - wechseln sich in langsamem Schnitttempo ab. Vermutlich wurden diese Einstellungen mit mehreren Kameras oder im Playbackverfahren aufgenommen, um die Synchronität von Bild und Ton zu gewährleisten. Als der Vater eintritt, kommen schließlich auch andere Einstellungen hinzu und das visuelle Tempo der Szene erhöht sich etwas. Doch erst als der Film komplett verstummt und keine Synchrontonaufnahme mehr nötig ist, steigert sich auch die visuelle Dynamik des Films deutlich (vgl. auch Heydecker 2004).¹²

Einige Jahre nach *THE JAZZ SINGER* wurden schließlich Blimps zur schalldämmenden Ummantelung der Kamera entwickelt, die die unhandliche Kabine und andere Schallschutzmaßnahmen ersetzten (vgl. Bordwell 2006, 71f). Einen ähnlichen Effekt hatten bewegliche Mikrophone, die nicht mehr, wie am Anfang, an einer bestimmten Stelle des Raums installiert waren, sondern an Angeln befestigt über den Köpfen der Schauspieler hingen und deren Bewegung folgen konnten (vgl. Bordwell/Thompson 1993, 472). Doch nicht nur die Entwicklung von Tonangeln und Blimps, die die Kamera wieder beweglicher machten, sondern auch die Trennung der Bild- und Tonaufnahme bzw. die Nachsynchronisation machte den Toningenieur unabhängiger und brachte dem Kameramann „die Freiheit der Bewegung und Perspektive der Stummfilmära“ zurück (Martin 1998, 27). So konnte sich schließlich in der Zeit von Mitte der 1930er bis Ende der 1940er Jahre ein „internationaler Stil“ des Tonfilms etablieren, der laut Bordwell ebenso wie der Stummfilm zu einer „internationalen Filmsprache“ wurde und sich als eine Kombination aus „Montage, Kamerabewegung, Tiefeninszenierung, Bewegung der Personen mit genauem Timing bezüglich der Kamerabewegung und der Bewegung anderer Figuren“ beschreiben lässt (Bordwell 2006, 108 ff). Eine derartige Ästhetik war allerdings 1927, als *THE JAZZ SINGER* produziert wurde, technisch noch nicht möglich.

THE JAZZ SINGER, so lässt sich resümierend feststellen, ist in jeglicher Hinsicht ein Grenzgänger bzw. ein Phänomen des Übergangs. Ob wirtschaftlich, technisch, narrativ oder ästhetisch, der Dreh- und Angelpunkt

¹¹ Interessant ist in diesem Kontext auch, dass der Direktton in *The Jazz Singer* eine technische Einschränkung bedeutete, im modernen Film hingegen, etwa in den Filmen der Nouvelle Vague oder des direct cinema, als Befreiung empfunden wurde, da der Ton durch die Verwendung von Handkameras und portablen Tonbandgeräten nun auch an Originalschauplätzen aufgenommen werden konnte.

¹² Des Weiteren fällt (zumindest dem musikalisch geschulten Zuschauerauge) auf, dass Jolsons Klavierspiel gedoubelt ist. Das heißt, dass bereits in diesem frühen Tonfilm akustisches „Fremdmaterial“ unter die Bilder gelegt wurde. Auch wenn die Klaviermusik live, also zeitgleich mit der Bildaufnahme produziert wurde, indem etwa ein Klavierspieler im Set synchron zu den Handbewegungen Jolsons gespielt hat, handelt es sich dennoch um akustisches „Fremdmaterial“.

dieses Films ist der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm. Allerdings, so muss man hier hinzufügen, lag der Schwerpunkt meiner Ausführungen nicht darin, zu zeigen, *dass* dieser Film über eine hybride Form verfügt – denn das ist offensichtlich und kann an anderer Stelle nachgelesen werden. Im Zentrum meiner Überlegungen stand vielmehr, *wie* sich die hybride Form konkret in ihren einzelnen Ausprägungen, auf akustischer und visueller Ebene, äußert bzw. inwiefern die technischen Einschränkungen die Ästhetik des Films beeinflusst haben. Denn letztendlich, so meine Schlussfolgerung, waren es gerade die technischen (Un-)Möglichkeiten dieses Films, die eine derart hybride Ästhetik überhaupt erst ermöglichten oder vielleicht besser: notwendig machten.

Literatur

- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1993) *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, David (2006) *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt/ Main: Verlag der Autoren.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Dibbets, Karel (1998) Die Einführung des Tons. In: *Geschichte des internationalen Films*. Hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 197-203.
- Egner, Silke (jetzt Martin, Silke) (2003) *Bilder der Farbe*. Weimar: VDG.
- Ferrari, Chiara (2004) Der Jazzsänger/The Jazz Singer (1927). In: *1001 Filme – Die besten Filme aller Zeiten*. Hrsg. v. Steven Jay Schneider. Zürich: Edition Olms, S. 70.
- Flückiger, Barbara (2002) *Sound Design: die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard melodies. Narrative film music*. London: BFI.
- Henzel, Christoph (2006) „A Jazz Singer – singing to his God“. *The Jazz Singer (1927): Musik im „ersten Tonfilm“*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 63, 1, S. 47-62.
- Jossé, Harald (1984) *Die Entstehung des Tonfilms*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.
- Heydecker, Adrian (2004) *The Jazz Singer*, online: <http://www.wavestyle.ch> (Stand: 11.02.2008).
- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Martin, Jean (1998) Von Clair zu Cameron: die Emanzipation der Geräusche. In: *epd Film*, 7/98, S. 26-33.
- montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 16/2/2007.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1998) II. Der Tonfilm 1930-1960. Einführung. In: *Geschichte des internationalen Films*. Hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 193-196.
- Wulff, Hans J. (2008) Funktionen der Musik in den Komödien Jiří Menzels. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 1, online: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/download/KBzF/KBzF001.pdf> (Stand: 03.03.2008), S. 51-62.

Empfohlene Zitierweise

Silke Martin: Überlegungen zur hybriden Form des vermeintlich ersten Tonfilms *The Jazz Singer* (USA 1927). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S.57-68, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p57-68>.

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.

Minimal Media Art – Minimal Music (Steve Reich)

(Birgit Maria Leitner, Weimar)

Abstract

Der Text befasst sich mit vier minimalistischen Produktionen aus der aktuellen Medienkunst (Themen: Schwarmbewegungen, Tanz, moderne Kunst u. a.). In ihnen korreliert das *phase shifting* der Musik von Steve Reich von 1967 mit neuartigen Visualisierungsformen und –technologien. Das Zusammenspiel von digitaler Identität und analoger Differenz mit ihren klanglichen und visuellen Polyrythmiken und patterns führt zu „entropischen Verschiebungen“, die ungewöhnliche „psycho-physische Effekte“ bewirken. Die mit den prozessualen Systemen einhergehende ästhetische Erfahrung wird in eine „Architektur des Sinns“ der Moderne des 21. Jahrhunderts eingebettet.

The paper deals with four minimalist productions on the field of actual media art (themes: covey movements, dance, modern art etc.). With them the *phase shifting* of Steve Reich's music from 1967 correlates with novel visualisations and technologies. The interplay of digital identity and analogue difference with its acoustic and visual polyrhythms and patterns leads to “entropic shiftings”, which cause unusual “psycho-physical effects”. The aesthetical experience of the process-related systems is embedded into an architecture of sense of modernity in the 21st century.

1. Zu den repetitiven Summationsklängen zweier Klavierstimmen nehmen wir den visuellen „unendlichen“ Prozess eines abstrakten ornamentalen Musters wahr – ein digitales Fluidum im Stil der *optical art*.¹

¹ Künstler: Casey Reas.

2. Eine sich organisierende Schwarmbewegung im Flug oder freien Fall: im entropischen Verlauf der Bildanordnungen ist kaum unterscheidbar, ob Insekten oder Vögel.²
3. Die konstruierte Montage zufälliger, isolierter und sich überlagernder *frames* irgendwo in Japan zeigt Verkehrsknotenpunkte: eine U-Bahn, einen Straßenbahnübergang, den Blick offenbar auf eine Hochspannungsleitung.³
4. Der asymmetrische Klang von vier Violinen lässt die tänzerische Einschreibung eines Rosenmusters auf eine Sandfläche nachvollziehbar werden.⁴

Alle vier Beispiele beruhen auf der minimalistischen Musik von Steve Reich⁵ (*Piano Phase*, *Violin Phase*). In ihr führt das reduktive Moment der Wiederholung bei begrenzter Tonzahl und Dynamik zu einem so genannten *phase shifting* (Verschiebung durch einen kleinen Geschwindigkeitsunterschied). In den vier eingeführten „ästhetischen Systemen“ wird das *phase shifting* jeweils hör- als auch sichtbar und somit in doppelter Hinsicht wirksam.

Reichs Kompositionen jenseits der klassischen Vorstellungen von musikalischer Struktur mit ihren „ideenreichen Bildströmen“ lassen nur mehr vage an beziehungslose Sequenzen denken, wie sie etwa noch Erik Saties Komposition für René Clairs Kurzfilm *ENTR'ACTE* (*Zwischenakt*) kennzeichnen („Entr'acte“ – zunächst ein musikalischer Teil von *Relâche. Ballett instantéiste en deux actes*, 1924). Zwar diente bereits in der frühen Stummfilmästhetik das monotone Repetieren von identischen Einzeltakten oder musikalischen Bausteinen einer mechanistischen Formgebung; insofern scheinen Reichs Summationsklänge mit jenen Filmmusiken zu konvergieren, die in Anlehnung an frühere schöpferische Kompositionen entstehen (wie z.B. diejenigen von Michael Nyman oder Philipp Glass, siehe Prox in Motte-Haber 1993, 19-21). Ganz anders jedoch tritt in der Medienkunst des 21. Jahrhunderts eine neue Abhängigkeit des Bildes von der Musik hervor und es lässt sich die Suche nach einer von populären minimalistischen Vertonungen abgrenzende ästhetischen Erfahrung ausmachen.

In Ausstellungen und Performances führt Medienkunst durch Videoinstallationen oder großleinwandige Projektionen zu ungewöhnlichen Effekten. Sobald sich Musik und Bild in der Perzeption als zwei Dimensionen aufeinander beziehen, die auf einer versetzten Gleichzeitigkeit aufbauen, gelingt es, mit Hilfe des *phase shifting* zufällige Koinzidenzen zwischen Tonintervallen und Farb- oder Objektbewegungen herzustellen. Die Beziehung der Beobachterin zu den Medienkunststücken und vice versa gestaltet sich dynamisch, bedingt vor allem dadurch, dass das musikalische *phase shifting* jedes Mal auf paradoxe Weise den Beginn und Verlust der Unterscheidungsfähigkeit der Töne markiert. Indem ein Intervallzyklus einen in seiner Nachbarschaft befindlichen Intervallzyklus verdeckt, ist er allein hörbar. Die hervorgebrachte

² Künstler: Norbert Pfaffenbichler & Lotte Schreiber.

³ Künstler: Dietmar Offenhuber.

⁴ Künstlerin: Anne Teresa De Keersmaecker.

⁵ geb. 1936 in New York.

Tondichte führt dazu, dass das Ohr zur Verschmelzung neigt, während der Rhythmus fast schon zur Klangfarbe mutiert. Indem die Verdeckungsschwelle überschritten wird, entsteht der Kreislauf einer sich verschiebenden Frequenzmodulation. Auf die Tonhöhendifferenzen in den prozessualen Einheiten reagieren die Sinnesorgane mit unterschiedlicher Empfindlichkeit.

I.

Den vier eingangs vorgestellten Bildstrecken, die mit Reichs Komposition *Piano Phase* (Dauer: 17min. 30) bzw. dem Stück *Violin Phase* (Dauer: 15min.) unterlegt sind, beide aus dem Jahr 1967, gehört nachfolgend das Augenmerk. Sprache oder ein narrativer Zusammenhang fehlen, die Kraft des *digital turn* wird in vollem Umfang merkbar, wenn mittels „binary digits“ die Simulation der realen Zeit und des realen Raumes, ihre Auslöschung gar, ästhetisch vollzogen wird. Stattdessen erzeugt das Zusammenspiel von Reichs *phase shifting* mit programmierten visuellen *patterns* in jedem Stück andere Affekte. Steve Reich begriff in den 1960er Jahren die *patterns* seiner Musik als „psychoacoustic by-products of the repetition and phase-shifting“ (Hillier 2004, 26).

Ihr Mechanismus liegt in der Aktivierung einer vegetativen Reaktion, die auf einem bestimmten Erleben bzw. Lust/Unlust-Gefühl aufbaut. Die Stärke der Erregung ist bedingt durch die mechanistische und dissonante Formgebung. Sie gestaltet sich in Abhängigkeit davon, ob die Wahrnehmende an Reichs minimalistischer Musik Gefallen findet oder nicht. Die ununterbrochenen Wiederholungen, auf denen das Zusammenwirken des akustisch-visuellen *phase shifting* in den vier Stücken aufbaut, erfordern nämlich ein hohes Maß an Aufmerksamkeit. Durch die psycho-physische Anspannung (erhöhte Atemfrequenz oder Muskelanspannung) wird sogar ein gewisser Erschöpfungszustand erreicht.

Mit ihrer strukturierten Komplexität, ihren akustisch-visuellen Systemdifferenzen reichen die eingangs angeführten Beispiele aus der Medienkunst der Zweiten Moderne die Hand. Sie firmiert als „eine Grammatik und ein Thesaurus von Vokabularien“ (Klotz 1996, 16), deren variierenden Stilveränderungen im 21. Jahrhundert nicht mehr für ungültig erklärt werden. Der künstlerisch-technologische Minimalismus in den vier Medienkunststücken dient insofern nur in zweiter Linie der Illustration von Bewegungsabläufen, in erster Linie zielt er in der Visualisierung geometrischer Figuren wie Quadrat bzw. Kubus oder Kreis auf das ungewöhnliche Wechselspiel mit Reichs Musik. Mit jedem Beispiel handelt es sich nicht um die Kopie eines Inhalts, der in eine Form passen soll, sondern um eine ähnliche Struktur, mit der der variierte Stoff in den differenzierten Fällen konform ist. „Art is a type of which your copy or my copy [...] are the various tokens“ schreibt Richard Wollheim 1965, zur Hochzeit der minimal art (Wollheim in Battcock 1965, 392).

In kritischer Einstellung ließe sich zunächst monieren, minimalistische Filmmusik oder für die Montage herangezogene minimalistische Musik würde von Bedeutungsschwammigkeit, Monotonie oder Sinnentleerung zeugen. In der Tat ist zu bemängeln, wenn minimalistische Filmmusik einfach nur Einzelbausteine aus der traditionellen Form ihrer satztechnischen Einbindung heraus bricht und mechanisch repliziert, ohne auf die ihr ursprünglich innewohnende Semantik Rücksicht zu nehmen (hierzu siehe Heldt in Bullerjahn 2001, 97-99). Auch ließe sich fortführend die Frage aufwerfen, ob eine möglicherweise favorisierte filmmusikalische Leitmotivtechnik im Hinblick auf ein Aussagbares nicht ebenso monoton oder „leer“ wirken könne. Dieser Disput interessiert an dieser Stelle jedoch nicht. Allerdings geht es darum herauszustellen, dass der mit neuartigen technologischen Mitteln kontextualisierte musikalische Minimalismus durch die Ästhetik der Zweiten Moderne eine andere Bedeutung gewinnt. Nicht, weil er jenseits einer Fiktionalität steht, die dem Anspruch von Wahrheit und Sinn Genüge zu leisten versucht. Das Besondere scheint das Zusammenwirken von klanglicher und visueller Information zu sein, das in die künstlerische „aleatorische“ Entstehung von *patterns* mündet und einen geistigen Konflikt nicht qua Erzählung, sondern als das Resultat einer Affektion zur Anschauung bringt. Die erreichte ästhetische Empfindung hat ihren Grund in den Effekten, die das *digital editing* bereitstellt. Zwar ist eine solche Medienkunst immer noch an die menschliche Erfahrungswelt gebunden (vgl. Dewey 1934/1995), im 21. Jahrhundert jedoch in veränderter Form an ein mit seinen psychisch-physischen Auswirkungen beschleunigtes Leben sowie seinen informationstechnisch bestimmten Beziehungen zur Umwelt.

Auf diese Weise lässt die programmierte Medienkunst mit ihren mathematischen Strukturen die Objektivität des klassischen Minimalismus der 1960er Jahre, seine schematische Klarheit, geometrischen Muster, seine Logik der Isolation und Entpersönlichung, einst nach dem Motto „we fragment the world“ (Wollheim in Battcock 1965, 399) in neue Qualitäten münden.

II.

Eine genauere Betrachtung der vier Stücke macht es erforderlich, zunächst auf Begriff und Erscheinungsweise der „Minimal Music“ einzugehen, wie sie mit Reichs Stücken *Piano Phase* und *Violin Phase* von 1967 verbunden sind.

In seinem Aufsatz *Konvergenzen von Minimal Music und Film* von 1993 ordnet Lothar Prox *minimal music* ein als „eine strikt kombinatorische Kunst, die mit Hilfe winziger klanglicher Details – Motive, Bausteine, kleinste Zellen – repetitive Muster (*patterns*) entwirft“ (Prox ebd., 18). Ihr Kennzeichen sei ein „reduzierter instrumentaler Aufwand, harmonische Statik, [die] permanente Wiederholung scheinbar gleichbleibenden melodischen Materials“ (ebd.). *Minimal Music* ignoriert Konventionen des Komponierens, wie harmonischer Aufbau, klassische Satztechniken oder die strukturelle Bedeutung von Konsonanz oder Dissonanz.

Dementsprechend beruht das *phase shifting* in Reichs Musik auf Differenzierungen, die mittels eines Additions-, Subtraktions- sowie Substitutionsverfahren entstehen. Reichs (de)kompositorisches Verfahren lässt sich als „Serialismus“ einstufen. Jedoch ist dann eine Abgrenzung zu der ihm vorgängigen Tradition der Moderne vorzunehmen, wie sie in den frühen 1960er Jahren mit John Cage firmiert. Diese wiederum setzt sich von Strawinskys früher Polyphonie ab, „gegen das Subjekt, mit der Inthronisierung eines Mechanischen als Autorität“ (Adorno 2003, 135) und gegen einen noch streng an Schönbergs „Zwölftonrationalität“ (ebd., 67) ausgerichteten europäischen Serialismus (mit seinen Wiederholungen, Umkehrungen, indifferenter Harmonik etc.).⁶

In Reichs Stücken *Piano Phase* und *Violin Phase* führen zwei oder vier Instrumente dieselbe Repetition aus. Während ein Instrument (eine Instrumentengruppe) in stetigem Tempo spielt, bewegt sich das (die) andere in zunehmend zeitlichem Abstand vor das bzw. die erste. Das *phase shifting* wird erreicht, indem die jeweiligen Stimmen(paare) zunächst „aus der Phase“ und allmählich wieder „in die Phase“ geraten, sodass sich Tonschwingungen überlagern. Reich stellt die psycho-akustische Wirkung seiner Musik heraus als “it focuses the mind to a fine point” (Reich in Hillier 2004, 24), “a total sensuous-intellectual involvement” (ebd.), „a realization of an idea that was indigenous to machines” (ebd.).

Bei Reich, der mit der *minimal art* nahe stehenden Künstlern wie Sol Le Witt oder Richard Serra zusammengearbeitet hat, darin wird das *phase shifting* ab Mitte der 1960er Jahre durch die von Menschenhand geleistete instrumentale Ausführung einer an maschinistische Vorgänge angelehnten Musik erzeugt (vgl. demgegenüber die technischen Geräuschmontagen von Pierre Schaeffer oder Terry Rileys Pattern-Musik). Reich merkt an:

Unfortunately, it seemed to me at the time impossible for two human beings to perform that gradual phase shifting process, since that process was discovered with, and was indigenous to, machines. On the other hand, I could think of nothing else to do with live musicians that would be as interesting as the phasing process. Finally, late in 1966, I recorded a short repeating melodic pattern played on the piano [...] While the piece, *Piano Phase*, was later completely written out in musical notation with dotted lines between one bar and the next to indicate the gradual phase shifting, it was not necessary for us to read the notation while we played, nor is it necessary for any other musicians who play the piece (Reich in Hillier 2004, 22-24).

⁶ Als frühes Beispiel einer Kompositionsart, die das Element der Wiederholung minimalistisch etabliert, darf sowohl ein Stück des oben bereits erwähnten Erik Satie als auch von György Ligeti angeführt werden: Die Uraufführung von *Vexations* (1893), dessen einziges Thema im Bass erklingt und das aus nur 18 Noten und 13 Schlägen besteht, dauerte 18 Stunden und 40 Minuten (1963 in New York mit John Cage und einer Gruppe von Pianisten). In Ligetis *Poème symphonique* (1962), das ebenfalls als Vorläufer von Reichs Minimalismus eingestuft werden soll, zielen die Phasenverschiebungen weniger auf ein langsames Tempo als auf „mathematische Strenge“. In dem Tongebilde für 100 pyramidenförmige mechanische Metronome haben wir es bereits mit einer ähnlichen Form von „Entzeitlichung der Komposition“ zu tun.

Der Aufhebung einer nachvollziehbaren Dauer in Reichs Stück *Piano Phase* steht das Erfordernis einer erhöhten Konzentration gegenüber. Indem allein die Bewegung von einer Note zur nächsten im Vordergrund steht, grenzt sich Reich von John Cage und dessen Art zu komponieren bzw. aufzuführen ab. Cage hegte die Intention, bei jedem Spiel neue klangliche Brüche, Zusammenstöße oder Überlagerungen zu erzeugen. Demgegenüber betont Reich in seinen Notizen *Music as a gradual process* (1968) die Losgelöstheit des kompositorischen Prozesses vom Ergebnis der Musik:

I do not mean the process of composition, but rather pieces of music that are, literally, processes. [...] A gradual music process resembles. [...] The compositional process can't be heard when listening to the music. By 'gradual' I mean extremely gradual. (ebd., 34-36).

Seine Technik in der Gestaltung eines Substraktionsverfahrens beschreibt Reich wie folgt:

The piece is divided into three sections marked off by changes of notes and pattern length. The first is twelve beats in B minor, the second eight beats forming an apparent E dominant chord, and the last is four beats in A (probably major but lacking a stated third degree) (ebd., 24).

Das Ausgangspattern besteht aus *zwölf* im Sechzehntelpuls ablaufenden Tönen. Während die mit der linken Hand gespielten Achtelhebungen zwei Dreitongruppen $e^1-h^1-d^2$ bilden, changieren die ungeraden Sechzehntel zwischen *fis* und *cis* (in D-Dur). Die zwei Dreitongruppen $e-h-d$ sind mit den Tonfolgen $fis^1-cis^2-fis^1$ und $cis^1-fis^2-cis^1$ verkettet, sodass dissonante Harmonien entstehen. Das Ausgangspattern wird von Piano I weich eingeführt, dann vom versetzt hinzutretenden Piano II stetig wiederholt. Piano I und II befinden sich also zunächst im unisono. Dann überholt Piano II *accelerando* Piano I um ein Sechzehntel, verharrt eine Weile im gleichen Tempo und beschleunigt erneut, solange bis nach zwölfmaligem *phase shifting* beide Spieler wieder unisono spielen. Nun wird das Grundpattern auf *acht* Töne verkürzt und noch einmal einem *phase shifting* unterzogen, sodass ein weiteres, strukturell ähnliches *pattern* entsteht. In einem dritten verkürzten Zyklus bilden die mittleren *vier* Töne des zweiten *pattern* schließlich die Tonfolge $a-h-d-e$ für ein drittes *phase shifting*. Im Unterschied zu *Piano Phase* sind in Reichs Stück *Violin Phase* (mit vier Violinen) einige der *patterns*, bedingt durch einen „pointing-out process“, stärker wahrnehmbar als andere. Der Effekt wird musikalisch erreicht, indem eines der bestehenden *pattern* durch ein gleiches Instrument verdoppelt wird.

The first pianist starts at 1 and the second joins him in unison at 2. The second pianist increases his tempo very slightly and begins to move ahead of the first until, (say in 30 to 60 seconds) he is one sixteenth ahead, as shown at 3. The dotted lines indicate this gradual movement of the second pianist and the consequent shift of phase relation between himself and the first pianist. This process is continued with the second pianist gradually becoming an eighth (4), a dotted eighth (5), a quarter (6), etc.) ahead of the first until he finally passes through all twelve relations and comes back into unison at 14 again.

Example 1-2. *Piano Phase*, bars 1-6. COPYRIGHT © 1980 BY UNIVERSAL EDITION (LONDON) LTD., LONDON. REPRODUCED BY KIND PERMISSION.

Abb.: Ausgangspattern von „Piano Phase“ (aus Hillier 2004: 25)

The pattern is played very softly, and then gradually the volume is increased so that it slowly rises to the surface of the music and then, by lowering the volume, gradually sinks back into the overall texture while remaining audible. The listener thus becomes aware of one pattern in the music that may open his ear to another, all sounding simultaneously in the ongoing overall texture (ebd., 26).

III.

Die reduktive Verteilung der klanglichen und digitalen visuellen Elemente in den Medienkunststücken erzeugt jedes Mal eine Prozessualität, die von einem Anfangszustand in einen Endzustand mündet. Da sich die Stücke auf ein- und dieselbe Komposition Reichs beziehen, bilden sie untereinander Variationen. Dadurch wird das *phase shifting*, das die visuellen Eigenschaften des Materials gleichsam denotiert, in jedem Moment in ein neues Verhältnis gesetzt. Das „doppelte Gesicht“ von drei Realisierungen, die im Folgenden näher betrachtet werden, liegt in der Visualisierung von Unordnung bei gleichzeitiger Sichtbarmachung bzw. „Wiederherstellung“ von Ordnung (siehe Arnheim 1996). Welche ästhetische Erfahrung lässt sich in den medienkünstlerischen Stücken mit ihrem neuen, systemisch angelegten Minimalismus machen?

a) In Casey Reas Visualisierung von *Piano Phase* wird eine programmierte Bewegung als optischer Effekt wirksam. Ähnlich wie bei einem Blick auf eine Glasplatte, unter der Farben ineinander fließen, werden uns in leichter Unschärfe Tropfen präsentiert, die sich asymmetrisch dehnen und unterschiedliche Größen annehmen. Die Simulation der flüssigen Formgebung reicht farblich von Schwarz, das optisch schwerer wiegt als seine Umgebung, über Erdfarben wie Orangebraun, Gelbbraun und Ocker bis zu weißen und grauen Mischönen. In der präsentierten Ungegenständlichkeit gleichen Schwarz und Weiß Intervallen. Im richtungs- und zeitlosen Bewegungsfluss entsteht eine Wechselbeziehung zwischen den leicht vibrierenden Klaviertönen und den kugelartigen Gebilden. An den Rändern kontaminieren die Farben, verschmelzen zu neuen Farbformen, wie bei einem Umweltverhältnis. Das ästhetische System erhält sich also durch seine Differenzen, den akustischen und visuellen Zwischenräumen. Zugleich deckt sich das *phase shifting* mit seinen an- und abschwellenden Klängen wie zufällig mit den kleinen „Löchern“, die entstehen, zäh anschwellen, von neuem mit Farbe angefüllt werden, die sich verdichten und auseinander driften. An einzelnen Stellen korreliert das *phase shifting* der zwei Klavierstimmen mit den Farbkombinationen als würden unendlich viele Töne aneinander abperlen. Der hier scheinbar wiederentdeckte Minimalismus lässt sich zurückführen auf die Stilrichtung der Optical Art, mit der Absicht strukturelle Effekte hervorzurufen. Im Unterschied zu den statischen Darstellungen wie etwa noch bei Victor Vasarely, Adolf Fleischmann und Henryk Berlewi in den 1950er und 1960er Jahren zeugt Reas Stück von einem Oberflächenprozess, der von Reichs Musik „nur“ angestoßen scheint. Genauso wie sich in der klanglichen Phasenverschiebung eine instrumentale Stimme vor die andere bewegt, im Gleichklang bleibt, und schließlich in kontinuierlicher Bewegung ein *pattern* hörbar werden lässt, erzeugt das farbliche Chaos des ästhetischen Systems im Ganzen einen Gleichgewichtszustand.

b) In Norbert Pfaffenbichlers & Lotte Schreibers Stück wird das Zusammenwirken mit Reichs Musik anhand von zwei gleichgroßen, mittig nebeneinander positionierten Bildern bewerkstelligt. Dunkle sich bewegende Schwarmformationen können entdeckt werden, vogelhaft, insektenhaft, in grauer Atmosphäre. Die ungewöhnliche Konstruktion des programmierten Stücks verdankt sich einem virtuellen „dynamischen Quadrat“⁷: den strukturellen Verschiebungen durch die zwei Rechtecke auf der horizontalen Ebene einerseits; dem *phase shifting* der zwei Klaviere auf vertikaler Ebene andererseits. Kaum wahrnehmbare feinste Schnitte, gleich denen eines Lasers, generieren eine (a-)rhythmische variierende Wiederholung. Das prozessual sich erweiternde Muster organisiert das Zusammenspiel der weißen, grauen und schwarzen Pigmente im Wechsel mit den monochromen Farbflächen rot, gelb und blau. Paradoxerweise fällt gerade im zunehmenden Chaos die reduktive Anzahl der Elemente des ästhetischen Systems auf. Reichs Summationsklänge treten mit einzelnen Zeichenelementen auf Bildebene teilweise in ein synkopisches Verhältnis. Anhand der *Gleichzeitigkeit* und *Versetztheit* des Geschehens in den Rechtecken auf weißem

⁷ Vgl. das schwarze Quadrat Malewitschs als transzendente Grundform für jedes mögliche Bild (in Bulgakowa 1997, 60 – 66).

Hintergrund wird im Zusammentreffen mit einzelnen Tönen einer unkalkulierbaren Synchronität und Asynchronität Genüge getan.

Formal ermöglicht die Darstellung Bezüge zum Kubismus und Suprematismus, jenen frühen Stilrichtungen der Bildenden Kunst in der Moderne, u. a. mit Piet Mondrian, die das gemalte Bild ohne Perspektive als Schnittstelle zwischen Architektur und Kunst einführten. Damals hatten die Bilder in horizontaler wie vertikaler Hinsicht flach zu sein, und nur drei Farben waren erlaubt. Bereits Malewitschs Manifest des Suprematismus (1922) betont *gegenstandslose Gleichheit* und *Bewegung* als zentrale Metapher. Jedoch wird Bewegung bei dem Künstler noch als metaphysisch-transzendente Kategorie verstanden: „der Mensch besitzt ein Mittel, die Bewegung, und seine Aufgabe ist es, für die Verteilung der Bewegung in den Massen zu sorgen!“ In den 1920er Jahren wurde der Ausbau der Bewegung noch als historische Aufgabe begriffen, während bei Pfaffenbichler und Schreiber das Rechteck, die Linie oder der farbliche Dreiklang im Zusammenspiel mit der Musik als *simulative patterns* hervortreten und ein ahistorisches Werden garantieren. Weder handelt es sich bei dem Stück um die „Ausstellung“ eines maschinenhaftes Wesens, noch um die Motorik eines Körpers oder gar Kinetik einer bestimmten Technik, wie noch in den 1920er Jahren maßgeblich von Bedeutung, sondern um die Visualisierung emergenter Strukturen einer nichtlinearen Dynamik.

Das „Paradigma Mondrians“, die Wand als Grenze zwischen Bild und Baukunst haben die klassischen Minimalisten nicht angetastet (siehe Weibel in Klotz 1996, 41). In diesem Sinne lässt Pfaffenbichlers / Schreibers Medienkunst, angespornt durch Reichs *phase shifting*, komplexe Bewegungen am Rand von Zufall und Chaos entstehen. Die digitale Generierung einer „Masse“ wird um eine analogisierte programmierte Bewegung erweitert. Noch Sol Le Witt setzte in den 1980er Jahren die mit Primärfarben bemalte Wand, die den Verlust der Perspektive garantiert, paradigmatisch für „Perspektivlosigkeit“ als modernistisches Credo ein. Schreibers / Pfaffenbichlers Medienkunst verfolgt das Anliegen, den Wechsel vom statischen zum dynamischen System *sichtbar* werden zu lassen. Auf diese Weise zeugt ihre Simulation von der Musterbildung eines deterministischen Chaos.

c) Ganz anders beruht die Gestaltung von Dietmar Offenhuber auf konstruierten *frames*, die Ausschnitte einer U-Bahn, einer Straßenbahnhaltestelle, Hochspannungs- oder Transportleitung zeigen. Die *Sichtbarmachung* von Verkehrswegen und Kreuzungspunkten rückt in den Fokus. Kaum wahrnehmbare, verlangsamte oder forcierte Bewegungen eilender Menschenmassen, wahrscheinlich in einem Metroübergang, gelangen postproduktiv gezoomt in differierenden *cache*-Größen zur Darstellung (im Spielbereich von Quadrat über 4:3 bis 16:9-Cache). Die *gecroppten* Bilder variieren von halbtotalen Einstellungen bis zu supernahen Farblichtverläufen. Im Wechsel ganzer Patternstrukturen mit 12, 8 oder 4 *frames*, durchschnittlich alle 2 bis 6 Sekunden, wird eine kognitionsmobilisierende wie auch -bremsende Wirkung erreicht. In der indifferenten Wiederholung ähnlicher Bildfragmente und Motive wird der Effekt

der Doppelbelichtung – eine Art „Durchlässigkeit“ wie bei Projektorverschiebungen – simuliert. Ferner entstehen sich überlagernde, fortsetzende oder verknapende Ränder und nicht kalkulierbare Dauern. Vordergründig mag das *framing* auf schwarzem Hintergrund an untereinander gesetzte Fotoreihen Muybridges erinnern oder an nebeneinander gestellte größere Pixel. Vielmehr jedoch unterliegt es der Form einer Programmierung, die minimal variierte Bildschleifen auf vertikaler und horizontaler Ebene nahezu ekstatisch wiederholt. Im Ganzen lassen sich Merkmale einer *fuzzy logic* aufdecken: in Bezug auf die Anordnungen und Angrenzungen der Bilder sind damit Unschärferelationen in der Repräsentation bedeutet, alogische Bewegungsabfolgen und im ersten Moment kaum differenzierbare sich überlagernde Effekte (z. B. Schattierungen, Flickern, Zeitlupe/Zeitraffer etc.).

Ebenso wie Reichs Musik auf einer musikalischen Patternstruktur von 12, 8 und 4 Tönen aufbaut, spielt die *fuzzy logic* mit einer piktoralen Charakterisierung von Konjunktion, Alternation und Quantifikation zusammen. Die asymmetrischen Wechsel ganzer Bildmuster werden auch durch die Inhomogenität kalter Mischfarben unterschiedlicher Blau-, Grau- und Violettabstufungen betont. Im *framing* erzeugt das *visuelle phase shifting* den Effekt eines Spiegelkabinetts, verstärkt durch Faktoren wie die zunächst nicht in den Blick fallende Struktur von Regentropfen auf einer Fensterscheibe.

Das musikalische *phase shifting* widerspiegelt sich auf der Bildebene durch visuelle Überlagerungen oder anhand der arhythmischen kaum merkbaren Schnitte, als ob die Bildoberfläche eine dünne Haut wäre. In dem Stück haben wir es also mit einer veränderten Form der Cache/Cadre-Funktion zu tun. Bedingt durch das schwarze Intervall bilden die *cadres* Einheiten für sich, die jedoch in der Programmierung ihrer abgrenzenden Funktion enthoben werden, ähnlich wie bereits in früheren Jahren bereits Bazin feststellte:

Les limites de l'écran ne sont pas [...] le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers (Bazin 2000, 188).

In der seriellen Montage erhalten die Bilder zugleich nicht als *cadres*, sondern als *caches* Aufmerksamkeit, indem das durch die Eingrenzung „Versteckte“ in den Wiederholungen zeitversetzt an anderer Stelle wieder auftaucht. Im Zusammenwirken mit der Musik übersteigt die doppelte Phasenverschiebung jedoch die Reaktionsmöglichkeiten der Wahrnehmung auf einzelne strukturellen Reize.

FAZIT I

Die Medienkunststücke lassen sich mit Goodman als „Weisen der Welterzeugung“ fassen und als einer Zweiten Moderne zugehörig, wie sie Anfang der 1990er Jahre eingeführt wurde. Die Weisen sind an Größen,

Abstände, Richtungen, Volumen oder Kurven gebunden, die mit den Mitteln der digitalen Programmierung bis auf feinste Grade ausbalanciert sind. Insgesamt entsteht der Eindruck, als würde das musikalische *phase shifting* die Phasenmodulation digitaler Signale vorwegnehmen. Die kleinen singulären Welten bestehen nicht einfach aus der Summe einer bestimmten Zahl von Teilen, sondern insistieren in der Differenz von digitaler Identität und analoger Differenz, d.h. den daraus resultierenden Systemdifferenzen. Eigenschaften des Materials wie *Fraktalität* als die Verästelung bzw. Vervielfachung eines gleichen Details rücken in den Fokus.

Indem wir das Wesen und die Signifikanz von Reduktion, Konstruktion, Ableitung oder Systematisierung neu fassen, geben wir unsere vergebliche Suche nach der ursprünglichen Welt auf und gelangen zur Erkenntnis, dass Systeme und Versionen ebenso produktiv wie reproduktiv sind (Goodman 1990: 125).

Das Hauptanliegen in der Zweiten Moderne besteht nicht mehr darin, *Dauer* als vierte Dimension in einem *Zeitbild* hervortreten zu lassen oder durch die rhythmische vertikale Tonmontage ein dialektisches höheres Ganzes (Eisenstein). Stattdessen tritt die Irreversibilität der Zeit in den Vordergrund. In der *Mehrdimensionalität* der multiplen Verschiebungen und Verdichtungen wird die Wahrnehmung bis an ihre Grenzen ausgeschöpft und fordert – im Unterschied zu den oft viel kürzeren minimalistischen Vertonungen narrativer Passagen im Spielfilm (vgl. DAS PIANO, 1993, Filmmusik: Michael Nyman) in höchstem Maße ein physisch-psychisches Durchhalten ein. Die Wiederholungen immergleicher Bewegungen im Zusammenspiel mit dem akustischen *phase shifting* erzeugt Spannungen, die ohne die Musik so nicht auftreten würden. Auf diese Weise wird ein „psycho-physisches tuning“ erreicht, das nur subjektiv erlebbar ist.

IV.

FASE – FOUR MOVEMENTS TO THE MUSIC OF STEVE REICH lautet der Titel eines Tanzfilms der Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker zusammen mit Thierry de Mey (2002), der ähnlich wie die drei beschriebenen programmierten Stücke funktioniert, jedoch auf abbildhafte Weise.

De Keersmaekers moderner Solotanz zu Reichs Stück *Violin Phase* (1967, für vier Violinen) zeigt die „realistische“ *Inskription* einer Kreisbewegung, die ontologische Einschreibung eines Rosenmusters in weißen Sand durch Linien und Striche ziehende Tanzschritte. In Szene gesetzt sind die rhythmischen Bewegungen an einer sonnengefluteten Lichtung im Wald. Die musikalische Wirkung von *Violin Phase* fasst Reich wie folgt zusammen:

Four voices moving against each other instead of only two, I became aware of melodic patterns resulting from the combination of two or more identical instruments playing the same repeating pattern one ore

more beats out of phase with each other. As one listens to the repetition of the several violins, one may first hear the lower tones to form still another. All these patterns are really there; they are created by the interlocking of two, three or four violins all playing the same repeating pattern out of phase with each other. Since it is *the attention of the listener* [Hervorhebung B. L.] which will largely determine which particular resulting pattern he or she will hear [...] these pattern can be understood as psychoacoustic by-products of the repetition and phase-shifting. When I say there is more in my music than what I put there, I primarily mean these resulting patterns (Reich in Hillier 2004, 26).

Das *phase shifting* der vier Violinen mit ihren weichen Klangfarben und Tonspitzen lässt geradezu raumhafte Qualitäten entstehen. Im Tanz wird es notational reflektiert, indem das *pattern* des Rosenmusters durch die gemeinsame Handschrift von Kamera und Montage entsteht. Die prozessuale Segmentierung und Notation des Zeichens erfolgt in dreifacher Hinsicht mittels Bewegungen der Typen Ebene, Konus und Rotation. Die tänzerische Improvisation vollzieht eine *rotating inscription*, d. h. das Symbol wird imaginativ in den Zeitraum „getanz“t. Jedoch rücken nicht ungewöhnliche Bewegungsphänomene, die Simultaneität unterschiedlicher Bewegungen oder gar Techniken eines *split body* (die aufgehobene Verbindung von Bewegung und Denken, die den Körper laufend neu konstruiert) in den Vordergrund. Stattdessen wird das Muster insbesondere in Form von nahezu mechanisch replizierten, abgewinkelten Handbewegungen, forcierten Armführungen über dem Kopf (in Unterscheidung zu klassischen port-de-bras Positionen) und immergleichen Schrittfolgen in schnellem Tempo hervorgebracht. Die kognitive Wirkung, die in der Konvergenz der drei Ebenen Musik, Bild und Tanz entsteht, ist von berauscher und zugleich meditativer Wirkung, hält die Wahrnehmung in Atem.

Bei permanentem *framing* des Körpers der Tänzerin erfährt das Stück eine dynamische Steigerung. Sie entsteht anhand der Kombination der erzeugten Bewegungslinien durch Kamera in Kombination mit ausdauernden symmetrischen Seitwärtsdrehungen nach rechts und links, Sprungschritten (*jetés*), Schaukelbewegungen des Spielbeins oder Pirouetten gen Ende der Darbietung. Den bewegungstechnischen Bezugspunkt bildet die in freier Natur entstehende *Kinesphäre*, damit ist ein geometrisch strukturierter, am Körper in seinen Bewegungen unmittelbar sich ausbildender Umraum bedeutet (siehe Laban 1996, 130). Als ob wir uns in einem ökologischen Amphitheater der Zweiten Moderne befänden, erfolgt im Wald, angetrieben von den vier Violinstimmen und in atmosphärischer Begleitung von Vogelgezwitscher die Visualisierung des *phase shifting*. Das in den Sand gezeichnete *pattern* entsteht filmisch anhand von drei „Bewegungsblöcken“:

1. im *framing* eines „sich bewegenden Punkts“ (der Körper der Tänzerin) durch den totalen *topdownshot* der unbewegten Kamera

2. in der Kreierung eines „Bewegungssterns“ anhand von Kameraeinstellungen, die zentrifugal, d.h. aus der Mitte heraus die von der Bühne wegstrebenden Waldwege in das Tanzgeschehen einbinden, und
3. durch Kamerazufahrten, die auf umgekehrte Weise, zentripetal, die von der Tanzfläche wegstrebenden Waldschneisen aufnehmen, um in Form von rhythmisch montierten *dance / danse images* ein Kreisgeschehen hervorzubringen.

Im akustischen wie visuellen *phase shifting* befindet sich die feminin gekleidete Tänzerin (im weißen Tellerkleid) in einem permanenten Zustand der Aktualisierung. „Continuation“, „variation“, „the spatial field“, „the fully extended body“ lässt sich ein Bezug zu Ivonne Rainers Text (1966): „A quasi survey of some minimalist Tendencies in the quantitatively minimal dance activity“ herstellen. Rainers tanztechnische Forderung auf Basis ihres Stücks „The mind is a muscle“ Mitte der 1960er Jahre lautet, dass die Energie zu bewahren sei, keine Pausen entstehen dürften und nur verschiedene Grade hervortreten: „A different kind of effort, where the body looks more extendend, pulled up, highly energized, ready to go etc.“ (Rainer in Battcock 1995, 270). Durch die Affektenergie, die das akustisch-visuelle *phase shifting* in de Keersmaekers Choreographie aus dem Jahr 1982 hervorruft, gelingt es somit einen spannungsvollen ekstatischen Zustand zu erzeugen. Im „phrasing“ (ebd., 266) wird das Rosenmuster anhand von repetitiven Drehungen um die eigene Körperachse „vollzogen“. Während die Montage die einzelnen perspektivischen Einstellungen zu „ästhetischen Systemdifferenzen“ umfunktioniert, lösen die Summationsklänge in ihrer prozessualen Objektivierung die äonische Zeit zugunsten einer Art Strömungsgeschwindigkeit ab. Sie versetzt uns in jedem Moment neu in die Gegenwart.

FAZIT II

Das *phase shifting* als Kompositionsform in den früheren 1960er Jahren ist auf einen technologischen Prozess zurückzuführen. Reich experimentierte mit zwei Kassettenrekordern, die er als Quellen für ein Stereoverfahren mittels Kopfhörer benutzte. Sein daraus entstandenes Stück *It's gonna rain* (1965) ist das Ergebnis einer konstanten Wiederholung von zwei Tonbandschleifen, die zunächst graduell auseinander driften, um am Schluss wieder ins Ausgangsunisono zurückzukehren.

The sensation I had in my head was that the sound moved over to my left ear, down to my left shoulder, down my left arm, down my leg, out across the floor to the left, and finally began to reverberate and shake and become the sound I was looking for – “It's gonna/It's gonna rain/rain” – and then it started going the other way and came back together in the center of my head (Reich in Hillier 2004: 21).

In den vier aufgeführten Medienkunststücken erfährt Steve Reichs minimalistische Technik mit ihren im *phase shifting* entstehenden Intervallen als quantitativer Ausdruck physikalischer Differenzen eine Neukontextualisierung. Ferner wird in den computationalen Visualisierungen seiner Musik ersichtlich, auf welche Weise die Zweite Moderne eine „potenzierte Abstraktion“ (Klotz 1996, 11) bildet. Die Logik einer solchen erzeugten künstlerischen Intensität, die heute bei zahlreichen technischen Erfahrungswerten wie dem digitalen Sound, der DVD, altmodischen elektronischen Bildschirmen im Retro-Look ebenso wie Plasma-Monitoren, der HD-Technologie, großflächigen Leinwandprojektionen oder Ausstellungen etc. ansetzt, ändert sich nicht mit der Geschwindigkeit historischer Abläufe, sondern scheint invariant. Eine solche „Kunst nach dem Ende der Kunst“ ist in der Lage, Klangmuster, wie sie Reich in den 1960er Jahren anwendet, als Inspiration für künstlerische Ideen zu nehmen, ohne anachronistisch, fälschend, redundant oder illustrativ zu wirken. Auf diese Weise erfüllt das Zusammenspiel von Musik und Bild eine *Architektur des Sinns*, die ihre Wirksamkeit nicht mittels Themenstreuung, sondern in Form von „Methodenpluralität“ (Weibel in Klotz 1996, 37) entfaltet. Ihr Charakteristikum liegt in einer „Versachlichung zugunsten einer gesteigerten Intelligibilität und ästhetischen Verfeinerung“ (Prox in ebd., 24), einst noch als „Zukunftsaufgabe“ (ebd.) begriffen. Wenn Steve Reich in den 1960er Jahren die psychoakustische Wirkung seines *phase shifting* herausstellt, so lassen sich im 21. Jahrhundert die mittels neuer technologischer Möglichkeiten in den Visualisierungen erreichten „affektiven Erregungskurven“ betonen, die mit Hilfe der für eine jeweilige Dynamik relevanten Variablen produziert werden.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003) *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Arnheim, Rudolf (1996) *Entropie und Kunst: ein Versuch über Unordnung und Ordnung*. Köln: DuMont.
- Battcock, Gregory (Hg.) (1995) *Minimal Art: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, André (2004) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éd. Du Cerf.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner.
- Bulgakowa, Oksana (Hg.) (1997) *Kasimir Malewitsch. Das weiße Rechteck. Schriften zum Film*. Berlin: Potemkin Press.
- Ciampi, Luc (1997) *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dewey, John (2003) *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fabich, Rainer / Schneider Norbert J. (1986) *Cinéma von Erik Satie. Aspekte zu einer Filmmusikpartitur*. In: Melos 48, 1986, 3, S. 40- 61.
- Goodman, Nelson (1990) *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hillier, Paul (Hg.) (2004) *Writings on Music: 1965-2000*. Oxford [u. a.]: Oxford University Press.

- Klotz, Heinrich (Hg.) (1996) *Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*. Berlin: Potemkin Press.
- Laban, Rudolf von (1996) *Kunst der Bewegung*. Wilhelmshaven: Noetzel.
- Motte-Haber, Helga / Rötter Günther (Hg.) (2005) *Musikpsychologie*. Regensburg: Laaber-Verlag.
- Rainer, Yvonne (1966) A quasi Survey of Some ‚minimalist‘ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or Analysis of Trio. In: Battcock, ebd., S. 263-273.
- Straebel, Volker, Pattern, Loops und Phase Shifting. Die Minimal Music des Steve Reich. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 160/1999, S. 50-52.
- Schulze, Janine / Traub, Susanne (2003) *Moving Thoughts. Tanzen ist Denken*. Leipzig: Vorwerk 8.
- Wollheim, Richard, Minimal Art, In: Battcock, ebd., S. 387-399.

Filme

IMAGES 4 MUSIC. 2004 Ars Electronica Center Linz.

ROSAS FASE. A film by Thierry De mey. Based on a choreography by Anne Teresa De Keersmaeker. Music by Steve Reich. 2002 Éditions à voir.

Empfohlene Zitierweise

Birgit Maria Leitner: Minimal Media Art – Minimal Music. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S.69-83, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p69-83>.

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.

„In allen Opern, die von Erlösung handeln, wird im 5. Akt eine Frau geopfert.“ Film, Musik und Oper bei Alexander Kluge

Nina Noeske (Hannover)

Der Physiker Huygens betrachtet unter dem Mikroskop seine eigene Spucke und sieht dort ein Gewimmel von Bazillen, also Lebewesen, er sieht dem Leben zu, wie es in seinem Munde existiert – wenn man diese Mikroben in ihrem Gewusel mit Musik versehen würde, könnte man daraus kühne Formen entwickeln, und das wäre nicht halb so statisch wie ein Opernhaus. (Kluge 2001, 19)

I. Möglichkeitssinn

Wer sich mit den Arbeiten Alexander Kluges beschäftigt, bemerkt schnell, dass er in ein Labyrinth gerät, dessen Ausgang schwer zu finden ist. Dennoch gibt es einige wenige Themen, die sich wie ein roter Faden durch die Film-, Fernseh- und Textproduktionen Kluges ziehen: Neben der jüngeren deutschen Geschichte – womit bereits das zentrale Thema des ‚Krieges‘ ins Blickfeld gerät – ist dies etwa die Justiz im Verhältnis zum Privatleben, das politische Zeitgeschehen (u.a. im Film *DEUTSCHLAND IM HERBST*, BRD 1978), einige mythologische Geschichten, Erzählungen und Märchen, der Komplex ‚Babylon‘ sowie die Kunstform der Oper. Letztere steht bei Kluge zugleich für die zentrale philosophische Fragestellung, die ihn – ähnlich wie bereits seine Schriftstellerkollegen Immanuel Kant oder, vor allem, Robert Musil – immer wieder, gleichsam

als Leitmotiv sämtlicher künstlerischer Tätigkeit, umtreibt: Gemeint ist der ‚Möglichkeitssinn‘ des Menschen. So taucht an den verschiedensten Stellen des Klugeschen Œuvres die Frage auf, wie ein bestimmtes (schlimmes) Schicksal – sei es das des deutschen Volkes zwischen 1933 und 1945 oder das zweier Liebender – hätte verhindert werden können. Kluge macht hierbei keinen Unterschied zwischen Realität und Fiktion: Weder die eine noch die andere Sphäre gehorcht ihm zufolge einem inneren Zwang; ganz im Gegenteil gibt es in jedem Moment zahlreiche Möglichkeiten, Optionen der Realisierbarkeit, zwischen denen Individuen jeweils wählen können – wenn sie für die entsprechenden Momente offen sind. Kluges künstlerische Stellungnahmen haben sich, quer durch die Medien, Gattungen, Formen und Textsorten, jenem Grundsatz verschrieben: Es gilt auszuloten, was jeweils zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich war bzw. ist.

So wie die Geschichtslehrerin Gabi Teichert alias Hannelore Hoger – allein auf weiter Flur und über weite Strecken nur mit einem Spaten ausgerüstet – in Kluges Film *DIE PATRIOTIN* (BRD 1979) den Punkt sucht, von dem aus die Geschichtsbücher mit anderen Inhalten (hätten) gefüllt werden können (womit zugleich eine andere Gegenwart existieren würde), so lotet Kluge in seinen Arbeiten den Punkt aus, von dem aus die Verstrickung menschlichen Lebens in Unheil, Leid und Tod gelöst werden kann. Anders als die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* – und speziell im Unterschied zu dem von Kluge hochgeschätzten Lehrer und Kollegen Theodor W. Adorno – geht der vormalige spiritus rector des Neuen Deutschen Films davon aus, dass dieser Ansatzpunkt existiert, und zwar tief im Inneren des ‚Verblendungszusammenhangs‘ selbst. Man muss sich in diesen direkt hineinbegeben – wie Kluge dies 1988 mit der Gründung der Firma DCTP (Development Company for Television Program) tat, als er sich in das Privatfernsehen (RTLplus und SAT 1) ‚einkaufte‘, um inmitten der Kommerzialisierung durch die Errichtung von „Kulturfenstern“ (<http://www.kluge-alexander.de/zur-person.html>, Stand: 2.9.2008) eine alternative Realität erfinden und damit stiften zu können.

II. Die Oper als Kraftwerk der Gefühle

Es ist ausgerechnet die Gattung wie die Institution der Oper, die laut Kluge den Verblendungszusammenhang als ‚Macht des Faktischen‘ immer wieder wie eine Art Schicksal zelebriert: „In allen Opern, die von Erlösung handeln, wird im 5. Akt eine Frau geopfert.“ (Kluge 1984, 68) Was hier durchexerziert werde, sei mithin die vermeintliche Unausweichlichkeit alles Geschehens: Die Figuren laufen geradewegs in ihr Unheil – und nur in seltenen Fällen, wie etwa in Ludwig van Beethovens *Fidelio* oder in Richard Wagners *Meistersingern*, werde dieses mit letzter Kraft abgewendet. Dabei sind es in erster Linie die Opern des 19. und (frühen) 20. Jahrhunderts, denen alle Aufmerksamkeit gilt: Zentral für Kluge sind die Musiktheaterproduktionen Wagners, allen voran das ‚Bühnenweihfestspiel‘ *Parsifal* und der *Ring des Nibelungen* (und hieraus insbesondere die *Götterdämmerung*), aber auch Giuseppe Verdis Opern *Aida*,

Othello und *Rigoletto* kommen als Themen bzw. in Form von Ausschnitten aus aktuellen Opernproduktionen – die teilweise ihrerseits mit Zitaten aus der Filmgeschichte gekoppelt werden – immer wieder vor. (Weitere für Kluge zentrale Opernkomponisten sind, um eine repräsentative Auswahl zu nennen, Christoph Willibald Gluck, Giacomo Meyerbeer, Giacomo Puccini und Leoš Janáček.)

Wenn hiermit grob der gleichsam ‚aktive‘ Fokus des Autorenfilmers und Schriftstellers umrissen ist, so bedeutet dies jedoch nicht, dass es sich zugleich um den musikalischen Bildungshorizont des studierten Kirchenmusikers Kluge handelt: Zahlreiche (Fernseh-)Magazin-Beiträge und Interviews (etwa mit Pierre Boulez, August Everding, Heiner Goebbels, Wolfgang Rihm oder Heiner Müller) zeugen von dessen enormer, sich auch auf das 20. Jahrhundert erstreckender Repertoirekenntnis. (Für eine Übersicht über sämtliche bis zum Jahr 2000 ausgestrahlte Musik-Magazinsendungen vgl. Vogt 2000). So habe sein Vater während des Krieges nachts auf ‚Radio Roma‘ unentwegt Opern gehört, während der Sohn Alexander, Jahrgang 1932, aufmerksam daneben saß: „Die Oper war für mich der Trost in der Trostlosigkeit des Krieges.“ (Kluge 2008) Dass es vor allem die Opern des 19. Jahrhunderts sind, die Kluge thematisiert, ist der Tatsache geschuldet, dass diese bis heute das Kern-Repertoire der großen Opernhäuser bilden und damit zugleich – bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, wenn nicht bis heute – der Repräsentation und Selbstvergewisserung eines Bürgertums dienen, das sich in den jeweiligen Stoffen spiegelt bzw. zu spiegeln meint. Bezeichnenderweise zählt Kluge die Oper – neben Justizpalast und Börse – zu den drei „Arten des bürgerlichen Palastes“ (Kluge 2001, 61).

Zu einiger Prominenz brachte es die prägnante Definition der Oper – zuerst in Kluges „Dokumentarspielfilm“ DIE MACHT DER GEFÜHLE (BRD 1984), der durch das gleichnamige Buch ergänzt wurde – als „Kraftwerk der Gefühle“ (Kluge 1984, 68f.). Nicht ganz deutlich wird dabei zunächst, ob es sich um ein Kraftwerk handelt, das Gefühle *erzeugt* oder um eines, das durch Gefühle *angetrieben* wird. Alles weist jedoch darauf hin, dass es sich vor allem um letzteres – den Antrieb durch Gefühle und das Erzeugen etwa von Energie und Wärme – handeln muss: Schließlich sind die Opernstoffe und insbesondere die Musik selber bereits von Gefühlen durchdrungen. Im Jahr 2001 erneut zur Kraftwerk-Idee von 1984 befragt, äußerte sich Kluge folgendermaßen, seine ursprüngliche Analyse leicht modifizierend:

„Wenn ich die Frage auflösen darf, wie ich sie 2001 sehe, dann würde ich sagen, daß überall im Land in kleinen hochradioaktiven Öfchen, nämlich den Familien, eine Energie produziert wird, und diese Kernspaltung des Gemüts, die in der Erziehung in Kleinfamilien stattfindet, ist in der Lage, eine ungeheure Fähigkeit zu sparen, sich hinzugeben, sich zu konzentrieren, sich zuzurichten, also die ganze Entfremdung, die über fünfhundert Jahre ein Volk prägt, jedesmal neu [...] noch einmal nachzuholen. [...] Eine dieser Erfindungen [...], eine dieser Möglichkeiten, sich exzessiv zu äußern [...], ist die Oper als eine besonders große, feierliche und gewissermaßen vom künstlerischen Gemeinwesen anerkannte Höchststufe der mimetischen Ausdrucksform und des Sinngehalts.“ (Kluge 2001, 37)

Das heißt nichts anderes, als dass die Oper – wie auf anderer Ebene der Krieg, Parteitage oder auch Ereignisse wie Weltausstellungen – die Möglichkeit bietet, die ansonsten notwendigerweise auf Sparflamme gehaltenen Gefühle zu einer Art Gesamtkunstwerk freizusetzen. Auf diese Weise werde, so Kluge, „stellvertretend Entsorgung der Gefühle“ (Kluge 2001, 37) betrieben. Mit anderen Worten: Die Oper ist, anders als noch 1984 nahegelegt, letztlich nicht selber das Kraftwerk, sondern eine Art Entsorgungsstation für anderswo Produziertes: „Das ist in meinem Film ein bisschen verkürzt dargestellt. Ich muss auch ganz ehrlich sagen, dass ich das nicht richtig analysiert hatte.“ (Kluge 2001, 37) Von Bedeutung ist, dass mit dem Kraftwerkgedanken auch das Opernhaus als konkretes Gebäude gemeint ist – zur Institution der Oper gehören demnach der Publikumsaal, die zahlreichen Räume hinter, über und unter der Bühne, d.h. die gesamte Maschinerie, die reibungslos funktionieren muss, damit eine einzelne Aufführung zustande kommt. Was ‚Oper‘ in diesem Sinne bedeuten mag, wird u.a. im (Fernseh-)Film FÜNF STUNDEN PARSIFAL IN 90 SEKUNDEN deutlich, den Kluge Mitte der 1990er Jahre aus zwei Magazinbeiträgen mit dem Theaterregisseur Einar Schleef kompilierte. (Es handelt sich um die Sendungen *Endkampf in einer Ritterburg / Einar Schleef* und *die Gesangsmaschinen des Parsifal*, ausgestrahlt am 26.6.1995 in *News & Stories*, SAT 1, und *Herr Puntila und seine Tochter Eva / Einar Schleef inszeniert Bert Brecht am Berliner Ensemble in ungewöhnlicher Weise*, ausgestrahlt am 17.6.1996 im Format *10 vor 11* auf RTL. Besagter ‚Minutenfilm‘ ist auf DVD 14 der 2007 bei Zweitausendeins erschienenen DVD-Box *Alexander Kluge: Sämtliche Kinofilme* enthalten.) Zu sehen ist – in extremer Beschleunigung – eine Aufführung, die es in dieser Form nie gab; es handelt sich um Einar Schleefs Inszenierung von Bertolt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* am Berliner Ensemble von 1996, wobei Schleef selber die Hauptrolle übernahm. Hierzu erklingt (wiederum im Film Kluges) Musik aus dem Beginn des zweiten Aktes von *Parsifal*. Die Verbindung Brecht – Wagner ist jedoch alles andere als willkürlich; vielmehr hat bereits Schleef selber bewusst Elemente aus *Parsifal* in seine Puntila-Inszenierung integriert. Wenn Gurnemanz im ersten Akt der Wagner-Oper singt: „[Z]um Raum wird hier die Zeit“, so nimmt Kluge dies wörtlich, wenn er die Inszenierung samt Opernhaus in den (unbegrenzten) Welt-Raum mit tiefschwarzem, leicht bewegtem Sternenhimmel im Hintergrund versetzt und dabei die Zeit der Inszenierung extrem rafft – einzig die Musik erklingt (in einem entsprechend kurzen Ausschnitt) im Original und damit in ihren gewohnten Dimensionen. Auf diese Weise werden bestimmte „Zeitverhältnisse durch Parameter des Raums“ (Schulte 2007, 53) inszeniert: Ewiges Weltall und eine extrem beschleunigte Opernaufführung aus den 1990er Jahren eines wiederum ‚ewigen‘, von Wagner in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertonten Stoffes innerhalb eines Raumschiffs, was zum ‚All‘ wiederum in einem paradoxen, nämlich letztlich in gar keinen Verhältnis steht. Deutlicher kann die vermeintliche Hermetik und Abgeschlossenheit – bzw. „Erfahrungslosigkeit“ (Schulte 2007, 53) – der ‚Kunstform Oper‘ kaum dargestellt werden: „[D]as in den Sternenhimmel hineinprojizierte Opernhaus scheint die Erde längst verlassen zu haben und sich immer weiter zu entfernen.“ (Schulte 2007, 53) Die verschiedenen Zeiten und Räume sind nicht mehr vermittelbar. Einzig der Musik gelingt es, sämtliche Raum-Ebenen miteinander zu verbinden – dank der über das Bild hinausweisenden Schallwellen kann sogar der heutige Fernsehzuschauer als Rezipient miteinbezogen werden. Entsprechend heißt es bei Kluge: „Die Oper hat meines Erachtens

Transzendenz nur in der Musik. Und da geht sie weit in den Kosmos und überwindet alle Wände.“ (Kluge 2001, 56). Die ‚Musik‘ ist innerhalb der Gattung Oper konsequenterweise die einzige Instanz, die Kluge an keiner Stelle seines Œuvres hinterfragt. Mit ironischem Unterton heißt es etwa an anderer Stelle, bezogen auf Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz*: „Ein hervorragendes Stück. Wenn Sie den ganzen Text und die Handlung wegnehmen und nur die Musik abspielen lassen, dann ist das ein großes Werk.“ (Kluge 2001, 6).

Deutlich wird damit das Unbehagen Kluges am „Kraftwerk der Gefühle“ wie auch am Gesamtkunstwerk Wagnerscher Provenienz, das hier ironisch als „Stenogramm“ (Schulte 2007, 54) zitiert wird. (Übrigens ist Wagners *Parsifal*, diesmal mit dem Gralsmotiv, bereits zu Beginn des Filmes *DIE MACHT DER GEFÜHLE* akustisch präsent – und zwar, während, ebenfalls im Zeitraffer, die Silhouette der Stadt Frankfurt am Main, gleichsam als ewiges ‚Babylon‘, mit ihren Banken und Hochhäusern während der Morgendämmerung zu sehen ist: „Babylon als eine Metapher der ‚reinen Rationalität‘, die auf Perfektion und Vollendung aus ist und doch die Erde unbewohnbar wie den Mond macht.“ [Schlicht 1983]. Der implizite Hinweis, dass der ‚Gral‘ gemeinhin ausgerechnet in Banken und Börse gesucht wird, ist kaum zu übersehen.) – Dass Wagner in *FÜNF STUNDEN PARSIFAL IN 90 SEKUNDEN* ausgerechnet durch Brecht ‚gebrochen‘ (d.h. verfremdet) wird, ist vielsagend genug; dass all dies aber schließlich als Fernsehfilm ausgestrahlt wird (und damit in einem Medium, das die Aura des von ihm reproduzierten Inhalts vollends zerstört, zugleich aber ebenfalls eine eigene Art von ‚Gesamtkunstwerk‘ darstellt), ist für Kluges Vorgehensweise bezeichnend. Die Funktion nämlich, die früher die Oper als „Kraftwerk der Gefühle“ innehatte, nimmt, Kluge zufolge, im 20. Jahrhundert notwendigerweise der Film ein: „Musik und Film sind Verwandte, und man spricht vom Kino als der Oper des 20. Jahrhunderts“ (Kluge 2008) Möglicherweise ist es nun das Fernsehen, welches als Entsorgungsstation der Gefühle fungiert (dies könnte man weiterdenken, wenn man an iPod und YouTube denkt, zu denen sich Kluge jüngst optimistisch äußerte, vgl. Kluge 2008). Konsequenterweise reflektiert Kluge häufig das ‚Medium‘, wenn er ‚Oper‘ und ‚Film‘ thematisiert. So gibt es in mehreren Filmen und Magazin-Sendungen Filmbilder, die in die Photographie eines Opernsaales hinein collagiert wurden: Man sieht mittels des Mediums ‚Fernsehen‘ ein Foto, auf dem ein Opernsaal abgebildet ist, in dem auf einer Leinwand ein (bewegtes) Filmbild präsentiert wird. Der „Bühnenraum wird zur Leinwand“ (Scherer 2002, 191), womit zugleich eine „reflexive Ebene“ integriert wird (Scherer 2002, 190): „Damit verliert das Filmbild [...] seinen Abbildcharakter und wird als eine mediale Form reflektiert.“ (Scherer 2002, 191) Auf diese Weise wird „die kontrastreiche Erfahrung von drei historischen Wahrnehmungsanordnungen in einem Bild“ vermittelt, die in „Theaterraum, Lichtspielpalast und Fernsehabend zerfallen.“ (Gruber 2007, 83)

III. Falsche Verkabelungen und notwendiger Opernbrand

„Irgendetwas in der Anfangsphase des Projekts ging schief“ (Kluge 1984, 110): Nicht nur der anderthalbminütige PARSIFAL-Film Kluges, sondern auch eine längere, an prominenter Stelle – nämlich unmittelbar im Anschluss an die Dokumentation über die Weltausstellungen (vgl. hierzu Kluge 2001, 37) – platzierte, in ihrem Kern etwa zweiminütige Sequenz aus DIE MACHT DER GEFÜHLE verdeutlicht die fehlende Anbindung der Oper an die Belange der Bevölkerung. In dieser Szene ist, wie bereits fünf Jahre zuvor in DIE PATRIOTIN, erneut Hannelore Hoger – diesmal als Heiratsvermittlerin Frau Bärlamm – unterwegs, um herauszufinden, was an der Verkabelung zwischen (hier: Frankfurter) Opernhaus und Außenwelt nicht mehr stimmt. (Auffallend ist, dass es in den Filmen Kluges vor allem Frauen sind, die als Figuren der „Eigentlichkeit“ der vermeintlichen ‚Macht des Faktischen‘ auf den Grund gehen und sich dieser damit widersetzen, vgl. hierzu Grüneis 1994, 73). Währenddessen kommentiert die Stimme aus dem Off, gesprochen von Alexander Kluge: „Die Röhren und Kabel, die dieses Kraftwerk mit der Bevölkerung verbinden, drohen zu verrotten.“ (Vgl. Kluge 1984, 68; im Film ab 00:45:07) Bärlamm hört zunächst (wie auch die Filmzuschauer) durch ein altes Rohr übersteuerte, nicht identifizierbare Fetzen Opernmusik (laut Filmbuch: „Imaginäre, musikalische Kreischgeräusche zahlreicher Opern“, vgl. Kluge 1984, 111) und schließlich den Gesang der Gluck’schen Barbarenkönigin Alcestis in der gleichnamigen Oper, die laut Regieanweisung „bis zur Brust in der Unterwelt“ (Kluge 1984, 68) steht und schließlich als Ausschnitt aus einer Operninszenierung erscheint. Hierzu heißt es, wiederum gesprochen von Alexander Kluge: „Gefühle brennen, sie kühlen nicht.“ (Kluge 1984, 68) Auch Frau Bärlamm bedarf offenbar der Oper, um hieraus Energie zu beziehen – woraus sich ihr beherzter Einsatz (wiederum mit Hilfe des Spatens) erklärt: Ihr Beruf als Heiratsvermittlerin, der Menschen zusammenführt, bedarf dringend jener Hitze, die aus Gefühlen entsteht. Analog zur Verkabelung der Oper heißt es an späterer Stelle im Film: „Es ist nach wie vor leicht, Ehen zu stiften, aber sie halten nicht. Irgend etwas in der Verkabelung liegt schief.“ (Kluge 1984, 200)

Es handelt sich mithin bei der ‚Oper‘ innerhalb der Filme Kluges um ein ganz und gar abgeschlossenes Gebilde, das nicht mehr aufgrund ihrer konkreten Stoffe, sondern allein mit Hilfe der hier erzeugten ‚Hitze‘ mit der Außenwelt kommuniziert: Opernhäuser seien, so Kluge, „Bunker, Raumschiffe, im Grunde Arche Noahs, in denen das Wahre, Gute, Schöne sich verschanzt.“ (Kluge 2001, 56) Nicht umsonst vergleicht Kluge das Opernhaus als Gebäude mit jenem der „Börse“ (Kluge 2001, 61); an anderer Stelle heißt es: „Ein Tresor entspricht einem Opernhaus.“ (Kluge 2001, 56) Während in der Börse alles um den Götzen ‚Geld‘ bzw. dessen Vermehrung kreist, bestehe in der Oper das einzig (vermeintlich) ‚transzendente‘ Moment (abgesehen von der Musik, vgl. Kluge 2001, 56) in dem Kronleuchter: „Es gibt nirgends, außer im Kreml, so große Kristall-Lüster wie in Opernhäusern. Sie ersetzen im Grunde ein Zentrallicht“ (Kluge 2001, 56). „Niemals wird man hier zu Gott kommen, sondern zu gemalten Göttern, die am Opernhimmel oben im Gewölbe angedeutet sind, nur zu denen gelangt man mit den Mitteln der Oper.“ (Kluge 2001, 37) Während es in den großen Weltausstellungen noch um ‚Waren‘ geht, die als „Fetisch“ mit konkreten Bedeutungen

versehen werden und damit einen gewissen „Anteil an menschlicher Einbildungskraft“ (Kluge 2001, 37) haben, geht es in ‚Börse‘ und ‚Oper‘ nur noch um die sinnentleerte Anbetung von Götzen (Geld, Kristall-Lüster, gemalte Götter). So ist in das Gebäude der ersten großen Londoner Weltausstellung, welches in DIE MACHT DER GEFÜHLE unmittelbar vor der Sequenz mit dem Frankfurter Opernhaus zu sehen ist, immerhin noch die Natur (in Form einer riesigen Ulme) integriert, die in dem ‚Raumschiff Oper‘ keine Rolle mehr spielt.

Konsequenterweise spielt das Motiv des Opernbrandes bei Kluge – der den diesbezüglich berüchtigten Pierre Boulez mehrmals interviewt hat – eine zentrale Rolle: „[N]ichts brennt so spektakulär wie eine Oper.“ (Kluge 2001, 56). So macht sich, ebenfalls in DIE MACHT DER GEFÜHLE (ab 01:11:58), als während des Zweiten Weltkriegs die Oper brennt, Feuerlöschkommandant Schönecke ins Innere des Gebäudes auf, um hinter das Geheimnis des ‚Grals‘ zu kommen. Im Film kommentiert die Stimme Kluges aus dem Off: „Mitten im Feuersturm, umgeben von einschlagenden Bomben, besieht Schönecke die Pappschachtel [d.h. den Gral], die entweder das Reich oder das Heil darstellt.“ (Kluge 1984, 70) Mit anderen Worten: Wenn die Oper brennt, besteht die einmalige Gelegenheit, deren Inneres zu entzaubern. (Es erweist sich, dass dieses leer ist.) Zugleich wird die natürliche Beziehung zwischen ‚Außen‘ und ‚Innen‘ wiederhergestellt, womit die Chance besteht, eine alternative Oper zu errichten. Entsprechend heißt es aus dem Off: „Vom Standpunkt des Löschers muss man es abbrennen lassen...“ (Kluge 1984, 138).

IV. Möglichkeitssinn (Fortsetzung), oder: Bewaffnete Gefühle

Kluges Dekonstruktion solch klassischer Gegensatzpaare wie Dokument und Fiktion, Geschichte und Gegenwart, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Realität und Imagination ist ein Projekt, das einer umfangreichen Baustelle gleicht, auf der unentwegt gegraben, aufgebaut, zerlegt und zusammenmontiert wird. [...] Das (de-)konstruktivistische Prinzip, das sich aus der Filmmontage herleitet, ist generell zur Signatur der Klugeschen Arbeiten geworden. (Kaes 1985, 140)

Dieses Projekt der Dekonstruktion, mit dem sich Kluge selber ebenfalls identifiziert (Kluge 2001, 42), ist nicht zuletzt die Grundidee des 2001 publizierten, von Christian Schulte herausgegebenen *Ersten imaginären Opernführers*. Auf eine hier abgedruckte, aufgrund ihres Gleichnischarakters vielzitierte Schlüsselszene, die ebenfalls aus DIE MACHT DER GEFÜHLE stammt (hier ab 00:09:52), sei an dieser Stelle näher eingegangen: Hinter den Kulissen einer Opernbühne interviewt Frau Pichota (gespielt von Alexander Kluges Schwester Alexandra Kluge) im Anschluss an eine Operaufführung einen Kammersänger. (Es handelt sich hierbei um eines der zahlreichen, von Kluge im Laufe der Jahre als Genre perfektionierten Fake-Interviews.) Stein des Anstoßes der hartnäckig Fragenden ist, wie es sein könne, dass der Kammersänger im ersten Akt zum 84ten Male „mit einem Funken Hoffnung im Gesicht“ spiele, wo er doch wisse, dass die Oper jedes Mal tragisch ausgehe. Dabei gelingt es den beiden Protagonisten an keiner Stelle, wirklich

miteinander ins Gespräch zu kommen; zu unterschiedlich sind die jeweiligen Zugänge zur Realität. Was sich hier zunächst als (durch die Entkopplung von Schauspieler und Rolle leicht auflösbares) Paradox darbietet – wie kann man wider besseres Wissen einen *wirklichen* Hoffnungsfunken erkennen lassen? –, steht zugleich für ‚Geschichte überhaupt‘: So wie der Kammersänger innerhalb der Rolle sein Wissen vollständig verdrängen muss, um glaubwürdig (und damit: erfolgreich) zu sein, so muss jeder Mensch, um überhaupt leben zu können, ebenfalls innerhalb seiner jeweiligen ‚Rolle‘ vergessen, was er von den Mechanismen der Realität (oder auch von seinen anderen ‚Rollen‘) weiß. Keine Liebesgeschichte würde beginnen, wenn das Realitätsprinzip bereits zu Beginn die Oberhand hätte. Entsprechend wurde jenes sinnlose Gespräch zwischen Frau Pichota und Kammersänger, das Rainer Stollmann als „lakonische Groteske“ (Stollmann 2002, 247; vgl. auch Gnam 2002, 148) bezeichnete, vielfach verstanden als verdichteter Dialog zwischen Gefühl (und damit: Anfang, Hoffnung, Aufbruch) auf der einen und Verstand (Pessimismus, Tatsachen, Resignation) auf der anderen Seite. Kluge selber bringt jene Szene wiederum in einen Zusammenhang mit der deutschen Geschichte: „Es fängt mit Verliebtheit an und endet mit Scheidung. Es beginnt im Jahr 1933 und endet in Trümmern. Die großen Opern beginnen vielversprechend mit gesteigertem Gefühl, und im 5. Akt zählen wir die Toten.“ (Kluge 1984, 56)

Das Fake-Interview endet mit dem Satz „Könnte doch aber!“ – bezogen auf den möglichen glücklichen Ausgang der Oper – des Kammersängers. Jener Satz wiederum bringt den eingangs beschriebenen, für Kluge so zentralen Möglichkeitssinn auf den Punkt; nicht zwingend nämlich muss der Verstand recht behalten. Schließlich gibt es neben jenem ‚realistischen‘ Tatsachensinn eine zweite, produktivere Art von Verstand als gleichsam „eingedicktes Gefühl“: „sozusagen Gefühle, die zugespitzt und bewaffnet worden sind.“ (Kluge 1984, 213) Hieraus resultiert zugleich die „Lust aufs Unwahrscheinliche“ (Kluge 1984, 227), von der sowohl der Film *DIE MACHT DER GEFÜHLE*, aber auch *DIE PATRIOTIN* oder der *Erste imaginäre Opernführer* des Klugeschen Alter Egos Franz Xaver Holtzmann handelt, in dem jeweils alternative Handlungsstränge für einzelne Opernplots entwickelt werden sollen. „Die Gefühle sollen sozusagen nicht wie naive Zivilisten umherirren, um schließlich in der dramatischen Verwicklung gefangen und geköpft zu werden.“ (Kluge 1984, 176) Gefühle, die „bewaffnet worden sind“, können anschaulich dargestellt werden anhand des Bildes der Heiratsvermittlerin Bärlamm, die ihre Falten mit Wäscheklammern zu verbergen sucht: Optimismus, der allerdings nicht blind ist, sondern eine Art Allianz mit der Realität eingeht und diese gar nicht erst zu verbergen sucht. (Die Wäscheklammern-Szene folgt, gleichsam als Konsequenz, im Anschluss an die Szene, in der Bärlamm sich um die Verkabelung der Oper sorgt.) Auffallend ist, dass die Möglichkeiten für einen glücklichen Ausgang als „Abrüstung der fünften Akte“ (Kluge 1984, 176) – sozusagen: Kraft der Gefühle versus *Macht des Schicksals* (Schulte 2007, 49) – häufig durch Zufälle und individuelle (körperliche) Befindlichkeiten, d.h. gleichsam Einbrüche der Realität in Fiktion, entstehen: Othello erschießt Desdemona aufgrund eines Magenfiebers doch nicht, der Dirigent erleidet einen Herzinfarkt, ein Sänger ist zu dick, „um durch die enge Tür zum Verlies zu passen“ (Kluge 2001, 18). Zwar sei dies, so Kluge, das „Gegenteil von Oper, aber, weil Sie die Physis eines dicken, atmenden Körpers gegen die Notwendigkeit, in einen Kerker

gesteckt zu werden, fühlen, ist das etwas Wohltuendes.“ (Kluge 2001, 18) Was sich in diesen ‚Opern‘ also ereignet, ist, erstens, die Zusammenführung von Realität und Fiktion und damit, zweitens, das somatische Moment, welches in der *Dialektik der Aufklärung* „Eingedenken der Natur im Subjekt“ genannt wird (Schulte 2007, 50). Indem der ‚reale Körper‘ des Schauspielers – Bindeglied zwischen Realität und Fiktion – den Handlungsablauf stört, erinnert sich das Individuum der Alternativen; die Störung fungiert hier als Produktivkraft.

Genau jene Störung – als eine Art Kurzschluss zwischen Realität und Imagination, der für einen Moment sämtliche Handlungsmöglichkeiten aufscheinen lässt – stellt das Gestaltungsprinzip sämtlicher Arbeiten Kluges dar, das bereits die frühen Filme seit *ABSCHIED VON GESTERN* (BRD 1965/66) prägte. (Erinnert sei auch an den Titel des 2003 veröffentlichten Buches: *Die Lücke* [!], *die der Teufel läßt*, oder an das erzählende ‚Knie‘ in *DIE PATRIOTIN* als „Gelenkstelle“ und damit als „konkretes Bild für das Dazwischen“, vgl. Kaes 1985, 136.) Zugleich geht es um die vielzitierte „Durchbrechung des Mythos“ (Scherer 2002, 187): Wo sich Gefühle aufgrund babylonischer Sprachverwirrung von der ‚Welt‘ abkoppeln und sich schließlich hermetisch von dieser abschließen, wodurch sich zugleich der ‚Mythos‘ verfestigt, gilt es, jene Gebilde in ihre Einzelteile zu zerlegen, notfalls (wie im Falle der Oper) durch einen Brand. Christian Schulte fasst Kluges Zugriff folgendermaßen zusammen: „Seine ästhetischen Operationen verdanken sich allesamt der Einsicht, dass die Wirklichkeit ein Ensemble variabler Verhältnisse darstellt, die wie übereinandergeschriebene Texte in mehrere Richtungen zugleich gelesen werden müssen.“ (Schulte 2002, 69)

V. Film und Musik als ‚Durchbrechung des Mythos‘

Ein höchst plastisches, nahezu akademisches Beispiel dafür, wie der Mythos – etwa innerhalb der Kunst Wagners – heute noch angemessen rezipiert werden kann, liefert ein weiterer fiktiver, dem Geistesverwandten Heiner Müller (zu Kluge und Müller vgl. Mieth 2003) gewidmeter Bericht Kluges, der eine Wiener Aufführung der *Götterdämmerung* während des Beschusses der Stadt im Zweiten Weltkrieg zum Inhalt hat: Das Besondere dieser Aufführung ist, dass – auf Befehl Baldur von Schirachs – die einzelnen Instrumentengruppen in Luftschutzkellern ihren Part jeweils einzeln spielen und auf alte Filmstreifen aufnehmen, wobei sie über Feldtelefone miteinander verbunden sind. Das ‚Konzert‘ wird allerdings nie gesendet; erst in den 1990er Jahren findet ein imaginärer Assistent Luigi Nonos durch Zufall die Bänder in Georgien und lässt sie nach Paris transportieren, wo sie in Gegenwart Jean-Luc Godards angehört werden: „Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Zeitgeschichte.“ (Schulte 2007, 51; vgl. auch Scherer 2002, 192) Wagners Musik muss durch den ‚Ernstfall‘ hindurchgehen, um im späten 20. Jahrhundert angemessen rezipiert werden zu können – Medien wie ruinierte Filmstreifen oder das Geräusch der Luftangriffe werden in die Musik, die auf diese Weise „keinen einheitlichen Klang“ (Kluge 2007, 154) ergibt, integriert; erst hierdurch wird sie authentisch: „Teile des Materials sind verschrammt und erhalten durch die Beschädigung

einen den Thesen Walter Benjamins entgegengesetzten *einmaligen* Charakter.“ (Kluge 2007, 158) Sämtliche Absichten der Beteiligten, die den Wohlklang der Aufführung im Sinn hatten, schlugen fehl und „etwas anderes entstand, was kein einzelner wollte“ (Kluge 2007, 161); oder, wie es der imaginäre Nono-Assistent ausdrückt:

Nicht, was ein individueller Kopf sich an Partituren ausdenkt, ist ein gelungenes Werk, sondern das, was er an Schätzen der Musik findet und bewahrt. Ich hätte mir eine Telefonkastenstimme [...] nicht ausdenken können, noch dazu eine, die eine solche Ausdruckskraft besitzt. (Kluge 2007, 158f.)

Bemerkenswert ist, dass auch hier – wie bereits in FÜNF STUNDEN PARSIFAL IN 90 SEKUNDEN – die Dimension des ‚Raumes‘ zentral ist. So heißt es in der imaginären Pariser Diskussion mit Godard, dass die „Räume“ die „Nachricht“ seien, wobei kein „qualifizierter Raum“, sondern eine Art „Anti-Dom“ erzeugt werde. (Kluge 2007, 160. Das filmische Schaffen Godards hat für Kluge in mehrfacher Hinsicht Vorbildcharakter. Insbesondere die von Godard in dessen Buch *Liebe Arbeit Kino* von 1981 auf Seite 68 erwähnte Stelle innerhalb eines seiner Filme, an der der Protagonist noch das Wort „Ich“ artikuliert, die fehlenden Worte „liebe dich“ aber durch die Musik ‚gesagt‘ werden, zitiert Kluge mehrfach als vorbildhaft; vgl. u.a. Kluge 2001, 121.)

Ruine, Fragment, Bruch, Lücke, Reflexion der Medialität – diese für moderne und postmoderne Ästhetiken im Gefolge Walter Benjamins und Adornos zentralen Kategorien und Verfahrensweisen sind für den Einsatz der verschiedenen Medien (und damit auch der Musik) im filmischen Werk Kluges leitend. (So weist Kluge mehrmals darauf hin, dass ein wesentlicher Vorteil des Kinos darin bestehe, dass es in ihm zur Hälfte der Zeit dunkel sei, was zugleich Raum für die Imaginationen des Publikums lasse: So bilden wir uns ein, „etwas Kontinuierliches zu sehen“, haben aber zugleich „im Hirn die Pause, etwas Eigenes zu denken.“ Kino sei somit ein „hochaktives Medium“. Kluge 2001, 41). Die „Unterbrechung“ als Konstitutivum künstlerischer Gestaltung – und hierzu zählt auch die „Frage“ des Interviewers (Vogl 2007) – erlaubt damit „immer auch eine Unterbrechung der Fatalität des Geschichtsverlaufs“ (Gruber 2007, 80). Es werden in Kluges Filmen ausschließlich bekannte oder weniger bekannte musikalische Versatzstücke verwendet, gleichsam „‚bemooste‘ Musik, Musik mit einer Rezeptionsgeschichte“ (Schneider 1990, 204), die bereits relativ genau bestimmbare Rezeptionsschichten enthält: Tangos, klassische (vor allem Klavier-) Musik, Schlager der 1930er Jahre auf zerkratzten Schallplatten, von den Protagonisten gesungene Schlager, Nationalhymnen (insbesondere die deutsche, so etwa in ABSCHIED VON GESTERN), Opernfragmente (zum Musikeinsatz bei Kluge vgl. auch Schneider 1990, 202f.). Diese werden konfrontiert mit ebenso fragmentarischen, auf ähnliche Weise ‚besetzten‘ und zusammenmontierten Bildern bzw. Filmen (häufig ist dabei die Lippenbewegung der Sänger nicht synchron mit dem Erklingenden, vgl. insb. Lutze 2002, 29); beides zusammen aktiviert den Möglichkeitssinn des Betrachters, der zwischen ‚harten Fakten‘ (Dokumentarischem) und ‚Gefühl‘ (d.h. Musik) angesiedelt ist. Welchen Stellenwert die Musik – laut eigener Auskunft „Antrieb und Kern seiner

Produktion“ (Uecker 2002, 83) – in Kluges Ästhetik einnimmt, soll abschließend anhand eines Bildes verdeutlicht werden, auf dem nichts als eine Küche zu sehen ist (vgl. Kluge 1984, 272 oder Kluge 2001, 32): Zwar kann man sie nicht hören, aber der gesamte Raum in Kluges Geburtsort Halberstadt, ist, so die Bildunterschrift, durchdrungen von Musik aus Bizets Oper *Carmen*, die am 21.12.1946 vom Sender Leipzig übertragen wird. Überflüssig zu sagen, dass dies für Kluge eine der authentischsten Formen einer Operninszenierung darstellt.

Literatur

- Gnam, Andrea (2002) Von der Faszination einer Ästhetik der Ratlosigkeit. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 138-154.
- Gruber, Klemens (2007) Avantgarde / Arrieregarde. Alexander Kluges strategische Vermögen. Drei Hinweise. In: *Die Bauweise von Paradiesen, für Alexander Kluge*. Hrsg. v. Klemens Gruber und Christian Schulte. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 77-90.
- Grüneis, Olaf (1994) *Schauspielerische Darstellung in Filmen Alexander Kluges. Zur Ideologiekritik des Schauspielens im Film*, Essen: Die Blaue Eule (*Theater, Film und Fernsehen in der Blauen Eule* 5).
- Kaes, Anton (1985) Über den nomadischen Umgang mit Geschichte. In: *Alexander Kluge*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik (*text + kritik* 85/86), S. 132-144.
- Kluge, Alexander (1984) *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Kluge, Alexander (2001) *Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8 (*Fakts & Fakes* 2/3).
- Kluge, Alexander (2007) Die Götterdämmerung in Wien. Wie eine filmische Dokumentation Richard Wagner vom Kopf auf die Füße stellte. In: *Alexander Kluge: Geschichten vom Kino*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 153-161.
- Kluge, Alexander/Weinmann, Martin (2007) *Neonröhren des Himmels. Filmalbum*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Kluge, Alexander (2008) In der Zapperfalle. Ein Gespräch über Fernsehen, das Erbe des Autorenfilms, YouTube, Multiplexkinos, Adorno und die Oper. In: *Die Neue Südtiroler Tageszeitung* (19./20.1.2008), online:
<http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews/details/artikel/31/in-der-zapperfalle.html>
(Stand: 5.7.2008).
- Lutze, Peter C. (2002) Alexander Kluge und das Projekt der Moderne. Aus dem Amerikanischen von Peter Höfle. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11-38.
- Mieth, Corinna (2003) *Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*, Tübingen/Basel: Franke.

- Scherer, Christina (2002) Arbeit an der Filmgeschichte. Die Filmrezeption in den Fernsehsendungen Alexander Kluges. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 181-194.
- Schlicht, Burghard (1983) Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang. In: *Der Spiegel* 39 (26.9.1983), S. 226-231, online:
<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=14021790&top=SPIEGEL>
(Stand: 10.6.2008).
- Schneider, Norberg Jürgen (1990) *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. 2. Auflage. München: Ölschläger (*kommunikation audiovisuell* 13).
- Schulte, Christian (2007) Opern-Stenogramme. In: *Die Bauweise von Paradiesen, für Alexander Kluge*. Hrsg. v. Klemens Gruber und Christian Schulte. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 49-54.
- Stollmann, Rainer (2002) Grotesker Realismus. Alexander Kluges Fernseharbeit in der Tradition von Komik und Lachkultur. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 233-259.
- Uecker, Matthias (2002) Rohstoffe und Intermedialität. Überlegungen zu Alexander Kluges Fernsehpraxis. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte und Winfried Siebers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 82-104.
- Vogl, Joseph (2007) Kluges Fragen. In: *Die Bauweise von Paradiesen, für Alexander Kluge*. Hrsg. v. Klemens Gruber und Christian Schulte. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 119-128.
- Vogt, Guntram (2000) „Ohne Musik ist alles Leben ein Irrtum.“ Zu Alexander Kluges Musik-Magazinen. In: *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Hrsg. v. Christian Schulte. Osnabrück: Rasch, S. 253-270.

Empfohlene Zitierweise

Nina Noeske: „In allen Opern, die von Erlösung handeln, wird im 5. Akt eine Frau geopfert.“ Film, Musik und Oper bei Alexander Kluge. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 84-95, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p84-95>.

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.

„Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“

Sprachinseln und Musiksoziotope bei Alexander Kluge

Katrin Eggers (Hannover)

Je näher man die gesellschaftliche Realität betrachtet, je genauer die Momentaufnahmen werden, die eine Kameralinse von der uns umgebenden Wirklichkeit macht, desto fremder und seltsamer erscheint diese Wirklichkeit. Der „Neue Deutsche Film“ oder „Autorenfilm“ ab den 1960er Jahren um die Filmemacher Alexander Kluge, Wim Wenders, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder und andere, reagierte auf diese Feststellung radikal kritisch: Die meisten Filme hätten nur ein „mittleres Verkehrsinteresse“ an der Wirklichkeit und wären vor allem der ökonomischen Produktionssituation geschuldet (Kluge 1975a, 116). Ein wirklich zeitkritischer Dokumentarfilm müsste daher ganz anders vorgehen, als bisher. Kluge schreibt 1975: „Wir sind der Ansicht, dass alle Beteiligten ihr Öffentlichkeits- und Realismuskonzept an diesem Film überprüfen könnten“ (Gassen 2007). Gemeint ist der Film *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD*, eine Zusammenarbeit von Alexander Kluge und Edgar Reitz aus dem Jahr 1974. Die Filmemacher entwickeln darin verschiedene Methoden einer Analyse des Verhältnisses von Individuen zu Geschichte und Gesellschaft und entwerfen exemplarisch die Leitgedanken der Arbeit Alexander Kluges der 1970er Jahre: subversive Sprachkritik, das Konzept des filmischen Realismus, die sogenannte „Protestarbeit“, und die Karl Marx entlehnte „Sinnlichkeit der Wahrnehmung“.

Diese neuen ästhetischen Prinzipien fordern letztlich einen vollständig anderen Umgang mit Filmmusik oder vielmehr: mit Musik im Film. Anhand der Analyse einiger kurzer Szenen aus dem Film sollen diese Zusammenhänge skizziert und Kluges Einstellung zu Musik im Film deutlich gemacht werden.

IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD hat – wie die meisten Filme Alexander Kluges – keine zusammenhängende Handlung im eigentlichen Sinne. Der Film collagiert scheinbar disparate, real-historische Ereignisse einer Woche des Jahres 1974 in Frankfurt am Main. Diese, mit dokumentarischer Kamera aufgenommenen Szenen, geschehen gleichzeitig, aber unabhängig voneinander. Es ist die Zeit des Karnevals und die Kamera zeigt Ausschnitte von Veranstaltungen verschiedener Vereine, unter anderem einer Kinder-Karnevalsfeier. Die Erwachsenen feiern unter dem Motto: „Mach mit, lach dich fit!“, das parallel stattfindende Konzert des Polizeichores proklamiert: Singen hält psychisch gesund. Die authentischen Redner der Veranstaltungen, die diese Sinnsprüche verkünden, führen dem Zuschauer unmissverständlich vor Augen, dass die Kamera eben nicht passiv-neutral und dokumentarisch, sondern durchaus aktiv und kritisch-ironisch eingesetzt ist. Zur selben Zeit an anderem Ort findet ein Kongress für Astrophysik und ein Jungunternehmerkongress statt, dessen Authentizitätsgrad unklar bleibt, die geführten Einzelinterviews sind aber auf jeden Fall von Schauspielern übergangslos in das „dokumentarische“ Material eingeflochten. Des Weiteren findet ein (reales) WM-Qualifikationsspiel statt, ein (realer) SPD-Parteitag, und (vermutlich echte) Arbeiter planen einen Streik. Das Hauptaugenmerk des Filmes liegt aber auf der ebenfalls realen, studentischen Hausbesetzung zweier Frankfurter Straßenzüge, die abgerissen werden sollen. Die Studenten liefern sich kriegsähnliche Straßenschlachten mit der Polizei, schließlich werden die Häuser aber abgerissen. Diese dokumentarischen Abschnitte werden wiederholt durch die fiktiven Figuren des Polizeipräsidenten und des Bundestagsabgeordneten Bieringer unterbrochen, die sich weder kennen noch begegnen. Beide vertreten die Staatsgewalt und beanspruchen den großen Überblick über die unübersichtliche Situation, die im Film so genannte „Vogelperspektive“, naturgemäß für sich, den sie erwartungsgemäß und in bedenklichem Maße natürlich nicht haben. Daneben geraten noch zahlreiche andere teils fiktive, teils „echte“ Personen und Personengruppen vor die Linse der Kamera.

Kluge montiert vorgefundenes, authentisches Material – wie z.B. die Aufnahmen der Straßenschlachten zwischen den studentischen Hausbesetzern und der Polizei – mit fiktiven Figuren in gestellte, inszenierte Situationen hinein. Die Reaktionen und Ergebnisse sollen mit der Kamera „wie ein Seismograph“ eingefangen werden. Die verschiedenen sich so ergebenden Momentaufnahmen ergeben schließlich den Film. Verknüpft sind diese montierten Szenen lediglich durch die Handlungen, Bekanntschaften und Ortswechsel der beiden Protagonistinnen, der „Beischlafdiebin“ Inge Meier und der DDR-Spionin Rita Müller-Eisert.

„Die Sprechweise öffentlicher Ereignisse“

Zu Beginn des Filmes werden mittels Zwischentiteln die vier Themenbereiche der Darstellung eingeblendet. Der dritte Zwischentitel lautet „Die Sprechweise öffentlicher Ereignisse“.

Während die beiden Protagonistinnen unabhängig voneinander die Kamera an die verschiedensten Orte und Personen heranzuführen, stellt sich über den realistischen oder fiktiven Charakter der Szenen hinaus eine Gemeinsamkeit ein: All diese Persönlichkeiten und ihre Lebenswelten nutzen den Code ihrer Institutionen und Sprachmilieus voller leerer Floskeln und Tautologien als Masken der Anpasstheit, deren Emotionslosigkeit in ihren Gesichtern und in der Sterilität der Orte wiederkehrt. Sie charakterisieren als kinematographisches Mittel den autistischen Charakter der durch Erziehung und Vergesellschaftung verhärteten Kosmen der Milieugruppen. Die Nahtstellen der nebeneinander montierten Lebenswelten werden durch die völlig voneinander abgeschotteten Sprachmilieus unmittelbar deutlich.

Beispielhaft lässt sich dieses Verfahren an einer Szene verdeutlichen (1:00:39-1:04:21). Der Frankfurter Bauunternehmer Lippert (eine fiktive Figur) wird zu den Abrissarbeiten der besetzten Häuser, die mittels Kameraschwenk im Hintergrund in die Szene eingebunden sind, interviewt.

Die Kamera dokumentiert nicht etwa das Geschehen, sondern etwas, was ich „situative Sprachinsel“ nennen möchte, auf sehr deutliche Art und Weise: Mit schönstem Dialekt spricht hier der Unternehmerjargon und ordnet die Person allein durch Sprache und Wortwahl für den Zuschauer in ein bestimmtes Milieu ein. Präsent sind dabei implizit die (echte) Polizei mit ihren Einsatzwagen, die das Interview kritisch beäugt, die Presse, Schaulustige und Kinder, die Kluges Kamera offensichtlich für eine Presse-/Nachrichtenkamera, somit für Realität halten. Kurz zu sehen sind auch die Demonstranten und Hausbesetzer selbst. Sie werden aber vor allem durch eine weitere akustische Ebene vertreten, durch das Musikmaterial des Arbeiterliedes *Der heimliche Aufmarsch* von Hanns Eisler und Erich Weinert in einer Aufnahme von Ernst Busch, welches am Schluss des Filmes NIEMANDSLAND (Deutschland 1931) von Victor Trivas erklingt. Das Lied fungiert damit als Indikator für das Milieu der linken Hausbesetzer wie die Sprachform für das des Unternehmers: Es stellt die Protestierenden in einen bestimmten politischen Jargon und eine moralische Enklave, das „Niemandland“. Von all dem nimmt der Abrissunternehmer nichts wahr, die Hausbesetzer interessieren sich nicht für das Weiterfahren oder Blockieren der Straßenbahn, die Kinder nicht für den „Ernst der Lage“. Kluge beschreibt diese disparaten Wahrnehmungspartellen als Ausgangspunkt einer neuen dokumentarischen Haltung:

Das vehemente Unbehagen, das das kritische Bedürfnis an dieser Parzellierung („mit Privatheit geschlagen“) empfindet, darf nicht dazu führen, daß man stillschweigend den Sachverhalt umfälscht. Es gilt festzuhalten,

daß, von den Beispielen des Films einmal ausgehend, die Hausbesetzer, die Karnevalisten, die Studenten, die Jungunternehmer, die Astrophysiker, der feiernde Polizeichor usw., daß diese verschiedenen Parzellen an Erfahrung einander wechselseitig nicht wahrnehmen. Man muß schon sehr suchen, um vier lebendige Augen zu finden, die einen gesellschaftlichen Grund haben, alle diese verschiedenen Bereiche zu berühren, die doch nur insgesamt ein Stück Stadt ausmachen (Gassen 2007).

Diese „vier Augen“ sind die Augen der beiden Hauptdarstellerinnen. Rita ist auch das verbindende Element der oben beschriebenen Szene: Während noch das Arbeiterlied erklingt, steht Rita als Spionin am Rande des Geschehens und fotografiert die „Realität der BRD“. Erst in ihren Kamerabildern entsteht für den Zuschauer ein Zusammenhang der Ereignisse.

Beide Protagonistinnen erhalten von Kluge die Aufgabe von Sonden. Sie bleiben in den komponierten Dialogen Fremdkörper, auf deren Folie sich das Sprachhandeln der Milieuvertreter entfaltet. Die „Sprechweisen öffentlicher Ereignisse“ und ihr sprachliches Mimikry werden so radikal dargestellt, dass sie sich selber dekonstruieren. Kluge zitiert diese Sprechweisen für eine Analyse des Aneinander-vorbei-Redens: Die unbestimmten Vorstellungen und Gefühle der Frauen geraten immer wieder in Konflikt mit den geradlinigen und eindimensionalen Denkweisen gesellschaftlicher Autoritätspersonen.

Alle Sprachbiotope werden dabei durch eine Auffüllung mit akustischem Material – und vor allem durch Musik – im Sinne einer kritischen Interpretation des Dargestellten und damit letztlich im Sinne einer Sprachkritik nachbearbeitet. (Kluge/Reitz geben leider lediglich Wagner und Verdi als Komponisten an, der Film beinhaltet aber weit mehr Musik.) Es gibt zum Beispiel allein vier Bereiche von Liedern, die alle verschiedenen Massen zugeordnet werden: Es gibt das bereits erwähnte sozialistische Liedgut, welches neben dem momentanen Szenenkommentar auch das abwesende „andere Deutschland“, die zweite deutsche Realität repräsentiert. Es ist den Hausbesetzern und Studenten sowie den solidarisch streikenden Arbeitern zugeordnet. Dann gibt es eine Auswahl an Karnevalsliedern und -musik, die typischen Lieder des Männergesangsvereines im Polizeichor und die Stadiongesänge der Fußballfans. Das Lied bewegt sich bei Kluge immer auf einem schmalen Grat zwischen diegetischer Musik und extradiegetischem, musikalischem Kommentar, deren Übergangsbereich absichtlich verunklart wird.

Was sich an der Montage der Sprachinseln zeigen ließ, tritt fast noch radikaler als akustisch angereicherte Montage auf. Als Beispiel mag hierzu das WM-Qualifikationsspiel dienen (0:22:07-0:24:26). Wieder ist Rita Müller-Eisert als Agentin mit ihrer Kamera vor Ort und beobachtet zunächst, dass die ordnenden Polizeikräfte im Ernstfall nicht in der Lage wären, die Massen der Fans zu kontrollieren. Auf der Zuschauertribüne, auf der sie zusammen mit einem Straßenpolizist sitzt, entdeckt sie eine fast poetisch anmutende Qualität der ihr sympathischen Masse. Kluge montiert hierfür das vorfindliche, diegetische Material – die Fangesänge – mit drei weiteren akustischen Schichten: Marschmusikbruchstücken, Tönen

einer Orgel sowie einer Art Spieluhrmusik. Die lyrische Qualität der Szene ergibt sich durch die Kombination dieser montierten und verfremdeten Klänge mit einer optischen Assoziation von Mond und Sternen (hervorgerufen durch Stadionstrahler und Feuerwerkskörper), unter denen die Menschen friedlich singend nach Hause gehen.

Diese synästhetische Komposition dient aber nicht etwa dem Wunsch des Rezipienten nach einem tieferen Zusammenhang oder einer musikalisch geleiteten Identifikationsplattform. Die Zusammen-Stellung der Elemente unterstreicht in Kluges Sinne nur ihren „Rohstoff“-Charakter:

Der Film produziert nicht Aussagen, sondern *Proportionen*; einen *Gegenstand*, mit dem man sich auseinandersetzen kann. Wir gehen von der Beobachtung aus: daß es keine die einzelnen Arbeitsbereiche, Produktionsmilieus übergreifende sinnliche Erfahrung gibt, jedenfalls nicht organisiert. Lediglich die Scheinöffentlichkeit bildet eine Ordnung und Einheit, z. B. in den Medien. Der Abgeordnete Bieringer z. B., spezialisiert auf die große Übersicht, bezahlt diese Übersicht damit, daß er von nichts irgendetwas Genaues weiß. Wir nehmen also an, daß ein die Milieugrenze überschreitendes Erkenntnisinteresse nur etwa so realistisch ist, wie unsere Inge Maier oder die Spionin Rita. Die Frage heißt: Wie geht man mit einer ungeordneten Wirklichkeit um, mit Misch-Erfahrung? Wie lernt man inmitten von Irrtümern? Wie geht man mit verzerrten objektiven und subjektiven Eindrücken um. Man muß sich auf den *Rohstoff Wirklichkeit* einlassen (Gassen 2007).

„Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft“

Aber, so Kluge: „Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest“ (Kluge 1975c, 130). Und insbesondere dieser „Realismus als Prinzip“ kann nur gemeinsam mit den Wahrnehmungskräften und vor allem mit der „Protestarbeit“ der Rezipienten an der filmischen Darstellung der Realität verwirklicht werden. Und um ihn in die aktive Rolle zu zwingen, ist keine narrative oder film-diegetische Führung des Rezipienten möglich, es entsteht kein „Sog“, keine „Spannung“, im Gegenteil: Die episodenhaften Ereignisse zwingen den Betrachter, Handlungskontinuität zwischen den Szenen selbst zu assoziieren. Der Zuschauer selbst wird zum Regisseur. Einzig konstanter Faktor der Darstellung ist die Charakterisierung der (meist weiblichen) Hauptfiguren, um die sich mosaikartig die Partikel der „audiovisuellen Steinbrüche“ (Barg 1996, 101) des filmischen Materials lagern. Mehr Zusammenhang des montierten Materials kann und will Kluge nicht liefern. Es entstünde dann eine lineare „Real-Ordnung, die das chaotische Ganze nicht faßt“ (Kluge 1975a, 120). In seiner Studie zu Kluges narrativen Strategien hält Werner Barg fest:

Kluge misstraut den in Kamerabildern festgehaltenen Ergebnissen seiner *soziologischen Experimente* derart, daß er sie in komplexen kinematographisch-filmischen Montagekonstruktionen permanent *gegen den Strich* des Realitätsprinzips filmischer Erzählkonventionen *bürsten* muss (Barg 1996, 211).

Sein analytisches Filmverfahren bezeichnet Kluge daher konsequent als „Raubbau“. Ein geschlossenes System würde dieser Erfahrung widersprechen. Kluge:

Man kann das so sehen: seit einigen zehntausend Jahren gibt es Film in den menschlichen Köpfen – Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewußtsein. Die technische Erfahrung des Kinos hat dem lediglich reproduzierbare Gegenbilder hinzugefügt. Deshalb sind technische Massenmedien nicht das Elementare. Das gilt für alle Massenmedien. Sie können deshalb gar nicht vollständig sein. Elementar, d.h. das umfassende Massenmedium, ist die lebendige Arbeit, die das ununterdrückbare Produktionsverhältnis ist. Sie besitzt, wenn auch unerforscht, einen autonomen Realismus, der die Potenz hat, Irrtümer und Defizite jeder realistischen Konstruktion zu korrigieren (Kluge 1975a, 120f).

In Kluges Filmen der 1970er Jahre, vor allem in *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN* (BRD 1973), *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT* (BRD 1974) und *DIE PATRIOTIN* (BRD 1979), werden die weiblichen Kunstfiguren diesen Überlegungen entsprechend konstruiert. Durch ihr Verhalten wird Negt/Kluges Produktionstheorie von Öffentlichkeit paradigmatisch vorgeführt, sie konstruieren die dort geforderte neue Sinnlichkeit. Mithilfe dieses Konzeptes wird es mit filmischen Mitteln möglich, vorfindliche Tatsachenzusammenhänge in den gesellschaftlichen Situationen wie im Geschichtsprozess insgesamt zu entschlüsseln (Negt/Kluge 2001); vgl. auch Barg 1996, 222).

„Man muss den versteinerten Dingen ihre eigene Melodie vorspielen, um sie zum Tanzen zu bringen. Sinnlichkeit ist die Basis aller Wissenschaft“

Sinnlichkeit und Tatsachen: Die Massenmedien und die Gesellschaft trennen beides, die Agentin Rita Müller-Eisert ist aber nicht bereit, diese Konvention zu akzeptieren, und so gerät sie immer wieder in Konflikt mit ihrer vorgesetzten Dienststelle, die mehr „Tatsachensinn“ fordert. Statt die Hausbesetzungen und Fußballspiele zu dokumentieren, soll sie vielmehr die Themen der Medien wie Zeitung und Kino aufnehmen. Ritas seitenlange Berichte über Alltagssituationen werden als „Agentenlyrik“ abgelehnt. Rita Müller-Eisert:

Ich untersuche mit meinen Mikrofonen und Kameras die konkrete Wirklichkeit der Bundesrepublik ich bin der festen Überzeugung dass hier die wirklichen Geheimnisse liegen und nicht auf dem Gebiet der Ausspähung von Staatsgeheimnissen. Sogenannte Staatsgeheimnisse, wenn's wirklich Geheimnisse sind, die kann ich am übernächsten Tag im Wirtschaftsteil der FAZ nachlesen (Kluge 1974).

Kluge behauptet im Rückgriff auf Karl Marx: „Im menschlichen Kopf sind Tatsachen und Wünsche immer ungetrennt. Der Wunsch ist gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden. Die Wünsche haben nicht weniger Real-Charakter als die Tatsachen“ (Kluge 1975). Im Film liest Ritas Gefährte ihr aus den Werken Karl Marx' vor und endet mit der zitierten Stelle: „Dingen ihre eigene Melodie vorspielen“. Die Musik wird durch die Montage dieses Zitats zur Metapher des Realismus als Methode.

Das verleiht der Musik in den Filmen Kluges tatsächlich einen ungewöhnlichen Status: Als Filmmusik im herkömmlichen Sinne ist sie nahezu uninteressant, oft unverständlich eingesetzt, selbst wenn man ihr kontrapunktische Wirkung zuschreiben will. Die Musik ist überhaupt fast nie um ihrer Wirkung willen Bestandteil einer Szene. Vielmehr erfüllt sie als eigenständiges, vorfindliches Material eine bestimmte *Funktion* in den montierten Situationen. Sie ist abstrakte Konstruktion, die sinnlich in Erscheinung tritt. In der Musik sind Tatsachen und Wünsche nicht nur ungetrennt, sondern auch gar nicht trennbar, das macht die Kunstform Musik aus.

In dem kleinen Artikel „Die realistische Methode und das sogenannte ‚Filmische‘“ (1975) erläutert Kluge sein Realismusprinzip als ein musikalisches:

Endlich zu begreifen wäre: des Kinetographen oft zitierte „dokumentarische Authentizität“ ist nichts anderes als die hohe Stilisierung der Oper. Daß soziale Wirklichkeit nicht bei Abfilmung von Gegebenem sich folgerichtig einstellt, darauf ist zu verweisen in Anbetracht der herrschenden Mißverständnisse, bei Wiederholung von Brechts Bemerkung: „Die Lage wird nicht dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache *Wiedergabe der Realität* etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist ins Funktionale abgerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist tatsächlich *etwas aufzubauen*, etwas *Künstliches*, *Gestelltes* (Kluge 1975a, 116).

Musik ist also im besten Sinne das utopische Material der Kluge-Filme, die vorgefundene Form gelungener Synthese von Tatsache und Wunsch und von aktualisierter Einbettung in die Geschichte.

Damit ist auch klar, warum Kluge sich nicht für „Filmmusik“ im eigentlichen Sinne interessiert: Musik ist ein gleichberechtigtes Element des „Rohstoffs Wirklichkeit“. Filmmusik würde die Aufmerksamkeit lenken, eine Wirklichkeit schaffen, eine Geschichte erzählen. Stattdessen fungiert Musik bei Kluge als Zeichen der „Sinnlichkeit des Zusammenhangs“ der Wahrnehmungskonzeptionen der Wirklichkeit und entgeht damit der „Departementalisierung des sinnlichen Interesses“ (Gassen 2007).

Man kann sogar soweit gehen zu sagen, Musik sei der fehlende Erzähler der Klugeschen Filme der 1970er Jahre. Denn vor der Folie der Berufssprachen der jeweiligen Erfahrungspartellen bleiben die „Sonden-

Frauen“ „sprachlos“, eine eigene, wenn oft auch nur innere Stimme der Protagonistinnen wird erst durch die Materialeigenschaften der Musik hergestellt. Musik gestaltet den Eigensinn des Innenlebens und kritische Kommentierung des Dargestellten. Sie fungiert als erzählerische Nahtstelle der nebeneinander montierten Lebenswelten, sie ist dort eigene Stimme, wo Anpassungsversuche scheitern. Musik ist die Utopie, sie bringt als konnotatives Verweisungsgeflecht von „außen“ abstrakte Nachrichten in den radikal unterbrochenen Handlungsfluss. Sie *schafft* diesen Fluss überhaupt erst: „Die Wünsche beharren [...] auf dem roten Faden der Erzählung, der die Realzusammenhänge menschlich sortiert und die erdrückende Mehrheit des Erzählbaren dabei ausgrenzt“ (Kluge 1975a, 117f).

Götterdämmerung: Musik als „roter Faden“

Ein erhellendes Beispiel für diese „Nachrichten von Außen“ liefert die Behandlung der Musik Richard Wagners in *IN GEFÄHR UND GRÖSSTER NOT*. Der Film beginnt mit zwei Instrumentalstellen aus der *Götterdämmerung*. Einige Takte aus dem Vorspiel und einige Takte aus „Siegfrieds Trauermarsch“. Warum gerade dieser Zusammenschnitt? Kluge hätte lange instrumentale Passagen zur Verfügung gehabt, die er (zusammen mit Beate Mainka-Jellinghaus) hätte nicht schneiden, ein- und ausblenden müssen. Hier drängt sich der Verdacht einer bestimmten Absicht auf: Sein Filmmaterial bezieht zu den Regieanweisungen in Wagners Partitur Stellung.

Gleich zu Beginn des Filmes ist eine etwa fünfminütige Szene mit der Musik der *Götterdämmerung* unterlegt. Die Szene besteht aus zwei Teilen, denen der kaum wahrnehmbare Schnitt der Musik entspricht.

Der erste Teil (0:00:47-0:02:22) zeigt zunächst die oben erwähnten vier Zwischentiteltafeln mit den Elementen bzw. Themen des Films. Durch die Einbettung dieser den Film gliedernden Zwischentitel während der ersten Musiksequenz erscheint die Interpretation im Sinne einer Kontextualisierung der Filmthemen in die Musik Wagners gerechtfertigt. Die Themen erscheinen in die Musik eingeklammert.

Des weiteren zeigt der Abschnitt mehrere Arbeiter, die eine Art Loch schaufeln. ‚Graben‘ ist bei Kluge neben der Grab-Assoziation in vielen Filmen „äußerer Ausdruck der eigentlichen Arbeitsleistung“ (Barg 1996, 225), das Graben als *lebendige* Tätigkeit setzt die Zusammenhanglosigkeit menschlichen Eigensinns frei. Graben ist aber zugleich ein Graben „in die unterhalb des Nützlichkeitsverhaltens liegenden Zonen des Bewußtseins, die als Möglichkeiten vergessen wurden“ (Carp 1987, 51). Die Bauarbeiter folgen daher hier der Wagnerschen Regieanweisung, die Musik ist die der Normenszene am Anfang der *Götterdämmerung*:

(Der Vorhang öffnet sich langsam. – Die Szene ist dieselbe wie am Schlusse des zweiten Tages, auf dem Wälkürenfels. – Nacht. Aus der Tiefe des Hintergrundes leuchtet Feuerschein. – Die drei Nornen, hohe Frauengestalten in langen dunklen und schleierartigen Faltengewändern. Die erste (älteste) lagert im Vordergrunde rechts unter der breitästigen Tanne; die zweite (jüngere) ist an einer Steinbank vor dem Felsengemache hingestreckt; die dritte (jüngste) sitzt in der Mitte des Hintergrundes auf einem Felssteine des Höhensaumes. Düsteres Schweigen und Bewegungslosigkeit.)

Das „düstere Schweigen“ der Bauarbeiter/Nornen ist gut zu sehen und beinhaltet unverkennbar auch ironische Züge. Zwar sind die neuen Fäden des Schicksals Strom, Gas und Wasserleitungen, aber sie beinhalten als erzählerische Funktion am Anfang des Filmes einen Prolog, der die Möglichkeit unverwirklichter Handlungsstränge – im Zusammenhang mit dem beschriebenen Graben – als utopisches Moment offen lässt. Die individuelle Suche nach diesen subdominant mitklingenden Möglichkeiten, dem „Eigentlichen und Authentischen“, muss scheitern. Diese Erfahrung machen auch die Protagonistinnen anderer Kluge-Filme: Die Geschichtslehrerin Gabi Teichert aus *DIE PATRIOTIN* (BRD 1979), Anita G. aus *ABSCHIED VON GESTERN* (BRD 1966) und Rita Müller-Eisert aus *IN GEFahr UND GRÖSSTER NOT* sind „an der Wahrheit interessiert“. Die Geschichtslehrerin Gabi Teichert gräbt die deutsche Vergangenheit tatkräftig aus. Sie sucht das „wahre Material“, Knochen und Tonscherben. Im Zusammenhang mit diesem immer wiederkehrenden Graben wird die Materialität der Musik auch als historisches Material sinnlich veranschaulicht.

Im zweiten Teil der Szene (0:02:23-0:05:12) erklingt ein Ausschnitt aus Siegfrieds „Trauermarsch“. Die entsprechende Regieanweisung zu dieser Stelle in der Partitur fasst das politische Geschehen des Filmes kritisch zusammen:

(Aus dem Rheine sind Nebel aufgestiegen und erfüllen allmählich die ganze Bühne, auf welcher der Trauerzug bereits unsichtbar geworden ist, bis nach vornen, so daß diese, wäh-

Es ist zwar nicht der Rhein, aber Nebel steigen während der Originaldokumente der Straßenschlachten zwischen den von der Kamera eingefangenen Häuserfluchten sehr wohl auf: Die Dunstschleier der Wasserwerfer hüllen diese „Bühne“ auf geradezu erschreckende Weise ein. Auch der Trauerzug erfährt eine Klugesche Ersetzung durch Züge der verschiedenen Art: Karnevalsumzüge, Polizeizüge, die anrücken, und erzwungene Um-Züge der Hausbesetzer. Dann inszeniert die Musik den folgenden Kameraflug über die Stadt als Dokumentation eines „neuen Walhalls“, die Flugaufnahme zeigt den „neuen Hort“ des modernen

Finanzzentrums Frankfurt, und wie der Wagnersche Hort führt auch dieser „moderne Hort“ letztlich zu den kriegsähnlichen Konflikten der Straßenschlachten, symbolisiert durch die Handelszentren des Geldes: das United-States-Trade-Center und die Deutsche Bank, goldglänzend in der Morgensonne wie das Rheingold. Zum prominent erklingenden Schwertmotiv nimmt die Kamera schließlich den Bundesadler der Polizeidirektion ins Visier, dann blendet die Musik aus. Der Adler kehrt als Symbol in drei Bereichen wieder: Als Symbol der Staatsgewalt (Polizei), des parodierten Staates (Karneval) und als Bild der gescheiterten Perspektive, des nicht vorhandenen Überblicks der Politik mit einem „Vogelflug“ über die Stadt.

An einer anderen, kurzen Filmszene (0:31:00-0:32:12) montiert Kluge wieder ein Stück „Trauermarsch“ und setzt so eine filmische Klammer: Ritas Gefährte Max, der einzige mögliche positive männliche Protagonist – er studiert immerhin Marx' Theorie der Sinnlichkeit im Original –, packt seine Koffer und verlässt die Stadt offenbar für immer, man weiß nicht, wohin. Während seines letzten Auftritts klingt der Trauermarsch noch einmal kurz mit einer Stelle an, deren Regieanweisung lautet: „Siegfried sinkt zurück und stirbt. – Regungslose Trauer der Umstehenden“ – ein Siegfried allerdings, für den sich im Grunde hier nur Rita interessiert.

Wenn die Figur des Max offenbar durch die Musik der Figur des Siegfried zugeordnet wird, liegt ein Vergleich der beiden Frauengestalten mit Guttrune und Brünhild nahe. Inge Meier flieht aufs Land – vielleicht kehrt sie mit einem irgendwo auf dem Lande gefundenen Etzel, wie Guttrune, zurück und rächt sich gesellschaftlich für das ihr geschehene Unrecht der ständigen sexuellen Ausbeutung durch wohlhabende und einflussreiche Männer? Rita Müller-Eisert trennt sich dagegen radikal von ihrer Vergangenheit, trennt sich von ihrem Spionage-Übervater, der nur an seinem Gold interessiert ist (genauer gesagt, dem „Vaterländischen Verdienstkreuz“ in Gold). Der Zuschauer erfährt nicht, was sie stattdessen macht – sie reitet zumindest nicht wie Brünhild ins Feuer –, aber sie wird etwas tun, denn „sie interessiert sich für die Wahrheit“. Die Musik wird hier in gewissem Sinne zur Erzählerin des Schicksals, sie spannt den narrativen „roten Faden“, nach dem der Zuschauer sucht.

Eine weitere Regieanweisung Wagners aus der von Kluge zitierten Stelle lautet:

The image shows a musical score for Wagner's opera, specifically the scene 'Der Mond bricht durch die Wolken und beleuchtet immer heller den die Berghöhe erreichenden Trauerzug.' The score is for five instruments: Kbtb (Kornett in B), Pk I (Posaune in C), Br (Blechbläserensemble), Vc (Viola), and Kb (Kontrabaß). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *più p*, and *pizz*. A rehearsal mark '940' is present. The Kb part includes the instruction '(nur 4)' and 'Bogen' (arco). The Vc part includes 'Bogen' and 'pizz'. The Br part includes 'pizz' and 'Bogen'. The Pk I part includes 'pp'. The Kbtb part includes 'pp' and 'più p'. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

Der Mond kommt zwar in der Anfangssequenz nicht vor, ist aber das prominente Schlussbild des Filmes. Von Ulrich Gregor auf die Funktion des Schlussbildes angesprochen, erläutert der Regisseur, für ihn sei der

Mond, der sich überhaupt nicht verändert, ... eine Metapher für den Satz: es gibt Objektives. Es gibt irgendwo eine Stelle, die nicht mit Menschen zu tun hat. Man kann alles umgraben in der Welt und mit Bombentrichtern übersähen – es wird den Mond nicht tangieren (Jansen/Schütte 1976, 168).

Der Mond-Schluss hat also mehrere Funktionen. Zum ersten – wie Kluge es nennt – „die Verwandlung einer Mond-Metapher in eine Film-Metapher, weil der Mond ‚wie eine Irisblende‘ aussieht, die stehen bleibt“ (Jansen/Schütte 1976, 169). Zweitens eröffnet der Mond den Rückbezug auf den Anfang. Durch den Mond werden rückblickend die Momentaufnahmen des Films im Klugeschen Sinne in ihre Schicksalhaftigkeit eingeordnet, Mond und Nornenfäden bilden eine große Filmklammer. Im *Ring* kommt es durch den Eigensinn Einzelner zu katastrophalen Ereignissen; Mord, Zerstörung und Verrat überziehen die Individuen, aber das Volk wird schließlich – ganz nach der Idee Feuerbachs (hier ist der Marx-Bezug wieder unverkennbar) – von den Tyrannen zur eigenen Protestarbeit befreit. Protest ist für Kluge *die einzige* Realitätskategorie, genauso objektiv und immer gewährleistet wie der Mond (vgl. Kluge 1975b). Die Musik verweist auf den Mond, Mond und Musik sind die Metaphern für das archimedische Moment, von dem aus die Welt verändert werden kann und muss. Mond und Musik bilden das positive und unverrückbare Material der Utopie. Utopie, Protestarbeit und damit die „neue Form des Dokumentarfilms“ sind für Kluge mit der Idee der Oper verbunden:

Seit Jahren versuche ich mit literarischen und filmischen Mitteln die Opern-erzählung zu ändern [...]. Ich fühle in mir einen tiefen Unglauben an das Tragische; sozusagen gegen die Melancholie, in die unsere Kultur verliebt ist. Bei jedem Experiment aber fühle ich den großen Eigensinn, die massive Trägheit, die die Unglücksnachrichten, die in den Opern und Romanen aufbewahrt werden, ausüben. Es ist schwer, die glücklichen Auswege zu finden, wenn man nicht lügt. Diese Einsicht ist nichts, was den Fortgang meiner Experimente behindert (Kluge 1984, 14).

Literatur

- Barg, Werner (1996) *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*. München: Fink.
- Carp, Stefanie (1987) *Kriegsgeschichten. Zum Werk von Alexander Kluge*. München: Fink.
- Jansen, Peter/ Schütte, Wolfram (Hrsg.) (1976) *New Hollywood*. München: Hanser.
- Gassen, Heiner (ed.) (2007) Texte von Alexander Kluge und Edgar Reitz. In: Kluge, Alexander / Reitz, Edgar: *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (BRD 1974)*. München: Zweitausendeins, DVD Nr. 7, CD-ROM-Bereich (Sämtliche Kinofilme.).
- Kluge, Alexander (1975a[1999]) Die Realistische Methode und das sogenannte „Filmische“. In: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8, S. 114-122.
- Kluge, Alexander (1975b[1999]) Die fünf Sinne – Sinnlichkeit des Zusammenhangs. In: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8, S. 123-126.
- Kluge, Alexander (1975c[1999]) Die schärfste Ideologie: daß sich die Realität auf ihren realistischen Charakter beruft. In: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8, S. 127-134.
- Kluge, Alexander (1979[1999]) Die Utopie Film. In: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hrsg. v. Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8, S. 140.
- Kluge, Alexander (1984) *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Negt, Oskar / Kluge, Alexander (2001) *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt: Zweitausendeins.

Filme

Sämtliche Kinofilme (2007), München: Zweitausendeins.

1. ABSCHIED VON GESTERN (BRD 1965).
2. GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN (BRD 1973).
7. IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (BRD 1974).
10. DIE PATRIOTIN (BRD 1979).

Empfohlene Zitierweise

Katrin Eggers: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“
Sprachinseln und Musiksoziotope bei Alexander Kluge. In: *Kieler Beiträge zur
Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 96-109, DOI:
<https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p96-109>.

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 Melodien der Kultur und die Geräusche der Politik.
Zur Stellung und Funktion von Musik und Sound in Eröffnungssequenzen
von Fernsehmagazinen**

Kathrin Lämmle & Andreas Wagenknecht (Mannheim)

Fernsehmagazine stehen in einem Konkurrenzkampf um die Gunst der Zuschauer und müssen sich neben anderen Sendungen im Programmfluss behaupten. Neben der Profilbildung und Zuschauerbindung der jeweiligen Magazine über die Form und den Inhalt der einzelnen Beiträge, den thematischen Grundtenor sowie die spezifische Moderation spielen auch das Corporate Design und die Corporate Identity eine wesentliche Rolle bei der Etablierung des einzelnen Magazins als eine wieder erkennbare Marke.

Von großer Bedeutung ist vor diesem Hintergrund neben dem visuellen Corporate Design auch das auditive Corporate Design und dort neben dem Duktus, der Intonation und der Klangfarbe der Moderation und des Kommentars vor allem das Musik- bzw. Sounddesign. So beträgt laut Klüppelholz die Musik in Trailern, Station-IDs und Sendungskennungen bis zu einer Stunde Sendezeit täglich (2005, 173). Besonders zum Tragen kommt dieses Musik- und Sounddesign in der strukturell verfestigten und jede Ausgabe eines Magazins einleitenden Eröffnungssequenz. Da der Terminus des Vorspanns im Rahmen der Betrachtung von Fernsehmagazinen zu kurz greift, wird im Folgenden die Arbeitsbezeichnung Eröffnungssequenz verwendet.

Die Eröffnungssequenz von Fernsehmagazinen ist im Vergleich zum klassischen Filmvorspann komplexer und kann sich aus Elementen wie: Sendungskennungen, Themenübersicht, Begrüßung etc. zusammensetzen die teilweise ineinander übergehen, in der Abfolge variieren können und nicht immer wirklich distinkt sind. Kennzeichnend ist, dass jede Eröffnungssequenz eines Magazins ihren eigenen spezifischen musikalischen sowie soundtechnischen Gestus besitzt, sich aber gleichzeitig zahlreiche akustische Gemeinsamkeiten zwischen Magazinen mit gleichem thematischen Schwerpunkt, beispielsweise zwischen Wissensmagazinen, im Musik- und Sounddesign finden.

Die These, die es aufzuzeigen gilt, lautet daher: Fernsehmagazine vergleichbarer thematischer Struktur und Kategorisierung kennzeichnen in den Eröffnungssequenzen eine in den Grunddimensionen vergleichbare und teilweise homogene Musik- und Soundgestaltung. Diese kann, etwas pointiert formuliert, dazu führen, den Rezipienten auf der nicht-sprachlichen auditiven Ebene in einem spezifischen Themenspektrum zu verorten bzw. eine entsprechende Erwartungshaltung an den Inhalt und damit eine bestimmte Magazin-Kategorie auditiv zu evozieren.

Im Folgenden soll diese These an Sendungen aus den Bereichen der Wissensmagazine, der Politischen Magazine, der Kulturmagazine sowie deren Bestandteil an den Magazinen von Alexander Kluge exemplarisch entwickelt werden. Die Auswahl der Magazine orientiert sich an den natürlichen Alltags- und Ethnokategorisierungen, den Bezeichnungen in Programmzeitschriften sowie den Kategorisierungen durch die Sender selbst.

Eröffnungssequenzen von Magazinen als auditives Corporate Design

Die Eröffnungssequenz von Fernsehmagazinen setzt Fixpunkte im Programmfluss, schafft Aufmerksamkeit und verortet durch im sendungstypischen Corporate Design gehaltene Inserts und Grafikelemente den Zuschauer gleichzeitig im jeweiligen Magazin und weist in Bild und Ton kurz auf die Themen der folgenden Beiträge hin. Sie soll Neugierde und Interesse wecken und dazu anregen, die Sendung weiter zu verfolgen - kurz: sie stimmt, und dies vor allem auditiv, auf die Sendung und deren thematischen und gestalterischen Grundtenor ein, gleichzeitig führt sie aber auf Seiten der Rezipienten bei Kenntnis des Magazins zur Eröffnung eines spezifischen Erwartungshorizontes, den die Sendung zu erfüllen verspricht (vgl. u.a. Bullerjahn 2001, 300; Schmidt 1976, 296). Zum Corporate Design der Eröffnungssequenz gehört daher auch das Corporate Design von Sound und Musik, welches sich aus Geräuschen, Tönen, Jingles, Melodieansätzen und -bögen etc. amalgamiert. Dabei kommt diesem, häufig durch ein Aufmerksamkeit generierendes Spiel mit der Lautstärke - gerade im Zeitalter des Fernsehens als Begleitmedium - eine Signalwirkung zu. Der Sound verweist auf etwas Neues im Programmfluss, er ist Eigenwerbung und Imagebildung in einem. Auf diese Weise wird eine Art spezifischer Erwartungsmodus geschaffen, der die Aufmerksamkeit und Rezeption

lenken und steuern kann. Das Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenz konstruiert und konstituiert ein akustisches Erscheinungsbild, das den Zuschauer unmittelbar und für ihn erkennbar zu adressieren versucht. Dieses geschieht nicht selten durch Bemühungen, den Inhalt und den thematischen Fokus des jeweiligen Magazins akustisch umzusetzen und somit eine auditive Wiedererkennbarkeit zu gewährleisten.

Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenz von Wissensmagazinen

Im Mittelpunkt von Wissensmagazinen steht die Inszenierung des Berichtens über Wissenschaft, Technik und Alltagsphänomene. In den einzelnen Beiträgen der Sendungen werden stets Alltagsbezüge hergestellt oder Alltagsprobleme als Anlass genommen bzw. redaktionell gesetzt, um eine mehr oder weniger wissenschaftliche jedoch alltagsrelevante Frage zu formulieren, die anschließend filmisch beantwortet wird. Dabei geht es immer um eine verständliche und unterhaltsame Erklärung eines Phänomens. Die Stilvariation der einzelnen Wissensmagazine reicht von boulevardhaft populärwissenschaftlich - z.B. GALILEO (Pro7) - bis zu seriös wissenschaftlich - z.B. NANO (3SAT). Dabei reicht das Argumentationsspektrum von Bauernschläue, über Funktionswissen bis zu wissenschaftlichen Hintergrundinformationen. Ein essentielles Element der Inszenierung ist vor allem die tricktechnische Animation und Visualisierung (häufig in Analogie- oder logischen Bildern) sowie die (schau-)spielerische Re-Inszenierung von komplexen Phänomenen im Sinne einer Reduktionsleistung für den Zuschauer, die in mehr oder weniger unterhaltender und meist nicht belehrender Form präsentiert wird.

Trotz der inhaltlichen und gestalterischen Unterschiede führt in den hier exemplarisch betrachteten Wissensmagazinen - GALILEO (Pro7), PLANETOPIA (SAT1) und NANO (3SAT) - übergreifend ein cleanes und synthetisches, teilweise sphärisches Sound- und Musikdesign der Eröffnungssequenzen in die jeweilige Sendung ein.

Alle betrachteten Eröffnungssequenzen sind komplett mit einem Musik- und Soundteppich unterlegt, der während der Beitragsankündigungen in den Hintergrund rückt, jedoch durchgehend präsent ist. Jede Eröffnungssequenz besitzt zwar eine spezifische Melodieführung, nichtsdestotrotz gibt es Ähnlichkeiten in Soundqualität und Klangfarbe. Auffällig ist, dass neben dem etwas sterilen Synthesizersound zahlreiche Geräusche, die an elektronische Multimediaklänge oder Bediensignale von Computern erinnern, verwendet werden sowie mit Hall- und Verzerreffekte gearbeitet wird. Das Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenzen erhält dadurch bei allen vorgestellten Magazinen einen technoiden, artifiziellen, geheimnisvollen bis mystifizierenden Unterton. Besonders bei PLANETOPIA und GALILEO lassen sich Referenzen auf die musikalische Gestaltung von fiktionalen Mystery- und Science-Fiction Serien erkennen. Die Musik- und Soundgestaltung symbiotisiert, vor allem bei GALILEO und PLANETOPIA mit den im Ankündigungskommentar verbal heraufbeschworenen und apokalyptisch prophezeiten Gefahren, die in

Frageform geäußert werden und so eine Aufklärung versprechende Erwartungshaltung beim Zuschauer evozieren. Auch die visuelle Gestaltung der Eröffnungssequenzen trägt zu der technoiden und synthetischen Grundaussage bei, da dieser abstrahierend ein optisch ähnliches Grundkonzept zugrunde liegt. In einer symbolisierten Visualisierung der Verbindung zwischen Mensch, Natur und Technik entwickelt sich bei GALILEO aus einem menschliche Auge eine Kameralinse sowie aus einem Fledermausflügel ein Parabolspiegel, bei PLANETOPIA fliegt ein Molekül-Modell durch den Raum und eine steife menschliche Silhouette dreht sich auf den Zuschauer zu, bei NANO entstehen aus Zellen Fingerabdrücke.

Die Eigenständigkeit der Musik- und Soundgestaltung der Eröffnungssequenzen von Wissensmagazinen, wird besonders deutlich, wenn man die Eröffnungssequenzen von Politischen Magazinen vergleichend hinzuzieht.

Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenz von Politischen Magazinen

In Politischen Magazinen wird über nationale und/ oder internationale Themen in seriöser, hintergründiger und im nationalen bzw. internationalen Zeitgeschehen verortender Form berichtet. Es wird dem Zuschauer die Möglichkeit geboten, tiefer in ein Thema einzusteigen.

Das Themenspektrum bewegt sich zwischen der Bewertung und Durchleuchtung von klassischen politischen Aktionen von Regierung und Opposition, der Diskussion von Arbeitnehmer- und Arbeitgeberseite sowie der Darstellung und Aufarbeitung von gesellschaftlichen, kulturellen, sozialen und zeitgeschichtlichen Problemen. Dabei reicht die Art des Berichtens von stark moralisierend und wertend, ja polarisierend und polemisch meinentend, bis zu neutral und emotional distanziert. Das Moment des Hinterfragens von Entscheidungen und Entscheidungsträgern steht ebenso im Mittelpunkt der Inszenierung wie das Aufspüren von Missständen und Zuständen aus dem Umfeld des Themas sowie die Darstellung von Folgen und Betroffenen.

Die Präsentation der Themen ist direkt, aktuell und dynamisch, was bereits im Musik- und vor allem Sounddesign der Eröffnungssequenzen von Politischen Magazinen angekündigt wird.

Im Gegensatz zu den Eröffnungssequenzen der Wissensmagazine sind die der vorgestellten Politischen Magazine - FAKT (ARD), PANORAMA (ARD) und FRONTAL 21 (ZDF) - visuell eher nüchtern und zurückhaltend gestaltet. Auf figurative Elemente wird verzichtet. Auffällig ist jedoch, dass alle drei Eröffnungssequenzen von kühlen Blautönen dominiert werden. In kurzen stakkatoartiger und dynamischer Abfolgen werden Ausschnitte aus einzelnen Beiträgen der jeweiligen Magazinausgabe aus dem Off kommentiert, aneinandergesetzt.

Das Musik- und Sounddesign kommt ebenso dynamisch und eruptiv daher und unterstützt und ergänzt die optische Aussage systematisch. Meist tritt dieses dominant in den Vordergrund und wirkt durch die Betonung jeweils einer Instrumentierung (Bass bei FAKT, Percussions bei PANORAMA und Streicher bei FRONTAL 21), welche auditiv ins Zentrum drängt, aufdringlich bis aggressiv. Die Bilder werden durch die signal- und tuschhaften Musik- und Soundfetzen scheinbar vorangetrieben. Wobei die Melodieführung sehr einfach und kurz gehalten ist. Die jeweiligen Ausschnitte aus kommenden Programmteilen separiert ein synthetisches Störgeräusch, welches die Melodieführung unterbricht - bei FRONTAL 21 ein Geräusch, das an den anschlagenden und zurückfahrenden Schlitten einer mechanischen Schreibmaschine erinnert, bei PANORAMA ein durch Halleffekte verfremdeter Trommelwirbel sowie bei FAKT ein technoides zischendes Geräusch, welches eine Funken sprühende Stromleitungen suggeriert.

Das Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenzen von Politischen Magazinen sind zwar im Detail heterogen, vom Grundgestus her und der evozierten kühlen und abgeklärten Stimmung, vermitteln sie jedoch homogen eine disharmonische Stimmung. Diese scheint dominant und signalhaft auf Nachfolgendes hinzuweisen - die daran anschließende Aufdeckung von Widersprüchen und Kontroversen in Politik und Gesellschaft in den thematischen Beiträgen der jeweiligen Sendungen.

Damit unterscheidet sich das sporadische, minimalistische sowie eher geräuschorientierte und gerade dadurch dennoch sehr markante Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenzen der Politischen Magazine erheblich von dem der Wissensmagazine - vor allem durch die artifiziellen Stör- und Signalgeräusche und dem eruptiven Duktus. Diese Spezifik tritt besonders im direkten Vergleich zu den nahezu ausufernden und harmonischen Melodien der Kulturmagazine hervor.

Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenz von Kulturmagazinen

Kulturmagazine eint in erster Linie der thematisch kulturelle Schwerpunkt, welcher jedoch aufgrund der den Sendungen zugrunde liegenden unterschiedlich weiten Kulturbegriffe verschieden dimensioniert und umgesetzt sein kann. Auffällig für die Beiträge in Kulturmagazinen ist, dass sie häufig Hintergrund- und Zusatzinformationen liefern, indem sie ein kulturelles Thema (Neubau eines Gebäudes, Erscheinen eines Films oder Buches) zum Anlass nehmen, einen Beitrag zu dem dahinter liegenden Thema zu gestalten. Dadurch werden die Themen im Kontext des Magazins verortet und auf ein abstrakteres Niveau gehoben, welches eine Art Orientierungsmöglichkeit und Strukturierung bietet, die der Zuschauer für sich verwerten kann.

Wider Erwarten ist das Musik- und Sounddesign in den Eröffnungssequenzen der Kulturmagazine auf den ersten Blick, besonders im Vergleich zur Optik der Magazine aber auch im Vergleich zur auditiven Gestaltung einiger einzelner Beiträge nicht markant.

Alle Eröffnungssequenzen kennzeichnet eine sich entwickelnde und relativ lang im akustischen Raum verweilende Melodieführung, die ausgeglichen, harmonisch und freundlich klingen kann - wie bei KULTURZEIT (3 SAT) und TITEL, THESEN, TEMPERAMENTE (ARD) - aber auch nervös und hektisch arrangiert sein kann, wie bei ASPEKTE (ZDF). Übergreifend lässt sich formulieren, dass die Einschätzung von Schätzlein, dass das ×Image des seriösen Kulturprogramms entsprechend mit Kontrabass und Percussionsinstrumenten (2005, 201) instrumentiert wird, überholt zu sein scheint. Denn auch in den Eröffnungssequenzen der Kulturmagazine finden sich neben klassischen ebenfalls synthetische elektronische Klänge. Gemeinsam ist dem Sound- und Musikdesign, dass die musikalischen Themen gleichförmig und stringent durchlaufen und nicht von Störgeräuschen - so beispielsweise zwischen einzelnen Teilen des Inhaltsüberblicks bei Wissensmagazinen und Politischen Magazinen - signalhaft durchbrochen werden. Der Hinweis auf den Anfang eines neuen Beitrags im Programmüberblick erfolgt harmonisch durch ein wiederkehrendes musikalisches Element, welches ein sich wiederholender Bestandteil des musikalischen Themas ist. Trotz dieser Gemeinsamkeiten tritt das Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenzen der Kulturmagazine heterogener in Erscheinung als das doch recht homogene der Politischen Magazine und der Wissensmagazine. Auch die Homogenität der letztgenannten im Zusammenspiel mit der durchaus vergleichbaren bzw. in Grunddimensionen verwandten visuellen Gestaltung, findet sich so bei den Kulturmagazinen nicht. Ist die Eröffnungssequenz von ASPEKTE sehr auf die beiden sich abwechselnden Moderatoren fixiert, die persönlich im Bild erscheinen, so ist die von TITEL, THESEN, TEMPERAMENTE eher abstrakt und typografisch orientiert. Auch variieren die im Inhaltsüberblick angekündigten Themen zwischen drei bis vier bei KULTURZEIT sowie ASPEKTE und nur einem bei TITEL, THESEN, TEMPERAMENTE. Interessant ist auch - und damit wieder zurück zum Musik- und Sounddesign - eine auditive Besonderheit bei ASPEKTE: die Unterbrechung der Melodieführung durch eine jeweils andere Melodie, die unter den Kommentar aus dem Off für einzelne Beitragsankündigungen innerhalb der Eröffnungssequenz gelegt wird. Diese scheinen den Grundtenor des jeweiligen Beitrags, als thematisch ernst bzw. leicht, auditiv nachzuzeichnen. Alles in allem sind die Eröffnungssequenzen der Kulturmagazine nur rudimentär vergleichbar und nicht so homogen wie die anderer Magazine.

Unterstellt man eine bewusste Andersartigkeit, ließe sich diese auf die thematische Fixierung auf das vielfältige Gebiet der Kunst und der Kultur und den eventuellen Anspruch der Kulturmagazine, selber einem kulturellen Niveau Genüge tragen zu wollen, zurückführen. Ein Anderssein bzw. ein Anderseinwollen oder -müssen, welches besonders die Magazine von Alexander Kluge identifizierbar kennzeichnet und die gesonderte audiovisuelle Gestaltung von Kulturmagazinen unterstreicht.

Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenzen der Magazine Alexander Kluges

Die eigenwilligen Magazine Alexander Kluges, die zu der Gruppe der Kulturmagazine zu zählen sind und seit 20 Jahren das Kulturfenster der privaten Sender prägen, gilt es im Folgenden vor allem auch im Hinblick auf ihre musikalische Besonderheit hin zu betrachten.

Die Eröffnungssequenz von Magazinen mit ihrem musikalischen Thema, übernimmt eine Anzeigefunktion, sie ermöglicht Wiedererkennung, liefert Orientierungen und hilft dem Zuschauer, sich im Programmfluss zu verorten. Im Gegensatz zu den bereits betrachteten Magazinen, zeichnen sich die Magazine Kluges NEWS & STORIES (SAT 1), 10 VOR 11 (RTL) und PRIME TIME SPÄTAUSGABE (RTL) jedoch gerade nicht durch ein einheitlich gestaltetes musikalisches Eröffnungsthema aus. Auf ein stets wiederkehrendes musikalisches Thema wird hier gerade verzichtet - und dies sowohl die jeweiligen Sendungen als auch die einzelnen Ausgaben betreffend.

Ogleich es sich bei NEWS & STORIES, 10 VOR 11 und PRIME TIME SPÄTAUSGABE dem Titel nach um unterschiedliche Magazine handelt, gestaltet es sich sowohl formal als auch inhaltlich schwierig, sie gegeneinander abzugrenzen. Sie differieren in Länge und Magazintitelgestaltung, ähneln sich jedoch in den für die sich anschließende Betrachtung wesentlichen Merkmalen, weshalb sie im Folgenden einheitlich behandelt werden.

Bevor nun auf das spezifische Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenzen eingegangen wird, soll zunächst ihr Aufbau kurz skizziert werden.

Zu Beginn der Eröffnungssequenz steht das dctp-Logo als Produktionskennung, worauf die Magazintitel folgen. Diese verwenden zwar unterschiedliche Motive, verfolgen aber gemeinsame ästhetische Gestaltungsmittel. So beispielsweise die Farbgestaltung, die von den Farben schwarz, rot und weiß dominiert ist, durch welche auch die im Vorfeld betrachteten Kulturmagazine bestimmt sind. Derart wird auf eine gestalterische Ähnlichkeit in der Kategorie Kulturmagazine verwiesen. Wie bereits erwähnt, verzichten nun die einzelnen Sendungen auf eine eigene, die Eröffnungs- und Abschlussequenz bezeichnende Titelmusik zugunsten eines von Fall zu Fall unterschiedlichen Sounds, eine für jede Ausgabe spezifische Melodie, eine mit dem Thema assoziativ verbundene Atmo oder Ausschnitte aus Theater, Oper und Film.

Ein weiteres, die Magazine Kluges von üblichen deutschen Fernsehmagazinen unterscheidendes Stilelement ist die im unteren Bildrand ablaufende Schrift, die den thematischen Rahmen der jeweiligen Ausgabe angekündigt, ja assoziativ umreißt und die klassische Anmoderation ersetzt. Im Hintergrund sind zur ablaufenden Schrift in einem assoziativen sowie bebildernenden Verhältnis stehende Fotografien, Filmausschnitte oder Szenen aus Oper und Theater etc. zu sehen.

Abgeschlossen werden die jeweiligen Eröffnungssequenzen stets durch eine, den gesamten Bildschirm einnehmende, Titel und Untertitel der jeweiligen Ausgabe beinhaltende Schrifttafel im Stil des Stummfilm-Zwischentitels.

Diese gestalterische Besonderheit, ja Exotik, haftet, und dies sei der Vollständigkeit halber erwähnt, nicht nur der Eröffnungssequenz an, denn die Abschlussequenzen der Magazine mit ihren in der Regel weiterlaufenden Gesprächen, welche nach der erneuten Einblendung des Magazinlogos meist unvermittelt abbrechen, ist ähnlich fernsehuntypisch gestaltet. Nur in seltenen Fällen ist Abschlussequenz mit der Eingangsmusik unterlegt.

Insgesamt zeichnen sich die Formate auf der visuellen Ebene durch eine Armut an filmischen Mitteln aus. Kamerabewegungen, wie Zoom, Schwenk, Fahrt fehlen nahezu komplett. Auch die gewohnte Magazinaufteilung in mehrere, thematisch differente, kurze Beiträge und die Anmoderation dieser durch einen Moderator entfallen. Im Gegensatz dazu zeigen die Formate Kluges lediglich einen Gesprächspartner, der im Dialog mit dem sich im Off befindenden und aus dem Off agierenden Alexander Kluge steht. Unterbrochen bzw. gerahmt werden diese Dialoge durch kurze Zwischenbilder, Film-, Theater- oder Opernszenen sowie Texttafeln, die thematische Eckpunkte aufgreifen, unterstreichen oder aber konterkarieren (vgl. hierzu Schulte 2000, 45ff; Uecker 2000, 92ff).

Ogleich nun ein stets wiederkehrendes und so die Eröffnungssequenz prägendes musikalisches Thema in den Sendungen Kluges fehlt, ist ihnen dennoch ein Widererkennungswert nicht von vornherein abzusprechen. Im Gegenteil, für die Corporate Identity ist, so die diesbezügliche These, gerade die eigenwillige Andersartigkeit, welche den Zuschauer und Zuhörer innehalten lässt, charakteristisch. Hier ist es nicht das immer gleiche musikalische Thema, das das Interesse der Zuschauer weckt, sie aufhören bzw. aufschauen lässt; sondern die kurzzeitige Orientierungslosigkeit, die hier Aufmerksamkeit auf charakteristisch assoziative Art bündelt und lenkt.

Musik wird in den Kulturmagazinen Alexander Kluges scheinbar vor allem verwendet, um Assoziationen zu wecken, ja einen Klangraum zu eröffnen und den Zuschauer und -hörer somit an das je spezifische Thema akustisch in der Eröffnungssequenz heranzuführen.

Drei Arten solch spezifischer, musikalischer Ausgestaltung der Eröffnungssequenz sollen im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden.

Atmosphärisches Sound- und Musikdesign

Das Nachzeichnen einer themenspezifischen Atmo stellt eine besondere Art des musikalischen Designs der Eröffnungssequenzen in den Magazinen Kluges dar. Anhand des Zusammenspiels von Melodiestücken, dem Thema entsprechenden Geräuschen oder der Nachbildung dieser wird eine thematische Referenz hergestellt und derart Assoziationen geweckt, die dann für die jeweilige Sendung auch inhaltlich bezeichnend sind. Die Ausgabe VOLLES SCHLACHTGETÜMMEL (FULL BATTLE RATTLE)/ EINÜBUNG IN DEN IRAKKRIEG IN EINER ATTRAPPENSTADT (10 VOR 11, RTL, 06.05.2008), soll als Beispiel für eine solch assoziative Verwendung der Atmo dienen.

Die Eröffnungssequenz beginnt mit dem dctp-Logo sowie der Sendungskennung. Darauf folgend erscheinen auf schwarzem Hintergrund verschiedene Sequenzen, welche Soldaten in der Wüste, Helikopter, Kampfszenen, Zivilisten und Verwundete die in Schutz gebracht werden zeigen. Währenddessen läuft das inhaltlich skizzierende und für die Magazine Kluges charakteristische Schriftband im unteren Bildrand ab. Die Eröffnungssequenz wird mit der ebenfalls typischen Schrifttafel, welche den oben genannten Titel der Ausgabe trägt, abgeschlossen. Der Sound dieser Sequenz beginnt mit der Aufblende des dctp-Logos, also bereits vor der Sendungskennung und reicht bis zur Abblende der Schrifttafel.

Es handelt sich hierbei um spannungsgeladene aber sphärische Klänge, die das musikalische Grundgerüst bilden und die Atmos gewissermaßen tragen. Die sich ablösenden sowie sich überlagernden Atmos bestehen aus arabisch-englischem Stimmengewirr und Sprachfetzen, Schreien, Maschinengewehrsalven und Sirenen. Im Verlauf der Anfangssequenz kommt eine leise arabische Melodie hinzu, die jedoch durch die immer rhythmischer werdende und von Percussion gelenkte Grundmelodie in den Hintergrund gedrängt wird. Mit Aufblenden der Schrifttafel, klingt die Melodie allmählich aus und wird von Stimmengewirr in unterschiedlichen Sprachen abgelöst.

Insgesamt erinnert dieses Sound- und Musikdesign an das des Kriegsfilms - die Assoziation also zum Inhalt, nämlich das es hier um Krieg, um Gefechte, aber auch um Zivilisten gehen muss, wird durch das Sounddesign evoziert. Hinzu kommt die arabische Melodie, die das assoziierte Kriegsgeschehen gleichsam geographisch verortet.

Fernsehspezifisch besetztes Sound- und Musikdesign

Eine andere Art Verweisstrukturen herzustellen und Assoziationen zu wecken, ist die Verwendung von durch das Fernsehen geprägten Musik- und Soundstrukturen, das als fernsehspezifisch besetztes Sound- und

Musikdesign zu benennen ist. Ein derartiges Design rekurriert, um eine thematische Rahmung musikalisch vorzunehmen, in erster Linie, so die Annahme, auf das Fernsehwissen, die Fernseh- und Hörerfahrung der Zuschauer. Ein Beispiel für eine derartige Verwendung von Musik ist die Sendung vom 20.05.2008 mit dem Titel RUDOLF AUGSTEIN/ PETER MERSEBURGER ÜBER DEN SPIEGEL GRÜNDER (*10 VOR 11*, RTL).

Sendungstypisch beginnt die Musik auch in dieser Ausgabe mit der Aufblende des dctp-Logos und wird mit der Abblende der Schrifttafel ausgeblendet. Die wiederum von einem Schriftbanner begleiteten Bilder zeigen Augstein alleine, mit der Redaktion, im Interview, auf dem Cover seines Magazins, bei seiner Verhaftung 1962 sowie bei der Verleihung des Bundesverdienstkreuzes. Musikalisch wird diese Eröffnungssequenz durch die Rieni Ouvertüre Wagners gerahmt, die der *Spiegel TV Reportage* bekanntermaßen als Corporate Identity Sound dient. Die Assoziation, die sich hier höchstwahrscheinlich mehr auf fernsehspezifisches Erfahrungswissen, denn auf die Kenntnis klassischer Stücke gründet, ruft dem Zuschauer folglich die Spiegel-Formate ins Gedächtnis, hebt das Thema der Ausgabe derart hervor, wodurch sich der Zuschauer thematisch verorten kann und einen auditiven Hinweis auf die inhaltliche Ausgestaltung erhält.

Kulturell besetztes Sound- und Musikdesign

Unter kulturell besetztem Sound- und Musikdesign soll abschließend ein Design verstanden werden, das über die Verwendung kulturspezifischer Klänge Verweise zum Gegenstand respektive der Kultur herstellt. Als ein solches Beispiel dient die Ausgabe GRAND DESIGN TÜRKISCHER POLITIK/ DIE TÜRKEI ALS NETZWERKER IM UMKREIS VON 35 LÄNDERN (*10 VOR 11*, RTL, 17.06.2008).

Aufgebaut ist auch diese Ausgabe nach dem bereits erläuterten Muster. Die in der Eröffnungssequenz eingeblendeten Bilder zeigen die türkische Flagge, eine Fotografie Kemal Atatürks, zwei städtische Nachtaufnahmen sowie zwei Landkartenausschnitte.

In der Eröffnungssequenz zu hören ist von Trommeln, Nay und Saz geprägte Folklore, die einem eingängigen und straffen Rhythmus folgt. Ab den ersten Tonfolgen ist die Assoziation mit dem Orient geweckt. Die Verbindung zur Türkei schließlich liefern erst die Bilder, eine grobe Verortung gewährleistet jedoch bereits das Hören der Musik.

Auch in diesem Beispiel zeigt sich also, dass Musik in erster Linie verwendet wird, um auf einen spezifischen Gegenstand, hier einen spezifischen Kulturraum zu verweisen. Die derart erzielte thematische Verortung erfolgt assoziativ, durch den gezielten musikalischen Appell an ein Erfahrungs- und Medienwissen.

Die Magazine *NEWS & STORIES*, *10 VOR 11* und *PRIME TIME SPÄTAUSGABE* steigern, so lässt sich an dieser Stelle resümieren, die im Vergleich zu anderen Magazintypen angedeutete Andersartigkeit der Kulturmagazine. Nicht nur die dominante und fernsehuntypische Verwendung von Schrift in der Eröffnungssequenz, der magazinuntypische Aufbau und die Abwesenheit eines Moderators machen die Magazine Kluges zu Exoten im deutschen Fernsehen. Es ist, neben gestalterischen Eigenarten, vor allem das Corporate Sound- und Musikdesign, welches ein Alleinstellungsmerkmal darstellt. Streng genommen wird hier ja auf ein solches verzichtet, doch lässt sich der charakteristische Stil der Musikverwendung gerade als Sound bezeichnen, der die Corporate Identity der Magazine ausmacht und insofern als Corporate Design Sound zu benennen ist, der sich durch einen spezifischen Klangraum, ein charakteristisches Soundscape auszeichnet und sich derart von anderen Magazinen abhebt.

Das dieses Design eines ist, das sich vor allem auf Verweisstrukturen gründet und so an unser Alltags- und Medienwissen appelliert, wurde hinreichend aufgezeigt. Inwiefern allerdings eine, die kurzzeitige auditive Orientierungslosigkeit ablösende Widererkennung, im Sinne der zuvorst beschriebenen Magazine, durch dieses eigenwillige Sound- und Musikdesign gewährleistet wird, darüber bleibt zu spekulieren.

Resümee

Abschließend bleibt aufgrund der eingangs formulierten These festzuhalten, dass sich der vergleichbare und damit spezifische Sound- und Musikgestus verwandter Magazine nun jedoch vor allem aus der komparativen Betrachtung, die die kennzeichnenden Homo- und Heterogenität zu Tage fördert, ergibt. Zumeist sind es einzelne identifizierbare Strukturen, die zur Absetzung einer Art von Magazin gegenüber einer anderen führen. So beispielsweise das Sounddesign, mit dissonanten Stör- und Signalgeräuschen der Politischen Magazine im Gegensatz zu den sphärischen und synthetischen Melodie der Wissensmagazine oder den als Melodieverlauf lang stehen gelassenen Bögen der Kulturmagazine und der in sich geschlossenen, sich jedoch im Vergleich zu anderen Magazinen entziehenden und dadurch als Alleinstellungsmerkmal kennzeichnenden Musik- und Soundstruktur der Magazine Alexander Kluges.

Dennoch bleibt an dieser Stelle unklar, ob die Eröffnungssequenzen als solche auch für den Zuschauer (der ja nicht zwingend komparativ aktiv wird) erkennbar sind, so dass auch hier eine Charakterisierung als Kulturmagazin oder Wissensmagazin erfolgen kann. Eventuell reicht auch eine entsprechende Mediensozialisation mit auf diese Weise impliziertem Wissen um die Beschaffenheit verschiedener musikalischer und soundtechnischer Verfasstheiten unterschiedlicher Genres und Magazinformen aus, um thematische und inhaltliche Identifikationen aufgrund eines musikalischen Erinnerens vornehmen zu können. Selbstverständlich kommt auch beispielsweise dem sprachlich kommentierten Themenüberblick, der hier bewusst ausgespart wurde, eine entscheidende Rolle bei der Identifizierung zu - wobei der Sound und die

Musik aber sicherlich eine stärkere Signalkraft innehaben als das Wort. Weiterhin erscheint es vielversprechend, die Sendungen im Ganzen zu betrachten und die Verwendung von Sound und Musik zwischen einzelnen Beiträgen sowie im Abspann zu analysieren, um so ein vollständiges Klangbild unterschiedlicher Magazintypen zu erhalten.

Sicher ist jedoch, dass dem Musik- und Sounddesign der Eröffnungssequenzen von Magazinen eine gesonderte Stellung im Kampf um die Aufmerksamkeit innerhalb des Programmflusses des Fernsehens zukommt, das auch eine thematische Hinweisfunktion haben kann.

Literatur

- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Klüppelholz, Werner (2005) Musik im Fernsehen. Ein Zwischenbericht. In: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Hrsg. von Harro Seeberger und Frank Schätzlein. Marburg: Schüren. S. 172-183.
- Schätzlein, Frank (2005) Sound und Sounddesign in Medien und Forschung. In: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Hrsg. von Harro Seeberger und Frank Schätzlein. Marburg: Schüren. S. 24-40.
- Schmidt, Hans-Christian (1976) Musikalische Titel von Serien-Sendungen des Fernsehens. Überlegungen zu einer alltäglichen Erscheinung. In: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Hrsg. von Hans-Christian Schmidt. Mainz: Schott. S. 296-318.
- Schulte, Christian (2000) Konstruktion des Zusammenhangs. Motive, Zeugenschaften und Wiedererkennung bei Alexander Kluge. In: *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoff und Materialien*. Hrsg. von Christian Schulte. Osnabrück: Rasch. S. 45-67.
- Uecker, Matthias (2000) (k)ein Kulturmagazin. Themen und Formen des Magazinformats. In: *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Hrsg. von Matthias Uecker. Marburg: Schüren. S. 82-100.

Empfohlene Zitierweise

Kathrin Lämmle, Andreas Wagenknecht: Zur Stellung und Funktion von Musik und Sound in Eröffnungssequenzen von Fernsehmagazinen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S.110-122, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p110-122>.

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.

Ergötzlich entsetzlich: entstellte Musik im Spielfilm

Tobias Plebuch (Berlin)

Die Differenz zwischen Musik im Film und Filmmusik ist Voraussetzung dafür, dass musikalische Unfälle, Stümpereien und bruske Unterbrechungen, die außerhalb des Kinos nichts als Befremden und Ärger auslösen würden, in Spielfilmen oftmals als bedeutsame Momente unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Zerkratzte Schallplatten, schlechte Intonation, falsche Einsätze, Gedächtnislücken usw. treten, wenn sie im Rahmen einer Szene erklingen, in ein bedeutungs- und andeutungsreiches Wechselspiel mit Geräuschen, Handlung, Dialog und Bildern ein. Das Erbärmlichste kann anrührend, komisch oder tragisch inszeniert werden, und falsche Töne können richtig klingen, indem sie expressive, symbolische oder dramaturgische Funktionen erfüllen. Beispiele für dieses ästhetische Paradox sind zahlreich. Sie lassen sich in drei Gruppen einteilen:

- Szenische Störungen
- Technische Störungen
- Schlechte Interpretationen

(1) In der experimentierfreudigen Frühzeit des Tonfilms lancierte Luis Buñuel eine audiovisuelle Attacke auf die berühmteste Liebesekstase der Operngeschichte: L'ÂGE D'OR (Frankreich 1930, Luis Buñuel) provoziert Wagnerianer durch eine Montage des Vorspiels zu *Tristan und Isolde* mit Bildern und Geräuschen einer Toilette. Der



Wagner: Vorspiel zu *Tristan und Isolde* in L'ÂGE D'OR

„kritisch-paranoide Surrealismus“ (Dalí) spült das Musikdrama der verliebten KönigsKinder, Inbegriff subtiler Meisterschaft, kompositorischen Fortschritts und musikalisch-erotischer Urgewalten, kurzerhand in die Kloake.

Wenn die Handlung die Musik stört oder zerstört, so ist die Musik oft auch ein Handlungselement, d.h. mehr als Ausdrucksmittel oder stimmungsvolle Untermalung. Ein Beispiel hierfür ist *THE TALENTED MR. RIPLEY* (USA 1999, Anthony Minghella). Zweimal verrät sich der Titelheld durch die Interpretation des *Italienischen Konzerts* von J.S. Bach, und zweimal wird er dabei unvermutet unterbrochen. Der Vorspann antizipiert mit einer heiteren Begebenheit einen Schlüsselmoment der Haupthandlung: Mitten in der Nacht stiehlt sich Tom Ripley, Garderobier in der Carnegie Hall, aufs Podium, um den Anfang des *Italienischen Konzerts* auf dem Flügel zu spielen. Der Nachtwächter erwischt ihn nach acht Takten, und mit hastigen Entschuldigungen huscht der Möchtegern-Pianist davon. Die Szene deutet weit voraus auf Ripleys waghalsiges Doppelleben in Italien: Er ermordet Dick Greenleaf, nimmt dessen Identität an, bezieht sein Apartment in Rom und spielt dort am Weihnachtsabend das *Italienische Konzert*. Dick war allerdings ein passionierter Jazzler. Dreizehn Takte vor dem Schlussakkord klopft es an der Tür. Abermals entlarvt sich der virtuose Hochstapler durch dieselbe Musik an einem Ort, an dem er nichts zu suchen hat. Diesmal aber ist die Situation weit gefährlicher: es geht um Mord.

In der weihnachtlichen Szene wird das *Italienische Konzert* zusätzlich durch eine sonderbare Montage verfremdet. Der mehrstimmige Chorsatz von „Stille Nacht“ (das Notenbeispiel zeigt nur die Sopranstimme) überlagert Bachs Komposition und formt ein polymetrisches Gewebe, das der Situation einen befremdlichen Ausdruck durch rein musikalische Mittel verleiht: Plötzlich scheint alles in Toms Leben zusammenzupassen, und doch ist es nur eine virtuose Mogelei, die früher oder später auffliegen muss.

(2) Technische Reproduktionsgeräte haben eine eigene, seelenlose Sprache, deren kaltes *senza espressione* kein noch so schlechter Musiker erreichen kann. Ihre Fähigkeit, Musik auf Knopfdruck wiederzugeben, zu verweigern oder zu entstellen, führt im Spielfilm gelegentlich zu Momenten von scheinbar absichtsloser Bedeutsamkeit. Das wohl bekannteste Beispiel eines Apparates, der seinen Geist mit einem Abschiedsgesang aufgibt, ist *HAL 9000 in 2001: A SPACE ODYSSEY* (USA 1968, Stanley Kubrick). Worte, Kunststimme und Melodie versinken in Grabestiefe, wenn HAL mit dem Song „Daisy Bell“ („Hänschen klein“ in der deutschen Synchronisation) sein Maschinenleben aushaucht.

Plattenspieler sind preisgünstiger als Supercomputer und ebenso fehlbar. In Liebesszenen liefern sie zur Illusion mitunter auch die Desillusionierung. Das Geräusch einer über den Plattenteller kratzenden Nadel zerreißt romantische Szenen in *THE BLACK CAT* (USA 1934, Edgar Ulmer), in *HANNAH AND HER SISTERS* (USA 1968, Woody Allen) und in *THE BARKLEYS OF BROADWAY* (USA 1949, Charles Walters).

Stille Nacht

BWV 971

The image shows a musical score for the song 'Stille Nacht' (BWV 971). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The second system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piano part features intricate textures with trills and rapid sixteenth-note passages.

THE TALENTED MR. RIPLEY (Transkr. TP)

In diesem Hollywood-Musical holt Ginger Rogers am Ende ihrer gescheiterten Ehe das musikalische Souvenir einer glücklichen Vergangenheit aus dem Schrank. Sie legt das Liebeslied, das Fred Astaire ihr einstmal widmete, auf den Plattenteller, richtet sorgsam den Lichtkegel einer Lampe aus, pflückt sich eine rote Nelke und legt sich damit dekorativ auf eine Liege. Die letzte Zeile des Schlagers rühmt die Einzigartigkeit der Geliebten: „For you’d be oh so hard to...“, und genau vor dem letzten Wort „replace“ bleibt die Nadel hängen. Schallplatten sind nun mal sehr leicht zu ersetzen, denn sie konservieren Stimmen, nicht aber Stimmungen. Mit der Szene in der Szene parodiert die Traumfabrik Hollywood sich selbst.

*

(3) In Szenen der dritten Gruppe wird Musik nicht durch äußere Einwirkungen (Filmhandlung oder defekte Apparate), sondern durch musikalische Mittel verunstaltet. Schon in der Stummfilmzeit verzerrten Kinopianisten und -organisten bekannte Werke, um Szenen zu ironisieren. Die Begleitung eines Ehekrachs durch Wagners oder Mendelssohns Hochzeitsmärsche mit falschen Noten nannte man “souring up the aisle”. Derartig verfremdete musikalische Zitate kommen häufig in frühen Tonfilmen vor. Im Zeichentrick- und im Propagandagenre gehören sie zum musikalischen Standardrepertoire.

Schlechte Interpretationen bereichern auch die meisten Musiker-Filme, indem sie die mediokren Zeitgenossen des Genies bloßstellen oder eine Krise des Helden offenbaren. *A SONG TO REMEMBER* (USA 1945, Charles Vidor) ist eine Filmbiographie Chopins, die kurz vor Ende des zweiten Weltkrieges gedreht wurde und den Künstler als glühenden Patrioten zeigt. Unmittelbar vor seinem Pariser Debut erfährt er von Josef Elsner, der ihn im Film bis nach Paris begleitet, von revolutionären Unruhen in Warschau. Im Konzert spielt er zunächst das einleitende Adagio der Mondscheinsonate, hält mitten im Satz inne, beginnt unvermittelt mit der Polonaise As-Dur (op. 53) und bricht erneut nach wenigen Takten ab. Mit einem kakophonischen Hieb auf die Tastatur verabschiedet er sich vom Salonpublikum und stürmt davon. Die Auswahl der Werke und die Art ihrer Verunstaltung werden hier zum Ausdrucksmittel. Würde der missratene Kopfsatz von op. 27/2 fehlen und Chopin sogleich an der virtuoseren Polonaise scheitern, so stünde sein Können in Frage. Aber der technisch einfache Satz vertröpfelt langsam, während die düsteren Gedanken des Pianisten in die Heimat abschweifen. Die Polonaise antwortet darauf mit dem patriotischen Esprit, den auch die orchestrale Filmmusik vor und nach der Szene durch ein Zitat aus der Revolutionsetüde beschwört. Die Erzähltechniken der Künstlerbiographik im 19. Jahrhundert, die das Werk als Wiederhall des Lebens deuten, überdauern in derart stilisierten Filmbiographien. Ungebrochen wirken sie auch fort in Künstlerromanen wie *Schlafes Bruder* und *Das Mädchen mit dem Perlenohrring*, die erfolgreich verfilmt wurden.

Oder in Theaterstücken. Ohne Salieris bemitleidenswerten Marsch, den Joseph II. sich mühevoll einübt, wäre Mozarts erster Auftritt bei Hofe in *AMADEUS* (USA 1984, Milos Forman) nicht annähernd so unterhaltsam. Obschon der Hofkomponist alle Register der Klavierpädagogik zieht („the march must march“), bleibt das Klavierspiel des kaiserlichen Dilettanten eine Quälerei, die der bekannten Verwandtschaft von Pianoforte und Hackbrett zu ungeahnter Anschaulichkeit verhilft. Um so brillanter und komischer gerät Mozarts Vortrag desselben Stückchens nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis. Seine Verbesserungen lassen in der Coda „non più andrai“ anklingen – Figaros Spottarie.

Eine grausig-komische Variante musikalischer Verzerrungen sorgt für einen effektvollen Auftakt zu *RED DRAGON* (USA 2002, Brett Ratner). Während ein unfähiger Flötist das Scherzo aus Mendelssohns Musik zu *Ein Sommernachtstraum* verpatzt, fährt die Kamera auf einen besonders aufmerksamen Herrn im Publikum zu, der missbilligend seinen Kopf zur Seite neigt. Wer Hannibal Lecters musikalische und kulinarische Vorlieben kennt, weiß, was dies bedeutet: der bedauernswerte Flötist hat soeben eine Einladung zum Abendessen erhalten.



**Präludium BWV 864 mit Nimbus im Gegenlicht
in OUT OF ROSENHEIM**

Musikalische Stümperei in der kitschig-ironischen Spielart erklingt in *OUT OF ROSENHEIM* (Deutschland / USA 1987, Percy Adlon). Ein junger Pianist plagt sich und seine Mitmenschen in einem desolaten, gottverlassenen Truckstop mit den Präludien in c-Moll und C-Dur aus dem *Wohltemperierten Klavier*. Eines Tages strandet Jasmin aus München in dem maroden Café mitten in der Wüste und verwandelt es mit ihren Zauberkunststückchen binnen Kurzem in einen Publikumsmagneten. Das Präludium in C-Dur musste in Gounods Bearbeitung für die rührseligsten Momente der Filmgeschichte erhalten, z.B. in *THE GIRL OF THE GOLDEN WEST* (USA 1938, Robert Leonard) und in *THE MIRACLE OF OUR LADY OF FATIMA* (USA 1952, John Brahm). In *OUT OF ROSENHEIM* ist seine Verschandelung jedoch voller Ironie. Die unverhoffte Blüte, die das Elend in eine Oase verwandelt, wird rosarot untermalt mit einem Klaviervortrag des Präludiums voll exzessiver Rubati und Ritardandi.

Ein Unfall der Bachschen Klaviertoccat in e-Moll (BWV 914) mit Totalschaden markiert den dramatischen Umschlagspunkt in *FINGERS* (USA 1978, James Toback). Dieses imponierende Beispiel einer missratenen Interpretation schlägt eine tragische Note an. Die Szene ist so hervorragend konzipiert und gespielt, dass sie im Remake (*DE BATTRE MON COEUR S'EST ARRÊTÉ*, Frankreich 2005, Jacques Audiard) kaum verändert nachgestellt wurde, ohne aber die Perfektion des Vorbildes zu erreichen. *FINGERS* verbindet das tragische Schicksal des Helden von Anfang an eng mit der Toccat. Schon der Vorspann hebt das Fugenthema wie eine geheime Losung hervor, die Jimmy uns im Dunkel des Schwarzfilms zuflüstert. In der ersten Hälfte des Films übt er verbissen die Toccat, um sich auf sein Probespiel in der Carnegie Hall vorzubereiten. Doch stellen sich Hindernisse in seinen Weg: Jimmy wird in die schmutzigen Geschäfte seines Vaters verwickelt, für den er Schulden eintreiben muss. Ausgerechnet die Nacht vor seinem Vorspiel muss er in einer Gefängniszelle verbringen, und am nächsten Morgen bleibt er im Fahrstuhl der Carnegie Hall hängen.

Der Schauspieler (Harvey Keitel) und der synchronisierende Pianist (Jim Woods) stellen das Scheitern des glücklosen Kandidaten kunstvoll bis in die feinsten Details dar. Genau beim dritten Themeneinsatz der Fuge in der linken Hand bleibt Jimmy hängen – eine triviale Stelle ohne technische Schwierigkeiten. Er hustelt, atmet gepresst und setzt erneut an. Der zweite Anlauf beginnt eine Spur zu hastig. Takt um Takt verliert er hörbar die Nerven. Einige Nachbartasten werden gestreift; Rhythmus und Anschlag werden ungleichmäßig. An derselben „Angst-Stelle“ bleibt er wieder stecken, stammelt Entschuldigungen und setzt ein drittes Mal an. Diesmal beginnt Jimmy langsamer, zu langsam, buchstabiert die Sechzehntelketten des Fugenthemas und entgleist in überkonzentrierter Selbstbeobachtung bereits beim Einsatz des Comes in Takt fünf. Er erstarrt, springt auf und flieht von der Bühne – ein musikalisch und schauspielerisch vollendet inszeniertes künstlerisches Fiasko.

*

Wenn wir die Beispiele rückschauend vergleichen und eine Schlussfolgerung ziehen wollen, so stellt sich eine grundsätzliche Frage: Ist dergleichen wirklich neu und filmspezifisch? Immerhin gibt es Vorbilder und eine lange Vorgeschichte von Brüchen und auskomponierten Missklängen seit der *seconda prattica*. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert gehört die Kontrastierung des Schönen und Hässlichen, des Abgerundeten und Fragmentarischen zu den fest etablierten musikalischen Stilmitteln in Oper, Konzert, Kammermusik, Lied und Oratorium. Doch bleibt das Primat des Schönen lange unangefochten. In der *Schöpfung* (1799) muss das komponierte Chaos dem Licht weichen. Der Einspruch „O Freunde, nicht diese Töne“ besiegt 1824 das musikalische Tohuwabohu. In den Ausdrucksmitteln der neudeutschen Komponisten (Berlioz, Liszt, Wagner) zeigt sich die allmähliche Emanzipation des musikalisch Hässlichen, gefährdet aber nicht wirklich die Vorrangstellung des Schönen. Der Hegelianer Karl Rosenkranz brachte 1853 einen breiten Konsens auf die antithetische Formel vom Hässlichen als dem „Negativschönen“ mit bloß sekundärem Daseinsrecht (Rosenkranz 1853, 14). Und wenn an der Schwelle zum 20. Jahrhundert Mahlers Kuckuck den Sieg über die Nachtigall davonträgt, so nur dank eines Richters, der ebenso lange wie tumbe Ohren hat („Lob des hohen Verstandes“ aus *Des Knaben Wunderhorn*). Rekapitulieren wir dagegen die vorgestellten Spielfilm-Szenen:

- Tom Ripleys Interpretation des *Italienischen Konzerts* wird vom weihnachtlichen Knabenchor nach Art eines Quodlibets überlagert, das nicht nur skurril wirkt, sondern wie das klingende Korrelat seiner verwegenen Existenz: ein musikalisches Kartenhaus.
- Das Versagen der technischen Reproduktion von Musik in 2001 und *THE BARKLEYS OF BROADWAY* scheint noch im Verstummen und Verhaken die Handlung beredt zu kommentieren.

- Chopin demonstriert in der Szene aus A SONG TO REMEMBER nicht seine technische Unfähigkeit. Das Salonpublikum mag über seinen Auftritt und Abgang den Kopf schütteln, doch das Filmpublikum erkennt gerade im schlechten Klavierspiel des aufgewühlten Helden den Ausdruck resignativer Trauer, entschlossenen Patriotismus' und widerspenstigen Mutes, den wir vom romantischen Genie erwarten.
- Auch in RED DRAGON, AMADEUS und OUT OF ROSENHEIM werden falsche Noten, geistloses Geklimper, mühsames Üben, schmalzige Gefühlsseligkeit und bruske Unterbrechungen sorgfältig auf die jeweilige Szene abgestimmt. Die Musik wird ausdrucksvoll entstellt.
- Jimmy verpatzt in FINGERS zwar die e-Moll-Toccata, doch verrät der bis in die feinsten musikalischen Details durchgestaltete pianistische Einbruch, dass sein Taumeln und Absturz unausweichlich bevorstehen. In der Art seines Musizierens kündigt sich die Wende seines Schicksals an – klarer und grausamer als in den nachfolgenden Prügeleien und Schießereien. Die Entgleisung des Helden am Klavier markiert die Peripetie seiner Tragödie in fast klassischer Manier, weil sie mit Selbsterkenntnis zusammenfällt.

Die Szenen zeigen also eine fortgeschrittene Verselbständigung des musikalisch Hässlichen, jedoch nicht in der Komposition von Filmmusik, sondern in der kunstvollen Entstellung diegetisch erklingender Musik im Film. Ihre Dekomposition durch Fragmentierung, Montage und Interpretation kann der dramaturgischen Gestaltung von Sinn und Form dienen, bringt aber vor allem neue, filmeigene Qualitäten des musikalischen *espressivo* hervor.

Literatur

Rosenkranz, Karl (1853) *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg: Bornträger, Nachdruck: Leipzig: Reclam 1990.

Empfohlene Zitierweise

Tobias Plebuch: Ergötzlich entsetzlich: entstellte Musik im Spielfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 123-129, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p123-129>.

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.

FARINELLI IL CASTRATO

FARINELLI, DER KASTRAT (aka: FARINELLI)

Frankreich/Belgien/Italien 1994

R: Gérard Corbiau

B: Marcel Beaulieu, Andrée Corbiau, Gérard Corbiau

K: Walther van den Ende

S: Joëlle Hache.

M: Riccardo Broschi; Georg Friedrich Händel, Giovanni Battista Pergolesi

D: Stefano Dionisi (Carlo Broschi / Farinelli), Enrico Lo Verso (Riccardo Broschi), Caroline Cellier (Alexandra), Jeroen Krabbé (Georg Friedrich Händel), Marianne Basler

UA: 27.7.1995, BRD: 3.8.1995.

Auszeichnungen (alle 1995): David Di Donatello-Preis für das Kostüm-Design; Oscar-Nominierung als bester ausländischer Film; Golden Globe als beste ausländische Produktion; Césars für Ton und Set Design; FBW-Prädikat wertvoll
116min., Farbe.

Der Film FARINELLI erzählt die Geschichte der beiden ungleichen Brüder Carlo (Stefano Dionisi) und Riccardo Broschi (Enrico Lo Verso). Während Riccardo, der ältere der beiden, ein mittelmäßiger Komponist und ein ganzer Mann ist, ist Carlo ein begnadeter Sänger und Kastrat. Im Alter von zehn Jahren hatte er - so erzählte es ihm zumindest sein Bruder Riccardo - im Fieberwahn einen Reitunfall und musste deshalb kastriert werden. Durch diese Operation hat Carlo seine engelsgleiche Stimme mit einem Umfang von dreieinhalb Oktaven behalten und ist in der Lage, die Kompositionen seines Bruders auf unnachahmliche Weise vorzutragen. Carlo ist ein Wesen der Bühne - er lebt nur für die Musik, die sein Bruder ihm auf den Leib schreibt. Die Frauen lieben ihn - seine Engelsstimme, seinen sinnlichen Körper, seine sanften Berührungen und die Tatsache, dass er ihnen Genuss bereitet. Als „Farinelli“ erobert Carlo Broschi die europäischen Opernbühnen des 18. Jahrhunderts im Sturm.

Eines Tages wird Carlo von seinem Idol, dem Komponisten Georg Friedrich Händel (Jeroen Krabbé), angesprochen, der ihn anwerben will. Doch da die Brüder unzertrennlich sind und nur gemeinsam arbeiten wollen, straft Händel Carlo mit seiner Verachtung. Carlo stürzt in eine tiefe Sinnkrise. Immer häufiger suchen ihn nun die Erinnerungen an seinen Sturz vom Pferd in seinen Alpträumen heim. Zudem verkompliziert sich seine Beziehung zu seinem Bruder Riccardo, als die beiden ihrem alten Lehrer Porpora (Omero Antonutti) helfen wollen, sein Theater zu retten. Denn nun befindet sich Carlo in London, in der gleichen Stadt wie Händel. Er verliebt sich in die schöne Alexandra (Caroline Cellier). Obwohl die Brüder Broschi vorher alles geteilt haben, will Carlo Alexandra allein für sich haben. Durch eine Intrige Alexandras fällt Carlo eine von Händels Opern in die Hände, der von ihrer Reinheit überwältigt ist. Er will die Musik seines Bruders, die ihm unvollkommen und viel zu verschnörkelt erscheint, nicht mehr singen, sondern nur

noch die göttliche Musik Händels. Als Carlo diese Oper aufführt und dabei von Händel erfährt, dass sein Bruder Riccardo ihn hat kastrieren lassen, kommt es zum Bruch zwischen den Brüdern.

Sie begegnen sich erst nach 3 Jahren am Hofe Felipe V. in Spanien wieder, wo Carlo mit Alexandra lebt. Riccardo hat die Oper „Orpheo“ fertiggestellt - sein Lebenswerk, das er seinerzeit seinem frisch kastrierten Bruder zu schreiben versprochen hatte. Carlo stiehlt dem schlafenden Riccardo die Oper und ist begeistert von der Komposition. Doch er hat dem Singen entsagt - nur noch für den König erklingt seine Stimme. Riccardo ist am Boden zerstört. Während einer Sonnenfinsternis, die Carlo durch seinen Gesang verschönert und schließlich beendet, schneidet sich Riccardo die Pulsadern auf. Er überlebt und macht Carlo zum Abschied ein besonderes Geschenk: mit Carlos Einverständnis zeugt er mit Alexandra ein Kind und erfüllt Carlo damit seinen sehnlichsten Wunsch.

Carlo Farinelli, die Titelfigur, ist ein Wesen der Bühne, sein Körper ist ein Medienkörper, durch Kastration geschaffen, um zu singen. Er ist der Gesellschaft enthoben; seine Identität und die zeitgenössischen modellhaften Vorstellungen von Männlichkeit lassen sich unmöglich zur Deckung bringen. Seine Geschlechtsrollenidentität, vor allem die Selbstwahrnehmung als zeugungsunfähiger Mann, und öffentliche Rolle als Unterhaltungsstar treten in Konflikt miteinander. Und besonders die Selbstwahrnehmung des Körpers zwischen Realität (Gesellschaft) und Virtualität (Bühne) münden ein in eine Identitäts- und Männlichkeitsproblematik, die sich im Verlauf der Geschichte entfaltet und die bis zum Ende leitendes Motiv der Erzählung bleibt. Themen der Identität und des konstruierten Körpers sind von Beginn an Themen des Films. Der Titelheld wird als unglücklicher und zwiegespaltener Mann dargestellt, der von der Gesellschaft und sich selbst nicht als vollwertiger Mann angesehen wird und der immer wieder zu Drogen greifen muss, um den Bruch seiner Identität zu verkraften. Er ist nicht Herr des eigenen Körpers, weil dieser Körper nicht sein natürlicher ist, sondern ein konstruierter. Körper sind kontextabhängig, ihre Bewertung beziehungsweise Bedeutung steht nicht fest, sondern ist das Produkt von Interpretation. Die These des Films in aller Einfachheit: Auf der Bühne ist Farinelli ein Star und hat Macht über sein Publikum, im echten Leben allerdings wird er nicht ernst genommen. Bis in die Stimme des Protagonisten hinein ist der Bruch inszeniert - auf der Bühne ist die Stimme überirdisch; redet er außerhalb des Kontexts der Musikdarbietung, ist sie jedoch gebrochen, unterentwickelt und leise.

Farinelli lebt zwei unterschiedliche Leben - er ist Kastraten-Superstar, ein von Menschenhand geschaffenes Kunstwesens auf der Bühne, das die Künstlichkeit der Kunst um so mehr unterstreicht; und er steht im normalen Leben, außerhalb der Gesellschaft, konfrontiert mit der eigenen Zeugungsunfähigkeit, die ihm aber erst den Zugang zum Startum ermöglichte. Als Bühnenheld ist er umjubelt und von Damen der höheren Gesellschaft begehrt und verehrt. Bis zum Ende aber unterstreicht der Film die These, dass der Verlust der Zeugungsfähigkeit eine fundamentale Mangelerfahrung ist, die nur wie eine Traumatisierung verarbeitet werden kann (in mehreren Alptraum- und Opium-Szenen stellt auch der Film dieses aus). In der

Terminologie Vilém Flussers ist Farinelli mehr Projekt als Subjekt. Farinelli ist Produkt seines Bruders, wie man schon einer Szene zu Beginn des Films ablesen kann, in der die Brüder vor dem Meister-Musiker Porpora auftreten und eine Komposition Riccardos vortragen. Riccardo bemerkt die Gemütsverfassung seines kleinen Bruders gar nicht, der bei einer Gesangsstunde Zeuge eines schlimmen Selbstmordes wurde, bei dem sich ein junger Kastrat vor seinen Augen in den Tod stürzte und Carlo dabei eine Warnung seine Stimme betreffend zurief. Seine letzten Worte waren: „Singe nicht mehr Carlo... Die Stimme in deiner Kehle wird dein Tod sein!“ Er beginnt erst zu singen, als ihn der Bruder massiv unter Druck setzt. Die kleine Szene klärt das Abhängigkeitsverhältnis, aber sie klärt auch, dass der Kastrat nur ein Mittel und ein Instrument ist, mit dem Musik inszeniert wird.

Der Instrument-Charakter Farinellis wird recht früh im Film in fast satirischer Schärfe zum Thema gemacht. Ein Wettstreit zwischen einer Trompete und einem Kastraten ist ausgelobt. Der Trompeter gibt eine Tonfolge vor, der Kastrat muss sie nachsingen. Der herausgeforderte Kastrat verliert den Wettkampf zuerst - doch als sich Farinelli dann dem Wettstreit stellt, geht er als Sieger hervor. Das Publikum skandiert seinen Namen. Kastrat und Trompete, zwei von Menschenhand geschaffene Instrumente, beide sollen der Musik dienen. Ihre Welt ist die Bühne, der Ort der Kunst und der Künstlichkeit. Zugleich wird die historisch-moralische Frage aufgeworfen, wie weit die Unterwerfung der Künstler unter ästhetische Anforderungen der Kunst resp. des Kunstbetriebs gehen darf. Der Kastrat wird als Monstrum und Opfer zugleich inszeniert - und als Symbol einer Kunst, deren autoritärer Gestus über alle Maße hinausgeht und dem Künstler eine Verstümmelung abverlangt, die ihm elementare menschliche Möglichkeiten nimmt.

Gerade in der ersten Hälfte des Films ist die Instrumentalität Farinellis das beherrschende Thema. Als Händel mit Riccardo über ein Engagement für den Sänger verhandelt, reduzieren beide ihn auf seine Stimme, setzen ihn mit einem Instrument gleich. Händel erzählt, Farinelli hätte ihn „amüsiert“, er habe seinen Trompetenwettstreit sehr „unterhaltsam“ gefunden und möchte ihn deshalb mit nach London nehmen. Riccardo mischt sich ein, führt für Farinelli das Gespräch und insistiert, die Brüder Broschi seien nur gemeinsam zu haben, ja, Farinelli würde nur seine - Riccardos - Kompositionen singen. Händel ist wütend und wettet - an Farinelli gerichtet -, dass er „ohne die Musik nicht mehr als ein Tier ohne Hoden sei - weder männlich noch weiblich!“ Seine Stimme sei die alleinige Rechtfertigung für seine Existenz. „Er singt alles, was kommt! - Es ist unwichtig, was er singt!“ Als er dann auch noch behauptet, nur die Stimme lenke von seinem Makel zwischen den Beinen ab, ist Farinelli empört und geht drohend auf Händel los.

Die Grenze zwischen öffentlichem Handeln als Sänger und privater Identität als Mann ist für Kastraten eine klare Trennlinie. Darum auch ist eines der Themen des Films die Frage, ob und wie es gelingt, privates Leiden zu einem Teil des musikalischen Ausdrucks zu machen. Jahre später, Farinelli ist mittlerweile ein erfolgreicher und angesehener Bühnenstar, trifft er erneut auf Händel. Vor seinem Auftritt in Dresden besucht Händel ihn hinter der Bühne und eröffnet ihm, er solle ihn für den englischen König anwerben.

Dieser sammelte Sänger und Tabakdosen, und hätte den Star Farinelli als Schmuckstück für seine Sängerkollektion auserkoren. Händel geht noch einen Schritt weiter, provoziert den Sänger, als er ihn fragt, ob er mehr als eine singende Maschine sei. Händel will ihn dazu treiben, singend Gefühle auszudrücken, denn bisher haben Kastraten-Sänger es nie geschafft, ihn mit ihrem Gesang anzurühren, blieben in Schöngesang stecken. Nach dieser Begegnung bringt Farinelli bei seinem Auftritt keinen Ton heraus und stürzt ohnmächtig vom Pferd.

Paradoxerweise ist die Wahrnehmung von Kastratengesang sexuell besetzt. Der Film spricht diese Dimension der Gesangsrezeption mehrfach an, am explizitesten in einer kleinen Szene, in der Farinelli gegen die Trompete antritt. Eine der Frauen im Publikum gewinnt den Blickkontakt mit Farinelli, ein Blick, der ein erotisches Versprechen auszudrücken scheint. Farinellis Blick dirigiert seinen Bruder Riccardo durch die Menge zu dieser Frau hin. Schließlich landen die beiden Brüder mit der Frau in einem Zelt und werden beide mit ihr intim. Eine spätere Szene - eine ZuhörerIn hat während der Gesangsnummer einen Orgasmus gehabt; sie überhäuft den Sänger mit Geschenken, sucht ihn sogar als Liebhaber zu gewinnen. Farinelli wird aber in einer fatalen Weise zum Objekt seiner Anbeterinnen, die ihn wie ein Spielzeug behandeln und so die sozialen Beziehungen zu ihm auf Distanz halten können. Alle Versuche, eine normale Ehe einzugehen, scheitern dramatisch und stellen die Frage, ob Farinelli überhaupt ein vertragsfähiges Wesen des Gesellschaftslebens ist.

Gerade diese erotische Komponente, die in die Beziehung von Musikern und Zuhörern (oder Zuschauern) hineinwirkt, lässt FARINELLI zu einer globalen Metapher der Beziehungen zwischen Fans und Stars in einer Kultur der Performances werden, über alle Besonderheiten des Kastratengesangs und der Musikkultur des Spätbarocks hinaus.

Heute gibt es keine Kastraten-Stimmen mehr. Zwar kann man sich einen Eindruck des Tonumfangs und der Reinheit der Stimmführung machen, weil am Anfang des 20. Jahrhunderts wenige Tondokumente von den letzten Kastraten eingespielt wurden. Doch will man diesen Eindruck erneut ermöglichen, ist technische Hilfe nötig. Für Farinelli wurde aus zwei Stimmen - einem Kontratenor und einem Sopran - eine neue synthetisiert, die den Tonumfang eines Kastraten von bis zu dreieinhalb Oktaven wiedergeben kann. Die Sänger, die das Ausgangsmaterial zur Verfügung stellten, waren Derek Lee Ragin und Ewa Mallas Godlewska.

(Adriana Rupert / Ansgar Schlichter)

Kritiken

- Brown, Deborah. In: *Empire*, Dec. 1995, p. 48.
- Gansera, Rainer. In: *epd Film* 12,8, Aug. 1995, p. 42.
- Hutchinson, Tom. In: *Film Review*, Dec. 1995, p. 57.
- Klifa, Thierry. In: *Studio (Paris)*, Déc. 1994, p. 9.
- Ludvigsson, Bo. Snöpta toner som ren underhållning. In: *Svenska Dagbladet* 24.12.1995. -
- Verdiani, Gilles. In: *Première*, Janv. 1995, p. 38.
- de Bellis, Helen. In: *FilmMagasinet* (Oslo), Oct./Nov. 1995, p. 45.
- Travers, Peter. In: *Rolling Stone*, 704, 23.3.1995, p. 129.
- Denby, David: Gelding the lily. In: *New York Magazine* 28, 27.3.1995, p. 84.
- Manzano, Dolores. In: *Film-Historia* 5,2-3, 1995, pp. 244-245.
- Bartholomew, David. In: *The Film Journal* 98, March 1995, pp. 68-69.
- Camhi, Leslie. In: *The Village Voice* 40, 21.3.1995, p. 56.
- Tobin, Yann. In: *Positif*, 407, Janv. 1995, p. 42.
- De Bernardinis, Flavio. In: *Segnocinema: Rivista Cinematografica Bimestrale*, 73, 1995, pp. 44-45.
- Noh, David: Castrato is unlikely hero of Sony import FARINELLI. In: *The Film Journal* 98, April 1995, p. 32.
- Virmaux, Alain. In: *Jeune Cinéma*, 230, Janv./Fév. 1995, pp. 38-39.
- Williamson, Kim. In: *Boxoffice* 131, June 1995, p. R49.
- Schupp, Patrick. In: *Séquences: La Revue de Cinéma*, 177, Mars/Avril 1995, p. 40.
- La Rochelle, Real. In: *24 Images*, 77, Summer 1995, p. 58.
- Rosati, Arianna Pavia. Hitting the high notes. In: *The Village Voice* 40, 4.4.1995, pp. 54-55.
- Kauffmann, Stanley. Peculiarities. In: *The New Republic* 212, 3.4.1995, pp. 28-29.
- Simon, John. From disaster to disaster. In: *National Review* 47, 17.4.1995, pp. 64-66.
- Fabrizio, Moresco. In: *Film: tutti i film della stagione* 3,14, 1995, pp. 7-8.
- Jousse, Thierry. In: *Cahiers du Cinéma*, 487, Janv. 1995, p. 72.
- Mather, Philippe. Il était une voix. In: *Ciné-Bulles* 14,2, 1995, pp. 32-33.
- Snee, Peter. Oltalomkeresok. *Filmkultura*, [3], Oct. 1995, pp. 27-29.
- Matthews, Peter. In: *Sight & Sound* 5, Nov. 1995, p. 41.
- Segers, Jules. In: *Film en Televisie + Video*, 448, Jan. 1995, p. 37.
- Platou, Per. In: *Film & Kino*, 2, 1995, p. 21.
- Halicki, Mikolaj. Korona z pawich pior. In: *Kino (Warszawa)* 29, Nov. 1995, p. 36.
- Gelencser, Gabor. A hang. In: *Filmvilag* 38,9, 1995, p. 29.
- Tashiro, Charles Shiro. In: *Le Moniteur du Film en Belgique*, 126, Déc. 1994, pp. 6-7.
- Broeck, Christophe Vanden / Noel, Jacques. In: *Ciné-Fiches de Grand Angle*, 177, Déc. 1994, pp. 15-16.
- Thomas, Kevin. In: *Los Angeles Times*. 17.3.1995.
- Hinson, Hal. In: *Washington Post*, 14.4.1995.

Diskographie

Christophe Rousset / Les Talens Lyriques [...]: Farinelli. [Soundtrack.] Harmonia Mundi 2007. EAN: 0822186051146; Best.-Nr.: 23089151.

Dass.: Farinelli - La musique du film. [Label:] Naive, 1993. Best.-Nr.: 8889786.

Dass. [Label:] Travelling 1995. CD Universe Part number: 6136176.

Dass.: Farinelli - il castrato. [Label:] Helikon 1998. ASIN: B000025T4I.

Analysen

Harris, Ellen T.: Twentieth-century FARINELLI. In: *The Musical Quarterly* 81,2, 1997, pp. 180-189.

Benton, Robert J.: The return of the projected: some thoughts on paranoia and a recent trend in horror films. In: *The Psychoanalytic Review* 82,6, 1995, pp. 903-931. [Zur psychoanalytischen Analyse der Kastration in Filmen der 1990er Jahre.]

Depalle, P.; Garcia, G.; Rodet, X.: The recreation of a castrato voice, Farinelli's voice. In: *Applications of Signal Processing to Audio and Acoustics*, 1995, pp. 242-245. [= IEEE ASSP Workshop, 15-18.10.1995.]. [Dazu auch zwei online zugängliche Berichte, URL: <http://www.medieval.org/emfaq/misc/farinelli.htm>.]

Zur historischen Figur des Farinelli

Barbier, Patrick: *Farinelli. Der Kastrat der Könige*. Die Biographie. Düsseldorf: ECON 1995, 271 S. - Repr. München: Limes 1996.

Clark, Jane: Farinelli as queen of the night. In: *Eighteenth-Century Music* 2,2, 2005, S. 321-333.

Corp, Edward: Farinelli and the circle of Sicinio Pepoli. A link with the Stuart Court in exile. In: *Eighteenth-Century Music* 2,2, 2005, S. 311-319.

Herr, Corinna: Farinelli. Zur Wiederentdeckung der Kastratenstimme. In: *Körperproduktionen. Zur Artificialität der Geschlechter*. Hrsg. v. Alexandra Karentzos. Marburg: Jonas 2002, S. 55-67.

Messmer, Franzpeter: *Der Venusmann. Ein Megastar des Barock. Der Lebensroman des Carlo Farinelli*. München: Fretz & Masmuth 1997, 414 S.

Zum Kastratengesang

Balme, Christopher B.: "Of pipes and parts". Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts. In: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Hrsg. v. Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 1999, S. 127-138 (Theatron. 29.).

Barbier, Patrick: Über die Männlichkeit der Kastraten. In: *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Martin Dinges. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 123-152 (Sammlung Vandenhoeck. 8.).

- Fritz, Hans: *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*. Tutzing: Schneider 1994, 255 S. (Musikethnologische Sammelbände. 13.).
- Henze-Döhring, Sabine: "One God, one Farinelli!" Kastratengesang des frühen 18. Jahrhunderts. Seine Verschriftlichung als arkane Kunst und öffentliche Präsentation in London. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24, 1997, S. 271-279.
- Kesting, Jürgen: Ach, ich habe sie verloren...: [Kastraten - die Superstars der Barockoper]. In: *Welche Wonne, welche Lust*. Zürich: Verl. Neue Zürcher Zeitung 2001, S. 55-64, [Fußn.:] 301-302.
- Münch, Paul: "Monstra humani generis". Kastraten in der Kritik der Aufklärung. In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 20, 2000, S. 63-82.
- Ortkemper, Hubert: *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag / Kassel: Bärenreiter 1995, 416 S. - Zuerst Berlin: Henschel 1993.
- Ott, Karin / Ott, Eugen: *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. 5. Das Lied - Die Kastraten*. München: Ricordi 1999, xi, 435 S.
- Schwarz, Birthe: Das Spiel mit den Geschlechterrollen. Kastraten und Primadonnen im Musiktheater des 18. Jahrhunderts. In: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Hrsg.: Fragner, Stefan, Hemming, Jan u. Kutschke, Beate. Regensburg: ConBrio 1998, S. 75-84 (Forum Musikwissenschaft. 5.).

Empfohlene Zitierweise

Adriana Rupert und Ansgar Schlichter: Farinelli il castrato. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 130-136, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p130-136>.

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.

COACHELLA

USA 2006

R: Drew Thomas

P: Paul Tollett, Skip Paige, Bill Fold, für: Goldenvoice

K: Randall Einhorn; Dan Kozman, Drew Thomas, Mark Ritchie, Cynthia Pushek, Greg Nash, Matt Davis, Jesse Phinney, Chagai Bolle, Francois Deganais, Keith Smith, Ken Garff, Derek Carver, Billy Machese, Alex Pappas, Christopher Sims, Danna Kinsky [...]

T: Kyle Schember

S: Greg Nash

Beteiligte Bands: Iggy Pop; Depeche Mode; The Flaming Lips; Morrissey; The Red Hot Chili Peppers; Beck; Saul Williams; Oasis; Björk; Crystal Method; Roni Size; Pixies; Radiohead; The White Stripes; Fischerspooner; The Prodigy; Belle & Sebastian; The Stooges; The Polyphonic Spree; Arcade Fire; Spearhead; The Chemical Brothers; Kool Keith; Bright Eyes; Squarepusher; The Mars Volta; Cut Chemist; Zero 7

DVD-/Video-Vertrieb: Palisades Entertainment and Distribution (USA), Epitaph Video (Kanada)

UA: 18.4.2006 (USA), 16.6.2006 (BRD)

120min, 1:1,85, Farbe, Dolby Digital

Das *Coachella Valley Music and Arts Festival* ist eines der größten und beliebtesten Musikfestivals der Vereinigten Staaten. Es findet seit 1999 jährlich (bis auf das Jahr 2000, als es aus Finanzierungsproblemen ausfallen musste) auf dem Gelände des Empire Polo Club in Indio (Kalifornien) statt und erreicht mittlerweile eine Größe von 100.000 Besuchern.

Auf mehreren Bühnen treten an zwei bis drei Tagen internationale Bands aus den verschiedensten Musikgenres auf, von HipHop über Indie-Rock bis hin zu Electro. Auch der Bekanntheitsgrad der auftretenden Künstler rangiert von Newcomern hin zu internationalen Top Acts wie Coldplay, den Red Hot Chili Peppers oder Oasis. Außerdem präsentieren Künstler auf dem Festivalgelände zahlreiche Skulpturen und Installationen.

Die zweistündige Dokumentation *Coachella* von Drew Thomas aus dem Jahr 2006 umfasst sechs Jahre Festivalgeschichte und montiert einzelne Konzertaufnahmen, unter anderem von Radiohead, Björk, Iggy & the Stooges, Morrissey und den Pixies, mit Interviews von Künstlern, Verantwortlichen und Besuchern. Interessanterweise wird diese mehrjährige Zeitspanne weder im Film noch im schriftlichen Zusatzmaterial (Booklet und Hüllentext) kenntlich gemacht, sondern es wird (bis auf eine kleine Ausnahme, nämlich den Zwischentitel „And one year later...“) bewusst darauf verzichtet, um die Illusion eines einzelnen geschlossenen Events zu schaffen. Dies wird auch durch die Struktur des Dokumentarfilmes verstärkt, welcher mit dem Aufbau des Festivalgeländes und der Anreise der Besucher beginnt und mit dem Verlassen des Geländes und dem Bühnenabbau endet. Alle Aufnahmen sind zeitlich nicht näher auf ein bestimmtes Jahr festzulegen.

Diese Illusion eines einzelnen Events und die Art der Montage von Interviews, Auftritten (nur einzelne Songs werden gezeigt) und Bildsequenzen erinnern sehr stark an die Dokumentation *WOODSTOCK* (USA 1970, Michael Wadleigh) und sind bewusst so inszeniert, dass sie einen Bezug zu jenem legendären Festival aus der Frühzeit der Open-Air-Festivals herzustellen. Auch die ausgewählten O-Töne von Künstlern und Besuchern (weitere Interviews sowie eine Foto-Galerie finden sich auf der Bonus-DVD der 2-DVD-Edition) lassen *COACHELLA* als „Erben *WOODSTOCKS*“ erscheinen. Passenderweise wird die DVD mit dem Titel „The Greatest Concert Film Since *WOODSTOCK*“ beworben.

Ähnlich wie die Dokumentation über Woodstock lässt sich auch dieser Film besonders gut als Quelle für historische Diskurse und Zeitgeschichte nutzen, was wiederum der Intention des Filmemachers zu entsprechen scheint. Denn mehrfach wird in O-Tönen und Auftritten kritisch auf den (damals) aktuellen Irak-Krieg eingegangen. Außerdem werden voneinander unabhängige und gegensätzliche Interview-Aussagen zweier Künstler (Saul Williams und Noel Gallagher) durch den Schnitt zu einer Diskussion über die politische Wirkungsmacht von Musik montiert. Natürlich sind die Bedeutungen, die ein Festival hat, uneindeutig, in Teilen subjektiv, sicherlich in verschiedenen Jahren verschieden. Vielleicht ist gerade die Politisierung des Festivals, die Thomas versucht, eher an den Traditionen der Rockmusik orientiert als an denen anderer Stile der modernen Popmusik (wie z.B. Techno), die ebenfalls auf dem Coachella-Festival vertreten sind. Vielleicht ist es gerade die Vielfalt der Bedeutungen, die Coachella von Woodstock scheidet - und die zugleich das Paradox der modernen Festivals ausmacht, dass es zwischen den individuellen und den kollektiven Eindrücken zu einer Intensivierung der erinnerbaren Höhepunkte, der Zwischentöne und der Themen, die zwischen Musik und Publikum zirkulieren, kommt. Würde man diese Thematik aufrollen, müsste stärker als in Thomas' Film das Interesse bei den Festival-Besuchern liegen. Eine klare Positionierung des Coachella-Festivals als Ort amerikanischer Gegen- oder Kritik-Kultur scheint jedenfalls irreführend zu sein.

Außer in der Nähe zur Woodstock-Dokumentation, die der Film auf visueller Ebene anstrebt - z.B. durch mehrfachen Einsatz von Split Screen -, bleibt er bei der Wahl der künstlerischen Mittel recht konventionell. Zwar gibt es Sequenzen mit Zeitraffer und Farbfilter, doch sind diese nur sparsam und unaufdringlich eingesetzt. Diese Unaufdringlichkeit und „Entspanntheit“ des Visuellen korreliert mit der offenbar über die Jahre stabilen friedfertigen Atmosphäre des Festivals. Zusätzliche musikalische Untermalung von Bildsequenzen entstammt mehreren nicht gezeigten Live-Auftritten und trägt daher auch auditiv zu einer homogenen Festival-Situation bei, wie sie durch die Struktur der Dokumentation angelegt ist.

Zwar sollte keinesfalls der Eindruck entstehen, *COACHELLA* versuche blind, *WOODSTOCK*, den wohl bekanntesten Konzertfilm aller Zeiten, zu kopieren. Aber bei näherer Betrachtung wird deutlich, wie sehr Filmemacher und auch das Festival Coachella selbst von Woodstock und seiner filmischen Darstellung inspiriert sind.

(Marc Maschmann / Caroline Amann)

Trackliste:

The Arcade Fire / Belle & Sebastian / Björk / Bright Eyes / The Chemical Brothers / The Crystal / method / Fischerspooner / The Flaming Lips / Uggie & The Stooges / Kool Keith / The Mars Volta / Morrissey / Nu-Mark & Cut Chemist / Oasis / The Pixies / The Polyphonic Spree / Radiohead / Red Hot Chili Peppers / Saul Williams / Spearhead / Squarepusher / The White Stripes / Zero 7

Homepage des Festivals:

<http://www.coachella.com/>.

Soundtrack-Liste:

<http://www.imdb.com/title/tt0498900/soundtrack>.

Interview mit Drew Thomas:

Wener, Ben: Making COACHELLA. URL: <http://soundcheck.freedomblogging.com/2006/01/21/making-coachella-more-conversation-with-director-drew-thomas/533/>.

Empfohlene Zitierweise

Marc Maschmann und Caroline Amann: Coachella. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S.137-139, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p137-139>.

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.

Gert Wilden (1917-)

Geburtsname: Gerhart Alfred Wychodil

Alternativ- und Publikationsnamen: Gert Wychodil, Frank Colter, V. Vychodil, Gerd Wilden, Jerry Wilton

Gert Wilden wurde am 15.4.1917 in Mährisch-Trübau (Moravská Třebová) im heutigen Nord-Tschechien als Kind einer böhmischen Musikerfamilie geboren. Nach der Kindheit in Mähren nahm Wilden das Studium an der Musikhochschule Prag auf; seine Fächer waren Kompositionslehre, Klavier und Dirigieren, seine akademischen Lehrer George Szell, Fidelio F. Finke und Fritz Rieger. Noch während seines Studiums übernahm er die Leitung des Rundfunkorchesters des Senders Pilsen. Nach dem Krieg komponierte und arrangierte er Tanzmusiken für diverse deutsche Radiosender.

Zur Filmmusik kam Wilden, der nach dem Krieg nach München umgezogen war und als Arrangeur (und gelegentlich auch wohl als Ghostwriter) für namhafte Filmkomponisten wie Werner Richard Heymann, Lothar Brühne und Hans-Martin Majewski arbeitete. Zunehmend übernahm er aber eigene Kompositionsaufträge. Gegen Ende der 1950er war er einer der meistbeschäftigten Filmkomponisten der BRD geworden - leichte Unterhaltungsfilme, Schlagerfilme, Abenteuer- sowie Kriminalfilme waren die wichtigsten Genres, die er bediente. In den späten 1960ern und zu Beginn der 1970er Jahre war Wilden der führende Filmkomponist der Sexwelle im deutschen Kino (u.a. zu den SCHULMÄDCHENREPORTS). Außerdem komponierte er eine große Anzahl von Titelmusiken und Serienmusiken für das deutsche Fernsehen. Zu seinen bekanntesten Arbeiten in diesem Bereich zählt die Musik zu der Zeichentrickserie HEIDI (1974). Außerdem arbeitete Wilden als Arrangeur und Komponist für Michael Holm, Harald Juhnke, Hildegard Knef, Roy Etzel, Peggy March, Vico Torriani und viele andere deutsche Schlagerstars (mit über 300 Plattenaufnahmen sicher ein Kernbereich der Arbeit Wildens). Von 1961 bis 1964 leitete er das Tanzorchester des Bayerischen Rundfunks. 1976 gründete er das Münchner Vokal-Ensemble „Viel-Harmoniker“, die im Stil der Comedian Harmonists Vokal-Schlager sangen. VON 1969 bis 1977 war er musikalischer Leiter des ZDF-Musikratespiels ERKENNEN SIE DIE MELODIE? In jüngster Zeit komponierte Wilden die Musik für die 21teilige TV-Serie UNSER CHARLY.

Wilden ist mit der Schauspielerin und Sängerin Trude Hofmeister verheiratet; der Ehe entstammen ein Sohn (der ebenfalls Filmkomponist ist) und eine Tochter. Die Familie wohnt in München und Tutzing am Starnberger See.

Musikalisch ist Wilden oft ein routinierter Einheitsklang vorgeworfen worden. Zwar werden gelegentlich kompositorisch anspruchsvollere Elemente verwendet (wie pentatonische Einflüsse in den Titelmusiken der FU-MAN-CHU-Reihe), doch werden die Musiken oft film-unspezifisch, lösen sich von der jeweiligen Geschichte und stellen diese in den Horizont einer allgemein-unverbindlichen zeitgenössischen Tanzmusik

(wie z.B. in dem Kriminalfilm *ORIENTALISCHE NÄCHTE*, 1960, Heinz Paul). Immer wieder hat Wilden mit Anlehnungen an zeitgenössische Erfolgsstile gearbeitet (wie an den Bigband-Jazz der frühen James-Bond-Filme und amerikanischer Krimis der frühen 1960er).

(Ansgar Schlichter)

Filmografie

Neue Welt; 1954, Curt Oertel. - Dokumentarfilm.

Mikosch, der Stolz der Kompanie; 1958, Rudolf Schündler.

Der Sündenbock von Spatzehausen; 1958, Herbert B. Fredersdorf.

Bei der blonden Kathrein; 1959, Hans Quest.

Gauner-Serenade; BRD 1960, Thomas Engel.

Orientalische Nächte; 1960, Heinz Paul.

Schlagerparade; 1960, Franz Marischka.

Das Rätsel der grünen Spinne; 1960, Franz Marischka.

O sole mio; 1960, Paul Martin.

Schlagerparade 1961; 1961, Franz Marischka.

Adieu, Lebewohl, Goodbye; 1961, Paul Martin.

Davon träumen alle Mädchen; 1961, Thomas Engel.

Drei weiße Birken; 1961, Hans Albin.

Robert und Bertram; 1961, Hans Deppe.

Ramona; 1961, Paul Martin.

Auf Wiedersehen; 1961, Harald Philipp. - Ohne Namensnennung.

Café Oriental; 1962, Rudolf Schündler.

Das Geheimnis der schwarzen Koffer; 1962, Werner Klingler.

Heißer Hafen Hong Kong; 1962, Jürgen Roland.

Verrückt und zugenäht; 1962, Rolf Olsen.

Wenn die Musik spielt am Wörthersee; 1962, Hans Grimm.

Der schwarze Panther von Ratana; 1963, Jürgen Roland.

...denn die Musik und die Liebe in Tirol; 1963, Werner Jacobs.

Wie schön bist du...; 1963, Heinz Paul. - Dokumentarfilm.

Frühstück mit dem Tod; 1964, Franz Antel.

Holiday in St. Tropez; 1964, Ernst Hofbauer.

Verdammt zur Sünde; 1964, Alfred Weidenmann.

Die schwarzen Adler von Santa Fe; BRD/Italien/Frankreich 1965, Alberto Cardone, Ernst Hofbauer.

Hotel der toten Gäste; BRD/Frankreich/Spanien 1965, Eberhard Itzenplitz.

- Der Fluch des schwarzen Rubin; BRD/Italien/Frankreich 1965, Alberto Cardone, Manfred R. Köhler.
- Tausend Takte Übermut; 1965, Ernst Hofbauer.
- Komm mit zur blauen Adria; 1966, Lothar Gündisch.
- Spukschloß im Salzkammergut; 1966, Hans Billian, Rolf Olsen.
- The Vengeance of Fu Manchu; Großbritannien/BRD/Hongkong 1967, Jeremy Summers. - Ohne Namensnennung.
- Madame und ihre Nichte; 1969, Eberhard Schröder.
- Die jungen Tiger von Hongkong; 1969, Ernst Hofbauer.
- Die Jungfrauen von Bumshausen; 1970, Hans Billian.
- Sexbombe mit Tick; 1970, Kurt Wilhelm. - TV-Film.
- Die fleißigen Bienen vom Fröhlichen Bock; 1970, Hans Billian.
- August der Starke - Ein ganzes Volk nennt ihn Papa; 1970, Korbinian Koeberle. - TV-Film.
- Schulmädchen-Report: Was Eltern nicht für möglich halten; 1970, Ernst Hofbauer.
- Die keusche Susanne; 1972, Thomas Engel. - TV-Film.
- Der neue heiße Sex-Report: Was Männer nicht für möglich halten; 1971, Ernst Hofbauer.
- Schulmädchen-Report 2: Was Eltern den Schlaf raubt; 1971, Ernst Hofbauer.
- Käpt'n Rauhbein aus St. Pauli; 1971, Rolf Olsen.
- Schüler-Report; 1971, Eberhard Schröder.
- Schulmädchen-Report 3. Teil - Was Eltern nicht mal ahnen; 1972, Walter Boos, Ernst Hofbauer.
- Die dressierte Frau (aka: Dressurakt für wilde Mädchen); 1972, Ernst Hofbauer.
- Mädchen, die nach München kommen; 1972, Walter Boos.
- Schulmädchen-Report 4. Teil - Was Eltern oft verzweifeln lässt; 1972, Ernst Hofbauer.
- Die jungen Ausreißerinnen - Sex-Abenteuer deutscher Mädchen in aller Welt (aka: Liebesbeichte junger Ausreißerinnen); 1972, Walter Boos.
- Von uns für Sie; 1972, Dieter Wendrich. - TV-Serie.
- Schulmädchen-Report 5. Teil - Was Eltern wirklich wissen sollten; 1973, Walter Boos, Ernst Hofbauer.
- Schulmädchen-Report 6: Was Eltern gern vertuschen möchten; 1973, Ernst Hofbauer.
- Arupusu no shôjo Haiji (Heidi); Japan/BRD 1974, Atsuji Hayakawa [...]. - TV-Serie.
- Schulmädchen-Report 7: Doch das Herz muß dabei sein; 1974, Ernst Hofbauer.
- Schulmädchen-Report 8: Was Eltern nie erfahren dürfen; 1974, Ernst Hofbauer.
- Schulmädchen-Report 9: Reifeprüfung vor dem Abitur; 1975, Walter Boos.
- Schulmädchen-Report 10: Irgendwann fängt jede an; 1976, Walter Boos.
- Schulmädchen-Report 11. Teil - Probieren geht über Studieren; 1977, Ernst Hofbauer.
- Schulmädchen-Report 12. Teil - Wenn das die Mammi wüßte; 1978, Walter Boos.
- Bühnenbild mit Dame; 1982, Wolfgang Spier, Pit Weyrich. - TV-Film.
- Sprit für Spatzen; 1985, Günter Hoffmann.
- Die Zeit des Birkenjungen; 1987, Elld Antonio Schott.

Literatur

Wilden, Gert (2007) *Erkennen Sie die Melodie? Ein Komponistenleben zwischen Pop und Klassik*. Allitera Verlag, 156 S.

Bender, John (1998) Schoolgirl Report. In: *Film Score Monthly* 3,4, pp. 43-44. [Rezension des Soundtracks.]

Interviews

Gert Wilden [...] (2007) im Gespräch mit Roland Spiegel. In: *BR-ONLINE*, 16.7.2007, URL: <http://www.br-online.de/alpha/forum/vor0707/20070716.shtml>.

Liel, Johannes [Gespräch mit Gert Wilden und Gert Wilden Jr.] (2004) Die wilden Kerle. Gert Wilden senior und junior stehen gemeinsam für über fünf Jahrzehnte deutscher Filmmusik. In: *Cinearte* 40,1, 2004, S. 18-24. Online-Fassung: URL: <http://www.kommpraesion.de/liel-online/images/wilden.pdf>.

Diskographie

Gert Wilden & Orchestra: Schulmädchen-Report. Crippled Dick Hot Wax, CDHW 024.

Gert Wilden & Orchestra: I Told You Not To Cry. Crippled Dick Hot Wax, CDHW 031.

I Told You Not to Cry. EFA 04380

Deutsche Filmkomponisten - Gert Wilden: Folge 2. Hambergen: Bear Family Records 2000 (BCD 16484 AR).

Generation Fernseh-Kult - Heidi: Originalmusik + Titellied der Zeichentrickserie. Ellerbek: hi-hat Records 2004.

Empfohlene Zitierweise

Ansgar Schlichter: Gert Wilden. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S.140-143, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p140-143>.

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.

Oskar Sala (1910-2002)

Oskar Sala wurde am 18.7.1910 in Greiz in Ost-Thüringen geboren; er starb am 27.2.2002 in Berlin. Sala war Komponist und Physiker. Sala bereitete sich zunächst auf eine Laufbahn als Pianist vor, als er nach dem Abitur 1919 das Studium der Musik in Berlin aufnahm. Sein Lehrer war Paul Hindemith, der Sala 1930 mit dem Ingenieur Friedrich Trautwein bekanntmachte, der dabei war, das „Trautonium“ zu entwickeln. Dabei handelte es sich um ein einstimmiges elektrisches Musikinstrument, das einen waagrecht über eine Metallschiene gespannten Draht als Spielmanual hatte. Es war in Klavierhaltung spielbar. Oskar Sala entwickelte die Konstruktion von Trautwein weiter. Seitdem hatte jedes Instrument zwei übereinander liegende Saitenmanuale. Kurz nach der Entstehung des Instruments hatte Paul Hindemith 7 Triostücke für drei Trautonien (1930) und ein Konzertstück für Trautonium komponiert. Ein Trautonium besteht aus einem Spielmanual (eine Art Tastatur), einem elektrischen Schwingkreis, einem Verstärker und einem Lautsprecher. Das Zentrum ist eine im Inneren des Geräts montierten Metallschiene und eine waagrecht darüber gespannte drahtumspinnene Darmsaite; wird die Saite an einer Stelle auf die Metallschiene gedrückt, wird eine elektrische Schwingung freigesetzt, die mittels des Verstärkers als Ton wiedergegeben werden kann. Das Trautonium war eines der ersten elektronischen Instrumente und Vorläufer des Synthesizers. Mit ihm konnte man nicht nur herkömmliche Musikinstrumente nachahmen, sondern Vokale, Tierstimmen und synthetische Klänge (Subharmonische) erzeugen.

Für Sala war die Begegnung mit Trautwein von lebensprägender Bedeutung. Er schrieb sich an der Berliner Universität ein, studierte von 1932 bis 1936 Physik. 1938 konstruierte er ein eigenes Konzerttrautonium, eine Weiterentwicklung des Trautweinschen Apparats. Nach dem Krieg entwickelte Sala 1949 bis 1952 das Mixturtrautonium, das nicht nur Tasten, sondern auch Fußpedale hatte. Seit 1958 besaß er ein eigenes Tonstudio in einem Charlottenburger Hinterhof in Berlin.

Als Physiker und Komponist widmete er nach 1938 sein Leben dem Trautonium, ging mit dem unförmigen Gerät auf Tournee durch Europa, hatte eigene Rundfunksendungen, „begleitete“ herkömmliche Konzerte und komponierte eigens für sein neues Instrument. Nicht nur, dass berühmte zeitgenössische Komponisten wie Hindemith für das Trautonium komponierten, andere wie Richard Strauss und Arthur Honegger bezogen es in Konzerte ein und förderten damit indirekt seine Entwicklung. Erst mit der neuen elektronischen Avantgarde-Popmusik von Gruppen wie Tangerine Dream oder Kraftwerk wurden die Klangwelten des Trautoniums und des später folgenden Synthesizers allgemein verbreitet.

Während des Krieges kam es zu einer ersten Berührung mit dem Film - Sala schrieb die Musik zu dem 17minütigen Comicfilm *ARMER HANSI* (1944). Nach dem Krieg blieb die Komposition für den Film das Zentrum der kompositorischen Arbeiten Salas - er schrieb vor allem die Musiken für über 300 Dokumentar-

und Industriefilme, als könne das Trautonium einen so technischen Klang erzeugen, dass er sich thematisch in die Filme einfügte. Dass es aber nicht bei dieser beschränkten Gattung blieb, belegt vielleicht am deutlichsten der Soundtrack zu Alfred Hitchcocks *THE BIRDS* (USA 1961), den Sala gestaltete (er hatte schon 1959 Sound-Effects für Bernhard Wickis *DIE BRÜCKE* gestaltet). Filmmusiken für Grusel-Filme wie *DER FLUCH DER GELBEN SCHLANGE* (BRD 1962) und *DER WÜRGER VON SCHLOSS BLACKMOOR* (BRD 1963) aus der deutschen Edgar-Wallace-Reihe schlossen sich an.

Sala wurde 1987 mit dem Filmband in Gold für langjähriges und hervorragendes Wirken im deutschen Film ausgezeichnet. In der Filmgeschichte ist Sala nicht nur als einer der ersten Schöpfer eines synthetischen Soundtracks lebendig: Für den Film *STAR WARS: EPISODE III - REVENGE OF THE SITH* (USA 2005) forderte George Lucas ein Trautonium an, um darauf bestimmte, auf anderen elektronischen Musikinstrumenten nicht reproduzierbare, Klänge zu kreieren.

(Hans J. Wulff)

Biographisches

- Badge, Peter (2000) *Oskar Sala, Pionier der elektronischen Musik*. Göttingen: Satzwerk, 122 S.
- Demmler, Martin (2000) Die Wiederentdeckung des Trautoniums. Der Trautonium-Virtuose und Elektronik-Pionier Oskar Sala feiert seinen 90. Geburtstag. In: *Das Orchester* 48,11, S. 26-30.
- Kämpfer, Frank (1995) Ein Leben für das Trautonium. Ein Besuch bei Oskar Sala zum 85. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 156,4, S. 44-47.

Literatur zu Salas Trautonium

- Ertelt, Thomas (2005) Mixturtrautonium, nach Oskar Sala. In: *Wissenschaft und Kultur in Bibliotheken, Museen und Archiven*, S. 77-83.
- Sala, Oskar (1950) Das Mixtur-Trautonium. In: *Melos* 17, S. 247-251.
- Sala, Oskar (1953) Das neue Mixtur-Trautonium. In: *Das Musikleben* 6, S. 346-348.
- Sala, Oskar (1955) Subharmonische elektrische Klangsynthesen. In: *Klangstruktur der Musik. Neue Erkenntnisse musik-elektronischer Forschung [...]*. Berlin-Borsigwalde: Vlg. für Radio-Foto-Kinotechnik, S. 89-108.
- Sala, Oskar (1961/62) Mixtur-Trautonium und Studio-Technik. In: *Gravesaner Blätter* 6, 23-24, S. 42-60.
- Sala, Oskar (1993) My fascinating instrument. In: *Neue Musiktechnologie*, S. 75-93.

Filmographie (Auswahl)

Armer Hansi; Deutschland 1943, Frank Leberecht.

Schneeweisschen und Rosenrot; BRD 1955, Erich Kobler.

Dein Horoskop - dein Schicksal?; BRD 1955, Konrad Lustig. - Sachfilm über Horoskope., 70min.

Forschung und Leben (aka: Schöpfung ohne Ende); BRD 1956, Karl G'schrey. - Sachfilm, 71min (Kurzfassung: 39min).

Anders als du und ich (§ 175) (aka: Das dritte Geschlecht); BRD 1957, Veit Harlan.

Schöpfung ohne Ende; BRD 1957, Karl G'schrey. - Dokumentarfilm, 39min.

In wechselndem Gefälle; Schweiz 1962, Rob Gnant, Alexander J. Seiler. - Dokumentarfilm, 12min.

Der Fluch der gelben Schlange; BRD 1963, Franz-Josef Gottlieb.

Der Würger von Schloß Blackmoor; BRD 1963, Harald Reinl.

Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse; BRD 1964, Hugo Fregonese, Victor De Santis.

Petrol-Carburant-Kraftstoff; BRD 1965, Hugo Niebeling. - Sachfilm. Kurzfilm.

Herrliche Zeiten im Spessart; BRD 1967, Kurt Hoffmann.

Make Love Not War - Die Liebesgeschichte unserer Zeit; BRD 1968, Werner Klett.

Unterwegs nach Kathmandu; BRD 1971, Manfred Durniok. -- TV-Film.

Gestern war heute noch morgen; BRD 1992, Gerhard Ziegler, Roswitha Ziegler. - TV-Film.

Das Letzte U-Boot; BRD 1993, Frank Beyer. - TV-Film.

Kiss My Blood; BRD 1998, David Jazay.

Kingdom of Poet O; BRD 2000, Dennis Karsten. - Kurzfilm.

Tatort: Tödliches Verlangen; BRD 2000, Miko Zeuschner. - TV-Film.

Filme über Sala

Oskar Sala - die vergangene Zukunft des Klanges, BRD 2000, Oliver Rauch, Ingo Rudloff.

Diskographie

Sala, Oskar: *Ohne Jahresangabe / Without year* [elektronische Filmmusik], 1998.

Editorische Nachbemerkung

Unter Verwendung des Wikipedia-Artikels und einer Bemerkung von Karin Gernerdonk zusammengestellt von Hans J. Wulff.

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Oscar Sala. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S.144-147, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p144-147>.

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.

Michael Jary (1906-1988)

Geburtsname: Maximilian Michael Andreas Jarczyk

Michael Jary wurde am 24.9.1906 in Laurahütte/Siemiaowice (bei Kattowitz in Oberschlesien, heute in Polen) geboren. Jarys Vater war Werkmeister in der Königshütte, die Mutter, die das musische Interesse des Jungen früh erkannte, Schneiderin. Der kleine Jary sollte Missionar werden und wurde darum auf die Klosterschule Heiselgenkreuz der Steyler Missionare (in der Nähe von Neiße) geschickt. Dort entdeckte er seine Liebe zur Musik. Mit 18 Jahren verließ Jary das Kloster und besuchte das Konservatorium in Beuthen. Er leitete einen Kirchen- und Arbeiterchor und schrieb erste Kammermusikwerke, die der Sender Gleiwitz kurz nach seiner Gründung ausstrahlte. Das Stadttheater von Neiße und Plauen engagierte ihn schließlich als zweiten Kapellmeister. 1929 wurde Jary in die Staatlich-Akademische Musikhochschule zu Berlin aufgenommen, studierte dort Kompositionstechnik und Dirigieren. Als Mitglied der Meisterklasse begegnete er Musikern wie Arnold Schönberg und Igor Stravinsky. 1931 wurde ihm der Beethoven-Preises der Stadt Berlin verliehen.

Für sein Abschlusskonzert am 8.2.1933 dirigierte er sein Konzert für zwei Klaviere, Trompete und Posaune, wurde aber von Mitgliedern des Kampfbundes für deutsche Kultur ausgebuht. Paul Gräner, der neue Direktor des Stern'schen Konservatoriums und spätere „Führer der Reichsmusikerschaft“, diffamierte das Konzert gar als „kulturbolschewistisches Musikgestammel eines polnischen Juden“. Diese Kritik entsprach einem Ausführungsverbot. Jary mußte untertauchen, schrieb unter Pseudonymen wie Jackie Leeds Arrangements und als Max Jantzen Chansons. In dieser Zeit wählte er seinen Künstlernamen.

Er arbeitete als Pianist in einigen der noch verbliebenen Stummfilm-Kinos, machte Arrangements und Aufnahmen für amerikanische Schallplattenfirmen, trat in Tanzcafés (etwa bei „Mokka-Efti“, Friedrichstraße) oder in Bars und Kabarets (wie der „Kakadu-Bar“ am Kurfürstendamm) in Berlin auf. Zwar war Jarys kompositorische Ausbildung eindeutig von „sinfonischer Unterhaltungsmusik“ geprägt. Doch schon seine Arbeit als Life-Entertainer machte ihn mit Swing-Arrangements und anderen Formen populärer Tanzmusik vertraut; zuallerletzt die erfolgreiche Uraufführung seiner Operette „Der Vizeadmiral“ (1934) deutete auf seine außergewöhnliche Begabung als Unterhaltungskünstler hin - 1936 komponierte Jary zum ersten Mal für den Film, wurde von der Terra Filmkunst GmbH für Tanz- und Illustrationsmusik vertraglich gebunden. Schnell zeigte sich die Fähigkeit des jungen Komponisten, Erfolgsmelodien zu schreiben, die z.T. bis heute lebendig geblieben sind. Filme wie *DAS PARADIES DER JUNGGESELLEN* mit dem Welterfolg *Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern* (1939) oder der Zarah-Leander-Film *DIE GROSSE LIEBE* mit dem Lied *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n* (1941).

Die meisten Filmmusiken Jarys sind komödiantischen Stoffen gewidmet; auch finden sich einige musicalartige Formen darunter (wie z.B. DIE DRITTE VON RECHTS, 1950, oder KARNEVAL DER LIEBE, 1943). Und Jary arbeitete immer wieder mit den gleichen Regisseuren zusammen. Viele Jahre verband ihn eine enge Freundschafts- und Arbeitsbeziehung mit dem Textdichter Bruno Balz. Jarys Erfolgslieder zeigen schnell die beiden Stilistiken, denen er folgt und auch nach dem Kriege verpflichtet bleiben wird - einem eher schlichten, sentimental-liedhaften oder schwungvollen Volkston stehen sehr moderne, swingende Nummern gegenüber.

Kurz vor Kriegsende gründete Jary eine Kapelle. Bereits 19 Tage nach der Kapitulation konnte er mit diesem Grundstock (und verstärkt durch Musiker anderer Orchester, etwa aus Charlie and His Orchestra) im Auftrag der sowjetischen Kontrolloffiziere mit dem 48 Mann starken „Radio Berlin Tanzorchester“ (RBT) auftreten. Als Solisten für die Rundfunksendungen engagierte er unter anderem Ilse Werner und Bully Buhlan. Schon 1947 gründete er das „Saar-Radio-Tanzorchester“ in Saarbrücken.

1948 gründete er seinen eigenen Verlag, die Michael-Jary-Produktion, die in den 1950ern sogar ein Büro in New York unterhielt. 1949 folgte ein Umzug nach Hamburg. Kaum ein Komponist war so in die frühe bundesrepublikanische Filmproduktion einbezogen wie Jary - und weiterhin wurden seine Lieder Evergreens, gehören bis heute zum Grundbestand populärer deutscher Musik. Für den Erfolg mitverantwortlich ist sicher gewesen, dass Jarys Lieder von Interpreten der damaligen Schlagerszene (wie Zarah Leander, Rosita Serrano, Evelyn Künneke oder Gerhard Wendland) von vornherein weit über den Film hinaus verbreitet wurden.

Anfang der 1960er zieht sich Jary vom Film zurück. Mit dem Heidi-Brühl-Erfolg *Wir wollen niemals auseinandergehen* schreibt er noch einmal einen der größten Erfolge der deutschen Schlagergeschichte (1960). Er schreibt auch noch das Musical *Nicole* (1963), das später zu einem der erfolgreichsten Musicals in den osteuropäischen Ländern wurde. Jary, der in die Schweiz gezogen war, kehrte zu seinen Quellen zurück, komponierte sinfonische Werke. 1973 erlitt er drei Herzinfarkte. Zwar nicht mehr aktiv, war die Rolle, die Jary für die Geschichte des deutschen Films als Unterhaltungsmedium einnahm, immer unstrittig - und 1981 wurde er mit einer Ehrenmedaille der deutschen Filmwirtschaft für sein Lebenswerk geehrt. Jary starb am 12.7.1988 in München, er ist auf dem Friedhof Ohlsdorf in Hamburg beigesetzt.

(Hans J. Wulff)

Filmographie

- Die große und die kleine Welt; 1936, Johannes Riemann.
Die un-erhörte Frau; 1936, Nunzio Malasomma.
Spiel an Bord; 1936, Herbert Selpin.
Annemarie - Die Geschichte einer jungen Liebe; 1936, Fritz Peter Buch.
Romanze; 1936, Herbert Selpin.
Dyplomacyjna zona; Polen/Deutschland 1937, Carl Boese, Mieczyslaw Krawicz.
Mädchen für alles; 1937, Carl Boese.
Spuk im Museum; 1938, Julius Brandt. - Kurzfilm.
Andere Länder, andere Sitten; 1938, Kurt Hoffmann. - Kurzfilm.
Abenteuer in Warschau; 1938, Carl Boese.
Schüsse in Kabine 7; 1938, Carl Boese.
Ida; 1938, Jürgen von Alten. - Kurzfilm.
Schwarzfahrt ins Glück; 1938, Carl Boese.
Wochenendfriede; 1938, Kurt Hoffmann. - Kurzfilm.
Nanu, Sie kennen Korff noch nicht?; 1938, Fritz Holl.
Lauter Lügen; 1938, Heinz Rühmann.
Weißer Flieder; 1939, Arthur Maria Rabenalt.
Das Stilet; 1939, Jürgen von Alten. - Kurzfilm.
Der überraschende Säugling; 1939, Rudolf van der Noss. - Kurzfilm.
Rosemarie will nicht mehr lügen; 1939, Arthur Maria Rabenalt. - Kurzfilm.
Modell Lu, der Lebensweg eines Hutes; 1939, Arthur Maria Rabenalt. - Kurzfilm.
Der anonyme Brief; 1939, Rudolf van der Noss. - Kurzfilm.
Der falsche Admiral; 1939, Jürgen von Alten. - Kurzfilm.
Der Florentiner Hut; 1939, Wolfgang Liebeneiner.
Männer müssen so sein; 1939, Arthur Maria Rabenalt.
Paradies der Junggesellen; 1939, Kurt Hoffmann.
Kitty und die Weltkonferenz; 1939, Helmut Käutner.
Zwei Welten; 1940, Gustaf Gründgens.
Der liebe Besuch; 1940, Jürgen von Alten. - Kurzfilm.
Falschmünzer; 1940, Hermann Pfeiffer.
Blutsbrüderschaft; 1941, Philipp Lothar Mayring.
Auf Wiedersehn, Franziska!; 1941, Helmut Käutner.
Familienanschluß; 1941, Carl Boese.
Kleine Mädchen - große Sorgen; 1941, Boleslaw Barlog.
Was geschah in dieser Nacht; 1941, Theo Lingen.
Die große Liebe; 1942, Rolf Hansen.

Das große Spiel; 1942, Robert A. Stemmler.
Maske in Blau; 1943, Paul Martin.
Karneval der Liebe. 1943, Paul Martin.
Heten, mint a gonoszok; Ungarn 1943, Endre Rodríguez.
Geliebter Schatz; 1943, Paul Martin.
Großstadtmelodie; 1943, Wolfgang Liebeneiner.
Ein Mann mit Grundsätzen?; 1943, Géza von Bolváry.
Gabriele Dambrone; 1943, Hans Steinhoff.
...und die Musik spielt dazu (aka: Saison in Salzburg); 1943, Carl Boese.
Melusine; 1944, Hans Steinhoff.
Das war mein Leben; 1944, Paul Martin.
Ein Mann wie Maximilian; 1945, Hans Deppe.
Liebe nach Noten; 1947, Géza von Cziffra.
Und finden dereinst wir uns wieder; 1947, Hans Müller.
Intimitäten; 1948, Paul Martin.
Straßenbekanntschaft; 1948, Peter Pewas.
Heimliches Rendezvous; 1949, Kurt Hoffmann.
Gefährliche Gäste; 1949, Géza von Cziffra.
Des Lebens Überfluss; 1950, Wolfgang Liebeneiner.
Der Mann, der sich selber sucht; 1950, Géza von Cziffra.
Lockende Gefahr; 1950, Eugen York.
Die Dritte von rechts; 1950, Géza von Cziffra.
Schön muß man sein; 1951, Ákos Ráthonyi.
Engel im Abendkleid; 1951, Ákos Ráthonyi.
Die verschleierte Maja; 1951, Geza von Cziffra.
Kommen Sie am Ersten; 1951, Erich Engel.
Das unmögliche Mädchen (aka: Fräulein Bimbi); Österreich 1951, Ákos Ráthonyi.
Haus im Haus; 1952, Louis Agotay. - Kurzfilm.
Der bunte Traum; 1952, Géza von Cziffra.
Unter den tausend Laternen; 1952, Erich Engel.
Die Diebin von Bagdad; 1952, Carl Lamac.
Der keusche Lebemann; 1952, Carl Boese.
Toxi; 1952, Robert A. Stemmler.
Mikosch rückt ein; 1952, J.A. Hübler-Kahla.
Königin der Arena; 1952, Rolf Meyer.
Das singende Hotel; 1953, Géza von Cziffra.
Keine Angst vor großen Tieren; 1953, Ulrich Erfurth.

- Die Kaiserin von China; 1953, Steve Sekely.
Fräulein vom Amt; 1954, Carl-Heinz Schroth.
Columbus entdeckt Krähwinkel; 1954, Ulrich Erfurth, Alexander Paal.
Die große Starparade; 1954, Paul Martin.
Mannequins für Rio; 1954, Kurt Neumann.
Das Wunder des Films; 1955, Ekkehard Scheven. - Dokumentarfilm.
Die Stadt ist voller Geheimnisse; 1955, Fritz Kortner.
Vatertag; 1955, Hans Richter.
Wie werde ich Filmstar?; 1955, Georg Dammann, Michael Jary [!].
Banditen der Autobahn; 1955, Géza von Cziffra.
Drei Tage Mittelarrest; 1955, Georg Jacoby.
Zwei blaue Augen; 1955, Gustav Ucicky.
Ich und meine Schwiegersöhne; 1956, Georg Jacoby.
Die gestohlene Hose; 1956, Géza von Cziffra.
Mädchen mit schwachem Gedächtnis; 1956, Géza von Cziffra.
Zu Befehl, Frau Feldwebel; 1956, Georg Jacoby.
Der schräge Otto; 1957, Géza von Cziffra.
Die Zürcher Verlobung; 1957, Helmut Käutner.
Tolle Nacht; 1957, John Olden.
Vater sein dagegen sehr; 1957, Kurt Meisel.
Drei Mann auf einem Pferd; 1957, Kurt Meisel.
Es wird alles wieder gut; 1957, Géza von Bolváry.
Die Beine von Dolores; 1957, Géza von Cziffra.
Nachts im grünen Kakadu; 1957, Georg Jacoby.
Das Herz von St. Pauli; 1957, Eugen York.
Zwei Herzen im Mai; 1958, Géza von Bolváry.
Lilli - ein Mädchen aus der Großstadt; 1958, Hermann Leitner.
Hoppla, jetzt kommt Eddie; 1958, Werner Klingler.
Bobby Dodd greift ein; 1959, Géza von Cziffra.
Der Schatz vom Toplitzsee; 1959, Franz Antel.
Als geheilt entlassen; 1960, Géza von Cziffra.
Mal drunter - mal drüber; 1960, Helmut Weiss.
Kauf dir einen bunten Luftballon; 1961, Géza von Cziffra.
Mein Mann, das Wirtschaftswunder; 1961, Ulrich Erfurth.
Bei Pichler stimmt die Kasse nicht; 1961, Hans Quest.

Auftritte in Filmen

My Life for Zarah Leander; USA 1986, Christian Blackwood. - Dokumentarfilm. Jary als Zeitgenosse Zarah Leanders.

Die Drehscheibe, Ausg. v. 26.9.1966.

Literatur

Jary, Michael (1955) Herzlichst Michael Jary. Eine Sammlung der ersten Niederschriften meiner Lieder von 1945-1955. Ms. O.J., 129 S. [im Besitz der Bibliothek der HFF §Konrad Wolf*, Babelsberg.]

Jary, Michael (2005) *55 x Michael Jary*. Frankfurt: Jary, 116 S.

Jary, Michael (1980) *Die schönsten Film-Melodien*. Frankfurt: Michael-Jary-Produktion, 41 S. - Enth.: Ausgerechnet Du. Brauchst du für's Herz 'ne Miss? Das Herz von St. Pauli. Das ist nichts für kleine Mädchen. Das letzte Hemd hat leider keine Taschen. Das machen nur die Beine von Dolores. Greif nicht nach den Sternen. Heut' liegt was in der Luft. Ich möcht' auf deiner Hochzeit tanzen. Keine Angst vor großen Tieren. Lebe wohl du schwarze Rose. Leise rauscht es am Missouri. Liebe ist ja nur ein Märchen. Mäckie Boogie. Robinson-Mambo u.a.

Anon.: Michael Jary - Komponist. In: *Cinegraph*, Lg. 18, [o.J.], B1-B4.

Fritsche, Heinz Rudolf (1987) Eigentlich sollte er Priester werden. Zum 80. Geburtstag des Komponisten Michael Jary. In: *Schlesien* 32, S. 58-59. = *Schlesien. Kunst, Wissenschaft, Volkskunde. Eine Vierteljahresschrift*. [...] Nürnberg: Verlag Nürnberger Presse.

Jary, Micaela (2001²) *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n. Das Leben der Zarah Leander*. Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verl., 396 S. (Aufbau-Taschenbücher. 1751.). - Zuerst: Berlin: Ed. q 1993, 344 S.

Song-Verzeichnis

URL: <http://www.michaeljary.de/titelliste.html>

Fan-Page / Homepage

URL: <http://www.michaeljary.de/index.html>

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Michael Jary. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S.148-154, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p148-154>.

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.

Georges Auric (1899-1983)

Georges [Abel Louis] Auric wurde am 15.2.1899 in Lodève, Hérault in Frankreich geboren; er starb am 23.7.1983 in Paris. Er galt als musikalische Hochbegabung, erhielt seine musikalische Ausbildung am Konservatorium von Montpellier. Er studierte am Pariser Konservatorium, um bei Georges Caussade Kontrapunkt und Fugenkomposition zu studieren. Sein vielleicht wichtigster Lehrer war (von 1914-16) Vincent d'Indy an der Schola Cantorum, ein Protegé César Francks und ein französischer Vertreter der deutschen spätromantischen Schule der Komposition. Schon im Alter von 20 komponierte und orchestrierte Auric Bühnen- und Ballettmusiken. Er freundete sich mit Erik Satie und dem Dramatiker Jean Cocteau an. Er engagierte sich seit 1917 in der von Satie geförderten Gruppe *Les Nouveaux Jeunes*, aus der dann drei Jahre später die sogenannte *Groupe des Six* hervorging, einer Komponistengruppe um Francis Poulenc (zu der Gruppe gehörten neben Auric und Poulenc: Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre und Louis Durey), die im Gegensatz zum musikalischen Impressionismus in Frankreich und zur spätromantischen Musik Richard Wagners einen neuen antiromantischen, einfachen Stil propagierte. Auric wandte sich für kurze Zeit der Kritik zu, bevor er sich ganz der Komposition widmete. 1962 wurde Auric Direktor der Pariser Oper. Er verfasste komische Opern, Ballette (für Sergej Diaghilev) und Filmmusik mit lebhafter, oft ekstatischer Rhythmik.

Durch die Vermittlung Jean Cocteaus, der selbst Filme zu machen begann, entdeckte auch Auric den Film für sich. Die erste Kooperation der beiden war *LE SANG D'UN POÈTE* (1930). Auch die zweite Arbeit für den Film - *A NOUS LA LIBERTÉ* (1931, René Clair) - zeigte die Affinitäten von Aurics Stil zum Filmischen. Bis in den Krieg hinein komponierte Auric für viele kleinere französische Produktionen. Er interessierte sich auch für britisches Kino (allerdings kam es mit dem Grusel-Horrorfilm *DEAD OF NIGHT*, 1945, erst nach dem Krieg zum ersten Mal zur Zusammenarbeit mit einem englischen Studio). Die Musiken für das Shaw-Stück *CAESAR AND CLEOPATRA* (Großbritannien 1945), vor allem aber die treibende Musik für Cocteaus *LA BELLE ET LA BÊTE* (Frankreich 1946) markierten den Stil, den Auric von nun an als seinen eigenen Beitrag zur Stilistik der Filmmusik weiter ausarbeiten sollte - eine ungemein hohe Transparenz des musikalischen Arrangements, was mit der Minimierung der Instrumente bei der Untermalung einzelner Szenen zusammenhängt, bei einem weitgehenden Verzicht auf Leitmotivtechniken; für den Fall einer auch musikalisch unterstrichenen Dramatisierung des Geschehens steht ihm das gesamte Orchester zur Verfügung. Als repräsentativ für diesen (erkennbar durch Stravinsky beeinflussten) atmosphärischen Stil gilt der britische Horrorklassiker *THE QUEEN OF SPADES* (1949). „Frisch, luftig, undogmatisch und neoklassizistisch“ sind Charakteristiken, die oft im Zusammenhang mit Aurics Filmarbeiten genannt werden. Das ist auch einigen Klassikern des französischen Kinos wie *RIFIPI CHEZ LES HOMMES* (1954, Jules Dassin) oder *LE SALAIRE DE LA PEUR* (1953, Henri-Georges Clouzot) ansehbar; das gilt auch für einen Film wie *FARANDOLE* (1945, André Zwoboda), eine Variation des „Reigen“ von Arthur Schnitzler, die sich durch eine höchst durchgearbeitete Musik

auszeichnet. Die Fähigkeit, den Wechsel von Atmosphären musikalisch zu artikulieren, führte zu den Hollywood-Engagements der 1950er Jahre. Gleich der erste Film - die bittersüße Romanze ROMAN HOLIDAY (1953) von William Wyler mit der noch sehr jungen Audrey Hepburn - unterstrich die Qualitäten dieser Art der Filmmusik-Komposition. So unterschiedliche Filme wie PASSPORT TO PIMLICO (1949), THE LAVENDER HILL MOB (1951), MOULIN ROUGE (1953), BONJOUR TRISTESSE (1957), THE HUNCHBACK OF NOTRE-DAME (1957) oder THE INNOCENTS (1961) sind die bekanntesten internationalen Produktionen, zu denen Auric die Musiken beisteuerte.

Bis in die 1950er hinein erarbeitete Auric mehr als 130 Filmmusiken; seit den 1960ern kamen Musiken für Fernsehproduktionen dazu. Daneben wurden andere Tätigkeitsfelder wichtig: 1962-68 die Leitung als Administrateur général des Théâtres Lyriques Nationaux (gemeint sind die Grand Opéra wie auch die Opéra Comique in Paris); seit 1962 Mitglied der Académie des Beaux-Arts im Institut de France; 1979 Wahl zum Ehrenmitglied der American Academy and Institute of Arts and Letters; zwischen 1954 und 1977 mehrfache Präsidentschaft der Verwertungsgesellschaft Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM). Auric starb am 23.7.1983 in Paris.

(Hans J. Wulff)

Filmographie

- Le Sang d'un poète; Frankreich 1930, Jean Cocteau.
- À nous la Liberté; Frankreich 1931, René Clair.
- Lac aux dames; Frankreich 1934, , Marc Allégret.
- Les Mystères de Paris; Frankreich 1935, Félix Gandéra.
- Sous les yeux d'occident; Frankreich 1936, Marc Allégret.
- La Danseuse rouge; Frankreich 1937, Jean-Paul Paulin.
- Un déjeuner de soleil; Frankreich 1937, Marcel Cravenne.
- Tamara la complaisante; Frankreich 1937, Jean Delannoy, Félix Gandéra.
- Le Messenger; Frankreich 1937, Raymond Rouleau.
- Gribouille; Frankreich 1937, Marc Allégret.
- L'Alibi; Frankreich 1937, Pierre Chenal.
- La Vie d'un homme; Frankreich 1938, Jean-Paul Le Chanois. - Dokumentarfilm.
- Son oncle de Normandie; Frankreich 1938, Jean Dréville.
- Huilor; Frankreich 1938, Alexander Alexeieff, Claire Parker. - Kurzfilm.
- Trois minutes - les saisons; Frankreich 1938.
- Les Oranges de Jaffa; Frankreich 1938, Alexander Alexeieff, Claire Parker.
- La Rue sans joie; Frankreich 1938, André Hugon.

- L'Affaire Lafarge; Frankreich 1938, Pierre Chenal.
Orage; Frankreich 1938, Marc Allégret.
Entrée des artistes; Frankreich 1938, Marc Allégret.
La Mode rêvée; Frankreich 1939, Marcel L'Herbier.
Le Corsaire; Frankreich 1939, Marc Allégret.
De la ferraille à l'acier victorieux; Frankreich 1940.
Opéra-Musette; Frankreich 1942, René Lefèvre, Claude Renoir. - Musical.
Macao, l'enfer du jeu; Frankreich 1942, Jean Delannoy.
L'Assassin a peur la nuit; Frankreich 1942, Jean Delannoy.
Monsieur La Souris; Frankreich 1942, Georges Lacombe.
Les petits riens; Frankreich 1942, Raymond Leboursier.
La Belle aventure; Frankreich 1942, Marc Allégret.
L'Éternel retour; Frankreich 1943, Jean Delannoy.
Le Bossu; Frankreich 1944, Jean Delannoy.
Farandole; Frankreich 1945, André Zwoboda.
François Villon; Frankreich 1945, André Zwoboda.
Dead of Night; Großbritannien 1945, Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer.
La Part de l'ombre; Frankreich 1945, Jean Delannoy.
Caesar and Cleopatra; Großbritannien 1945, Gabriel Pascal.
La Symphonie pastorale; Frankreich 1946, Jean Delannoy.
La Belle et la bête; Frankreich 1946, Jean Cocteau.
La Rose et la réséda; Frankreich 1947, André Michel. - Kurzfilm.
Hue and Cry; Großbritannien 1947, Charles Crichton.
Torrents; Frankreich 1947, Serge de Poligny.
Les Jeux sont faits; Frankreich 1947, Jean Delannoy.
It Always Rains on Sunday; Großbritannien 1947, Robert Hamer.
Kermesse fantastique; Niederlande 1948, József Misik. - Kurzfilm.
La septième porte; Frankreich 1948, André Zwoboda.
Ruy Blas; Frankreich 1948, Pierre Billon.
Corridor of Mirrors; Großbritannien 1948, Terence Young.
L'Aigle à deux têtes; Frankreich 1948, Jean Cocteau.
Aux yeux du souvenir; Frankreich 1948, Jean Delannoy.
Another Shore; Großbritannien 1948, Charles Crichton.
Les Parents terribles; Frankreich 1948, Jean Cocteau.
The Spider and the Fly; Großbritannien 1949, Robert Hamer.
Silent Dust; Großbritannien 1949, Lance Comfort.
The Queen of Spades; Großbritannien 1949, Thorold Dickinson.

- Passport to Pimlico; Großbritannien 1949, Henry Cornelius.
- Les Noces de sable; Frankreich 1949, André Zwoboda.
- Maya; Frankreich 1949, Raymond Bernard.
- Orphée; Frankreich 1950, Jean Cocteau.
- Ce siècle a cinquante ans; Frankreich 1950, Werner Malbran, Denise Tual, Roland Tual. - Dokumentarfilm.
- Cage of Gold; Großbritannien 1950, Basil Dearden.
- Caroline chérie; Frankreich 1951, Richard Pottier.
- The Galloping Major; Großbritannien 1951, Henry Cornelius.
- Les Amants de Bras-Mort; Frankreich 1951, Marcello Pagliero.
- The Lavender Hill Mob; Großbritannien 1951, Charles Crichton.
- Nez de cuir; Frankreich 1952, Yves Allégret.
- La Putain respectueuse; Frankreich 1952, Charles Brabant, Marcello Pagliero.
- Moulin Rouge; USA 1952, John Huston.
- The Titfield Thunderbolt; Großbritannien 1953, Charles Crichton.
- Roman Holiday; USA 1953, William Wyler.
- L'Esclave; Frankreich 1953, Yves Ciampi.
- The Good Die Young; Großbritannien 1954, Lewis Gilbert.
- Father Brown; Großbritannien 1954, Robert Hamer.
- La Chair et le diable; Frankreich 1954, Jean Josipovici.
- The Divided Heart; Großbritannien 1954, Charles Crichton.
- Du rififi chez les hommes; Frankreich 1955, Jules Dassin.
- Chéri-Bibi; Frankreich 1955, Marcello Pagliero.
- Nagana; Frankreich 1955, Hervé Bromberger.
- Abdulla the Great; Großbritannien/Ägypten 1955, Gregory Ratoff.
- Les Hussards; Frankreich 1955, Alex Joffé.
- Lola Montès; Frankreich/BRD 1955, Max Ophüls.
- Le Mystère Picasso; Frankreich 1956, Henri-Georges Clouzot. - Dokumentarfilm.
- Walk Into Paradise; Australien 1956, Lee Robinson, Marcello Pagliero.
- Gervaise; Frankreich 1956, René Clément.
- The Bespoke Overcoat; Großbritannien 1956, Jack Clayton.
- Les Aventures de Till L'Espiegle; Frankreich/DDR 1956, Gérard Philipe, Joris Ivens.
- Notre Dame de Paris; Frankreich 1956, Jean Delannoy.
- Dangerous Exile; Großbritannien 1957, Brian Desmond Hurst.
- Heaven Knows, Mr. Allison; USA 1957, John Huston.
- Les Sorcières de Salem; Frankreich 1957, Raymond Rouleau.
- Celui qui doit mourir; Frankreich 1957, Jules Dassin.
- The Story of Esther Costello; Großbritannien 1957, David Miller.

- Les Espions; Frankreich 1957, Henri-Georges Clouzot.
Bonjour tristesse; USA 1958, Otto Preminger.
Les Bijoutiers du clair de lune; Frankreich 1958, Roger Vadim.
Next to No Time; Großbritannien 1958, Henry Cornelius.
Christine; Frankreich/Italien 1958, Pierre Gaspard-Huit.
The Journey; USA 1959, Anatole Litvak.
SOS Pacific; Großbritannien 1959, Guy Green.
Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!; Frankreich 1960, Jean Cocteau.
Sergent X; Frankreich 1960, Bernard Borderie.
Schlußakkord; BRD/Frankreich/Italien 1960, Wolfgang Liebeneiner.
Le Rendez-vous de minuit; Frankreich 1961, Roger Leenhardt.
La Princesse de Clèves; Frankreich 1961, Jean Delannoy.
Goodbye Again; USA/Frankreich 1961, Anatole Litvak.
Bridge to the Sun; USA/Frankreich 1961, Etienne Périer.
Les Croulants se portent bien; Frankreich 1961, Jean Boyer.
The Innocents; Großbritannien 1961, Jack Clayton.
La Chambre ardente; Frankreich 1962, Julien Duvivier.
Carillons sans joie; Frankreich 1962, Charles Brabant.
The Mind Benders; Großbritannien 1962, Basil Dearden.
The Kremlin; USA 1963, Peter Jarvis. - TV-Film, 60min.
Thomas l'imposteur; Frankreich 1964, Georges Franju.
Marc et Sylvie; Frankreich 1965, Paul-Robin Banhaïoun. - TV-Serie, 7 Folgen à 26min.
La Communale; Frankreich 1965, Jean L'Hôte.
La Sentinelle endormie; Frankreich 1966, Jean Dréville.
L'Âge heureux; Frankreich 1966, Philippe Agostini. - TV-Serie, 8 Folgen à 30min.
Poppies Are Also Flowers; USA/Frankreich/Österreich 1966, Terence Young.
La grande vadrouille; Frankreich 1966, Gérard Oury.
Therese and Isabelle; USA 1968, Radley Metzger.
Le Trésor des Hollandais; Frankreich 1969, Philippe Agostini. - TV-Serie, 13 Folgen à 26min.
L'Arbre de Noël; Frankreich 1969, Terence Young.
Les Zingari; Frankreich 1975, Robert Guez. - TV-Serie, 12 Folgen à 26min.
Volpone; Frankreich 1978, Pierre Sabbagh. - Aus der Serie „Au théâtre ce soir“, 1966-1986.

Literatur

- Auric, Georges (1952) Geburt der Filmmusik und Filmmusik heute. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 7, S. 294-296. - Auch in: *Musikerziehung*, 6, S. 48-49.
- Auric, Georges (1955) (prés. par): *L'Opéra*. Textes de Odette Valéri et Janine Brilllet. Illustrations de Jane Pecheur. Paris: Les Éditions de Minuit, 191 S. (Les grandes Réussites françaises. 8.).
- Auric, Georges (1968) Lettre-Préface. In: Frédéric Robert: *Louis Durey. L'Aîné des Six*. Paris: Les Éd. Français Réunis.
- Auric, Georges (1979) Préface. In: Jean Cocteau: *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique 1918*. Paris: Stock, 161 S.
- Auric, Georges (1979) *Quand j'étais là*. Paris: Grasset, 222 S.
- Auric, Georges / Cocteau, Jean (1999) *Correspondance*. Publ. par Pierre Caizergues. Montpellier: Centre d'Étude du XXe Siècle, Université Paul Valéry, 177 S.
- Deaville, James A. / Wood, Simon (2001) Synchronization by the grace of God? The film/music collaboration of Jean Cocteau and Georges Auric. In: *Canadian University Music Review* 22,1, S. 105-126.
- Deutsch, Didier C. (1996) Les compositeurs de Jacques Tati. In: *Soundtrack! The Collector's Quarterly* 15, March, p. 22.
- Goléa, Antoine (1958) *Georges Auric*. Paris: Edit. Ventadour, 48 S. (Collection Musiciens d'aujourd'hui.).
- Lacombe, Alain (1988) Les fabricants d'atmosphères: noirceur ou euphorie. In: *L'Avant-Scène Cinéma*, 369, Mars, pp. 36-43.
- Rorem, Ned (1991) Letters movie music. In: *The New York Times* 141, 1.12.1991, sect. 2, p. 4.
- Roust, Colin T. (2007) *Sounding French: The Film Music and Criticism of Georges Auric, 1919-1945*. Ph.D. Thesis, Musicology, University of Michigan, xv, 313 pp.
- Schmidt, Carl Brandon (2007) Georges Auric as critic. Three and one-half turbulent decades (1913-1948). In: *L'esprit français und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin*. Festschrift für Herbert Schneider. [...] Hrsg. v. Michelle Biget-Mainfroy u. Rainer Schmusch. Hildesheim [...]: Olms, S. 726-739.
- Schneider, Marcel (1983) Le Groupe des Six. In: *L'Avant-Scène Cinéma*, 307/308, Mai, pp. 114-117.
- Via, Baldo (1996) La musica di Georges Auric. In: *Cine Critica* 1,2/3, pp. 92-98.
- Wilson, Bob (1996) Auric entire. In: *Audience*, 191, Oct./Nov., p. 5.
- Georges Auric (1988) [additions and corrections]. In: *Film Dope*, 39, March, pp. 35-36.
- Additions and corrections (1985) Georges Auric. In: *Film Dope*, 32, March, p. 20a.
- Le carnet noir. In: *Ciné-Télé-Révue* 63, 25.8.1983, p. 69.
- Necrologia. In: *Celuloide* 28, Oct. 1983 (=353), pp. 259-260.
- Obituaries. In: *Variety* 312, 10.8.1983, p. 79.
- Le grand sommeil. In: *Révue du Cinéma*, 386, Sept. 1983, pp. 6-7.

Werkverzeichnis

Georges Auric. Paris: Salabert 1992, 8 S.

Lieferbare CDs und DVDs: URL: http://www.leninimports.com/georges_auric.html#gafilm.

Werke

[Auric, Georges:] *Bonjour tristesse*. Aus dem Columbia-Film "Bonjour tristesse". Musik: Georg Auric.
Originaltext: Arthur Laurents. Deutscher Text: Peter Ström. Hollywood: Carlot Music / Hamburg:
Aberbach 1957, 2 Bl.

Diskographie

Themes from 'Bonjour Tristesse'. Music comp. by Georges Auric. Original soundtrack recording. Tokyo: RVC [ca. 1980], Schallplatte (30cm). - Neuaufl. [1983].

Auric, Georges [Komp.]: *The classic film music of Georges Auric 2*. Marco Polo 1999, [1 CD] [DDD] (70 Min.).

- Dirigent: Adriano. Slovak Radio Symphony Orchestra (Bratislava)
- Musik zu den Filmen: *Orphée* / *Ruy Blas* / *Les parents terribles* [Die schrecklichen Eltern] / *Thomas l'imposteur* [Thomas, der Betrüger] / *Complainte d'Eurydice*.

Auric, Georges [Komp.]: *The film music of Georges Auric*. Chandos Records, [1 CD] [DDD] (73 Min.)

- Dirigent: Rumon Gamba. BBC Philharmonic.
- Zu den Filmen: *Caesar and Cleopatra* [Caesar und Cleopatra] / *The Titfield thunderbolt* [Der Titfield-Express] / *Dead of night* [Traum ohne Ende] / *Passport to Pimlico* [Blockade in London] / *The innocents* [Schloß des Schreckens] / *The lavender hill mob* [Das Glück kam über Nacht] / *Moulin Rouge* / *Father Brown* [Die seltsamen Wege des Pater Brown] / *It always rains on Sunday* [Die Flucht vor Scotland Yard] / *Hue and cry* [Auf ihn mit Gebrüll].

Auric, Georges [Komp.]: *Georges Auric - Film Music Vol. 4*. HNH International, [1 CD] [DDD] (60 Min.).

- Dirigent: Adriano. Slovak Radio Symphony Orchestra.
- Musik zu den Filmen: *La Symphonie Pastorale* [Symphonie pastorale ; Und es ward Licht] / *Valse et Tango* / *Macao, l'enfer du jeu* [Gambling Hell ; Macao, die Hölle des Spiels ; Spielhölle von Macao ; *Mask of Korea*] / *Du rififi chez les hommes* [Rififi] / *Le salaire de la peur* [The Wages of Fear ; Lohn der Angst].

[Auric, Georges:] *Beauty and the beast. Complete 1946 film score = (La belle et la bête)*. [Münster: Naxos Deutschland] 2005, 1 CD (Film music classics.).

- Produktions-Jahr: 1996. Aufnahme: 1994.
- Interpr.: Moscow Symphony Orchestra with the Axios Chorus. Sergei Krivobokov, chorusmaster Adriano [Dir.].

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Georges Auric. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 155-162, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p155-162>.

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.

LA PALOMA

Deutschland/Frankreich 2008

B/R: Sigrid Faltin

M: Elvis Presley, Freddy Quinn, Hans Albers, Perikles Fotopoulos, Jean Thomé, Coco Schumann Quartett (Berlin), Marianne und Katharina Hellstern Sántana (Rumänien), Blaskapelle Anina-Steierdorf (Rumänien), Makame Faki mit Culture Musical Club (Sansibar), Harry Koizumi, Matt Forster (Hawaii), Eugenia León (voc.) y la Puebla Philharmonic Orqestra (Mexiko), Marianita y René (Kuba), Los Jóvenes del Cayo (Kuba), Kontrairo (Spanien), Peter Fläschner (Hamburg), Garde Républicaine, Meistersextett, Jelly Roll Morton, Ahmad Zahir, Afghanistan Tau Moe Family, Rosita Serrano, Die tönende Ansichtskarte „La Paloma“, I-Roy, The Strangers, Larry Adler & Fred Hartleys Orchestra, Charles Kullmann, Carla Bley, Erich Wolfgang, Korngold, GhettoSwingers, Joan Revel, Grace Bumbry, Hemman-Quintett, Handbell Choir of St. Vincent, Haiti

K: Holger Schüppel (BvK)

T: Enrico Leube

S: Mike Schlömer

Tonschnitt und Mischung: Andreas Radzuweit

Onlineschnitt und Farbkorrektur: Christophe Reynaud

Aufnahmeleitung: Agnès Divoux

P: White Pepper Film, Freiburg (Sigrid Faltin) / Seppia, Straßburg (Cédric Bonin, Pascaline Geoffroy)

Koproduzenten: NDR (Bernd Michael Fincke), WDR (Jutta Krug), ZDF in Zusammenarbeit mit ARTE (Sabine Bubeck-Paaz), ETB (Santi Uriate) unter Beteiligung von YLE (Finnland), ORF (Österreich), TVR (Rumänien), DunaTV (Ungarn), Noga (Israel), Sogecable (Spanien), Schweizer Fernsehen

gefördert von MFG Filmförderung Baden-Württemberg / Media – ein Programm der E.U. / Région Alsace / Communauté Urbaine de Strasbourg

UA: 26.6.2008 (BRD)

35mm, Dolby Digital; gedreht auf Sony HDCam 16:9.

Es gibt Lieder, die ein Eigenleben entfalten. Man nennt sie oft „Evergreens“, ein Begriff des „Denglischen“, der nur im Deutschen Lieder bezeichnet, die „immergrün“ - also: immer-neu - zu bleiben scheinen. Ein Evergreen ist ein „trotz seines Alters in den Medien immer wieder gespielt und vom Publikum gerne gehörten Popsong, ein Lied oder schlagerähnliches Chanson der leichten Muse“ (Wikipedia). Manchmal wird behauptet, „oldies“ seien etwas ähnliches wie Evergreens - doch das stimmt nur bedingt. Oldies zeigen, dass sie alt sind; sie rufen biographische Erinnerungen hervor, zeigen vergangene Popmusik-Stile und -Szenarien an; und selbst dann, wenn sie lebendige Gedächtnisspuren aktivieren, also z.B. mitgesungen werden können, sind sie deshalb noch keine Evergreens. Näher kommt dem Evergreen das aus der Jazzmusik bekannte Konzept des „Standards“ - hier sind Lieder oder Stücke gemeint, die zu immer neuen Neueinspielungen einladen und die darum lebendig bleiben.

Die Nähe der Evergreens zur Volksmusik sind deutlich. Hier ist es nicht so sehr die musikalische Variation, die ihre Lebendigkeit verbürgt, sondern ihre wiederkehrende Verwendung in Kontexten vor allem des Festes und der Feier. Überaus vieles entstammt hier nicht der Tradition des Volksliedes, sondern der Produktion der

Musikindustrie. Manche Operettenmelodien, Filmmusiken, Schlager wurden zu Gassenhauern und zu allgemeinem kulturellen Besitz. Die Resistenz derartiger Lieder gegen die historische Veränderung populärer Stile ist erstaunlich. „Lili Marleen“ entstand 1938; die Schlager aus *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* kamen 1930 zum ersten Mal zu Gehör; das Hans-Albers-Lied „Auf der Reeperbahn nachts um halb Eins“ aus dem Film *GROSSE FREIHEIT NR. 7* (1944) ist bis heute populär geblieben. Auch aus der Rock- und Popgeschichte ist manches zum Evergreen geworden (vieles von den Beatles, manches von den Rolling Stones, manche Einzeltitel wie „Marmor, Stein und Eisen bricht“).

Man könnte meinen, dass das „Ohrwurm“-Phänomen Ursache dafür sei, dass ein Song zum Evergreen werden kann - manche Stücke sind so eingängig, dass man die Melodie oft tagelang nicht aus dem Kopf verliert. Einfache musikalische Formen, gewisse Klischees, einfache Melodiefolgen - eine ganze Reihe struktureller Qualitäten wurden für die Fähigkeit eines Musikstücks, Ohrwurm zu werden, benannt. Doch trifft all dieses die Beispiele? Insbesondere das Beispiel „La Paloma“, dem hier ein ganzer Film gewidmet wurde? Ein umgekehrtes Argument würde die Evergreens mit einem Affekt-Gedächtnis zusammenbringen: Manche Lieder stehen für besondere Affektkonstellationen, sie symbolisieren diese und können sie umgekehrt aufrufen. Lieder seien „Projektionsfläche für Emotionen“, sagt die Regisseurin in einem Interview - und darin greift sie zu kurz: Evergreens sind Symbole von Emotionen, nicht nur vorübergehende Anlässe, die Emotionen artikulieren. Gerade darum sind sie gedächtnisstabil und zeitresistent: weil sie ebenso prägnant wie einzigartig eine ganz besondere affektive Einstellung bezeichnen, ja, sie sogar re-initiiieren können.

„La Paloma“ ist das vielleicht verbreitetste Evergreen der Welt. Das Lied - eine Habanera - wurde um 1855 von dem baskischen Komponisten Sebastián de Yradier komponiert; die ersten Aufführungen datieren von 1855 oder 1857. Die Geschichte der Anekdoten um dieses Lied beginnt 1863 mit einer Aufführung im Teatro Nacional de Mexico: „Zuhörer [der Erstaufführung] war auch Kaiser Maximilian I. Die Geschichte von seinem letzten Wunsch, vor seiner standrechtlichen Erschießung noch einmal ‚La Paloma‘ zu hören, gehört ins Reich der Sagen. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass ‚La Paloma‘ bei der Ausschiffung seines Sarges in Miramare [1867] gespielt wurde und die anwesenden Marine-Offiziere beschlossen, dass ‚La Paloma‘ nie mehr auf einem österreichischen Kriegsschiff gespielt werden dürfe. Diese Tradition wird auch heute noch von österreichischen Seglern hochgehalten“ (Wikipedia). Zugleich wurde das Lied zum Spottlied auf den Kaiser Maximilian von Habsburg und seine Gattin Carlota; die titelgebende Taube wurde durch einen dürren Esel aus Österreich ersetzt. Noch die mexikanische Ur-Fassung war ein Liebeslied. Erst die französische Fassung - an die sich die deutsche Erstfassung 1865 anlehnte - sprach von Matrosen.

Von Mexiko aus verbreitete sich das Lied über die ganze Welt. In allen Sprachfassungen der Welt liegen Versionen vor. Und es wurde in den Stiliketten von Oper, Pop, Jazz, Rock'n'Roll und als Folk-Song wiedergegeben. Die ersten Aufnahmen entstanden um 1880. Seitdem ist es in mehr als 5.000 Einspielungen festgehalten worden. Dass es zum Kern-Repertoire der populären Musik zählt, mag man nicht nur an

Erfolgsfassungen wie denen von Freddy Quinn und Elvis Presley ablesen, sondern auch an der Tatsache, dass Stars der populären Musik es in zahlreichen Variationen eingespielt haben, von Richard Tauber über Luciano Pavarotti, von Bing Crosby, Charlie Parker und Carla Bley bis zu Caterina Valente. Seine Popularität ist ungebrochen - dass es am 13.9.2003 von den Zuschauern einer Veranstaltung anlässlich des 100jährigen Bestehens der GEMA zu beliebtesten Lied der Welt gekürt wurde, mag als ein Indiz dafür stehen.

Evergreens in der Art von „La Paloma“ seien Elemente des Affektgedächtnisses, hatte es oben geheißt. Es verwundert darum nicht, dass die „Affekt-Bedeutungen“ in verschiedenen Kulturen nicht identisch sind, sondern manchmal geradezu gegensätzliche Affektkonfigurationen umfassen. In Deutschland markiert es bis heute ein Sehnsuchtsmotiv, das deutlich erotische Untertöne hat; schon Hans Albers hatte das Lied in *GROSSE FREIHEIT* NR. 7 (1944) als Klage um die verlorene Geliebte angestimmt, einem resignierenden Fluchtimpuls folgend, das den Verzicht auf die Frau ganz zentrierte (in einer ‚maritimen‘ Textfassung, in der „Auf Matrosen, ohé“ die ursprüngliche Titelzeile ersetzte und den Verzicht auf privates Glück sich in höhere Gewalt schickend ganz zentrierte - „einmal muss es vorbei sein / Seemannsbraut ist die See, und nur ihr kann ich treu sein“, heißt es dort; die Fassung wurde übrigens von Goebbels verboten). Als Freddy Quinn das Lied in *FREDDY UND DER MILLIONÄR* (1961) sang, war gar ein regressiver Impuls spürbar, der wiederum den Verzicht auf sexuelle Erfüllung und das Bekenntnis zur wahren Liebe miteinander verschmolz (eine Figur, die noch extremer in dem 1962 entstandenen Film *FREDDY UND DAS LIED DER SÜDSEE* in dem Song „Junge, komm bald wieder“ artikuliert wurde). Der Anekdote folgend, antwortete schon die Urfassung auf die Erfahrung von Liebeskummer und auf Verzicht - der Originaltext lautete: „Als ich Havanna verließ, Gott mit mir, hat mich keiner gesehen, außer mir. Eine schöne Mexikanerin, Herrgott, ließ ich hinter mir, so war es.“

In anderen Kulturen ist das Lied anders belegt. Davon handelt der Film - in Hawaii ist das Lied ein Schlaf- und Wiegenlied, auf Sansibar wird es auf Hochzeiten gespielt, in Rumänien am Ende einer Beerdigung, in Mexiko ist es das Protestlied gegen den neu gewählten Präsidenten, ja, es hat sogar explizit wütende politische Text-Variationen gegeben. Auch wenn es global verbreitet erscheint, so zeigt sich doch, dass es eine unübersehbar große Vielfalt des Lokalen oder Regionalen induziert hat. Das macht es zu einem Produkt der Kulturindustrie, zeigt aber zugleich, dass und wie die jeweilige Aneignungsform das Produkt verändert und an das Eigene anpasst. Bei aller Varianz allerdings - das Element des Sehnsüchtigen, der zärtlichen Zuwendung zu ihrem Gegenstand, des Strebens nach etwas, das nicht oder nur schwer erlangt werden kann, auch der Trauer um Verlust und Verzicht bleibt in allen diesen Varianten erhalten. Und selbst als einer der Protagonisten von einer Aufführung des Liedes im KZ erzählt, das am Lagertor gespielt wurde, als die Kinder ins Gas marschierten, mischen sich dem Zuschauer Trauer und Entsetzen angesichts einer aberwitzigen Kollision von Musik und Geschehen. „Sehnsucht. Weltweit.“ steht auf einem T-Shirt, das zum Film ausgegeben wurde: Das markiert eine Richtung, aber es ist zu einfach.

Der melancholisch-sehnsüchtige Grund-Duktus des Liedes ist auch in der Tauben-Symbolik gespiegelt. Zahlreiche Anekdoten umzirkeln die kulturellen Bedeutungen der Taube (span.: *paloma*). Sie stieg von der Arche Noah auf, um zu erkunden, ob die Sintflut zurückginge. Die Taube ist sogar ein Symbol der Seele Verstorbener - als im antiken griechisch-persischen Krieg die Flotte des persischen Admirals Mardonios im Sturm versank, stiegen zu den Todesschreien der Matrosen weiße Tauben aus den sinkenden Schiffen auf. Tauben sind zudem - spätestens seit Picassos Friedenstaube - Symbole für den Frieden. Der Bedeutungshorizont des Liedes wird darum nur um so reicher. Zu den Affekt-Konfigurationen gesellt sich ein Strauß von Anekdoten, neben das Affekt-Gedächtnis tritt das für Geschichten. All dieses stabilisiert das Lied als Element des kulturellen Wissens. Warum allerdings der Flügelschlag von Tauben als Zwischensignal einzelne Episoden des Films voneinander trennt, wirkt bemüht.

Sigrid Faltins Film begeht das Feld der Interpretationen. Sie sucht Gesprächspartner auf drei Kontinenten auf, sammelt Biographisches, dabei den Blick auf kulturelle Rahmen ausdehnend. Ein „musikalisches Roadmovie“, das aber nicht nur viele Orte berührt, sondern vor allem die Vielfalt der Bedeutungen zu sichern sucht, die mit dem Thema verbunden sind. Herausgekommen ist ein Reigen von Interviews und Aufführungen, von Auszügen aus älteren Aufnahmen und Sach-Informationen, der einen Reichtum von Quellen ausbreitet, der jenseits von jeder reinen Archivrecherche auf das Eindrücklichste dokumentiert, wie Populärkulturforschung vorgehen kann. Das ist ebenso amüsant wie lehrreich - eine virtuose Montage von Dokumenten, die nicht nur das Interesse von Fans verdient. Interessanterweise verzichtet der Film auf eine Gesamt-Aufnahme oder -Performance des Liedes. Sein Interesse liegt woanders - womöglich im Methodischen, womöglich in der Faszination an der Fülle und Heterogenität der Befunde.

(Hans J. Wulff)

Homepage zum Film

<http://www.realfictionfilme.de/filme/la-paloma/index.php>

Das „La-Paloma-Projekt“ findet man unter:

http://www.lapalomaproject.com/index.php?page_id=1&lang=de.

Kritiken

Haeming, Anne (2008) "Das Lied bringt Blumen zum Blühen". [Interview mit Sigrid Faltin.] In: *Die Tageszeitung / TAZ*, 26.6.2008.

Berliner Zeitung, 26.6.2008 (Carmen Böker). -- *Epd Film*, 6, Juni 2008 (Christoph Dompke). -- *Frankfurter Rundschau*, 4.7.2008 (Daniel Kothenschulte). -- *Hamburger Abendblatt*, 26.6.2008 (Stefan Reckziegel). -- *Hamburger Morgenpost*, 26.6.2008 (Jörg Brandes). -- *Neue Musikzeitung* 57,6, 2008, S. 38 (Viktor

Rotthaler). -- *Spiegel-Online*, 26.6.2008 (Elke Schmitter). -- *Der Tagesspiegel*, 27.6.2008 (Christian Schröder). -- *Die Welt*, 23.6.2008 (Sven von Reden). -- *Der Westen*, 27.6.2008 (Tilman P. Gangloff).

Buch zum Film

Sigrid Faltin / Andreas Schäfler (2008) *La Paloma - Das Lied*. Hamburg: Marebuchverlag, 187 S., incl. 4 Audio-CDs mit La-Paloma-Versionen (*La Paloma: One Song for all Worlds*. 4 CDs. Hrsg. v. Kalle Laar). -- Der Band enthält eine (von Kalle Laar) kommentierte La-Paloma-Diskographie.

Soundtrack

La Paloma: One Song for all Worlds. 4 CDs. Hrsg. v. Kalle Laar. Berlin: Trikont 2008.

La Paloma: One Song for all Worlds.V: "Songs From The Film". Hrsg. v. Kalle Laar. Berlin: Trikont 2008.

Tracklists unter: <http://www.trikont.de>

Zum Lied „La Paloma“

Bloemeke, Rüdiger: *La Paloma - Das Jahrhundert-Lied*. Hamburg: Voodoo-Vlg. 2005, 158 S.

Lingnau, Von Fee Isabelle: Eine Hymne für die Ewigkeit. In: *Hamburger Abendblatt*, 8.5.2004.

„La Paloma“. In: *Wikipedia* (URL: http://de.wikipedia.org/wiki/La_Paloma)

„La Paloma“. In: *Wikipedia* (URL: http://en.wikipedia.org/wiki/La_Paloma)

Literatur zu Evergreen und Oldie

Oldies, die wir nie vergessen. Verständige Interpretationen (1999) Hrsg. von Stefan Erhardt u. Johannes John. Leipzig: Reclam, 287 S. (Reclams Universal-Bibliothek. 1670.).

Fischer, Hermann (1965) *Volkslied, Schlager, Evergreen. Studien über das lebendige Singen aufgrund von Untersuchungen im Kreis Reutlingen*. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde, 211 S. (Volksleben. 7.).

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: La Paloma. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S.163-167, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p163-167>.

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.

ONCE

Irland 2006

R: John Carney

B: John Carney

P: David Collins, Martina Niland

K: Tim Fleming

D: Glen Hansard, Markéta Irglová

S: Paul Mullen

MUS: Glen Hansard, Markéta Irglová

UA: 15.7.2006 (Galway Film Fleadh).

Preise: Academy Award 2008 (Best Original Song, „Falling slowly“), COFCA Award 2008 (Best Score), CFCA Award 2008 (Best Original Score), Chlotrudis Award 2008 (Best Movie), Sundance Film Festival Audience Award 2007, PFCS Award 2007 (Best Original Song), Mons International Festival of Love Films 2008 (Grand Prize), Independent Spirit Award 2008 (Best Foreign Film), FFCC Award 2007 (Best Original Song), Flanders Youth Jury Award 2007, Evening Standard Award 2007, Dublin International Film Festival 2007 (Audience Award), Dinard British Film Festival 2007 (Special Mention), Russell Smith Award 2007.

85 Min., Color, 1.85:1, Dolby SR.

Bei *ONCE*, dem auf Festivals erfolgreichsten Musikfilm der letzten Jahre, handelt es sich um eine Independent-Produktion des irischen Regisseurs John Carney (mit dem geringen Budget von nur € 130,000), der mit der Inszenierung zweier junger musikalischer Talente den Versuch unternommen hat, der besonderen Kommunikativität von Musik auf die Spur zu kommen. Die Hauptfiguren, als Charaktere einfach mit „guy“ und „girl“ bezeichnet, werden von Glen Hansard, dem Sänger der „Frames“ (deren früherer Bassist John Carney war), und Markéta Irglová, einer bis dahin unbekanntes tschechischen Musikerin, verkörpert; bereits im Vorfeld des Films wurden die beiden ein Paar, gingen auf Tournee und nahmen das im Zuge der Vermarktung des Films bekannt gewordene, jedoch bereits im Vorjahr erschienene Album *The Swell Season* auf. Der dort enthaltene Song *Falling slowly*, das Kernstück des Soundtracks und des Films, gewann schließlich gar den Oscar für den besten Original-Song, worin die Popularität des Films bei Kritikern und Zuschauern erneut ihre Bestätigung fand.

ONCE ist einerseits die Geschichte eines Straßenmusikers, der über verschiedene Stufen zum ersten Studioalbum gelangt, andererseits die Geschichte von „Guy“ und „Girl“, deren Begegnung von Anfang an durch die Musik geprägt und deren Verhältnis zueinander von Anfang an von der Musik überschattet wird. Sieht man in der ersten Szene „Guy“ auf den abendlichen Straßen Dublins fremde und eigene Songs singen, dient es einerseits der Darstellung seiner schwierigen Lebensumstände – ein Drogenabhängiger versucht, seine Einnahmen zu stehlen und „Guy“ sieht sich gezwungen, zu einer Verfolgungsjagd anzusetzen – und andererseits der frühen Etablierung der Art der Musik von „Guy“, die sich als zeitgenössischer Singer/Songwriter-Pop in der Tradition britischer Künstler wie z.B. David Gray umschreiben lässt. In dieser Situation lernt „Guy“ ebenfalls „Girl“ kennen, eine tschechische Blumenverkäuferin, die ihn auf seine Musik anspricht und ihn bittet, eins seiner eigenen Lieder zu singen. Sie verabreden sich für den nächsten Tag, da er anbietet, ihren Staubsauger zu reparieren. Im Zuge des Treffens finden sie sich in einem Musikgeschäft ein, in dem sie regelmäßig Klavier spielt. Nach einigen kurzen Versuchen beginnen die beiden, gemeinsam zu musizieren: „Guy“ bringt ihr einen seiner Songs, *Falling slowly*, bei, zu dem sie spontan eine zweite Stimme

erfindet. Die Kamera zeigt die Performance im Musikgeschäft, als inszenierte sie ein Konzert; aus mehreren Perspektiven in Halbtotalen und Nahaufnahmen wird der Versuch unternommen, sich der musikalischen Kommunikation, die zwischen den beiden stattfindet, anzunähern. Gleichzeitig findet eine Verwandlung des Raumes statt: Der Besitzer des Geschäfts hört auf, seiner Arbeit nachzugehen, die filmische Zeit scheint für die Dauer des Liedes annulliert. Die Szene ist zugleich musikalisches Insert und Schlüsselszene, denn die besondere Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren, die erst spät im Film explizit zum Thema einer Konversation wird, wird bereits hier dem Zuschauer, und das nur durch das gemeinsame Musizieren, verdeutlicht, während die musikalische Kommunikation eine plötzliche Intimität zwischen „Guy“ und „Girl“ herstellt. Der Song selbst ist auf eine Steigerung bei gleichbleibenden Elementen hin ausgelegt: Während die Strophe auf einer repetitiven, größtenteils diatonischen Melodie mit geringem Tonumfang beruht, ändert sich beim Refrain harmonisch gesehen wenig; nur die Melodie steigert sich durch eine Falsetto-Wendung zum Ende hin, zudem nimmt die dynamische Intensität zu. Parallel dazu wird „Girl“ mit dem Song allmählich vertrauter und ihre Harmonien werden sicherer – dies unterstützt die Steigerung auf der Performance-Ebene, gleichzeitig die Annäherung der beiden auf der nicht-musikalischen Ebene.

Die weiteren Songs des Films werden größtenteils nach derselben Methode inszeniert, indem sie als expressive Kommunikationsträger fungieren, eine Sprache, die von „Guy“ und „Girl“, die sich, wie später bekannt wird, in einer vergleichbaren Beziehungssituation befinden, auf eine ähnliche Weise verstanden wird. Neben einigen Unternehmungen, die im Film eine Spannungslösung bewirken, setzt sich auch die musikalische Geschichte fort: „Girl“ überzeugt „Guy“, seine Songs in einem Studio aufzunehmen und mit ihr an seiner Seite traut er es sich schließlich zu, organisiert spontan eine Band, erhält überraschend einen Bankkredit und die Aufnahmen beginnen. Bei der Performance des ersten Songs, *When your mind's made up*, wird eine ähnliche Kameratechnik angewandt wie zuvor: Einzelaufnahmen der Personen bzw. Nahaufnahmen der Instrumente werden gegen Halbtotalen und Totale des Studios geschnitten, sodass die musikalische Kommunikation zwischen den Instrumentalisten auf der Bildebene unterstützt wird. Im Zuge der Aufnahmen entschließt sich auch „Girl“, einen ihrer Songs, *The hill*, für „Guy“ zu spielen. Die Performance findet in einem dunklen Nebenraum statt und kommuniziert, unterstützt vom Text und der Mimik der Sängerin, die Probleme, die sie mit ihrem Ehemann hat, auf ähnliche Weise wie zuvor „Guy“ allein zu sehen war, der versuchte, einen Song über seine Ex-Freundin zu schreiben (*Lies*). *The Hill* nimmt zudem vorweg, was am Ende des Films explizit geklärt wird: Die von Anfang an thematisierte, aber nur auf musikalischer Ebene realisierte Affäre der beiden wird nicht in der Realität stattfinden. Nach den Studioaufnahmen gehen beide getrennte Wege; während „Girl“ zu ihrem Mann zurückkehrt, sucht „Guy“ seine Ex-Freundin in London auf und versucht, dort sein Studioalbum zu verbreiten.

ONCE ist besonders durch die Handhabung der diegetischen Musik, die zwischen musikalischem Insert und eigenständiger Parallelhandlung steht. Das musikalische Insert weist hierbei Parallelen zu in Opern und anderen Schauspielmusiken relevanten Interludien auf (Duett, Arie), während die musikalische

Kommunikation eine Beziehung zwischen den Hauptfiguren etabliert, die sich auf der nicht-musikalischen Ebene durch die äußeren Umstände niemals so entfalten kann. Die eigentliche Affäre bleibt daher musikalisch, was sich auch in der visuellen Inszenierung der wie *stepping stones* funktionierenden Songs niederschlägt. Die Inserts erzählen eine eigene Geschichte – diejenige von der möglichen, aber nicht realisierten Beziehung zwischen „Guy“ und „Girl“ - unterstützen jedoch gleichzeitig die rahmende Handlung, da sie Thema und Anlass für das Kennenlernen, die gemeinsamen Unternehmungen und schließlich die Studiositzung sind.

(Willem Strank)

Literatur

a) Online:

Offizielle Webseite auf Deutsch – <http://www.once.kinowelt.de/>.

Englischsprachig – <http://www.foxsearchlight.com/once/>.

Website der Band „The Frames“ - <http://www.theframes.ie/>.

Interview mit Glen Hansard (Spiegel Online, 18.1.2008)

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,529339,00.html>

Rezensionen:

Liz Jung (3sat)

<http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/kulturzeit/tips/117404/index.html>

Axel Timo Purr (artechock) <http://www.artechock.de/film/text/kritik/o/once.htm>

Daniel Sander (Spiegel Online) <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,573255,00.html>

Stefanie Maeck (Spiegel Online) <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,529103,00.html>

[alle Stand 1.5.2009]

b) Rezensionen in Printmedien:

Lutz, Cosima: Liebe in Noten, *Berliner Morgenpost* v. 17.1.2008. - Junghänel, Frank: Das Mädchen mit dem Staubsauger, *Berliner Zeitung* v. 17.1.2008. - Jacquemain, Karolin: Geht doch: Liebe ganz ohne heiße Küsse, *Hamburger Abendblatt* v. 17.1.2008. - Gansera, Rainer: Musik zwischen Mülltonnen, *Süddeutsche Zeitung* v. 16.1.2008. - Itzek, Joanna: Bohème und Staubsauger, *taz* v. 17.1.2008.

Empfohlene Zitierweise

Willem Strank: Once. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 168-171, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p168-171>.

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.

Filmmusikanalyse / Leitmotiviken / Texttheorie. Anlässlich einer Analyse der Musik Howard Shores zu THE LORD OF THE RINGS I [*]

Die Autorin hat's sekundengenau ausgemessen - von den 171 Filmminuten des ersten Teils von THE LORD OF THE RINGS (NZ/USA 2001) ertönt in 140 Minuten und 44 Sekunden Musik. Der Film als musikalisches Gesamtkunstwerk, als formale Neuadaption eines Wagnerianischen Opernideals - der Gedanke drängt sich auf, zumal schnell deutlich wird, dass Howard Shore, der Komponist des Films, sich nach eigenem Bekunden einer entwickelten Leitmotiv-Technik bedient hat. Für Wagner stand das Ziel, die Elemente des Dramas auch musikalisch zu artikulieren, im Zentrum seiner Musik-Dramaturgie, und entwarf er darum das Programm einer Verklammerung des musikalischen Materials mit den Konflikten, Entwicklungen, Umbrüchen und Figurenkonstellationen der Geschichte, die das Werk erzählt. Ähnliche Überlegungen scheinen sich auch aufzudrängen, wenn man über die Rolle gewisser Filmmusiken nachdenkt. Die musikalischen Formen sind so nicht dem Formenarsenal der klassischen Musik unterworfen, sondern gehorchen dramaturgischen Größen. Nicht alles ist dem Prinzip der Leitmotive unterworfen, es gibt auch „Füllmusiken“, die thematisch unprägnant sind und keine dramaturgische Bindung kennen (auch wenn sie oft an die Stilistik einzelner Leitmotive assoziativ angeschlossen sind). Vieles aber ist musikalisch prägnant. Retter unterscheidet *Motive* - das sind kürzeste, musikalisch noch sinnvolle Einheiten, im Umfang von meist wenigen Takten - und *Leitmotive*, die musikalische Themen im Umfang einer klassischen musikalischen Periode darstellen (Retter 2008, 31). Sie sind der zeitlichen Dimension des Dramas unterworfen, dienen der Vor- und der Rückverweisung. Manchmal entwickeln sie sich, werden erst im Verlauf der Handlung in Gänze ausgeführt; manchmal dienen sie dagegen in fragmentarischer Form dazu, Rückverweisungen (als Reminiszenzen und Erinnerungen) herzustellen. In einem sekundengenau ausgeführten Szenenfolgeprotokoll listet Retter im Materialien-Teil ihres Buchs auf, welche Füllmusiken, Motive und Leitmotive im Film verwendet werden. Es wäre leicht, das Protokoll in eine Art von „Partitur“ umzusetzen, um zu zeigen, wie sich die musikalischen Einzelteile über den ganzen Film verteilen.

All dieses gemahnt an die texttheoretische Annahme, dass die semantische Dichte eines Textes durch das wiederholende Auftreten gleicher Elemente konstituiert würde. Algirdas Julien Greimas [1] benutzte die Metapher der *Isotopie* (eigentlich aus dem Griechischen - *isos topos* = derselbe Ort; ursprünglich: gleichartige chemische Elemente), um diesen Sachverhalt zu benennen. Durch wiederholendes Auftreten identischer oder ähnlicher Größen in der syntagmatischen Folge des

Textes wird eine Isotopie formiert. Es sind die Gleichartigkeit der Elemente und die Iterativität des Auftretens, die dafür verantwortlich sind, dass isotopische Ketten wie eine Klammer-Ebene den Text durchziehen und ihn zu formaler Dichte befördern (auf allen Ebenen, die die Ganzheit des Textes ausmachen können, im Vorfilmischen wie in der visuellen, akustischen, sprachlichen und musikalischen Gestaltung). Die Elemente, in denen die Isotopen realisiert sind, sind nicht identisch, sondern variieren, nehmen verschiedene Gestalt an, manifestieren sich in unterschiedlicher Form. Erst in einem interpretativen Zugriff können sie synthetisiert werden. Darum auch sind sie nicht von allgemeiner Art, sondern werden in jeweiligen Texten eigens hervorgebracht, machen deren Spezifik aus. Greimas' Idee sollte darauf hinauslaufen, Textualität nicht an einer globalen Einheit des „Sinns“ oder der „Bedeutung“ festzumachen, sondern Verfahren der strukturalen Semantik und Phonologie dazu zu nutzen, Strategien der Sprachbeschreibung und der Textsemantik auf den Textkörper anzuwenden, um so die Entstehung textueller Bedeutung auf Formationstechniken des elementareren Materials zurückzuführen. Letzten Endes bezeichnen Isotopien *paradigmatische Cluster*, die in der Summe der Elemente, die zu einer jeweiligen Isotope gehören, der Bedeutung des Textes beitragen, ja, diese sogar im Kern ausmachen. Sind es bei Greimas noch linguistische Elemente, die Isotopien bilden (wie die Wiederkehr von Wörtern desselben Bedeutungs- oder Erfahrungszusammenhanges), bietet sich eine Generalisierung an: Im Film können es eben auch wiederkehrende ikonographische Muster, gleichartige Strategien des Mise-en-Scène sein oder rekurrente musikalische Elemente, die Ketten bilden und so nicht nur zu den Mitteln rechnen, die die Kohäsion und Kohärenz des Textes fundieren, sondern die sogar zur Produktion globaler Bedeutungen beitragen können.

Dem Isotopie-Modell Greimas' verwandt hat Peter Wuss [2] mehrfach mit dem Bild der *Topik-Reihe* (oder auch: Topik-Kette) gearbeitet. Für ihn schafft die ständige Wiederkehr analoger Reizmuster komplexer Art in einer Filmhandlung eine Reihe von *Topiks*, die er wiederum für verdichtete Sinnbeziehungen ansieht, die auch narrativ wirksam sind. Sie sind semantisch instabil, bauen sich während der Rezeption als reine Wahrnehmungsheuristiken auf. Sie sind weitestgehend unterhalb der Bewusstheitsschwelle, kaum als solche wahrnehmbar (und es bedarf selbst für Experten der Instruktion, auf sie zu achten und ihre Genese über die Entwicklung eines Films zu beobachten). Gleichwohl ist die Herstellung solcher Bezüge eine der Kernaufgaben der Produktion eines Films; wenn man von „Stil“ spricht, der einem besonderen Film zukommt, dann ist damit meist eine Ebene der Gestaltung gemeint, in der es um solche Regelmäßigkeiten der filmischen Ausdrucksform geht. Für die Rezeption sind diese Dinge aber nur von sekundärem Wert, sie gehen in das Verständnis der Handlung und ihrer Themen, sowie die Konstruktion der globalen

Textbedeutung ein. Wuss hat vermutlich Recht, wenn er annimmt, dass trotz der geringen Wahrnehmungsauffälligkeit topikaler Strukturen dennoch „Antizipationen entstehen, die dafür sorgen, daß sich über die homologen Formen eine Bindung zwischen den Ereignissen einstellt und im Falle ihrer Dominanz sogar ein Fabelzusammenhang“ sich aufdrängt. Nun liegt die Annahme nahe, dass ein Motiv-Verfahren, wie Retter es für THE LORD OF THE RINGS annimmt, ähnliche Rezeptions-Effekte hat. Der Vorgabe folgend, geht es um die Feststellung von Zugehörigkeiten von Elementen zu einem Topik (resp. Einer Isotopie), um Beziehungen zwischen Topik-Ketten (resp. Isotopien) und um Erwartungen, wie sich die topikalen Größen zueinander verhalten werden.

Derartigen texttheoretischen Überlegungen weicht Retter aus. Sie scheint an der - nach Wagner zentralen - Bindung von musikalischen Motiven an die „dramatische Person“ (Retter 2008, 24) festzuhalten, die sie ihrerseits als Bedeutungs-Konzept ausgibt. In einem simplen Modell des *aliquid stat pro aliquo* gilt das musikalische Material als „das Bezeichnende“, der außermusikalische Gegenstand als „das Bezeichnete“. Tonsymboliken sind für die semantische Leistungsfähigkeit der Ketten von Instantiationen der Leitmotive irrelevant und nicht konstitutiv. Retter wird später in der Darstellung einzelner Motive auch zeigen, wie und in welcher Form Motive des Films an Volksmusik, an Stil-Traditionen, an standardisierte und bekannte Gebrauchsweisen von Instrumenten angelehnt sind. Die Schärfe der These scheint so nur bedingt haltbar zu sein - zumindest im Modus der (intertextuellen und intersemiotischen) Anspielung sind Motive an den weiteren musikalischen Wissenskanon angeschlossen. Bis in die affektive Belegung von Instrumenten hinein (Retter 2008, 42ff) lässt sich diese auch außertextuelle Bindung der musikalischen Ausdrucksmittel beobachten.

Die außertextliche Bedingtheit textueller Bedeutungen lässt sich auch an einer der wenigen Generalisierungen ablesen, derzufolge die Kultiviertheit eines Landes (in LORD OF THE RINGS) unmittelbar mit der Ästhetik [!] des Volkes, das darin lebt, dessen Musik und dessen Stimme korreliert sei (Retter 2008, 44), das klar auf ein bildungsbürgerliches Programm der Geschmacksentwicklung durch Kultivierung zurückzuführen ist. Den weiteren Schritt, derartige auch musikalisch artikulierte Differenzierung mit den Sympathien von Zuschauern mit Filmfiguren, gar mit ihrer empathischen Verankerung im Figurengefüge von Filmen zu verbinden, lässt Retter aber aus. Dass auch musikalisch so etwas wie kulturelle oder innergesellschaftliche Fremdheit zum Ausdruck gebracht werden kann, die ihrerseits wieder mit der Perspektivität der Erzählung oder mit der Gliederung der Figuren in prot- und antagonale Gruppen koordiniert werden kann, scheint aber eine fundamentale Strategie von Texten zu sein, semantische und dramatische Räume (nach dem

Modell von Jurij M. Lotman) als topographische und topologische Ordnungen des Textes resp. der erzählten Welt zu eröffnen.

Stehen für eine Untersuchung der Leitmotivik als eines tektonischen Verfahrens, das die dramatischen Ordnungen des Textes artikuliert (bzw. artikulieren hilft), primär formale Qualitäten im Zentrum der Analyse, so ist doch klar, dass die verschiedenen Realisierungen des jeweiligen Motivs an die Handlung angepasst, ja angeschmiegt sind und ihrer jeweils unterschiedlichen affektiven Färbung Ausdruck geben. Retter geht mehrfach die Einzelrealisierungen von Motiven durch, beschreibt sie in aller Kürze. Allerdings gibt sie den einzelnen Fällen und Modulationen des Motivs Namen, deren Herkunft wohl vollkommen intuitiv ist. Das „Auenlandthema“ etwa (Retter 2008, 53ff) ist u.a. „Die Freundliche“, „Die Friedliche“, „Die Wehmütige“, „Die Beruhigende“, „Die Abenteuerliche“, „Die Burleske“, „Die Erleichterte“, „Die Sehnsüchtige“, „Die Verklärte“, „Giocosa [d.i. Die Scherzhafte]“, „Die Heroische“, „Die Erbarmende“, „Die Zerfallende“, „Die Abschied Nehmende“ (unklar ist übrigens, wie das weibliche Genus zustande kommt). Abgesehen davon, dass das Verfahren einer intuitiven Affekt-Nomination höchst problematisch ist und tieferer Reflexion bedarf (immerhin könnte man so einer „naiven Theorie“ der musikalisch artikulierten Affekte auf die Spur kommen), müsste vor allem auch geklärt werden, welchen Anteil die musikalische Ausführung des Motivs im Verhältnis zur Entwicklung der erzählten Geschichte hat, die ja ihrerseits eine Folge von „Affekt-Szenarien“ anbietet.

Manche Motive treten zunächst nur in fragmentierter oder modifizierter Form als „Erinnerungsmotive“ auf, werden erst im letzten Teil des Films zu voller musikalischer Entfaltung gebracht; offenbar ist mit *Entwicklungsketten* von Motiven zu rechnen (warum allerdings die Realisierungen, die vor der entfalteten Form verwendet werden, „Erinnerungsmotive“ heißen, bleibt unklar - nach Wuss' Beschreibung würde ja gerade ihre antizipative Potenz für die Rezeption bedeutsam sein). Deutet „Erinnerung“ auf eine psychologische, eng mit den an einzelne Figuren, Handlungen oder Orte gebundene Auffassung von Bedeutungen hin, die wiederum mit Motiven verbunden sind, scheint auch hier eine viel formale texttheoretische Auslegung dieser Erscheinungsform von musikalischen Motiven, die zu einem leitmotivischen Komplex gehören, angebracht zu sein. Es handelt sich um textuelle Mittel, die in der Aktualgenese des Films Hypothesen und Erwartungen anregen oder nahe legen: Alle - und auch die musikalischen - Vorverweisungen, alle Vorwegnahmen zukünftigen Geschehens, die der Text vornimmt, sind Versuche, auf den Raum einzuwirken, in dem die Antizipation des folgenden Geschehens geschehen kann. Zu fragen ist also weniger danach, wie die Handlung und die Ordnung der

dramatischen Elemente im Text repräsentiert ist, als vielmehr danach, wie der Leser durch die Handlung geführt wird - *nicht Repräsentation, sondern Instruktion* ist die textsemantische Bezugsgröße. Textsemantisch sind die Elemente, die solches leisten, als *Kataphora* aufzufassen, als textuelle Verweisungen, die auf nachfolgende Informationen des Textes verweisen [3]. Sie dienen der *Modellierung des Erwartungsraums* des Zuschauers. Kataphora dienen nicht primär der Repräsentation oder Exposition des narrativen Fortgangs der Handlung, sondern der Manipulation des antizipierten zukünftigen Verlaufs, der Modulation des diegetischen und dramaturgischen Problemlöseraums, in dem der Zuschauer sich bewegt und orientiert. Zu den Kataphora gehören Verstehensoperationen des Zuschauers, erst sie ergeben ihren Sinn. Retter beschreibt die Fragmentformen von Leitmotiven morphologisch und konstatiert ihre Fragmentarität, die erst später aufgehoben wird; welche Leistungen sie aber für den Prozess der Rezeption erbringen, muss dabei außer Acht bleiben. Damit entfällt für die Beschreibung aber ihr wichtigster Funktionshorizont. Es geht dann nämlich um textuelle Prozesse, nicht um synoptisch gegebene Textstrukturen. Retter behauptet gelegentlich, Filmmusik diene auch dem Spannungsauf- und -abbau, treibe Zeit an oder verlangsamt sie. Dass es nötig sein könnte, eine radikale Umorientierung der analytischen Ausgangsannahme vorzunehmen, wird aber nicht diskutiert.

Offenbar steht in Retters Arbeit die Vorstellung, dass sich unter der Erzählung eines Films ein Netz von musikalischen Leitmotiven aufrichtet, das semantisch mit den dramaturgischen Elementen koordiniert ist und - im Sinne des „roten Fadens“ - *tektonische* Funktionen erfüllt, manchmal „Bögen“ spannt (gelegentlich taucht die Bogen-Metapher in der Wagner-Literatur auf - gemeint ist, dass durch die Rekurrenz der musikalischen Phrasen die Zusammengehörigkeit an der Oberfläche z.B. zeitlich getrennter Elemente ausgedrückt wird; vermutlich bezieht sich Retter auf diese Auslegung des Bogen-Bildes), ein zweites funktionales Wirkelement zur Seite: Filmmusik schafft den Eindruck einer auch visuellen Kontinuität und Flüssigkeit, weil sie den Bildschnitt und den Szenenwechsel „ausglättet“ (37). Offenbar sind die Formen des *überlappenden Tons* gemeint (der Ton der folgenden Szene unterliegt z.B. schon dem Schlussbild der vorhergehenden), der den Zuschauer in einem Teilmedium des Films in der Sequenz der erzählten Szenen schon weiterführt, so dass der (örtliche und meist auch zeitliche, gelegentlich personale) Umsprung in die Folgeszene als eine mehrschrittige, gleitende Rezeptionsbewegung inszeniert wird. Das hat mit topikalischen Tiefenbedeutungen oft nur sehr bedingt zu tun, ist auch nicht allein an das Bindemittel der überlappenden Musik gebunden.

Dass Filmmusik funktionale Musik ist und - anders als die absolute Musik - sich an die dramatischen Konstellationen, den Gang der Handlung und die Bewegungen im und durch das Bild anpassen muss, macht sie der Programmatik der Wagnerschen Opernmusiken vergleichbar. Darin ist Retter durchaus zuzustimmen. Die beiden Konzepte der „unendlichen Melodie“ und der „musikalischen Prosa“, die Wagners Schriften entstammen (Retter 2008, 108ff, passim), die Plakativität der Realisierung in der Musik Shores berücksichtigend, werden zu einer doppelten Goldenen Regel kondensiert: Unendliche Melodie, die Phrasen dauern so lange, wie die Filmsequenz benötigt! / Sofortige Wirkung, gekoppelt mit Durchsichtigkeit, Durchhörbarkeit! (Retter 2008, 111) Damit endet ein Buch, das interessante Fragen aufwirft, obwohl die texttheoretischen und methodologischen Grundlagen der Filmmusikanalyse nur rudimentär (wenn überhaupt) ausgeführt sind. Dass Retter ausschließlich auf deutschsprachige Literatur zurückgreift, fällt auf, die Liste ließe sich um einige Titel erweitern [4]. Immerhin sollte man sich eine Behauptung Max Steiners ins Gedächtnis rufen, die den Rang des Themas nur unterstreichen kann: „If Wagner would live in this century he would be the number-one film composer“.

So faszinierend die Annahme auch ist, die Kohärenz eines Textes werde vor allem durch die netzartigen Verbindungen von isotopischen Ketten (einschließlich der musikalischen Motiv-Cluster) hervorgebracht, und so plausibel es ist, dass die musikalischen und topikalischen Ketten (sowie deren Interaktion) zum internen Lernprogramm von Filmen gehören, dass sie also im Verlauf der Rezeption erst aufgebaut werden müssen, so sehr stellt sich natürlich auch die Frage nach den rezeptiven Effekten dieser textuellen Tiefenstrukturen. Immerhin erstaunt es, wenn Retter - völlig zu Recht - gelegentlich behauptet, dass die musik- oder gar tonlosen Szenen zu den emotionalen und Spannungshöhepunkten des Films rechnen. Also gerade jene Szenen, die sich nicht in das Motiv-Netz des Textes fügen mögen, markieren Erlebnis-Höhepunkte der Filmrezeption? Sie sind sehr kurz, heißt es, meist nur zwei bis drei Sekunden lang, weil sonst ihre „emotional unheimlich starke, bedrückende Wirkung unerträglich wäre“ (Retter 2008, 29). Retters primär morphologisch orientierte Untersuchung grenzt immer wieder an die Problematik der Rezeption von Filmen resp. von Filmmusik an. Wenn nun die Abwesenheit des Tons die Wirkungsmächtigkeit des Gezeigten erhöht, dann stellt sich die Frage nach deren Bedingungen. Hier bleiben viele Fragen unbeantwortet, ihre Bearbeitung ein Desiderat.

(Hans J. Wulff)

Anmerkungen

[*] Monika Retter: *Filmmusik als Wagners Erbe. Eine vergleichende Analyse von Howard Shores Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie THE LORD OF THE RINGS, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache*. Wien: Mille Tre Verlag 2008, 193 S.

ISBN 978-3-900198-17-6.

[1] Vgl. Algirdas J. Greimas: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Braunschweig: Vieweg 1971 (Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie. 4.); ders.: Die Isotopie der Rede. In: Werner Kallmeyer [...] (Hrsg.): *Lektürekolleg zur Textlinguistik. 2: Reader*. Frankfurt: Athenäum Fischer 1974, S. 126-152.

[2] Vgl. Peter Wuss: Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage/AV* 1,1, 1992, pp. 25-35; ders.: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Ed. Sigma 1993, S. 119-146 (Sigma-Medienwissenschaft. 15.).

[3] Vgl. Hans J. Wulff: Suspense and the influence of cataphora on viewers' expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. By Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass. 1996, S. 1-17 (Communication Series.).

[4] Vgl. etwa Claudia Gorbman: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press / London: BFI Publishing 1987; Justin London: Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score. In: Buhler, James / Flinn, Caryl / Neumeyer, David (eds.): *Music and cinema*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, distrib. by: University Press of New England 2000, S. 85-109; Peter Wegele: Der Einfluss Richard Wagners auf die Filmmusik in Hollywood. In: *Jazzforschung* 36, 2004, pp. 123-131.

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Filmmusikanalyse / Leitmotiviken / Texttheorie. Anlässlich einer Analyse der Musik Howard Shores zu The Lord of the Rings I. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 172-179, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p172-179>.

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.

Synergieeffekte in Sachen Bild und Ton – Soundtrack_Cologne 5.0

(20. – 23.11.2008)

Gemessen an der Tatsache, dass die Soundtrack_Cologne 2008 erst ihr fünfjähriges Jubiläum feierte, muss das Kölner Festival/ Symposium zu „Musik und Ton in Film und Medien“ als voller Erfolg gewertet werden. Das Filmmusik-Event in der Rheinmetropole konnte trotz mancher improvisatorischer Einlage und budgetbedingter Einschränkungen bezüglich Inhalt, Vielfalt und Organisation wohl selbst die meisten anspruchsvollen „Fach-Gemüter“ überzeugen und zufrieden stellen. So wundert es – gerade in Hinblick auf die Fülle des Programms sowie die illustre Gästeliste – auch nicht, dass sich die Soundtrack Cologne inzwischen national und international, über brancheninterne Kreise hinaus, zu einer festen kulturellen Institution entwickelt hat.

Ob Werkstattgespräch, Workshop, Kompositionswettbewerb oder per Live-Kommentar bereicherte Vorführungen aktueller Film- und TV-Produktionen – während der drei Tage hatte jeder Besucher die Möglichkeit, sich ein individuelles, buntes und anregendes Tagungsprogramm zusammenzustellen. Die einzige Hürde bestand darin, aus der breiten Palette des Angebots das jeweils interessanteste Panel auszuwählen; einmal ganz zu schweigen von der parallel unter den Oberthemen „Best of Music Docs“, „See the Sound“ bzw. „New Sounds in Film“ laufenden Filmreihe, im Rahmen derer selten zu sehende (Musik-) Filmperlen in drei verschiedene Kölner Kinos lockten und damit die Wahl zusätzlich erschwerten. Darüber hinaus gab der Kongress auch diesmal wieder ausreichend Gelegenheit, neue Kontakte zu knüpfen und laufende Projekte voranzubringen – ein Faktor, der bei einer solchen Veranstaltung gar nicht überschätzt werden kann. Der kreative Output und Enthusiasmus der anwesenden Komponisten, Sounddesigner und sonstigen Macher übertrugen sich offenbar selbst auf die nicht oder nur semi-professionellen Teilnehmer, was leicht an der Diskussionsfreudigkeit während der Pausen sowie bei den abendlichen Treffen im lockeren Rahmen abzulesen war.

Neben den Podiumsdiskussionen, die innerhalb der Sektion des internationalen Hochschultreffens akademischen Fachvertretern den Raum eröffneten, sich zu vorgegebenen Themen auszutauschen bzw. strittige Punkte zu erörtern, boten mehrere Workshops und Vorträge von geladenen Experten dem interessierten Publikum die Chance, spezifische Fragen zu stellen bzw. einen Einblick in die Alltagspraxis der jeweiligen Sparte zu gewinnen. Hier wurden so unterschiedliche Schlüssel-Bereiche wie Mischung, Orchestrierung, Sounddesign, Game-Scoring, Medienrecht oder Musikberatung vertieft. Zu den Höhepunkten gehörten natürlich die Interviews mit den prominenten Gästen – allen voran dem diesjährigen Ehrenpreisträger Peter Thomas. Der immer noch sehr aktive *Grand Seigneur* der nationalen TV- und Filmmusik-Kunst – durch dessen legendäre Themen und Titelmelodien (u.a. zu den Edgar Wallace- oder Jerry Cotton-Reihen und mancher Karl May-Verfilmung, aber auch zur 60er Jahre-Kult-Serie

RAUMPATROUILLE ORION) wohl gleich mehrere Nachkriegs-Generationen deutscher Jugendlicher filmmusikalisch sozialisiert worden sind – gab sich die Ehre und berichtete im ausführlichen Gespräch mit Daniel Kothenschulte bereitwillig und offenherzig über sein Lebenswerk und aktuelle Vorhaben.

Annette Focks gemeinsam mit dem Tonmeister Peter Fuchs live während der Filmvorführung von KRABAT (Marco Kreuzpaintner, D 2008) eingesprochener Kommentar versorgte die Zuschauer gleichfalls mit nützlichen Hintergrundinformationen zur neuesten Filmmusik der Komponistin, auch wenn die *Nuancen* der Instrumentierung aufgrund der Beschränkungen des Soundsystems im Kunstverein-Kinosaal nicht immer vermittelt werden konnten. Nichtsdestoweniger wurde hier unter anderem eindrucksvoll deutlich, wie sehr ein breit angelegter Score in der Lage ist, eine deutsche Mainstream-Produktion à la Hollywood auch über manch dramaturgische Klippe und inszenatorische Schwachstelle hinwegzuretten.

Als weiterer Glanzpunkt muss eindeutig das Werkstattgespräch mit dem musikalischen Multitalent Max Richter gelten, der kürzlich mit seinem Soundtrack zum preisgekrönten animierten Dokumentarfilm WALTZ WITH BASHIR (Ari Folman, Israel 2008) für Aufsehen sorgte. Diese jüngste Arbeit stand dann auch, neben Richters musikalischem Werdegang und den Einflüssen auf sein Schaffen (von Steve Reich über Philip Glass bis Electronic, Drum`n`Bass und Ballett), im Zentrum des gut zweistündigen, niemals langweiligen Panels. Besonders überzeugte während dieses rundum gelungenen Interviews von Stephan Brüggenthies die geschickte Einbindung der unabhängig voneinander präsentierten Audio- und Filmbeispiele. So konnten Richters originäre Kompositionsmethode zunächst beim Publikum ihre Wirkung entfalten und durch den anschließenden Kommentar der schöpferische Dialog des Musikers mit der Filmspur nachvollzogen werden. Zum krönenden Abschluss stellte der gut gelaunte Komponist einige gewohnt minimalistische Kurzstücke seines letzten Albums vor und entließ die Zuhörerschaft in träumerisch-melancholischer Stimmung in die Pause.

Nicht zuletzt muss der Solo- bzw. Bandmusiker und Komponist Ali N. Askin als Attraktion der dicht gepackten Veranstaltung Erwähnung finden. Gleich auf mehreren Panels führte er die Diskussion an, leitete eine Master Class und präsentierte persönlich seine neuesten Filmmusiken, u.a. den mit der „LOLA 2008“ geehrten Score für LEROY (D 2007) von Armin Völckers.

Neben der musikalischen Begleitung von dokumentarischen Formaten stand auch die tonale Bearbeitung des Animationsfilms als Schwerpunktthema im Fokus der Organisatoren. Insbesondere der Live-Kommentar Ralf Wengenmayrs zu LISSI UND DER WILDE KAISER (Michael Herbig, D 2007) war hier aufschlussreich. Umso passender, dass auch für die „EUROPEAN TALENT COMPETITION 2008“ von der Jury ein Animationsfilm als Kompositionsvorlage ausgewählt worden war. Der polnische Kurzfilm THE ARK (Polen 2006) von Grzegorz Jonkajtys und Marcin Kobylecki offenbarte sich für diesen Zweck als hervorragend geeignetes Filmstück – im Kleinen einerseits als episches Erzählkino funktionierend und doch andererseits

doppelbödig sowie einer metaphorisch-symbolischen Sinnggebung gegenüber geöffnet. Erwartungsgemäß zeugten die Arbeiten der Wettbewerbsteilnehmer von sehr unterschiedlichen Zugängen zum vorgegebenen Thema und filmischen Material. Von minimalistisch-abstrakt über naturalistisch-begleitend bis hin zu pompös und streicherlastig in klassischer Hollywood-Manier boten die nominierten Beiträge in der Summe einen facettenreichen Einblick in die unterschiedlichsten Wirkungsmechanismen und Fallstricke der Film-Sound- und Score-Kompositionskunst. Nachhaltig blieb der Eindruck bestehen, dass ein Score heutzutage kaum ohne ein ausgeklügeltes Sounddesign funktionieren kann und *vice versa*. Trotz fast ausnahmslos bemerkenswerter Einzelleistungen stachen doch die Arbeiten von Henning Knoepfel (GB) in der Rubrik „Sounddesign“ und Joram Letwory (NL) in der Kategorie „Score“ aus der Masse der teilweise zu stereotyp oder betont experimentell geratenen Kompositionen durch Originalität sowie atmosphärische und interpretatorische Kraft hervor, ohne dem Zuschauer eine persönliche Sichtweise auf das Filmstück zu versperren. Den Wettbewerbsgewinnern stehen attraktive Preise in Aussicht. Joram Letwory erhält die Gelegenheit, im Tonstudio der Torus GmbH in Köln die Endmischung für ein maximal 45minütiges Filmstück durchzuführen; Henning Knoepfel wird einen Tag lang das WDR Rundfunk Orchester zu seiner Verfügung haben, um eine siebenminütige Eigenkomposition einzuspielen und aufzunehmen. Einzige Bedingung: Die Arbeiten müssen binnen eines Jahres abgeschlossen sein, damit die Resultate auf der nächsten Soundtrack_Cologne im November 2009 uraufgeführt werden können. Lobende Anerkennung bekam im Rahmen der Preisverleihung außerdem das serbische Team Koca Kastavaric (Sounddesign) und Nikola Grabacic (Score) ausgesprochen. Allen Teilnehmern wurde die Chance geboten, im Anschluss an die Vorführung ihres Stücks Stellung zu nehmen und über ihre Erfahrungen während der Arbeit daran zu berichten. Die Preisträger nahmen dann zum Abschluss am Sonntag noch einmal auf der „Lola Couch“ Platz und standen den Gastgebern Rede und Antwort – einige angekündigte prominente Gäste leider nicht mehr.

Erstmalig ist durch die Verleihung des „Deutschen Fernsehmusikpreises“ auch dem sonst oft auf Branchentreffen stiefmütterlich behandelten Medium und dessen kreativen Köpfen eine separate Würdigung zuteil geworden. Während der Präsentation von Hans Steinbichlers neuem Film DIE ZWEITE FRAU (D 2008), dessen Score von der Jury ausgezeichnet wurde, kommentierte der Gewinner Antoni Lazarkiewicz live sein Werk.

Es ist in der Rückschau schon bemerkenswert, welche Fülle an bereichernden Eindrücken die fünfte Soundtrack_Cologne beim Besucher hinterlassen hat. Auch wenn es in manchem Saal zu stickig war, an anderer Stelle die Technik nicht hundertprozentig lief oder einmal ein Gast nicht wie vorgesehen erschienen ist – insgesamt ist es den Ausrichtern und Programmleitern Michael P. Aust, Matthias Kapohl und Matthias Hornschuh ein weiteres Mal geglückt, einem Festival, welches keinen großen Investor im Rücken hat, zu stattlichem Format zu verhelfen; mit allem, was dazu gehört: renommierten Gästen, fundiertem Fachwissen, innovativen Impulsen und einer gelungenen Programm-Zusammenstellung. Man kann den Organisatoren nur

wünschen, dass sie auch in den kommenden fünf Jahren weiterhin die Kraft und die Leidenschaft aufbringen, diese Faktoren zusammenzuführen, damit sich jeder Filmmusikbegeisterte dieses Highlight auch in Zukunft im Kalender vormerken kann.

(Ingo Lehmann)

Empfohlene Zitierweise

Ingo Lehmann: Synergieeffekte in Sachen Bild und Ton – Soundtrack_Cologne 5.0 (20. – 23.11.2008). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 180-183, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p180-183>.

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.

Tagungsbericht vom III. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung (18./19. Dezember 2008)

Der erste Workshop des Symposiums galt einer Analyse der Musik in Peter Weirs Film *THE TRUMAN SHOW* (1998). In vier Einzelbeiträgen von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer (Musikwissenschaft, Kiel), Claus Tieber (Filmwissenschaft, Wien), Christian Vittrup (Medienwissenschaft, Kiel) und Guido Heldt (Musikwissenschaft, Bristol) wurde das äußerst komplexe Verhältnis inner- und extradiegetischer Bindungen der Musik auszuhorchen versucht. In einer künstlichen Welt, in der der Protagonist lebt, ohne von deren Künstlichkeit und Inszeniertheit zu wissen (darum auch könnte man von der „Truman-Welt“ sprechen), wird die Geschichte Trumans für das Fernsehen als Reality-Soap inszeniert; so entsteht eine zweifache Film-im-Film-Rahmung, in der die Musik immer wieder oszilliert, ihren textstrukturellen Ort verändert. Die „Unsicherheit“ der Musik läßt sich bis in Feinheiten der Auflösung und Inszenierung hinein verfolgen. Ein zweites Thema dieses bidisziplinären Workshops war die Frage nach den Funktionen, die Filmmusik allgemein erbringen kann und in diesem konkreten Fall erbringt - Potentiale zusätzlicher Bedeutungsgebung auch unabhängig vom Text und seinen dramatischen und narrativen Strukturen, Strategien der Zuschauerlenkung, die Artikulation oft verborgener Subtexte des Films. So wurde unter anderem die These aufgestellt, dass „reale“ Musik wie die Chopins (aus dem *Klavierkonzert Nr. 1*, e-moll, op. 11) oder Mozarts *Alla Turca* (aus der *Sonate Nr. 11*, A-Dur, KV 331) auch eben „echte“ Momente des Protagonisten kennzeichnen oder aber die Stimmung als von vornherein positiv unterstreichen kann, während hingegen „künstliche“ elektronische Musik zumeist eher bedrohlich und spannungsaufbauend wirkt und dadurch die Rezeptionserwartung in Richtung eines unerwarteten Ereignisses lenkt.

Der zweite Workshop des Symposiums wurde von Werner Loll (Goosefeld) bestritten. Der promovierte Musikwissenschaftler gilt als hervorragender Stummfilmbegleiter. Seine zum Teil live am Flügel vorgetragenen Musikuntermalungen von Ausschnitten aus Stummfilmen zeigten, in welche enge Verbindung bis hin zum Mickey-Mousing die Musik mit den Bildern auf der Leinwand treten kann. Er präsentierte auch einige historische Cue Sheets, die lediglich die melodischen Grundthemen verzeichnen und die am Beginn der Ausarbeitung einer Stummfilm-Begleitmusik steht; mittels Improvisation und Weiterkomposition wird schließlich die endgültige Fassung erreicht, die eine Aufführung begleitet. Autorensseitig stellt sich die interessante Frage, wo das Improvisieren aufhört und man im engeren Sinne von Weiterkomponieren sprechen kann. Stummfilmmusik, die auf der Grundlage von Cue Sheets arbeitet, schlägt einen Zwischenweg ein zwischen Improvisation, Schema-Musik - oft gibt es als typisch geltende Musikthemen, die wie eine akustische Emblematik eingesetzt werden - und auskomponierter Musik. Loll präsentierte anschließend seine musikalischen Untermalungen zu Klassikern wie *BERLIN: SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) von Walter

Ruttman, Fritz Langs DR. MABUSE (1922) und NOSFERATU (1922) von Friedrich Wilhelm Murnau. Viel Wert legte der Referent darauf, aufzuzeigen, wie bestimmte musikalische Themen an Charaktere und Geschehensabläufe gekoppelt sind. Im Fall von Fred C. Newmeyers SAFETY LAST (1923), der mit seinen Slapstickeinlagen für viele Lacher im Auditorium sorgte, berichtete er von der Möglichkeit unterschiedlicher Versionen - die Entscheidung, ob Dixieland und Ragtime oder prototypische Spannungsmusik eingesetzt wird, muss selbstverständlich im Vorwege gefällt werden. Man kann sich aber auch, wie Loll am Flügel zeigte, für eine Mischform entscheiden.

Im dritten Workshop des Symposiums stand der Dirigentenfilm MENGELBERG MEETS THE MOLECH(S) OF A NEW ERA (1934) im Zentrum. Emile Wennekes (Utrecht) machte die einzige offizielle Filmaufnahme des berühmten niederländischen Dirigenten Willem Mengelberg zum Ausgangspunkt einer Reflexion über die Rolle des Films im Selbstverständnis der zeitgenössischen Konzert-Kultur. Der Film aus dem Jahre 1934 zeigt Mengelberg, wie er das Concertgebouw Orchester dirigiert, und ist ein frühes Beispiel für die „Medialisierung von Musik“. Das ist besonders interessant, weil der Protagonist des Films kein großer Befürworter des Mediums war. So offen Mengelberg nämlich für die Weiterentwicklung und die Ausschöpfung moderner Aufnahmemöglichkeiten im Bereich der Audiotechnik war, so ablehnend stand er der Filmbranche gegenüber. Er habe dem Projekt im Endeffekt nur zugestimmt, damit in bewegten Bildern für zukünftige Generationen festgehalten werden könne, welch ein großartiger Dirigent er gewesen sei. Wenn man den Film genauer anschaut, ist schnell festzustellen, wie sehr er inszeniert ist, über die reine Konzertaufzeichnung also hinausgeht. Von der Beleuchtung bis zur Kameraposition und dem Schnitt sei nichts dem Zufall überlassen worden, wie Wennekes anhand von Diagrammen und Filmausschnitten zeigen konnte. Es könne so sogar der Eindruck entstehen, dass Mengelberg nicht wirklich dirigiere, sondern eher ein Dirigent sei, der als Schauspieler einen Dirigenten, in diesem Fall sich selbst, gespielt habe. Aus dieser Überlegung ergeben sich neue Fragestellungen: Ist der Film fiktional oder faktional, Dokumentation oder Inszenierung? Ist er ein frühes Beispiel für den Dirigentenfilm? Spätere Schnittfassungen fügen Publikum hinzu, das zum Zeitpunkt der Aufführung nicht im Saal war, nähern es also der Formenwelt des Konzertfilms an.

Den Abschluss des Symposiums bildete eine Round-Table-Diskussion über die Möglichkeiten, Filmmusikforschung stärker in die Praxis der akademischen Lehre zu integrieren - eine Diskussion, die einerseits zeigte, dass die Bereitschaften, über neue und bislang weitestgehend unerprobte Veranstaltungsformen nachzudenken, in beiden Disziplinen sehr hoch sind. Andererseits zeigte sich aber auch, dass die methodologischen Voraussetzungen der beiden Fächer unterschiedlich sind (auftretende Fragen: müssen für eine detaillierte Analyse z.B. Partituren vorliegen, welchen Stellenwert haben nicht nur

Improvisationen, sondern auch „schmutzige Kategorien“ im Alltagssprachlichen Umgang mit Filmmusik u.ä.). Hier deutet sich an, dass die Konsolidierung der Filmmusikforschung ein multidisziplinäres Projekt ist, das nicht nur weiterer exemplarischer Analysen bedarf, sondern auch grundlegender methodischer Debatte.

(Susan Levermann, Patrick Niemeier und Ansgar Schlichter)

Empfohlene Zitierweise

Susan Levermann, Patrick Niemeier und Ansgar Schlichter: Tagungsbericht vom III. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung (18./19. Dezember 2008). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 184-186, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p184-186>.

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.