



KIELER BEITRÄGE ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG
NR. 2 **OKT 2008**

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.2008.2

Redaktion dieser Ausgabe: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

Heldt, Dr. Guido (Bristol)
Krohn, Tarek (Kiel)
Lehmann M.A., Ingo (Köln)
Loll, Dr. Werner (Goosefeld)
Schmidt, Marina (Kiel)
Stehn, Mirkko (Kiel)
Strank, Willem (Kiel)
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
Gender-Konstruktion durch Filmmusik. Eine analytische Betrachtung am Beispiel der Vertonung von Frauenfiguren in Filmen von Alfred Hitchcock und im neueren Frauenfilm.....	7
Claudia Bullerjahn (Gießen)	
Terrence Malicks Spielfilmdebüt <i>BADLANDS</i> und die Musik von Carl Orff. Interferenzen visueller und klanglicher Materialität und ihre signifikative Funktion im Film.....	27
Jennifer Bleek (Aachen)	
Kräfte und Affekte. Überlegungen zum strukturellen Verhältnis von Musik und Bild in <i>REQUIEM</i> (Deutschland 2005, Hans-Christian Schmid).....	42
Birgit Leitner (Weimar)	
Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne – Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film.....	54
Silke Martin (Weimar)	
Die Verflechtung von Biographie und musikalischer Diegese in Clint Eastwoods <i>BIRD</i> (USA 1988).....	68
Willem Strank (Kiel)	
Der Traum von Palmen und Meer zwischen Hawaii und Hausmeisterstrand.....	76
Cornelia Szabó-Knotik (Wien)	
‘Anything can happen’: Narrative Ambiguity and Musical Intertextuality in <i>THE HOLIDAY</i>	89
Jonathan Fletcher (Bristol)	
The Ear against the Eye: Vertov's Symphony.....	96
Oksana Bulgakowa (Berlin)	
Filmbesprechungen I – Historisches	113
Standing in the Shadows of Motown (Oleg Pronitschew).....	113
Stormy Weather (Simon Klages).....	116
The Glenn Miller Story (Jens J. Reinke).....	120
Hopscotch (Holger Wetzels, Caroline Amann).....	125
Komponistenportraits	128
Krzysztof Komeda (Hans J. Wulff).....	128
Wolfgang Zeller (Caroline Amann).....	133
Winfried Zillig (Caroline Amann).....	137

Klassische Theorietexte aus neuem Blickwinkel.....	140
Ästhetik der Filmmusik. Zofia Lissa (Tarek Krohn).....	140
Filmbesprechungen II – Aktuelles.....	150
Callas Assoluta (Hans J. Wulff).....	150
Forschungsberichte.....	156
„Musikgeschichte im Film“. Colloquium an der HfM Würzburg (Willem Strank).....	156

Gender-Konstruktion durch Filmmusik. Eine analytische Betrachtung am Beispiel der Vertonung von Frauenfiguren in Filmen von Alfred Hitchcock und im neueren Frauenfilm

Claudia Bullerjahn (Gießen)

Einleitung

Gerade in den letzten Jahren haben sich Wissenschaftler vermehrt dem vordem stiefmütterlich behandelten Thema Filmmusik zugewandt, jedoch bisher kaum unter dem Genderaspekt. Ausnahmen bilden die Publikationen von Kathryn Kalinak (1982), Caryl Flinn (1986, 1992), Eva Rieger (1996) und Anahid Kassabian (2001).

Insbesondere der auf ein Massenpublikum angelegte Hollywoodfilm ist gekennzeichnet durch typisierte Identitäten und habitualisierte Aktivitäten von Männern und Frauen. Es stellt sich nun die Frage, ob Filmmusik diese geschlechtsspezifischen Identitäten und Aktivitäten unterstützt oder konterkariert. Werden überhaupt unterschiedliche musikalische Mittel angewandt, um Männer und Frauen zu beschreiben? Spielfilme sind immer auch ein Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen im Geschlechterverhältnis. Spiegeln sich diese Veränderungen auch in der Filmmusik wider?

Aufgrund der vorgegebenen Begrenzung des Umfangs kann in dem vorliegenden Artikel nur exemplarisch vorgegangen werden, und es wird sicherlich nicht gelingen, diese Fragen abschließend für jeden denkbaren Film zu klären. Zunächst werden die filmmusikalischen Profile der kulturellen Kategorien ›männlich‹ und ›weiblich‹ vorgestellt und Erklärungen für ihre Entstehung und hartnäckige Verwendung angeboten. Im Anschluss werden Hitchcocksche Frauenfiguren hinsichtlich ihrer Vertonung untersucht, wobei die Filme *REBECCA* und *VERTIGO* explizit im Mittelpunkt stehen, deren Gemeinsamkeit eine schon Verstorbene mit gleichwohl noch sehr lebendigem musikalischen Eigenleben ist. Im Vergleich hierzu werden die neueren

Filme *OUT OF ROSENHEIM*, *FRIED GREEN TOMATOES* und *THELMA & LOUISE* betrachtet, in denen Freundschaften zwischen zwei recht verschiedenen, jedoch gleichermaßen sich von ihren Männern emanzipierenden Frauen eine bedeutende Rolle spielen und in denen ein gewandeltes Frauenbild möglicherweise auch mit andersartigen Vertonungen einhergeht.¹ Zusammenfassende und ausblickende Anmerkungen beschließen die Ausführungen.

Filmmusikalische Profile der kulturellen Kategorien ›männlich‹ und ›weiblich‹

»Musik ist physikalisch neutral. Andererseits kann Musik nur ›erlebt‹, also in Bezug zum eigenen Leben gestellt werden, wenn sie in ein vorgefertigtes Bezugssystem von Stereotypen und Konventionen passt.« (Rieger 1996, 12f).

Die kulturelle Fähigkeit, eine spezifische Filmmusik in spezifischer Weise zu interpretieren, wird von allen Individuen geteilt, die den gleichen kulturell-medialen Einflüssen ausgesetzt sind. Diese Fähigkeit ist so selbstverständlich, dass kaum bewusst darüber nachgedacht wird. Auch sind die meisten Personen nicht in der Lage zu verstehen und zu benennen, wie und warum musikalische Kommunikation tatsächlich funktioniert. Dies hat unter anderem damit zu tun, dass die verschiedenen musikalischen Wissensbereiche an spezifische Bildungsinstitutionen gebunden sind, wie z.B. die Musikausübung an Musikhochschulen und Konservatorien, die Musikanalyse und -theorie an historische musikwissenschaftliche Institute und die Interpretation der Beziehung zwischen Kultur, Gesellschaft und Individuum an systematische musikwissenschaftliche Institute sowie angrenzende Sozial-, Medien- und Kulturwissenschaften. Ein vollständiges Verständnis von Filmmusik wird dem Laien durch diese Aufteilung musikalischen Wissens versperrt, was ihm die Macht nimmt, Manipulationen zu durchschauen oder gar alternative filmmusikalische Kommunikation zu entwerfen (vgl. Tagg 2006, 166-168).

In welcher Weise musikalische Stereotypen und Konventionen in audiovisuellen Medien eine Rolle spielen und welche Bedeutungen somit durch Filmmusik kommuniziert werden, untersuchten Philip Tagg und Bob Clarida empirisch (Tagg/Clarida 2003; Tagg 2006, 172-178). Sie spielten über 600 Probanden zehn kurze, rein instrumentale Titelthemen aus Film und Fernsehen vor und forderten sie auf, das, was sie innerlich sahen oder sich beim alleinigen Hören vorstellten, aufzuschreiben. Es zeigte sich trotz der Methode der freien Induktion (und nicht Multiple Choice) eine signifikante Konsistenz der Antworten und recht geringe Streuung über die verschiedenen Melodien. Kriterien für die Klassifikation innerhalb der qualitativen Inhaltsanalyse konnten aus Systematisierungen der Funktionen nach Filmmusik nach Zofia Lissa (1965, 115-256) und Archivmusik- und Kinothekenklassifikationen (etwa Rappée 1970) sowie durch den musikalischen Alltagsgeschmack, den man als Mitglied unserer Kultur erwirbt, und einige hermeneutische Fertigkeiten gewonnen werden. Besonders überraschend war die klare Trennung der musikalischen und

¹ Zu den filmmusikalischen Fachbegriffen und praktischen Empfehlungen für die Filmmusikanalyse vgl. Bullerjahn 2001 und 2005.

paramusikalischen Profile der kulturellen Kategorien ›männlich‹ und ›weiblich‹. Bei fünf Melodien wurden eher männliche, bei den anderen fünf eher weibliche Personen assoziiert (vgl. Tab. 1).

Tab. 1: ›Männliche‹ und ›weibliche‹ Melodien (Tagg 2006, Abb. 6.2)

Melodie	männlich	weiblich	Gesamt	männlich%	weiblich%
›männliche‹ Melodien					
THE VIRGINIAN	36,9	0,7	38,0	98,2	1,8
SPORTSNIGHT	16,3	1,6	18,0	90,9	9,1
OWED TO ‚G‘	22,1	1,4	23,0	94,1	5,9
MIAMI VICE	11,4	1,0	12,0	70,0	30,0
›weibliche‹ Melodien					
DREAM OF OLWEN	0,5	12,7	13,0	3,7	96,3
ROMEO & JULIET	4,8	17,2	22,0	21,9	78,1
EMMERDALE FARM	–	4,1	4,1	–	100,0
SAYONARA	4,1	13,1	17,0	23,8	76,2

Einige der wesentlichen musikalischen Unterschiede zwischen den ›männlichen‹ und ›weiblichen‹ Melodien werden in Tab. 2 zusammengefasst. Durch die Analyse dieser Melodien konnten recht typische musikalische Charakteristika hinsichtlich Genre und Stil herausgearbeitet werden und somit die recht hohe Stabilität des filmmusikalischen Bedeutungssystems und der hohe Grad an Konstistenz, wenn auch keiner der Befragten komplett identische Antworten abgab.

Tab. 2: Einige musikalische Charakteristika von ›männlichen‹ und ›weiblichen‹ Melodien (Tagg 2006, Tab. 6.3)

musikalische Charakteristika	männliche Melodien	weibliche Melodien
durchschnittliches Tempo	109 bpm	83 bpm
Generelle Geschwindigkeit der schnellsten Noten	c. 400	c. 180
Phrasenlänge	kurz	lang
Phrasierung	Staccato	Legato
wiederholte Noten	häufig	keine
Dynamikwechsel	keine	einige
Basslinie	aktiv und kantig	recht statisch
Offbeats und Synkopierungen	häufig	selten
Instrumentation der Melodie	E-Gitarre, Gitarren-Synthesizer, Trompete, Xylophon	Streicher, Flöte, Mandoline, Oboe, Klavier
Instrumentation der Begleitung	Gitarren-Riffs und Blechbläserwürfe, Sequencer-Synthesizer, Schlagzeug	Streicher, Klavier, Holzbläser, keine Blechbläser, kein Schlagzeug
tonales Idiom	Rock, häufig (abgemilderter) Jazz	Klassik, häufig Romantik

Tab. 3 fasst einige Gender-Polaritäten zusammen, die eine Re-Analyse der Daten durch Kassabian ergab.

Insgesamt betrachtet wurden Frauen zweimal häufiger als Männer mit der freien Natur assoziiert, siebenmal häufiger als Männer mit den Jahreszeiten oder dem Wetter in Beziehung gesetzt und zwölfmal häufiger als Männer in ländlichen Settings gesehen. Frauen wurden außerdem wesentlich wahrscheinlicher als Männer mit Stille und Ruhe in Verbindung gebracht, 25 Prozent häufiger mit Liebe assoziiert und öfter als traurig, melancholisch oder nostalgisch eingeschätzt. Darüber hinaus erschienen sie niemals als ungesellig oder gar Waffen tragend. Ganz im Gegensatz dazu wurden Männer neunmal häufiger als Frauen mit städtischen Räumen assoziiert, neunmal häufiger mit Innenräumen, zwanzigmal häufiger mit Autos und 35mal häufiger mit Clubs und Kneipen. Es war außerdem zu 33 Prozent wahrscheinlicher, dass man sie in öffentlichen Veranstaltungen jedweder Art antraf, sie waren zu fünfzig Prozent stärker als Frauen, sie wurden niemals isoliert oder ausgeschlossen dargestellt und sie waren niemals traurig. Selbstverständlich konnten sie ungesellig und Waffen tragend sein. Zwar sind die geäußerten Genderassoziationen visuell und verbal inkongruent, jedoch beinhalten sie eine hohe emotionale, taktile und gestische Kongruenz (Tagg 2006, 176f).

Vertonung Hitchcockscher Frauenfiguren

Bekanntermaßen fand schon im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert eine ideologische Festigung der Geschlechterrollen statt: Mann und Frau wurden unterschiedliche Charaktereigenschaften zugewiesen, was sich auch in der bürgerlichen Musik widerspiegelte. Insbesondere in der Oper dominierten zwei musikalische Weiblichkeitsdarstellungen: Die *bürgerlich-eingegrenzte Weiblichkeit* war charakterisiert durch ununterbrochene, gebundene Melodik, regelmäßige Rhythmik und Periodik, geringen Ambitus, melismatische Stimmbehandlung, kleinschrittige Intervalle und Seufzervorhalte. Die *gefährliche, erotisch attraktive Weiblichkeit* war dagegen gekennzeichnet durch extreme Intervallsprünge, unterbrochene, abgehackte Melodik, unregelmäßige Rhythmik, Molltonart, Chromatik und Dissonanzen sowie absteigende Bässe (Rieger 1996, 15f). Beispielsweise finden sich in den Opern *Die Zauberflöte* und *Carmen* beide musikalischen Weiblichkeitsdarstellungen.

Einigen Stummfilmkomponisten, unter anderem dem ausgebildeten Opernsänger Gottfried Huppertz (1897–1937), ist es zu verdanken, dass diese gegensätzlichen Weiblichkeitsdarstellungen auch Eingang in den Spielfilm fanden: In seiner Originalmusik zu dem zweiteiligen Stummfilm *DIE NIBELUNGEN* (Deutschland 1924) vom Regisseur Fritz Lang arbeitet er mit Personen-Leitmotiven und gestaltet durch sie die beiden dominierenden Frauengestalten zunächst recht gegensätzlich. Kriemhilds erstes Thema charakterisiert diese durch Instrumentation (Holzbläser), Dynamik (piano) und Rhythmik (Synkopen) als sanftmütige, passive und unsichere Person. Wenn im Film jedoch ihre charakterliche Veränderung offenbar wird – sie schwört, den feigen Mord an ihrem Gatten Siegfried zu rächen, und wird somit zur grausamen und aktiven Person –, wird das erste Thema nahezu vollständig von einem zweiten Thema abgelöst, das sie durch chromatische

Linienführung, einen übermäßigen Quartschritt und synkopierten sowie punktierten Rhythmus als böse Frau kennzeichnet. Brunhild, die stolze und starke Königin von Island, bildet den Gegenpol zu der noch arglosen und naiven Kriemhild des ersten Filmteils und wird in ihrer Ungeduld und Heftigkeit durch eine triolische Bassfigur in der Begleitung und einen von tremolierenden Streichern gespielten Abgang im zweiten Teil ihres Themas charakterisiert. Verminderte Dreiklänge und Chromatik prägen zusätzlich Brunhilds Bild (Fabich 1993, 205-208).

Tab. 3 Gender-Polaritäten gemäß den Dichotomien ›Natur/Kultur‹, ›beweglich/unbeweglich‹ und ›privat/öffentlich‹ (Kassabian 2001, Zusammenfassung der Tab. 1, 2 u. 3)

Kategorie	durchschnittliches prozentuales Auftreten	
	weiblich	männlich
Natur/Kultur		
draußen	0,96	0,42
drinnen	0,84	8,39
Clubs	0,21	7,11
abgelegene Orte	0,67	0,00
Autos	0,46	9,23
ländlich	27,38	2,35
städtisch	2,28	16,87
Wetter	7,64	1,20
Jahreszeiten	4,21	0,30
beweglich/unbeweglich		
Reflexion	4,29	0,17
Stillstand	2,77	0,75
Dynamik	3,73	11,30
kulturell aufstrebend	0,00	4,82
Schicksal	4,73	0,00
widerwillig	3,92	0,00
festgelegtes Verhalten	1,54	0,33
widersprüchlich	0,46	3,52
übertragbar	0,13	7,89
privat/öffentlich		
Ruhe	4,42	0,03
Stärke	0,09	1,27
Ungeselligkeit	0,00	1,65
Liebe	21,79	0,88
Waffen	0,00	0,30
festlich	0,21	2,67
präsentierbar	0,36	11,87
Militär	0,04	2,84

In zahlreichen frühen Tonfilmen Hollywoods wurden diese gegensätzlichen Weiblichkeitsdarstellungen übernommen (Rieger 1996, 19f), was nicht verblüfft, wenn man sich den großen europäischen Einfluss auf Kunstmusik und Film vergegenwärtigt, der durch die Emigration einer Vielzahl von europäischen

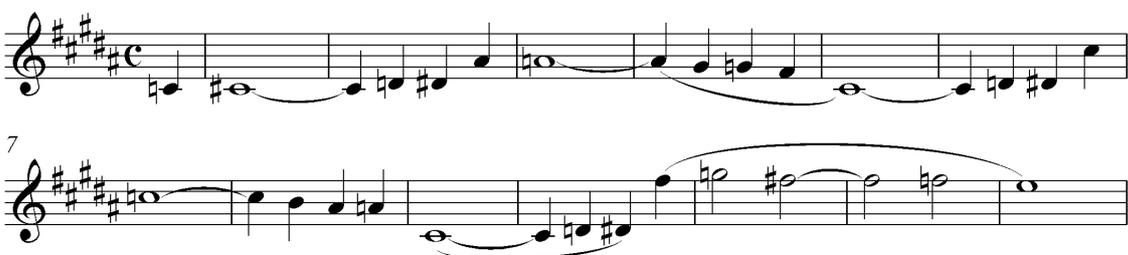
Komponisten und deren Engagement im Filmgeschäft zeitweilig noch verstärkt wurde. Am Beispiel zweier Filme von Alfred Hitchcock aus verschiedenen Schaffensperioden soll nun demonstriert werden, dass die Vertonung von Frauenfiguren noch lange in dieser Tradition stattfand. Zur Konstruktion der Frau als voyeuristisches Objekt haben durch die feministische Filmtheorie aufgedeckte spezifische filmische Codes beigetragen (Rieger 1996, 19). Gerade in Filmen Hitchcocks begegnet man der ohnehin im erzählenden Kino häufigen Zurschaustellung der Frau und insbesondere ihres Körpers »als Ort der Sexualität und als Gegenstand des Begehrens« (Rieger 1996, 104). Dies geschieht jedoch hier oft in ironisch gebrochener oder vielschichtiger Weise. Hitchcock baut im Wesentlichen auf den Kontrast zweier immergleicher Frauentypen: zum einen die den Mann gefährdende, attraktive, idealisierte Blondine, zum anderen das den Zwängen einer patriarchalen Gesellschaft ausgelieferte, wenig attraktive Hausmütterchen. Hinzu treten teilweise noch diabolische, den blonden Vamp unterstützende Frauengestalten. Alle Frauengestalten erleiden in der Regel Grausames innerhalb des narrativen Geschehens, werden bedroht, verfolgt, vergewaltigt oder sogar getötet.

»Die Gleichsetzung von Liebe mit dem (möglichst verhallten) Klang vieler Violinen ist ein Hollywood-Stereotyp par excellence« (Rieger 1996, 104). Häufig wird das Liebesthema ausschließlich mit der weiblichen Hauptperson verbunden, was der Ambivalenz entspricht, die in der westlichen Zivilisation der Frau entgegengebracht wird: »[...] einerseits ihre Zuweisung und Beschränkung auf die Emotionen, andererseits die Betonung ihrer ›natürlichen‹ Liebesfähigkeit« (Rieger 1996, 115). Dies entspricht der kulturellen Kategorie ›weiblich‹ hinsichtlich ihrer musikalischen und paramusikalischen Profile, wie sie sich in der oben besprochenen Studie von Tagg und Clarida zeigten.

REBECCA (USA 1940)

Hitchcocks erster Hollywood-Spielfilm REBECCA beinhaltet drei zentrale Frauengestalten, wobei das Besondere darin besteht, dass die titelgebende Rebecca de Winter schon vor längerer Zeit verstorben ist und im Film nur indirekt über ihre persönlichen Habseligkeiten (mit Initialen gekennzeichnetes Adressbuch, Kleidung, Mobiliar, gemaltes Porträt etc.) visuell in Erscheinung tritt. Filmmusik erhält hierdurch eine herausragende Rolle, denn nur über ihr Leitmotiv kann sich Rebecca akustisch einfinden und emotionale Präsenz erhalten. Der Komponist Franz Waxman (1906–1967) folgt bei Rebeccas Leitmotiv der Typisierung der bösen, verrückten oder begehrenden Frau, wie sie ihm als in der Kunstmusik durch ein Studium in Dresden und Berlin ausgebildetem Europäer aus zahlreichen Opern des 19. Jahrhunderts vertraut gewesen sein muss. Eine sich schlängelnde Melodik, angereichert durch Chromatik sowie Umspielungen von Tritonus und verminderter Septime, über einem harmonisch unsicheren Grund in zumeist unangenehmer Klangfarbe, elektronisch erzeugt vom Novachord, vermittelt negativ-böse und zugleich faszinierende Klänge (vgl. NB 1 a). Das Leitmotiv der neuen Mrs. de Winter ist dagegen schlicht, rhythmisch gleichmäßig, diatonisch, von

geringem Ambitus, nicht zielgerichtet und dünn instrumentiert (vgl. NB 1 b).² Überraschenderweise spiegelt sich ihre in der Handlung deutlich werdende Entwicklung zur reifen, Initiative ergreifenden Frau nicht musikalisch in den Variationen ihres Leitmotivs wider. Ergänzt wird ihr Leitmotiv zwar durch ein Liebesthema, jedoch ist dieses mehr ihrem Ehemann zugeordnet und in seinem durch Oktavsprünge weit ausgreifenden Charakter und seine aufwärtsgerichtete Dur-Melodik positiv vorwärtsweisend und somit gegensätzlich zu Rebeccas Leitmotiv angelegt (vgl. NB 1 c). Das Leitmotiv der Haushälterin Mrs. Danver umrahmt den Tritonus, seit dem Barock ein Sinnbild des bösen Omens und drohenden Unheils (vgl. NB 1 d), was eine durchaus treffende musikalische Charakterisierung ist, denn schließlich ist sie es, die am Ende den Landsitz Maxim de Winters in Schutt und Asche legt und gewissermaßen als Strafe in den Flammen selbst umkommt.

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

NB 1:

Leitmotive aus REBECCA: (a) Rebeccas Leitmotiv, (b) Leitmotiv der neuen Mrs. de Winter, (c) Liebesthema, (d) Leitmotiv der Haushälterin Mrs. Danver³

² Eine ähnliche Dichotomisierung des Weiblichen komponierte Franz Waxman übrigens für den Hitchcockfilm *THE PARADINE CASE* (USA 1947) (vgl. ebd., S. 115–119). Auch der Hitchcockfilm *STAGEFRIGHT* (USA 1950) mit der Musik von Leighton Lucas (1903–1982) blieb diesem Muster treu.

³ Die melodischen Transkriptionen wurden aus Rieger 1996, S. 251, übernommen.

Rebecca ist von Anfang an eine Bedrohung für das junge Eheglück der neuen Mrs. de Winter, denn der Zuschauer erhält durch die Narration auf visueller und sprachlicher Ebene zunächst den Eindruck, dass Rebecca durch ihre Schönheit, ihren distinguierten Geschmack und die kompetente Führung ihres Hauspersonals, welches ihr zum Teil über den Tod hinaus treu ergeben ist, die ideale Ehefrau für Maxim de Winter verkörperte, deren Verlust er lange betrauerte. Somit schneidet Rebecca im Vergleich mit der unsicheren, naiven und tollpatschigen neuen Ehefrau stets gut ab, denn erst im späteren Verlauf des Films erfährt diese – und somit auch der Zuschauer – von Rebeccas bösertigen Charakter und dass sie ihren Ehemann nie liebte und stets betrog. Allerdings ahnt der aufmerksame Zuhörer dies von Anfang an, denn Rebeccas Leitmotiv verkörpert in stereotyper Weise das musikalisch Böse, das zugleich ja immer auch faszinierender als das häufig langweilige Gute ist: »Der Einsatz von Hall und elektronischen Klängen [...] ruft unangenehme Assoziationen hervor. Doch lassen die Chromatik und die Aufschwünge auch die Faszination des Verführerisch-Sinnlichen zu« (Rieger 1996, 77).

VERTIGO (USA 1958)

Der Film VERTIGO stellt eine Auseinandersetzung mit der Unerfüllbarkeit erotischer Sehnsüchte dar: Eine tragische Liebesgeschichte wird mit der Hinterfragung des Phänomens der romantischen Liebe verknüpft. Der vorzeitig pensionierte Polizist Scottie leidet unter Höhenangst, die »symbolisch für die Angst [steht], sich einem anderen Menschen bedingungslos hinzugeben und dabei die Orientierung zu verlieren« (Rieger 1996, 176). In Scotties Sehnsucht, eine Tote lebendig machen bzw. eine Lebende an das Vorbild einer Toten anpassen zu wollen, verschränken sich Orpheus- und Pygmalion-Mythos. Darüber hinaus thematisiert der Film männlichen Voyeurismus – schließlich ist die Beschattung einer Frau zentral für die Handlung – und Fetischismus.

Entgegen seiner sonstigen Gewohnheit arbeitet der Komponist Bernard Herrmann (1911–1975) mit vergleichsweise prägnanten Leitmotiven, die vornehmlich den zentralen Frauengestalten zugeordnet sind: Madeleine, der zu beschatteten Ehefrau eines Bekannten, ist das Liebsthema zugeordnet (vgl. NB 2 a), das mit seiner legato-Melodie in den sordino-Streichern und den Seufzermotiven eine traditionelle musikalische Beschreibung des Weiblichen liefert, jedoch durch die zusätzliche Verwendung des Tritonus ihr tragisches Schicksal vorwegnimmt. Es kennzeichnet die Wahrnehmung Madeleines durch Scottie und liefert damit nicht nur eine Illustration seines Zustands der Obsession, sondern auch die Basis für eine Einfühlung des Zuschauers. Midge, die mütterliche Jugendfreundin Scotties, wird dagegen nur sparsam durch tiefe Streicher musikalisiert und mit biederer klassischer Musik in Zusammenhang gebracht. Bei Carlotta, der vorgeblichen Vorfahrin Madeleines, deren Gemälde sie im Museum anscheinend stundenlange Besuche abstattet, da sie sich angeblich einbildet, von ihrem Geist besessen zu sein, wird ihre südamerikanische Herkunft durch einen Habañera-Rhythmus in einem ansonsten „typisch weiblichen Thema“ angedeutet (vgl. NB 2 b). Für die

Verkäuferin Judy, die im Auftrag von Madeleines Ehemann Madeleine mimte und dafür sorgte, dass Scottie den Eindruck gewann, dass Madeleine sich während einer Beschattungsaktion vor seinen Augen das Leben nahm, werden nur an einer Filmstelle volkstümliche Klänge im 6/8-Takt eingesetzt, bevor sie durch Änderung von Haarfarbe und Kleidung auf Wunsch von Scottie in Madeleine (zurück)verwandelt wird und eine Variation des hier bezeichnenderweise an Wagners Liebestod aus *Tristan und Isolde* gemahnenden Liebsthemas zugeordnet bekommt.

(a)

(b)

(c)

NB 2:

Leitmotive aus VERTIGO: (a) Liebsthema, das Madeleine und der verwandelten Judy zugeordnet ist, (b) Carlottas Thema, (c) VERTIGO-Thema aus dem Präludium⁴

Für Judy, die Scotties Liebe erwidert, gibt es keinen Ausweg aus der Falle. Da sie den Betrug an Scottie mit zu verantworten hat und in das Mordkomplott verwickelt ist, ist sie schuldbeladen und kommt bei einem

⁴ Die melodischen Transkriptionen wurden aus Rieger 1996, 253f., übernommen.

Streit mit Scottie unter unglückseligen Umständen durch einen Sturz vom Kirchturm auf die gleiche Weise um wie das zuvor von ihr gemimte Opfer. Die im Vorspann prägnant abstrakt visualisierte Spirale, die an verschiedenen Stellen des Films wieder auftaucht (z.B. Haarknoten Madeleines, Turmtreppe), steht einerseits für Scotties aus der Höhenangst resultierenden Schwindel (engl. *vertigo*), andererseits für die Endlosigkeit und Unerfüllbarkeit romantischer Sehnsucht. Im Eingangsmotiv des Präludiums, das beim Auftreten von Scotties Höhenangst immer wieder ertönt – aber auch bei Judys ›schwindelerregender‹ Verwandlung in Madeleine – sorgen fehlende Abkadenzierung, fehlende tonale Ausrichtung und zwei unaufgelöste, auf- und abwärts gebrochene übermäßige Dreiklänge ohne Bassstütze für ein Äquivalent auf musikalischer Ebene (vgl. NB 2 c). Letztendlich ist es die aus Höhenangst und Obsession resultierende Schwäche Scotties, die eine echte Liebesbeziehung unmöglich macht.

Musikalische Charakterisierung von Frauen im neueren Spielfilm

Anahid Kassabian arbeitet in ihrer Monographie heraus, dass das zeitgenössische Hollywoodkino von zwei filmmusikalischen Hauptansätzen bestimmt werde, die tendenziell auf unterschiedliche Weise Identifikationsprozesse in Gang setzten: zum einen speziell für den jeweiligen Film komponierte Filmmusik in klassischer Hollywoodtradition, die für *integrierende Identifikationen* (›assimilating identifications‹) Sorge, und zum anderen aus zumeist schon vorher existierenden Songs kompilierte Filmmusik, die *angliedernde Identifikationen* (›affiliating identifications‹) nach sich ziehe (Kassabian 2001, 2f). Speziell komponierte Filmmusik Sorge in standardisierter, häufig auch klischeehafter Weise und damit recht rigide kontrolliert in ihrer Bedeutungsproduktion dafür, dass Filmrezipienten in sozial und historisch unvertraute Positionen hineingezogen werden und sich trotz fehlenden Bezugs zur eigenen Lebensgeschichte dennoch mit einer spezifischen Person identifizieren könnten. Bei kompilierter Filmmusik dagegen brächten Filmrezipienten durch die verwendeten Songs aus der Erinnerung aufgerufene, wenig kontrollierbare, vielfältige externe Assoziationen in die Filmnarration mit ein, was die Möglichkeit zur Identifikation mit verschiedenen Filmfiguren offen halte. Selbstverständlich existieren auch Vermischungen beider filmmusikalischer Ansätze. Die neue Vielfältigkeit von Filmmusik wurde nach Kassabian u.a. durch die Aufnahme neuer Filmthemen wie Gender- und Rassenproblematiken verursacht.

Nach Kassabian nahm während der 1980er Jahre die Anzahl der Filme mit Popmusik-Soundtracks signifikant zu, davon die meisten kompiliert aus Rock- und Popsongs (Kassabian 2001, 61). Ein Grund hierfür ist sicherlich der potentielle Gewinn aus dem Verkauf des Soundtrackalbums. Dennoch handelt es sich keineswegs um eine neue Marketingstrategie, wie z.B. die Filme *THE GRADUATE* (USA 1967, Mike Nichols) mit Songs von Simon & Garfunkel, *EASY RIDER* (USA 1969, Dennis Hopper) mit diversen Rocksongs, *HAROLD AND MAUDE* (USA 1971, Hal Ashby) mit Songs von Cat Stevens bzw. *AMERICAN GRAFFITI* (USA 1973, George Lucas) mit diversen Rock-‘n’-Roll-Songs der frühen 1960er Jahre belegen. Themensongs sowie Musik und

insbesondere Songs als einziges akustisches Element einer Szene erhalten immer hohe Aufmerksamkeit im Vergleich zu Musik im Hintergrund von geräuschhafter Handlung oder Dialogen (Kassabian 2001, 52). Gerade Filme mit starken weiblichen Charakteren werden nach Einschätzung Kassabians seit Mitte der 1980er Jahre mehrheitlich mit Popscores ausgestattet, wobei die üblicherweise männlich konnotierten Filmgenres Action-, Abenteuer- und Science-Fiction-Film bemerkenswerter Weise hiervon ausgenommen sind (Kassabian 2001, 69).

OUT OF ROSENHEIM (BRD 1987, Percy Adlon)

Die beiden Hauptpersonen des Films *OUT OF ROSENHEIM* könnten gegensätzlicher kaum sein: Die bayrische Touristin Jasmin Münchgstettner strandet während einer Amerikareise nach einem Streit mit ihrem Ehemann allein in der Mojave-Wüste. Auf der Suche nach einer Unterkunft landet sie im abgelegenen Motel ›Bagdad Café‹, das von der Afroamerikanerin Brenda, die sich gerade von ihrem arbeitsscheuen Ehemann Sal getrennt hat, mehr schlecht als recht unterhalten wird. Die beiden Frauen als Repräsentanten von fast schon resignierten Hausfrauen mittleren Alters raufen sich nach einigen Anlaufschwierigkeiten zusammen und machen das Café durch Showeinlagen mit Zaubertricks und Gesangsauftritten zu einem beliebten Treff von Anwohnern und Fernfahrern.

Beide Frauen werden durch unterschiedliche, von Bob Telson komponierte und Jevetta Steele gesungene Songs charakterisiert: Jasmin ist der 1989 für den Oscar nominierte Titelsong *Calling You* zugeordnet, eine typische langsame Popballade, die man eigentlich aufgrund der schmerzlich lang ausgehaltenen Töne, der ziellos kreisenden und dissonanzreichen Harmonien und der intim wirkenden Gesangstechnik nah am Mikrofon zur Charakterisierung einer unglücklichen Liebe erwarten würde, die jedoch im Text darauf anspielt, dass Jasmin ›wie gerufen‹ kommt, um einen Wechsel in Brendas privater und beruflicher Situation herbeizuführen (vgl. NB 3). Interessanterweise ertönt mit Ablauf von Jasmins Besuchervisum nur noch die Begleitung des Songs ohne Gesang und verdeutlicht somit die Lücke, die durch Jasmins Abwesenheit entsteht. Brenda und ihre enge Freundschaft und berufliche Partnerschaft mit Jasmin werden dagegen durch einen an Scott Joplin gemahnenden Ragtime vertont, der als traditionell von Schwarzen gepflegtes Musikgenre Brenda gut repräsentiert und zunächst nur in instrumentaler Fassung erscheint, später jedoch auch in einer dem Musical angenäherten Fassung während einer längeren Showeinlage der beiden zum Einsatz kommt und ihren magischen Einfluss auf die Cafégemeinschaft demonstriert (vgl. NB 4). Beide Songs werden vergleichsweise platt kontrastiert: durch aus dem Auto von Jasmins Ehemann ertönende bayrische Volksmusik und den unaufhörlich Johann Sebastian Bachs Präludien übenden Sohn Brendas.

NB 3: Text und Akkorde zu *Calling You*⁵ aus OUT OF ROSENHEIM

Dm7/5+ Eb6/9 Gm7* C7/4 || x2

Dm7/5+ Eb6/9 |
A desert road from Vegas to nowhere |
Gm7* C7/4 |
Some place better than where you've been | A
Dm7/5+ Eb6/9 |
A coffee machine that needs some fixin' |
Gm7* C7/4 |
In a little Cafe' just around the band |

Cm7/5- F Dm7/5- G7
B |
I am calling you - can't you hear me

Em7/5- A7/5+ Dm7/5- G7
|
I am calling you

Dm7/5+ Eb6/9
A hot dry wind blows right through me
Gm7* C7/4
The baby's cryin' and I can't sleep
Dm7/5+ Eb6/9
But we both know a change is comin'
Gm7* C7/4
Comin' closer so we do release

Cm7/5- F Dm7/5- G7
I am calling you - I know you hear me

Em7/5- A7/5+ Dm7/5- G7
I am calling you

5 http://www.ultimate-guitar.com/tabs/b/bob_telson/calling_you_crd.htm (Verifikationsdatum 13.09.07)

Strum Gb6 | F7 | Db9 | Db9-4/A | Db9 |
(solo) Gb | Db9 | Db9-4/A | Db9 | Cm7-9+ F7 ||

Cm7/5- F Dm7/5- G7

I am calling you - I know you hear me

Em7/5- A7/5+ Dm7/5- G7

I am calling you

Dm7/5+ Eb6/9

A desert road from Vegas to nowhere

Gm7* C7/4

Some place better than where you've been

Dm7/5+ Eb6/9

A coffee machine that needs some fixin'

Gm7* C7/4

In a little Cafe' just around the band

Dm7/5+ Eb6/9

A hot dry wind blows right through me

Gm7* C7/4

The baby's cryin' and I can't sleep

Dm7/5+ Eb6/9

And I can feel a change is comin'

Gm7* C7/4

Comin' closer so we do release

Cm7/5- F Dm7/5- G7

I am calling you - I know you hear me

Em7/5- A7/5+ Dm7/5- G7

I am calling you

NB 4:

Ragtime *Brenda, Brenda*⁶ aus OUT OF ROSENHEIM

Shuffle
♩ = 88

Men:

Voices

Piano

3 Woman:

6

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is marked 'Shuffle' with a tempo of 88 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system shows the men's vocal line in a bass clef and the piano accompaniment in a grand staff. The second system shows the women's vocal line in a treble clef and the piano accompaniment. The third system continues the piano accompaniment, starting at measure 6. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords marked with a '3' for a triplet.

6 Notentranskription aus Kassabian 2001, 75.

FRIED GREEN TOMATOES (USA 1991, Jon Avnet)

Im Film *FRIED GREEN TOMATOES* verschränken sich die Geschichten zweier zeitlich auseinander liegender Frauenfreundschaften: Evelyn Couch, eine von ihrer Ehe enttäuschte Hausfrau in den Wechseljahren, lernt beim Besuch eines Altersheims die Seniorin Ninny Threadgoode kennen und schätzen. Diese erzählt ihr die tragisch-komische Geschichte der innigen Freundschaft zwischen der unangepassten, draufgängerischen und selbstbewussten Idgie und der braven, sanften und sich selbstlos aufopfernden Ruth, die mit Idgies Unterstützung ihren brutalen Ehemann Frank Bennett verlässt und gemeinsam mit Idgie in den Jahren nach der großen Depression in den Südstaten der USA das Whistle Stop Café betreibt. Ninnys Bericht von den zahlreichen gemeinsam bewältigten Problemen (wie z.B. die Anfeindungen durch Mitglieder des Ku-Klux-Klans wegen der Anstellung von Afroamerikanern sowie eine fälschliche Anklage Idgies wegen Mordes an Ruths Ehemann) stärken Evelyns Selbstbewusstsein und helfen ihr, ihr Leben neu in den Griff zu bekommen, was auch ihr Ehemann zu spüren bekommt. Der Film erweckt am Ende den Eindruck, Ninny Threadgoode könnte mit der von ihr als Schwägerin beschriebenen Idgie identisch sein.

Die nostalgisch gehaltenen Erinnerungen korrespondieren inhaltlich mit den Gegenwartsszenen, werden jedoch über die Musik gegeneinander abgesetzt: Während die Vergangenheitsszenen im Wesentlichen im traditionellen Hollywoodstil Thomas Newmans (*1955) vertont werden, herrschen in den Gegenwartsdarstellungen populäre Songs vor, deren Texte teilweise als Kommentare zur Handlung gedeutet werden können. Idgie wird visuell und sprachlich auf männlich konnotierte Verhaltensweisen festgelegt, und die filmische Darstellung spielt mit der häufig in Hollywoodfilmen anzutreffenden Gleichsetzung der „emanzipierten Frau“ mit der „Verbrecherin“. Jedoch kann insgesamt von einer Dekonstruktion des negativen Klischees der starken, emanzipierten Frau gesprochen werden, da die Identifikation mit positiv gezeichneten weiblichen Vorbildern ermöglicht wird (vgl. Steinwider 2000, insbes. die Tab., 81f). Dies spiegelt sich auch weitgehend in der Vertonung wider, denn hier herrschen von Englischhorn, Streichern und Harfe intonierte Klänge der positiv konnotierten, naturverbundenen Weiblichkeit vor, wenn auch im Verlauf der Geschichte zunehmend eingefügte *Blue Notes* sowie die bisweilen das Geschehen in den Südstaaten verortenden Bluesklänge eine gewisse moralische Verwerflichkeit und Melancholie andeuten. Insbesondere die erstmalig vollständig gezeigte Bergung von Franks versenktem Kleinlaster wird durch einen geradezu anklagend klingenden Bluesgesang einer Sängerin eingeleitet, und auch den Meineid des Baptistenpredigers im Rahmen der Gerichtsverhandlung, in der Idgie wegen Mordes an Frank angeklagt und aufgrund der Aussage des Geistlichen freigesprochen wird, kommentiert ein gleichzeitig erklingendes Blues-Piano.

Ein im Englischhorn intoniertes Motiv fungiert als ›akustischer Trenner‹ (Bullerjahn 2001, 178), der jede Rückblende einleitet, darüber hinaus auch jede emotional bedeutsame Vergangenheitsszene begleitet und somit als idealisierte Zustände und Zeiten kennzeichnet (Flinn 1992, 152). Mit Bekanntwerden des Abrisses

von Ninnys Haus und beim gemeinsamen Besuch von Ruths Grab durch Evelyn und Ninny hält dieses Motiv sogar Einzug in die Gegenwart, was mit Ninnys Einfluss auf Evelyn korrespondiert.

THELMA & LOUISE (USA 1991, Ridley Scott)

Auch bei der Filmmusik zu THELMA & LOUISE handelt es sich um eine Kombination aus Kompilation und Komposition: Country-, Blues- und Rocksongs überwiegen jedoch und werden durch eine Synthesizer-Blues-Rock->dramatic score< vom deutschstämmigen Hollywoodkomponisten Hans Zimmer (*1957) ergänzt, die gleichwohl den Showdown beherrscht. Die Unterlegung der Songs erfolgt oft abweichend von filmmusikalischen Traditionen und häufig als ›source scoring‹⁷, d.h. die augenscheinlich in der Filmhandlung erklingende Musik wird dennoch unmerklich dramaturgischen Situationen und Dialogen in der Lautstärke angepasst. Durch eine spezifische Soundmischung sind die Songtexte fast immer hörbar, weshalb sie oft zur Bedeutungsproduktion beitragen können. Jedoch haben die Songs wie bei vielen Pop-Soundtracks auch oft Zufallsqualität und stehen in sehr vagen Zusammenhalt mit dem Visuellen, häufig sogar nur mit dem Beginn des Songs (Kassabian 2001, 79f).

Im Mittelpunkt der Story stehen zwei Freundinnen, die Hausfrau Thelma und die Serviererin Louise, die zu einem unbeschwerten Wochenendtrip in die Natur aufbrechen, um ein paar Tage ohne Männer in einer Hütte am See zu verbringen. Sie kommen nie an, denn bereits die erste Nacht birgt unerwartete Probleme: Louise rettet ihre Freundin Thelma vor einer Vergewaltigung auf dem Parkplatz vor einer Musikkneipe, indem sie den Täter, der sie provoziert, erschießt, wodurch sich beide zu einer Flucht vor Polizei und FBI genötigt sehen. Hat es zunächst den Anschein, als strebten sie zunehmend kompromisslos ihre Freiheit und eine Emanzipation von der Männerwelt an⁸, so dringen sie im Gegenteil in diese ein und adaptieren sich, indem sie deren Regeln und Gesetze übernehmen, wozu neben rüden Sprüchen und Waffengebrauch auch der offensive Umgang mit der eigenen Sexualität gehört. Der Film bedient sämtliche Klischees des Road Movies, wie z.B. die grandiosen Landschaftsaufnahmen, die die räumliche Veränderung dokumentieren, und die mit Songs musikalisierte ›Freiheit der Straße‹, mit dem bedeutsamen Unterschied, dass die Akteure weiblich sind, was häufig zu Situationskomik führt.

Der Gesinnungswandel der beiden Frauen zeigt sich auch in der Filmvertonung: Bevor Thelma und Louise die Musikkneipe erreichen, also vor ihrem Eindringen in die Männerwelt, erklingen im Soundtrack fünf

7 Earle Hagen definiert in *Scoring for Films. A Complete Text* (New York 1971, S. 200) ›source scoring‹ in Abgrenzung zu ›source music‹ und ›pure‹ oder ›dramatic scoring‹ folgendermaßen: »This kind of music is like source in its content, but tailored to meet scoring requirements. [...] This kind of cue can start as pure source music and change over to source scoring. The main difference between Source and Source Scoring is that source scoring takes on a much closer relationship to the film. It follows the framework of the scene more critically and matches the nuances of the scene musically. It is closer to scoring in intent, but related to source in content.«

8 Vgl. eine diesbezügliche Analyse von Frank Hörnlein 1996.

ausschließlich von Frauen gesungene Songs. Dies ändert sich erst bei Thelmas Tanz mit ihrem aufdringlichen ›Verehrer‹, da hier die Live-Rockband des Clubs mit ihrem männlichen Sänger ins Sicht- und Hörfeld rückt. Als die Frauen nach der vereitelten Vergewaltigung den Parkplatz fluchtartig verlassen und kurz anhalten, ertönt aus dem Musikautomat des Kaffeeladens Tammy Wynettes Song *I Don't Wanna Play House*, womit schon an dieser frühen Filmstelle abgedeutet wird, dass Thelma und Louise nie wieder an Heim und Herd zurückkehren werden (Kassabian 2001, 80f). In der Anfangssequenz werden die Protagonistinnen noch als recht gegensätzlich etabliert: Während die kecke und selbstbewusste Louise eine Atmo aus lauter Country-Musik und Restaurant-Stimmengewirr umgibt, charakterisieren die devote und unselbstständige Thelma leise Geräusche des häuslichen Küchenfernsehers. Geschirrklopfen kennzeichnet jedoch beide Räume und fungiert als verbindendes akustisches Element einer weiblichen Lebenswelt, womit die vor allem auf optischer und Handlungsebene postulierten Unterschiede unterwandert werden (Flückiger 2001, 328f).

Durch die Verwendung populärer Musik verankert der Film die Narration im Alltag, denn es handelt sich um Musik, die teilweise allbekannt ist, jederzeit aus dem Radio ertönen könnte und auch häufig in *THELMA & LOUISE* aus dem Autoradio erklingt. Das Auto mit seiner Musik – im Road Movie ein gewöhnlich männlich bestimmter Raum – fungiert als wieder gewonnener geschützter Raum, in dem einem sogar das Mitgrölen nicht peinlich ist. Auch die zu Beginn sehr zurückhaltende *dramatic score* von Zimmer passt sich durch die Verwendung von Slide Guitar, Mundharmonika und Banjo den häufigen Countrysongs an und entspricht zudem dem Musikklichee für die unendlichen Weiten des amerikanischen Westens. Mit Mexiko als neuem Fernziel tauchen zusätzlich Mariachi-Trompetenfiguren auf und verheißen eine Zukunft in Mexiko, die es nicht geben wird (vgl. Flückiger 2001, 82-84). Hinzu treten im weiteren Verlauf des Films zunehmend verhallte, bedrohlich wirkende Tomtoms. Die zum Showdown hin immer dominanteren, stärker pulsierende, dichter instrumentierte, gleichwohl von einer verhallten Mundharmonika angeführte *dramatic score* mündet bei der gemeinsam beschlossenen finalen Fahrt auf den Abgrund des Grand Canyons zu in positiv gestimmte Gospelklänge, womit die beiden Frauen zu Heldinnen, wenn nicht gar zu Märtyrerinnen stilisiert werden.

Resümee

»Musik teilt die Frauen in Gefährliche und Zahme, macht aus der guten Frau eine langweilig-ebenmäßige und aus der Erotischen eine mit Konfliktpotential angereicherte Person. Sie idealisiert die fürsorgend-empathische Frau. Aber sie berührt auch eine andere Ebene, indem beispielsweise die Musik, die die sexuell begehrende Frau beschreibt, zugleich faszinierend wirkt [...].« (Rieger 1996, 234)

Rieger stellt resümierend am Ende ihres Buches zu Filmmusiken in Filmen Alfred Hitchcocks fest, dass die Filmmusikkomponisten über fünf Jahrzehnte hinweg »trotz ihrer stilistischen Eigenarten traditionell an das 19. Jahrhundert gebunden [waren], das musikalischen Geschlechter-Typisierungen unterlag« (Rieger 1996, 225). Hierbei muss angemerkt werden, dass der auf Unterhaltung und Kassenerfolg abzielende Spielfilm für

das verlässliche Einplanen von Wirkungen auf das Abrufen von Klischees vertrauen muss und somit auf die Verwendung prototypischer Musik angewiesen ist. Häufig ist ein Liebesthema zentral, das das Begehren des Mannes illustriert und somit nur indirekt an die Frau gekoppelt ist.

»Die Mittel, die romantische Liebe beschreiben, ähneln sich: Streicher (sordino)-Besetzung, Seufzermotive, kleinschrittige legato-Melodien, piano-Dynamik. Bevorzugt werden Streicher, Celesta, Flöte und Harfe. Zuweilen findet sich ein Tritonus in der Melodie, um bevorstehende Gefahren oder charakterliche Defizite vorwegzunehmen« (Rieger 1996, 231)

Bezüglich Riegers letzter Aussage ist meines Erachtens eine Einschränkung angebracht: Zwar wird der Tritonus häufig mit der *femme fatale* sowie sonstigen mehr oder weniger böartigen und grausamen Frauengestalten und ihren moralisch verwerflichen Handlungen verknüpft, jedoch ist dies kein Alleinstellungsmerkmal: Mindestens genauso häufig ist er auch zentral bei der musikalischen Charakterisierung psychisch-kranker und -labiler Personen jedweden Geschlechts und sämtlicher männlicher Bösewichte und Teufelsinkarnationen. Man kann sogar insgesamt feststellen, dass die Kennzeichen des musikalisch Bösen weitgehend gender-unabhängige Verwendung finden. Allerdings ist Rieger sicherlich zuzustimmen, dass die Geschlechter traditionell »musikalisch ungleichgewichtig inszeniert« (Rieger 1996, 233) werden, jedoch gilt dies gleichermaßen für die visuelle und sprachliche Ebene und somit für die gesamte Narration, die letztlich immer ein Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse ist.

In den analysierten älteren Filmen wird die Emanzipation von Frauen mit charakterlichen Schwächen gekoppelt und damit negativ dargestellt: So kann man die Kettenraucherin und Hosenträgerin Rebecca durchaus als Modell einer emanzipierten Frau sehen, die furchtlos, intelligent und selbstständig ist und ihr Sexualleben selbst bestimmt. Jedoch wird sie zusätzlich als charakterlich defizitär charakterisiert, denn sie agierte offensichtlich egoistisch und skrupellos und instrumentalisierte für sich andere Menschen, die sie zugleich verachtete. Der durch Maxim de Winter repräsentierte bürgerliche Mann bevorzugt die zuverlässige, langweilige und sich unterordnende Kindfrau, wenn er sich auch nach der sexuell reifen Frau sehnt. In den ausgewählten neueren Filmen erhält die Frauenemanzipation dagegen eine positive Aufwertung, was sich auch in den Filmmusiken widerspiegelt: Die Filmheldinnen werden sympathisch charakterisiert, und Männer kommen insgesamt eher schlecht weg. Jedoch wird diese Freiheit teilweise dadurch erkaufte, dass die Frauen doch ihre »gerechte Strafe« erhalten – auch Idgie wählt durch Heirat schließlich eine bürgerliche Existenz, wird jedoch mit einem geistig behinderten Sohn für ihr Vorleben »bestraft«, und Thelma und Louise agieren wie männliche Outlaws und wählen den Freitod. Selbst die deutsche Touristin Jasmin darf am Film-Ende nicht unbeschwert ihre gemeinsame Freiheit mit der schwarzen Motel- und Cafésbesitzerin Brenda genießen, denn der Maler Rudi Cox macht ihr einen Heiratsantrag und Brenda nimmt ihren Ehemann wieder bei sich auf.

Literatur

- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner (Wißner Lehrbuch. 5.).
- Bullerjahn, Claudia (2005) Analyse von Filmmusik und Musikvideos. In: *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Hrsg. v. Lothar Mikos u. Claudia Wegener. Konstanz: UVK, S. 484–495.
- Fabich, Rainer (1993) *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*. Frankfurt [...]: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften: Musikwissenschaft. 94.).
- Flinn, Caryl (1986) The ›Problem‹ of Feminity on Theories of Film Music. In: *Screen* 27,6,, S. 56–82.
- Flinn, Caryl (1992) *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Hagen Earle (1971) *Scoring for Films. A Complete Text*. New York: Criterion Books.
- Hörnlein, Frank (1996) THELMA & LOUISE: Neue Angebote für Identifikation und Konstruktion des Geschlechterverhältnisses im Spielfilm? In: *Sinnwelt Film – Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse*. Hrsg. v. Wilhelm Hofmann. Baden-Baden: Nomos, S. 69–104.
- Kalinak, Kathryn (1982) The Fallen Women and the Virtuous Wife: Musical Stereotypes in THE INFORMER, GONE WITH THE WIND, and LAURA. In: *Film Reader* 5, S. 76–82.
- Kassabian, Anahid (2001) *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. London: Routledge.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag.
- Rapée, Ernő (1970) *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. New York: Arno Press. Reprint d. Erstausgabe 1924.
- Rieger, Eva (1996) *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine.
- Steinwider, Patrick (2000) (W)Er hat Angst vor starken Frauen? Identifikationsangebote in GRÜNE TOMATEN. In: *Medien-Impulse* 32,8, S. 73–83.
- Tagg, Philip (2006) Music, Moving Images, Semiotics and the Democratic Right to Know. In: *Music and Manipulation: On Social Uses and Social Control of Music*. Ed. By Steven Brown & Ulrik Volgsten. New York/Oxford: Berghahn Books, S. 163–186.
- Tagg, Philip / Clarida, Bob (2003) *Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of the mass media*. New York [...]: The Mass Media Music Scholar's Press.

Empfohlene Zitierweise

Claudia Bullerjahn: Gender-Konstruktion durch Filmmusik. Eine analytische Betrachtung am Beispiel der Vertonung von Frauenfiguren in Filmen von Alfred Hitchcock und im neueren Frauenfilm In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 7-26, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p7-26>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Terrence Malicks Spielfilmdebüt *BADLANDS* und die Musik von Carl Orff. Interferenzen visueller und klanglicher Materialität und ihre signifikative Funktion im Film.

Jennifer Bleek (Aachen)

Als Terrence Malicks Kinodebüt *BADLANDS* im Oktober 1973 Premiere auf dem New Yorker Filmfest feierte, saß auch Vincent Canby, Kritiker der *New York Times*, im Kinosaal. Canby schrieb eine überaus positive Rezension über dieses Drama um ein junges Paar auf der Flucht (1973/1). Wenige Tage später war *BADLANDS* für ihn „The Movie that Made the Festival Memorable“ – so die Überschrift seines abschließenden Festivalberichts (1973/2). Doch über die in dem Film verwendete Musik verlor er kein Wort. Pauline Kael, Kritikerin des *New Yorker*, erwähnte die Musik in ihrer Rezension des Films zum US-Kinostart wenige Monate später nur am Rande (vgl. Kael 1974). Und auch in einem Interview, das Michel Ciment, Herausgeber des französischen Filmmagazins *Positif*, im März 1975 in Los Angeles mit Malick führte, wird nur kurz auf die musikalische Ebene eingegangen (1975, 32). Dabei ist der Soundtrack eine ganz zentrale Dimension dieses Films. Umso dringlicher erscheint es, *BADLANDS* mit Blick auf die Musik genauer zu untersuchen.

Der Film verdankt seinen Namen einer wüstenhaften Landschaft im Norden der Vereinigten Staaten. Er handelt von einem jungen Müllarbeiter, Kit, der nichts besitzt außer einer verblüffenden Ähnlichkeit mit James Dean. Fasziniert von seiner Erscheinung, verliebt sich die 15-jährige Schülerin Holly in ihn. Als der Vater des Mädchens sich gegen die Beziehung stellt, wird er von Kit erschossen. Die Flucht des Paares, in deren Verlauf weitere Menschen zu Tode kommen, endet in besagten Badlands im Grenzgebiet von Montana. Die Kargheit der Landschaft lässt die greifbare Brutalität der Handlung noch deutlicher hervortreten. Doch arbeitet die Inszenierung dieser Brutalität auch von anfang an ein Stück weit entgegen. Dies geschieht auch und vor allem durch den Einsatz der Musik. Sie trägt wesentlich dazu bei, dass die Atmosphäre des Films weniger durch greifbare Brutalität geprägt ist als durch eine märchenhafte Stimmung. Wie sich der

eigentümliche Status vieler der Bilder dieses Films im Spannungsverhältnis zwischen visueller und klanglicher Materialität entfaltet, soll der Gegenstand der folgenden Überlegungen sein.

I. Die Entdeckung des *Schulwerks* von Carl Orff durch Terrence Malick

Musik wird in *BADLANDS* sparsam eingespielt.¹ Bei einer Gesamtlänge des Films von fünfundneunzig Minuten umfasst sie insgesamt nur knapp eine halbe Stunde (absoluter Musikanteil: 27 %). Dem Abspann des Films lässt sich entnehmen, dass Musiken von Carl Orff, Erik Satie, George Tipton und auch James Taylor verwendet wurden. Den Hauptanteil der Musik macht allerdings die Musik von Carl Orff aus, gefolgt von jener Saties, weshalb in dieser Studie auf eine Untersuchung der nur selten eingespielten Kompositionen von Tipton und Taylor verzichtet und jene von Satie weniger ausführlich behandelt werden wird. Die Musik von Carl Orff entstammt der sogenannten *Musica poetica* von Orff und seiner Mitarbeiterin Gunild Keetman. Dieses Musikwerk, zwischen 1963 und 1975 publiziert, versammelt Beispiele aus dem *Schulwerk*, das aus der Rhythmus- und Tanzbewegung der zwanziger Jahre hervorgegangen ist. 1924 hatte Orff zusammen mit Dorothee Günther eine Ausbildungsstätte für Gymnastik und Tanz gegründet, die Günther-Schule in München. Der Komponist entwickelte dafür sein Konzept einer elementaren Musik, der Synthese aus Musik, Sprache und Bewegung. Ziel war „die Regeneration der Musik von der Bewegung, vom Tanz her.“ (Orff 1975-83, 17). Die erste Version des *Schulwerks* war für Erwachsene gedacht. Die zweite Version ab den fünfziger Jahren wurde dann als Musik für Kinder konzipiert. Die *Schulwerk*-Stücke, gedacht als Modelle, die zu selbständiger Weiterarbeit anregen sollten, gehen von einfachen musikalischen Formen aus und nehmen in der Komplexität der Strukturen sukzessive zu. Parallel dazu orientieren sich die sprachlichen Modelle am Kinderlied. Einfache Rufe und Reime führen über Sprüche und Spiellieder bis hin zu Dichtungen Hölderlins und Goethes.

Stellt man sich die Frage, wie ein US-amerikanischer Regisseur auf dieses deutsche Musikwerk gestoßen ist, kann man die Antwort in der hohen Bildung des Regisseurs finden. Malick, der 1943 als Sohn eines leitenden Angestellten der Ölindustrie in Waco, Texas, geboren wurde, wuchs in Texas und Oklahoma auf. Er studierte Philosophie an der Harvard University und am Magdalen College der Oxford University in Großbritannien, übersetzte Heideggers „Vom Wesen des Grundes“ für eine zweisprachige Ausgabe ins Englische und arbeitete kurzzeitig als Philosophielehrer am renommierten Massachusetts Institute of Technology. Im Herbst 1969 folgte ein zweijähriges Studium am neu gegründeten Center for Advanced Studies des American Film Institute in Los Angeles. Im Sommer 1971 begann er mit der Arbeit am Drehbuch zu *BADLANDS*. Hier finden sich, wie noch zu zeigen sein wird, bereits erste Hinweise, die auf eine Kenntnis

¹ Untersucht wird hier nur die Filmmusik im strengen Sinne – also jene Musik, die keine Quelle im Bild hat, sondern aus dem Off eingespielt wird.

des *Schulwerks* schließen lassen. In dem schon erwähnten Interview mit Michel Ciment von 1975 zeigt sich, dass Malick durch Irvin Kershner, Regisseur und Dozent an der Filmfakultät der University of Southern California, auf dieses Musikwerk aufmerksam gemacht wurde. Malick hatte mit ihm schon Anfang der siebziger Jahre während seiner Filmhochschulzeit an einem Filmprojekt zusammengearbeitet. Nach Malicks Erinnerung wies Kershner 1972 in Los Angeles auf das *Schulwerk* hin.² Die Dreharbeiten des Films begannen im Sommer 1972, die Hinweise auf diese Musik können also noch kurz vor den Dreharbeiten oder in deren Verlauf in das Skript eingearbeitet worden sein.³

II. Der Einsatz des *Schulwerks* in *Badlands*

a. Der „Gassenhauer“

Das erste Stück des *Schulwerks*, das in den Film *BADLANDS* eingespielt wird, ist der sogenannte „Gassenhauer“ von Gunild Keetman. Der ursprünglich positiv besetzte Titel stammt aus der deutschen Renaissance. Der Lautenspieler Hans Neusiedler komponierte das Stück im 16. Jahrhundert und hat es damals selbst so genannt. Das Wort wurde seinerzeit zur Charakterisierung einer Person, nämlich eines auf der Straße ziellos herumstreunenden Jungen verwendet, und wurde dann in übertragener Bedeutung zur Bezeichnung von Liedern und Tänzen gebraucht. Keetman hat den Titel von Neusiedlers Komposition für ihr rein instrumentales Stück übernommen. In *BADLANDS* wird das Stück leitmotivisch eingesetzt. Es ist als zentrales Musikstück des Films mit der Figur von Kit assoziiert, ist eine Kennmelodie dieses Charakters, die ihn stets begleitet.

Die Musik setzt erstmals im Film in der Titelsequenz ein, als Kit seinen Job als Müllarbeiter beendet hat (00.03.08). Die Sequenz spielt in ruhigen Nebenstraßen der Provinzstadt. Parallel zum Thema der Musik wird Kit als ein Gassenjunge inszeniert, als ein Junge, der sich auf der Straße herumtreibt. Kit trägt T-Shirt und Jeans. Er streunt ziellos einen sandigen Weg entlang, raucht eine Zigarette, kickt eine Blechbüchse über den Weg und balanciert einen Wischmob in der Hand. Hölzerne Zäune und Bäume säumen den Weg. Der Stab des Mobs ist aus Holz. Zwar besteht das Instrumentarium des „Gassenhauers“ aus einer Vielzahl von Flöten, Kastagnetten, einer Schellentrommel, einer kleinen Trommel und Pauken. Aber analog zum Gegenstand in Kits Hand dominiert der Holzklang des Xylophons das Stück. Es ist ein tiefer, weicher Klang. Dieser Klang erscheint kontrastiv angelegt zu den harten Klängen zuvor: dem Dröhnen der Maschine des Müllwagens und dem blechernen Scheppern von achtlos hingeworfenen Mülltonnen. Hinzu kommt, dass Kit

² So Malicks Antwort auf meine diesbezügliche Frage, übermittelt per E-Mail am 21.6.2007.

³ Kershner wiederum könnte von dem *Schulwerk* durch das sogenannte „Bellflower-Projekt“ erfahren haben. Seit Anfang der sechziger Jahre war das Werk zunehmend international bekannt geworden. Nach Japan und Kanada wurde es durch Projekte und Tagungen auch einer interessierten Öffentlichkeit in den Vereinigten Staaten zugänglich gemacht. Das erste dieser Projekte in den USA war das sogenannte „Bellflower-Projekt“, ein zwischen 1966 und 1968 durchgeführter Schulversuch im Bellflower District in Los Angeles.

während der Arbeit auf Widerstände gestoßen ist: Sowohl die Kollegen als auch ein Passant reagierten nicht auf einen Witz von ihm, auf die Frage nach einer Zigarette oder auf das „Verkaufsangebot“ von im Müll gefundenen Schuhen. Im Gegensatz dazu stimmt die Musik nun in die Aktionen der Figur und den sie umgebenden Raum ein.

Gegenstände und Klänge werden miteinander verknüpft, gleichzeitig wird mit filmischen Mitteln eine Distanz zu dem in den Bildern Gezeigten geschaffen. Unterlegt von der heiteren Musik wird in das erste gemeinsame Bild mit Holly und Kit der Titel des Films eingeblendet: „Badlands“. Selbst wenn man zu diesem Zeitpunkt noch nicht genau die Bedeutung dieses Titelbegriffs versteht, hat er doch einen negativen Klang. Um die Diskrepanz zwischen Titelgebung und Bildsujet in ihrer Bedeutung präziser fassen zu können, ist es hilfreich, den filmischen Vorlauf zu dieser Einstellung genauer zu beleuchten. Parallel zu den Aktionen des männlichen Protagonisten ist die weibliche Hauptfigur, Holly, zu sehen. Während Kit durch die Straßen streunt, tanzt Holly, einen kurzen Stab in der Hand drehend, im Vorgarten ihres Elternhauses. Durch das Spielmotiv und die Parallelmontage wird eine Verbindung zwischen den beiden hergestellt. Gleichzeitig wird mit filmischen Mitteln gezeigt, dass diese Verbindung gefährdet ist. Während Kit den hölzernen Stiel in der Hand balanciert, erscheint oben links im Bild der Name des Schauspielers Martin Sheen, der die Figur des männlichen Protagonisten darstellt. Während er, weiter den Stiel balancierend, direkt auf die Kamera zuläuft, wird rechts von der Bildmitte der Name von Sissy Spacek eingeblendet, die die Holly spielt. Gerade in diesem Moment schafft es Sheen/Kit nicht mehr, das Gleichgewicht zu halten, und der Mob fällt herunter. Sheen/Kit kann die Harmonie des Spiels nicht durchhalten, als der Name eingeblendet wird, mit dem die Figur der Holly assoziiert ist. Durch die Art, wie die Titel und das Bild aufeinander bezogen sind, wird eine unheilvolle Entwicklung bereits angedeutet. Die Szene wirkt wie ein schlechtes Omen. Vor diesem Hintergrund erschließt sich die Bedeutung der Einblendung des Filmtitels in das erste gemeinsame Bild von Holly und Kit genauer. Die Einstellung beginnt mit einer Totalen von Holly vor ihrem Elternhaus. Holly tanzt auf der Wiese vor dem Haus im Sonnenlicht anmutig mit dem Stab. Dazu erklingt von der Tonspur immer noch die heitere Musik. Kit taucht in dieser Einstellung unten rechts auf und geht auf die Figur im Bildmittelgrund zu. Während Holly mit dem Stab tanzt und Kit auf sie zugeht, wird der Titel „Badlands“ eingeblendet. Der Filmtitel bleibt in die Einstellung geblendet, bis Kit sich Holly auf wenige Meter angenähert hat. Durch die Titelgebung wird die Heiterkeit des Bildsujets unterminiert. Einerseits werden die Schriftzeichen vergrößert. Waren die Titel zuvor nicht leinwandfüllend, zieht sich der Filmtitel jetzt fast über die gesamte Leinwand. Andererseits ist die Farbe des Titels durch die veränderte Größe raumgreifender als bei den vorangegangenen Titeln: Das grelle Gelb hebt sich von der verhaltenen Farbigkeit der sonstigen Gegenstände im Bild ab. Es wirkt im Vergleich mit den natürlichen Farbtönen des Settings künstlich und springt sogleich ins Auge.

Eine bedrohliche Spannung zwischen Titel und Bild entsteht aber vor allem durch die Wahl des Titels selbst. Der Name „Badlands“ verweist auf einen Schauplatz am Ende der Filmhandlung und zugleich auf einen Ort im Norden der Vereinigten Staaten. Die Badlands sind ein Landstrich im Grenzgebiet von Montana. Der Name stammt von Indianern, die diese Gegend als ein „schlechtes Land“ bezeichneten. Es handelt sich überwiegend um ein vegetationsarmes, fast wüstenartiges Gebiet mit einigen Erdgas- und Erdölvorkommen. Entsprechend der Kargheit des Bodens ist der Landstrich dünn besiedelt. Die Einblendung dieses Namens in das erste gemeinsame Bild von Holly und Kit lässt eine unheilvolle Entwicklung erahnen. Das Sujet des Bildes und die heitere Musik evozieren noch ein romantisches Schema, der Schriftzug hingegen weist auf ein mögliches Scheitern der Romanze hin.

Auf diese Weise evozieren die Bilder ein Mehr an Bedeutung. Statt den Blick auf eine objektiv erfahrbare und ergründbare Welt zu lenken, verlagert Malick die Aufmerksamkeit auf unsichtbare Kräftefelder in dieser Welt. Es sind nicht nur ein Mädchen und ein Junge, die einander begegnen. Die Bildfolge, in der die beiden einander begegnen, impliziert zugleich die Konnotation des Zufälligen oder des Schicksals, das sie trifft.

b. „Kleine Stücke für Stabspiele“, „Musik zu einem Puppenspiel“, „Passion“

Eine solche Diskrepanz zwischen Musikeinsatz und Bildbedeutung findet sich häufiger im Film *BADLANDS*. So ist die sich entwickelnde Romanze zwischen Kit und Holly unterlegt mit einer Musik, die dem „Gassenhauer“ klanglich verwandt ist: „Kleine Stücke für Stabspiele“, ebenfalls von Gunild Keetman. Ähnlich wie der „Gassenhauer“ erscheint auch diese Musik mit dem männlichen Protagonisten und der durch ihn initiierten Romanze verknüpft. Die Romanze ist jedoch durch die Opposition des Vaters getrübt: Holly muss sich heimlich mit Kit treffen. Ein Gefühl der Gefahr und des Verbotenen unterminiert die Heiterkeit der Musik. Ähnlich verhält es sich mit dem Einsatz der „Musik zu einem Puppenspiel“, auch dies eine Komposition von Keetman. Die Musik weckt mit ihren hohen, zarten Klängen eines Glockenspiels Assoziationen einer unschuldigen Kinderwelt. Anders als der „Gassenhauer“ ist diese Musik eine Kennmelodie für die Figur der Holly. Sie begleitet stets ihren Charakter und vermittelt eine Ahnung von ihrer verträumten Mädchenwelt. Indem diese Musik allerdings gerade, als Holly ihren kranken Goldfisch mit ungerührter Miene im Garten entsorgt und verenden lässt, eingespielt wird (00.11.47), oder als Hollys Vater ihren Hund erschießt, um seine Tochter dafür zu bestrafen, dass sie sich heimlich mit Kit getroffen hat (00.14.33), wird der Charakter der Musik in Mitleidenschaft gezogen. Durch die besondere Art der Verknüpfung von Bild und Ton bekommt man eine Ahnung vom Verlust der Unschuld.

Am stärksten wird das Thema des Verlusts von Unschuld in *BADLANDS* musikalisch durchgespielt, als Kit Hollys Vater erschossen hat. Kit trifft Vorbereitungen, das Haus in Brand zu stecken. Man hört, wie ausgeschüttetes Benzin auf Mobiliar tropft, man hört das Zirpen von Grillen in der Nacht, eine quietschende

Türangel, das Kratzen einer Nadel auf einer Platte, das Auflodern der ersten Flammen. Von den rot leuchtenden Rücklampen des sich entfernenden Wagens mit Kit und Holly schneidet Malick direkt in das durch die Flammen hell erleuchtete Innere des Hauses. Von diesem Moment an wird der Originalton ausgespart und der Chor aus der *Passion* von Orff setzt ein (00.27.56). Der deutsche Text aus dem 15. Jahrhundert ist auf das Passionsgeschehen Christi und die Klage Mariae bezogen. Malick spart die erste der insgesamt fünf Strophen aus, die Christus im Garten Gethsemane gewidmet ist, wodurch der Akzent auf die in den weiteren Versen entfaltete Klage Mariae verschoben wird. Parallel zur Musik ist zu sehen, wie Dinge aus dem Haus – wie ein Strauß Pfauenfedern, ein halbiertes Granatapfel und ein Stück Honigmelone, Tisch, Stühle, Stehlampe und Wanduhr, eine Puppe auf Hollys Bett oder auch ein Spielzeug-Küken in einem Puppenhaus – in Flammen aufgehen. Dann ist das in Flammen stehende Haus von außen zu sehen, die Metallschilder des Vaters, eines Schildermalers, an denen die Flammen emporzüngeln, die Leiche des Vaters vor dem Hintergrund des in Flammen stehenden Wohnzimmers. Man hört aber nicht das Geräusch lodender Flammen oder das Bersten und Knacken von Holz, sondern nur den Chor und dessen ruhig fließende Deklamation. Dadurch, dass die Bilder jedoch nichts mit dem Passionsgeschehen zu tun haben, nimmt man den Inhalt des Stücks auch nicht wirklich wahr. Die Stimmen des Chors, die in dieser Szenerie keinen Ort haben, die aus dem Nirgendwo zu kommen scheinen, scheinen nicht spezifisch das Schicksal Christi zu beklagen. Es entsteht vielmehr der Eindruck einer Klage über das Geschehen im Film, der Eröffnung der Leidensgeschichte von Kit. Er hat sich gewissermaßen versündigt, das Feuer und die klagenden Stimmen des Chors schaffen eine Zäsur. Die musikalisch-klangliche Gestaltung zeigt an, dass die Tragödie spätestens hier beginnt.

Als das Paar nach der Ermordung von Hollys Vater durch Kit aus der Stadt flüchtet, setzt erneut der „Gassenhauer“ ein (00.29.50). Die weiter oben schon angesprochene Methode einer wechselseitigen Durchdringung und Affizierung akustischer und visueller Verfahren wird hier noch deutlicher. Mehr noch als beim Einsatz dieser Musik in der Titelsequenz des Films lässt sich hier eine systematische Verknüpfung musikalischer Klangtexturen mit Objekten der Natur im Bild feststellen. Die vertrauten Klänge des Stücks setzen ein, als das flüchtende Paar im Auto eine Straße entlangfährt. Kit und Holly sind müde, wie Bilder aus dem Inneren des Wagens vermitteln. Die folgende Außenaufnahme des auf der Straße fahrenden Wagens wird überblendet mit der Aufnahme eines abgestorbenen Baumstammes, der einen Fluss hinabtreibt. Während der Baum flussabwärts treibt, schwenkt die Kamera in die entgegengesetzte Richtung. Es gibt keinen festen Standpunkt vor dem Schauplatz. Die natürliche optische Wahrnehmung wird auf diese Weise unterlaufen. Die Dinge geraten ins Gleiten.

Die träumerische Stimmung wird erheblich verstärkt durch den Einsatz der Musik und die Verknüpfung musikalischer Klangtexturen mit gleichsinnigen Elementen im Bild. In einzelnen Einstellungen sind Zweige, Wurzeln oder Holzstämme zu sehen, daraufhin Äste und Flechten, aus denen Kit ein Baumhaus fertigt. An der Art, wie das Baumhaus aus den Gegenständen der Natur entsteht, und der Art, wie die Musik mit den

Materialqualitäten in den Bildern verknüpft erscheint, wird ersichtlich, dass es kein Zufall ist, dass Holz im Bild zu sehen ist, wenn das Xylophon erklingt, das dieses Musikstück prägt. Hinzu kommt, dass der Rhythmus der Montage exakt dem der Musik entspricht. Der diegetische Ton wird hingegen ausgespart. Man hört nicht das Geräusch einer Axt beim Schlag auf einen Baumstamm, sondern nur die rhythmischen Holzklänge der Musik. Der Klang wird dem Bild nicht von außen aufgesetzt, sondern scheint aus ihm selber zu kommen. So wird an den Dingen etwas zur Erscheinung gebracht, das mit bloßem Auge nicht wahrnehmbar ist. Durch die Subversion unserer konventionellen Wahrnehmung entsteht Raum für eine träumerische und imaginative Bilderfahrung.

c. Schicksalhaftigkeit, Todesahnung und Grenze der Idylle: Orffs Vertonung der Mitternachtsszene aus Goethes 'Faust'

Gleichzeitig zeigt Malick, dass die Figuren der Welt, der sie entflohen sind, nicht entkommen. So scheint in dem Bild des abgestorbenen Baumes im Fluss der verdrängte Tod des Vaters auf schicksalhafte Weise wiederzukehren. Das Bildmotiv hat hier die Konnotation eines Sargs oder einer Totenbahre. Später betrachtet Holly freudig ein Wild im Wald mit einem Fernrohr. Daraufhin erzählt sie im Off, wie sie den Wald zu lieben begann. Dabei hat sie eine seltsame Todesassoziation: "I grew to love the forest. The cooing of the doves and the hum of the dragonflies in the air made it always seem lonesome and like everybody's dead and gone." Wenig später sagt sie im Off: "When the leaves rustled overhead, it was like the spirits were whispering about all the little things that bothered them."⁴ Kurz darauf schaut sie sich durch ein Stereoskop ihres Vaters Fotografien an. Ähnlich wie das Fernrohr gilt das Stereoskop als ein Vorläufermedium des Films. Aber auch wenn es den Eindruck von lebendigen Räumen vermittelt, sind auf den Fotos, die sich Holly ansieht, doch Menschen abgebildet, die schon seit vielen Jahren tot und verschwunden sind. Die Dinge mögen so gewesen sein, aber sie sind es nicht mehr. Diese Konnotation des Todes wird durch die Mediendifferenz zwischen dem Film und den Fotografien verstärkt. Wir sehen etwas anderes als die Figur. Die Texturen und ihre unterschiedlichen Strukturen in den Bewegungsbildern des Films haben haptische Qualitäten und bringen Dreidimensionalität hervor. In den Fotografien dagegen treten die haptischen Qualitäten des Bildes zurück. Das in der Fläche Erstarnte des fotografischen Bildes lässt die Gegenstände weniger lebendig wirken.⁵

4 Sowohl Hollys Todesassoziation als auch ihre Vorstellung von Geistern gehen unmittelbar zurück auf eine Stelle in Mark Twains Roman *Adventures of Huckleberry Finn* von 1884. Huckleberry Finn, der mit seinem Freund Jim, einem entflohenen „Neger“, in einem selbstgebauten Floß den Mississippi hinabtreibt, vermisst eines Tages den Freund. Als er sich auf die Suche nach ihm macht, es ist ein heißer Sommertag, kommt er durch einen Wald an einer Farm an. Dort hat er folgendes Erlebnis: "When I got there it was all still and Sunday-like, and hot and sunshiny – the hands was gone to the fields; and there was them kind of faint dronings of bugs and flies in the air that makes it seem so lonesome and like everybody's dead and gone; and if a breeze fans along and quivers the leaves, it makes you feel mournful, because you feel like it's spirits whispering – spirits that's been dead ever so many years – and you always think they're talking about *you*. As a general thing it makes a body wish *he* was dead, too, and done with it all" (M. Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, in: P. Lauter u.a. (Hg.), *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. 2, Lexington, Toronto 1994, S. 374f).

5 Auch in der Theorie zur Fotografie taucht die Idee des Todes auf. Eine der Thesen von Roland Barthes in *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, ist zum Beispiel, dass wir in Fotografien immer Tote sehen. So schreibt

Während die heitere Musik vom Beginn der Sequenz im Flusswald von der Tonspur erklingt, erscheinen der Reihe nach folgende Stereografien aus einer längst vergangenen Zeit: ein palmengesäumter Kanal in Brasilien, ein junger Kameltreiber vor einer Pyramide, Kühe in einer Fjordlandschaft mit Dampfer im Hintergrund, eine Mutter mit Kleinkind, zwei Frauen an einem Klavier, eine Familie beim Picknick im Garten, ein Soldat in einem Weizenfeld, der einem Mädchen etwas ins Ohr flüstert. Während die Fotografien eingeblendet werden, erklingen Hollys Gedanken aus dem Off. Die Geschichte des Stereoskops im Film ist mit der Figur des Vaters verknüpft. Hauptberuflich ein Schildermaler, verwendete er es als Hilfsmittel für seine privat betriebene Freiluft-Malerei. Hinzu kommt, dass Holly jenes türkisfarbene Rüschenkleid, das sie an dem Tag getragen hat, als Kit ihren Vater ermordete, jetzt erstmals wieder trägt. Der Inhalt von Hollys Kommentar im Off und die Aussage der Fotos im Stereoskop stimmen jedoch nicht überein. Holly denkt nicht über den Tod ihres Vaters nach, sondern über die Belanglosigkeit ihres bisherigen Lebens. All diese Bilder von anderen Lebensformen evozieren bei ihr Gedanken über die radikale Kontingenz des Lebens. Sie fragt sich rückblickend: Wie könnte das Leben sein, wenn ich Kit nicht getroffen hätte? Und auch prospektiv: Wie wird der Mann aussehen, den ich einmal heiraten werde?

Bei aller Faszination, die die Stimme Hollys ausdrückt, während die Fotografien auf der Leinwand erscheinen, ängstigt sie die Erfahrung von Kontingenz des Lebens gleichzeitig. "For days afterward", so sagt sie im Off, "I lived in dread. At times I wished I could fall asleep and be taken off to some magical land, but this never happened". Der Schrecken, der sie danach heimsucht, hat etwas mit der Erfahrung von Kontingenz zu tun. Und auch ihr Wunsch, sich in eine Märchenwelt zu flüchten, weist auf die Abgründigkeit dieser Erfahrung hin. Angesichts der Fotografien kommt sie an einen Punkt der Peripetie: Sie fühlt sich von den Bezügen, in denen sie sich bisher festgelebt hat, losgelöst. Auch bildlich wird hierfür eine plausible visuelle Grammatik gefunden. Denn ähnlich wie Holly in ihren schweifenden Gedanken sich aus der Verankerung in ihrer Welt löst, sind die Stereografien innerhalb der Welt des Films referenz- und kontextlos.

Die Wirkung, die dadurch entsteht, dass sich Hollys Todesassoziation und ihre Angst in dieser Sequenz zu einer Todesahnung verdichten, wird durch Kits Gewährwerden der Außenwelt verstärkt. So sieht man Kit nach der Einblendung der Stereografien mit einem archaischen Netz im Fluss fischen. Plötzlich hält er inne und blickt zu einem weißen Lieferwagen, der im Hintergrund eine Brücke überquert. Während das altertümliche Netz für die Naturidylle steht, ist der Wagen ein Zeichen der modernen Zivilisation und des Fortschritts. Kits Blickachse kreuzt die Bewegungsrichtung des Wagens. Durch den vorüberfahrenden Wagen wird die Grenze der Idylle aufgezeigt, in der Kit und Holly sich eingerichtet haben. Die Idylle ist, wie Malick im Drehbuch anmerkt, gefährlich nah an der Zivilisation.⁶ Bald darauf spielt Malick von leiser Musik

er in diesem Buch auf S. 41 im Zusammenhang der ursprünglichen Beziehung zwischen Theater und Totenkult: „Die gleiche Beziehung finde ich nun in der Photographie wieder; auch wenn man sich bemüht, in ihr etwas Lebendiges zu sehen (und diese Verbissenheit, mit der man ‚Lebensnähe‘ herzustellen sucht, kann nur die mythische Verleugnung eines Unbehagens gegenüber dem Tod sein), so ist die Photographie doch eine Art ertümlichen Theaters, eine Art von ‚Lebendem Bild‘: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in dem wir die Toten sehen.“

6 Vgl. <http://www.horrorlair.com/scripts/badlands.txt>, (Stand: 23.08.2008).

unterlegt auf der Tonspur ein Flüstern ein, das die Konnotation einer Vorahnung hat, während Holly sich nichtsahnend vor einem kleinen Spiegel schminkt und die Lippen dabei lautlos bewegt. Das Flüstern auf der Tonspur greift Hollys vorangegangene Imagination von „Geistern“ („spirits“) auf. In einer Regieanweisung Malicks im Drehbuch heißt es entsprechend: „On sound, over the music, we hear voices whispering to them.“⁷ Dieses Moment einer Vorahnung der „Geister“ ereignet sich im unsichtbaren Zwischenraum zwischen Bild und Ton. Die surrealen Geschöpfe befinden sich gewissermaßen in Aufruhr. Durch das Flüstern wird eine angstschwängere Atmosphäre erzeugt. Es erfolgt ein Schnitt auf Kit, der mit dem Fernrohr etwas entdeckt und Holly alarmiert ein Codewort zuruft. Geigen und Beckenwirbel von der Tonspur zerreißen die Stille. Nachdem Kit und Holly sich versteckt haben, setzt wieder das leise, aufgeregte Flüstern ein, nun mit lauter werdender Musik (00.37.09). Während sich drei Kopfgeldjäger nähern, wird auf der Tonspur eine Orff'sche Vertonung der berühmten Mitternachtsszene aus Johann Wolfgang von Goethes *Faust* eingespielt. Synchron zur Musik werden Detailaufnahmen der Kopfgeldjäger gezeigt: ein Bein, ein Rücken, ein Arm. Die fragmentierten Bilder korrespondieren mit Kits Blick aus seinem Versteck, der nicht alles sieht, sondern nur Teile der Körper im Unterholz.

Bevor jedoch der Einsatz dieses Musikstücks im Film *BADLANDS* näher beleuchtet wird, soll zunächst das Original von Goethe und die Vertonung von Orff genauer untersucht werden. Die Tragödie *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* von 1833 ist eines der Hauptwerke der deutschen Literatur. Dass der *Faust* auch ein zentrales Thema für Orff ist, zeigt sich ausdrücklich im *Schulwerk*. Hier bezieht Orff sich in insgesamt vier Stücken auf den *Faust*.⁸ Eines davon ist die Vertonung der Mitternachtsszene, die im zweiten Teil des *Faust* einen zentralen Platz einnimmt.

Der Gelehrte Faust, der „erkennen wollte, was die Welt / Im Innersten zusammenhält“, hat zu Beginn des Spiels doch schon eingesehen, daß wir nichts wissen können.“ (Schöne 1999, 188f.). Geheilt vom Wissensdrang schließt er einen Pakt mit dem Teufel und stürzt sich ins *Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit*. Der gegen Ende des Spiels von Mephisto in Fausts Namen verübte Frevel an Philemon und Baucis ist geschehen. Faust lebt als reicher, alter Mann in einem Palast. Aus dem Rauch der Brand- und Mordstätte weht die Mitternacht die dämonischen Geister, die vier grauen Weiber, heran. Hier der Wortlaut ihrer Verse:

Erste: Ich heiße der Mangel. / Zweite: Ich heiße die Schuld. / Dritte: Ich heiße die Sorge. / Vierte: Ich heiße die Not. / Zu drei: Die Tür ist verschlossen, wir können nicht ein; / Drin wohnt ein Reicher, wir mögen nicht 'nein. / Mangel: Da werd' ich zum Schatten. / Schuld: Da werd' ich zunicht. / Not: Man wendet von mir das verwöhnte Gesicht. / Sorge: Ihr Schwestern, ihr könnt nicht und dürft nicht hinein. / Die Sorge, sie schleicht sich durchs Schlüsselloch ein. / Mangel: Ihr, graue Geschwister, entfernt euch von hier. / Schuld: Ganz nah an der Ferse begleitet die Not. / Zu drei: Es ziehen

7 Ibid.

8 Aus dem ersten Teil fanden Eingang ins *Schulwerk* die Stücke „Wie traurig steigt die unvollkommene Scheibe“, das „Hexeneinmaleins“ und der „Walpurgisnachtstraum“.

die Wolken, es schwinden die Sterne! / Da hinten, da hinten! von ferne, von ferne, / Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der ---- Tod.⁹

Diese Geister „erinnern wohl von fern noch an die himmlischen Abgesandten im christlichen Mysterienspiel, welche den sündigen Menschen zur Umkehr zu bewegen suchten, wenn es zum Sterben kam.“ (Schöne 1999, 732). Sie erscheinen als „Todesboten“ (vgl. Schöne, 732). „Daß im *Faust*-Spiel der *Mangel*, die *Schuld* und die *Not* keinen Zutritt finden in den Palast, wird ausdrücklich damit begründet, daß *ein Reicher* drin wohne, der *das verwöhnte Gesicht* von ihnen abwende.“ (Schöne 1999, 732). Die Schuld wird in der Literatur deshalb weniger als sittliche Schuld gedeutet, wie ihre Herkunft aus der Brand- und Mordstätte es nahelegt, als vielmehr im Sinne von finanzieller Schuld (vgl. Schöne 1999, 733). Die Gestalt der Sorge stellt sich selber „als Dämon dar, als eine qualvoll beengende Gewalt, die alle Tätigkeit lähmt und den von ihr Befallenen in Zukunftsängsten erstickt.“ (Schöne 1999, 733). In Goethes Drama verlangt die Sorge ihre Anerkennung durch Faust, doch der widersetzt sich. Nachdem der nicht anerkannte Dämon ihn mit Hilfe seines verwünschten Atems verflucht, erblindet Faust.

Orff übernimmt aus der Mitternachtsszene den oben zitierten Chor der Geister, nicht aber den Disput der Sorge mit Faust. Während Orff sich genau an den Text Goethes hält und das Wesen der Dämonen musikalisch differenziert aufscheinen lässt, geht Malick mit der Vorlage eher frei um. Wie aus Hollys Assoziationen von guten Geistern und der schon erwähnten Regieanweisung im Skript hervorgeht, stellt er die Geister ganz auf die Seite seiner Protagonisten. Außerdem dreht er die Hierarchie unter den Geistern um. Die Sorge, die bei Goethe zentral ist, fällt aus Malicks Inszenierung heraus. Die ersten vier Strophen des Sprechchores erscheinen bei Malick in den Hintergrund geblendet. Darüber gelegt ist ein Flüstern auf Englisch. Das Wort „tree“ ist deutlich zu hören. Ein deutsches Wort tönt allerdings aus den überblendeten Versen hervor: das Wort „Schuld“. Dass Malick ausgerechnet dieses Wort nicht durch ein Flüstern auf Englisch ersetzt hat, ist ein Indiz dafür, wie bewusst er mit dem deutschen Text umgegangen ist, wenn auch nicht im Sinne Goethes: Denn er braucht für seinen Zusammenhang weder das Wort „Mangel“ noch die Wörter „Sorge“ oder „Not“. Das Wort „Schuld“ dagegen fügt sich in seiner auf ein sittliches Vergehen bezogenen Bedeutung in das Bild der sich nähernden Kopfgeldjäger. Die nächsten Verse erscheinen wiederum durch ein Flüstern ersetzt – diesmal ist es allerdings unartikulierte. Erst gegen Ende des Chors, als die Kopfgeldjäger Kits und Hollys Versteck schon ganz nahe gekommen sind, sind wieder deutlich Stimmen auf Deutsch zu hören. Hier der Wortlaut der Verse: „Es ziehen die Wolken, es schwinden die Sterne! / Da hinten, da hinten! von ferne, von ferne, / Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der ---- Tod.“ Besonders der Schluss des Gesangs ist ein weiteres Indiz dafür, wie bewusst Malick den deutschen Text einsetzt. Das Wort „Tod“ am Ende des Musikstücks mündet in die Großaufnahme eines Gewehrrahns. Als der Hahn gespannt wird, ertönt ein metallisches Klacken. Dieses Geräusch eines Klackens akzentuiert das Schlusswort des

⁹ J.W. Goethe (1833), *Faust. Zweiter Teil*. In: *Goethes Werke*, Bd. 3. Hrsg. v. Erich Trunz (1967), *Goethes Werke*, Bd. 3, Hamburg: Beck, S. 343.

Chores, das Wort „Tod“. Entsprechend der Episode in der Geschichte seines Films interpretiert Malick die Geister ganz als Todesboten.

Ähnlich wie in der Exposition des Films lässt sich in der Sequenz im Wald beobachten, wie der Code der Bilder und derjenige des Tons in der Narration auseinandertreten und gleichzeitig aufeinander bezogen erscheinen. Durch die beschriebene besondere Art der Verknüpfung von Ton, Musik und Gegenständlichkeit, durch das Unterlaufen unserer gewohnten Wahrnehmung, entfaltet sich so die Dimension von Schicksalhaftigkeit und Todesahnung überwiegend im unsichtbaren Zwischenraum zwischen Bild und Ton.

III. Die Musik von Carl Orff und Erik Satie in BADLANDS

Im letzten Drittel des Films, das die ziellose Flucht des Paares durch die Badlands und die Gefangennahme zeigt, wird Orffs Musik größtenteils durch Kompositionen von Erik Satie abgelöst. In diesem Abschnitt des Films rekurriert Malick mehrmals auf die christliche Ikonographie. So verknüpft Malick das Weiß von Hollys Rüschenhemd, das sie in diesem letzten Drittel durchgehend trägt, mit der Bedeutung von Reinheit und Unschuld. Auch das hier häufig eingesetzte Bildmotiv des Himmels hat eine tendenziell religiöse Funktion. Als Holly sich am Ende der Sequenz in den Badlands der Polizei stellt und mit erhobenen Armen in ihrem weißen Rüschenhemd zu einem Hubschrauber läuft, vor dem ein bewaffneter Polizist sich um seinen angeschossenen Kollegen kümmert, erklingt von der Tonspur Carl Orffs *Mariae Geburt*, ein geistliches Volkslied, in dem das Kind als künftige Gottesmutter gefeiert wird (01.13.59). Die Instrumentierung wird vom hellen Klang des Glockenspiels bestimmt und erinnert auf dieser Ebene an die *Musik zu einem Puppenspiel*, der Kennmelodie Hollys. Die Klänge des Glockenspiels werden spätestens seit dem 19. Jahrhundert mit der Sphäre des Himmels assoziiert. Als der Hubschrauber sich mit Holly in die Luft erhebt, rückt durch eine untersichtige Kameraeinstellung zugleich das Blau des Himmels ins Bild. Akzentuiert wird die Aufwärtsbewegung des Hubschraubers durch einen im Chor gesungenen, aufsteigenden „Ah“-Laut. Auf diese Weise strahlt das Bild ein nahezu religiöses Pathos aus. Doch wird dieses Pathos in den folgenden Szenen wieder zurückgenommen, wird die christliche Konsequenz, die Erlösung, verweigert.

Dies zeigt sich in der durch Musik von Erik Satie unterlegten Schlusssequenz des Films. Satie war schon zuvor im letzten Drittel des Films einige Male eingespielt worden. Dem Abspann des Films lässt sich entnehmen, dass es sich dabei um die *Trois morceaux en forme de poire* von 1903 handelt.¹⁰ Dass Orff im letzten Drittel des Films von Satie abgelöst wird, wirft die grundsätzliche Frage auf, *warum* nunmehr Satie und nicht mehr Orff verwendet wird. Zwischen Orff und Satie gibt es zwar durchaus Verwandtschaften. So sind sie beide europäische Komponisten und haben sich auch beide entschieden von einer durch Wagner

¹⁰ Auf Satie ist Malick wahrscheinlich erst nach Orff gestoßen, vermutlich, als er den Film geschnitten hat; dies entnehme ich ebenfalls seiner E-Mail vom 21.6.2007.

geprägten Musiksprache abgewendet. Aber die im Film *BADLANDS* von Satie eingespielte Musik hat doch einen etwas anderen Charakter. Aufschlussreich für eine Bestimmung dieses anderen Charakters ist hier das schon erwähnte Interview, das der französische Filmjournalist Michel Ciment 1975 mit dem Regisseur führte. Auf Ciments Frage, nach welchen Kriterien Malick die Musik seines Films ausgewählt habe, antwortete dieser: „Das Stück von Satie offenbart eine melancholische Atmosphäre, die anders ist als jene von Orff [...]“¹¹ Die von Malick angesprochene ‚melancholische Atmosphäre‘ in der Musik Saties zeigt sich besonders deutlich am Ende des Films, als Kit und Holly auf einem Flugplatz sind, um von dort zurück nach South Dakota transportiert zu werden. Während das Flugzeug mit Holly und Kit in der Dämmerung über die Startbahn rollt, erzählt Holly im Off, dass Kit sechs Monate später hingerichtet worden sei und sie den Sohn ihres Anwalts geheiratet habe.

Wenn man sich fragt, woher die eigentümlich brutale Qualität der Todesnachricht rührt, obwohl sie doch nur aus dem Off übermittelt wird, so fällt der Einsatz des Tons auf. Neben dem Singsang von Hollys Stimme bereitet die Musik von Erik Satie, das sechste Stück der *Trois morceaux en forme de poire* mit dem Titel *En plus*, den weichen Grund, auf dem diese harte Nachricht übermittelt wird (01.25.25). Sie tut dies durch einen weichen Klang und einen einfachen Rhythmus, der sich immer wiederholt. Synchron zur Musik ist zu sehen, wie im sanften Licht der untergehenden Sonne das Flugzeug mit Kit und Holly sich in Bewegung setzt und über die Startbahn rollt. Zwischenschnitte zeigen, wie gut drei Dutzend Polizisten und Soldaten den Start des Flugzeugs bewachen, wie Soldaten den Flugplatz in Richtung ihrer Jeeps verlassen und ein Postbeamter zwei Säcke mit Post über das Rollfeld trägt. All das vermittelt, ganz ähnlich wie die Ruhe in der Musik, den Sinn von getaner Arbeit, von einer Beruhigung der Szenerie und einem Zur-Ruhe-Kommen der Beteiligten. Die Musik wird im Sinne eines Übergangs und einer Beruhigung verwendet. Akzentuiert wird dieser Charakter der Musik noch durch eine kontrastive Anlage zwischen diegetischem und nondiegetischem Ton: Hatte man kurz vor dem Start des Flugzeugs noch die diegetisch eingesetzten Geräusche einer hochfahrenden Turbine gehört und einen Startbefehl vernommen, werden die Motorengeräusche jetzt, als die nondiegetisch eingesetzte Musik erklingt, ausgespart. Der Blick wird auf den Propeller gelenkt, der sich lautlos dreht. Die Kreisbewegung hat einen hypnotischen Effekt. Dieser Effekt wird betont durch den Piloten, der aus dem Innern der Kabine auf den rotierenden Propeller blickt. Unterlegt von der ruhig in sich kreisenden Musik Saties wird der Blick dann auf die Räder des Flugzeugs gelenkt, die sich zu bewegen beginnen. Das Metall der Radkappen und Längsverstrebungen schimmert rosa im Abendlicht, der Asphalt ist in rötliches Licht getaucht. Die Reifen wölben sich leicht unter der Last. Das weiche Material gibt dem Druck nach. Bilder und Musik vermitteln ein Gefühl von Nachgeben und Weichheit, aber durch die Bewegung des Flugzeugs, in dessen Inneren Kit und Holly sich befinden, sowie den Inhalt von Hollys Off-Kommentar bekommt man gleichzeitig einen Eindruck von Nachdrücklichkeit und Abgeschlossenheit.

11 «Le morceau de Satie offrait une atmosphère mélancholique différente de celle de Orff [...]» (Ciment 1975, 32; meine Übersetzung).

Im Gegensatz zu dem weiter oben beschriebenen Hubschrauberaufstieg wird am Ende nicht gezeigt, wie das Flugzeug abhebt. Während dort die Kamera den Aufstieg von unten gegen den strahlend blauen Himmel filmte und ein nahezu religiöses Pathos ins Bild brachte, wird die Bewegung des Aufsteigens hier ausgespart. Von dem über die Startbahn rollenden Flugzeug schneidet Malick direkt in das Innere der Flugzeugkabine, wodurch die Stimmung deutlich gedämpft wird. Jegliche Bedeutung eines Aufstiegs in übertragenem Sinne wird dem Bild dadurch entzogen. Kit scherzt mit dem Polizeibeamten neben sich, bis der ihm mit ironischem Unterton in der Stimme sagt: „You’re quite an individual, Kit“. Trotz der ironischen Brechung lässt sich das so verstehen, dass jeder selbst die Verantwortung für sein Verhalten trägt. Dass der Polizist nicht derjenige ist, der für Kits Taten eine Erklärung hat, zeigt sich darin, dass er nach diesem Satz den Blick von Kit abwendet und aus dem Fenster schaut. Als Kit daraufhin zu der ihm gegenüberstehenden Holly blickt, um zu sehen, wie sein Witz bei ihr angekommen ist, wird das noch einmal deutlich. Sie lächelt erst, dann blickt sie, wieder ernst werdend, aus dem Fenster. Kit ist isoliert in seiner Art, das Geschehen nicht ernst zu nehmen.

In der Schlusseinstellung greift der Film Hollys Blick auf und zeigt uns, was sie sieht: Himmel mit Wolken, die Sonne, die durch einen Spalt zwischen den Wolken blitzt. Es herrscht kein eitel Sonnenschein, und der Himmel ist auch nicht düster wolkenverhangen. Es ist etwas dazwischen. Das Motiv steht für eine gewisse Spaltung.

Während die Musik von Satie in der Szene im Flugzeug nicht zu hören war, setzt sie jetzt wieder ein. Es handelt sich wiederum um eine Passage des zuvor schon eingespielten Stücks aus Saties *Trois morceaux en forme de poire*. Wie schon die zuvor eingespielte Passage zeichnet sich auch diese durch eine Entwicklungslosigkeit aus, durch ein Kreisen in sich selbst, einen einfachen Rhythmus, der sich immer wiederholt. Eigentlich ist für die *Trois morceaux en forme de poire* eine Klavierbesetzung vorgeschrieben. Im Film wird die Musik jedoch von einem anderen Instrument eingespielt und ist vermutlich elektronisch erzeugt worden.¹² Der Klang erinnert an den einer Celesta, hat eine Glockenspielfärbung, etwas Kindliches.¹³ Auf diese Weise verknüpft Malick erneut die spezifische Materialität eines musikalischen Klangobjektes mit einer Materialqualität im Bild, hier mit dem Motiv des Himmels und seinen weichen Wolken. Doch die Bedeutung des Himmels in einem übertragenen Sinne scheint deutlich abgeschwächt. Eine Hoffnung auf Erlösung kommt angesichts der melancholischen Atmosphäre in der Musik nicht auf.

12 E-Mail vom 21.6.2007.

13 Die Celesta hat zwar eine Tastatur in der Form eines Pianos. Doch die Klaviatur besteht aus Stahlstäben, die über Holzresonatoren aufgehängt sind und durch Hämmer angeschlagen werden. Die Resonatoren verlängern die Tondauer und verleihen dem Klang etwas Weiches. Geschlagene Metallstabspiele waren in den Niederlanden schon im 17. Jahrhundert bekannt. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert sind die Glockenklänge der Celesta mit der Sphäre des Himmels konnotiert. (Vgl. Meer (1995)). (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 2, Stuttgart, Weimar 1995, Sp. 479-480.

IV. Die Musik im Abspann des Films

Auch wenn Orff im letzten Drittel des Films von Satie abgelöst wird, ist es nicht die Musik von Satie, die als Letztes erklingt. Denn der Film endet mit den vertrauten Xylophonklängen vom Beginn. Im Abspann, in dem die gelben Titel aus der Titelsequenz wieder auftauchen, aber diesmal nicht in den laufenden Film geblendet erscheinen, sondern auf schwarzem Grund zu sehen sind, ist, wie in der Titelsequenz, der „Gassenhauer“ zu hören. Dass Malick dieses Stück im Abspann seines Films nochmals einsetzt, ist ein Indiz dafür, wie wichtig es im Verhältnis zur sonstigen Musik für den Film ist. Malick wollte die melancholische Stimmung von Saties Komposition offenbar nicht zum dominanten Thema machen. Der Film klingt mit einer heiteren Note aus. Nicht das schreckliche Ende der Beziehung zwischen Kit und Holly, sondern ihre „Romanze“ bleibt in Erinnerung.

V. Ergebnisse

Für den Einsatz der Musik im Film *BADLANDS* wurden auf den vorangegangenen Seiten die Interferenzen visueller und klanglicher Materialität herausgearbeitet. In detaillierten Einzelanalysen wurde gezeigt, wie gezielt Regisseur Terrence Malick die Klangtextur der analysierten Musik auf jene der im Bild gezeigten Objekte bezieht. Immer wieder verknüpft Malick in der Bild-Ton-Montage die spezifische Materialität eines musikalischen Klangobjekts mit einer Materialqualität im Bild. Er spielt bei der analysierten Musik nicht einfach irgendeine Musik ein, sondern eine, die der Materialität des Gezeigten häufig sehr genau entspricht, die mit ihm korrespondiert. So konnte etwa gezeigt werden, dass der Holzklang eines Xylophons mit dem von im Bild gezeigten Objekten aus Holz tendenziell übereinstimmt oder der ätherische Klang einer Celesta mit dem Motiv des Himmels und seinen Wolken. Ähnlich verhält es sich häufig, wie gezeigt wurde, mit dem Rhythmus der Musik und den Bewegungen der im Bild gezeigten Objekte. Die Folge ist eine ungewöhnlich bildhafte Präsenz des musikalischen Tons in diesem Film. Darüber hinaus wurde gezeigt, wie die so eingesetzte Musik auf spezifische Weise Bedeutung erzeugt, indem ein Zwischenraum erschlossen wird zwischen Bild und Ton, in den kognitiv sich hartnäckig entziehende Phänomene wie Ahnungen zur Entfaltung gebracht werden.

Literatur

- Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Canby, Vincent (1973/1) Malick's Impressive BADLANDS Screened at Festival. In: *The New York Times*, 15. Oktober 1973.
- Canby, Vincent (1973/2) The Movie that Made the Festival Memorable. In: *The New York Times*, 21. Oktober 1973.
- Ciment, Michel (1975) Entretien avec Terrence Malick. In: *Positif* 170, 6 (1975), S. 30-34.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1833) *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. In: *Goethes Werke*, Bd. 3. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg: Beck.
- Kael, Pauline (1974) SUGARLAND and BADLANDS. In: *The New Yorker*, 18. März 1974.
- Orff, Carl (1975-83) *Dokumentation*, Bd. 3. Tutzing: Verlag Hans Schneider.
- Schöne, Alfred (1999) *Johann Wolfgang (von) Goethe – Faust. Kommentare*. Darmstadt: insel.
- Meer, John Henry van der (1995) Celesta. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 2. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Stuttgart/Weimar: Metzler, Sp. 479-480.
- Twain, Mark (1884) *Adventures of Huckleberry Finn*. In: Lauter, Paul (ed.) (1994) *The Heath Anthology of American Literature*, Bd. 2. Lexington/Toronto: D.C. Heath and Company, S. 236-419.

Empfohlene Zitierweise

Jennifer Bleek: Terrence Malicks Spielfilmdebüt BADLANDS und die Musik von Carl Orff. Interferenzen visueller und klanglicher Materialität und ihre signifikative Funktion im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 27-41, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p27-41>.

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.

Kräfte und Affekte. Überlegungen zum strukturellen Verhältnis von Musik und Bild in REQUIEM (Deutschland 2005, Hans-Christian Schmid)

Birgit Leitner (Weimar)

Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus. Huic ergo parce Deus, pie Jesu Domine, dona eis requiem!¹

Der Film REQUIEM scheint auf den ersten Blick für Zwecke der Filmmusikforschung ungeeignet zu sein. Im Verlauf des narrativen Geschehens wird weder die Musik eines Requiems einprägsam, noch fällt die Komposition eines Filmkomponisten ins Gewicht. Was REQUIEM für eine filmmusikalische Untersuchung allerdings interessant werden lässt, ist der Bezug zwischen der nicht-hörbaren Musik eines Requiems und hörbaren Rockmusiken aus den 1970er Jahren, wodurch im Film ein agonisches körperliches Geschehen seinen Ausdruck findet.

Die Handlung rekurriert auf eine reale Begebenheit, spielt an auf den Tod der jungen Michaela Klingler 1976 in Klingenberg am Main. Mehrere Ursachen lassen sich dafür anführen: Epilepsie, ein paranoider Wahn, eine Psychose, Nebenwirkungen von Tabletten, das psychologische Beziehungsdrama im Elternhaus, die fatale Einwirkung religiöser Praxen. Das ‚körperliche Drama‘ gelangt im Zusammenspiel mit konkreten Glaubensmotiven zur Darstellung und hinterlässt den Eindruck, als würde sich in den filmischen Bildern etwas verdichten, das, wie Gilles Deleuze in seiner Abhandlung *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie* formuliert, mit einem „absolut unendlichen Vermögen und einem unendlich vielfältigen Affiziertseinkönnen“ (1993, 192) verbunden ist: die „Immanenz Gottes“.²

1 Bei dem Zitat handelt es sich um den Wortlaut im Lacrimosa aus W. A. Mozarts *Requiem* von 1791 (KV 626). Das Lacrimosa, Mozarts letzte Notenaufzeichnung vor seinem Tod, das den Tag des Jüngsten Gerichts beschreibt, bricht nach 8 Takten ab.

2 Baruch de Spinoza (1632 – 1677) führt „Gott“ als Substanz ein. Gott ist demnach kein transzendenter Gott mehr, wie noch bei René Descartes (1596 – 1650), bei dem er einem Werkmeister gleichkommt und wo die Ordnung des Denkens mit der Ordnung der ausgedehnten Dinge übereinstimmt. Gott *schafft* nicht, sondern er *ist* bzw. *ist ein Wirkendes*. Die Substanz Gott besteht bei Spinoza aus unendlichen Attributen, obwohl sie in einem endlichen Modus zum Ausdruck kommt. Sie ist auf den Raum bezogen

In *REQUIEM* vollzieht sich die *Immanenz Gottes* gleichsam als Substanz, in der Körperwelt und Ideenreich identisch gesetzt sind. Die Macht zu affizieren und affiziert zu werden, auf der sie in narrativer Hinsicht beruht, äußert sich filmisch in der Koaleszenz von Bild- und Tonzeichen. Das sichtbare Geschehen wird im Bezug zwischen der nicht-hörbaren Musik eines Requiems und hörbaren Rockmusiken hervorgebracht. Inmitten dieser Konstituierung wird die physisch-psychische Instabilität von Michaela als tragischer Faktor etabliert.

Die Darstellung eines körperlichen Zustands lässt sich somit in eine spinozistisch-deleuzsche Theorie des Affiziertseinkönnens und des Affizierens einbetten. Nachfolgend wird der Versuch unternommen, die nicht-hörbare Musik eines Requiems und die hörbaren Rockmusiken in *REQUIEM* als Widerspiegelung eines bestimmten Vermögens, Affekte des Hasses oder der Liebe zu empfinden, zu begreifen. Die Art und Weise wie die Affekte ins Bild gesetzt sind, zeugt, so meine These, von einer „Ethik der Differenz“. Ihr genuines Hauptkennzeichen liegt darin, dass sie den Körper als Grundlage für eine Auffassung über eine gute oder schlechte Existenzweise nimmt, anstatt ihn in Form der Hypostasierung eines externen (richtenden) Gottes moralisch vor die Wahl zwischen „gut“ und „böse“ zu stellen. Die These einer „Ethik der Differenz“ steht also in direktem Bezug zu der Frage „Was kann ein Körper?“ (Deleuze 1993, 226). Deleuze rekonstruiert mit ihrer Hilfe Spinozas „Ethik“, die auf der Differenz von aktivem und passivem Affiziertseinkönnen aufbaut und transformiert sie in seiner Kintotheorie in ein zeitlich bedingtes Kräftegeschehen. In diesem Zusammenhang entwickelt der Philosoph ein „Kino des Körpers“, das die Moral von Gut und Böse in ihrer Verknüpfung mit transzendenten Werten oder einem „Gottes-Urteil“ (Deleuze 1988, 34) in „Akte“ und „Gesten“ verwandelt, um die Vorstellung der Getrenntheit von Körper und Denken aufzuheben. Aufgrund der Fähigkeiten eines Körpers, seiner Potentiale, die auch das Vorher und Nachher, Erschöpfung, Erwartung und Verzweiflung integrieren, haben wir es bei Deleuze folglich mit einem Kino zu tun, „das die Körper konstituiert, um uns damit den Glauben an die Welt und die Vernunft zurückzugeben“ (Deleuze 2005b, 259).

Nachfolgend möchte ich in Gegenüberstellung der nicht-hörbaren und der hörbaren Musik in *REQUIEM* darlegen, auf welche Weise ihr beiderseitiges Zusammenwirken ein ethisch differenziertes körperliches Geschehen vollzieht. In diesem Rahmen soll ein Exkurs verdeutlichen, inwiefern sich das aufgerollte Zusammenspiel der Kräfte und Affekte von dem Film *BREAKING THE WAVES* (Dänemark 1996, Lars von Trier) unterscheidet, wo Rock- und Folkmusik auf der Tonebene in einem illustrativen Bezug zum Bild steht.

Requiem kontra Rockmusik

Der Titel REQUIEM fasst die katholischen Rituale („Akte“) und Gesten (u. a. eine Pilgerfahrt nach St. Carlo an das Grab der Heiligen Katharina von Siena oder das Geschenk eines Rosenkranzes) symbolisch ein - „post-mortem“³, ‚als ob‘ die verstorbene Michaela Klingler in der filmischen Widerspiegelung ihres Lebens nur mehr noch in Form der Erinnerung auftreten würde. Indem der Titel auf die Möglichkeit des Todes der Hauptakteurin anspielt, verweist er auf eine Toten- bzw. Begräbnismesse. In einer solchen feierlichen Prozession für einen Verstorbenen wird Jesus Christus „mit Leib und Blut“ vergegenwärtigt, um der Geschichte des leidvoll Gekreuzigten zu gedenken. Während der Anamnese in der katholischen Liturgie bedeutet „in Christus sein“ das reine Opfer, das als „Leib Christi“ erfahrbar wird und worauf die klassische Requiem-Vertonung im 18. Jahrhundert Bezug nimmt. Ein Requiem ist mit dem Glauben an ein göttliches Ordnungsgefüge verbunden, wie es bereits der gregorianische Choral (benannt nach Papst Gregor I, von 590 – 604) mit seinen tonalen Grundlagen vorgibt. Im frühen Mittelalter bestimmen die liturgischen Texte die Psalmmelodie, das heißt die unbegleiteten einstimmigen Gesänge in einer Totenmesse. Die sinfonische Requiem-Vertonung mit ihren biblischen Bildern, wie der Totenauferstehung, dem Jüngsten Gericht und dem Gnadenurteil durch Jesus Christus baut auf dem strengen Ablauf des Ordinariums auf. Der Oratorientext in Mozarts *Requiem* von 1791 beispielsweise bestimmt die musikalische Form durch (1) Introitus – Kyrie, (2) Sequenz - Dies Irae, (3) Offertorium / Opferbereitung, (4) Sanctus und (5) Agnus Dei – Communio. Demgegenüber erlangt im *Deutschen Requiem* (1868) von Johannes Brahms „die Sicherheit der geretteten Seele in Gottes Hand“ im selbst erstellten Text auf Grundlage der Lutherbibel Bedeutung.

In REQUIEM erzeugt der Titel ein akustisches Feld außerhalb des Hörbaren, ein „hors-champ sonore“ (Chion 1994, 31). Auf diese Weise wird in der Wahrnehmung die Vorstellung eines musikalischen Requiems möglich. Inwiefern lässt sie sich als auf einem kontrapunktischen Verhältnis zu den verschiedenen hörbaren Rockmusiken im narrativen Geschehen beruhend auffassen?

Eine strenge Klangkomposition auf Grundlage von Themen, die im sinfonischen Requiem entsprechend der „Missa de profunctis“ verarbeitet werden, und die sich durch Kontrasubjekt bzw. Fuge in die Sonatensatzform einreihet (oder, wie in Requiens der Neuen Musik, Fragmente solcher Formelemente aufgreift), steht in dieser Hinsicht einem elektronischen Sound gegenüber.⁴ Im Wesentlichen durch Riffs erzeugt, ist er durch kurze rhythmische melodische Wendungen auf Basis eines einfachen Grundrhythmus, den das Schlagzeug vorgibt, gekennzeichnet. Im Film liegt die Besonderheit des Kontrapunkts in der Binnendifferenzierung der hörbaren Rockmusiken, mit ihren Stilrichtungen des Progressive Rock (Psychedelic-, Kraut-, Blues- und Folkrock). Die einzelnen Stücke zeichnen sich dadurch aus, dass sie z. B.

3 Für den Querverweis dank an Willem Strank.

4 Auf diese Weise kommen die Grenzen der akustischen und visuellen Zonen des von M. Chion aufgestellten „tricerclés“ zum Einsatz: die *Zone hors champ*, die *Zone im off* und die *Zone des Billes*, zwischen denen der Ton eines Films im Ganzen zirkuliert (siehe Chion 1994, 31 – 34).

an den Effekt der Wiedererkennbarkeit gebunden sind, wie im Fall des Songs *Anthem* der Hardrockband Deep Purple, mit ihrem extrovertierten Aufführungsstil, oder aber Raritäten innerhalb der Rockmusikgeschichte darstellen.

Die Form des Ansteigens und Niedersinkens, die den Rezitationston in einer Requiem-Vertonung leitet und dessen harmonische Klangart auf eindringliche Weise ergreifend ein Beten nachformt (vgl. die zahlreichen Situationen des Betens in der Handlung), steht in der genannten Dichotomie in deutlichem Kontrast zum Unangepassten und Widerständigen, das den Stilmix der Rockmusik der 1970er Jahre kennzeichnet.⁵ Auf diese Weise zielt das musikalische Geschehen jedoch insgesamt auf den Gegensatz einer sakralen und profanen Realität, der sich gleichsam als subjektiver Riss bzw. Spalt im Verhalten der Akteurin widerspiegelt und durch die gesamte Narration zieht. Im Film überlagern sich somit zwei konträre Gotteskonzepte. Die durch die Titelgebung beschworene Allusion einer sinfonischen Requiem-Vertonung steht in Bezug zu einem allmächtigen Schöpfergott, der am Tag des Jüngsten Gerichts die Guten (auf der Seite der Engel) und die Bösen (auf der Seite des Teufels) voneinander scheidet. Die Rockmusik verweist demgegenüber auf die Metapher des Lebens, wie sie bereits von Friedrich Nietzsche als Kennzeichen der Musik der Moderne herausgestellt wird. Mit ihren apollinischen und dionysischen Elementen bewirkt sie bei Nietzsche eine antimoralische kulturelle Veränderung. Die neuere Musik ist somit nicht nur Trost spendend (wie die Musik der christlichen Gregorianik oder Mozarts *Requiem* dies in ausgezeichneter Weise sind), sondern befreiend, indem sie ein gesteigertes Lebensgefühl ermöglicht und Altes dekonstruiert.

1. Kräfte des Ver-rücktwerdens

Zunächst möchte ich nun aufzeigen, wie in der zentralen Tanzszene des Films im Zusammenspiel des Songs *Anthem* (1968) von Deep Purple mit dem Bild ein bejahendes körperliches Geschehen entsteht. Indem der Geräuschpegel (Gläserklirren, Stimmen usw.) in einem studentischen Club als Ort des Geschehens verschwindet, rücken die sichtbaren Tanzbewegungen und der Sound als ein „reines“ Ton-Bild-Verhältnis in den Vordergrund. Die Kamera, dicht am Körper der Protagonistin ausgerichtet, lässt in mikrostrukturellen Folge- und Gegenbewegungen ihr Affiziertsein (die Kopfbewegungen, der Gesichtsausdruck, Schwitzen an der Oberfläche der Haut) hervortreten. Anhand einer vermittelten Identität von rhythmischen Wiederholungen (zusammen mit den Lichtreflexen, Schnitten) und dem gegenwendigen Spiel des „Aus-dem-Takt-Seins“ und des „Im-Takt-Seins“ durch die Tanzschritte entsteht das Einheitsmoment der Musik im 4/4 Takt. Die Bewegungen zeugen von einer affirmativen Kraft, eingeleitet durch einen im Tempo

5 Im Hinblick auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund der BRD ist erwähnenswert, dass die englischsprachigen Texte der Rocksongs, veranlasst durch die Bahnbrechung der Rockmusik Mitte der 1960er Jahre in den USA und der damit verbundenen Hippiebewegung, eine westliche, demokratische und sexuell freizügige Orientierung mit sich bringen. Mit ihrer Hilfe entwickelt auch die junge Generation in Deutschland eigene Widerstands- und Ausdrucksmöglichkeiten gegen die Elterngeneration, gegen Spießbürger etc.

langsamen melodischen Anfang des Songs, der in Verbindung mit Wechseln in der rhythmischen Intensität durch das Schlagzeug und die harmonischen Akkorde der E-Gitarre so eine Steigerung erfährt. Die kraftvolle Stimme des Leadsängers Rod Evans füllt den Innenraum der Szene. Es ist, als ob sie mit der inneren Befindlichkeit, dem Verliebtsein der Akteurin verschmilzt. Der Affekt von Freude, der hier als semiotische Erstheit entsteht (als reine Möglichkeit, reine Virtualität), wird eher gefühlt als verstanden: er „betrifft das Neue in der Erfahrung, das Unverbrauchte, Flüchtige und dennoch Ewige“ (Deleuze 2005a, 137) und zeugt von einer Macht, die sich mit Deleuze / Spinoza als aktives Tätigkeitsvermögen bezeichnen lässt. Mit dem Orgelspiel in dem Song *Anthem* wird auf die kirchenmusikalische Gattung eines Tocattentyps zurückgegriffen. In der anglikanischen Liturgie erfährt das Anthem, das aus der räumlichen Aufteilung des Chores in mehrere Klangkörper schöpft, die Stellung einer Motette, wie wir sie aus der katholischen Liturgie kennen. Deep Purple greifen somit auf klassische Kompositionselemente zurück, verkehren sie jedoch in ihrem ideellen Anliegen.⁶ Vor diesem Hintergrund zeugt die kurze Sequenz gleichsam von einer „*Apotheose des Tanzes*“ (vgl. Richard Wagner 1983, 66). Sie bringt einen traumhaft-rauschenden Augenblick zum Ausdruck, in ihr obsiegt das Begehren des weiblichen Körpers gegen den Machtanspruch des Über-Ichs im Leben der Protagonistin. Im Kontrast zum dargestellten katholischen Milieu, das von der falschen Nächstenliebe der Mutter zur Tochter und einer einengenden, Michaelas Willen verneinenden familiären Ordnung Auskunft gibt, wird es mit Hilfe des elektronischen Sounds möglich, den *Geist der Schwere* (vgl. Nietzsche 2004, 241 – 245), in Nietzsches *Zarathustra* verkörpert durch den Teufel, tanzend und lachend zu überwinden.

Demgegenüber spiegelt der Song *Movin' Along* (1971) der Blues- und Artrockband Light of Darkness mit seinen schweren Akkorden und Keifgesang in der zweiten Tanzszene den erschöpften körperlichen Zustand von Michaela, ihre psychische Zerissenheit wider. Wortfetzen wie „The whole world's drown and it's upside down“ im Songtext handeln von Orientierungsverlust; die akzellerierenden Tempiwechsel verbinden sich mit dem inneren Drang der Akteurin, mit dionysischer Kraft inmitten der grellen Scheinwerfer eine von Außen einwirkende fremde Macht abzuschütteln. Die Triebe, schreibt Deleuze, „haben dasselbe Ziel und dasselbe Schicksal: in Stücke schlagen, die Stücke wegreißen, [...] sich in ein und demselben Todestrieb zusammenzufinden“ (Deleuze 2005a, 179). Der „dreckige“ Sound in dieser Tanzszene erzeugt die Energie in einem *Triebbild*⁷, das von Michaelas Versuch gekennzeichnet ist, die ihrer Seele durch die Kräfte des Bösen zugefügten Schmerzen abzuwehren. Zugleich markiert das Triebbild die diabolische Existenz der Akteurin.

6 Genauso „adaptierend“ verhält es sich mit dem Mittelteil des Songs *Anthem*, in dem ein vierstimmiges *Fugato* in Streicherinstrumentation erklingt, in kompositorischem Rückgriff auf Beethovens zweiten Satz seiner 7. Sinfonie von 1811/12 (in festlichem A-Dur).

7 Deleuze zufolge schöpft das *Triebbild* seine Triebregungen mit den jeweiligen Energien oder bestialischen Akten bis hin zum Todestrieb aus einer anderen, ursprünglicheren Welt. Sie werden im realen Milieu erfahren und verleihen ihm einen Anfang, ein Ende und ein Gefälle (siehe Deleuze 2005a, 172ff.).

Beide extrahierten musikalischen Sequenzen stehen in Kontrast zu einer Serie zahlreicher Situationen, in denen Michaela Wahnzustände und körperliche Zusammenbrüche erleidet, wie in St. Carlo, im Studentenwohnheim oder an Weihnachten – Momente die jedes Mal eine musikalische Leerstelle im Film bilden. Eine Parallele zu Hildegard von Bingens⁸ geistlichem Werk *Ordo virtutum*, das offenbart, inwiefern Musik der körperliche und seelische Schlüssel zu Gott ist, scheint hier schlüssig. Weil der Teufel nicht singen kann, ist ihm die Verbindung zum Himmlischen durch Gesang und harmonischem Klang untersagt (vgl. Pfau/Morent, 316 – 317).

Kontrapunktisch zur hörbaren Rockmusik ist es schließlich die nicht-hörbare Musik eines Requiems, wodurch in der Handlung Kräfte des Ver-rücktwerdens hervortreten. Die musikalischen Leerstellen widerspiegeln jedes Mal neu die Unmöglichkeit der Akteurin, gegen die Kräfte der Trauer als einem passiven Affekt ihres körperlichen Leidens anzukommen. Die Kräfte des Ver-rücktwerdens, die in zeitlichen Verschiebungen jüher *acting-outs* zum Ausdruck kommen, lassen sich in Bezug zu György Ligetis *Requiem* von 1963/65 setzen. In dieser neueren Komposition zerbröckelt das religiöse Thema, die klassische Vokalpolyphonie mündet in ein dissonantes Stimmchaos, mit stürzenden, eruptiven bzw. exzentrischen Klängen, vom jähem Fortissimo bis zum Verstummen: die Verkörperung der vollkommenen Leere, eines übrig gebliebenen Nichts.

2. Selbstheilungskräfte

Als würden sie sich in einem umfriedeten Garten befinden, sehen wir Michaela und Stephan beim Drachensteigen inmitten einer Schafsherde. Es ist Allerseelen, November, eine dunkle Jahreszeit, Übergangszeit vom Herbst in den Winter und Michaelas erstes Semester. Der gleichmäßig synkopische Grundrhythmus (u. a. mit Flöte, Harfe) und der einprägsame Gesang des Stücks *Paramechanical World* (1970) der Krautrockband Amon Düül⁹ aktualisiert hier gleichsam körperliche Selbstheilungskräfte. Der Affekt der Liebe wird möglich, indem die Klänge die Atmosphäre und alles im Bild Umgreifende harmonisch reflektieren. Im dargestellten Milieu bildet das „sich reibende“ Zusammenklingen der Töne in Molltonart positive Kräfte aus. Der Ort Tübingen, mit seinen realen geographischen Verbindungen inmitten einer hügeligen Landschaft, wird zum Klingen gebracht. Die Rhythmik des Songs begleitet ein Dasein von „aktiven Affektionen“ (Deleuze 1993, 195), das bei Deleuze und Spinoza durch eine Erweiterung des Tätigkeitsvermögens charakterisiert ist. Ein Gesang wie aus der Ferne erzeugt in *Paramechanical World* den Effekt einer Schwebung, einen Choruseffekt. In der Wiederholung der musikalischen Formteile variiert der

8 Für den interessanten Hinweis dank an Linda Maria Koldau.

9 Amon Düül entstammt einer Münchner Künstlerkommune, gegr. 1967, und wird als sog. *Krautrockband* eingestuft. Der Name entstand in Anlehnung an den ägyptischen Sonnengott Amon und in Ableitung des türkischen Wortes für Mond (Düül). Sich in ständig wechselnder Besetzung befindend, entstehen 1968 Amon Düül I und Amon Düül II (letztere optierte mit der Kommune I in Berlin).

Liedtext bei gleichbleibendem Refrain. Durch die Akustik entsteht auf diese Weise ein Moment der poetischen Leichtigkeit. Die lautliche Spitze, mit der Betonung der Phrase „Paramechanical World“ scheint den Sinn einer Aussage zu besitzen. Der Song aus dem Album *Paradieswärts* erweckt den Eindruck einer nicht-pulsierten Zeit, indem sich das Timbre der Stimmen über die Farben im Bild, die von nur geringer Schwingungsdauer sind, legt. Helmholtz schreibt:

Das Licht hat Wellen von verschiedener Schwingungsdauer, die das Auge als verschiedene Farben empfindet. [...] Aber das Auge kann zusammengesetzte Lichtwellensysteme, d. h. zusammengesetzte Farben nicht von einander scheiden; es empfindet sie in einer nicht aufzulösenden, einfachen Empfindung, der einer Mischfarbe (Helmholtz 1971, 53f.).

Kongruierend mit den musikalischen Tönen vermischen sich in der Sequenz die Hell-, Grün-, Blau/Violett- und Brauntöne in den visuellen Zeichen zu einer dunklen Klanglandschaft. Die differenzierten Tonhöhen im Gesang korrelieren mit den Höhen und Tiefen der steigenden und fallenden Linien in den singulären Einteilungen. Eine erfüllte Dauer entsteht dadurch, dass dem Klang der Musik bereits der Charakter der Erinnerung innewohnt. Deleuze schreibt:

Es gibt die verlorene Zeit, die keine Negation ist, sondern eine vollwertige Funktion der Zeit. [...] die Pulverisierung des Klangs oder die Auslöschung, die eine Sache der Klangfarbe ist, die Auslöschung der Klangfarben, in dem Sinne, in dem die Klangfarbe gleichsam die Liebe ist und eher deren Ende als ihren Anfang wiederholt (Deleuze 2005c, 285).

In der Sequenz verweist das nicht-hörbare Requiem auf das biblische Motiv der Liebe, die, wie es im Evangelium heißt, „aus Gott“ ist (siehe 1. Johannesbrief 4,7 – 8). Auch in der sinfonischen Requiem-Vertonung bzw. im Agnus Dei ist Gott die versöhnende Liebe, wenn der Chor singt: *Lamm Gottes, das hinweg nimmt die Sünden der Welt, gib Ihnen die ewige Ruhe*. Im engen und strengen Milieu des Elternhauses, an Weihnachten, wenn der Widerspruch zwischen Gottesglauben und falscher Moral offen ausbrechen wird, erfährt das Motiv des Schafs in Form eines kunsthandwerklichen Schäfchens, ein Weihnachtsgeschenk von Stephan, seine metaphorische Wiederholung. Das Sinnbild des Schäfchens lässt zum einen an Jesus erinnern, der bei seiner Geburt in einer Krippe lag, umgeben von Hirten (siehe Lukas 2,8 – 17). Zum anderen firmiert es als Erinnerung an die Möglichkeit der Liebe zwischen Michaela und Stephan. In ihrer symbolischen Dimension (im Sinne einer Zeit, die einmal gewesen sein wird) nimmt die längere Sequenz, die der Song *Paramechanical World* umfasst, den Bruch des dargestellten Liebesversprechens vorweg. Denn der irdischen Liebe des Paares wird es am Ende nicht gelingen, der Einflussnahme des Dämonischen entgegenzustehen.

3. Kräfte des Glaubens

Durch den Blick auf die Landschaft und die quellenden Wolken sind wir in der Schlussequenz von einer alles einnehmenden harmonisierenden Kraft affiziert. Das dogmatische Thema der Schuld, der Buße und der guten Werte einer nicht-hörbaren katholischen Requiem-Vertonung wird in den „reinen Glauben“ übergeführt. Die mittig positionierten Rückenfiguren, Michaela und ihre Freundin auf einer Bank, ermöglichen in der Wahrnehmung Identifikation – ähnlich wie die Landschaftsbilder Caspar David Friedrichs komponiert sind. In die spürbare geistige Atmosphäre würde sich Johannes Brahms *Deutsches Requiem* einfügen, das in seiner harmonischen Stimmführung und verstärkten Leittönigkeit statt der Ewigen Ruhe „Gerechtigkeit aus Glauben“ (Brief an die Römer 1,17; Nohl 2001, 416) jenseits düsterer Schrecken von Sünde, Tod, Gericht und Hölle verkündet. Mit Einsetzen des Songs *Anthem* an dieser Stelle soll jedoch die Hammondorgel in ihrem Anklang zur Orgel als Hauptinstrument in der Liturgie auffällig werden. Die eingängige Melodie aktualisiert im Rekurs auf die erste Tanzszene (s.o.) das Gefühl der Liebe. Die gesungenen Worte “If the day would only come – then you might just appear, even though you’d soon be gone, when I reached out my hand” nehmen nun nicht mehr auf die irdische, sondern göttliche Liebe Bezug. Michaelas Gesichtsausdruck hinter der Windschutzscheibe eines Wagens im Umschnitt scheint dementsprechend ihren Glauben daran zu reflektieren, wie die jung verstorbene Katharina von Siena (1347 – 1380) zu Höherem berufen zu sein. Das *Affekt-Bild*¹⁰ an dieser Stelle unterscheidet sich von den bisherigen *Aktionsbildern*¹¹ dadurch, dass der Körper nun keine eigenen aktiven Bewegungen mehr ausführt, sondern zur Ruhe kommt. „Was kann ein Körper?“ fragen Deleuze und Spinoza. Am Schluss von REQUIEM firmiert das körperliche Geschehen an der Grenze zum Tod. Der Tod wird nicht gezeigt, jedoch führt das sichtbar gewordene Leiden dicht an ihn heran, in Kongruenz mit dem Titel, der uns von Anfang an mit dieser Absolutheit konfrontiert hat. „Dem Tod nahe kommen“ gelingt nun über eine Abstraktion, eine dunkle Vorahnung, die Möglichkeit dessen, was in diesem Moment passieren könnte, nämlich ein tödlicher Autounfall. In einem letzten Augenblick werden wir von der sich spiegelnden Struktur der Äste auf der Windschutzscheibe affiziert, die den umgekehrten Blick einer längst Toten von schräg unten auf die Bäume vorstellbar macht.

10 Nach Deleuze gelingt es im *Affektbild* den Affekt als Entität zum Ausdruck zu bringen. Der Affekt ist bedingt durch einen Zustand, doch liegt das Augenmerk auf den Gesichtern, die ihn vermitteln und ihm eine eigene Materie geben. In der absoluten Dimension bzw. Funktion der Aufnahme wird der Affekt, indem er ein Potential, z. B. für Zorn oder eine Opfer und Märtyrer-„Qualität“ birgt, freigesetzt (siehe Deleuze 2005a, 149f.).

11 Das *Aktionsbild* in seiner sensomotorischen Gerichtetheit zeichnet sich Deleuze zufolge sowohl durch ein organisches als auch aktives Moment aus, wodurch ihm der semiotische Status der Zweitheit zukommt (einerseits die Aktualisierung von Potentialqualitäten in den historischen oder geographischen Milieus, eines Zustands oder raum-zeitlichen Zusammenhangs, andererseits ein entgegengesetzter Kräftezustand im Sinne eines Duells). Deleuze führt dementsprechend die Formel S-A-S’ an, als Repräsentationsform, die von der Situation über die Aktion zur transformierten Situation führt (siehe Deleuze 2005a, 194f.).

Im Vergleich: Kräfte des Illustrativen in *BREAKING THE WAVES*

Genauso wie in *REQUIEM* dient in Lars von Triers Filmpsychogramm *BREAKING THE WAVES* Rock- und Folkmusik aus den 1970er Jahren auf der Tonebene dazu, einen zeitgeschichtlichen Rahmen herzustellen. In deutlicher Parallele zu Schmid tragen bei von Trier die einzelnen Songs aus den 1970er Jahren ebenfalls zur narrativen Kontextualisierung bei.

Anders als in *REQUIEM* liegen in *BREAKING THE WAVES* Stücke wie *Whiter Shade of Pale* (1967, Procul Harum) oder *Suzanne* (1986, Leonard Cohen) über unbewegten Landschaftsaufnahmen, die in areligiöser Nachahmung Caspar David Friedrichscher Motive, jedes Mal eine narrative Zäsur bilden. Die Ausschnitte von Burgruinen, Sonnenuntergängen, Ufern, Bergrücken u.a. mit dem illustrativen Charakter von Aquarellen, lassen im Zusammenspiel mit den Rock- und Folkmusiken auf der Tonebene sentimentale Gefühle aufkommen; so beispielsweise der Fall in einer Einstellung mit dem Titel „Bess' Sacrifice“. Während sich im Meer ein blau-lilafarbenes Licht¹² spiegelt, ertönt hier zur Abendstimmung der Song *Child in Time* von Deep Purple aus dem Jahr 1970. Mit Hilfe von komplementären Kontrastfarben und einem durch elektronische Effekte erzeugten Pointilismus wird eine impressionistische bis expressionistische Bildwirkung erreicht. Am Horizont entsteht der Effekt eines Freeze-Frames, während im Vordergrund des Stills die minimale Bewegung eines Bootes erkennbar ist. In Einklang mit dem natürlichen Wiedererkennungseffekt des Songs entsteht auf diese Weise ein kitschiger Effekt.

Fotografierte Landschafts- oder Interieurmalerie trägt „etwas verdächtig Banales“ (Adorno 2003, 70) mit sich, wie Adorno schreibt. Adorno legt dar, warum dafür stets die Natur bemüht wird: Die Natur sei im Sinne der „trivialsten Denkgewohnheiten“ zu verstehen, sie verkörpere die „standardisierte“ Vorstellung einer Lyrik (siehe Adorno 2003, 22), zu der im Film die entsprechenden Klänge geliefert würden. Bei von Trier bleibt unklar, ob die melodisch und rhythmisch wiedererkennbare Rockmusik absichtlich klischeehaft inszeniert ist oder ungewollt einen solchen Charakter mit sich führt. Während die unbewegten Einstellungen im Zusammenspiel mit der Bewegung des Sounds auf der materiellen Bildoberfläche die Speicherung zeitlicher Kräfte vollziehen, brechen die Mikrobewegungen in den Stills jedoch das Moment der Illustration. Indem sie überdeutlich erscheint, gleichsam überbelichtet und damit interpretierend, gewinnt die Illustration dennoch an Dramatik. Wie Adorno schreibt, ist das Phänomen doppelsinnig:

zeigt das Bild ein friedliches Landhaus, während die Musik wohlvertraut sinistre Klänge produziert, weiß der Zuschauer sofort, dass jetzt etwas Schreckliches geschehen muss, und die musikalische Vorankündigung verstärkt die Spannung (Adorno 2003, 25).

12 Vgl. die Ähnlichkeit zu dem Gemälde *Meeresküste bei Mondschein*, um 1830, von C. D. Friedrich.

Film, Körper, ethische Differenz

In *REQUIEM*, wurde deutlich, erfährt eine aktive und passive Existenzweise ihre filmischen Verkörperung. Im dramaturgischen Kontrapunkt von hörbarer und nicht-hörbarer Musik beruhen die Stellungen, die Grimassen und Verzerrungen, die Affektionen der Trauer und der Freude, auf „Kräften zu affizieren und von anderen Kräften affiziert zu werden als einer doppelten Macht“ (Deleuze 1993, 245).

In Mozarts sinfonischem *Requiem*, das sich assoziierend anführen lässt, wird in der Sequenz „Dies Irae“ (dem *Tag des Zorns*) der *Tag des Jüngsten Gerichts* besungen. Insbesondere das *Lacrimosa* – einleitend vorangestellt – setzt den Aspekt des Todes und der Schuld gemäß der Offenbarung um: wenn der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommt, wird er die Schafe zu seiner Rechten stellen, die Böcke aber zu seiner Linken. Er wird denen zu seiner Rechten das Reich in Besitz geben, die zur Linken jedoch verfluchen, „in das ewige Feuer, das für den Teufel [...] bestimmt ist.“ (Matthäus 25, 41). Bei Schmid verweist der Titel „Requiem“ symbolisch auf das Motiv des Offertoriums, das in der Darbringung eines Messopfers für einen Verstorbenen liegt, um der Gerechtigkeit Gottes in der „Stunde seines Gerichts“ (Offenbarung 14,6 – 13) zu huldigen. Die Dichotomie des Bösen und des Guten, die im Neuen Testament ein Leitmotiv bildet, wird in der filmischen Darstellung durch das Band von „Kino, Körper und Denken“ allerdings ethisch gewendet. Denn es gibt „weder Gut noch Böse in der Natur, es gibt keine moralische Entgegensetzung, es gibt aber eine ethische Differenz“ (Deleuze 1993, 231), wie Deleuze im Rückgriff auf Spinozas Ethik betont. Sie betrifft die Art der Affektionen als eine „Rezeptivität der Macht (Vermögen, affiziert zu werden) sowie eine Spontaneität (Vermögen zu affizieren)“ (Deleuze 1993, 239). In *REQUIEM* wird die *ethische Differenz* im Kräftegeschehen von hörbarer und nicht-hörbarer Musik durch Affekte des Zorns, der Freude oder der Trauer körperlich vollzogen. Die ‚Moral als Gottes-Urteil‘ wird zur Disposition gestellt und in Opposition zu den Werten gut – böse auf diese Weise im Film der qualitative Unterschied der Existenzweisen (gut – schlecht) gesetzt. Deleuze schreibt:

Die Ethik urteilt über Affekte, Verhaltensweisen und Absichten, indem sie diese nicht auf transzendente Werte bezieht, sondern auf Existenzweisen, die sie voraussetzen oder implizieren (es gibt Dinge, die man nur tun oder sogar nur sagen, glauben, empfinden, denken kann, wenn man schwach, knechtisch, unvernünftig ist; andere Dingen kann man nur tun, empfinden etc., wenn man frei oder stark ist (Deleuze 1993, 238).

Die ungeheure Intensität, die das Verhältnis von Musik und Bild in *REQUIEM* erzeugt, liegt somit darin, nicht die Schuldfrage im Innenraum der Zeichen zu stellen, sondern ein körperliches Sein in den guten oder schlechten Modi seines Affiziertwerdens zum Ausdruck zu bringen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. / Eisler Hans (2003) Komposition für den Film. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 15. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chion, Michel (1994) *Le son au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- Die Bibel (1991) *Altes und Neues Testament*. Stuttgart: Herder.
- Deleuze, Gilles (1988) *Spinoza: praktische Philosophie*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles (1993) *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. München: Fink.
- Deleuze, Gilles (2005a) *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2005b) *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2005c) *Schizophrenie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Helmholtz, Hermann von (1971) *Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonien*. München: Kindler.
- Nietzsche, Friedrich (2004) Also sprach Zarathustra I - IV, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4. Hrsg. v. Giorgio Colli, Massimo Montinari. München: dtv / de Gruyter.
- Nohl, Paul-Gerhard (2001) *Geistliche Oratorientexte, Entstehung – Kommentar – Interpretation*. Kassel / Basel / London / New York / Prag: Bärenreiter.
- Pfau, Marianne / Morent, Stefan (2005) *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Wagner, Richard (1983) *Dichtungen und Schriften*, Bd. 6 [Reformschriften 1849-1852]. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Insel-Verlag.

Empfohlene Zitierweise

Birgit Leitner: Kräfte und Affekte. Überlegungen zum strukturellen Verhältnis von Musik und Bild in REQUIEM (Deutschland 2005, Hans-Christian Schmid). In *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2* (2008), S. 42-53, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p42-53>.

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.

Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne - Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film

Silke Martin (Weimar)

Michel Chion, einer der wichtigsten Filmtoneoretiker der Gegenwart, geht in seinem Werk *L'audio-vision* (1990) davon aus, dass Bild und Ton hinsichtlich eines „audiovisuellen Kontrakts“ zwar keine natürliche Beziehung zueinander unterhalten, der Rezipient jedoch eine symbolische Beziehung zwischen beiden sieht, die aus Bild und Ton eine Einheit werden lässt. In der Filmtheorie steht diesem synthetisierenden Modell von Akustischem und Visuellem ein differentieller Denkansatz entgegen, der das audiovisuelle Zusammenspiel im Film nicht als Synthese, sondern als Kräftefeld unterschiedlicher Bestandteile begreift, die zwar einen Bezug zueinander haben, aber dennoch technisch wie ästhetisch getrennt und heterogen sind. Michael Palm schreibt in diesem Zusammenhang:

Bild und Ton/Musik sind einander nicht ähnlich; man kann diese Ähnlichkeit nur stiften, indem man ihnen eine gemeinsame Bedeutung unterschiebt. Die Musik läuft zwar zum Bild simultan, aber nicht im Sinn einer Synthese im Bild, sondern im Sinn von Kopräsenz: Die Musik geht zwar ständig Verbindungen mit den Bildern ein, ohne aber von ihnen ausgelöscht zu werden. Die Verbindungen und Entbindungen zwischen Bild und Musik sind nicht dialektisch. Dies liegt an der Heterogenität von Bild und Musik (Palm 1994, 226).

Palm greift hier auf Friedrich Nietzsches (1872) Unterscheidung von Apollinischem und Dionysischem zurück, den zwei Kräften der Tragödie, und argumentiert mit Gilles Deleuze (1997b), der das visuelle Bild als das Apollinische begreift, als eine „indirekte Darstellung“, dem die Musik, das Dionysische, ein „direktes Bild“ hinzufügt. Obwohl beide nicht aufeinander „verzichten können“, ist das zweite Bild mit dem ersten „inkommensurabel“. Steht das Visuelle eher auf der Seite von „Repräsentation und Darstellung“, so ist „das Dionysische in der Musik“ vielmehr eine

[...] Wollust, die direkt den Körper affiziert [...] Insofern fügt es dem visuellen Bild (als indirekter Darstellung) ein direktes Bild der Zeit hinzu (Palm 1994, 227).¹

Die Differenz von Bild und Ton ist dem Film immer schon inhärent, sie ist dem filmischen Dispositiv technisch eingeschrieben und somit konstitutiv für den Film.² Trotz aller Zusammenhänge, die die Wahrnehmung des Zuschauers im Zusammenspiel der Sinne stiftet, beruht der Film auf zwei Entitäten, er wird auf zwei Ebenen rezipiert, der Zuschauer sieht und hört den Film. Auch Rick Altman verweist auf die Heterogenität von Akustischem und Visuellem im Film, die vom Zusammenspiel beider Größen verdeckt wird.³ Doch ebenso konstitutiv wie die Heterogenität und Differenz von Akustischem und Visuellem ist auch deren Bezug zueinander, die Interaktion von Bild und Ton. Wie der Film zwischen diesen beiden Polen oszilliert und sie wahrnehmbar macht, steht im Mittelpunkt meiner Überlegungen. Die Verbindung von theoretischer Konzeption und historischer Untersuchung soll zudem mit der Kurzanalyse von vier Filmen, die als Modernisierungspfad kenntlich gemacht werden, eine evolutionäre Perspektive auf das Medium Film eröffnen.

Oliver Fahle beschreibt in Anlehnung an Gilles Deleuze (1997a; 1997b) und David Bordwell (1985; 2001) eine filmische Evolution folgendermaßen:

Der klassische Film agierte vorrangig im Modus der filmischen Narration, des Aktionsbildes; der moderne Film dagegen produzierte Zustände filmischer Selbstreflexivität, die als Zeitbilder bezeichnet werden können.⁴ [...] Beide Formen sind kaum vereinbar [...] Der postmoderne Film stellt einen mächtigen Versuch dar, diese Unvereinbarkeiten zwischen klassischer und moderner Form zu beseitigen und beide zusammenzubringen [...] Diese Konfrontation und Zusammenführung zwischen Aktions- und Zeitbild gelingt aber erst in den Filmen, die über die Postmoderne hinausreichen und daher eine Zweite Moderne begründen (Fahle 2005, 11).

Indem Fahle wesentliche Aspekte der Ästhetik des Films der Gegenwart hervorhebt und deutlich macht, wie dieser durch klassische und moderne Formen hindurchgegangen ist, sie mit sich führt, konfrontiert und zusammenbringt, treibt er nicht nur Deleuzes Modell einer filmischen Evolution weiter, sondern geht auch weit über die gängige Postmoderne-Debatte der Filmwissenschaft hinaus.⁵ Die Formulierung eines Films der Zweiten Moderne als die Epoche, die zum einen an den modernen Film anschließt, zum anderen aber auch

1 Laut Deleuze können auch „[...] andere akustische Elemente eine der Musik analoge Funktion annehmen [...]“ (Deleuze 1997b, 308). So war etwa Greta Garbos Stimme dazu imstande, „[...] nicht allein die innere Veränderung der Heldin als affektive Bewegung auszudrücken, sondern Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft [...] zu einem Ganzen zusammenzuführen [...]“ (Deleuze 1997b, 308).

2 Der Begriff des Dispositivs meint die apparative und "kommunikative Anordnung von Zuschauer, medialem Angebot und situativer Umgebung" (Hickethier 1996, 20).

3 Die Asynchronität von Sichtbarkeit und Hörbarkeit, die technischen Verfahren wie dem Playbacksystem zugrunde liegen, verdeutlichen laut Altman die fundamentale Lüge des Films, der Ton werde vom Bild produziert, obwohl er eigentlich unabhängig von ihm ist (Altman 1985, 46).

4 Hier werden vor allem die Begriffe Aktionsbild und Zeitbild verwendet, weil sie dem Modell der filmischen Evolution von Gilles Deleuze zugrunde liegen, das Ausgangspunkt vieler Überlegungen dieses Buchs ist.

5 Eine gute Übersicht zur filmischen Postmoderne bietet Jürgen Felix Reader *Die Postmoderne im Kino* (2002).

den postmodernen Film weiterführt, macht somit eine neue Betrachtungsweise auf Film möglich.⁶ Doch sind Deleuzes und somit auch Fahles Argumentation im Wesentlichen bildtheoretisch orientiert.

Mein Anliegen hingegen ist es, eine filmische Evolution aus akustischer Sicht zu beschreiben. Nachdem ich einen kurzen Überblick über bestehende Theorien zum Ton im Film gegeben habe (die sich im Wesentlichen auf die klassische Verwendung des Akustischen im Film beziehen und stark visuell geprägt sind), werde ich im Anschluss an Gilles Deleuzes Versuch, die Übergänge vom klassischen zum modernen Film bildtypologisch zu begreifen, die Entwicklungslinie des Tonfilms aufzeigen; allerdings nicht – wie Deleuze es im Wesentlichen tut – auf das Bild bezogen, sondern in meinen Überlegungen soll vielmehr der Ton im Mittelpunkt stehen. Zudem enden meine Ausführungen nicht, wie bei Deleuze, in der filmischen Moderne, sondern sie umfassen auch die Postmoderne und die Zweite Moderne.

Leitet sich meine These im klassischen und modernen Film aus bereits bestehenden Filmtontheorien ab und modifiziert bzw. widerlegt diese, so handelt es sich im postmodernen Film und im Film der Zweiten Moderne im Wesentlichen um meine eigene Argumentation. Aus akustischer Sicht existieren zu beiden filmischen Formen bisher keinerlei Thesen dieser Art bzw. keine Tontheorie, die auch die neueren Tendenzen diskutiert und diese in einen evolutionären Kontext stellt. Indem historische und systematische Aspekte zusammengebracht werden, soll eine Theorie zum Ton im Film jenseits eines Primats des Bildes etabliert werden. In diesem Kontext schlage ich die Formulierung eines *hors-son* - als akustisches Pendant zum *hors-champ* – vor, ein Begriff, der das Hervortreten der Tonspur im postmodernen Film theoretisch zu fassen versucht. Weiterhin soll herausgearbeitet werden, wie sich der Begriff eines Films der Zweiten Moderne, der bereits von Oliver Fahle bildtheoretisch formuliert wurde, aus akustischer Sicht beschreiben lässt. Schließlich werde ich anhand von vier ausgewählten Filmbeispielen meine Überlegungen verdeutlichen.⁷

Eine zeitliche Strukturierung der filmgeschichtlichen Epochen, die von verschiedenen Schulen und Autoren vertreten wird (u.a. von Thomas Elsaesser, David Bordwell, Siegfried Kracauer oder Gilles Deleuze), fasst Lorenz Engell folgendermaßen zusammen: bis 1915 Frühgeschichte oder vorklassisches Kino, 1915 bis 1960 klassisches Kino, 1960 bis 1980 modernes Kino, seither postmodernes Kino (Engell 2007/2008). Fahle formuliert darüber hinaus eine filmische Zweite Moderne als die Epoche, die sich an den postmodernen Film anschließt (Fahle 2005). Meinen Ausführungen liegt im Wesentlichen diese Einteilung zugrunde.

6 Über die Zweite Moderne in der Kunst vgl. Heinrich Klotz's Werke *Moderne, Postmoderne, zweite Moderne* (1994) und *Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart* (1996).

7 Weitere Filmbeispiele zu dieser These skizziere ich bereits an anderer Stelle. Vgl. Martin (2007).

Eine Periodisierung der Filmgeschichte ist jedoch immer auch problematisch (ein Problem, das in den letzten Jahren auch in der Filmwissenschaft und anderen Disziplinen verstärkt diskutiert wurde).⁸ Doch definiert sich meine Argumentation nicht im Sinne einer starren Linearisierung oder Historisierung filmischer Phänomene. Vielmehr geht es mir um die Beschreibung des jeweils dominanten Filmtypes. Dies zieht notwendigerweise eine Historisierung oder Epocheneinteilung nach sich. Filmtypen können sich jedoch auch überlagern, ineinander übergehen oder ineinander fort dauern. Trotz des Aufkommens des modernen Films um 1960 existierte der klassische Hollywoodfilm nach wie vor weiter. Wie sich bereits im Aktionsbild (im klassischen Film) das Zeitbild (der moderne Film) andeutete, so führte auch das Zeitbild das Aktionsbild mit sich.

Das Schreiben über Film muss sich zudem dem Entwicklungsstand des Films anpassen (dies gilt im Übrigen auch für alle anderen Medien). Der Bruch moderner Filme mit den linearen Konstrukten des klassischen Erzählfilms sollte demnach auch zu einem Wandel in der Filmgeschichtsschreibung führen. Es kann also nicht darum gehen, Fortschritte des Films im Kontext eines traditionellen Geschichtsverständnisses zu beobachten und dieses starr historisch einzuordnen und somit gleichsam einen Stillstand zu produzieren (während der moderne Film selbst die Linearisierung in Frage stellt). Im Mittelpunkt sollte vielmehr die Beschreibung eines filmischen Wandels stehen. Laut Engell treffen Filme auf Kontexte und verändern sie, wobei sie selbst von diesem Wandel handeln (Engell 2007/2008). In diesem Sinne ist eine filmische Epoche auch kein ‚Zustand‘, sondern ein Prozess, der stets in Veränderung begriffen ist. Doch erst die Beschreibung des filmischen Wandels eröffnet auch eine evolutionäre Perspektive auf das Medium Film und verbindet historische mit typologischen Aspekten.⁹

Klassische Filmtheorien propagieren nahezu ausnahmslos das Primat des Bildes. Siegfried Kracauer schreibt, "... daß [sic] Filme mit Ton dem Geist des Mediums nur dann gerecht werden, wenn die Bilder die Führung in ihnen übernehmen. Der Film ist ein visuelles Medium" (Kracauer 1964, 148)¹⁰. Die verschiedenen Arten der Synchronisierung von Bild und Ton, die sich über die wesentlichen Begriffe Synchronismus – Asynchronismus bzw. Parallelismus und Kontrapunkt definieren, stehen im Zentrum seiner Ausführungen. Neben Kracauers Schriften existieren zahlreiche andere Texte zu einer asynchronen oder kontrapunktischen Verwendung des Tons im Film, wobei derartige Begriffe oftmals synonym verwendet werden, jedoch nicht dasselbe meinen bzw. unterschiedlich akzentuiert sind. Gemeinsam mit Vsevolod Pudovkin und Grigorij Aleksandrov forderte etwa Sergej Eisenstein im *Manifest zum Tonfilm* (1928) die Kontrapunktik und Unabhängigkeit des Tons im Film. Rudolf Arnheim argumentiert ähnlich, wenn er einen kontrapunktischen Einsatz des Tons propagiert, der Redundanz vermeiden soll. „Richtig ist, daß [sic] man nicht auch noch zu hören braucht, was man ohnedies sieht“ (Arnheim 1931, 69). Auch

8 Ein Überblick zur Kritik einer filmischen Periodisierung findet sich bei Engell (2007/2008).

9 Evolution verstehe ich im Sinne von Niklas Luhmann als einen dreistufigen Prozess der Selektion, Variation und Restabilisierung (Luhmann 1995).

10 Kracauer bezieht sich bei dieser Aussage, die in Zusammenhang steht mit Befürchtungen in der Übergangszeit zum Tonfilm, auf verschiedene Autoren wie Charensol, Adler, Lindgren.

Regisseure wie René Clair oder der Kunsthistoriker Erwin Panofsky sprechen sich gegen eine Verdopplung des Bildes durch den Ton aus (Panofsky 1993; Clair 1952). Eisler und Adorno propagieren zudem in *Komposition für den Film* (1947) die kontrapunktische Funktion von Filmmusik, die das Bild nicht illustriert, sondern kommentiert, indem sie bildgegenläufig eingesetzt wird (Adorno/Eisler 1976). Béla Balázs beschreibt darüber hinaus in *Der Geist des Films* (1930) eine „asynchrone Montage“ (Balázs 2001, 130).

Obwohl unterschiedlich argumentiert, ist dennoch allen frühen Filmtontheorien eines gemeinsam: sie beziehen den Ton, der bildgegenläufig verwendet werden soll, letztendlich doch auf das Bild. Dies zeigt, dass derartige Theorien stark visuell geprägt sind. Der Ausgangspunkt früher Tonfilmtheorien ist nicht der Ton, sondern das Bild. Doch ist dies nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass der Film bis dahin ein überwiegend visuelles Medium war.

Zudem zeigt die Forderung einer kontrapunktischen Verwendung des Tons im Film die stark normative Tendenz früher Tonfilmtheorien. Zwar wurden selten derartige Forderungen der Verwendung des Tons im Film auch von ihren Verfassern in die Praxis umgesetzt,¹¹ dennoch gab es insbesondere im frühen Tonfilm zahlreiche Experimente eines nicht-naturalistischen bzw. ‚unrealistischen‘ Toneinsatzes. In diesem Zusammenhang lässt sich für den frühen Tonfilm bzw. den klassischen Erzählfilm feststellen, dass die Unabhängigkeit oder Eigenwertigkeit des Tons vermittelt dargestellt wurde und die Fiktion nicht störte. Das heißt, eine asynchrone oder kontrapunktische Verwendung des Tons, wie sie frühe Theorien propagierten, fand vorrangig im Rahmen der Narration statt.

Dies änderte sich um 1960 mit dem Aufkommen des Autorenfilms, der, indem er die Narration aufbrach, die Differenz von Bild und Ton unvermittelt darstellen und sich somit selbst reflektieren konnte. Der bildgegenläufige Einsatz des Tons ging hier weit über einen kontrapunktischen oder asynchronen Einsatz von Bild und Ton, wie ihn Eisenstein und Pudovkin fordern, hinaus. Die Verbindung von Akustischem und Visuellem wurde unterbrochen und der Hörraum vom visuellen Raum getrennt. Deleuze schreibt in diesem Zusammenhang, dass

[...] die „Asynchronie“ nun nicht mehr das ist, was das sowjetische Manifest und insbesondere Pudovkin darunter verstanden. Es geht nicht mehr darum, Reden und Töne vernehmbar zu machen, deren Quelle sich in einem relativen *hors-champ* befindet und die sich folglich auf das visuelle Bild beziehen, dessen Gegebenheiten sie nicht bloß verdoppeln (Deleuze 1997b, 320).

Vielmehr geht es dem modernen Film darum, die narrative Klammer von Bild und Ton aufzubrechen und Akustisches und Visuelles auseinander treten und sich unabhängig voneinander entfalten zu lassen. In der

¹¹ Während Kracauer und Arnheim reine Filmtheoretiker waren, arbeiteten Balázs, Eisenstein und Pudovkin nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch.

Kluft zwischen Bild und Ton reflektiert der moderne Film seine klassische Form und stellt sich im Verhältnis zu sich selbst, seinen Konventionen und seiner Geschichte dar.

Doch trotz der Trennung und Autonomie von Bild und Ton im modernen Film gehen in Folge früher Tonfilmtheorien auch avancierte moderne Tonfilmtheoretiker noch von einem Primat des Bildes aus. Denn der Ton bezieht sich selbst in Chions Beschreibung des *on* (bzw. *in*), *hors-champ* und *off* immer schon auf das Bild. In mehreren umfassenden Werken der jüngeren Zeit legt Chion eine detaillierte und überzeugende Theorie zum Ton im Film vor. Chion gliedert in seinem Werk *Le son au cinéma* (1985) den akustischen Raum in drei Teilräume und ihre Übergänge: in das *on*, das Geräusch des Sichtbaren, das *hors-champ*, das Geräusch des gerade nicht Sichtbaren, das zwar Teil des diegetischen Raums ist, dessen Quelle sich aber außerhalb des Bildraums befindet, und das *off*, das Geräusch des Unsichtbaren, dessen Quelle außerhalb der Diegese und des Bildes liegt, wie beispielsweise der *off*-Erzähler oder die Filmmusik. Entweder ist die Tonquelle im Bild (im *on*) oder im gerade nicht sichtbaren, aber imaginärem Umraum des Bildes (im *hors-champ*, für außerhalb des Bildfeldes) oder aber nicht im Bild (im *off*) zu lokalisieren.¹²

Demnach teilt Chion den Hörraum ähnlich wie Bordwell und Kristin Thompson (1993) in diegetische Töne ein, die sich entweder im oder außerhalb des Bildes befinden, und nicht-diegetische Töne, wobei er diese Einteilung in *L'audio-vision* (1990) selbst kritisiert und in weitere Kategorien wie *le son on the air*, *le son ambient (son-territoire)*, *le son interne*, *hors-champ actif* und *hors-champ passif* etc. unterteilt. Chions Kritik an seinem eigenen Konzept ist verständlich, wenn man die Ubiquität und Invasivität des Tons bedenkt, Grundeigenschaften der Akustik, die es schwierig machen, den Filmtone exakt im oder außerhalb des Bildes zu lokalisieren. Doch ist es fraglich, ob Chions weitere Präzisierung wirklich hilfreich ist, oder ob sie die Verwirrung über die Lokalisierung des Tons nicht noch mehr vergrößert (Flückiger 2002, 302 ff). Zudem bleibt Chions Kategorisierung des akustischen Raums im Film nach wie vor auf das Bildfeld bezogen. Nicht das Bild wird über den Ton, sondern der Ton über das Bild begriffen.

In short, we classify sounds in relation to what we see in the image, and this classification is constantly subject to revision, depending on changes in what we see. Thus we can define most cinema as 'a place of images, plus sounds,' [...] (Chion 1994, 68).

Deleuze beschreibt in *Das Zeit-Bild, Kino 2* (1985) den Umbruch vom klassischen zum modernen Film um 1950 und in diesem Zusammenhang die Distanzierung des Tons vom Bild.¹³ Im modernen Kino zerbricht

¹² Der grundlegende Unterschied zwischen den Begriffen *hors-champ* und *off* ist genealogisch begründet. Hat das *hors-champ* seinen Ursprung in der Bildtheorie und definiert sich als Äußerlichkeit des Bildes, in dem sich andere, unsichtbare Bilder befinden, die mit dem aktuellen Bild in Zusammenhang stehen und jederzeit sichtbar werden können, so ist das *off* eine Formulierung, die mit dem Tonfilm entstanden ist, sich jedoch ebenfalls als Äußerlichkeit des Bildes beschreiben lässt. Chion arbeitet wie gesehen mit beiden Begriffen und lokalisiert den Ton im *hors-champ* und im *off*. Deleuze wiederum spricht von den zwei Formen des *hors-champ* (bzw. des *off*), nämlich von einem relativen und einem absoluten. Einen guten Überblick zur Genese des Begriffs des *hors-champ* (bzw. des *off*) in der Filmtheorie gibt Kayo Adachi-Rabes Studie *Abwesenheit im Film – Zur Theorie und Geschichte des hors-champ* (2005).

¹³ Eine Kurzzusammenfassung der Thesen Deleuzes zum Verhältnis von Bild und Ton stelle ich bereits an anderer Stelle vor. Vgl.

das „sensomotorische Schema“, der „Sprechakt“ ordnet sich nicht mehr in eine „Abfolge von Aktion und Reaktion“ ein, tritt nicht mehr mit dem visuellen Bild in Interaktion. Die neue „Lesbarkeit“ des visuellen Bildes steht nun neben dem „autonomen“ akustischen Bild, das nicht mehr sichtbar wird. Der „Sprechakt“ wird vom Visuellen unabhängig, er wird zur „freien indirekten Rede“ (Deleuze 1997b, 289-334). Der Film wird somit audiovisuell.

Die Äußerlichkeit des visuellen Bildes, das allein eine Kadrierung erfährt (*hors-champ*) wird ersetzt durch den *Zwischenraum zwischen zwei Kadrierungen, der visuellen und der akustischen*, durch den irrationalen Schnitt zwischen zwei Bildern, dem visuellen und dem akustischen (Deleuze 1997b, 322).

Trotz der „Dissoziation und Disjunktion“ von akustischem und visuellem Bild durch den „irrationalen Schnitt“, so Deleuze, existiert jedoch ein Bezug zwischen beiden, ein „freies indirektes oder inkommensurables Verhältnis“ (Deleuze 1997b, 322 ff.).

Doch im Gegensatz zu Deleuze lehnt Chion eine akustische Kadrierung im Film ab, wie Christian Metz bemerkt:

Es gibt kein klangliches *hors-champ*, sagt er [Chion], da es keine Feldbegrenzung für den Ton gibt. Der Ton wird in bezug [sic] auf das Bild lokalisiert, oder wenigstens in bezug [sic] auf die erzählte Geschichte, die im wesentlichen durch das Bild übermittelt wird [...] Diese [die Töne] werden nicht in ihrem gegenseitigen Verhältnis organisiert, sondern bezogen auf die Kadrierung und die Erzählung; so gesehen gibt es keine Tonspur (Metz 1997, 108).

Doch besteht laut Deleuze eine akustische Kadrierung ja gerade nicht in einer akustischen Feldbegrenzung, sondern vielmehr

[...] in der Erfindung eines reinen Sprechaktes, eines musikalischen Aktes oder gar eines Aktes der Stille [...], der aus dem hörbaren Kontinuum hervortreten muss (Deleuze 1997b, 322).

Laut Deleuze verschwinden im modernen Film allerdings auch das *hors-champ* und die *off*-Töne, „[...] da ja die beiden Formen des *hors-champ* und die korrespondierenden akustischen Verteilungen noch an das visuelle Bild gebunden waren“ (Deleuze 1997b, 322).

Das Akustische, das im modernen Film in dem Bruch mit dem Bild entsteht und gleichberechtigt neben das Visuelle tritt, bekommt jedoch mit der Postmoderne Macht über das Bild. Diese verkehrt das traditionelle Verhältnis von Bild und Ton, indem sie die visuelle Dominanz des klassischen Films in Frage stellt und das Akustische in den Vordergrund rückt. Somit entsteht im postmodernen Film ein *hors-son* - als akustisches Pendant zum *hors-champ* - das sich ebenfalls nicht im Sinne einer akustischen Feldbegrenzung definiert, sondern vielmehr als Äußerlichkeit des Tons, auf die sich nun auch das Bild bezieht. Ebenso wie sich unsichtbare Bilder im *hors-champ* befinden, befinden sich auch unsichtbare Bilder im *hors-son*, die, vom Ton hervorgebracht, sichtbar werden können. Das *hors-son* ist somit im Kontext eines generativen Prinzips als Äußerlichkeit des Akustischen zu sehen.

Sicherlich sollte gerade auch der Einfluss audiovisueller Medien wie Videokunst oder Fernsehen Anlass dazu geben, neue Tonkonzepte des Films zu denken. Mit dem Aufkommen privater Musiksender wie MTV findet eine Neupositionierung des Tons statt. In Musikvideos ordnet sich in der Regel das Bild dem Ton unter, d.h. Bilder werden zur Musik komponiert. Die Strukturierung von Bildern zu Tönen durch den Einfluss von Videoclips wie etwa in *LOLA RENNT* (D 1998, Tom Tykwer), dessen Ästhetik Bordwell als „MTV-Look“ (Bordwell 2001, 184) bezeichnet, zeigt die Unterordnung des Bildes unter den Ton. Darüber hinaus beeinflusst auch das televisionäre Dispositiv den Ton im Film. Die „kommunikative Anordnung von Zuschauer, medialem Angebot und situativer Umgebung“ (Hickethier 1996, 20) initiiert das Wandern des Zuschauers um das Fernsehgerät, Fernsehen wird zur Sekundärtätigkeit, Hausarbeit, Lesen oder andere Tätigkeiten werden gleichzeitig praktiziert (vgl. Sierek 1993, 67-113). Der Rezipient hört erst und blickt dann auf das Gerät. Rick Altman stellt in diesem Kontext fest, dass erst nach dem Geräusch der Reaktion (der Beifall in einer Quizshow) das Bild der Aktion (der Prominente betritt das Studio) folgt (vgl. Altman 2001, 388-412). Bei *8 MILE* (USA/D 2000, Curtis Hanson) wird ebenfalls die Geschichte erst durch den Rap bzw. das Bild durch den Ton initiiert. Doch scheint das Entstehen von Bildern zu Tönen insbesondere bei Tanz- und Musikfilmen evident. Wenn aber in *DIRTY DANCING: HAVANNA NIGHTS* (USA 2004, Guy Ferland) nicht nur ein Bild, sondern drei Bildschichten gleichzeitig zur Musik entstehen - im Hintergrund die Werkstatt, in der Mitte ein transparentes Leintuch, auf das ein Tanzfilm projiziert wird, im Vordergrund ein tanzendes Paar - ist das außerordentlich bemerkenswert.

Der Einfluss audiovisueller Medien wie Videokunst oder Fernsehen auf den Film führte also auch zu einer Verschiebung des Verhältnisses von Bild und Ton im Film. In diesem Zusammenhang wird eine Weiterentwicklung, mehr noch, eine Verkehrung Chions Theorie der Hörräume unabdingbar. Denn wird nicht mehr der Ton über das Bild, sondern das Bild über den Ton definiert, so wird auch eine Neuformulierung des Bildraums nötig, gleichsam eine Umformulierung des *hors-champ* zu einem *hors-son*. Aus den Positionen Deleuzes und Chions wird eine These des postmodernen Filmtons entwickelt, die die visuelle Dominanz des klassischen Films in Frage stellt.

Die Formulierung eines *hors-son* (für außerhalb der Tonspur) als Umkehrung des *hors-champ* (für außerhalb des Bildfeldes) stellt einen Versuch dar, die tonästhetischen Innovationen der filmischen Postmoderne theoretisch zu fassen. Die Umkehrung traditioneller Macht- und Hierarchieverhältnisse von Bild und Ton erfordert eine Präzisierung und Erweiterung bereits bestehender Begriffe. Die Formulierung eines *hors-son* als Äußerlichkeit des Tons definiert sich somit als generatives Prinzip, als eine Hervorbringung des Bildes durch den Ton.

Der Film der Zweiten Moderne schließt an den modernen Film insofern an, als dass er das Akustische ebenfalls in den Vordergrund treten lässt. Darüber hinaus vollendet er, was der postmoderne Film beginnt, die Konfrontation und Vereinigung von klassischer und moderner Tonästhetik. Demnach wird eine

akustische Dominanz mit dem Film der Zweiten Moderne ebenso möglich wie eine visuelle, eine Generierung von Bildern durch Töne ebenso wie die Hervorbringung von Tönen durch Bilder. In dem Bestreben, den klassischen und den modernen Film zusammenzuführen, mündet die neue Gültigkeit des *hors-champ* und des *hors-son* letztendlich in eine Gleichzeitigkeit von Interaktion und Autonomie von Bild und Ton. Indem Bild und Ton einerseits durch die Narration verklammert werden, andererseits die Geschichte aufgebrochen wird und Akustisches und Visuelles auseinander treten, werden beide filmische Formen, die klassische und die moderne, Narration und Reflexion, im Film der Zweiten Moderne vereint.

Demnach lässt sich das Verhältnis von Bild und Ton im Film aus evolutionärer Sicht folgendermaßen beschreiben: Beruht der klassische Film tendenziell auf einem Zusammenspiel von Bild und Ton im Kontext der Geschichte, so äußert sich der moderne Film eher in einer Trennung von Bild und Ton. Während die Eigenwertigkeit des Akustischen im klassischen Film über die Narration vermittelt wird, geschieht dies im modernen Film überwiegend unvermittelt. Findet eine asynchrone Verwendung von Bild und Ton im klassischen Film innerhalb der Geschichte statt, so bricht der moderne Film die narrative Klammer auf. Der Ton im klassischen Film ist also, obwohl er sich vom Bild entfernt, mit diesem narrativ verklammert. Im modernen Film hingegen entfalten sich Akustisches und Visuelles unabhängig voneinander.

Nach einer Phase der Herausstellung des Tons im postmodernen Film mündet der Film der Zweiten Moderne schließlich in eine Gleichzeitigkeit von Interaktion und Autonomie von Akustischem und Visuellem. Der Film der Zweiten Moderne löst den Widerspruch von klassischem und modernem Film, von Bewegungs- und Zeitbild, von Narration und Selbstreflexion, indem er beide korrespondieren, einander einkreisen und aufeinander einwirken lässt. Wahrnehmbar wird dies insbesondere in der Vermittlung von Bild und Ton unter Beibehaltung der Differenz, d. h. ohne sie zu synthetisieren und in einem Dritten aufgehen zu lassen. Indem Bild und Ton zusammenspielen und dennoch autonom sind, werden die klassische und die moderne Form vereint.

Dies soll im Folgenden anhand von vier ausgewählten Filmausschnitten verdeutlicht werden:

(1) Der Film *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939, Victor Fleming) ist ein eindrückliches Beispiel für das Zusammenspiel von Bild und Ton im klassischen Film, das zwar einerseits die Eigenwertigkeit des Akustischen thematisiert, andererseits jedoch die Erzählung nicht aufbricht und die Fiktion nicht stört. Der asynchrone Ton im klassischen Film äußert sich insbesondere in der Off-Stimme oder im *acousmètre*, einer unsichtbaren Stimme im Kino, die alles sieht und weiß, einer Stimme, die laut Chion körper- und gesichtslos ist. Die Stimme des Zauberers in *THE WIZARD OF OZ* beschreibt Chion als ein typisches *acousmètre* (Vgl. Chion 1999, 28). Doch obwohl sich die Stimme vom Bild löst und sogar Macht über dieses erhält, bezieht sie sich dennoch auf das Visuelle und ist mit diesem narrativ verbunden. Die Szene am Ende des Films zeigt schließlich die Entakusmatisierung, die Rekonfiguration bzw. Rückbindung der Stimme an den Körper.

(2) Der moderne Film geht einen Schritt weiter, wenn er den Zuschauer nicht mehr nur auf die Eigenwertigkeit des Akustischen aufmerksam macht, sondern die Differenz beider Größen unvermittelt, ohne narrative Klammer, präsentiert und die Fiktion aufbricht. Bild und Ton treten auseinander und stören sich, wie *WEEK END* (I/F 1967, Jean-Luc Godard) zeigt. Der Dialog eines Paares wird zeitweise derart von Musik überlagert, dass sich die Sprachverständlichkeit des Films nahezu auflöst. Durch solche akustischen Überlagerungen macht Godard offensichtlich auf den klinischen Hollywoodton aufmerksam (Flückiger 2002, 122). Darüber hinaus verweist der Schriftzug *ANALYSE* nicht nur auf die Zwischentitel des Stummfilms bzw. auf das Verhältnis von Sprache und Schrift im Film, sondern er unterbricht auch - wie die Tonüberlagerungen - die Kontinuität der Szene. Der Film ist nicht mehr narrativ, sondern reflexiv.

(3) Der postmoderne Film schließlich stellt traditionelle Hierarchieverhältnisse in Frage, indem er den Ton in den Vordergrund treten lässt. Der Vorspann von *STAR WARS: EPISODE IV - A NEW HOPE* (USA 1977, George Lucas) zeigt eindrucksvoll die Hervorbringung des Bildes durch den Ton. Raumschiffe fliegen mit einem ohrenbetäubenden Lärm, begleitet von monumentaler Filmmusik, über die Köpfe der Zuschauer. Hört man die Raumschiffe zunächst nur von hinten, so kommen sie, nachdem sie über die Köpfe der Zuschauer geflogen sind, schließlich von oben ins Bild. Die Raumschiffe werden also erst, nachdem sie zu hören sind, auch sichtbar. Das heißt, unsichtbare Bilder, die sich zunächst im *hors-son* (im Außerhalb des Tons) befinden, werden, initiiert vom Ton, sichtbar. In diesem Kontext ist vor allem die Ortung der Raumschiffgeräusche im Zuschauerraum interessant. Diese wurde durch den Raumklang möglich, der sich mit der Einführung von Dolby Stereo endgültig im Kino durchsetzen konnte.¹⁴ Im Gegensatz zur Flächigkeit der Bilder waren die Raumschiffgeräusche nun nicht mehr nur auf der Leinwand, sondern auch im Kinosaal zu lokalisieren. Dies wird in *STAR WARS*, der als einer der ersten Filme die neue Technik von Dolby Stereo vorstellte, durch die Raumschiffe, die akustisch hinter und vor dem Zuschauer zu hören sind, wahrnehmbar.

Wie der Vorspann von *STAR WARS* zeigt, äußerten sich die „Tonbesessenheit der Regisseure“ sowie die „Fetischisierung des technischen Fortschritts“ in der „Dolby-Frühphase“ (Flückiger 2002, 51ff.) im postmodernen Film in einer Herausstellung des Akustischen. Das Audiovisuelle im postmodernen Film erhielt insbesondere durch das Auditive seine Qualität. Dolby Stereo schaffte letztendlich Raum für die Postmoderne, in der das Akustische als eigene Struktur an Dimension gewann. Die Fluggeräusche der Raumschiffe in *Star Wars* verweisen nicht nur auf sich selbst und ihre technische Verfertigung, sondern sie präsentieren sich auch in der Thematisierung ihrer technischen Erzeugung als eigenständiges Element des Films. Wobei deshalb das Bild nicht in den Hintergrund tritt oder entwertet wird (das würden die visuellen Exzesse des postmodernen Films auch gar nicht erlauben). Vielmehr wird das Akustische aufgewertet und in den Vordergrund gerückt, indem das Bild sichtbar macht, was zunächst nur hörbar war.

14 Wobei Dolby Stereo keine wirkliche technische Innovation darstellt, da der Stereoton bereits in den 1950er Jahren existierte. Da dieser jedoch wieder relativ schnell aus den Kinoälen verschwand, konnte erst Dolby Stereo durchsetzen, was Cinemascope und andere Techniken mit Mehrkanalton Jahrzehnte vorher bereits andeuteten.

(4) Der Film der Zweiten Moderne schließlich ermöglicht eine akustische Dominanz ebenso wie eine visuelle, eine Hervorbringung von Bildern durch Töne ebenso wie die Generierung von Tönen zu Bildern. In dem Bestreben, den klassischen und den modernen Film zusammenzuführen, mündet der Film der Zweiten Moderne in einer Gleichzeitigkeit von Narration und Reflexion, von Interaktion und Autonomie von Akustischem und Visuellem, wie der Film *TROIS COULEURS: BLEU* (F/PL/CH/UK 1993, Krzysztof Kieslowski) eindrücklich zeigt. Während Julies ‚musikalischen Anfalls‘ im Krankenhaus verbinden und trennen sich Akustisches und Visuelles in einer Bewegung. Julies Gesicht hat eigentlich nichts mit der Musik zu tun, doch ein kurzes Zucken Julies verrät ihre Gedanken als scheinbare Quelle des Tons. Doch der Zuschauer kann sich nicht sicher sein, ob es sich um einen inneren, einen mentalen Ton im Kopf der Protagonistin handelt oder ob ein äußerer, ein außerhalb des Bildes und der Geschichte befindlicher Ton erklingt. Dieser Eindruck verstärkt sich, als Julies Blick der Kamera folgt, deren Bewegung nachzeichnet und dennoch an ihr vorbeigeht.

Zudem entsteht ein Blauschleier zur Musik, ein zweites Bild, das sich über das erste schiebt. Eigentlich korrelieren Bild und Ton in Form einer abstrakten visuellen Entsprechung, denn das Bild wird in Gleichklang zur Musik diffus blau verschleiert, doch gleichzeitig besteht zwischen Sichtbarem und Hörbarem eine Differenz, denn man sieht nicht, was man hört (ein Problem, das generell bei der Visualisierung von Musik auftritt. Im Gegensatz zur Sprache oder zu Geräuschen, die eine konkrete Anbindung an das Bild bzw. an Gegenstände oder Menschen im Bild erlauben, kann die Visualisierung von Musik immer nur eine Annäherung oder abstrakte Entsprechung sein). Außerdem handelt es sich um ein *hors-son*, um eine Hervorbringung des (zweiten) Bildes durch den Ton. Nicht das Bild initiiert den Ton, sondern der Ton generiert das Bild. Ein unsichtbares Bild, das sich im *hors-son* befindet, wird in Form eines Blauschleiers sichtbar und legt sich über das erste Bild. Doch obwohl sich die Musik vom ersten Bild distanziiert und ein zweites hervorbringt, kann sie nicht mehr eindeutig zugeordnet werden, nicht dem Bild und nicht der Diegese. Denn einerseits fördert die Musik die Narration, andererseits bricht sie die Geschichte auch auf.

Dann, für einen Moment, ist die Stimme einer Frau zu hören. Julie blickt kurz auf, doch die Musik setzt wieder ein und führt in eine schwarze Blende, in das Außen des Bildes und der Geschichte. In dem Moment also, als sich Bild und Ton einander annähern, unterbricht die Musik ein weiteres Mal die Verbindung von Akustischem und Visuellem. Doch die Schwarzblende zur Musik stört nicht nur die Handlung, sondern sie markiert auch eine Leerstelle, die sich der Imagination des Zuschauers öffnet und Platz schafft für Assoziationen jenseits der Bilder. Auch hier liegt eine Ambivalenz in den Bildern bzw. in dem Dazwischen der Bilder. Die Musik unterstützt zwar die Geschichte, unterbricht aber zugleich auch die Handlung und die Bilder. Schließlich, nachdem die Musik verstummt und das Bild wieder sichtbar wird, antwortet Julie. Und nun erst schließt sich die Kluft zwischen Bild und Ton.

Anhand der Filmbeispiele sollten die theoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Ton aus historischer Sicht, in ihrer Entwicklungslinie vom klassischen Film bis zum Film der Zweiten Moderne, verdeutlicht werden. Im Wesentlichen stand dabei die Differenz von Bild und Ton im Mittelpunkt. Es sollte eine Tendenz aufgezeigt und anhand des Filmmaterials in aller Kürze die von diesen Filmen eingenommen Reflexionspositionen zum Filmtone herausgearbeitet werden. Die Problematik um die Kürze der Darstellung ist mir bewusst. Obwohl es mir nicht um eine enzyklopädische, sondern um eine paradigmatische Einteilung geht, ist es auf jeden Fall notwendig, einen größeren Filmkorpus für derartig umfassende Thesen heranzuziehen. Allerdings würde an dieser Stelle eine ausführliche Analyse von über 30 Filmen, die meinen theoretischen Überlegungen zu Grunde liegen, den Rahmen sprengen.

Literatur

- Adachi-Rabe, Kayo (2005) *Abwesenheit im Film – Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*.
Münster: Nodus Publikationen.
- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns (1976) Komposition für den Film. In: *Theodor W. AdornGesammelte Schriften, Band 15*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 7-156.
- Altman, Rick (1985) The Evolution of Sound Technology. In: *Film Sound, Theory and Practice*. Hrsg. v. Elisabeth Weis und John Belton. New York: Columbia University Press, S. 43-53.
- Altman, Rick (2001) Fernseh-ton. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte–Analyse*. Hrsg. v. Ralf Adelman et alii. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 388-412.
- Arnheim, Rudolf (1977) Tonfilm mit Gewalt. In: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, München/Wien: Carl Hanser Verlag, S. 68-71.
- Arnheim, Rudolf (1932) *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag.
- Balázs, Béla (2001) *Der Geist des Films*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1993) *Film art: an introduction*. New York [u.a.]: McGraw-Hill.
- Bordwell, David (2001) *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt/ Main: Verlag der Autoren.
- Chion, Michel (1990) *L'audio-vision. Son et image au cinema*. Paris: Nathan.
- Chion, Michel (1992) *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, Collection Essais, Editions de l'Etoile.
- Chion, Michel (1994) *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel (1999) *The Voice In Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Clair, René (1952) *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Verlag C.H. Beck.
- Deleuze, Gilles (1997a) *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Deleuze, Gilles (1997b) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Egner, Silke (nun Martin, Silke) (2003) *Bilder der Farbe*, Band 2 serie moderner film, Hrsg. v. Lorenz Engell und Oliver Fahle. Weimar: VDG.
- Eisenstein, Sergej M./Pudovkin, Vsevolod/Aleksandrov, Grigorij (1984) Die Zukunft des Tonfilms (Ein Manifest). In: *Schriften 4*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München/Wien: Carl Hanser Verlag, S. 166-169.
- Engell, Lorenz (2007/2008) *Der gute Film*. online:<http://www.uniweimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0708/> (Stand 12.12.2007).
- Fahle, Oliver (2005) *Bilder der Zweiten Moderne*. Band 3 serie moderner film, Hrsg. v. Lorenz Engell und Oliver Fahle. Weimar: VDG.
- Felix, Jürgen (ed.) (2002) *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg: Schüren Verlag.
- Flückiger, Barbara (2002) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren Verlag.

- Hickethier, Knut (1996) *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Klotz, Heinrich (1994) *Moderne, Postmoderne, zweite Moderne*. München: Beck.
- Klotz, Heinrich (1996) *Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*. München: Beck.
- Kracauer, Siegfried (1964). *Theorie des Films*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Luhmann, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Martin, Silke (2007) Die Sichtbarkeit des Tons im Film – Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren. In: *Medien – Diskurse – Deutungen*. Hrsg. v. Becker, Andreas R. et alii., Marburg: Schüren Verlag, S. 127-134.
- Merker, Helmut (2001) Singin' in the rain – Du sollst mein Glücksstern sein. In: *Filmklassiker. Bd. 2*. Hrsg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 134-138.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen.
- Nietzsche, Friedrich (1991) *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, zunächst Leipzig 1872, dann u. a. auch Ditzingen: Reclam.
- Palm, Michael (1994) Was das Melos mit dem Drama macht. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Hrsg. v. Christian Cargnelli und Michael Palm. Wien: PVS Verleger, S. 211-232.
- Panofsky, Erwin (1993) *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt/Main: Campus Verlag.
- Sierek, Karl (1993) *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft mbH.
- Toeplitz, Jerzy (1985) *Geschichte des Films. Band 2, 1928-1933*. Berlin: Henschelverlag.

Empfohlene Zitierweise

Silke Martin: Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne – Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2* (2008), S. 54-67, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p54-67>.

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 Verflechtung von Biographie und musikalischer Diegese in Clint Eastwoods BIRD (USA 1988)

Willem Strank (Melsdorf)

1. Einleitung und Verortung

In den 1980er Jahren wurde die Tradition des Musiker-Biopics auf dem Gebiet des Jazzmusikers durch einige wesentliche Exempel wiederbelebt. Eines der wichtigsten Beispiele war hierbei mit Sicherheit der wenig später entstandene Film BIRD von Clint Eastwood aus dem Jahre 1988. Der Versuch einer filmischen Biographie von Charlie Parker muss hierbei von vornherein problematisch erscheinen: Erstens ist es kaum möglich, sein Leben wie im traditionellen Hollywood-Biopic mit einem verklärenden Happy-End (das ihn zumindest als moralischen Sieger darstellen würde) zu versehen, zweitens ist jede vorliegende biographische Darstellung von Charles "Bird" Parker von den vielen Anekdoten zu befreien, die sich im Laufe der Jahrzehnte um seine Person gerankt haben, um eine historische Darstellung zu ermöglichen. Eastwoods Lösung besteht darin, beide Ansätze zu verwerfen und den Film konsequenterweise um einen ambivalenten, tragischen Helden zu konstruieren, während die meisten Anekdoten reflektiert übernommen werden. Dem Zuschauer werden somit Möglichkeiten zur Verehrung des Musikers Bird ebenso geboten wie Möglichkeiten der Distanzierung von dem Privatmann Parker. Dass auch diese beiden Zugänge wiederum ambivalent gestaltet sind, spricht für die Vielschichtigkeit des Films, denn ausgesprochene Fans des Saxophonisten müssen die musikalische Trivialität der späteren Birdland-Experimente ebenso einräumen wie Biographen die durchaus vorhandene Sympathizität vieler Charaktereigenschaften Charlie Parkers.

Die Musik des Films ist größtenteils Bebop, situationsbedingt kommen einige andere Stilrichtungen der Jazz- und Pop/Rock-Musik hinzu. Für die zeitgemäße Erneuerung des Parkerschen Oeuvres hat Eastwood eine kontroverse Methode gewählt: Die alten Saxophonspuren wurden mit neu eingespielten Begleitspuren amalgamiert, sodass zwar Charlie Parkers Spiel im Film zu hören ist, dies aber verfremdet durch eine Band

aus den 1980er Jahren. Die Musikauswahl beschränkt sich auf bekanntere Stücke wie *Now is the time* und *Ornithology*, die komplizierteren Werke Parkers wie *Donna Lee* oder *Confirmation* bleiben unberücksichtigt. Die Inszenierung der Performances ist größtenteils konventionell, auf Bühnen, in Clubs, im Studio, während die Musik jedoch sehr unterschiedliche Strategien verfolgt, die im Folgenden genauer aufgezeigt werden sollen.

2. Musikalische Schlüsselszenen in Clint Eastwoods *BIRD*

Bereits die Eingangssequenz beginnt mit Musik: Charlie Parkers Haus wird gezeigt, dazu erklingt eine einsame Flöte, die ein Stück in folkloristischem Tonfall spielt. Nach einem Schnitt sieht man Parker selbst, der – nunmehr intradiegetisch – das Thema des Weihnachtsliedes *O Tannenbaum*, über den Balkon wandernd, etwas variiert. In der kurz darauf folgenden Bühnenszene ist nur noch eine thematische Allusion des Stückes zu hören, Parker spielt ein extensives Solo und wird vom Publikum jubelt. Die Kette wird noch weiter gesponnen: Gegen Ende der Szene fliegt ein Becken durch die Luft und der geräuschvolle Aufprall vermischt sich mit dem Donner eines Gewitters, der Charlie Parker beim Eintreten in seine Wohnung begleitet. Dort pfeift er eine Jazzballade (*If I should lose you*), die er im folgenden Gespräch mit seiner Frau thematisiert. Schließlich beschwert er sich über das unmusikalische Gehör der Zuschauer und beginnt ein Gespräch über die Gewerkschaft.

Viele der hier etablierten Motive werden im Film noch eine wichtige Rolle spielen: Das Privatleben Parkers (symbolisiert durch den weihnachtsbezogenen Beginn) wird dem Bühnenleben des Musikers gegenüber gestellt. Die Ruhe und Introvertiertheit zuhause kontrastiert mit dem extrovertierten Solo, das auf der Bühne erklingt; das Thema der Musik verbindet dennoch lose beide Sphären in seiner Person. Das in der traumartigen Sequenz durch die Luft fliegende Becken hat etwas mit der Rezeption seiner Musik zu tun, bezieht sich auf eine Anekdote, die später im Film ausführlicher dargestellt wird: Es bedeutet die Ablehnung seiner Neuerungen, die Unfähigkeit der Zuhörer (im ersten Fall ein Bandmitglied), seine Musik nachzuvollziehen. Dies wird zudem in der folgenden Szene thematisiert, denn Parker beschwert sich bei seiner Frau explizit hierüber. Das Gewitter verweist bereits in einer weitläufigen Klammerung auf das Ende des Films, Parkers Tod, der ebenfalls geräuschvoll von einem solchen Unwetter untermalt wird. Das Thematisieren der Jazzballade ist gleichfalls vielseitig interpretabel: Parker wechselt von der Musik selbst zum Dialog über Musik, ein Angebot, das dem Zuschauer vom Film fortwährend gemacht wird, der die Musik in den Vordergrund setzt und als *Sprache* etabliert, die einer Interpretation bedarf. Zudem verweist der Text (und somit der problemlos disambiguierte Teil der Ballade) auf die Beziehung zwischen Charles und Chan: Die Hauptfigur bezieht sich durch eine nostalgische Geste (den Verweis auf ältere, bekannte Musik) auf seine Abhängigkeit von seiner Frau, definiert ihr Verhältnis durch ein vorgefertigtes Modell, das in der Musik romantisiert wird.

Das erste wiederkehrende Motiv musikalischer Art wird bei 0:10:30¹ eingeführt: Als Bird vor dem Spiegel ein Gedicht rezitiert, erklingt im Hintergrund ein Saxophon, das solo eine elegische Melodie spielt. Dieses Motiv funktioniert vor allem durch die Instrumentierung (Soloinstrument), die bildhaft für die Vereinzelung, Introspektive der Hauptfigur steht. Ein weiteres Beispiel für dieses Motiv findet sich nach Misslingen des Selbstmordversuches in der geschlossenen Anstalt: Solange Bird allein und vom Bild fokussiert ist, erklingt ein Solothema für Saxophon, beim Schnitt zum Gespräch mit dem Arzt verstummt die Musik (0:14:40). Ab diesem Punkt nimmt der Film, der bisher linear die angenommene Gegenwart Parkers erzählt hat, eine Wendung und widmet sich analeptisch vom Krankenbett aus Parkers Biographie. Diese lässt sich grob in vier Segmente unterteilen: Die Liebesgeschichte mit Chan, Parkers Karriere, Parkers Drogenabhängigkeit, die Freundschaft mit Dizzy Gillespie.

Der nächste wesentliche Einsatz der Filmmusik findet sich bei einem Stadtspaziergang (0:20:20), der zur Vorstellung der Jazzlandschaft Ende der 30er oder Anfang der 40er Jahre dient. Die Musik setzt mit einem mehrstimmig gesetzten Bläsersatz aus einer Bebop-Suite ein, die in eine Big Band Swing-Nummer überblendet. Diese dient nun als Kulissenmusik, unterstützt den urbanen, feierlichen Hintergrund, der jedoch ca. eine Minute später bereits (0:21:20) wieder durch das bekannteste Stück des New Orleans Jazz, *When the saints go marching in*, unterbrochen wird. Nach 15 Sekunden endet dieses historische Segment und eine langsame Swingnummer löst den bekannten Schlager ab, während Musik und sonstige Dienstleistungen der Bordelle von einem Pagen angepriesen werden. Schließlich ist modernerer Swing zu hören, der auch explizit thematisiert wird: Die Struktur ist durch das Thema und die Improvisation hindurch zu verfolgen, das Saxophonsolo leitet zu einer intradiegetischen Szene auf der Bühne eines Clubs in Kansas City – Parkers Geburtsort – über. Das Solo wechselt zwischen zwei Saxophonisten und einem Trompeter hin und her, bis der Altstar Buster Franklin (angelehnt an die Swingikone Lester Young) an Charlie Parker übergibt. Der junge Parker beginnt schüchtern seinen Chorus und dehnt ihn dann melodisch (durch die charakteristischen *blue notes* der verminderten Quinte) und zeitlich (er belässt es nicht bei einem Chorus wie vorgeschrieben) erheblich aus. Die Band reagiert auf das moderne, aber auch noch etwas unbeholfene Solo negativ, der Drummer hört auf zu spielen und wirft – dieses traumartige Motiv nachträglich kontextualisierend – ein Becken neben Parker auf den Boden, um ihn zu unterbrechen. Die Musik wird fortgesetzt und nach einer erheblichen Auslassung in der *histoire* wird Parker auf einer Bühne in New York, nun als umjubelter Star im Duo mit Gillespie spielend, gezeigt. Buster Franklin beobachtet resigniert das ausgedehnte Bebop-Solo Parkers, das Publikum reagiert nun äußerst positiv auf “Charlie von hier und dort” (wie er von Young vorher noch geringschätzig genannt wurde) und im Nachfeld der Szene versenkt der Altstar sein Saxophon im nächstgelegenen Fluss.

¹ Die Time Code-Angaben beziehen sich auf die deutsche DVD-Ausgabe.

Der Stilwechsel vom Swing zum Bebop, der von der urbanen Sequenz dargestellt wird, inszeniert zugleich Parkers außergewöhnliche Qualität als Saxophonist und seinen Erfolg beim Publikum nach anfänglichen Schwierigkeiten. Die Tatsache, dass selbst einer der renommiertesten Musiker der New Yorker Szene sein Saxophon angesichts des jungen Newcomers im Fluss versenkt, wirkt in diesem Zusammenhang noch affirmativ. Zugleich wird auf der rein musikalischen Ebene eine Art zeitliche Verortung unternommen, die auf den New Orleans Jazz zurückgreift und den Wandel vom späten Swing zum Bebop zeigt. Die Musik interagiert intradiegetisch mit dem Publikum des Clubs zu zwei verschiedenen Zeiten, extradiegetisch mit dem Publikum des Films, das eine historische Verortung dieser Zeiten vorzunehmen angeregt wird.

Musik funktioniert jedoch nicht nur als Sprache der Interaktion von Künstler und Publikum wie im vorangegangenen Beispiel, sondern auch als Sprache der Künstler. In einer der für die Freundschaft zwischen "Bird" und "Diz" wichtigsten Szenen (0:30:30) spielt der Saxophonist seinem Freund bei Nacht das Thema zu einem der bekanntesten (wenn auch simpelsten) Parker-Stücke, *Now is the time*, vor und bittet ihn, dieses aufzuschreiben. Der Titel des Stücks verweist gleichzeitig auf den Moment der Abreise nach Kalifornien², den Gillespie seinem Freund anbietet, und während Parker nur in der Sphäre des Stücks zu verbleiben scheint (er spielt es im fahrenden Taxi weiter), sorgt sich Dizzy um wesentlich realitätsnähere Aspekte des Musikerdaseins. Zwar versteht er das Thema, das Bird ihm vorspielt, musikalisch, aber er lässt sich nicht auf die Ebene ein, da für ihn die zentralen Fragen in der Ernährung seiner Familie, der Ausweitung des Auftrittsbereiches und ähnlichem liegen.

Interessant ist auch der Zusammenhang von expressiver Musik und appellativer Musik in *BIRD*. Wenn Charlie Parker seinem Freund *Now is the time* vorspielt, ist dies mit Sicherheit kein unterschwelliger Appell, etwas zu verändern; dies läge eher in Dizzys Natur. Aber auch Parker funktionalisiert Musik, spielt Chan ein Ständchen (0:45:30) und macht ebenfalls einer Frau in Kalifornien mit einer fokussierten Performance klar, dass er sich für sie interessiert (0:51:30). Das allgemeine Spiel für das Publikum verengt sich in diesem Fall auf eine Person, gelenkt allein durch Birds Gestik und Mimik – musikalisch gesehen verändert sich nichts: Parker instrumentalisiert das Solo als individuell adressierte Musik.

Das Ende der analeptischen Erzählungen wird strukturell an Parkers Vereinsamung gekoppelt: Das Solothema des Saxophons ertönt wieder (1:09:00), als Chan und Charlie sich nach dessen Selbstmordversuch in einem Park treffen. Der Abstieg Parkers, der durch seine Undiszipliniertheit im Studio (1:00:30) bereits angekündigt wird, nimmt nun einen Großteil des verbleibenden Films ein: Er spiegelt sich erstens im musikalischen Diskurs wieder, als Charlie aus dem *Birdland* die Klänge von Imitatoren seines Stils vernimmt (1:20:45), durch Experimente mit Streichorchestern seine Stringenz verliert (1:43:08), eine Vokalvariante eines seiner Soli im Autoradio hört (1:53:20) und die Ablösung des Jazz in den Clubs durch Rock'n'Roll mit ansehen muss (2:13:25). Als Privatmann muss er den Tod seiner Tochter hinnehmen (1:59:00) und

² Das oben erwähnte *If I should lose you* und *Now is the time* sind nicht die einzigen Beispiele für die Berücksichtigung des Titels in der filmischen Diegese: Nachdem Chan ihren Mann auf seine Frauengeschichten anspricht (0:33:08), singt sie (0:35:15) in einer Bar *Why do I love you?*.

entfremdet sich mehr und mehr von Chan (2:20:00). Gleichzeitig befindet er sich in einer völligen Musikwelt, denn ab 1:12:00 ist fast nur noch intradiegetische Musik aller Arten im Film zu finden: Die Performances von Parker und seinen Nachfolgern werden immer mehr zum Schwerpunkt des Films.³

Die musikalischen und biographischen Diskurse, die vom Aufstieg bis zum Fall der Musik und der Person Charlie Parkers etabliert wurden, münden in einer symbolisch befrachteten Sterbeszene der Hauptfigur. Diese hat aufgrund starker Schmerzen Zuflucht zu Nika, einer älteren Bekannten, genommen, um sich zu kurieren (2:25:00). Im Fernsehen läuft triviale Musik mit Jazzallusionen (*Tea for two*), die der Untermalung von Comedysendungen dient. Das Gewitter setzt – wie zu Beginn des Films – ein, Charlies intensives Lachen über die Fernsehsendung führt zu Herzproblemen. In der Folge läuft eine Szenenschau aus seinem Leben als Sequenz “vor seinen Augen” ab, die von der intradiegetischen Abschiedsmusik einer Fernsehrevue begleitet wird. Die Realitätsebenen des Fernsehens und der Erinnerung werden vermischt, die intradiegetische Musik wird ebenfalls extradiegetisch semantisiert. Das Gewitter übertönt schließlich im Todesmoment die Revuemusik und der Film schließt mit der Fehleinschätzung eines Arztes, der 34-jährige Parker sei 65 Jahre alt gewesen, und einer letzten Integration des Beckenwurfes, der in seinem neuen Kontext nicht mehr auf Birds Musik beziehbar ist, sondern wie eine Metapher auf den Aufstieg und Fall des Musikers wirkt. Ein Blues in dur dient als extradiegetische Beerdigungsmusik, die gleichzeitig zur Abspannmusik umfunktioniert wird, als dieser beginnt. Sie leitet über in eines von Birds Werken mit Streichorchester, als Apotheose seines Saxophonspiels, korrelierbar mit konventionellen Konzepten einer “himmlischen” Klangwirkung.

3. Die Funktion(en) der Musik in Clint Eastwoods BIRD

Bei der Analyse der visuellen Ebene und der drei akustischen Ebenen eines Films (Dialog, Geräusch und Musik) kann man bei Clint Eastwoods BIRD ausmachen, dass der Wahrnehmungsfokus klar auf der Musik liegt. Zwar ist in einem Musikerfilm grundsätzlich mit einem hohen Aufkommen an Musik zu rechnen, jedoch nicht so intensiv und so vielfältig wie in BIRD. Die meiste Musik des Films ist, wie nicht überraschen mag, intradiegetisch, wichtige Motive (das Saxophon-Solo) und strukturelle Grenzen (Ortswechsel und Sequenzbrücken) werden zumeist extradiegetisch eingespielt. Die dominante Musikform ist Bebop, mit dessen Struktur sehr differenziert und reflektiert umgegangen wird: Nur die Disposition des Themas wird gelegentlich in den Hintergrund geblendet, die prägnantesten Soli nur selten. Die musikalische Welt, die Parker (und Gillespie) im Film erzeugen, sind von dieser Musikform geprägt, jedoch bewegt sich die Hauptfigur wiederum selbst in einer stark von Musik geprägten Welt, die durch verschiedenste Stile (von Strawinsky-Platten bis zum Rock’n’Roll-Konzert) intradiegetisch konstituiert wird. Die Musik nimmt

³ Als Parker im *Birdland* auftritt (1:37:00), wird *Hot Blues* gar als komplette Einlage belassen und nur zwischenzeitlich kurz in den Hintergrund geblendet.

hierbei die klassischen Funktionen der Filmmusik (als Untermalung, Kommentar, Strukturprinzip u.a.) ebenso wahr wie wesentliche diegetische Funktionen, die näher betrachtet werden sollten.

Erstens: Die musikalische Genese, die im Film von den Vorstufen des Bebop bis zu seinen (ökonomischen, nicht künstlerischen) Nachfolgern reicht, wird nicht oder nur selten expliziert, sondern durch die Musik selbst vermittelt. Warum Buster Franklin sein Saxophon im Fluss versenkt, wird vollends nur dann klar, wenn man den *musikalischen* Unterschied zwischen den beiden gekoppelten Szenen entweder bemerkt oder zumindest als gegeben annimmt. Die gesteigerte Virtuosität und der allgemeine Topos von der Ablösung des Alten durch das Neue spielen zwar ebenfalls eine Rolle, sind allerdings nur hinreichende Kriterien für die extreme Reaktion des Altstars. Die Stufen der künstlerischen Entwicklung Parkers (auch hin zu seinen kontroverser rezipierten Experimenten in den 50er Jahren) werden zwar auch durch die Inszenierung und das Umfeld (Größe des Publikums, Zuspruch, die Gründung eines Clubs namens "Birdland") erkennbar, dies ist aber ein rezeptionsgebundenes Kriterium: Inwiefern Parker seine Musik verändert hat, wird fast nie im Gespräch expliziert.⁴

Zweitens konstituiert die ständige Präsenz von Musik eine musikalisch geprägte Welt, die einen musikalischen Diskurs unter Musikern etabliert: Musik wird als eigene Sprache interpretabel, die zu einer Rangordnung führt, in der sich Parker schon früh sehr weit oben einfindet.⁵ Das Klischee vom nicht lebensfähigen Künstler wird in *BIRD*, wie es nicht unüblich ist, von dessen Eloquenz in der potenziell hermetischen Kunstwelt kontrapunktiert. Dieser Kontrast wird besonders deutlich in der Studioszene: Parker spielt betrunken sein vom Produzenten für hervorragend gehaltenes Solo zu *Lover man* ein (1:00:30), findet sich in der musikalischen Welt ausreichend zurecht. Als er für dieses Solo überschwänglich gelobt wird, zerstört er mit seinem Saxophon die Trennscheibe, hinter der die Produzenten sitzen, was seine Probleme mit der nicht-musikalischen, realen Welt markiert.

Drittens ist die Semantisierung der Musiksprache im Film nicht mit üblichen *mooding-* oder Subjektivierungstechniken gleichzusetzen: Das nur instrumental zu sondierende Solo-Saxophonmotiv wird mit Depression, Isolation und Resignation korreliert, gleichsam mit Introspektive. Es ist nicht vollständig dekodierbar, da es weder kennmelodisch (man müsste hier sagen: kennmusikalisch) auf Parker zu beziehen ist noch auf spezifische Zeit- oder Raumkoordinaten in der filmischen Welt. Zudem unterscheidet es sich von Mal zu Mal melodisch, was mit der vagen Entsprechung der dargestellten Momente in Parkers Leben, die mit diesem Motiv unterlegt werden, korrespondiert.

Die wesentliche Dominanz von Musik in der filmischen Biographie eines Künstlers ist alles andere als überraschend. Die Vielfalt der Funktionen dieser Musik und die Etablierung einer semantisch abgrenzbaren

⁴ Die wesentlichste Ausnahme ist vermutlich die Darstellung seiner Technik als Folge der Variation von *Cherokee* (2:06:30).

⁵ Interessant ist auch der von Parker selbst separat geführte musikalische Diskurs komponierter Musik: Als er nachts vor dem Haus Strawinskys steht, traut er sich nicht, zu einem seiner großen Vorbilder zu gehen (0:57:30). Im Jazz hätte es – in der Welt des Films wie in der Realität – vermutlich keinen Musiker gegeben, dem er sich nicht zumindest ebenbürtig gefühlt hätte.

(weil nicht eindeutig dekodierbaren) musikalischen “Gegenwelt”, die mit der Hauptfigur und einigen seiner Wegbegleiter korreliert wird, ist es. Der reflektierte Umgang mit der Struktur der verwendeten Musik, die sensible Auswertung des musikalischen Diskurses der Zeit und die Verwendung (modifizierter) Originalaufnahmen des porträtierten Künstlers zeigen einen außerordentlich bewussten und interessanten Umgang mit Filmmusik an. Die Musik wird nicht nur auf die Diegese abgestimmt, sondern etabliert eine eigene, musikalische Diegese, die mit der Biographie der Hauptfigur ebenso verflochten wird wie der eigentliche *discours*. Daraus entstehen vielfältige Anknüpfungspunkte für das, was die Hauptfigur in der Eingangssequenz vormacht: den Schritt von der Musik zum Dialog über Musik zu vollziehen.

Literatur

Bernard, Jean-Jacques (1988) Bird (Rezension), in: *Première* 6, S. 12.

Joseph, Patrick (o.J.) *Bird – Kind of Cool*. (Rezension); URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/birdpj.htm>
(Stand:1.10.2008).

Merigeau, Pascal (1988) Bird (Rezension), in: *Studio* 7/8, S. 18.

Reisner, Robert G. (Hrsg.) (1987) *Bird. The Legend of Charlie Parker*. New York (Da Capo) [mit Diskographie].

Woideck, Carl (Hrsg.) (1998) *The Charlie Parker Companion: Six Decades of Commentary*. Simon & Schuster.

Filme

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

BIRD NOW (Marc Huriaux, Belgien 1987, 90 Min), [Dokumentarfilm].

Empfohlene Zitierweise

Willem Strank: Die Verflechtung von Biographie und musikalischer Diegese in Clint Eastwoods BIRD (USA 1988). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 68-75, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p68-75>.

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.

Der Traum von Palmen und Meer zwischen Hawaii und Hausmeisterstrand¹

Cornelia Szabó-Knotik (Wien)

1. Einleitung

Traumstrände - das sind weißer oder goldener Sand, blaugrünes Wasser und Palmen, entweder von einem blauen Himmel überwölbt oder als Schatten vor rot-goldenem Sonnenuntergang. Solche Bilder finden sich nicht nur im Katalog für Ferienreisen und auf Tourismusreklamen, sondern sie sind auch Kulisse für erfolgreiche TV-Serien wie *BAYWATCH* (USA 1989-2001) oder *DAS TRAUMSCHIFF* (BRD 1981ff). Und wenn wir uns Musik zu diesen Bildern vorstellen, dann kommt außer der entsprechenden Titelmelodie vor allem eines in den Sinn, nämlich Hawaii (oder manchmal Tahiti, das mit derselben Ton- und Bilderwelt verbunden wird). Hawaiihemden sind zwar eine Erfindung der 1930er Jahre und waren bis 1947 Dienstkleidung für Beamte in Honolulu; vor allem aber gehören sie in den 1950ern zur ersten Kleidung für die wieder erschwingliche Freizeit, den zum Lebensstil erhobenen Sommerurlaub. Weitere Ingredienzien dieses Trends sind jene Scheibe Ananas, die Toasts, Schnitzel und Pizzen in ein modisches „Hawaii“-Gericht verwandelt, und das charakteristische quietschende Glissando aufwärts der Hawaii-Gitarre. Dieser Klang ist eigentlich ein umgekehrter Seufzer und vermittelt Lebensfreude, also durchaus die dem Seufzer entgegengesetzte Gemütslage. Hawaii als exotischer Ort der Sehnsüchte des westdeutschen Wirtschaftswunders ist zweifellos ein Import aus den USA – und gerade darin liegt der spannende Sachverhalt: Bei genauerer Betrachtung des mit Hawaii verbundenen Exotismus in der Musik entfaltet sich

¹ Dieser Text ist eine veränderte deutschsprachige Fassung meines Artikels in Ingram/Reisenleitner/Szabó-Knotik 2002, 125-138.

eine verblüffende Geschichte kulturellen Austausches, und auch die Wechselwirkung zwischen dem Traum vom Palmenstrand und den damit verbundenen bzw. davon hervorgebrachten kulturellen Praktiken lohnt nähere Beschreibung.²

Die folgende Darstellung der Träume von Hawaii und des Effekts, den sie auf die Unterhaltungskultur in West-Deutschland und Österreich gehabt haben, nimmt ihren Ausgang von zwei Seiten: von der entsprechenden Musik und den damit verbundenen Bildern und Vorstellungen. Außerdem ist dies eine historische Untersuchung, die aus dem Blick auf die Entstehungsgeschichte des Phänomens die Bedeutungen der sich daraus entwickelnden und damit verbundenen kulturellen Praktiken ableitet.

2. Von „Aloha Oë“ bis „Goodbye Hawaii“ – Musik als Feld kultureller Austauschprozesse

Eines der Evergreens, eigentlich *das* Evergreen unter den Hawaii-Liedern ist „Aloha Oë“, seit Beginn der Tonaufzeichnungen bis in die 1970er oder sogar bis zur Gegenwart in zahlreichen Aufnahmen erhalten. Diese Melodie ist zugleich eng mit der politischen Geschichte des Landes verbunden und charakteristisch für die Wurzeln seiner Musik – Wurzeln, die ihrerseits ein Ergebnis westlichen, genauer gesagt deutschen Einflusses sind: Als Autorin dieses Songs wird Lilioukalani genannt, mit vollem Namen Königin Lydia Kamakaeha Lilioukalani³, letzte regierende Prinzessin Hawaiis, bevor 1893 ein von amerikanischen Plantagenbesitzern initiiertes Umsturz die Monarchie beendete und die Annexion des Landes durch US-Präsident William McKinley 1898 vorbereitete. Die Nennung von Lilioukalanis Name könnte als Geste königlicher Verehrung verstanden werden, jedenfalls waren zu Beginn die Komposition hawaiianischer Lieder im westlichen Stil oft mit dem Namen von Adligen (Männer und Frauen) verbunden. Diese vom Eintreffen der Missionare in den 1820ern ausgelösten Anfänge betreffen sowohl den Musikstil als auch den Import von Instrumenten: Die typische polynesischen Kopfstimme wurde durch die europäische Bruststimme ersetzt, die Gitarre und der Cowboy-Hut 1832 von mexikanischen und kalifornischen Viehzüchtern eingeführt und die Ukulele 1878 von portugiesischen Arbeitern übernommen.

² Das Material der vorliegenden Untersuchung ist mit einer besonderen Problematik der Quellenlage verbunden. Das gilt für die Tonaufnahmen, deren Entstehungsdatum selten feststellbar ist; biographische Informationen zu Komponisten, Arrangeuren oder Ausführenden sind nur zufällig bzw. nur in prominenten Fällen auffindbar, weil historische Populärmusik offenbar ein nicht allzu sehr beforschtes (Rand-)Gebiet ist. Ähnliche Schwierigkeiten sind mit den entsprechenden Bildern verbunden, da der deutsche Unterhaltungsfilm ein Massenprodukt ist, das kaum auf DVD oder Video überliefert wird, so dass die einzige Chance, diese Filme analysieren zu können, darin besteht, eine Ausstrahlung im TV zu erleben oder deren (privaten) Mitschnitt zu erhalten. Deshalb verdanke ich die im folgenden benutzten Quellen privaten Sammlern (wie meinem Vater Dr. Karl Knotik) oder Bibliothekaren (vom Filmarchiv Austria und der Österreichischen Mediathek). Ich danke ihnen allen an dieser Stelle.

³ Königin Lilioukalani (1839-1917) war die Schwester von König David Kalakaua und mit dem königlichen Gouverneur John Owen Dominis (1851-1887) verheiratet. Vgl. URL: <http://starbulletin.com/1999/06/16/millennium/story3.html>, S. 5 (Stand: April 2008).

„Aloha Oë“ ist nicht das einzige, aber das bei weitem bekannteste der Lilioukalani zugeschriebenen Lieder. Ein anderes Beispiel ist „He Aloha O Ka Haku“ („Lilioukalanis Gebet“), das sie angeblich 1895 schrieb, als sie während eines Hausarrests zur Entspannung auf ihrer Gitarre und ihrer Harfe übte, neue Lieder komponierte und alte Songs bearbeitete.⁴ Der Song wurde erstmals 1884 in Honolulu veröffentlicht, arrangiert von einem gewissen Heinrich Berger – einem preußischen Musiker, dessen Aufgabe die Reform der Königlichen Kapelle war, zugleich Gründer und Leiter der Royal Hawaiian Band. Berger komponierte auch eine Reihe von Hymnen, von sogenannten Volksliedern, die „für Hawaii das sind, was Schuberts ‚Am Brunnen vor dem Tore‘ für Deutschland ist“.⁵ Ein Auftritt der Royal Hawaiian Band in San Francisco 1883 brachte den Song in die USA, wo Matthias Gray im folgenden Jahr das Urheberrecht anmeldete (Fuld 1971, 93f). Es gibt eine frühe, vermutlich aus den 1910er Jahren stammende Aufnahme dieses Songs (HMV DB 277; 03651, Hayes – GB) durch die Opernsängerin Alma Gluck⁶, dessen Aufführungsstil bemerkenswert ist. Sie wird von einer Band (vielleicht ähnlich derjenigen, die das Lied bekannt gemacht hat) und von einem Chor begleitet, wobei vor allem der Gestus des Trauermarsches und der des Heimwehs ausgedrückt werden. Das Tempo ist betont langsam, die Melodie wird pathetisch vorgetragen, mit Portamenti der Stimme an jedem Versende und mit großen Rubati im Refrain. Diese Vortragsweise entspricht vermutlich der Tradition des 19. Jahrhunderts, einige Elemente sind aber bis in unsere Zeit erhalten geblieben: Eine Fassung aus dem Jahr 1951, aufgenommen von einer einschlägig spezialisierten holländischen Gruppe namens Kilima Hawaiians (BCD 15749-AH) ist in Tempo und Stimmung ähnlich, wobei der Klang von Hawaii-Gitarre und Ukulele ähnliche Effekte wie die Portamenti der Opernsängerin erzeugen. Als Teil des Repertoires von Hawaii-Schlager werden Einspielungen der 1950er und 1960er Jahre mit bunten Covern versehen (etwa Bildern exotischer Schönheiten) und oft durch Buchgemeinschaften vertrieben. Diese Aufführungen sind rascher⁷, der Song wird in Rhythmus und Tempo zu einer Art Foxtrott, und die charakteristischen Glissandi der Hawaiigitarre werden auf Überleitungspassagen zwischen den Strophen beschränkt – ein Modell, dem auch die nachfolgenden Aufnahmen entsprechen.

Die Präsentation des neuen Territoriums anlässlich der Panama-Pacific International Expo 1915 in San Francisco brachte eine erste Welle von Reisenden nach Hawaii, die sich von einer mit englischem Text und amerikanischen Rhythmen gemischten, als typisch hawaiianisch empfundenen Musik zusätzlich angezogen

4 Dieses Lied wurde 1989 durch The Friends of 'Iolani Palace veröffentlicht; alle Informationen darüber verdanke ich meiner Kollegin Nada Bezić, Bibliothekarin des Kroatischen Musikvereins (HGZ) in Zagreb, die mir auch versichert hat, dass Lilioukalanis Ehemann John Dominis kroatischer Abstammung (von der Familie Gospodnetić) gewesen sei.

5 Eine welt musik lehre. Unterrichtseinheit 13. URL: <http://www.uni-oldenburg.de/musik-for/musikderwelt/ue/ue13.htm> (Stand: April 2008). Dieser Satz ist im Hinblick auf die Bedeutungszuschreibung der musikalischen Missionierung Hawaiis durch die hegemoniale, sich als universal verstehende deutsche bzw. österreichische Musiknation bemerkenswert. Ein weiteres Beispiel dafür, die Verbreitung des Wiener Walzers in der hawaiianischen Musikkultur betreffend, wird in der von Christian Riehs gedrehten Dokumentation ALOHA IM DREIQUIERTAKT gezeigt (ARTE/ORF, Frankreich/Österreich 2007, 52min), die im Dezember 2007 auf Arte-TV ausgestrahlt wurde (URL: <http://www.arte.tv/de/suche/1856914.html>, Stand: April 2008).

6 Alma Gluck hieß mit bürgerlichem Namen Reba Fiersohn (1884 Bukarest – 1938 New York); sie gab ihre Bühnenkarriere ab 1913 zugunsten einer Laufbahn als Konzertsängerin auf.

7 Ein solches Beispiel wäre ein von Jimmy Makulis und dem Orchester Josef Niessen aufgenommenes Medley (BIEM 36545).

fühlten. Eine andere Gruppe von Fremden als jene Besucher, die meist mit Dampfschiffen von der Ostküste der Vereinigten Staaten anreisten und in Waikiki Beach in Hotels oder bei begüterten Freunden wohnten, waren Soldaten der US-Armee, die als Antwort auf japanische Aktivitäten ihre Stützpunkte ausbaute und Pearl Harbour als Schlüsselposition im Nordpazifik benutzte. Prostitution wurde legalisiert, Offiziere der US-Armee wurden Teil von Hawaiis *upper class*.

Ungeachtet der nüchternen Realität blieb der US-amerikanische Traum vom Inselparadies als romantische Vision bestehen, bis 1941 der Zweite Weltkrieg Hawaii erreichte. Auch nachdem die erste Welle hawaiianischen musikalischen Exotismus abgeflaut war, blieben Hawaii-Gitarre und Ukulele in der amerikanischen Musik populär. Fernkurse für diese Instrumente boomten, Zirkus und Varieté zeigten Hula-Mädchen. 1935 verstärkte die erste bis aufs Festland ausgestrahlte Radioshow *Hawaii Calls* die Popularität entsprechender Unterhaltungsmusik. Bars und Nachtclubs engagierten „authentische“ Musiker und Tänzer und Tänzerinnen, die unter künstlichen Palmen auftraten; dieser Trend breitete sich über den Atlantik bis nach Europa aus, wo in den 1930er Jahren die romantische Faszination Hawaiis vor allem in der Unterhaltungsmusik Ausdruck fand. Ein Beispiel dafür ist die 1931 entstandene Operette *DIE BLUME VON HAWAII*⁸ über das (erfolglose) Bemühen hawaiianischer Einheimischer, das US-amerikanische Gouvernement loszuwerden, indem sie ein junges Mädchen aus Europa mit dem hawaiianischen König verheiraten, der sich anlässlich des Blumenfestivals in seiner Heimat aufhält. Freilich nutzt das Libretto die Möglichkeit nicht, die kolonialistischen Grundlagen von Exotismus zu thematisieren, denn es entwickelt sich daraus schnell eine typische Verwechslungskomödie mit unvermeidlichem Happy-End. Die Musik besteht aus jazzartigen Schlagern und Tänzen sowie aus langsamen Foxtrotts und Walzern, deren „hawaiianische“ Note sich durch die Instrumentation (Vibraphon, Celesta, Hawaii-Gitarre und Xylophon), durch summende Background-Chöre, bunte Lichteffekte und spärlich bekleidete Tänzerinnen manifestiert (Klotz 1997, 231). Unter den vielen, bis in die 1960er Jahre weit verbreiteten Potpourris dieses populären Stücks gibt es auch eine zeitgenössische Aufnahme der Comedian Harmonists (HMV BB 210)⁹, bei der jede Melodie durch das Orchester Marek Weber eingeleitet wird, das auch alle damaligen Modeinstrumente umfasst; die Melodien werden von den Sängern mit Klavierbegleitung vorgetragen.¹⁰ Die nationalsozialistische Herrschaft beendete die Karriere des Ensembles, nicht aber die Popularität des Hawaii-Exotismus in der Unterhaltungsmusik. So schrieb 1938 einer der damals erfolgreichsten deutschen Komponisten dieser Branche, Peter Kreuder, für den Marika-Rökk Film *EINE NACHT IM MAI* (Georg Jacoby) den Schlager „Eine Insel aus Träumen geboren“. Eine der zahlreichen Aufnahmen dieses Lieds stammt von

8 Libretto von Alfred Grünwald, Fritz Löhner und Imre Földes, Musik vom ungarischen Komponisten Paul Abraham, der wegen seiner modernen Instrumentation vom Musikkritiker Ernst Decsey als „Richard Strauss der Operette“ bezeichnet wurde.

9 Die 1927 gegründeten Comedian Harmonists unternahmen Tourneen durch Europa, Nord- und Südamerika, bevor ein Teil der Gruppe von den Nationalsozialisten ins Exil getrieben wurde. In den letzten Jahrzehnten wurden ihre Einspielungen wiederentdeckt, Ausgaben der Songs und Bücher erschienen, und auch zwei Filme über sie wurden gedreht – *DIE COMEDIAN HARMONISTS. SECHS LEBENSÄUFE* (1976, Eberhard Fechner), eine TV-Dokumentation, und *COMEDIAN HARMONISTS* (1997, Joseph Vilsmaier), ein *biopic*.

10 Der Vortragsstil, für den sie berühmt geworden sind und der mit ihrem Namen verbunden wird, überträgt im Gegensatz dazu auch die Ausführung von Instrumentalstimmen auf die Sänger, ein Konzept, das später u.a. die Swingle Singers übernommen haben.

den bereits erwähnten Kilima Hawaiians aus dem Jahr 1952, einer Gruppe, die sozusagen als Verkörperung der ungebrochenen Popularität von Hawaii-Musik seit den 1920ern wirkt, zwischen 1942 und 1944 insgesamt 1.000 Auftritten absolviert haben soll und den Höhepunkt ihrer Beliebtheit in Deutschland zwischen 1949 und 1958 erlebte, also zum Zeitpunkt jener großen Welle der Hawaii-Mode, die den Ausgangs- und Endpunkt dieser Beschreibung bildet. Ihr Repertoire¹¹ setzt sich einerseits aus US-amerikanischen Hawaii-Nummern zusammen, etwa „On The Beach Of Waikiki“ (1914, Henry Kailimai und G.H. Stover), ein Erfolgsschlager in San Francisco 1915, den die Gruppe in den 1930ern als *signation* verwendet hat, oder „Märchen aus Tahiti“ („Pagan Love Song“, Nacio Herb Brown und Arthur Freed), das für die Musik zum Stummfilm *THE PAGAN* (1929, William S. Van Dyke) entstand und 1950 als Titelmelodie des Esther-Williams-Films *PAGAN LOVE SONG* (Robert Alton)¹² fungierte. Andererseits finden sich darin Lieder aus Deutschland oder den Niederlanden, teilweise Melodien aus Operetten (etwa *DIE BLUME VON HAWAII*) oder aus Filmen (beispielsweise dem erwähnten Marika-Rökk-Film *EINE NACHT IM MAI*) sowie zu speziellen Anlässen entstandene Originalkompositionen von Mitgliedern des Ensembles („Südseewellen“, „Hallo hallo“). Das verbindende Element dieser zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten entstandenen und im Rhythmus unterschiedlichen Lieder ist der Klang: In den 1930ern verwendete die Gruppe zur Begleitung des Gesangs zwei Hawaii-Gitarren und eine Plektrum-Gitarre, ab 1942 kam ein Bass dazu, und am Höhepunkt ihrer Karriere in den 1950ern, also auch für die meisten Tonaufnahmen, wurden Plektrum-Gitarre und Ukulele (gespielt von einem Sänger und einer Sängerin) sowie elektrische Hawaii-Gitarre und Bass zur Standardbesetzung, wobei die Hawaii-Gitarre abwechselnd mit den Sängerinnen und Sängern die Hauptstimme übernahm.¹³

Die Welle der Hawaii-Mode, die Deutschland und Österreich erfasste, war das Echo eines Trends aus den USA zur Mitte jenes Jahrzehnts, in welchem das Territorium zum Bundestaat ernannt worden war. In Deutschland und Österreich wurden alte Hawaii-Nummern neu arrangiert und neu eingespielt. Dazu kamen neue Kompositionen und neue Interpretinnen und Interpreten, der Klang aber blieb im Großen und Ganzen der alte. Eine der bis heute bekanntesten Sängerinnen dieser Zeit ist Caterina Valente; als Kind italienischer und spanischer Eltern in Paris geboren, arbeitete sie von Jugend an in der deutschen Unterhaltungsmusik, bevor sie ab 1960 vermehrt international Karriere machte. Sie kann als *die* Stimme des deutschen Wirtschaftswunders bezeichnet werden. Das mit ihrem Bruder Silvio Francesco 1955 aufgenommene „Steig‘ in das Traumboot der Liebe, fahre mit mir nach Hawaii“ (von Heinz Gietz) aus dem Film *BONJOUR*

11 Die folgenden Informationen stammen aus den im Booklet von BCD 15749-AH abgedruckten Worten von Paul Drost, der als Autor von *Half a century of Hawaii-Music* in Holland, 1925-1975 genannt wird.

12 Zum Stummfilm von 1929 wurde der Song von Roman Navarro gesungen, im Film von 1950 wird er von einer ungenannten Sängerin (Betty Wand?) gesungen, dann von Howard Keel und dem Chor, dann vom Chor getanzt und schließlich in der Schwimmszene von Esther Williams und Howard Keel verwendet (URL: <http://www.classicmoviemusicals.com>, Stand: 24. September 2001).

13 Dieser Klang aber eignete sich offensichtlich nicht nur für Hawaii-Musik, sondern auch für eine, die den Exotismus des amerikanischen Wilden Westen repräsentiert. Ende der 1940er Jahre produzierten die Kilima Hawaiians eine Aufnahme mit dem Titel „Es hängt ein Pferdehalter an der Wand“, die sich mehr als 100.000mal verkaufte und Songs von Prärie, Cowboys, Pferden und Indianern beinhaltet.

KATHRIN (Karl Anton), ein sentimentaler langsamer Walzer, dessen Strophen durch abwechselnd vom Frauenchor und von der Hawaii-Gitarre vorgetragene Seufzermotive verbunden sind, steht ebenso für die zeitgenössisch charakteristische Sehnsucht nach fremden Stränden wie die 1957 aufgenommene Version von Harry Belafontes „Island In The Sun“ (für den gleichnamigen Film unter der Regie von Robert Rossen) unter dem Titel „Wo meine Sonne scheint“. Anfang der 1960er Jahre wurden ihre Schlager dann rascher und bezogen sich auf den Trend im gewissermaßen ironisierten Zitat: „Hawaiiana Melodie“ (Alexander Gordan) aus dem Jahr 1963 verwendet die Hawaii-Gitarre nur mehr in wenigen kleinen Abschnitten und wird mehr vom Rhythmus der Maracas dominiert, was dem Stück einen lateinamerikanischen Touch gibt, und „Good-bye Hawaii“ („A Tamuré“ von Stig Rossner alias Stikkan Andersson) aus demselben Jahr verwendet Plektrum-Gitarre und Bass als Hauptinstrumente und die Glissandi der Hawaii-Gitarre nur mehr als *special effects* zwischen den Strophen des Refrains. Auch der Text steht für die späte Bezugnahme, indem der traditionelle Topos des Seemanns, der sich nach der Insel sehnt, in die Geschichte eines Matrosen verwandelt wird, der diese schnell verlässt, nachdem die Familie einer von ihm geküssten Schönen ihn zum Schwiegersohn machen möchte. Ein weiterer Hinweis auf den (ironisierten) Abstand zum alten Trend liegt darin, dass für Caterina Valente Hawaii nur einer von mehreren von ihr besungenen exotischen Plätzen ist. Ihr vielsprachiges Repertoire (manches daraus sind deutsche Fassungen internationaler Schlager) entspricht der Vielzahl möglicher Antworten auf die Sehnsucht nach fernen Ländern im Nachkriegs-Deutschland, eine Sehnsucht, für die sie gewissermaßen die Reiseführerin abgibt.

Der Klang, der die Hawaii-Mode der 1950er Jahre im deutschsprachigen Raum begleitet, also die Hawaii-Gitarre, die Modetänze wie Walzer und Foxtrott vorträgt, entspricht einer fast 30 Jahre lang ungebrochen wirksamen Tradition – die mit dieser Mode verbundenen Bilder hingegen ändern sich im Lauf dieser Zeit.

3. Zwischen Pathos und Sentiment: Bilder und Abbildungen

Die Frage nach den Charakteristika und den Funktionen des mit Hawaii verbundenen Exotismus im deutschsprachigen Raum nach Ende des Zweiten Weltkriegs erfordert auch die Untersuchung der damit verbundenen Bilder. Generell finden sich dabei drei verschiedene Bedeutungsfelder, von denen zwei ebenso wie die musikalischen Komponenten aus den 1930ern übernommen sind und das dritte ein neues Phänomen betrifft, das mit einer geänderten gesellschaftlichen Situation einhergeht und einer neuen kulturellen Praxis angehört.

Die in den USA zwischen den 1920er und den 1940er Jahren feststellbare erste Welle des Interesses an Hawaii als besonderer Ort wird von Bildern begleitet, die stark von wirtschaftlichen Interessen bestimmt sind: Die romantisierenden Werbeeinschaltungen für die Traumbuchten in den US-Magazinen ab 1935 werden von Slogans für Ananaskonserven der Firma Dole begleitet, etwa „Glamorous Hawaii Offers You Her Most Refreshing Gift!“¹⁴ Und auch Hollywood folgt dieser Mode, u.a. mit dem Musical *WAIKIKI WEDDING* (1937, Frank Tuttle), das jenen von Bing Crosby gesungenen Hit „Blue Hawaii“ (Leo Robin und Ralph Rainger) enthält, der 1950 Gegenstand eines von Paramount als Teil seiner *screen song series*¹⁵ gedrehten gleichnamigen Trickfilms (Seymour Kneitel) und in einem ebenfalls gleichnamigen Film von 1961 (Norman Taurog) von Elvis Presley gesungen wurde. Auch B-Movies dieser Zeit reagieren auf den Trend, 1938 beispielsweise *HAWAII CALLS* (Edward F. Cline) and *HAWAII BUCKAROO* (Ray Taylor I), eine Cowboy-Romanze in hawaiianischer Landschaft, beide mit Musik des in Österreich geborenen Hugo Riesenfeld (1879-1939).¹⁶

Im deutschsprachigen Raum verbinden sich die Elemente und Affinitäten des Hawaii-Topos spätestens seit den 1950ern mit anderen Bedeutungen, die auf die spezifischen soziokulturellen Bedingungen in der BRD und in Österreich zurückweisen: Die Neuformierung der Bildwelten des Exotismus in einer Zeit des aufkommenden Tourismus, die Amalgamierung von Versatzstücken des Abenteuerlichen und schließlich die Ummünzung der assoziativen Bedeutungen der Hawaii-Motivik im Zeichen der aufkommenden Freizeitindustrien.

3.1 Exotische Shows und Revuen

In den Filmen der 1930er Jahre wurde *Exotismus* im Film wie auf der Bühne bei Operetten und Revues vor allem von schönen Frauen als Vehikel erotischer Faszination verkörpert. Im Unterschied zu den Reiseprospekten spielte die fremdartige Landschaft kaum eine Rolle; so war etwa für *WAIKIKI WEDDING* kein einziger Schauspieler tatsächlich auf der Insel gewesen. Es genügten einige exotische Dekorations- und Bekleidungsstücke, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Selbstverständlich gilt dies auch für die

14 DeSoto Brown (1999) *US swoons in the '20s to Hawaii's magic spell. The mainland love affair was interrupted by the war.* (URL: <http://starbulletin.com/1999/08/09/millennium/story2.html>, Stand: April 2008). Bekanntlich markiert die Ananas auch die kulinarische Seite dieses Trends in Deutschland.

15 Kommentar von J. Spurlin, Chicago in: <http://us.imdb.com/title/tt0149906>, Stand: April 2008.

16 Eine ausführlichere Biographie findet sich auf: <http://www.germanhollywood.com/music.html#ries> (Stand: April 2008), die von ihm vertonten Filme sind auf der Internet Movie Database zu finden (us.imdb.com, Stand: April 2008). Im Novemberheft 1926 der Zeitschrift *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* findet sich ein von ihm verfasster Text über Filme: „The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects“, S. 58-62 (www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/1_hreis1.htm, Stand: April 2008). Er wird hier als “Former Managing Director of the Rivoli, Rialto and Criterion Theatres, New York City” bezeichnet.

deutschsprachige Produktion dieser Jahre. Die 1933 produzierte Filmversion von Paul Abrahams Operette (Richard Oswald) beinhaltet in der Ankunftsszene König Lilo Taros (Hans Fidesser), der sein Auftrittslied „Ein Paradies am Meeresstrand“ auf einem kleinen Boot stehend singt, das ihn an Land bringt, einige vermutlich vorfabrizierte Ansichten einer Meeresküste. Die Hauptattraktionen dieses Films sind dieselben wie in der Bühnenversion des Stücks, nämlich mitreißende Tänze und sentimentale Liebeslieder. In der Inszenierung des Titelschlagers erreicht beides, Exotik und Pathos, seinen Höhepunkt: Nach ihrer Entführung wird Laya (Martha Eggerth) in einem schmalen, goldfarbenen Abendkleid, das perfekt zu ihrem hellblonden Bubikopf passt, zu einem geheimen Ort gebracht, eine Höhle, in der das Ritual des Blumenfestes abgehalten wird. Man hört den Klang einer großen Trommel und sieht einige offensichtlich als Eingeborene geschminkte Statisten unheimliche Tänze um ein Feuer veranstalten (eine Szene, die heutzutage einen grotesken und nahezu komischen Eindruck vermittelt). Laya wird von König Lilo Taro und seinem „Volk“ als Prinzessin der Insel begrüßt und aufgefordert, der Welt zu entsagen, um stattdessen mit ihm zu leben – und das ist ein Moment, dessen überwältigender Gefühlsgehalt sich aus dem heftigen Wunsch des Königs und aus Layas Resignation zusammensetzt.

Die Bilder, die dieser und ähnliche Filme zeigen, entsprachen den Eindrücken begüterter Reisender, die in den Ballsälen der großen Ozeandampfer durch schöne Frauen im Ambiente künstlicher Palmen, Buchten und Korallen einen Vorgeschmack auf das exotische Erlebnis vermittelt bekamen. Die Kinobesucher hingegen konnten auf diese Weise ähnlich wie beim Lesen der Boulevardmagazine davon träumen, am Leben der Reichen und Schönen Anteil zu haben.

Der hauptsächlich auf weiblicher Attraktivität gegründete Exotismus der Revue-Filme bleibt aufgrund der unveränderten Geschlechterrollen während der gesamten Periode über das Dritte Reich hinaus bis in die 1960er Jahre ein gültiger Standard deutscher Filmproduktion. Das Remake der *BLUME VON HAWAII* (Géza von Cziffra) von 1953 – übrigens im Werbetext einer vom German Language Video Center in Indianapolis produzierten Video-Serie zur Geschichte Deutschlands im zwanzigsten Jahrhundert als einer der typischen Filme dieses Jahres bezeichnet¹⁷ – modernisiert die Handlung, um der neu aufgekommene Reiselust des Publikums gerecht zu werden. Das Ende dieses Booms scheint ein Film zu markieren, der diese Standards in ähnlicher Weise wie in der Musik (vgl. etwa: *GOOD-BYE HAWAII*), aber auch im zeitgenössischen US-Kino (u.a. 1953 *ROAD TO BALI*, Hal Walker, mit Bob Hope und Bing Crosby) feststellbar, ironisiert. Der 1961 entstandene Film *RAMONA* (Paul Martin) erzählt die Geschichte eines deutschen Revue-Girls (Senta Berger), das anstelle einer Tänzerin aus Tahiti (Judith Dornys) auftritt, die als Hauptattraktion einer neuen Revue engagiert war, den Job aber abgelehnte. Der Erfolg der falschen Ramona auf und hinter der Bühne, ihre

17 The Year in Germany As It Was: The 1950's, advertisement of a series produced by the German Language Video Center. Division of Heidelberg Haus, Indianapolis,

URL: http://germanvideo.com/jahrgang_deutschland/jahrgang_50s_desc.html#apv1956, Stand: April 2008.

Anziehungskraft auf das männliche Theaterpersonal (vom Direktor bis zum Sänger der Hauptrolle) scheint gefährdet, als der wirkliche Star aus Tahiti ankommt (dessen Darstellerin freilich genauso wenig von der Insel stammt wie ihre „Vertretung“), mündet aber ins unvermeidliche Happy-End. Der Filmschluss ist exemplarisch für das vorgeführte verwickelte Spiel mit Identitäten: Der Titelsong wird zweimal vorgetragen, einmal von der „falschen“ Ramona anlässlich der Revue-Premiere in einem deutschen Variété-Theater und dann von der „echten“ in Tahiti selbst. Dabei erscheint aber – inszeniert von der „echten“ Ramona, um den Direktor der deutschen Show zu überraschen, der aus Liebeskummer angereist ist und sich soeben anschickt, wieder zurück in die Heimat zu fahren – auch die vermeintliche Ramona auf der Bühne (diesmal ohne ihre Verkleidung) und die passenden Paare finden zueinander.

3.2 Kolonial-Helden und Abenteurer

Traumstrände kommen nicht nur als Weiterentwicklung der Bühnentraditionen im Revuefilm vor, sondern fanden als Symbole des Traums vom Paradies auch im Abenteuerfilm Verwendung, in Geschichten von gefährlichen Leidenschaften, wahrer Liebe und/oder den Heldentaten weißer Kolonialherren, oft verbunden mit der Idee einer von den einheimischen Schönheiten ausgehenden moralischen Gefährdung. Auch diese Kombination blieb über alle politischen Änderungen hinweg durch mehrere Jahrzehnte erhalten, wengleich die Darstellung verwegener, unerschütterlich von ihrem Ziel überzeugter Helden besonders unter totalitären Verhältnissen der 1930er und 1940er Jahre gefragt gewesen ist.

Diese Filme spielen nur im Ausnahmefall in Hawaii, doch sind die motivischen Ähnlichkeiten deutlich zu erkennen: *KAUTSCHUK* (1938, Eduard von Borsody) erzählt von einem jungen Engländer, der Kautschuksamen aus Brasilien schmuggeln will, um das Monopol des Landes zu brechen. Er wird zum Widersacher des begütertsten Produzenten, verliebt sich in dessen Braut und erreicht nach einer Reihe von Abenteuern auch das Ziel seiner Wünsche, muss aber den Tod seines besten Freundes in Kauf nehmen. *LIED DER WÜSTE* (1939, Paul Martin I) ist die Liebesgeschichte zwischen einem schwedischen Ingenieur, Eigentümer einer Kupfermine in Nordafrika, und einer Sängerin, die ihren englischen Stiefvater besucht. Nachdem der Ingenieur von einer englischen Patrouille aufgegriffen und zum Tod verurteilt wird, versucht sie, mit einem Lied Gnade für ihn zu erwirken. Der glückliche Ausgang wird durch „freundliche Beduinen“ möglich, die unerwartet auftauchen und den bösen Stiefvater der Sängerin erschießen. *ZWISCHEN HAMBURG UND HAITI* (1940, Erich Waschnek) beschreibt das Schicksal eines in Haiti erfolgreichen deutschen Kaufmanns, der nach Hause zurückkehrt, um eine Frau zu finden. Er verliebt sich in ein Animiermädchen, das noch dazu ein uneheliches Kind hat und ihn deshalb nicht heiraten möchte. Sie kehrt erst zu ihm

zurück, als der Kindesvater, ein Schriftsteller, auf sein persönliches Glück verzichtet – seine literarische Beschreibung des Verzichts, eine Novelle, ist der Ausgangspunkt der Filmerzählung.

Auch die zu dieser Zeit beliebten Dokumentarfilme tragen zum kolonialistischen Gebrauch des Exotismus bei – sei es die 1952 gedrehte Beschreibung von Thor Heyerdahls Reise auf einem einfachen Floß von Peru nach Tahiti (KON-TIKI) oder seien es die Unterwasserfilme von Hans Hass¹⁸ (MENSCHEN UNTER HAIEN, als sogenannter Überläufer vor 1945 produziert, aber erst 1948 in die Kinos gebracht, ABENTEUER IM ROTEN MEER, 1951, oder UNTERNEHMEN XARIFA, 1954).

3.3 Sonne, Strand und Freizeitspaß

Standen die bisher genannten Filmgenres, in denen nach dem Zweiten Weltkrieg Traumstrände eine wichtige Rolle spielten, in der Kontinuität einer die Geschichte des Tonfilms umspannenden Tradition, so ist zuletzt eine Art von Film zu nennen, die für die Nachkriegszeit ebenso typisch wie neu ist und sich im Zeichen des Wirtschaftswunders entwickelt und die Verbindung der Hawaii-Mode der 1950er und 1960er Jahre mit einem neuen Lebensstil markiert, die der Abbildung exotischer Plätze und Strände eine neue Bedeutung verliehen hat - der Übergang in Praktiken einer hedonistischen Freizeitgesellschaft.

Wie eingangs erwähnt, waren die Hawaii-Hemden ein Zeichen für die Freizeit als große Errungenschaft dieser Jahre, die auch den Strandurlaub möglich machte, mit Sonne, Spaß und Romanze im Einklang mit der gefühlsträchtigen Atmosphäre der Landschaft. Das Filmgenre für die Darstellung dieser Sehnsüchte ist der deutsche Schlagerfilm, eine Art Verbindung von Revue und Operette (Stars singen in Nah- oder Großaufnahme ihre das Meer, die Sonne, die Liebe thematisierenden Schlager) mit Landschaftsbildern, die dank der neuen technischen Errungenschaft des Farbfilms die Freude mit möglichst kräftig-bunten Bildern zelebrieren. Schon die Titelblätter der Kinoprogramme zeigen alle dafür wichtigen Symbole: Bei SANTA LUCIA (1956, Werner Jacobs) ist dies ein Paar im Vordergrund, das gut von einer Pazifikinsel stammen oder sich wenigstens auf einer solchen treffen könnte, obwohl der Film die Geschichte des armen italienischen Eseltreibers Mario schildert, den eine Gräfin verführt, eine wertvolle Gitarre als Geschenk anzunehmen und ihr nach Paris zu folgen, um ihren Diamantenschmuggel zu tarnen. Sie wird aber gefasst und eingesperrt, Mario kehrt nach Hause zurück. Das Programm zu MEIN SCHATZ, KOMM MIT ANS BLAUE MEER (1959, Rudolf Schundler) zeigt drei Frauen, die in der Bildmitte von einem Mann bzw. dessen Bild dominiert werden,

18 Wesentlich berühmter wurden die Unterwasserfilme des gleichzeitig in Frankreich tätigen Jacques Cousteau.

ebenso wie die Landschaft im Hintergrund von einem Schloss – die im Film gezeigte Reise zweier Münchnerinnen, die einen Wohnwagen gewonnen haben und eine Geldpreis erhalten können, wenn sie in einundzwanzig Tagen ohne eigenes Auto das Meer erreichen, dient als Folie für eine Reihe von Liebesgeschichten und Verwechslungen die ins unvermeidliche Happy-End münden.

Solche Filme fungieren als Werbeeinschaltungen für den Fremdenverkehr, mit folkloristischen Darbietungen und exotischen Klischees, die auch den neuen Lebensstil mit Bootsfahrt, Schwimmen und Tanz bei Kerzenlicht betreffen. Zwei Beispiele aus den späten 1950ern zeigen den Wechsel im Soundtrack und in der Bildersprache, den dieses Genre erfährt: Die Handlung von *ITALIENREISE, LIEBE INBEGRIFFEN* (1956, Wolfgang Becker) nimmt ihren Ausgang von einer typischen Bildungsreise per Bus und zeigt, dass offenbar zu dieser Zeit die Attraktionen für die Touristen ebenso wie deren Verhaltensweisen bereits im Begriff waren, sich zu standardisieren, d.h. klisierten Normen zu entsprechen. Frauen suchen in Venedig eifrig nach billigen, aber modischen Schuhen und kaufen letztlich solche, die drücken, weshalb sie an den Besichtigungen der Kunstwerke nicht teilnehmen können. Die Bucht – in diesem Fall: der Lido von Venedig mit Jesolo etc., damals *der* Platz für den Familienurlaub – fungiert als Bühne der Selbstdarstellung und der Begegnung zwischen den Geschlechtern. Die Filmmusik wird vom Orchester vorgetragen, die Strophen der Schlager erwecken romantische Träume, und die Mandoline markiert klanglich das „Andere“, vergleichbar mit der Rolle der Hawaii-Gitarre in den älteren Filmen und vor allem für eine weitere typische Szene dieses Genres eingesetzt, nämlich für den Tanz bei Kerzenlicht. Bemerkenswerterweise ist das hauptsächlich in dieser Szene gespielte Lied ein Stück deutscher Volksmusik („Freut euch des Lebens“), als Parallele zum deutsche Fröhlichkeit in italienische Umgebung transferierenden Verhalten der Darsteller, wobei ausdrücklich im Bild gezeigt wird, wie der Mandolinenspieler Text und vermutlich auch Melodie dieses Liedes nur mit Mühe entziffert. Außerdem steht die gesamte Szene für ein weiteres Charakteristikum von Tourismus, nämlich die Sehnsucht nach der Heimat in der Fremde, die Suche nach dem Gewohnten im Ausland.

Im drei Jahre später entstandenen Film *DAS BLAUE MEER UND DU* (1959, Thomas Engel) zeigt das touristische Klischee zeittypische Änderungen: Die Reise wird nicht mehr per Bus unternommen, sondern in Privatautos (junge Leute, wie die wohlgezogenen Mädchen dieser Geschichte, reisen per Anhalter), und ihr Zweck ist nicht mehr Bildung, sondern ebenfalls strikt privat. Die Route führt entlang der dalmatinischen Küste, also etwas weiter in Bezug auf die Entfernung von Deutschland, aber auch in Bezug auf die exotische Differenz. Dementsprechend wird das Strandleben mit Elementen von Abenteuer aufgepeppt, die aber auf ein Minimum reduziert – die vermeintliche Hai-Attacke erweist sich als kurzzeitige Verwechslung eines Schnorchlers – vor allem in der Filmmusik ausgedrückt werden.¹⁹ Weder das romantische Titellied

¹⁹ Und zwar mit aufgeregten Tremolos, was als Ausdrucksmittel des sogenannten *stile concitato* schon im Italien des 17. Jahrhundert entsprechend eingesetzt wurde.

(„Das blaue Meer und du“) noch die Melodie für den Tanz bei Kerzenschein („Linda, oh Linda, die Zeit vergeht“) werden von einem Orchester gespielt, sondern klingen nach modernem Schlager, letztere wird nach (US-)populärmusikalischer Mode mit E-Gitarre, Schlagzeug und Bass gespielt und mit entsprechender, vom traditionellen Stil abweichender Gesangstimme vorgetragen. Das exotische Element wird in der Musik auf Folklore-Darbietungen reduziert, in diesem Fall auf die Tamburizza beim Hochzeitstanz, an dem die Paare vorbeifahren.

Klang und Bilder der Filme der 1950er Jahre spiegeln ein neues Charakteristikum des Massentourismus wider: Während die Kolonialisierung an der Oberfläche durch ethische Motive (Mission) oder durch abenteuerliches Heldentum gerechtfertigt wurde, sind die dahinterstehenden wirtschaftlichen Interessen jetzt dadurch legitimiert und eigentlich verschleiert, dass das Recht auf Freizeit und auf Unterhaltung betont wird. Dabei wird der Anschein erweckt, dass die Erfüllung dieses Bedürfnisses Freiheit und Entspannung von der Arbeit des Alltags bedeuten würde, gleichzeitig aber die Basis für einen weiteren Industriezweig und den damit verbundenen Markt geschaffen.

Elemente der Hawaii-Topik bleiben gleichwohl bis heute erhalten. So trägt der US-amerikanische Sheriff, der unerklärlicherweise in Südostasien Urlaub macht und zum Helfer James Bonds wird (in dem Film *THE MAN WITH THE GOLDEN GUN*, 1974, Guy Hamilton), penetranterweise Hawaii-Shorts, sich damit als prototypische Touristenfigur zugleich als Ikone eines ungehemmten und hedonistisch-selbstgewissen Neo-Imperialismus ausweisend. So wird aus den Ingredienzien eines kulturellen Assoziationsfeldes, das einmal für Sehnsucht, das Verlangen nach einer romantischen Liebeserfüllung oder auch als Insignie einer an die Südsee-Motive erinnernden ebenso friedfertigen wie selbstgenügsamen Einverständnis mit der Realität stand, Material für ganz andere Diskursivierungen, zu Signalen einer durchaus zynischen Kritik am neokolonialistisch-touristischen Umgang der westlichen Zivilisationen mit der Dritten Welt. Dass der Amerikaner, der in dem avantgardistischen Politfilm *O REI DA VELA* (dt.: *DER KÖNIG DER KERZEN*, 1971-82, José Celso M. Correia, ab 1979: Noilton Nunes) die Machtkämpfe in Brasilien mit einer 8mm-Kamera aufnehmen will, als groteske Figur gezeichnet ist und dabei Hawaii-Hemden trägt, deutet nur darauf hin, dass die Zeichen der Hawaii-Topik neu gedeutet werden.

Literatur

- Foltin, Hans-Friedrich (1987) Das Traumschiff. Exotismus in Unterhaltungssendungen des Fernsehens. In: *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Hrsg. v. Thomas Koebner und Gerhard Pickerodt. Frankfurt: Athenäum, S. 363-381.
- Fuld, James J. (ed.) (1971) *The Book of World-Famous Music. Classical, Popular and Folk*. New York: Crown.
- Klotz, Volker (1997) *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München: Piper. Zuerst 1991.
- Schmitt, Robert C. (1988) *Hawaii in the movies. 1898-1959*. Honolulu: Hawaiian Historical Society.
- Szabó-Knotik, Cornelia (2002) Dreams of Exotic Beaches. In: *Reverberations. Representations of Modernity, Tradition and Cultural Value in-between Central Europe and North America*. Hrsg. v. Susan Ingram, Markus Reisenleitner, Cornelia Szabó-Knotik. Frankfurt [...]: Peter Lang, S. 125-138.

Empfohlene Zitierweise

Cornelia Szabó-Knotik: Der Traum von Palmen und Meer zwischen Hawaii und Hausmeisterstrand. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 76-88, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p76-88>.

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.

‘Anything can happen’: Narrative Ambiguity and Musical Intertextuality in THE HOLIDAY

Jonathan Fletcher (Bristol)

Romantic comedies are not renowned for intricate storytelling and have rarely been deemed worthy of the sustained scholarly attention of analytic ‘close readings’. What applies to the genre as a whole applies no less to its music, which has yet to be discovered by film musicology as a field of enquiry. But genre films such as romcoms can be highly self-conscious and self-reflexive, and can show a playfulness in their use of cinematic techniques that may be as much fun for the analyst as for the audience.

A good example is the pre-rol and credit sequence of *THE HOLIDAY* (2006), written and directed by Nancy Meyers, with original music by Hans Zimmer – a sequence which introduces the principal theme of the movie, establishes all of the primary characters and their stories, and forges an intimate bond between the viewer and the narrator/character, and a sequence that is characterised by the complex, shifting nature of the relationship between music and the diegesis, showing intriguing structural and thematic facets relevant for the relationship between this opening and the film as a whole.

A brief synopsis of *THE HOLIDAY*: Iris (an English journalist played by Kate Winslet) and Amanda (an American film trailer editor played by Cameron Diaz) swap houses for the Christmas vacation in an attempt to escape their ‘guy-troubles’. Whilst at each other’s homes, they meet Miles (an American film composer played by Jack Black) and Graham (an English book editor played by Jude Law) respectively. Ironically, the

two pairs become romantically involved. As a side story in the film, Iris and Miles befriend Arthur (an elderly, retired film script writer played by Eli Wallach).

At the start of the film, we are presented with an image of an idyllic riverside setting. The image is overlaid with the names of the production and distribution companies. The music, which has been gently underscoring the sequence so far, swells as a young man and woman enter the shot and kiss. As the camera pans away it reveals the fact that the image is actually located on a computer screen located within the real setting – we have to re-assess our assumption about the status of the music and now suppose it to be diegetic, apparently a *recording* of the film score, emanating from the computer. The opening credits for the film continue, now overlaid on the image of the *actual* film (i.e., *THE HOLIDAY*), having switched allegiance from the film on the computer screen to the film we are watching. Our assumptions are challenged further as the camera pans across to reveal Miles sitting at the computer playing a keyboard: We discover that although still emitting from the same source within the diegesis, the music is being played manually.

After having established that the music is diegetic, a nondiegetic element enters the film – a voice-over the source of which is unclear. We see Miles with Maggie (Shannyn Sossamon), but when the scene makes a transition to an exterior shot and the title *THE HOLIDAY* appears, Amanda is introduced, sitting in a car and offers another potential source for the voice-over. As we do not see anyone speak, at this point both music and voice-over are apparently nondiegetic. The dynamics of the music respond to the presence of the voice-over, sensitively underscoring the establishing sequence, riding the mood of the images, i.e. at bar 45 (see appendix), the orchestration alters in order to better suit a poignantly nostalgic shot of the elderly Arthur Abbott (Eli Wallach). Such subtlety in following the images suggests that the source of the music is not Miles anymore, but that the music that started with him has now become the nondiegetic film music of *THE HOLIDAY*. Perhaps we are to assume that Miles ceases to be playing the music at the appearance of the film's title.

But I am inclined to discount this interpretation, for the following reasons: Firstly, the music continues in the same manner as when Miles was playing it a moment before. Secondly, at bar 33, he recognises and physically accentuates the change in texture by leaning forward and nodding his head in time with the beat. The music still seems, in a tenuous way, linked to Miles, even when he is no longer visible as its source. If we do indeed assume at this point that Miles is still playing the music which underscores the remainder of the sequence, then the film's entire score is based upon music which exists within, or is connected to, the diegesis, almost suggesting that Miles might be scoring not just the film he has on his computer screen, but also the film he is in!

The continuation of the music throughout this sequence threads the images together. This thread ends as the first lines of diegetic dialogue are spoken. Through this device, the viewer is gently eased into the first scene; unfazed by the drastic change in setting. At bar 17, the dialogue began as a voice-over, and continued over relevant images of the other characters of the film – Maggie, Amanda, Ethan (Edward Burns), Arthur, Jasper Bloom (Rufus Sewell) – before it settles on its source, Iris (who had been hinted at as the source from the start: when the voice-over starts, the name ‘Kate Winslet’ appears in the credits). The dialogue still appears to be nondiegetic, as we do not see Iris speak, until (at bar 72) it refers to the character of Jasper, who is in the room with Iris at an office party. The choice of the words “that man” and “Oh God! Just the sight of him...” imply that the thoughts of the voice-over narrator belong to that very diegetic moment, that they are metadiegetic (Genette 1980, 228). This deduction prompts the assumption that the *entire* voice-over narration consisted of the mental meanderings of Iris at the office party, though a large part of it has become displaced to the images of the other characters of THE HOLIDAY (and may indeed comment on them as well as on Iris’ own love dilemma, even though we do not know yet about their stories).

This brief opening sequence (only ca. three and a half minutes until the first line of diegetic dialogue) toys with our clutch on purported reality and filmic convention. Through relentless and ambiguous transformation of the narrative status of images, music and voice-over, it succeeds in undermining the sense of a stable diegesis before one has become established. The abundance of such manipulation prepares the viewer for a scene in which we become privy to Amanda’s inner thoughts. While attempting to sleep during her long-haul flight to England, Amanda’s active imagination is keeping her awake by visualizing her life as a movie trailer. This metadiegetic sequence is complete with music and a voice-over and is interspersed with shots of characters and situations relevant to the dialogue. The sequence implies that she has been so immersed in work that she is unable to escape it even in her down-time. The self-reflexive surrealism of Amanda imagining her own life as one of her movie trailers has been prepared by the surreal narrative shifts and ambiguities of the opening sequence.

Closer analysis of the musical material of the opening sequence of *The Holiday* beyond the narrative structure shows further intricacies on an intertextual level. Links can be drawn between the composer within the film (Miles), the actual composer for the film (Hans Zimmer), and film scoring classic Ennio Morricone. A variety of musical elements within this opening sequence and throughout the whole film support this premise. The opening of the first musical cue, *Maestro*, which is played diegetically by Miles and attributed to Zimmer, is a direct quotation of *Deborah’s Theme* from Ennio Morricone’s score for ONCE UPON A TIME IN AMERICA (1984).

Maestro



Deborah's Theme



Fairytale of New York



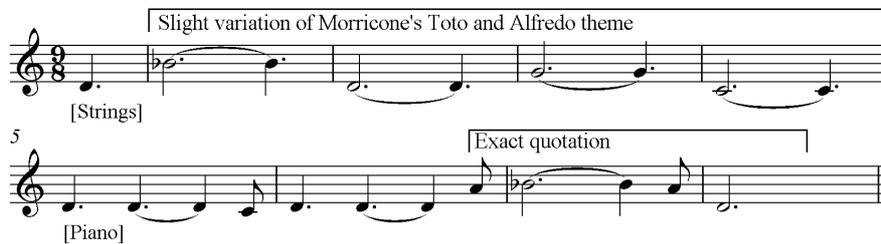
It is significant that Zimmer chooses *Deborah's Theme*, as it is the 'love' theme from that film; and so with the very first notes heard in the *THE HOLIDAY*, the film already intertextually alludes to the prominence of love to its own narrative. Coincidentally, *Maestro* and *Deborah's Theme* are both very similar to the opening line of *Fairytale of New York* by The Pogues – one of the most popular Christmas songs in the UK. It is not clear if that connection was consciously made by Zimmer; but even if not, it is an interesting coincidence that the same theme should have connotations of love and Christmas, two central themes of *THE HOLIDAY*.

Near the end of the film, Amanda and Graham share a poignant kiss. Previously, Amanda has been incapable of crying; as she is leaving Graham, to return to America, she cries and realises that she must be in love with him. The music underscoring this filmic climax is Zimmer's cue titled *A Kiss Goodbye* – a cue which also includes a quotation of Morricone's *Deborah's Theme*. Other than at the opening, there has been no other reference to this theme. Because of its absence, the eventual appearance is all the more significant – it implies that prior to this moment, though romantically involved, none of the characters were truly in love. The two most important cues in the film, its opening and its climax, are based on music written not by Zimmer, but by Morricone.

This does not just use film (music) history as an echo chamber for *The Holiday*, but is also fitting given the film's obvious reverence for classic Hollywood, embodied in the figure of Arthur, but scattered throughout the film, if not always in a particularly subtle manner: One of the more obvious (and ironic) moments occurs when Miles (whilst standing in the middle of a DVD rental store) sings renditions of several famous film themes including *CHARIOTS OF FIRE (1981)* by Vangelis, *DRIVING MISS DAISY (1989)* by Hans Zimmer, and *Gone with the Wind (1939)* by Max Steiner.

Zimmer quotes Morricone elsewhere in the score, less explicitly than at the beginning with *Deborah's Theme*, but still relatively obvious to someone who knows the originals. There are numerous variations of Morricone's *Toto and Alfredo* theme from the score of *CINEMA PARADISO (1988)* – an interesting reference, given that the narrative of *CINEMA PARADISO* is a celebration of film, as is *The Holiday*. These themes are usually used in relation to Iris and Miles; when, for example, Iris finds out that Jasper is engaged and returns home crying, Zimmer has interwoven a complete quotation of Morricone's theme into the music underscoring this sequence. Later in the film, Miles arrives at Amanda's house. A recording of *Toto and Alfredo* is playing on his car stereo. He even comments "the flutes – this is the best part!" and "I wish I wrote this [gesturing toward the source of the music] – this is the great Ennio Morricone." Ironically, the opening music of the film, which Miles is purportedly composing, directly quotes Morricone; if we are to believe everything we see and hear, he has directly plagiarised the revered master.

After the *Toto and Alfredo* theme subsides, the main theme and title music from *Cinema Paradiso* plays on the car stereo. This beautiful theme diegetically underscores Iris and Miles' first conversation and subsequent 'meet cute'. The irony continues: the music which Miles idolises is underscoring his own life. The music is treated as if it were non-diegetic, reinforcing every significant tender moment between them – transparently pre-empting the fact that the two characters fall in love later in the film. After their meeting, Miles drives away and the diegetic music fades out (reminding us of the fact that it was indeed diegetic). At this point, nondiegetic music begins to play as Iris gazes poignantly after Miles. The music includes a subtle references to Morricone's *Toto and Alfredo* theme (see image below) – directly juxtaposing the original diegetic version with a re-scored non-diegetic version of Morricone's music.



Near the conclusion of the film a musical moment validates the theory that Miles is essentially scoring the film he is in – an interpretation first suggested by the opening sequence. Miles and Iris are spending the evening together. He plays her two themes he has composed: one for their friend Arthur; the other for Iris. Arthur's theme will be used as diegetic music at an award ceremony later in the film. Moments before this



diegetic quotation, Arthur and Iris share a poignant moment together, during which both their themes are heard in the nondiegetic music underscoring the scene.

These themes exist both within the diegesis and outside of it. This is a pertinent example of the film's strategy of narrative ambiguity, akin to the ambiguity prevalent in the opening sequence of the film. This particular instance is all the more relevant given that the music was initially composed within the narrative world. The film makers are surely conscious of the ironic nature of the musical treatment.

An example of a similar approach can be found in the opening sequence of another Christmas-release romantic comedy: *LOVE ACTUALLY* (2003). Whilst recording the vocals for a ridiculous Christmas pop song,

Christmas Is All Around Us, Billy Mack (an ageing pop star, played by Bill Nighy) states “This is shit, isn’t it?” “Solid-gold shit”, answers his manager (Gregor Fisher), freely admitting the depraved commercialism of the enterprise. Despite this (or because of this?), the very same music then proceeds to underscore the entire, seven-minutes long opening credit sequence of *Love Actually*, which introduces all major characters of the film. In a blatant case of postmodern auto-irony, the unabashed commercialism of the fictitious musical Christmas hit underscores and thereby underlines the unabashed commercialism of the film itself, released five weeks before Christmas, just as a title card introducing the main plot informs us. In this film, too, there is an intertextual element: *Christmas Is All Around Us* is putatively based on Billy Mack’s earlier hit *Love Is All Around Us*, which in real life was used in *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL*, the script for which had been written by Richard Curtis, the director and writer of *Love Actually* – art and life intertwine across narrative boundaries and across different films. (My thanks for the example from *Love Actually* go to Guido Heldt, who used it in a lecture at the University of Bristol Department of Music.)

In conclusion: Even in a relatively brief sequence in a not particularly outstanding romantic comedy such as *THE HOLIDAY* one can discover a wealth of intriguing filmic tricks and techniques: The opening sequence does not just establish style and genre and introduces all main characters of the film, but it also builds the foundation of a strong link with the characters of Iris and Miles, pre-empts the musical treatment of the film as a whole with its extensive inclusion and manipulation of music by Ennio Morricone, it executes a large number of complex changes in the music’s apparent source, including the implication that the character of Miles is somehow linked with the film’s non-diegetic music, and as a result consistently manipulates the boundaries of the diegesis. After meeting Miles for the first time, Iris says to herself “Anything can happen” – this belief in the possible reconciliation of one’s troubles is vital to the film. Through the fantastic nature of the music in the opening sequence, it is made abundantly clear right from the beginning that anything can, and indeed will, happen in *THE HOLIDAY*.

Bibliography

- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen* (orig. L'Audio-Vision, Paris 1990, ed. & trans. by Claudia Gorbman). New York: Columbia University Press.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (Übersetzung von *Discours du récit* aus *Figures III*, Paris 1972). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, London: Indiana University Press, bfi.
- Lack, Russell (1997) *Twenty-Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. London: Quartet Books.

Empfohlene Zitierweise

Jonathan Fletcher: 'Anything can happen': Narrative Ambiguity and Musical Intertextuality in THE HOLIDAY. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 89-95, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p89-95>.

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.

The Ear against the Eye: Vertov's Symphony

Oksana Bulgakowa (Berlin)

Vertov defined the basic qualities of his Cine-Eye by means of a simple negation: it sees what remains inaccessible to the human eye.¹ This means that in his films we see media-based and media-produced images that have nothing to do with the imitation of human perception. According to Vertov, such filmic, telescopic, or microscopic perception develops, educates, and expands the viewer's analytical abilities.² Thus, we have on the one hand a media-induced perception and on the other a new assemblage or montage of the fragments of this mediated perception. This new montage is based on a specific interaction and follows poetic rather than prosaic rules. It is freed from such constraints as time, space, causality, or speed. In other words it is based on properly media-specific qualities and, following the terminology of the Russian Futurists who influenced Vertov in his youth, it constitutes *zaum* or transrationality. This montage creates a new filmic, i.e., media-shaped, reality and a message or an illusion of a message—a semantic field. The seemingly contradictory division between an epistemological and analytical comprehension of media-shaped perception and the trans-rational nature of the montage structure reproduces the same split or shift that can be found in Vertov's biography (the tension between the absolute film that he envisioned and the political news reels he had to produce) and in the contradictory interpretations of his notion of "cinema truth," which was understood both literally and as a media-specific mode of representation.³

1 I am grateful to Anne Dwyer for editing the English version of this text and for translating several passages. Many thanks also for help, suggestions, and ideas to David Bordwell, Hans-Christian von Herrmann, Lutz Koepnick, Philippe Langlois, David Levin, Valérie Poséner, Gottfried Schlemmer, Karl Sierek, Marc Silberman, Thomas Tode, and discussion participants in Vienna, Paris, Jena, and Madison, where I presented this paper.

"Kino-eye is understood as 'that which the eye doesn't see,' as the microscope and telescope of the time, [...] as a possibility of seeing without limits and distance, [...] as tele-eye, as X-ray eye..." Vertov, "The Birth of Kino-Eye," *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien (Berkeley, U of California P, 1984) 41.

2 Lucy Fisher interprets Vertov's program of the Cine-Eye as "scientific endeavor," a combination of science and film. Fisher, "ENTHUSIASM: From Kino-Eye to Radio-Eye," *Film Quarterly* 31.2 (1977/78) 25-34. Annette Michelson defines Vertov as an epistemologist. Michelson, "From Magician to Epistemologist: THE MAN WITH THE MOVIE CAMERA," *Artforum*, 10. 7 (1972) 60-72. Gilles Deleuze inscribes the qualities of the cine-eye in his differentiation between natural (human, immobile) and cinematic (mobile) perception. Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1986) 8-11, 39-40.

3 In his first manifesto "We" (1922) Vertov defined film as "dynamic geometry," as "the race of points, lines, planes, volumes." In order to "represent a dynamic study on a sheet of paper," he searched for a "film scale," for "graphic symbols of movement." Dziga Vertov, *Kino-Eye* 9. But as a director of a screen newspaper *Kinopravda* he was "bound hand and foot. ...Neither political filming

It is crucial to keep these contradictions in mind as we approach Vertov's theories of acoustic perception and his concept of the radio-ear. I will show how he defined sound within the context of his ideas about media truth and how these ideas were shaped by the process of making his first sound film, *ENTHUSIASM OR THE SYMPHONY OF THE DONBAS* (1931). In numerous interviews Vertov insisted on the authentic nature of sound, i.e., its documentary nature, distinguishing between "natural noises" and "imitative sound recorded on studio equipment."⁴ But *ENTHUSIASM* follows a musical form and is thus related to a very specific medium. Vertov structures the film as a symphony, as program music with a narrative that employs the principles of repetition, variation, transposition, contrast, and counterpoint of visual and acoustic leitmotifs. The sounds and the images are assembled according to these principles and can be analyzed separately.

This first sound film was a strategic endeavor for Vertov: he had to prove that film would not lose its dynamic qualities when sound was added and that it was possible to record real industrial noises. Several influential Soviet technicians, directors and theorists of the 1920s doubted that one could record and reproduce such noises and proposed to create them artificially in the studio, arguing that these noises were not "audiogenic" (the term was coined in analogy to the notion of *photogénie*).⁵ *ENTHUSIASM* was also the first of Vertov's films not photographed by his brother Mikhail Kaufman. Because of ongoing rivalry and conflict between the brothers, Mikhail left to establish himself as an independent filmmaker, and Boris Tseitlin, who had been Kaufman's assistant during *THE ELEVENTH YEAR* (1927), shot the film. The change of cameramen did not produce a stylistic break in the film's "image track" because it was shot on the same location as *THE ELEVENTH YEAR*, and Tseitlin repeated some of Kaufman's compositions.

Vertov disagreed not only with the theory of *audiogénie* but also argued against Eisenstein's notion that asynchrony between image and sound was the only real option for sound film.⁶ He declared in several articles and interviews *before* shooting and editing started that images and sounds could enter any kind of relationship; for him, there was no difference in editing a silent film or a sound film.⁷ These polemics notwithstanding, Vertov's work in sound was based on the same principles of counterpoint and asynchrony that Eisenstein had theorized.

nor filming done under economic pressure takes into account the cinematic interest of a subject, and this necessarily results in the recording of static moments together with the dynamic—which is inadmissible in the poetry of movement." Vertov, "The Fifth Issue of *Kinopravda*" (1922), *Kino-Eye* 10.

4 Vertov, "The Radio-Eye's March," *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Eds. Richard Taylor and Ian Christie (New York and London: Routledge, 1988) 299-300; Vertov, "Replies to Questions" (25 April 1930), *Kino-Eye* 105-06.

5 Vertov, "Let's discuss Ukrainfilm's First Sound Film *SYMPHONY OF THE DONBAS*," *Kino-Eye* 107, 112. Vertov, "Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema (August 1930)," *The Film Factory* 302. The notion of *photogénie*, first elaborated by Louis Delluc in 1920, was widely discussed in Russia (see *Poetika kino*, 1927). *Photogénie* was defined as an intrinsic property of objects and faces whose beauty was revealed by the screen; not all phenomena of real life possessed this quality. But *photogénie* was also understood as the media-specific aesthetic quality that could express things and faces by subjecting them to filmic transformation (through lenses, light, and framing).

6 Sergei Eisenstein, Grigory Alexandrov, Vsevolod Pudovkin, "Statement on Sound" (1928), *Eisenstein. Writing 1922-34. Ed. And transl. Richard Taylor* (London: BFI, Bloomington: Indiana UP, 1994), 113-14.

7 Vertov, "The Radio-Eye's March" 302.

Vertov's position immediately recalls Marinetti's, Pratella's, and Russolo's Futurist program.⁸ It resonates as well with the new Russian Bruitist music that "had to embrace all noises of the mechanical age, the rhythm of the machine, the din of the great city and the factory."⁹ (Arseni Avraamov's *Symphony for Factory Sirens*, which was performed in 1922 in Baku and in 1923 in Moscow, is the most famous example of Bruitist practice.) Vertov insisted that the limited number of well-tempered musical sounds needed to be replaced by an infinite variety of authentic, irregular, non-tempered noises, following right in Russolo's footsteps:

Musical sound is too limited in variety of timbres. [...] Today, the machine has created such a variety and contention of noises that pure sound in its slightness and monotony no longer provokes emotion. [...] We must break out of this limited circle of pure sounds, and conquer the infinite variety of noise-sounds. [...] Futurist musicians must continually enlarge and enrich the field of sound. This corresponds to a need in our sensibility. [...] 2. Futurist musicians must substitute for the limited variety of timbres that the orchestra possesses today, the infinite variety of timbres in noises, reproduced with appropriate mechanisms. 3. The sensibility of musicians, being freed from traditional and facile rhythm, must find in noises the means of expanding and renewing itself, given that every noise offers the union of the most diverse rhythms, in addition to that which predominates.¹⁰

Vertov's interest in sounds started in his youth. As a student at the Neurological Institute in Petrograd in 1916-17, he wrote Futuristic sound poems and tried to create word and noise collages. The atmosphere in Petrograd and at the Neurological Institute, where Vladimir Bekhterev set the tone, may have inspired these ideas. Russolo's program was well known in Russia. His manifestos and concerts were reviewed and heatedly debated in the 1914-15 edition of the journal *Muzyka*—the adjectives used by the critics were the same ones employed fifteen years later in the discussion of Vertov's film. Moreover, when Marinetti came to Russia in February 1914, he had noted the preeminence in Bruitism of Russian musicians and sound theoreticians like Arthur Lourié and Nikolai Kul'bin. In Russian circles the discussion about a new conception of sound was started by the distinction between music, sound (*zvuk*), and noise (*shum*), between the "music of nature" (Kul'bin) and the "music of objects" (Lourié). Helmholtz's differentiation was redefined since the hierarchy of sound and noise was dismissed.¹¹ Bekhterev's laboratory researched the

8 Georges Sadoul, the first scholar to examine the connections between the programs of Vertov and the Italian Futurists, convincingly compares Marinetti's program of representing noise in poetry with "mots en liberté," Balilla Pratella's manifesto of Futuristic musicians (1911), Luigi Russolo's "Art of Noises" (1913), the first performances of Futurist Bruitists, Guillaume Apollinaire's ideas and practice of words-noises recordings from 1914 with Vertov's recording and montage of words and noises. Georges Sadoul, "Actualités de Dziga Vertov," *Cahiers du cinéma* 144 (1963) 21-31 and *Dziga Vertov* (Paris: Champ Libre, 1971) 15-46.

9 René Fuegoep-Miller, a European observer of early Soviet experiments in art, described these concerts in a book from 1925: "The Bolsheviks very soon proceeded to construct special noise instruments, to form noise orchestras [...] They imitated all conceivable sounds from industry and technology and united them in peculiar fugues, in which a whole world of noise deafened the ear." He also published a photograph of the performance of a Bruitist symphony by Avraamov. See Fuegoep-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism* (New York: Harper & Row, 1962) 183-84.

10 Russolo, *The Art of Noises* (1913). Transl. from the Italian and intro. Barclay Brown (New York: Pendragon Press, 1986) 24-25, 28.

11 These debates are summarized in an informative monograph by Julia Kursell, who also cites from Prokofiev's article about Russolo's concert (132). Vertov's relationship to these circles still remains to be explored. Julia Kursell, *Schallkunst: eine*

psycho-physiological and therapeutic influences of sound combinations on the “excitability and inhibition of the human cerebral cortex,” but Bekhterev’s experiments focused largely on music rather than noises.¹²

At this time Vertov was dreaming of sound as a powerful form of expression:

I decided to include the entire audible world into the concept of “Hearing.” It was during this time that I attempted to draw up the sounds of a saw mill. [...] I tried to describe the audio impression of the factory in the way a blind person would perceive it. In the beginning I used words to record the sounds, but then I attempted to capture all of these different noises with letters. The existing alphabet did not suffice to write down all of the sounds that you hear in a saw mill.¹³

Vertov founded a “Laboratory of the Ear” but had difficulty capturing sound in a mode other than that of the sound poem—namely with a wax disc recorder; not until the emergence of sound film did he find the opportunity to realize his noise collages.¹⁴ Vertov was uninterested in using imitative instruments to recreate these sounds and was irritated by such imitations in early sound films. Commenting on Ruttman’s *Melodie der Welt* (1929), he noted that the “sound part of the film was composed of music and artificially imitated sounds” and that he, Vertov, had been the first to “walk out of the muffled coffin of the sound studios” and to record “authentic” sound on location, the “iron clanking and fearful roar of Donbas.”¹⁵

The principles that Vertov developed by transforming noises into a musical symphony were based on montage and relied on varying the speed of recorded sounds in post-production. Montage allowed him to combine established quantities of selected and recorded noises, which he treated like leitmotifs (to use traditional terminology) or samples (to use a more recent term). He could cut them, put them in loops, and combine them according to principles of musical composition. The repetitive structure of the rondo form was particularly appealing to Vertov. By varying the recording speed, he was able to change the sound pitch and introduce gradation similar to ascending or descending scales. Russolo and Avraamov obtained a similar kind of gradation by other means: Russolo built a machine, and Avraamov adjusted the whistles or sirens like musical instruments to obtain differentiation.¹⁶ As the French scholar Philippe Langlois recently noted,

Literaturgeschichte der Musik der frühen russischen Avantgarde (Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 2003).

12 Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien* (Reinbek: Rowohlt, 2002) 288-89.

13 Speech of 5 April 1935; unpublished manuscript in the archive of the *Österreichisches Filmmuseum*. Cited in Thomas Tode, “Töne stürmen gegen das Bild. Musikalische Strukturen im Werk von Dziga Vertov,” *Cinema 49* (Marburg: Schüren, 2004) 23.

14 Georges Sadoul believed that Vertov could produce these sound collages, however Seth Feldman remarked that Vertov did not have the technical capacities for it: “Working with a Pathephone wax disc recorder, Vertov attempted to record sounds both inside and outside the studio, and to re-edit them into entirely new compositions. He was, in essence attempting to create the concrete symphonies that would be heard in his films in the 1930s and would become technically feasible for composers only with the introduction of tape recording in the 1940s. The result obtained with the equipment available in 1917 must have been discouraging. As a result, the stage was set for the frustrated young artist to try his hand at another medium.” Seth R. Feldman, *Dziga Vertov: A Guide to References and Resources* (London: G. K. Hall, 1979) 2.

15 Vertov, “Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema” 302-03.

16 See Russolo: “Giving pitch to [to attune] noises does not mean depriving them of all irregular movements and vibrations of time

Vertov transformed the simple deceleration of the sound of a whistle (recorded at different speed, then reproduced at 24 images per second) into the distinctly heard notes G, B, and C.¹⁷

With *ENTHUSIASM* Vertov proved that it was possible to record actual noises. His film did not lose its dynamics, but since he shot some of the images and sound separately, it was in some sense a “fraud.” From late September to early November 1929 Vertov shot in Donbas with a silent camera. During this time he filmed the transformation of a church into a workers’ club. This means that he produced the images of the first part of *ENTHUSIASM*, “The Birth of the Radio-Ear,” by means of silent film.¹⁸ From late November to late December he and the composer Nikolai Timofeev developed a musical score that integrated the noises and their transformation, distortion, and variation.¹⁹ The score defined which noises would be used as leitmotifs and established a precise structure of repeated patterns of different lengths in analogy to musical measures. The images in the sequence were to follow the rhythm of the sound score. In early March Vertov took a crash course at the lab of inventor Alexander Shorin, a key figure in Soviet sound recording who developed special portable equipment for Vertov’s use. Shorin’s system of radio microphones allowed him to record actual urban sounds: industrial noises in the harbor, sounds of the railroad and the railway station, streets, trams, the Eastern Church service, and the May First rally. These sound recordings were screened without images at the “House of Film” movie theater in Leningrad. The critic Rafailovich described the event:

The screening was unusual. In the dark room the rectangle of the screen was shining in its white virginity. But nobody was interested in the screen. The bells sounded, a choir sang a religious choral, a glass was broken, somebody was beaten, and when, in this symphony of a drunken scandal, a traditional Russian word of insult was heard clearly, nobody doubted the documentary nature of the filmed material. We saw a recording of authentic sound.²⁰

and intensity, but rather assigning a degree or pitch to the strongest and most prominent of these vibrations.” *Art of Noises*, 27. About Avraamov’s *Symphony of Sirens*, see “The Symphony of Sirens,” *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*. Eds. Douglas Kahn and Gregory Whitehead (Cambridge, MA: MIT, 1992) 245-52. The tuning of the sirens was described by Avraamov’s son in a television interview with Nikolai Izvolov: *Dinamicheskaja grafika*, Channel 4 of the Russian TV (now NTV), 1996.

17 “Ce son de sirène, lui-même constitué de trois notes distinctement entendues (Sol, Si, Do), est utilisé de manière saisissante (avec un diapason accordé à 435 Hz). [...] Rythme irrégulier de la sirène (thème A) / Trame figée du son de sirène suivi d’un léger effet de *portamento* vers le registre grave puis remontée vers le son initial exécuté trois fois, (Thème B) / thème A / Thème B’ répété trois fois transposé à demi-vitesse (une octave plus basse) / Thème A’ à demi-vitesse (une octave plus basse) / Thème B’ transposé à demi-vitesse (trois fois) / Thème B” transposé au quart de la vitesse soit deux octaves plus basses auquel s’ajoute le son d’un télégraphe en morse inspiré du rythme initial de la sirène / Courte rupture (silence).” Philippe Langlois, *Les procédés électroacoustiques dans les différents genres cinématographiques, une étude transversale au XXe siècle*. Thèse du doctorat (Dépt. Musicologie, Université de Paris IV Sorbonne, 2004) 67-68.

18 See Vertov, “The Radio-Eye’s March” and “Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema” 299-300, 302-03. Vertov’s plans for shooting and Elizaveta Silova’s production diary allow us to reconstruct what was filmed where and whether the footage was silent or synchronous. RGALI [Russian State Archive for Art and Literature], 2091-2-240 and 414.

19 Vertov’s archive also includes other notes: an elliptical diagram of the screenplay; a graphic map of the sounds, being an exact record of the contrapuntal connections between image, music, and noise; a notebook with notes about synchronization; and the musical score. RGALI, 2091-2- 40, 240, 241, 415 and 2091-1-37.

20 D. Rafailovich, “Novaia pobeda tonfilma,” *Krasnaia gazeta*, 26 April 1930, quoted in Vertov, “Tvorcheskaia kartochka” (published by Aleksandr Deriabin), *Kinovedcheskie zapiski* 30 (1996) 178.

Vertov was able to carry out the first synchronous shooting in Kharkov in early June; from July on he filmed in Donbas. The team “filmed” noises in the mines and foundries: whistles, lorries, shunting engines, sirens—all very noisy objects, but they never had an opportunity to listen to the rushes. Vertov used three types of recording without giving preference to any single method. He recorded image and sound separately, image and sound at the same time but with different cameras (image with the silent camera and sound with the sound recording apparatus), and image and sound synchronously.²¹ Some of the filmed material turned out to be defective, so if the sound could not be used, then the visual sequences were thrown out as well.

Next the sounds and the images were joined together generally in an asynchronous way: the noises of the party convention were paired with the images of the iron foundry; the sounds of church service accompanied a group of drunks, etc. In this context each synchronous image functioned as a surprise, and a special value was attached to each synchronous object (a bell, a factory siren, drums, and crowds). Vertov filmed in Donbas for one month. By late August he started post-production in Kiev. He noted in his diaries that he needed 50 days and nights.²² But the film premiere, scheduled for October, was deferred until February 8, and the film was released only on April 1, 1931. (There was one preview in Kiev on November 1). This three-month delay was probably caused by problems with the sound equipment in the movie theaters. The film was literally deafening, and projection difficulties were predictable: in most cinemas ENTHUSIASM’S Bruitist symphony could be presented only in a distorted way. Vertov aimed at a grand scale—his film ranged from very low to very high sounds, from very intense noises like buzzing to extremely quiet ones. But the loudspeakers in the movie theaters were adjusted to “golden average” frequencies, so high and quiet sounds remained imperceptible while low sounds and excessive volumes mutated into undifferentiated rattle.²³ This noise was perceived as a defect not of the projection, but of the recording, and Russian critics spoke of the film’s unbearable cacophony.

After the first public screenings in 1931 numerous reviews and lively discussions formulated the reproaches against Vertov. (The first screening took place in Kharkov in January; the second in Moscow in February.) The critics stressed the chaotic nature of the film that failed to give the spectator any political guidelines or any aesthetic (in this case acoustic) organization. It was said that the film represented the production process as hellishly difficult forced labor and that the industrial noises exceeded the capacities of human perception. These noises were likened to screeching, buzzing, thundering, shaking, or a horrible roar. They were labeled inhuman, mechanical, monotonous, primitive, confused, exhausting, soporific, aggressive, irritating, deafening, overladen.²⁴ Viktor Shklovsky wrote in his review that the film “crushed the spectators

21 Vertov, “Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema” 303.

22 Vertov, “Let’s discuss,” *Kino-Eye* 110. The Review *Proletarskoe kino* gave the following data: 40 days shooting in Donbas, 40 days shooting in Leningrad, 40 days for the post production. The filming lasted so long because the sound recording equipment had to be rebuilt and readjusted. During post-production Vertov worked with four positive prints and two negatives. *Proletarskoe kino* 3 (1931) 12.

23 Vertov, “Tvorcheskaia kartočka” 181.

24 The most vehement public criticism came from Karl Radek in *Izvestiia* 112 (23 April 1931) 4, and Nikolai Lebedev in *Literatura i iskusstvo* 9/10 (1931) 15-16. The reviews in *Sovetskoe iskusstvo*, where the debate continued through February and March, and *Proletarskoe kino*, which discussed the film for an entire year, repeat the same adjectives to describe the film. The transcripts of the

physically.”²⁵ Foreign critics, however, were enthusiastic. During the screenings in London and Hamburg Vertov was able to regulate the sound. Thorold Dickinson describes a comic battle between him and the sound engineer over who would sit at the sound desk and regulate the volume.²⁶ Vertov himself admitted that he had heard his film for the first time abroad. Hanns Eisler wrote: “It is spectacular—the way the music attacks the image, the way the contradictions emerge between these two dimensions. This is all completely new, the most brilliant innovation that the sound film has delivered.”²⁷ Chaplin was also filled with enthusiasm and sent a telegram to Vertov: “Never had I known that these mechanical sounds could be arranged so beautifully. I regard it as one of the most exhilarating symphonies. Mister Vertov is a musician.”²⁸

As viewers and listeners today, we find ourselves in a difficult situation. Much of the sound track to *ENTHUSIASM* was destroyed and has been only partly reconstructed. We do not really know which passages should be asynchronous. Peter Kubelka’s restoration (which is the version known in the United States) has followed the principle of synchrony.²⁹ The version suggested by the prints from the Russian film archive Gosfilmofond and from La Cinémathèque Française is, however, much more radical.

It is remarkable that this film, which breaks with the “limited circle of well-tempered sounds,” is structured as a programmatic four-movement symphony in which leitmotifs and refrains develop a musical narration. The four movements are as follows:

First Movement: desacralization of a church (Overture; allegro). (This is a sonata-form movement built on a contrasting first main theme and a second subdominant theme: the bell and the factory whistle function as main and subdominant themes on the level of noises; the liturgy and the march fulfill these roles on a melodic level.)

Second movement : work in the coal mines (moderato)

Third movement : work in the foundry (Rondo; allegro vivace)

Fourth movement : harvest in the country side (Pastoral; andante cantabile)

public discussions are currently being prepared for publication (RGALI, 2091-2-208 and 417). The satirists Il’f and Petrov spoke of “castrated music” and “Donbas-cacophony” and recommended that the film be withheld from the theaters. Radek also spoke of “exhausting cacophony” and recommended that the film be withdrawn. See Lev Roshal, *Dziga Vertov* (Moskva: Iskusstvo, 1982) 215.

25 Viktor Šklovsky, “Est zvuki, net lenty,” *Govorit Moskva* (10 May 1931), quoted in Roshal, *Dziga Vertov* 215.

26 See Vertov. *Tagebücher/Arbeitshefte*. Eds. Thomas Tode and Alexandra Grammatke (Konstanz: UVK Medien, 2000) 23. Vertov, “Charli Chaplin, gamburskie rabochie i prikazy doktora Virta,” *Proletarskoe kino* 3 (1932) 40-45. Vertov, “Tvorcheskaia kartochka” 187-91.

27 “Musiker und Maler über Dziga Wertoff,” *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Ein Buch zur Filmreihe Moskau-Berlin*. Ed. Oksana Bulgakowa (Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1995) 157.

28 Chaplin quoted in Vertov. *Kino-Eye* 170.

29 Kubelka tried to establish the synchrony of the visible impacts, the basic asynchrony of the film is retained. See Lucy Fisher, “Restoring *Enthusiasm*. Excerpts from an interview with Peter Kubelka.” *Film Quarterly* 31.2 (Winter 1977/78): 35-36. Kubelka recently explained his principle of restoration in an interview made for the bonus material of the DVD *Enthusiasmus* released by the Austrian Film Museum, 2005.

These four movements, which are not treated similarly (the overture lasts 21 minutes and the pastoral only 10 minutes), are both united and separated by the rallies that accompany the various production processes. The rallies and the people participating in them suggest different places and different times. But similar patterns of framing and filming transform the movement of the masses into a visual compositional bracket. (The camera always shoots the masses just slightly from above or below; the direction of the files of people in the diagonals remains the same.) The rallies act like homogeneous caesuras and refrains: after the first appearance of the march in the ninth minute, it returns every three minutes. The four movements illustrate the program of the first Five-Year Plan (1928-1932), also known as the “impious” plan. Industrialization and the elimination of religion go hand in hand: in this period innumerable churches were turned into clubs, closed, and destroyed, their icons burned. Seen from this perspective, the film’s four movements follow the party’s four elementary directives: 1. Down with religion! 2. Go for coal! 3. Overtake America in steel production! 4. Collectivize the country on the basis of industrialization (coal, steel, tractors, etc.)!

The film establishes both causal and purely formal relations between the movements. The formal connections include the contrast of tempo (quick, slow, quick, slow) and of luminosity (light, dark, chiaroscuro, light). The overture introduces a contrapuntal relationship between visual and aural leitmotifs, which helps us understand how Vertov conceived of sound in his media program. The first trace of his sound theory can be found in the two scripts that led up to the film.³⁰ Vertov wrote the sound script in December 1929; the visual script followed later. In the sound script he worked out the conflict between two sonic worlds that coincide with the symbolic systems of the sacred and the secular and were attributed to the collective bodies of the church and the factory. He also elaborated a second conflict between the sounds of the collective body and the individual body. He staged a confrontation between the subjective noises of a heart, a clock, and a piano—sounds that do not exceed the dimension of human perception—with noises of the crowds and industrial noises that can be perceived only by means of a technical apparatus. The industrial noises (a siren, a factory whistle) absorb both the sacral noises (the church bell) and the individual noises (a piano melody) and take power from both. The sound scenario’s narrative can be interpreted as a filmic adaptation of Russolo’s manifesto *The Art of Noises*:

Among primitive people, sound was attributed to the gods. It was considered sacred and reserved for priests. [...] Thus was born the concept of sound as something in itself, as different from and independent of life. And from it resulted music, a fantastic world superimposed on the real one. [...] Let us cross a large modern capital with our ears more sensitive than our eyes. We will delight in distinguishing the eddying of water, of air or gas in metal pipes, the muttering of motors that breathe and pulse with indisputable animality, the throbbing of valves, the bustle of pistons, the shrieks of mechanical saws, the starting of trams on the tracks, the cracking of whips, the flapping of awnings and flags. We will amuse ourselves by orchestrating together in our imagination

30 Vertov, “Sound March (from SYMPHONY OF THE DONBAS),” “SYMPHONY OF THE DONBAS (ENTHUSIASM),” *Kino-Eye* 289-95.

the din of rolling shop shutters, the varied hubbub of train stations, iron works, thread mills, printing presses, crowds, electric power stations and subways.³¹

Vertov's visual script had two parts: the transformation of a church into a club and a set of interdependent actions around the three basic elements of coal, steel, and grain. These visual dynamics were represented like the results of the impact of energy. First came the vertical movement down and up: the crosses move down from the churches, ore comes up from the depth of the mines to the furnaces. Next expansion occurred on the horizontal level of the rails (the connections), the fields (the harvest), and the city squares (the rallies). The collective body of the crowd was designed as a unit that incorporated both individual melodic sounds and industrial noises. The contradictions of the sound script, where human sounds clashed with machine sounds, were organically resolved in this collective body.

Vertov foresaw in neither of the scripts the semantic oppositions and confrontations produced by the film—ear/eye, sound/image, radio/church, Constructivism/Naturalism. They were formed in the film and by the film while he was exploring the associative potentials of sound and image, playing with the possibilities of their equivalence, and testing strategies of substitution by replacing image with sound and vice versa. By combining sounds and images and creating a Futurist noise collage, he produced a shift that perhaps he himself had not conceived and that even today evokes contradictory evaluations of the film as either Stalinist or avant-garde.³² A close reading of the film's overture shows how Vertov arrived at this shift.

The overture adapts "The Birth of the Radio-Ear" to the screen. Vertov exposes the media-induced character of sound: at the beginning we see a girl tuning a radio and putting on headphones; there is a close-up of her ear. The sonic worlds of the church and the radio are juxtaposed, and each has a magic force. The magic force attributed to sound transforms the content of the image: the stroke or percussion of a bell brings forth a series of old, emblematic objects such as a crown with the monogram of Nicholas II, a statue of Christ, a cross. These images are extinguished by the metronome, which functions as a sign of the radio. The sacral world, represented by the baroque church and icons, has a sumptuous visual presence; the secular, urban, industrial radio world is at first introduced without images and represented only by a disembodied voice. The studio is black; we see a conductor, but the orchestra that produces the music remains invisible. By the end of the overture the leitmotiv of the march will drown out the church service, and the church's visual splendor will be destroyed.

31 Russolo, *Art of Noises* 26.

32 For a reading of the film as "Stalinist," see Jacques Aumont, "Avant-garde: de quoi? A propos d'*Enthousiasme* (1930)," *Vertov: l'invention du réel. Actes du colloque de Metz*. Ed. Jean-Pierre Esquenazi (Paris: L'Harmattan, 1997) 41-57. Laurent Jullier considers the film to be a Futurist and Constructivist work and compares it with Pierre Schaffer's *musique concrète*. Jullier, "Enthousiasme! Travail de l'ouvrier, travail du cinéaste." *Vertov: l'invention du réel* 97-112.

The woman without the “radio-ears” listens to the old sounds (or remembers them), and the radio-ear opens her ears to a new sound world that consists of industrial noises and the march music that will become the leitmotiv of the crowd. This woman with earphones functions as the mediator of filmic hearing just as the man with the camera acted as the mediator of filmic vision in Vertov’s preceding film (*MAN WITH A MOVIE CAMERA*, 1929).³³ In the attribution of senses he follows the traditional distribution of gender roles as suggested by Adorno: vision is male, and hearing is female. The eye demands analytical concentration, while the ear is undifferentiated, chaotic, emotional, and passive. This is why girls always take music lessons and boys learn to draw.³⁴

In this sequence, however, Vertov produced a non-traditional, media-related switch: his film starts by broadcasting the sound track, but we, the spectators, see what the girl-mediator is hearing, as if the circuits of perception were incorrectly connected. The eye and the ear exchange places so that the ear “sees.” This exchange of the aural and the visual encapsulates “The Birth of the Radio-Ear as the Cine-Eye” as described by Vertov in his diaries. In remembering how he came to the idea of the Cine-Eye, he resorts not to visual but to aural impressions—noises, sentence fragments, sighs. It was sound that had originally inspired him to think about destroying totality and reassembling the fragments in a new totality.

One day in the spring of 1918... returning from a train station. There lingered in my ears the sighs and rumble of the departing train...someone’s swearing... a kiss... someone’s exclamation... laughter, a whistle, voices, the ringing of the station bell, the puffing of the locomotive... whispers, cries, farewell... And thoughts while walking: I must get a piece of equipment that won’t describe but will record, photograph these sounds. Otherwise it’s impossible to organize, to edit them. They rush past, like time. But the movie camera perhaps? Record the visible. Organize not the audible, but the visible world. Perhaps that’s the way out?³⁵

The exchange is characteristic: only the apparatus that records images can retain these fragmented impressions. The gramophone, which was invented before the cinematograph, was incapable of producing a new assemblage of fragments. Vertov’s note may be interpreted as an admission of the technical difficulties in creating a sound montage using a wax disc recorder. Sound montage only became technically possible with optically recorded sound. But we can approach this text from another point of view and read it from within the framework of a theory of the senses. It is the eye’s prerogative to find and create a totality, for it is an analytical organ, while the ear’s underdeveloped capacities of differentiation push the recipient into a

33 Fisher writes: “Just as in *MAN WITH THE MOVIE CAMERA* we are made aware of the Cinema-Eye, so in *ENTHUSIASM* (or “Woman with the Earphones”) we are forced to be conscious of the Cinema-Ear.” Lucy Fisher, “ENTHUSIASM: From Kino-Eye to Radio-Eye” 29.

34 Theodor W. Adorno and Hanns Eisler, *Komposition für den Film* (Leipzig: Reclam, 1977) 56-58

35 Vertov, “The Birth of Kino-Eye,” *Kino-Eye* 40. In his talk of 5 April 1935 (see note 13) Vertov described this process in the following way: “Once, when I was sitting in the theater staring at the screen where they were showing the collapse of a mine shaft and other events in chronological order, the idea came to me that I could switch from hearing to seeing. I came to the following conclusion: here we have an apparatus that offers the possibility of recording this waterfall for the eye even though I cannot record it for the ear.”

chaos of sensual data. In the overture, however, Vertov reverses the established hierarchy between analytical vision and undifferentiated hearing: the sound destroys the image in its sacral visual splendor. The Imperial Russian anthem (“God Protect the Tsar”) tunes in, but the director distorts the melody, decelerating the sound. The eccentric deformation is interrupted by a tolling bell that opens the acoustic channel for the liturgy, but the liturgy is in turn destroyed in the exact same manner—by a modification of sound speed. The bell is then “killed” by a factory siren that opens the aural channel for the march.

The sounds are imposed on the image like independent variables. They build an ironic, alienating, and analytical distance toward the images, while the camera imitates the movements of drunks and the subjective view of the praying people: it sways back and forth like an alcoholic and bows as if in prayer. The camera is mimetic, and in the Soviet discourse of the 1920s the (film) image is related to drugs.³⁶ The radio’s sonic world is introduced as an anti-drug, though Vertov elsewhere attacked Soviet radio for broadcasting the same narcotic idiocy as the old cinema, namely *Carmen*, *Rigoletto*, and gypsy songs.³⁷

The overture introduces the radio in place of the visually splendid church. When the radio celebrates a victory over the church acoustically, the factory whistle gives a signal to start the action of disassembling sacral images. The overture that begins by switching the circuits of perception now stages the struggle between visual and aural media as an iconoclastic battle. The non-naturalistic sound, which is disembodied, distorted, superimposed, reversed, and used in abrupt contrasts or mismatchings both of sound and location and of sound and distance, emasculates and weakens the sound of the old world.³⁸ The new sound silences the old sonic world and demystifies the world of the traditional image. In Vertov’s film the church’s destruction becomes a complicated semiotic operation embedded in his film technique: the church is dismantled, but the filming devices actually produce and reinforce the dismantling. Using the technique of multiple exposures, he shows how several crosses are wiped out, one after another. The camera “splits” or pulls down the church. The film’s reverse motion raises the red star to replace the cross on the church roof. (In actuality, of course, the star falls down.) The film proclaims itself as a new visual art that reigns over the old images of icons, emblems, statues, and buildings. However, while the author created the aural chain, and sound can be silenced or distorted according to Vertov’s will, the (documentary) image remains ambivalent. This ambivalence is also maintained in language. The title of the march is *Poslednee voskresenie*, which can be translated either as “The Last Sunday” or “The Last Resurrection”: the destroyed church celebrates its

³⁶ Kazimir Malevich argued that the materialist consciousness was linked with abstract expression but the religious consciousness – with the realm of the images; he illustrated the difference between the two by phenomenon of Lenin’s cult created after his death. In his view, an artist in a materialist proletarian society should be not an image-maker, not a painter of its sacred images or its daily tripe – see Kazimir Malevich, *The White Rectangle. Writings on Film*. Ed. Oksana Bulgakowa (Berlin/San Francisco: PotemkinPress, 2002) 37-44. The alcohol (and the opium) was a very common synonym for the fiction films, see Trotsky’s “Vodka, the Church and the Cinema” (*Film Factory* 94-97), Vladimir Mayakovsky’s poem “Kino i vino” [Film and Alcohol] or Vertov’s attacks against the fiction films in all his texts of the 1920s.

³⁷ Vertov, “*Kinopravda and Radiopravda*” (1925), *Kino-Eye* 56.

³⁸ Fisher, “ENTHUSIASM: From Kino-Eye to Radio-Eye” 30-31.

resurrection as a workers' club. The building maintains its old function by establishing a community and assigning new symbolic meanings to the profane objects.

A ballet of the masses accompanies the transformation of the church into a club and underlines the action's ritual and magic gesture: Komsomol members in white replace black-clad observers. We see the sites of the new community: a cinema, an urban square, and a club. The factory whistle replaces the bell as a semantic sign (*smyslovoi znak*) that structures daily life. The whistle, like the bell before it, marks the transition from profane time to sacred time, from work to relaxation, from everyday life to festivity.³⁹ A truck transports a new Bible—the twelfth volume of Lenin's collected works—and we see the female listener once again. Thanks to the “sonic” initiation, she can now change her position and become the film's protagonist. She is a sculptor who forms a Lenin statue to replace the statue of Christ that we saw at the beginning. Filmic and non-filmic realities come together. Following Lucy Fisher's lead, we may interpret this scene in a Brechtian sense: the recipient passes from the role of consumer to the role of producer. But the episode can also be interpreted within a magical frame: the girl transgresses non-filmic reality and steps into a filmic one. The moment she forms the image of the new sacredness, the iconoclastic gesture of the overture—which had pitted ear against eye, sound against image, radio against the church, film against the old visual arts—collapses. The overture destroys the old emblems and replaces them with new ones by assigning symbolic qualities to profane objects and sounds (such as the factory whistle). The action really does turn into *The Last Resurrection*.

The oppositions (sound vs. image, church vs. club) implode and are transformed: sound becomes image, the church turns into a club. The radio demystifies the visual abundance of the imperial sacred sphere. In this frame the usual hierarchy of senses is reversed, and the ear triumphs over the eye. The sound film with its non-illusionist acoustic and optical tricks or devices celebrates a victory over the nineteenth century's illusionist visual arts and their representational techniques. In the film's second, moderato movement the statue of a worker starts to speak, and the camera finds new sacred places and bodies in the factory, city, and the crowd. The new media—cinema and radio—with their new representational techniques become the agents of this new sacred sphere. The epistemologist Vertov turns out to be a magician. The overture, meanwhile, examines whether a visual element can be replaced by a sound—in the form of an association, a rhythmic pattern, or a sign of subjectivity. The auditory sense is visualized and becomes an image. In essence Vertov transfers onto the level of sound the same principles he had used when working with images: 1. deformation; 2. change of speed (acceleration, deceleration) and direction (reverse sound); 3. montage of contrasting sounds using abrupt, hard cuts (Vertov avoids dissolves); 4. leitmotifs and their contrapuntal transposition.

³⁹ Avraamov's choice of the siren (alongside foghorns, machine guns, hydroplanes, choirs, and locomotives) as one of the main instruments of his symphony was not an accident. Gastev and Mayakovsky put his thought process into words, as paraphrased here by Fueleop-Miller: “The factory whistle was, in their opinion, best adapted to the new and predominant orchestral instrument, for its tone could be heard by whole quarters and remind the proletarian of its real home, the factory,” *The Mind and Face of Bolshevism* 183.

The overture's images of carnivalesque exchange are followed by visions of the future in Part Two (moderato). An electrically lit model of a blast furnace dissolves the church. The confrontation of two melodies—one march-like and the other in a syncopated jazz rhythm—introduces the theme of rivalry between the Soviet Union and the United States. The two melodies blend with each other and increase in speed. The slogan “Overtake America!” is thus expressed acoustically and causes a shift in meaning: we will not only supersede America in the production of steel and tractors, we will not only displace their system of production, but we will also replace their jazz music. A musical citation from Aleksandr Mosolov's composition *The Iron Foundry* (1928) foregrounds the symphonic imitation of machine sounds. The synchronous shots in Part Two (the workers in the mines) are cut parallel to the miners' gymnastic exercises. The gymnastics, which Aleksei Gastev elaborated at the Central Institute for Labor, follow the same principles as Meyerhold's new biomechanical school of acting and are similarly executed: rhythmically, slowly, synchronously, carefully choreographed in an eccentric style.⁴⁰ Work leads to the acquisition of a new body language that rivals the machine in its precision. This method creates a mechanical ballet, executed by human bodies, that visualizes the sounds and rhythms of machines.

The film's further development demands an increased intensity that the dynamics of human bodies cannot achieve. The mineshaft's darkness gives way to a blinding fire (the “frontline” has now been rechristened “line of fire” in the intertitles), and the film reaches a high level of abstraction in its representation of the production process. Part Three, the most elaborate example of Vertov's work with sound, is structured as a rondo: a limited number of visual and sound motifs repeat and combine to form a montage composition (AA-B-A-B-A and A-B-C-A-B-C-A) out of two symmetrical sequences of nearly the same length (120m and 130m).

In the first sequence the visual motifs (images with synchronous sound) are organized in rondo form. In the second sequence the sounds make up the rondo form, and the images are asynchronous. A caesura, the “march of the enthusiasts” (Vertov's usual refrain) separates the two sequences.

Three visual elements comprise the rondo's first sequence: 1. fire; 2. three men raising a hammer; 3. trucks (shot from below) that cross the sky in a diagonal (A-B-C-A-B-A...). The motion of the three men is always interrupted before the hammer arrives at its point of impact; the framing causes their bodies to become increasingly fragmented and abstract. The spectators do not experience where the raised hammer lands, a fact that is reinforced by the asynchrony between the image and the sound. (This asynchrony is corrected in Kubelka's version). The fragments of the men's movements form a mechanical ballet, and the visual rhythm can put the spectator in a trance. This principle is repeated in the second sequence, and the steelworkers' repetitive movements gradually lose their meaning until they become abstract parts. The sequence reaches its

⁴⁰ Vertov cuts toy models of cars and tractors with close-ups of sweat-drenched faces. The false proportions make the workers appear like giants; the labor is staged as a mechanical theater with the toy models.

culmination when brilliant lines of metal move independently in black space—an abstract film. The asynchronous sounds in this sequence are organized in an A-B-A-B-A form. Over the course of one minute, four seconds of engine noise coinciding with the rhythm of a 2/2 march alternate with two seconds of a piercing whistle. In Part Two (moderato) the human bodies had visualized the machine's rhythm by creating a biomechanical ballet. Then, in the rondo's first sequence (almost) synchronous noises accompanied the images of the different machines. The image played the part of a "guide dog for the blind" that helped the viewer perceive and differentiate among the noises. Finally, in the second part of the rondo asynchronous noises are combined in a musical form without any "visual help." Step by step Vertov demonstrates the principles of the film's construction. By the end the viewer has learned the principles and understands.

In Part Four (the pastoral) a village idyll replaces these perfectly moving machines. Long synchronous shots dominate the section and underscore its illusionist character. Vertov is apparently unconcerned with feminine and masculine cultural types (i.e., the agricultural sphere vs. warrior nomadism). He is also uninterested in showing collectivization or the suppressed knowledge of its tragedy. Instead, he represents the styles of art that produced these cultural types: Naturalism and Constructivism. The songs—like the bell in Part One—are the collective's old forms of organization. In the new collective body they are replaced by marches that follow the same 2/2 rhythm as the machines.

Vertov used principles of program music in *ENTHUSIASM*, but he substituted noises for the melodies. He began his film with the destruction of icons—non referential images—and replaced these objects with asynchronous sound that remained without reference on the screen.⁴¹ The second and fourth parts of the symphony soften this radical approach. Since the machines and the masses embody the programmatic music, they also make it diegetic: the sounds are visualized and seem less abstract. By the end of the film march music has pushed out the noises altogether; the abstract qualities of the non-referential sounds have been replaced by music that is perceived as "pictorial" in relation to the noises. Vertov's symphony thus moves from abstract to diegetic sound, from noise to music. This progression is reminiscent of Shostakovich's *Third Symphony* ("The First of May"),⁴² a composition that is announced in the opening credits to *ENTHUSIASM*, but is never actually played during the film. The credits indicate however that the film quotes not the symphony's futuristic beginning but its melodic finale, the choir.⁴³

41 The film can be read within the context of Pierre Schaffer's *musique concrete* but this difference—'abstract' versus 'concrete' noises—should be taken into account. Bernard Eisenschitz writes in the preface to Sadoul's book that Sadoul reworked the chapter on Vertov's early sound experiments following Pierre Schaffer's request: Sadoul, *Dziga Vertov*, 9.

42 Remark by David Levin during the discussion in Madison/Wisconsin, February 2005.

43 Thomas Tode has pointed out that Shostakovich's music is never heard in the film. Comparing the lengths of the copies, he noticed that more than 200 meters were missing but was unable to discover in which part the symphony was supposed to be heard: "Today's copies are 1830 meters (67 minutes) long, but a consignment note from the 1931 European tour shows that the film shown in England and France was 2083 meters (76 minutes) long." Tode, "Musikalische Strukturen im Werk von Dziga Vertov" 27. Another note from 1931 offers different information about the film's length: the first version was 3000 meters long, the distributed version was 2000 meters long, *Proletarskoe kino* 3 (1931) 12. Valérie Poséner found in the Russian Film Archive Gosfilmofond a censorship card from 6 November 1931 that indicates a length of 2600 meters.

In the 1920s the domains of image and sound were being defined in new ways. Modes of perception, production, and theoretical description needed to include new oppositions (seen/unseen, conscious/unconscious, micro/macro vision) as well as new qualities of visual and aural perception: fragmentation, discontinuity, shifts, distortion, ruptures, and the ephemeral. The era witnessed the development of utopian ideas about the new connection between nature, machines, and the human being. Vertov remained a Futurist in his approach. A pioneer who had worked on a new approach to hearing, he meant to broaden and enrich the human senses. The Futurist mission aimed at expanding the human senses, discovering new visual and aural dimensions that would train modern eyes to perceive simultaneity and speed and modern ears to register non-tempered sounds. Vertov's previous films had seized upon the visual phenomena of modernity: speed, fragmentation, simultaneity, pulverization.⁴⁴ Now he focused on similar work with sound, educating the ear to perceive and differentiate among noises that it is not usually trained to hear. The radio-ear isolated these noises and presented them alongside a visual correspondence and in a musical composition (developing the leitmotifs, constructing a rondo form) that facilitated acoustic perception and allows to tame, control and formalize the noises. Vertov insisted that his industrial noises were unfamiliar only to an inexperienced ear and claimed that workers could differentiate among these noises precisely because they experienced machine noises as comprehensible signs with an emotional meaning. (He used the term *smyslovoi znak*, coined by his eternal opponent Viktor Shklovsky.⁴⁵)

The notion of a new kind of hearing as staged in Vertov's film may be interpreted as an appeal to a new sensuality and to new bodily experiences, an appeal to create a utopian, "techno-equipped" human being endowed with cine-eyes and radio-ears who develops a synaesthetic apperception of the fragmented world of modernity.⁴⁶ As in earlier films, the perfect spectators and listeners are created in the course of the film as the film's consumer and producer (the conductor, the girl listening to the radio and sculpting the statue, the masses). The use of sound in *ENTHUSIASM* tested the possibilities for equivalence and prepared the way for Vertov's next film, *THREE SONGS ABOUT LENIN*, which develops the principle of equivalence on the levels of writing, voice, and image. In *CINE-EYE* (1924) he tried to substitute one recording technology with another by using intertitles in a new way. He employed titles not only as writing and graphic signs, but also as a set of sound associations, representing, for example, the sounds of stuttering and Chinese accents. The *Donbas* film defined itself as well in the switching between channels of perception and recording techniques. Only the free exchange between image, sound, and writing enabled Vertov to give a tight structure to the chaos of acoustic and visual impressions. Sounds provoke visual associations—this is why the sound of the bell can magically produce the image of the crown. Like the *Cine-Eye*, these sounds are freed from time, space, and causality, and they are able to create connections that we cannot actually experience. Vertov thus establishes a magic (and false) causality between sound and image.

44 For a discussion of dynamics, simultaneity, and pulverization in Vertov's films, see Malevich, *The White Rectangle*, 77-84.

45 Vertov, RGALI, 2091-2-417. Viktor Shklovsky, "Sound as a Semantic Sign" (1930), *The Film Factory*, 305-07.

46 Oksana Bulgakowa, "The Merry Apparatuses—Russian and German Fantasies of the Prosthetic Bodies, 1913–1927," *Homo orthopedicus. Le corps et ses prothèses à l'époque post moderniste*. Eds. Nathalie Roelens and Wanda Strauven (Paris: Harmattan, 2002) 349-69.

Critical assessments of ENTHUSIASM usually consider the overture as a separate entity. Aside from the process of asynchronicity, critics fail to identify semantic links between the overture and the rest of the film. I would argue that the overture not only provoked the film's further development, but also radically changed Vertov's way of thinking. The formal opposition between sound and image, eye and ear, determines the overture's structure. These elements can be transformed. That heard can also be seen; the opposition of sound and image dissolves in the counterpoint of the sound film. The various elements can also replace one another. Vertov semanticizes this operation and transfers it to other oppositions in the film so that the confrontation between church and club, coal and metal, metal and fire, grain and the masses, can be experienced as the transformation of the elements: coal turns into metal, metal into fire, grain into the masses. Since a mass collective body appears as a refrain at the end of each section, the overall structure of the film's four movements produces the following diagram:

1. Sound → Image, Eye → Ear, Radio → Sound film; Church → Club → Masses
2. Coal → Metal → Masses
3. Metal → Fire → Masses
4. Grain → Masses.⁴⁷

This semantic chain is propelled by a new orientation of the senses that has in turn been provoked by sound. THREE SONGS ABOUT LENIN translates this newfound principle to a semantic level. That film develops like an uninterrupted multiplication of binary oppositions. The oppositions eventually resolve by transforming into each other: a blind woman learns to see; the arid becomes wet; the infertile becomes fertile; water turns to light; death becomes life.⁴⁸

47 Vertov himself emphasized in his contribution to the discussion of the film that these three elements—crowds, marches, and the sound of machines—constituted his film and that the connection between the parts was established by the same rhythm. *Kino-Eye* 111.

48 Oksana Bulgakowa, "Die Gartenbank oder wie ein ikonischer Diskurs entsteht," *Kultur in Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 1950er Jahre*. Ed. Gabriele Gorzka (Bremen: Themmen, 1994) 198-205.

Empfohlene Zitierweise

Oksana Bulgakowa: The Ear against the Eye: Vertov's Symphony. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 96-112, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p96-112>.

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.

STANDING IN THE SHADOWS OF MOTOWN

USA 2002

R: Paul Justman

B: Walter Dallas, Ntozake Shange

(Vorlage: *Standing in the Shadows of Motown*, Alan Slutsky)

K: Douglas Milsome, Lon Stratton

P: Paul Elliot, David Scott

UA: 11.5.2002 (USA), 3.7.2003 (BRD)

D (Performers & Interviewees):

Richard 'Pistol' Allen, Jack Ashford, Bob Babbitt, Bootsy Collins,
Johnny Griffith, Ben Harper, Joe Hunter, Uriel Jones, Montell Jordan,
Chaka Khan, Gerald Levert, Joe Messina, Meshell Ndegeocello, Joan
Osborne, Rudy Robinson, Tom Scott, Eddie Willis, Paul Riser, Steve
Jordan, Eddie Holland, Don Was, Otis Williams, Martha Reeves,
James Jamerson Jr., Brian Holland, Lottie Claiborne, Jay Butler, Alan
Slutsky, Dennis Coffey, Nathan Watts, Ralph Armstrong, Penny Jamerson,
Marcus Belgrave, Carla Benson, Keith Benson, Dawn Blandford.

D (Archivmaterial):

Benny 'Papa Zita' Benjamin, Eddie 'Bongo' Brown, James Jamerson, Earl van
Dyke, Robert White, Florence Ballard, Ruth Brown, Fats Domino, Marvin Gaye,
Berry Gordy, George Harrison, Billie Holiday, Mick Jagger, Louis Jordan, John
Lennon, Paul McCartney, Elvis Presley, Smokey Robinson, Diana Ross, Ringo
Starr, Sly Stone, Big Joe Turner, Jackie Wilson, Mary Wilson, Stevie Wonder.

116 min, Dokumentarfilm mit Archivmaterial.

Der Film *STANDING IN THE SHADOWS OF MOTOWN* erzählt die Geschichte der Funk Brothers, der immanent wichtigen und dennoch wenig beachteten Studioband von Motown Records. Das Plattenlabel, welches vor allem initiiert worden war, um farbigen Musikern den Einstieg in den Mainstream zu ermöglichen, hatte während seiner erfolgreichsten Zeit in den Jahren zwischen 1950 bis 1970, der sogenannten *Detroit-Era*, eine Gruppe von Studiomusikern unter Vertrag, die durch ihren speziellen Sound maßgeblichen Anteil am Erfolg der Künstler und damit auch der Firma selbst hatten. Trotz dieses Umstandes führte die Band, wie es der Titel des Films verrät, ein permanentes Hintergrunddasein und blieb von jeglicher Anerkennung durch die Öffentlichkeit während der ganzen Hochperiode ihres Schaffens ausgeschlossen. Mit der Dokumentation wird ein Einblick in die Entwicklung der Gruppe gewährt, vom Anheuern der Musiker für das junge Label in den Fünfzigern über Schicksalsschläge und Triumphe bis hin zur Auflösung Anfang der Siebziger durch die Verlagerung des Motown-Firmensitzes nach Los Angeles.

Die Struktur des Films besteht vorwiegend aus der Darstellung der Geschichte der Funk Brothers, welche durch einen heterodiegetischen Erzähler vorgetragen wird. Ergänzend werden Interviews mit

Bandmitgliedern sowie mit bandexternen Personen gezeigt, welche mit ihren Beiträgen die Erzählung ausweiten und Vorgänge rund um die Gruppe erklären. Auch sind in den Film an unterschiedlichen Stellen Liveperformances der Band integriert, die bei einem Konzert der übriggebliebenen Mitglieder ca. 30 Jahre nach der Auflösung gemacht wurden. Da diese Auftritte innerhalb der Handlung stattfinden, sind sie als intradiegetische Musik zu bezeichnen, genauso wie Jam-Sessions und Sound-Beispiele, welche von den Musikern im Film gespielt werden. Auf einer extradiegetischen Ebene erfüllt die Musik dagegen eher eine kommentierende Funktion, so werden zum Beispiel immer wieder bekannte Lieder von Motown-Künstlern an Passagen, wo sie Erwähnung finden, im Hintergrund gespielt. Die musikalische Facette des Films stützt sich dabei vor allem auf den Motown-Sound der Funk Brothers, welcher die dominante Musikart des Films darstellt und sich im Bereich zwischen Soul, Funk und R'n'B ansiedeln lässt. Die Einflüsse, welche diese Musik hervorgebracht haben reichen jedoch weiter. Sehr prägend für den Sound war z.B. der Cool Jazz, eine Art von Jazz, welche in den 1950er Jahren sehr verbreitet war und in der viele der Musiker vor ihrer Tätigkeit bei der Studioband beheimatet waren. Der Einfluss dieser Musik wird in einer Szene deutlich, in der die Bandmitglieder über ihre nächtlichen Cool-Jazz-Jam-Sessions nach der Studioarbeit in den Kneipen von Detroit erzählen. So wurden bei diesen Sessions Rhythmen und Strukturen entwickelt, welche ihren Weg auch in das normale Spiel der Band für die Aufnahmen fanden. Während der Erzählung über diese Zeit wird auf der intra- und extradiegetischen Ebene abwechselnd Jazz gespielt, was sich von der überwiegend motownlastigen Musikkulisse des Films abhebt. Auf ähnliche Weise werden aber auch andere Einflüsse im Film dargestellt, wodurch eine Analogie zwischen filmischen und musikalischen Darstellung besteht, mit der die Bandentwicklung begleitet wird.

Eine besonders wichtige Eigenschaft der Filmmusik bei dieser Dokumentation ist ihre Funktion zur Untermalung und Kommentierung von Szenen. Die musikalische Untermalung stellt dabei ein Stilelement des Films dar. Bei einer Befragung von Besuchern eines Plattenladens wird beispielsweise Instrumentalmusik der Funk Brothers im Hintergrund gespielt. An einer Stelle des Gesprächs werden die Musikliebhaber mit der Frage nach den Funk Brothers konfrontiert, die anschließende Ratlosigkeit der Befragten wird dabei durch ein Stocken der extradiegetischen Musik akzentuiert. Ebenso ist die Musik stimmungsbildend an der Handlung beteiligt, so erklingt beim Gespräch mit einem Gitarristen der Gruppe über das Ende der *Detroit-Era* eine melancholische Musik, welche bei einer Erwähnung des Musikers über die anschließende Rückkehr in den Jazzbereich in ein Jazzmotiv umschlägt. Auch bei der Charakterdarstellung wirkt die Musik mit, so ertönt im Hintergrund z.B. eine Slide Guitar bei der Personenerläuterung eines Gitarristen der Gruppe oder das Spiel eines Klavierstücks bei der Erzählung eines Keyboarders über seine musikalischen Vorlieben. Genau wie bei der Darstellung der Charaktere spielt auch bei der Beschreibung der einzelnen Entwicklungsschritte der Band die Musik eine handlungsbegleitende Rolle. So wird bei einer Szene über den Sound-Wandel in den 1960ern der Einfluss von Jimi Hendrix erwähnt. Mit der Einblendung von dessen Bild wechselt die Musik parallel im

Hintergrund zu einem seiner Songs. Die Musik trägt in dem Sinne dazu bei, die chronologische Darstellung zu verdeutlichen.

Eine Besonderheit im Film ist der Einsatz des Motown-Sounds. Im Laufe der Erzählung wird immer wieder erwähnt, dass dieser Sound, der als das Markenzeichen des Labels galt, gerade durch die Musiker der Funk Brothers erzeugt wurde und nicht durch andere Verfahren wie z.B. spezielles Abmischen etc. An mehreren Stellen des Films kommt gerade diese Eigenschaft zur Geltung. So kristallisiert sich bei den Interviews die These heraus, dass sogar der Anteil der Vokalistinnen an dem Klang der Aufnahmen nicht so hoch war wie der der Band selbst. Als Beweisführung innerhalb der Handlung dienen z.B. die Liveauftritte, bei denen sich die Sänger abwechseln und so zwangsläufig nur der Klang der Gruppe authentisch bleibt. Eine andere Stelle, an der dieses Merkmal ebenfalls deutlich werden sollte, ist die bereits erwähnte Szene der Befragung im Plattenladen. Das dezente und unauffällige Spiel der Band ohne Gesangseinsatz während der Szene, vermengt mit der fehlenden Notiz der Besucher von der Existenz der Musiker im Allgemeinen, betont gerade das permanente Hintergrunddasein der Gruppe und macht darauf aufmerksam, wie übersehbar ein so einflussreiches musikalisches Phänomen wie die Funk Brothers überhaupt sein kann.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Film eine überproportional hohe Menge seiner Wirkungskraft aus der musikalischen Gestaltung gewinnt, wobei das stilistische Merkmal besonders dasjenige ist, das dieser auditive Einfluss eine ebenso wichtige aber dezente Rolle einnimmt, wie sie auch die Protagonisten des Films bei Motown hatten.

(Oleg Pronitschew)

Empfohlene Zitierweise

Oleg Pronitschew: Standing in the Shadows of Motown. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 113-115, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p113-115>.

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.

STORMY WEATHER

TÄNZER AUF DEN STUFEN

USA 1943

R: Andrew L. Stone.

B: Frederick J. Jackson, nach einer Erzählung von Jerry Horwin.

P: William LeBaron, für: Twentieth Century-Fox Film Corporation.

M: Harold Arlen. Supervisor der Musikszenen: Fanchon.

Komponist des Songs *Geechy Joe*: Andy Gibson. Musikregie: Emil Newman.

K: Leon Shamroy.

S: James B. Clark.

UA: 1943 (USA); 11.11.1980 (BRD: ZDF).

D: Lena Horne (Selina Rogers), Bill Robinson (Bill Williamson), Cab Calloway (Himself), Katherine Dunham (Herself), Fats Waller (Himself), Fayard Nicholas / Harold Nicholas (as Nicholas Brothers), Ada Brown (Herself), Dooley Wilson (Gabe Tucker).

78min, 1,37:1, Mono (Western Electric Recording).

Der Musicalfilm *STORMY WEATHER* von 1943 ist die erste Hollywoodproduktion, die ausschließlich schwarze Darsteller beschäftigte, darunter populäre Entertainer der damaligen Zeit wie Lena Horne, Bill „Bojangles“ Robinson, Fats Waller, Katherine Durnham und Cab Calloway. Schon allein dadurch nimmt das Werk eine besondere soziokulturelle Komponente ein; afroamerikanische Darsteller lösten sich allmählich vom Butler/Dienstmädchenklischee- der Ära schwarzer Charakterdarsteller wie Sidney Portier wurde ein Fundament errichtet (auch wenn *STORMY WEATHER* immer noch viele Stereotype bedient: abgesehen von den Hauptfiguren bezeugen viele der Charaktere ein kindliches, aufschneiderisches, faules, aber durchweg musikalisches Gemüt).

Der Plot ist äußerst simpel. In groben Konturen wird die Karriere von Bill Robinson nachgezeichnet: Als Bill Williamson lässt er als intradiegetischer Erzähler im Gespräch mit den Nachbarskindern die Jahre seines Aufstiegs zur Ikone Revue passieren. Nach seiner Rückkehr vom Militärdienst in Europa gelangt Williamson über Gelegenheitsjobs auf einem Riverboat und in einer Bar in Memphis zu einem Engagement in einer großen Show in Chicago. Dort schafft er, trotz Überwerfung mit dem Manager, den Durchbruch als Tänzer. Er eröffnet seine eigene Show, die nach anfänglichen Wirren und finanziellen Schwierigkeiten ein großer Erfolg wird. Immer wieder kreuzt sein ehemaliger Militärkumpan Gabe (Dooley Wilson) seinen Weg, dessen Hang zur Prahlerei, die sich ungünstig mit seiner notorischen Geldknappheit ergänzt, für die Lacher im Film sorgt. Vor allem aber ist es die bildhübsche Sängerin Selina Rogers (Lena Horne), Schwester seines verstorbenen Soldatenkollegen Clim, die Williamson auf Trab hält. Die Magie des Zufalls lässt sie an allen Kernstellen des Films auftauchen und Williamson den Kopf verdrehen. Als dieser sich nach Jahren erfolgreicher Auftritte, und einer offenbar langjährigen, wenn auch nicht gezeigten, Liaison mit Selina, aus dem Showgeschäft zurückziehen will und ihr anbietet mit ihm eine Villa am Rande New Yorks

zu beziehen und eine Familie zu gründen, lehnt sie jedoch schweren Herzens ab („I need performing“). Traurig zieht Williamson alleine in das Haus, wo er nach einigen Jahren des Darbens von Cab Calloway für eine Abschiedsgala der amerikanischen Soldaten des 2ten Weltkriegs verpflichtet wird (hier verschmelzen Rahmen- und Binnengeschichte: Williamsons Rolle als intradiegetischer Erzähler endet). Dort schließt sich der Kreis: Selina, die ‚zufälligerweise‘ auch mit von der Partie ist, hat sich inzwischen eines Besseren besonnen, was in einem rauschenden Musikfest gefeiert wird.

STORMY WEATHER ist vorwiegend ein Musical (schon der Titel ist dem gleichnamigen Song von 1933 entlehnt). Die dünne Story dient vor allem der Verwebung der musikalischen Nummern, die den Stars die Plattform zur Darbietung ihrer Kunst bieten (bis auf die Hauptprotagonisten Horne und Robinson treten alle Performer unter eigenem Namen auf). Die verwendete Musik ist vielschichtig: Jazz in verschiedenen Stilarten; Ragtime, klassischer New Orleans/Chicago Jazz (auch im Bluesgewand), swingender Big Band Jazz, Solopiano im Harlem-Stride-Stil und Pianoballaden à la Duke Ellington. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf jazzbeeinflussten streicherlastigen Balladen im Broadwaystil (gesungen meist von Lena Horne, arrangiert von Harold Arlen) sowie schnelleren vom Vaudeville inspirierten Nummern (Vaudeville war bis in die 30er Jahre eine populäre, zirkusartige Entertainmentform), bei denen Motive amerikanischer Volksmusik aufgegriffen werden und aufwendige Kostümierungen und Choreographien zum Tragen kommen. Zur Abrundung steuert Harold Arlen eine an klassischen Kompositionsweisen orientierte Score bei.

Die Diegese spiegelt ein musikalisches Wunderland wieder. Zahlreiche Anachronismen treten auf: So spielt beispielsweise die Jim Europe Band (das Orchester des legendären 369. Infanterieregiments, dem Williamson angehört) bei der „Welcome Home Gala“ 1918 in New York Big Band Swing im Stile der späten 1930er Jahre. Auf dem Mississippi Dampfer, auf dem Williamson sich auf seiner Reise nach Memphis als Putzmann verdingt, ist bei der Performance der „Minstrel Boys“ eine E-Gitarre zu hören (obgleich eine akustische Gitarre zu sehen ist). Elektrische Gitarren wurden erst in den 20ern eingeführt- ohnehin hätte ein Riverboat keinen Strom liefern können.

Da es sich um ein Musical handelt, ist die verwendete Musik vorwiegend intradiegetisch (Performances). Auch die meisten Dialoge werden von intradiegetischer Musik begleitet; oft findet ein Dialog im Wechselspiel mit einer Performance statt, die dann im Hintergrund weiterläuft. Ausnahmen bilden die Szenen, in denen zwischenzeitlich zur Rahmengeschichte gewechselt wird (Williamson im Dialog mit den Kindern) und romantisch gefärbte Streichermusik für die einem Flashback angemessene Sentimentalität sorgt. Eine Sonderrolle nimmt die Szene ein, in der Selina Bill zurückweist (hier wird der Titelsong gespielt - eine genauere Beschreibung folgt weiter unten). Immer, ob extra- oder intradiegetisch, korrespondiert die Musik jedoch mit der visuellen Ebene. Gerade die Tanzszenen harmonieren bis in kleinste Detail mit der musikalischen Begleitung: von den von einer Mundharmonika untermalten Stepschritten, die Williamson

den Kindern auf der Terrasse seiner Villa zeigt, bis zur Abschlussperformance der Nicholas Brothers, die ihre Stepps und akrobatischen Einlagen in vollendetem Einklang – und teilweise im Austausch – mit der Cab Calloway Band darbieten.

Zumindest zwei Performances lösen unmittelbare Ereignisse aus. Fats Wallers Auftritt mit seinem Paradedstück *Ain't Misbehavin'* im Beale Street Club ist eine Synthese des New Yorker Harlem Stride Piano (ein orchestraler Solopianostil, der von den großen Sprüngen in der linken Hand sowie den melodiosen Triplets und beidhändigen Dezimenläufen charakterisiert wird), und dem improvisatorischen New Orleans/Chicago Jazz der späten 20er (Louis Armstrong & die Hot Five, kleine Besetzung spielt Kollektivimprovisation sowie Hot Solos). Wallers Stil, inklusive charakteristischer Grimassen und Jivetalk, suggeriert vor allem eines: Spaß. Gerade hier wird die überschäumende Begeisterung, die das Publikum überkommt (improvisatorische Freiheit ergänzt sich mit dem – hier vorausgesetzten - afroamerikanischen Temperament), explizit zur Schau gestellt. Obwohl die Nummer rein musikalisch einen isolierten Platz in der Story einnimmt - im Grunde ist es die einzige vollständige Performance, die zu hundert Prozent als Jazz zu bezeichnen ist - ist sie für den weiteren Verlauf von Bedeutung: sie animiert den Chicagoer Musikmogul Chick Bailey (eine genaue Definition seiner Position taucht im Film nicht auf) die ganze Truppe (die Sängerin und Inhaberin Ada Brown sowie Fats Waller und seine Band) für sein Revue in Chicago zu engagieren. Auf Bitten Selina Rogers, zu jenem Zeitpunkt Baileys Freundin, wird auch Bill Williamson, der als Kellner im Beale Street Club arbeitet, verpflichtet. Dort tritt dieser zunächst als Trommelbegleiter in der pompösen, mit aufwendigen Choreographien und straffen Arrangements versehenen Dschungelshow Baileys auf (am ehesten mit Vaudeville a la Josephine Baker zu vergleichen). Dann aber stiehlt er Bailey die Show, indem er auf den zahlreichen, in der Dschungelkulisse integrierten Congas eine Steppperformance absolviert. Williamson wird zwar gefeuert, stellt aber gleichzeitig die Weichen für seinen Weg zum Ruhm als Tänzer.

Der Titelsong *Stormy Weather* nimmt im Film eine besondere Rolle ein. Nur er ist im Verlauf des Films mehrmals zu hören: extradiegetisch in instrumentaler, klassisch arrangierter Version im Intro sowie (als kurze Abschlussequenz) im Abspann. Außerdem wird er als Hintergrundtrack zur Untermalung der Schlüsselszene verwendet, in der Selina Bill einen Korb gibt, als dieser ihr die Offerte in Sachen Ruhestand macht. In der Schlusszene (im Grunde bestehend aus mehreren Szenen/Performances, die offiziell den Abschied der Soldaten sowie inoffiziell die Wiedervereinigung von Selina und Bill zelebrieren), singt Selina *Stormy Weather* mit emotionaler Überzeugung: „Don't know why, there's no sun up in the sky... Stormy weather... since my man and ain't together. Keep's raining all the time.“

Die Worte sprechen für sich. Sie zeugen von der Zerrüttetheit, die Selina in den letzten Jahren durchgemacht zu haben scheint - genau wie Williamson, als er die oben erwähnte Abfuhr bekam. Die bittersüße, von großen Intervallsprüngen und Bluenotes getragene Melodie tut in Korrespondenz mit dem

impulsiven Big Band- und Streicherarrangement sowie einer ausklügelten Choreographie Katherine Durnhams ihr Übriges (hier verschmelzen Selinas Gedanken mit dem Bühnenbild: die Performance Durnhams und ihrer Truppe – Balletttanz gekoppelt mit Sturm- und Gewittereffekten - symbolisiert einen aufwühlenden Kampf mit dem eigenen Ich). Natürlich ist Williamson der Adressat der Darbietung.

Um zu bezeugen, dass die Zeiten des „Stormy Weathers“ ihr Ende gefunden haben (Selinas Erklärung an Bill in der Garderobe beschränkt sich auf ein schlichtes „a woman can change her mind“), symbolisiert die nächste Szene die Wiedervereinigung des Paares. Williamson sucht Selina in Form einer klassischen Stepptanzszene in ihrem (als Bühnenbild errichtetem) Haus auf und macht ihr einen Antrag. Diese romantisiert in der anschließenden Ballade: „Once you’re hooked, your goose is cooked, there’s no two ways about love“. Unschwer lässt sich eine Analogie zwischen der filmischen und musikalischen Struktur erkennen.

(Simon Klages)

Bibliographie:

Griffin, Sean (2002) The gang's all here: generic versus racial integration in STORMY WEATHER. In: *Cinema Journal* 42,1, Dec., pp. 21-45.

Rezensionen:

Legrand, G.: Rez. In: *Positif*, 300, Fév. 1986, pp. 119-120.

Sight and Sound, Supplement,14, March 1948, p. 15. Im Rahmen eines Dossiers über schwarze Darsteller im Film, 1905-1948.

Kinematograph Weekly, 1892, 22.7.1943, p. 23.

Today's Cinema 61,4904, 16.7.1943, p. 10.

Monthly Film Bulletin 10,115, July 1943, p. 81.

Motion Picture Herald 151,9, 29.5.1943.

Zu Harold Arlen:

STORMY WEATHER: *THE MUSIC OF HAROLD ARLEN* (Großbritannien/Kanada/Australien/USA 2002, Larry Weinstein). TV-Film, 60min.

Pace, Eric: Harold Arlen, composer of song standards. In: *The New York Times* 135, 24.4.1986, p. D20.

Terry, Ken: Harold Arlen dies in N.Y. at 81 - wrote Broadway, film standards. In: *Variety* 323, 30.4.1986, pp. 163+ [insges. 2 pp.].

Empfohlene Zitierweise

Simon Klages: Stormy Weather. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 116-119, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p116-119>.

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 GLENN MILLER STORY

DIE GLENN MILLER STORY

USA 1953

R: Anthony Mann

B: Valentine Davies, Oscar Brodney

K: William H. Daniels

S: Russell F. Schoengarth

M: Joseph Gershenson (Music Director), Henry Mancini (Adaptation)

P: Aaron Rosenberg, für: Universal Pictures Company

UA: 10.12.1953; BRD: 3.9.1954

D: James Stewart (Glenn Miller), June Allyson (June Berger Miller), Harry Morgan (Chummy MacGregor), Charles Gregor (Don Haynes), George Tobias (Si Schribman), Barton MacLane (Hap Arnold).

Auszeichnungen: American Academy Awards (Oscars) 1954: Best Sound (Leslie I. Carey)

115min, Farbe (Technicolor).

Der Film verfolgt das Leben des Jazzmusikers und späteren Bandleaders Glenn Miller. Zunächst wird er als armer Künstler dargestellt, der häufiger im Pfandleihhaus als auf der Bühne ist. Motiviert durch seinen Freund reist er nach New York, wo er ein Engagement am Broadway erhält. Auf dem Weg trifft er sich mit seiner unglücklich in einen anderen Mann verlobten Ex-Freundin, die er später nach New York holt und zügig und sehr zu ihrer Überraschung heiratet. Das Paar lebt in New York und Miller besucht dort verschiedene Jazz Clubs, um Inspirationen zu gewinnen, ständig auf der Suche nach einem eigenen Sound. Seine Frau motiviert und unterstützt ihn, so dass er schließlich mit seiner eigenen Band ein Engagement in Boston annimmt. Ein Schneesturm verhindert jedoch, dass der pünktlich ist. Zudem wird Millers Ehefrau krank, seine Band zerbricht. Nur durch das Geld eines befreundeten Produzenten gelingt es ihnen, weitere Auftritte zu bekommen. Durch einen Zufall (er ersetzt einen ausgefallenen Trompeter durch einen Klarinettenisten) gelingt es Miller, seinen Sound zu finden, welcher beim Publikum begeisterte Resonanz findet; exemplifiziert wird dies an dem Stück *Moonlight Serenade*. Seine Band wird sehr erfolgreich und Miller verkauft eine große Anzahl an Tonträgern. Er, der aus armen Verhältnissen stammt, kann nun in einer Luxusvilla leben und gründet eine Familie. Nach der Geburt des zweiten Kindes wird Miller zum Militärdienst eingezogen, den er zunächst in England verbringt. Aufgrund seines Alters kann er nicht aktiv in der Truppe kämpfen, sondern dient mit seiner Band als Truppenunterhalter. Er ist in London stationiert und übersteht dort verschiedene V1-Angriffe. Um zu einem Konzertauftritt in das befreite Paris zu kommen, besteigt er ein Flugzeug, welches spurlos über dem Ärmelkanal verschwindet. Seine Ehefrau und seine zwei Kinder hören dem Konzert seiner Band in den USA übers Radio zu; Miller hatte seiner Frau zu Liebe das Lied *Little Brown Jug* arrangiert.

DIE GLENN MILLER STORY ist die erste Zusammenarbeit zwischen Hauptdarsteller James Stewart und Regisseur Anthony Mann, die außerhalb des Western-Genres liegt. Diesem Film geht der Western THE NAKED SPUR voraus (1953, dt. NACKTE GEWALT), der in einer Reihe von Western-Filmen von Mann mit James Stewart in der Hauptrolle steht. Praktisch alle Filme von Mann/ Stewart waren kommerziell erfolgreich, so dass Universal Pictures sich dazu entschied, dieses Biopic zu produzieren. Der Zeitpunkt für die Filmproduktion bzw. die Uraufführung war günstig: der historisch reale Musiker und Bandleader Glenn Miller war vermutlich am 15. Dezember 1944 gestorben. Er war dem Kinopublikum demnach noch in Erinnerung. Auch seine Musikstücke erfreuten sich nach wie vor großer Beliebtheit bei der breiten Masse des Publikums, waren sie doch nach seinem Tod zu „Evergreens“ der indigenen amerikanischen Musik geworden. DIE GLENN MILLER STORY stand in der Tradition einiger vorangegangener Biopics über populäre Künstler, von denen insbesondere die einige Jahre zuvor produzierten Filme THE JOLSON STORY (1946) und JOLSON SINGS AGAIN (1949) ausgesprochen erfolgreich waren. Wie 1947 THE JOLSON STORY Platz 3 auf der Liste der kommerziell erfolgreichsten Filme des Jahres erreichte, so konnte auch DIE GLENN MILLER STORY im Jahr 1954 Platz 3 erringen und zählte somit zu den erfolgreichsten Filmen der Saison 1953/ 1954. Der Film bekam sehr gute Kritiken, wurde 1955 für den Academy Award in drei Kategorien nominiert und gewann in der Rubrik „Bester Ton“.

Tragend für den Film sind die Kompositionen Glenn Millers: Praktisch alle seine erfolgreichen Songs kommen in dem Film vor, zumeist als intradiegetischer Ton, bei dem Miller samt Band zu sehen ist und dem Rezipienten ein konzertales Erlebnis vermitteln. Im Sinne Kontinuität der Narration wurden allerdings die Erscheinungsdaten einiger Musikstücke Millers frei gestaltet, so dass seine Band nach der Chronologie des Films z.B. *Over the Rainbow* früher spielt, als es real veröffentlicht wurde. Leitmotivisch tritt immer wieder in Erscheinung, dass Miller nach einem bestimmten „Sound“ in seinen Kompositionen sucht und diesen erst nach ca. 2/3 des Films findet. Kennzeichnend für den für seine Band typischen Klang war die Kombination aus der führenden Klarinette und vier Saxophonen.

Zwar wird Miller als begeisterter Zuhörer in einem Jazzclub in Harlem gezeigt (eine Szene, bei der Louis Armstrong einen Gastauftritt hat), jedoch wird auch im Film klar, dass der historische Glenn Miller nie zu der Gruppe avantgardistischer Jazzmusiker gehörte, die in Jam Sessions versuchten, den Jazz neu zu definieren: Miller ist, nach der Überwindung seiner anfänglichen Schwierigkeiten, eindeutig ein Musiker des kulturellen Establishments, der auf Empfängen, in Hotels und feinen Restaurants für gehobene Gesellschaftsschichten spielt. Eine Tatsache, die dazu führte, dass er von Jazzkritikern häufig verurteilt und nicht als „echter“ Jazzmusiker angesehen wird. Sein Stil, auch dies zeigt der Film, war eher der eines Dirigenten, denn der eines experimentellen Musikers.

Akkurat geht der Film mit der Persönlichkeit Millers um: Obwohl Miller in einem Kontext aus diversen Künstlercharakteren arbeitete, so war er jedoch stets eine Führungsfigur, wenn auch eine stille. Miller war,

was Stewart passend verkörpert, ein höflicher, eher zurückhaltender Mann, der trotz seines großen Erfolgs nie Starallüren entwickelte, was auch durch sein Engagement im Militär deutlich wird.

Obwohl der Film viele Fakten aus Millers Leben akkurat wiedergibt, so ist doch die Reihenfolge der Ereignisse häufig verändert. Wie oben schon erwähnt, sind die Erscheinungsdaten einiger Musikstücke verändert, auch wurden die Umstände, unter denen Miller seine Ehefrau kennen lernte, überhöht dargestellt. Auch optisch gleicht sich der Film eher den 1950er Jahren an: So trägt June Allyson den ganzen Film über Kostüme und Mode der 1950er Jahre, die nicht zur dargestellten historischen Epoche passen. Auch werden im Film verschiedene Flugzeugtypen gezeigt, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt und in Serie gebaut wurden, und somit ebenfalls nicht zur dargestellten historischen Epoche passen. Der enorme Erfolg von Millers Band wird durch eine Sequenz dargestellt, in der Zeitungsschlagzeilen mit sich drehenden Schallplatten und Bildern von der Produktion von Schallplatten kombiniert werden. Diese Form der Darstellung tritt z.B. auch bei den oben genannten Biopics über Al Jolson auf und erlaubt es dem Film, Anspruch über die historisch wahre Erfolgsgeschichte von Millers Band zu erheben.

Als markant hervorzuheben ist die im Film dargestellte Haltung Millers zur Armee. Nicht nur, dass Miller über seine Einberufung erfreut ist, er strebt es aktiv an, seinem Land zu dienen. Obwohl er in einer Szene die Generäle bei einer Parade durch seine Jazzmusik irritiert, geht er doch die meiste Zeit in seiner Arbeit als Truppenunterhalter auf. Bei diesen Szenen ist hervorzuheben, dass seine Musik als eine Art „sound of war“ gilt. Während der Attacken der Deutschen auf London mit V1-Raketenwaffen spielt Millers Band unbeirrt weiter und erhält hierfür viel Applaus. Der Film kombiniert im Folgenden historische Aufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere des D-Day und der Siegesfeiern in Paris, mit der Musik Glenn Millers. In der Kombination der (farbigen) Kriegsaufnahmen und der Swing-Musik Millers entsteht eine historische Überhöhung und Verklärung des Krieges, aus dem offensichtlichen Widerspruch von beschwingter Jazzmusik und den Kriegsaufnahmen erzeugt der Film eine stilisierte Variante der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs.

Glenn Miller starb vermutlich am 15. Dezember 1944 durch den Absturz eines Flugzeugs, welches ihn von Großbritannien nach Paris zu einem Konzertauftritt bringen sollte. Diese Tatsache wird in dem Film gezeigt und demonstriert dadurch die Unsterblichkeit seiner Musik. Allerdings macht der Film implizit schlechtes Wetter für den Absturz verantwortlich, was zum Produktionszeitpunkt des Films die gängigste Theorie war. Neuere Forschungen gehen allerdings von einem Tod Millers durch so genanntes „friendly fire“ aus, da es üblich war, dass britische Bomberflugzeuge auf dem Rückweg nach Großbritannien überflüssige Bomben über dem Ärmelkanal abwarfen, um Treibstoff zu sparen und eine Landung zu ermöglichen. Es existieren Berichte, denen zufolge Millers tieffliegender Flugzeug von diesen Bomben getroffen wurde.

(Jens J. Reinke)

Rezensionen:

- Bagh, Peter von: Tahdenvaleja tarinasta jossa soi mennyt maailma. In: Filmihullu, 2, 1986, pp. 2629.
- Buskin, R.: Rez. In: Films and Filming, 368, May 1985, p. 37.
- Cherchi Usai, P.: Glenn Miller. In: Segnocinema: Rivista Cinematografica Bimestrale, 19, Sept. 1985, p. 99.
- Bird, Kai / Holland, M. / Bird, K. / Holland, M.: Dispatches: West Germany: out of the past. In: The Nation 240, 4.5.1985, p. 520.
- MacTrevor, J.: The Glenn Miller story connait une deuxième vie grâce à son Dolby In: CinéTéléRevue [65], 16.5.1985, pp. 1415.
- Nacache, J.: Rez. In: Cinéma 85, 318, Juin 1985, p. 23.
- Nieuwenweg, L.: Zwarte traditie witgewassen. In: Skoop 21, Aug. 1985, p. 18.
- Weemaes, G.: Rez. In: Film en Televisie + Video, 338/339, Juli/Aug. 1985, p. 21.
- Harmetz, Aljean: Universal to reissue Glenn Miller Story. In: The New York Times 134, 17.11.1984, p. 11.
- Screen International, 503, 29.6.1985, p. 35. Zur Restaurierung. - City Limits, 193, 14.6.1985, p. 23.
- Time Out, 773, 13.6.1985, p. 51.
- Films and Filming, 363, Dec. 1984, p. 3. Zur Restaurierung.
- Hollywood Reporter 284.21, 6.11.1984, p. 1,28. Zur Restaurierung.
- Radio Times 238,3089, 22.1.1983, p. 15.
- Monthly Film Bulletin 21, 241, Feb. 1954, p. 25.
- Kinematograph Weekly, 2429, 14.1.1954, p. 20.
- Today's Cinema 82,6926, 12.1.1954, p. 6.
- Motion Picture Herald 194,2, 9.1.1954, p. 2133.
- Variety, 6.1.1954. - Hollywood Reporter 127,35, 6.1.1954, p. 3.
- Films in Review 5,1, Jan. 1954, p. 36.

Literatur:

- Butcher, Geoffrey (1986) *Next to a letter from home. Major Glenn Miller's wartime band*. London: Sphere 1987, 424 S. - Dass.: Edinburgh: Mainstream.
- Grudens, Richard (2004) *Chattanooga choo choo. The life and times of the world famous Glenn Miller Orchestra*. Stonybrook, NY: Celebrity Profiles, XI, 281 S.
- Novell-Smith, Geoffrey (Hrsg.) (2006) *Geschichte der internationalen Films*. Stuttgart: Metzler.
- Simon, George T. (1987) *Glenn Miller. Sein Leben, seine Musik*. Wien: Verl. Hannibal, 474 S.
- Way, Chris (1993) *Glenn Miller in Britain. Then and now*. London: Battle of Britain Prints [1996], 159 S. (After the Battle.).
- Wright, Wilbur: *The Glenn Miller burial file*. Southampton: Wright, 236 S.

Diskographie:

- Garrod, Charles (1995) *Glenn Miller and his orchestra*. Zephyrhills, Fla. (Box 1687, Zephyrhills 33539): Joyce Record Club, 3 Hefte.

Internet:

- <http://www.mboss.force9.co.uk/twinwood/roth/index.htm> (Stand: 1.10.2008).

Empfohlene Zitierweise

Jens J. Reinke: The Glenn Miller Story. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2* (2008), S. 120-124, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p120-124>.

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.

HOPSCOTCH

AGENTENPOKER (aka: BLUFF POKER - EIN SCHLITZOHHR PACKT AUS, aka: EIN SCHLITZOHHR PACKT AUS; aka: HOPSCOTCH - DER AUSSTEIGER)

USA 1980

R: Ronald Neame

B: Bryan Forbes, Brian Garfield, nach einem Roman von Brian Garfield

K: Arthur Ibbetson

S: Carl Kress

M: Wolfgang Amadeus Mozart, Giacomo Puccini, Gioacchino Rossini, Arrangements: Ian Fraser

Verwendete Musiken: Mozart: Rondo D-Dur, KV 175; Sonate A-Dur ‚Alla Turca‘, KV 331; Kleine Nachtmusik, KV 525; Sinfonie Nr. 40 g-moll, KV 550. - Puccini: Madame Butterfly. - Rossini: Il Barbiere di Siviglia.

P: Otto Plaschkes, für: Edie and Ely Landau, Inc., Edie & Ely Landau Productions, International Film Investors, Shan Productions Company, Connelly Associates, Joseph Harris, Robert Tofel

UA: 26.9.1980 (USA), 10.10.1980 (Europa); dt. UA: 1985 (Video-Premiere)

DVD-Edition: Criterion Collection 2002.

D: Walter Matthau (Miles Kendig), Glenda Jackson (Isobel von Schmidt), Herbert Lom (Mikhail Yaskov), Sam Waterston (Joe Cutter), Ned Beatty (G.P. Myerson).

107min (9.594ft = 2.926m; BRD: 101min), Farbe (Movielaicolor)

Der Agent Miles Kendig (Walter Matthau) ist seit über zwanzig Jahren als Agent beim CIA tätig. Auf dem Münchner Oktoberfest sprengt er einen sowjetischen Spionagering. Sein Chef G.P. Myerson (Ned Beatty), ein intellektuell eher beschränkter, latent gewalttätiger Bürokrat, wirft ihm vor, er habe seinen alten KGB-Rivalen Yaskov (Herbert Lom) absichtlich entkommen lassen. Als Strafe dafür wird Kendig ins Archiv versetzt. Das allerdings kränkt ihn dermaßen, dass er auf Rache sinnt und nun beginnt, ein brisantes Buch über seine langen Jahre bei der CIA zu schreiben. Hierzu reist er zu Beginn des Films nach Salzburg, um dort seine ehemalige Geliebte Isobel von Schmidt (Glenda Jackson) als helfende Hand für dieses Projekt zu gewinnen. Als die ersten Manuskripte in Washington bei Myerson eintreffen, setzt dieser Kendigs Vertrauten Joe Cutter (Sam Waterston) auf den untergetauchten Agenten an, um ihn zum Schweigen zu bringen. Bei dem nun folgenden Katz-und-Maus-Spiel - einer Jagd rund um den Globus - ist Agent Kendig seinen Verfolgern immer um eine Nasenlänge voraus. Am Schluss schafft er es tatsächlich, nicht nur zu überleben, sondern auch seine Memoiren zu veröffentlichen.

Eine Agentenparodie, die auf den ersten Blick nichts mit Musik zu tun hat. Tatsächlich fiel die Entscheidung, vor allem Mozart-Stücke als Filmmusik zu verwenden, erst sehr spät in der Vorproduktion. Nach Aussage Ronald Neames äußerte der Agent Walter Matthaus den Wunsch, Mozart einzubeziehen, weil Matthau diese Musik sehr liebe. Ian Frazer, der Arrangeur der Musik, traf eine Auswahl von Szenen, die musikunterlegt sein sollten; aber erst in einem zweiten Schritt fiel die Entscheidung für „Mozart typing music“: Insbesondere das D-Dur Rondo KV 382 diente als musikalische Versinnbildlichung des

Schreibmaschineschreibens. Die rhythmischen Qualitäten des Anschlags der Schreibmaschine als musikalischen Impuls aufzunehmen, ihn als Filmmusik fortzusetzen, hat im übrigen längere Traditionen: So gehen die unregelmäßigen Anschläge in Costa-Gavras' Film *Z* (1969) in eine Sieges-Musik über (komponiert von Mikis Theodorakis), die schließlich den Takt für das Schreibmaschinengeräusch vorgibt. Erinnert sei auch an das Stück *Typewriter*, das Leroy Anderson 1953 komponierte und einspielte; in dem Film *WHO'S MINDING THE STORE?* (1963, Frank Tashlin) setzte Jerry Lewis das Stück pantomimisch um; und es wurde sogar in der Versteckte-Kamera-Show *Candid Camera* in den 1960ern verwendet, als eine Klasse von Sekretärinnen-Schülerinnen es bei Schreibübungen intonierte. Auch die Titelmelodie der Serie *MURDER SHE WROTE* (1984-1996) ahmt das Schreibmaschinengeräusch musikalisch nach, was zudem in allen möglichen Variationen im Verlauf der Episoden auf verschiedene Modi des Schreibens verweist.

Allerdings beschränkt sich die Leistung der Mozartschen Musik in *HOPSCOTCH* nicht auf die hier angedeutete Nachahmung und Intensivierung von Geräuschen der erzählten Welt, sondern dient in viel tieferer Hinsicht zur Vertiefung der dramatischen Strukturen. Sie mildert Brüche, überdeckt Ausgelassenes. Und sie ist eine Art von Geheimsprache, die Kendig mit Isobel verbindet. Der erste gemeinsame Abend endet mit einem Gin-Rommé Spiel im Salon. Der Zuschauer weiß auf Grund der flapsigen Bemerkungen Kendigs und der entsprechenden Repliken seiner (Ex-)Freundin, dass sie höchstwahrscheinlich die Nacht zusammen verbringen werden. Nun hat für den Regisseur das Problem darin bestanden, dass die sich anbahnende Liebesszene allein schon auf Grund des Alters der Hauptdarsteller auf eine elegante Art und Weise aufgefangen werden sollte. Kendig legt eine Schallplatte auf und es erklingt, passend zum Dialog, der erste Satz aus Mozarts „Kleiner Nachtmusik“. Isobel: *You owe me...* Kendig (dirigiert ein imaginäres Orchester): *shhhhh...* (beginnt falsch zu pfeifen). Isobel: *You still owe me 135 Dollars and 62 Cent.* Kendig (dreht sich vom Plattenspieler weg, steckt die Brille ein): *Wanna take it out in trade?* Isobel: *What'd you have, that is worth that much?* Kendig: *Like antiques?* Isobel (steht auf, geht auf ihn zu und legt ihm schmunzelnd den Arm auf die Schulter): *Come to bed...* Kendig: *I thought, you'd never asked!* In der Konfrontation des anzüglichen Dialogs, der Eindeutigkeit der Situation und der so wenig passenden und doch so intimen Musik entsteht für den Zuschauer ein ironischer mentaler „Aha-Effekt“, der ihm eine schwer zu imaginierende, womöglich peinliche Liebesszene zwischen dem damals 60jährigen Matthau und der 48jährigen Jackson ersetzt.

Immer wieder nimmt der dramaturgische Verlauf Formimpulse aus der Mozartschen Musik auf, spielt mit doppeltem Boden. Hier bringt es auch Sinn, dass Kendig lauthals Rossinis *Barbier von Sevilla* anstimmt, als er die Schweizerische Grenze übertritt, wohl wissend, dass er damit auffällig wird und Myerson damit die Spur finden kann. Und er liefert eine weitere Anekdote über einen Subtext des Films, in dem es um das Thema der Nationalität geht (passend zum Blockdenken des Spionage-Sujets): Ein Amerikaner belehrt einen österreichischen Zöllner dahingehend, dass die Arie, die er singt, „the other Figaro“ (eben der *Barbier* des Italieners Rossini und nicht der *Figaro* des Österreichers Mozart) sei. Der Verweis ist für das

Verständnis des Neameschen Komödienspiels insofern wichtig, weil die Figuren-Charakteristik seines Helden sich an die komische Oper anlehnt, durch die musikalischen Verweise deutlich machend, dass der Held in *HOPSCOTCH* kein melancholischer oder tragischer Spionage-Mann ist (wie seine zeitgenössischen Film-Kollegen), sondern ein listiger Schelm, ein schlitzohriger Intellektueller - eben ein *picaro* im besten Sinne des Wortes: Den Helden der italienischen Oper verwandt, halsbrecherisch und anscheinend ohne über die Konsequenzen seines Handelns nachdenkend, inszeniert er leichtsinnig und gutgelaunt seine Streiche, stellt Fallen, führt an der Nase herum. Er ist die Verkörperung eines allgemeinen libidinösen *élan vital*, den weder Alter noch Verfolgung brechen können.

(Holger Wetzel / Caroline Amann)

Rezensionen:

- Sight and Sound* 1,3, July 1991, p. 60. -
Gavin Millar: Review. In: *Listener* 105,2694, 8.1.1981, p. 61. -
Screen International, 273, 3.1.1981, p. 14. -
Monthly Film Bulletin 47,563, Dec. 1980, p. 236. -
Films in Review 31,9, Nov. 1980, p. 567. -
Motion Picture Product Digest 8,5, 6.8.1980, pp. 17, 20. -
Hollywood Reporter 262,37, 24.7.1980, pp. 3, 20. -
Variety, 23.7.1980, pp. 20, 22. -
Screen International, 222, 5.1.1980, p. 14. Location report. -
Films Illustrated 9,101, Jan. 1980, pp. 194-195. -
Screen International, 212, 20.10.1979, p. 137. Drehbericht. -
Hollywood Reporter 261,17, 15.4.1980, p. 12. Location Report.

Über Ronald Neame:

- Birchard, Robert S.: *A Man of Many Hats*. In: *American Cinematographer* 85,9, Sept. 2004, pp. 70-72, 74-77. Interview. - Dixon, Wheeler Winston: *'The Golden Years'*. An Interview with Ronald Neame. In: *Post Script* 23,2, Jan. 2004, pp. 3-18. - Neame, Ronald: *Straight from the Horse's Mouth. Ronald Neame, an autobiography*. Lanham, Md. [...]: Scarecrow Press 2003, XVI, 296 S. (Filmmakers. 98.). - *Films and Filming*, 391, April 1987, pp. 24-27. Interview.

Empfohlene Zitierweise

Holger Wetzel / Caroline Amann: Hopscotch. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 125-127, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p125-127>.

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.

Krzysztof Komeda (1931-1969)

auch: Christian Komeda, Christophe T. Komeda, Christopher Komeda; Geburtsname: Krzysztof Trzcinski; irreführenderweise auch: Krzysztof Komeda-Trzcinski

Krzysztof Komeda wurde am 27.4.1931 als Krzysztof Trzcinski in Posen geboren. Komeda war einer der bekanntesten polnischen Jazz-Pianisten, der weltweit bekannt war - nicht zuletzt durch diverse Filmmusiken, die er unter anderem für Filme Roman Polanskis schrieb. Er bekam schon als Kind Klavierunterricht. Er wurde als Achtjähriger Schüler am Konservatorium in Posen (Klavierunterricht und Musiktheorie) unterrichtet. Nach dem Krieg nahm er das Medizinstudium auf, wurde Hals-Nasen-Ohr-Arzt. Noch während des Studiums bekam er Kontakt zur Krakauer Jazzszene. Er begann Bebop und zeitgenössischen Jazz zu spielen. Mit einem Sextett trat er im August 1956 auf dem 1. Jazz-Festival in Sopot auf. Seitdem benutzte er den Namen Komeda, wenn er als Jazzmusiker auftrat. Inhaltlich gilt das Repertoire des Komeda-Sextetts als Synthese der damals führenden Jazz-Gruppen Europas wie The Gerry Mulligan Quartet und Modern Jazz Quartet. Bis zu seinem Tode folgten eine Reihe von Auftritten im In- und Ausland (darunter Konzerte in Moskau, Grenoble und Paris).

In den Jahren um 1960 begann Komeda, Filmmusiken zu komponieren - am Ende waren es ca. 65 Kurz- und Langfilme, Spiel-, Dokumentar- und Animationfilme, mehrere internationale Produktionen, die er intoniert hatte. Zu den bekanntesten gehörten die frühen Polanski-Filme - Komeda hatte Polanski 1957 an der Filmschule von Lodz kennengelernt - *NÓZ W WODZIE* (dt.: *DAS MESSER IM WASSER*, Polen 1962), *DANCE OF THE VAMPIRES* (dt.: *TANZ DER VAMPIRE*, USA/Großbritannien 1967), *CUL-DE-SAC* (dt.: *WARTEN AUF KATELBACH*, Großbritannien 1966) und *ROSEMARY'S BABY* (USA 1968). Für die Musik zu *ROSEMARY'S BABY* erhielt er 1969 eine Golden Globe Nominierung für die beste Musik. Daneben arbeitete er immer wieder mit einigen Regisseuren der polnischen „neuen Welle“ (wie Jerzy Skolimowski, Edward Etler oder Janusz Nasfeter) zusammen. Zu den wichtigsten Charakteristiken seiner Filmmusiken gehört eine präzise Koordination von Handlung und Musik, die nur dann eingesetzt wurde, wenn sie dramaturgisch nötig erschien; Komeda arbeitete darum eng mit den Regisseuren zusammen, war oft schon in der Vorbereitungszeit in die Filmplanung einbezogen. Der Lyrizismus der Musiken, der eher das Atmosphärische als das Dramatische akzentuierte, entsprang nicht nur dem Jazz, sondern amalgamierte eine Fülle sehr unterschiedlicher Formenrepertoires.

Die Filmmusiken trugen zu seiner Bekanntheit und Reputation bei. Zugleich führte er seine Arbeit als Komponist und Jazz-Musiker fort. Die Platte *Astigmatic*, die er 1966 mit einem Quintett einspielte, gilt bei Kennern der europäischen Jazzszene als gelungener Ausdruck einer eigenständigen europäischen Jazz-Ästhetik. Und seine Platte *Dichtung und Jazz* (1967), eine Aufnahme mit polnischen Gedichten in deutscher

Übersetzung, ist in der Zeit des Kalten Krieges politisch riskant und ungewöhnlich. Für den Rang, der Komeda als einer Ausnahmefigur der polnischen Jazzgeschichte heute zugewiesen wird, mag auch sprechen, dass seit 1995 im polnischen Slupsk ein jährliches Jazzfestival zu seinen Ehren (das „Komeda Jazz Festival“) veranstaltet wird.

Komeda starb am 23.4.1969 in Warschau, nachdem er wenige Monate vorher bei einem Unfall in Los Angeles, wo er an der Musik zu ROSEMARY'S BABY gearbeitet hatte, schwere Kopfverletzungen erlitten hatte; die genauen Umstände des Unfalls sind nie geklärt worden; Komeda lag schon im Koma, als er im Januar 1969 nach Polen zurückgefliegen wurde. Er wurde auf dem Warschauer Powązki-Friedhof beigesetzt.

(Hans J. Wulff)

Filmographie:

- 1958 Dwaj ludzie z szafa (Zwei Männer und ein Schrank; Roman Polanski; Kurzfilm).
- 1959 Gdy spadają anioły (When Angels Fall; Roman Polanski; Kurzfilm).
- 1960 Do widzenia, do jutra (IT: Good Bye, Till Tomorrow, dt.: Auf Wiedersehen bis morgen, Janusz Morgenstern).
- 1960 Le Gros et le Maigre (Der Dicke und der Dünne; Roman Polanski; Kurzfilm).
- 1960 Niewinni czarodzieje (Die unschuldigen Zauberer; Andrzej Wajda).
- 1960 Przejazdzka (Janusz Nasfeter).
- 1960 Szklana góra (IT: The Glass Mountain, dt.: Der Glasberg, Pawel Komorowski).
- 1961 Ambulans (Janusz Morgenstern; Kurzfilm).
- 1961 Cmentarz Remu (Edward Etler; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1961 Gruby i chudy (Roman Polanski; Kurzfilm).
- 1961 Jutro premiera (Janusz Morgenstern).
- 1961 Kon-Tiki (Andrzej Kondratiuk).
- 1961 Lancuch (Roman Polanski; Kurzfilm).
- 1961 Nad wielką wodą (Andrzej Kondratiuk).
- 1962 Jutro premiera (Morgen: Premiere; Janusz Morgenstern).
- 1962 Mój stary (Mein Alter; Janusz Nasfeter).
- 1962 Nóż w wodzie (Das Messer im Wasser; Roman Polanski).
- 1962 Rekordzista (J. Suszko).
- 1962 Walter P-38 (Edward Etler; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1962 Wyrok (IT: The Verdict, dt.: Angeklagt, Jerzy Passendorfer).
- 1963 Hvad med os? (IT: Epilogue, Henning Carlsen; dänische Produktion).
- 1963 Kamień (Julian Dziedzina; Kurzfilm; Dokumentarfilm).
- 1963 Kraksa (Edward Etler; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1963 Niezawodny sposób (Andrzej Kondratiuk; Kurzfilm).
- 1963 Obywatel Janosik (Andrzej Kondratiuk ; Kurzfilm).
- 1963 Smarkula (Backfisch; Leonard Buczkowski).
- 1963 Ssaki (Säugetiere; Roman Polanski; Kurzfilm).
- 1963 Tu jest mój dom (Julian Dziedzina; Kurzfilm).

- 1963 Ubranie prawie nowe (Włodzimierz Haupe; Kurzfilm).
- 1963 Zbrodniarz i panna (Der Mörder und das Mädchen; Janusz Nasfeter).
- 1964 Kierowcy (Edward Etler; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1964 La Rivière des Diamants (Roman Polanski, Episode in dem Omnibusfilm: Les plus belles escroqueries du monde / dt.: Frauen sind an allem schuld; französische Produktion).
- 1964 Matura (Bogdan Rybczynski; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1964 Monolog trebacza (Andrzej Kondratiuk; Kurzfilm).
- 1964 Okolice peronow (Edward Etler; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1964 Prawo i pieśń (Gesetz und die Faust; Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski).
- 1964 Przerwany lot (Der unterbrochene Flug; Leonard Buczkowski).
- 1965 Alkohol (Edward Etler; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1965 Kattorna (Cattorna - verbotene Zärtlichkeiten; Henning Carlsen; schwedische Produktion).
- 1965 Pingwin (Pinguin; Jerzy Stefan Stawinski).
- 1965 Sztandar (Miroslaw Kijowicz; Kurzfilm, Animationsfilm).
- 1965 Twarz wroga (Edward Etler; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1965 Uśmiech (Miroslaw Kijowicz; Kurzfilm, Animationsfilm).
- 1966 Azyl (Grzegorz Lasota; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1966 Bariera (Barriere; Jerzy Skolimowski).
- 1966 Cul-de-sac (Wenn Katelbach kommt; Roman Polanski).
- 1966 Klub prof. Tutki (Andrzej Kondratiuk; Kurzfilm).
- 1966 Kolorowe kłamstwo (Andrzej Kondratiuk; Kurzfilm).
- 1966 Markiza de Pompadour.
- 1966 Niekochana (Ich liebe, aka: Die Ungeliebte; Janusz Nasfeter).
- 1966 Perły i dukaty (Józef Hen).
- 1966 Przedświąteczny wieczór (IT: Christmas Eve, Helena Amiradzibi, Jerzy Stefan Stawinski).
- 1966 Ping-pong (Józef Hen; Kurzfilm).
- 1966 Rondo (Janusz Majewski; Kurzfilm).
- 1966 Sult (Hunger; Henning Carlsen; dänisch-norwegisch-schwedische Produktion).
- 1966 Z powodu papierosa (Edward Etler; Kurzfilm, Dokumentarfilm).
- 1967 Le Départ (Der Start; Jerzy Skolimowski; belgische Produktion).
- 1967 The Fearless Vampire Killers: Vampires 101 (Michael Mindlin Jr.; Kurzfilm; amerikanische Produktion).
- 1967 The Fearless Vampire Killers (Tanz der Vampire, Roman Polanski; englisch-amerikanische Produktion).
- 1967 Klatki (Miroslaw Kijowicz; Kurzfilm, Animationsfilm).
- 1967 Laterna Magica (Miroslaw Kijowicz; Kurzfilm, Animationsfilm).
- 1967 Människor möts och ljuv musik uppstår i hjärtat (Sie treffen sich, sie lieben sich, und ihr Herz ist voll süßer Musik; Henning Carlsen; schwedische Produktion).
- 1967 Mia and Roman (Hatami; Kurzfilm; amerikanische Produktion).
- 1967 Rece do gory (Hände hoch!; Jerzy Skolimowski).
- 1967 Wiklinowy kosz (Miroslaw Kijowicz; Kurzfilm, Animationsfilm).
- 1968 Rosemary's Baby (Rosemaries Baby; Roman Polanski; amerikanische Produktion).
- 1969 Qu'est-ce qui fait courir Jacky? (Witold Leszczyński, Bronka Ricquier; Kurzfilm; Dokumentarfilm; belgische Produktion).
- 1969 The Riot (Ausbruch der Verdammten; Buzz Kulik; amerikanische Produktion).

Filme mit und über Komeda:

- 1956 Polska Kronika (Polen 1956, Andrzej Munk; Dokumentarfilm über das Sopot Jazz Festival 1956 mit dem Konzert der Komdeda-Band).
- 1959 Jazz Camping '59 (Polen 1959, Boguslaw Rybczynski; Dokumentarfilm über ein Festival mit Jazzmusikern und anderen Künstlern in Zakopane).
- 1959 Jazz Talks (OT: Rozmowy o jazzie; Polen 1959, Andrzej Brzozowski; TV-Film mit einer Aufführung von Komedas Stück *Gillespie's Memory*; Band: The Jazz Believers).
- 1964 Jazz in Polen (BRD 1964, Janusz Majewski; Film über die polnische Jazzszene; Redakteur: Joachim-Ernst Berendt).
- 1969 Klabaftermanden (IT: We Are All Demons; Dänemark 1969, Henning Carlsen; Hommage anlässlich des Todes Komedas; Musik: Finn Savery).
- 1973 Komeda (Polen 1973, Krzysztof Riege; Hommage anlässlich des 5. Todestages).
- 2006 Play Your Own Thing: A Story of Jazz in Europe (Deutschland 2006, Julian Benedikt; mit einer kurzen Episode über Komeda).
- N.d. Wspomnienie o Komedzie (IT: Memory of Komeda).
- N.d. Polanski - Skolimowski about Komeda.

Bibliographie:

- Bukowski, Krzysztof: Muzyka filmowa Krzysztofa Komedy. [Die Filmmusik von Krzysztof Komeda-Trzchinski, 1931-1969.] In: *Jazz*, 7-8, 1980, S. 8-11; 9, S. 10-11.
- Mazierska, Ewa: *Roman Polanski. The cinema of a cultural traveller*. London/New York: I.B. Tauris 2007. -- Enthält ein Kapitel über: All that jazz and noise: music in Polanski's films.

Diskographie I (Auswahl):

- 1961 Jazz Jamboree (Komeda Trio)
- 1964 Jazz Greetings from the East
- 1966 Astigmatic (Krzysztof Komeda Quintet); 1971: Supraphon 0 15 0887; 1987: Poljazz LC 8406; 1994: Power Bros PB 00125; 1998: Power Bros PB00163
- 1967 Meine süße europäische Heimat - Dichtung und Jazz (mit dem Sprecher Helmuth Lohner)
- 1976 Muzyka Krzysztofa Komedy (IT: Krzysztof Komeda Music); 4 Schallplatten; 1: Poljazz PSJ Z-SXL 0558; 2: Poljazz PSJ Z-SXL 0559; 3: Poljazz PSJ Z-SXL 0560; 4: Poljazz PSJ Z-SXL 0561.
- 1989 Krzysztof Komeda (= Polish Jazz 3); Polskie Nagrania PNCD 026.
- 1994-98 The Complete Recordings of Krzysztof Komeda. 1-23 (Polonia Records).
- 1998-05 Genius of Krzysztof Komeda. 1-14 (Power Bros.).

Diskographie II: Filmmusiken:

- Cul-De-Sac (1966); Schallplatte: Polydor 580001.
—; CD: Harkit Records HRKCD8137.
—; CD: Harkit 2002, HRKCD 8022.
- Le Départ (1966); Schallplatte: Philips M 437.376E.
—; LP CPJ8-1032 (Volcano/Culture Publishers, 1999); dass.: CD CPC8-1058 (Volcano/Culture Publishers, 1999).
- The Fearless Vampire Killers (1968); Polonia CD 160 Polonia (1998).
—; Power Bros PB00183 (2004; = Zofia Komeda Presents. 12.).
- Kattorna (1965); Power Bros PB00189 (2005; = Zofia Komeda Presents. 14.).
- Nóż w wodzie (1962); Polydor 580001 (1966).

—; Power Bros PB00175 (2000; = Zofia Komeda Presents. 11.); außerdem Kurzfilmmusiken.

Rosemary's Baby (1967); Schallplatte: Paramount DLP 25875.

—; CD: Harkit HRKCD8135.

—; CD:Hamburg : Richard Kummerfeldt, Frank Misiak [2000], 1 CD+ Beil. (Best.-Nr. TSU 0116).

—; CD: Power Bros PB00183 (2004; = Zofia Komeda Presents. 12.).

Sult (1966); Power Bros PB00189 (2005; = Zofia Komeda Presents. 14.).

Homepage:

URL: <http://www.komeda.vernet.pl/>.

Diskographie: URL: <http://www.komeda.art.pl/plyty.php>.

Editorische Nachbemerkung:

Unter Verwendung des Wikipedia-Artikels und der polnischen Komeda-Site (s.o.) Komp. v. Hans J. Wulff.

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Krzysztof Komeda. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2* (2008), S. 128-132, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p128-132>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Wolfgang Zeller (1893-1967)

Biographie

Wolfgang Zeller wurde am 12.9.1893 in Biesenrode/Harz als Sohn eines Pfarrers geboren. Seine musikalische Begabung zeigte sich früh: erster Violinunterricht mit acht Jahren, Kompositionsstudien schon während der Schulzeit; nach dem Abitur (Potsdam) Unterricht in München bei Felix Berger, einem anerkannten Geigenvirtuosen, und in Berlin bei Jean Paul Ertel (Komposition). Nach dem 1. Weltkrieg - Zeller diente von Oktober 1914 bis November 1918 - entstanden größere Kompositionen: Orchesterstücke, Kammermusik und Lieder; eine Anstellung als Geiger im Orchester der Berliner Volksbühne mündete bald darauf in ein festes Engagement als Komponist und Dirigent der Schauspielmusik an der Volksbühne (1921-1929). Er schrieb Musiken für Theater-Regisseure wie Erwin Piscator und Heinz Hilpert. Die Begegnung mit Lotte Reiniger ermöglichte ersten Kontakt zum Film. Nach PRINZ ACHMED (1926) folgte schnell die Vertonung von Hans Kysers Filmbiographie LUTHER (1927). 1927 war Zeller der meistgespielte Kinokomponist in Deutschland.

Die Musik zu Walter Ruttmanns MELODIE DER WELT (1928), dem ersten abendfüllenden deutschen Tonfilm, veranlasste Zeller zum vollständigen Wechsel ins Filmfach. Er avancierte schnell zu einem der gefragtesten Komponisten des deutschen Films, schrieb für Regisseure wie Carl Theodor Dreyer (VAMPYR, 1931) und G.W. Pabst (DIE HERRIN VON ATLANTIS, 1932). Zahlreiche zeitgenössische Kultur- und Dokumentarfilme wurden von seiner Musik begleitet. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten war der Komponist in der Produktionsgruppe des einflussreichen Schauspielers Emil Jannings tätig, der ihn für mehrere Filme engagierte. Während der Nazi-Zeit schrieb er für eindeutige Propagandafilme (DER HERRSCHER, 1937; JUD SÜSS, 1940) ebenso wie für Komödien (DER ZERBROCHENE KRUG, 1937), pathetische (IMMENSEE, 1943) und dramatische Produktionen (FAHRENDES VOLK, 1938). Nach dem Krieg arbeitete Zeller zunächst für die DEFA, bevor er wieder in der westdeutschen Filmindustrie Fuß fasste. Ihm gelangen überraschend ernste und eindringliche Musiken zu antifaschistischen Werken wie EHE IM SCHATTEN (DDR 1947) und MORITURI (1948). In den 1950ern schrieb er neben einigen Spielfilmmusiken vor allem Musiken für Dokumentar- und Kulturfilme. Seine letzter großer Erfolg war die Partitur für SERENGETI DARF NICHT STERBEN (1959), der einen Oscar als „Bester Dokumentarfilm“ erhielt. Wolfgang Zeller starb am 11.1.1967 in Berlin.

Der Nachlass Zellers befindet sich in den Archiven des Deutschen Filmmuseums. Er enthält über 300 handgeschriebene Partituren von Zellers Bühnen-, Kammer- und Filmmusiken sowie werkbezogene Korrespondenzen und Skizzen.

(Caroline Amann)

Filmographie

- 1926 Die Abenteuer des Prinzen Achmed; Lotte Reiniger.
- 1927 Im Auto durch zwei Welten; Carl-Axel Söderström, Clärenore Stinnes. - Dokumentarfilm. Tonfassung 1929.
- 1928 Luther (aka: Luther - Ein Film der deutschen Reformation); Hans Kyser.
- 1929 Melodie der Welt; Walter Ruttmann.
- 1929 Das Land ohne Frauen; Carmine Gallone.
- 1930 Zehn Minuten Mozart; Lotte Reiniger. - Kurz-Animationsfilm.
- 1931 Feind im Blut; Walter Ruttmann.
- 1932 The Mistress of Atlantis; Georg Wilhelm Pabst.
- 1932 Die Herrin von Atlantis; Georg Wilhelm Pabst.
- 1932 Vampyr - Der Traum des Allan Grey (aka: Die seltsame Geschichte des David Gray; aka: Der Traum des Allan Gray; aka: Vampyr; frz. Originaltitel: Vampyr ou l'etrange aventure de David Grey; Frankreich/Deutschland 1932); Carl Theodor Dreyer.
- 1932 L'Atlantide; Georg Wilhelm Pabst.
- 1932 An heiligen Wassern; Erich Waschneck.
- 1932 Unmögliche Liebe; Erich Waschneck.
- 1932 Ikarus. Günther Plüschows Fliegerschicksal; Gunther Plüschow, Curt Wesse. - Dokumentarfilm.
- 1933 Insel der Dämonen; Friedrich Dalsheim. - Dokumentarfilm.
- 1933 Deutschland zwischen gestern und heute; Wilfried Basse. - Dokumentarfilm.
- 1934 Das alte Recht; Igo Martin Andersen.
- 1935 Der alte und der junge König - Friedrichs des Grossen Jugend; Hans Steinhoff.
- 1935 Der Gefangene des Königs; Carl Boese.
- 1935 Der Mann mit der Pranke; Rudolf van der Noss.
- 1936 Ewiger Wald; Hanns Springer, Rolf von Sonjevski-Jamrowski. - Dokumentarfilm.
- 1936 Kopffjäger von Borneo (aka: Borneo; Deutschland/Niederlande 1936); Baron Victor von Plessen.
- 1937 Ritt in die Freiheit; Karl Hartl.
- 1937 Der Herrscher; Veit Harlan.
- 1937 Pan - Das Schicksal des Leutnants Thomas Glahn; Olaf Fjord.
- 1937 Der zerbrochene Krug; Gustav Ucicky.
- 1938 Spiel im Sommerwind; Roger von Norman.
- 1938 Im Dienste der Menschheit; Walter Ruttmann. - Kurzer Dokumentarfilm.
- 1938 Petermann ist dagegen; Frank Wisbar.
- 1938 Schwäbische Kunde. Ein Film von Württemberg; Wilfried Basse. - 60minütiger Kurz-Dokumentarfilm.
- 1938 Im Zeichen des Vertrauens. Ein Beyer-Film; Walter Ruttmann. - Kurzer Dokumentarfilm.
- 1938 Les Gens du voyage; Jacques Feyder. - In frz. Sprache.
- 1938 Fahrendes Volk (aka: Gehetzter Gaukler); Jacques Feyder. - Dt. Fassung von *Les Gens du voyage*, 1938.
- 1938 Schatten über St. Pauli (zensierte BRD-Fassung: Junge Liebe schlägt Alarm); Fritz Kirchhoff.
- 1938 Du und ich; Wolfgang Liebeneiner.
- 1939 Ziel in den Wolken; Wolfgang Liebeneiner.
- 1939 Der Gouverneur; Viktor Tourjansky.
- 1939 Der Polizeifunk meldet; Rudolf van der Noss.
- 1939 Robert Koch, der Bekämpfer des Todes; Hans Steinhoff.
- 1939 Die fremde Frau; Roger von Norman.
- 1939 Die unheimlichen Wünsche; Heinz Hilpert.
- 1940 Aberglaube; Walter Ruttmann. - Kurzer Dokumentarfilm.

- 1940 Seitensprünge; Alfred Stöger.
- 1940 Jud Süß; Veit Harlan.
- 1941 Unser kleiner Junge; Boleslaw Barlog.
- 1941 Die Kellnerin Anna; Peter Paul Brauer.
- 1941 Menschen im Sturm; Fritz Peter Buch.
- 1942 Andreas Schlüter; Herbert Maisch.
- 1943 Wenn die Sonne wieder scheint (aka: Der Flachsacker; aka: Das vergessene Herz); Boleslaw Barlog.
- 1943 Immensee; Veit Harlan.
- 1944 Der verzauberte Tag; Peter Pewas. - Von den Nazis verboten.
- 1944 Meine vier Jungs; Günther Rittau.
- 1944 Moselfahrt mit Monika; Roger von Norman.
- 1945 Ein toller Tag; O.F. Schuh.
- 1945 Das kleine Hofkonzert; Paul Verhoeven. - Uraufgeführt wohl erst 1949.
- 1945 Der Puppenspieler; Alfred Braun.
- 1945 Die Jahre vergehen (aka: Der Senator); Günther Rittau.
- 1947 Ehe im Schatten (DDR 1947); Kurt Maetzig.
- 1948 Grube Morgenrot (DDR 1948); Erich Freund, Wolfgang Schleif. - Dokumentarfilm.
- 1948 Morituri; Eugen York.
- 1949 Die Brücke; Arthur Pohl.
- 1949 Die letzte Nacht; Eugen York.
- 1949 Schicksal aus zweiter Hand (aka: Zukunft aus zweiter Hand); Wolfgang Staudte.
- 1949 Mordprozeß Dr. Jordan; Erich Engels.
- 1949 Wohin die Züge fahren; Boleslav Barlog.
- 1950 Schatten der Nacht (aka: Ballade der Macht); Eugen York.
- 1950 Export in Blond; Eugen York.
- 1950 Die Lüge; Gustav Fröhlich.
- 1950 Der Schatten des Herrn Monitor; Eugen York.
- 1951 Unsterbliche Geliebte; Veit Harlan.
- 1951 Augen der Liebe (aka: Zwischen Nacht und Morgen); Alfred Braun.
- 1952 Zwei Menschen; Paul May.
- 1953 Mit siebzehn beginnt das Leben; Paul Martin.
- 1953 Des Feuers Macht; Erich Menzel.
- 1953 Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein; Paul Martin.
- 1954 Ännchen von Tharau; Wolfgang Schleif.
- 1954 Der goldene Garten; Hans Domnick. - Dokumentarfilm.
- 1955 Du darfst nicht länger schweigen (aka: Es geschah unter der Mitternachtssonne); Robert A. Stemmle.
- 1956 Meine 16 Söhne (aka: Verwegene Musikanten); Hans Domnick.
- 1956 Kein Platz für wilde Tiere; Bernhard Grzimek, Michael Grzimek. - Dokumentarfilm.
- 1956 Ein Herz kehrt heim; Eugen York.
- 1958 Die Landärztin vom Tegernsee (aka: Die Landärztin); Paul May.
- 1959 Serengeti darf nicht sterben; Bernhard Grzimek. - Dokumentarfilm.

Bibliographie

Fürst, Leonhard (1938) Aus einem Aufsatz über Wolfgang Zeller als Filmmusiker. In: *Die Musik* (Berlin) 30, pp. 320-21.

Raber, Christine (2005) *Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich*.

Laaber: Laaber, IX, 259, XIII S.

— Zuerst: (2003) Diss. Berlin, Techn. Univ.

— Rez. (Mücke, Panja) in: *Die Musikforschung* 60,2, 2007, S. 188-189.

— Rez. (Baier, Christian) in: *Die Musikforschung* 60,3, 2005, S. 97-98.

Empfohlene Zitierweise

Carolin Amann: Wolfgang Zeller. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 133-136, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p133-136>.

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.

Winfried Zillig (1905-1963)

Biographie

Winfried [Petrus Ignatius] Zillig (geboren am 1.4.1905 in Würzburg, gestorben am 17.12.1963 in Hamburg) arbeitete als Komponist, Musiktheoretiker und Dirigent. Zillig begann das Studium der Jura und der Musik in Würzburg. In Wien traf er mit Arnold Schönberg zusammen, dem er nach Berlin folgte. Er gilt nach Theodor W. Adorno als größte Begabung in Arnold Schönbergs Berliner Meisterklasse und wird den Mitgliedern der so genannten Berliner Schule zugerechnet. 1927 wurde er Assistent von Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper; Engagements in Oldenburg, Düsseldorf, Essen und Posen folgten. Nach dem Weltkrieg wurde er Erster Kapellmeister an der Düsseldorfer Oper. 1947 wechselte er zum Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks. Seit 1959 leitete er bis zu seinem frühen Tod die Musikabteilung des Norddeutschen Rundfunks.

Das kompositorische Schaffen ist sehr breit und vielgestaltig - Opern, Oratorien, Passionen, Choräle, Serenaden, Streichquartette und andere Kammermusik sowie Lieder und Suiten. Großes Ansehen genossen auch die musiktheoretischen Schriften (vor allem über Probleme der Zwölftonmusik). Außerdem schrieb Zillig eine ganze Reihe von Filmmusiken. Bereits in den 1930ern, als er sich mit atonalen Opern einen Namen schuf, begann zugleich seine Arbeit als Gebrauchsmusiker im Film und später auch im Rundfunk (für den er u.a. eine Funkoper schrieb).

Zilligs Filmmusiken zeichnen sich durch ihre hohe Eigenständigkeit und durch ihre Nähe zu den kompositorischen Standards zeitgenössischer Musik aus. Ihre Qualität wurde sehr schnell wahrgenommen. So erhielt seine Musik zu Ottomar Domnicks nervös-existentialistischem Experimental-Spielfilm JONAS (1957) seinerzeit das Filmband in Silber: der Film kontrastiert die ruhigeren Phasen des Geschehens mit Jazz-Stücken von Duke Ellington mit den mit elektronischen Effekten durchsetzten Stücken Zilligs zu oft abstrakten Stadt-Bildern, die auf eine fundamentale Entfremdung und Verlassenheit des Subjekts hindeuten. Auch die Musik zu dem Reise-Dokumentarfilm TRANSAMERICANA - TRAUMSTRASSE DER WELT (1958) mit seinen beiden Sequels (1962, 1968) gewann große Aufmerksamkeit.

(Caroline Amann)

Filmographie

- 1933 Der Schimmelreiter; Hans Deppe, Curt Oertel. - Spielfilm.
1934 Schwarzer Jäger Johanna; Johannes Meyer. - Spielfilm.
1935 Anschlag auf Schweda; Karlheinz Martin. - Spielfilm.
1941 Violanta; Paul May. - Spielfilm.
1941 Der Ochsenkrieg; Hans Deppe. - Spielfilm.
1942 Die unheimliche Wandlung des Alex Roscher; Paul May. - Spielfilm.
1943 Sommernächte; Karl Ritter. - Spielfilm.
1948 Finale; Ulrich Erfurth. - Spielfilm.
1948 Die Andere; Alfred E. Sistig. - Spielfilm.
1950 König für eine Nacht (aka: Liebesmanöver); Paul May. - Spielfilm.
1952 La Minute de vérité (dt.: Geständnis einer Nacht; Frankreich 1952); Jean Delannoy. - Spielfilm.
1955 Sarajevo (aka: Um Thron und Liebe; Österreich 1955); Fritz Kortner. - Spielfilm.
1956 Wo der Wildbach rauscht; Heinz Paul. - Spielfilm.
1957 Jonas; Ottomar Domnick. - Spielfilm.
1957 Kandinsky; Heinz-Günter Zeiss. - Kurz-Dokumentarfilm, P: H.G. Zeiss-Film (München).
1957 Heiraten verboten (aka: Der Glockenkrieg; aka: Liebe, Glocken und a Gaudi; aka: Hochwürden greift ein - Heiraten verboten!); Heinz Paul. - Spielfilm.
1958 Panamericana - Traumstraße der Welt 1 (1958); Hans Domnick. - 1. Teil einer Dokumentarfilm-Reihe.
1959 Bilderbuch Gottes (Österreich 1959); Josef Alfred Holman. - Dokumentarfilm.
1960 Gino; Ottomar Domnick. - Spielfilm.
1960 Der Geizige; Ulrich Lauterbach. - TV-Film, P: Hessischer Rundfunk (HR).
1962 Der tolle Tag; Ulrich Erfurth. - TV-Film, P: Hessischer Rundfunk (HR).
1962 Panamericana - Traumstraße der Welt 2; Hans Domnick. - 2. Teil der Traumstraßen-Reihe.
1968 Panamericana - Traumstraße der Welt 3; Hans Domnick. - 3. Teil der Traumstraßen-Reihe.

Bibliographie:

- Hilger, Silke (1996) *Autonom oder angewandt? Zu den Filmmusiken von Winfried Zillig und Bernd Alois Zimmermann*.
Mainz: Schott, 288 S. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. 5.).
- ↯ Rez. (Emmerig, Thomas) in: *Musiktheorie* 13,2, 1998, S.184-186.
- ↯ Rez. (Fricke, Stefan) in: *Neue Zeitschrift für Musik* 158,3, 1997, S.71-72.
- Leeuwen, Andreas van (2000) Winfried Zillig (1905-1963): *Die Verlobung in St. Domingo*. Analyse und Interpretation einer vergessenen Funkoper. In: *Acta Musicologica* 72,2, pp. 189-218.
- Lemmerich, Christian (2002) Winfried Zillig. Anpassung und Engagement. Aspekte eines widersprüchlichen Lebensweges. In: *Musik-Konzepte*, 117-118, pp. 152-163.
- Zillig, Winfried (1957) Hat Musik im Fernsehen eine Chance? In: *Melos* 24, pp. 207-208.
- Zillig, Winfried (1963) Des Fernsehens Opersorgen. In: *Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen*. Hrsg. v. A.R. Katz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, pp. 89-99.

Empfohlene Zitierweise

Carolin Amann: Winfried Zillig. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 137-139, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.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.

Ästhetik der Filmmusik

Zofia Lissa (1965, Berlin: Henschel)

Zofia Lissa wurde 1908 in Lemberg geboren. Sie studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie und erwarb 1929 den Grad eines Magisters der Musikwissenschaft. 1930 dissertierte sie zur Harmonik Skrijabins zum Dr. phil., 1954 zum Dr. der geschichtlichen Wissenschaften. 1947 habilitierte sie sich an der Universität Posen mit einer Arbeit „Über das Wesen des Komischen in der Musik“. 1948 übernahm sie den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Warschau. In Warschau starb Zofia Lissa 1980.

Die folgende Zusammenfassung soll und kann nicht die gesamte *Ästhetik der Filmmusik* Lissas wiedergeben. Vielmehr sollen die wesentlichen Gesichtspunkte ihrer Ästhetik aufgezeigt und anhand einiger Beispiele möglicher Funktionen der Musik im Film veranschaulicht werden.

Bestenfalls soll sie die Neugierde des Lesers auf die Lektüre des leider nur noch schwer erhältlichen Werkes wecken.

1. Der Film als Gesamtkunstwerk

Der Film, so Lissa, ist als Gesamtkunstwerk zu verstehen. Dabei distanziert sich die Autorin jedoch von Wagners Theorie des Musikdramas. Diese sei nicht objektiv gewesen, da sie dem Komponisten zur Verteidigung seiner Ästhetik diene. Nach Lissas stark von Eisenstein beeinflusster Sichtweise, entfaltet der Film seine Wirkung als synthetische Kunst, in der die einzelnen Elemente der Geschlossenheit des Filmes zu dienen haben. Die einzelnen Elemente des Films (Bild, Ton, Rede, Musik usw.) sollten dabei allerdings gleichberechtigt nebeneinander stehen. Dass dies meistens nicht der Fall ist, dass die Musik oftmals den Bildern untergeordnet wird, bezeichnet Lissa als Erbe des Stummfilms. Die Geschichte des Tonfilms lässt sich somit als Geschichte der Emanzipation der auditiven Schicht von den Bildern lesen. Während in den frühen Jahren des Tonfilms noch Synchronität zwischen Bild und Ton dominierte, sollte schon bald eine allmähliche Loslösung der Musik (und Geräusche) vom Bild eintreten. Die Frage nach den Methoden des dramaturgischen Funktionierens der Musik im Film lässt sich deshalb, so Lissa, nicht durch musikwissenschaftliche Analysen der Filmmusiken, sondern durch die Analyse der Zuordnung der auditiven zur visuellen Schicht beantworten.

Bei der Entstehung des Tonfilms ließen die Regisseure und Komponisten sich von Kunstgattungen inspirieren, in denen es bereits viel früher zu einer Verbindung verschiedener Kunstformen gekommen war. Besonders einflussreich war dabei die Oper. Die Funktion der Musik im Film lässt sich jedoch nur sehr vage mit ihrer Funktion in der Oper vergleichen. „*Im Film wirken - nur in viel stärkerem Grade - die negativen Operntraditionen, d.h. die Auflockerung der Form und freie Aneinanderreihung musikalischer Abschnit-*

te.”¹⁴ Der wesentliche Unterschied zu den früheren synthetischen Kunstformen liegt darin, dass die Musik, obwohl sie dem Bild untergeordnet ist, mit dem Bild zusammen eine dialektische Einheit bildet. Erst gemeinsam schaffen die beiden Elemente eine Ganzheit höheren Grades. Die Musik unterlegt die Bilder dabei mit Emotionen, die Bilder wiederum konkretisieren dabei die Emotionen in Bezug auf die Dramaturgie des Films. Nach diesen Prinzipien entwickelte die Filmmusik ihre eigenen Gattungskonventionen, die zwar - wie in der Oper - unrealistisch erscheinen, jedoch vom Zuschauer als sinnvoll empfunden und deshalb nicht in Frage gestellt werden. Dabei dehnt die Musik ihren stilistischen Bereich immer mehr aus und bezieht die verschiedensten ethnischen und historischen Formen der Musik zunehmend ein.

Es ist also bereits deutlich geworden, dass Lissa für die Beurteilung von Filmmusik andere Kriterien fordert, als jene, die für autonome Musik gelten. Die Ästhetiken autonomer Künste versagen nämlich beim Zusammenwirken verschiedener Künste. Diese Synthese der einzelnen Künste darf deshalb nicht als eine bloße Summierung der Mittel dieser Künste verstanden werden. Vielmehr wirke die Ganzheit des Kunstwerks auf die einzelnen Elemente zurück. Die spezifische Bedeutung der Musik im Film liegt so gesehen darin, dass sich die Musik auf alle Elemente des Werkes bezieht, und zwar als integrierender Faktor.

Wie können die verschiedenen Künste, die die Elemente des Films bilden nun zusammengeführt werden? Drei mögliche Verhältnisse nennt die Autorin: Das Zusammenwirken im Film kann parallel, sich kreuzend oder kontrapunktisch erfolgen. Parallel wäre das Zusammenwirken dann, wenn die einzelnen Elemente auf die gleiche Wirkung zielen (z. B.: Das Ertönen einer traurigen Melodie zu einer Szene, die auch dramaturgisch Traurigkeit erzeugen soll). Kontrapunktisch wirken die unterschiedlichen Künste im Film dann, wenn sie eine entgegengesetzte Wirkung anstreben. Wie ein sich kreuzendes Verhältnis zu realisieren ist, bleibt leider unklar. Wahrscheinlich sind damit jene Veränderungen im Verhältnis der Künste gemeint, bei denen bestimmte Künste aus dem Vordergrund in den Hintergrund treten und umgekehrt. Dem Film sind viele Möglichkeiten gegeben, Sachverhalte zu vermitteln: Als Veränderung des Raumes, als Veränderung in der Zeit, als Bewegung im Raum, als Beziehung der Gegenstände und Personen der Handlung zu einander und als subjektive Perspektive an der Handlung beteiligter Personen. Musik kann Träger all dieser Funktionen sein.

Das „Gesamtkunstwerk“ Film ist also mehr als die Summe seiner Teile. Seine einzelnen Elemente verlieren dabei bestimmte Eigenschaften und gewinnen dabei wiederum andere. So verliert die Musik im Film ihre Kontinuität (und Autonomie), weil sie gemeinsam mit dem Bild wirken muss. Sie ist nicht mehr zentrales Objekt, sondern tritt an die Peripherie der Aufmerksamkeit. Was die Musik durch die Synthese gewinnt, sind neue Möglichkeiten des Ausdrucks, neue Funktionen im Zusammenhang mit den übrigen Elementen des Films. Die Musik eines Films bleibt somit auch immer Teil dieses Kunstwerks, kann sich nicht davon abkoppeln oder gar zur Begleitung eines anderen Films verwendet werden, „*sie unterliegt den Gesetzen der*

14 Lissa (1965, 39)

'totalen Organisation' desjenigen Films, zu dem sie entstand'.¹⁵ Die Filmmusik bildet demnach eine neue Gattung der Musik, deren Gesetze die Autorin von denen autonomer Musik unterscheidet. Diese Gesetze der Filmmusik, die sich durch Wiederholung in der Filmgeschichte etabliert haben, dürfen nicht als feste Kriterien behandelt werden, sondern bilden vielmehr ein Erbe dieser Kunst, das sich ständig weiterentwickelt. Dabei werden gewisse Kunstgriffe verschlissen, verworfen und uminterpretiert.

2. Autonomie und Funktionalität

Die fehlende Kontinuität der Filmmusik macht für Lissa den Hauptunterschied zwischen autonomer Musik und Filmmusik aus. Diese macht sich auf den verschiedensten Ebenen bemerkbar: So mischt der Film die unterschiedlichsten Gattungen und stellt diese nebeneinander. Die Filmmusik kann sowohl innerhalb der Handlung (diegetisch), als auch aus dem Off ertönen (nicht-diegetisch). Auch der schnelle Wechsel der Funktionen der Musik im Film wirkt ihrer Geschlossenheit entgegen. Die Autorin weist allerdings auch auf Gegebenheiten hin, die Zusammenhang innerhalb der Filmmusik stiften: Die Unterordnung unter die Kontinuität des visuell-dramaturgischen Ablaufs erzeugt beim Zuschauer einen Eindruck der Geschlossenheit. Außerdem schichtet sich die Musik gewissermaßen im Gedächtnis des Publikums. Eindrücke, die sich beim Hören einer musikalischen Passage im Zusammenhang mit bestimmten Bildern im Bewusstsein der Hörer festsetzen, werden beim späteren Hören der Musik mitgedacht. Daraus ergibt sich ein Zusammenhang, der über die Passagen ohne Musik hinweg verbindend wirkt.

Die Musik ist im Film immer zweischichtig; sie besteht aus ihrer klanglichen Schicht, in der sie die Errungenschaften der autonomen Musik nutzt um Wirkung zu erzielen. Gleichzeitig weist sie damit auf etwas von ihr verschiedenes hin, das sich im Bild konkretisiert. Schon das Zusammenfallen der Musik mit Bildern verleiht ihr einen über sie hinausgehenden Charakter. Die Filmkomponisten schufen Konventionen, durch die sie im Zusammenhang mit konkreten Inhalten wirken kann, ohne auf den Zuschauer unnatürlich zu wirken. Bereits die Unterteilung der Filmmusik in diegetische und extra-diegetische führt zu zwei vollkommen unterschiedlichen Rezeptionskonventionen. Die diegetische Musik ist, wie ein Geräusch, Teil der Umwelt der Darsteller, durch die der Zuschauer Informationen über die Beschaffenheit des filmischen Raumes, seiner Darsteller, der Zeit (sei es die Epoche, in der die Handlung stattfindet, oder die in der Handlung verstrichene Zeit) oder das Milieu der Beteiligten Personen erhält. Extra-diegetische Musik ist eine Verständigungsform zwischen dem Regisseur und dem Zuschauer, sie ist nur für den Zuschauer gedacht, nimmt keinen Einfluss auf die filmische Welt. Filmmusik fungiert auch gleichzeitig auf verschiedenen Zeitebenen: Die reale Zeit des Zuschauers und die Zeit innerhalb der Handlung. Gleichzeitig lässt sie Rückschlüsse auf die Entstehungszeit des Filmes und auf die in der Handlung dargestellte Epoche zu. Während die geschlossenen Formen diegetischer Musik (hauptsächlich Lieder) aus dem Film ausgekoppelt auch außerhalb des Films ein

15 Lissa (1965, 39)

Eigenleben entwickeln können, weist die Autorin darauf hin, dass man die diegetische Musik „*nicht losgelöst von dem Film betrachten oder beurteilen [darf], zu dem sie geschrieben wurde.*“¹⁶

Auch die Geräusche des Filmes bilden für Lissa eine gleichberechtigte auditive Ebene. So können die Hintergrundgeräusche als „Musik der Geräusche“ betrachtet werden, die dem Bereich elektronischer Musik, genauer der Konkreten Musik zuzuordnen sei. Nicht nur im Bereich der Musik, sondern auch auf der Geräuschebene sieht Lissa einen Wandel von der Synchronität zur Asynchronität verwirklicht. Während in den frühen Werken der Filmkunst die Geräusche immer synchron zu den Geräuschquellen im Bild auftraten, ist eine fortwährend zunehmende Verselbständigung des Geräusches vom Bild zu beobachten. Das Geräusch kann schon lange das Bild ersetzen, ohne dass der Zuschauer die Geräuschquelle im Bild vermisst.

Die Beziehung der auditiven Schicht zur visuellen ist nach Meinung der Autorin noch nicht ausgeschöpft. Die bessere Integration der Musik in den Film stellt dabei die größte Herausforderung für den Regisseur dar. Lissa sieht zwei mögliche Tendenzen für die Weiterentwicklung der Filmmusik: Erstens durch die intensivere Illustration des Visuellen zur Erzeugung eines möglichst plastischen Eindrucks und zweitens durch das Hinzufügen neuer Inhalte durch die Filmmusik.

3. Funktionen der Musik im Film

Zofia Lissa verfasste bereits 1937 eine Arbeit, in deren Rahmen sie ein theoretisches Konzept der möglichen Zuordnung von Bild und Ton erarbeitete¹⁷. Im Rahmen dieser Arbeit unterteilt sie die visuelle Schicht in vier grundlegende Sphären: 1. Die Sphäre der Ansichten, 2. die Sphäre dargestellter Gegenstände, 3. die Sphäre der dargestellten Handlung und 4. die Sphäre der imaginativen psychischen Erlebnisse. Mit der Sphäre der Ansichten sind alle möglichen Kameraeinstellungen und -perspektiven im Film gemeint. Die Sphäre dargestellter Gegenstände bezieht sich auf die Gegenstände und Personen, die Teil einer Szene sind. Mit der Sphäre der dargestellten Handlung ist die dramaturgische Ebene des Films gemeint. Die Sphäre der imaginativen psychischen Erlebnisse bezeichnet alle visuellen Mittel zur Darstellung subjektiver Eindrücke der Figuren im Film. Hier zeigt sich bereits ein Schwachpunkt dieser Gliederung, denn die vier angewandten Kategorien können in dieser Form nicht gänzlich voneinander getrennt werden. So können beispielsweise imaginative psychische Erlebnisse im Bild nur durch bestimmte Kameraperspektiven dargestellt werden, die betroffenen Figuren sind dabei gleichzeitig „dargestellte Gegenstände“ und der Grund für die psychischen Erlebnisse liegt dabei in der Sphäre der dargestellten Handlung. Man könnte auch einwenden, dass die Sphäre der Ansichten in weitere Kategorien unterteilt werden müsste. So könnte man zum Beispiel un-

16 Lissa (1965, 60)

17 Lissa, Zofia: *Muzyka i film, studia z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lemberg 1937.

terscheiden in: Bewegung auf der Leinwand, Bewegung der Kamera und Schnitt/Montage, also dem plötzlichen Wechsel der Ansichten.

Diesen vier Sphären der visuellen Schicht stellt Lissa vier Sphären der auditiven Schicht gegenüber: 1. Musik, 2. Geräusch, 3. Rede, 4. Stille. Jede der vier auditiven Sphären kann mit jeder der vier visuellen Sphären kombiniert werden. Nach Lissa berücksichtigt dieses System alle Beiordnungsmöglichkeiten, auch jene, die noch nicht im Tonfilm realisiert wurden. Da sich Lissas Buch mit den Möglichkeiten der Filmmusik beschäftigt, beschränkt die Autorin sich hauptsächlich auf die Analyse von Kombinationen der visuellen Schichten mit den beiden auditiven Sphären Musik und Geräusch. Die Funktionen werden meist durch Beispiele veranschaulicht. Weil die Musik im Film oft mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllen, sind die einzelnen Funktionen nur selten in reiner Form zu finden.

Es ist natürlich nicht möglich im Rahmen dieser Abhandlung auf alle von Lissa angeführten Funktionen der Musik im Film einzugehen. Vielmehr sollen hier einige Aspekte des Zusammenwirkens der auditiven und der visuellen Schicht beleuchtet werden, die Lissas Auffassung eines dialektischen Zusammenwirkens der beiden Ebenen im Film veranschaulichen.

3.1. Musik und Bild

Im frühen Tonfilm dominierten die illustrativen Funktionen der Filmmusik. Die Verbindung zwischen der auditiven und der visuellen Schicht des Films entsteht dabei aus der Übertragung der Struktur einer visuellen beweglichen Erscheinung auf das Klangmaterial. Die Fähigkeit der Musik zur Illustration hängt nach Ansicht der Autorin mit der Geschichte der Programmmusik zusammen. Gerade die Programmmusik bediene sich illustrativer Klangstrukturen nebst Ausdrucksstrukturen. Die illustrativen Strukturen weisen dabei auf etwas hin, das tatsächlich vorhanden ist. Die Ausdrucksstrukturen hingegen decken Emotionen auf. *„Von Programmmusik sprechen wir in Bezug auf rein instrumentale Werke dann, wenn sie durch ihr thematisches Material und den Verlauf des Ganzen versuchen, den Hörern außermusikalische Ideen, reale, literarische, dramatische Inhalte zu übermitteln.“*¹⁸ Während sich die Fremdreferenz in der Programmmusik auf etwas Imaginäres richtet, wird das Designat der illustrativen Musik im Film durch die Bilder veranschaulicht. Da der Film aus einer Folge schnell wechselnder Bilder und Handlungsstränge besteht, kann die sie begleitende Musik nicht aus sich entwickelnden Themen und Motiven bestehen. Vielmehr bedarf es dazu atomisierten Musikmaterials eines größeren, uneinheitlichen Ganzen. Das illustrative der Musik entsteht dadurch, dass allgemeine Gestaltqualitäten auditiver oder visueller Erscheinungen auf das musikalische Material übertragen werden. Dies ist deshalb möglich, weil sowohl Bewegungen im Bild als auch Geräusche Phänomene darstellen, die sich, wie die Musik selbst, in der Zeit entwickeln.

18 Lissa (1965, 117)

Doch schon in den ersten Jahren des Tonfilms entstanden freiere Formen der Zuordnung von Musik zum Bild. Nicht die Äquivalenz von Bewegung und Musik stand nun im Vordergrund, sondern die Möglichkeiten der beiden Schichten, sich gegenseitig zu ergänzen. Während die Montage zwischen den Szenen des Films zu einer Diskontinuität des Bildes führt, fließt die Musik über die Sprünge hinweg. Sie stellt dem Wandel der Perspektiven und der Kameraeinstellungen einen Zusammenhang der auditiven Schicht entgegen. *„Die beiden Sphären sind also kontinuierlich und nicht kontinuierlich zugleich; die Musik: kontinuierlich in kurzen Ausmaßen, aber nicht kontinuierlich im Hinblick auf die Ganzheit des Filmwerks; die Schicht der Bilder: nicht kontinuierlich in den kürzesten Phasen ihres Ablaufs, aber kontinuierlich in der Schicht der Fabel.“*¹⁹ Eine vollkommene Korrespondenz zwischen Musik und Bild, wie sie von Eisenstein gefordert wurde, kann somit nicht entstehen. Vielmehr korrespondieren die beiden Ebenen des Films nur dadurch, dass sowohl die Bilder als auch die Musik Bewegung, also Entwicklung in der Zeit, vermitteln. Die Bewegung im Bild kann sich auf unterschiedliche Weise vollziehen. Lissa zählt diesbezüglich folgende Möglichkeiten auf: Veränderung der Ansichten (Montage), Bewegung der Gegenstände (und Personen), Aufeinanderfolge der einzelnen Episoden (Szenen), Bewegung der Kamera, das zeitliche Verhältnis und die Geschwindigkeit des Ablaufs von Episoden und Szenen und schließlich die Entwicklung der Handlung, also die Dramaturgie des Werkes. *„Alle Typen der visuellen Bewegung können ihre Korrelate in der Bewegung der auditiven Sphäre, insbesondere der musikalischen Bewegung finden.“*²⁰ So muss der Filmmusik in ihrem Verhältnis zu zweierlei Arten der Bewegung im Film Beachtung geschenkt werden: Zur Bewegung innerhalb des Bildes und zum Ablauf der einzelnen Phasen des Films im Sinne der Montage einzelner Sequenzen. Alle Bewegungen, die durch Montage entstehen sind im Prinzip nicht kontinuierlich. Auch dargestellte Gegenstände und Personen sind es nicht, weil sie nicht durchgängig sichtbar sind. Nur die Handlung, die dramaturgische Ebene, erzeugt Kontinuität innerhalb des Spielfilms. In experimentellen Filmen und Trickfilmen gelten andere Voraussetzungen, weil sich dort das Bild der Musik anpassen und in beiden Fällen die dramaturgische Ebene wegfallen kann. Im Gegensatz zum Spielfilm kann es hier zu vollkommener Übereinstimmung zwischen musikalischem Rhythmus und Bewegungsrhythmus kommen. Im Spielfilm ist eine so konsequente Synchronität unüblich. Nur in Verbindung mit Traum- und Tanzszenen lassen sich auch im Spielfilm visuelle Abläufe beobachten, die vom musikalischen Rhythmus determiniert sind. Die Spezifik des Films liegt nach Lissa gerade darin, dass er uns alles als Bewegung, durch die Bewegung, in der Bewegung bietet, und zwar in seinen beiden grundlegenden Schichten.

Zusätzlich ergänzen sich Musik und Bild noch in einer weiteren Hinsicht: Das Bild ist konkret, die Musik abstrakt. Die Verbindung von Musik und Bild im Film führt also dazu, dass die durch die Musik vermittelten allgemeinen Emotionen durch die Bilder konkretisiert werden, die durch die Bilder erzeugten Eindrücke hingegen werden durch die Musik verallgemeinert. Die Musik erleichtert dem Zuschauer dadurch gewissermaßen die Identifikation mit dem Geschehen.

19 Lissa (1965, 70)

20 Lissa (1965, 74)

3.2. Musik und Raum

Dem Zuschauer wird im Film nur eine eingeschränkte Sicht auf das Geschehen gewährt. Die Kamera, mit deren Perspektive sich der Zuschauer identifiziert, hebt immer bestimmte Aspekte der Szene hervor. Die Leinwand wiederum zeigt nur ein Fragment des Geschehens. Trotzdem denkt der Zuschauer sich das Geschehene als Ganzes, vermutet sogar, dass im nicht gezeigten Raum Dinge vor sich gehen, die für die Handlung von Bedeutung sein könnten. Filmmusik hat oft die Funktion ein Raumgefühl zu vermitteln. Besonders als diegetische Musik kann sie oft die Größe eines Raumes veranschaulichen oder durch die Modulation ihrer Lautstärke sogar Bewegung außerhalb des sichtbaren Raums suggerieren. In dieser Funktion ähnelt die Musik einem Hintergrundgeräusch, das an sich keine weitere Bedeutung trägt, als sich selbst, beziehungsweise die Schallquelle aus der sie ertönt. Sie wird zu einer Metapher an Stelle von Bildern. Es kommt dabei also zu einer Art Arbeitsteilung zwischen der auditiven und der visuellen Schicht. Die Repräsentation des Raumes durch eine im Bild nicht sichtbare Klangquelle war die früheste Form der Verselbständigung der auditiven Schicht im Film. Der Zuschauer imaginiert dabei den nicht gezeigten Raum hinzu, im Bewusstsein, dass dieser jederzeit gezeigt werden kann. Vorbilder dieser räumlichen Verselbständigung von Musik lassen sich in Opern finden, in denen das Erscheinen bestimmter Figuren auf der Bühne bereits musikalisch angekündigt wird. Lissa führt hier als Beispiel auch den zweiten Akt aus Mozarts *Don Giovanni* an. Zwei Ensembles spielen darin in zwei unterschiedlichen Metren. Das eine Ensemble begleitet die Sängerin auf der Bühne, das zweite Ensemble repräsentiert den nicht gezeigten Empfangssaal. Musik kann allerdings auch einen kulturellen Raum vertreten, indem sie stellvertretend für ein soziales Milieu oder eine geographische Region eingesetzt wird.

Im Gegensatz zur fiktiven Welt der Leinwand ist die Musik im Film etwas Reales; der Zuschauer hört sie tatsächlich im Kinosaal, während die Bilder immer nur eine Projektion sind. Daraus ergibt sich für die Autorin eine interessante Diskrepanz: Die diegetische Musik gehört immer zwei Welten gleichzeitig an, nämlich der fiktiven Welt der Leinwand und der realen Welt des Zuschauers. Nicht-diegetische Musik hingegen gehört nur der realen Welt des Zuschauers an, sie wird von den Darstellern auf der Leinwand nicht wahrgenommen. Diegetische Musik kann somit den auf der Leinwand nicht sichtbaren Raum repräsentieren, nicht-diegetische Musik repräsentiert wiederum einen Raum, der nicht Teil der auf der Leinwand dargestellten Welt ist.

3.3. Musik und Zeit

Analog zur Spaltung des Raumgefühls, findet beim Zuschauer auch eine Spaltung des Zeitgefühls statt. Lissa unterscheidet vier Zeitebenen:

1. Die objektive Zeit des Ablaufs der Ereignisse (z.B.: eine Woche, ein Jahr, Zehn Jahre...).
2. Die Zeit der verkürzten Darstellung dieser Ereignisse im Film (z.B.: 90 Minuten).
3. Die Zeit der Projektion dieses dargestellten Ereignisses (z.B.: 20:00-21:30 Uhr)
4. Die dargestellte Zeit, im Sinne der historischen Epoche in der die Handlung des Films stattfindet.

Anders als im Theater, wo Zeit- und Raumsprünge nur zwischen den Akten möglich sind, ist es dem Film möglich ständig und jederzeit Ort und Zeit zu wechseln. Hierin ist der Film dem Roman am nächsten. Der Zuschauer ergänzt im Film jene Zeitabläufe, die nicht gezeigt werden. Dem Film ist es sogar möglich parallele Zeitabläufe gleichzeitig oder chronologisch zu zeigen. Ein musikalisches Werk kennt hingegen keine imaginative Zeit. Sie kennt nur die Dauer ihrer Aufführung. Lissa berücksichtigt hier allerdings nicht die Möglichkeit der Musik durch die Aneinanderreihung musikalischer Ereignisse die wahrgenommene Zeit zu beschleunigen oder zu verlangsamen. Die zeitliche Struktur ist jedoch sowohl im Film als auch in der Musik nicht umkehrbar.

Als Teil des Films kann Musik eine historische Zeit repräsentieren, noch bevor die visuellen Eindrücke dem Zuschauer diese Information zugänglich gemacht haben. *„Die Musik aber darf auf die geltenden stilistischen Konventionen nicht verzichten; sie kann ferne historische Etappen gut mit heutigen musikalischen Mitteln unterstreichen und nur durch Stilisierung einiger Elemente der Musik jener Zeit die dargestellte Epoche hinreichend stilisieren.“*²¹ Diegetische- und nicht-diegetische Musik können sogar unterschiedliche Epochen repräsentieren, wenn die nicht-diegetische Musik sich dem Stil der Epoche anpasst, in der die Handlung stattfindet, die nicht-diegetische Musik sich hingegen mit modernen musikalischen Mitteln an den Zuschauer richtet.

Die Musik kann außerdem über die hinzugedachte Zeit zwischen den Montagen informieren. Der Ablauf der Musik ist zwischen einzelnen Szenen oft Symbol für das Vergehen dargestellter Zeit. Oft fungieren Melodien im Film auch als Symbol vergangener Geschehnisse. Die Melodie wird dazu zunächst mit Bildern der Erinnerung an ein Geschehen gekoppelt, ein späteres Erklingen der Melodie erkennt der Zuschauer dann als Symbol des Erinnerten wieder. Ein weiterer Aspekt von Zeitlichkeit in dem die Filmmusik von größter Bedeutung ist, ist die Vorankündigung folgender Geschehnisse (z.B. durch dissonante Klänge bevor etwas Beängstigendes geschieht). Diese äußerst gängige Form der Spannungssteigerung macht deutlich, wie groß der Einfluss der Filmmusik auf die Erwartungshaltung des Zuschauers ist. Sie weist dabei auf etwas in der Zukunft der Handlung liegendes hin und erfüllt somit eine Funktion, die mit visuellen Mitteln kaum realisierbar wäre.

²¹ Lissa (1965, 146)

3.4. Musik als Kommentar

Béla Balász, der ungarische Dichter und Filmästhetiker, wies darauf hin, dass in jedem Stummfilm etwas Außerbildliches, nicht völlig im Bild Umsetzbares liege. Nach Lissas Auffassung kann das Auditive im Film gerade dieses Außerbildliche veranschaulichen. Kontrapunktisch eingesetzt, kann die Musik als Kommentar des Autors interpretiert werden. Sie kann auch ungezeigte Geschehnisse durch Akzente oder plötzliche Veränderungen ihres Charakters nachvollziehbar machen. Sie kann Gezeigtes parodieren, auch wenn sie selbst nicht komisch ist.

So zeigt sich, dass aus dem Zusammenwirken von Bild und Musik ein Sinn entstehen kann, zu dessen Vermittlung die beiden Ebenen allein nicht fähig wären. Hierin sieht Lissa die bedeutendste Wirkung der dialektischen Kopplung von Bild und Musik im Film. Sie vertritt damit Eisensteins Prinzip der „intellektuellen Montage“, wonach die Zusammenstellung der einzelnen Elemente des Films den Bildern eine neue Bedeutung verleihen sollte, die erst durch einen intellektuellen Prozess im Zuschauer zur Wirkung kommt. *„In dieser Rolle soll die Musik nicht mehr nur als Mittel des ästhetischen Erlebnisses fungieren, sondern als Mittel der Bewußtseinsgestaltung des Zuschauers, als Mittel zu seiner Erziehung, zur Bestimmung seines Verhältnisses zu den dargestellten Personen oder Tatsachen“*²².

4. Kritik und Würdigung

Wie bereits erwähnt zählt Lissas *Ästhetik der Filmmusik* zu den bedeutendsten Beiträgen zur Theorie der Filmmusik. Welchen enormen Einfluss dieses Buch ausgeübt hat zeigt sich darin, dass alle späteren Systematisierungsversuche jenen Lissas nur um wenige Punkte ergänzen oder ihre Kriterien lediglich umbenennen. Daraus ist zu schließen, dass es der Autorin offenbar gelungen ist, die wesentlichen Funktionen der Filmmusik zu erkennen und zu kategorisieren. Trotz der marxistischen Kriterien ihrer ästhetischen Anschauung hat sich ihr Werk auch im Westen früh durchgesetzt.

Unverständlich bleibt, warum Lissa die von ihr vorgeschlagene Zuordnung der vier auditiven Sphären (Musik, Geräusch, Rede und Stille) zu den vier visuellen Sphären (Ansichten, Gegenstände, Handlung und psychische Erlebnisse) nicht auch bei der Beschreibung der Funktionen der Filmmusik konsequent anwendet. Einige Kategorien erscheinen außerdem überflüssig. So könnte die „Musik als Zeichen von Willensakten“, beispielsweise, auch unter die Funktion „Musik als Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse“ gefasst werden, zumal die Musik dort ausdrücklich als „Symbol psychischer Akte“ angeführt wird.²³

²² Lissa (1965, 163)

²³ Lissa (1965, 175)

Dennoch ist *Die Ästhetik der Filmmusik* die grundlegende theoretische Arbeit zum Verständnis der Beziehungen von Musik und Bild im Film. Das einflussreichste Buch einer äußerst vielseitigen Musikwissenschaftlerin zudem.

(Tarek Krohn)

Empfohlene Zitierweise

Tarek Krohn: Ästhetik der Filmmusik. Zofia Lissa. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 140-149, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p140-149>.

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.

CALLAS ASSOLUTA

CALLAS ASSOLUTA

Frankreich 2007

R/B: Philippe Kholy

K: Philippe Kohly, Stella Libert, Stéphane Massis

S: Annette Duterre

T: Daniel Gries, Vinent Mauduy, Stéphane Thiébaud

musikalische Beratung: Elise Luguern

Sprecherin: Philippe Faure

P: Frédéric Luzy für Swan Productions

Koproduktion: ARTE France Cinéma, ERT, in Zusammenarbeit mit Backup Films und Coficup 2 (Backup Films, Arthaus Musik, MK2 S.A., SBS-Australia, Bim Distribuzione)

UA: 19.9.2007 (Arte); Kinostart: 20.12.2007 (BRD).

98min. Franz. OmdtU. FSK: uneingeschränkt.

1958, ein Auftritt der Callas, der größten Opernsängerin ihrer Zeit, in Paris; der französische Präsident ist da, die Spitzen der französischen Kulturschaffenden; später gibt es ein festliches Essen mit 450 Eingeladenen. Unter ihnen zum ersten Mal Onassis, der griechische Reederkönig. Er lädt die Callas ein, auf seine Jacht zu kommen, an einer Kreuzfahrt teilzunehmen. Sie lehnt ab. Andere Auftritte, andere Konzerte. Ein Jahr vergeht. Onassis ist hartnäckig. Schließlich stimmt die Diva in Monaco zu.

So beginnt *CALLAS ASSOLUTA*, ein Film über das Leben der Maria Callas, geboren am 2.12.1923 als Maria Anna Sofia Cecilia Kalogeropoulos, Tochter eines griechischen Apothekers in New York. Der Film entstand anlässlich ihres 30. Todestages (16.9.1977). Er rekapituliert das Leben der vielleicht letzten Diva. Und er rekapituliert es aus der Sicht des kritischen Wendepunktes, aus dem Moment der Katastrophe heraus. Der Film folgt damit einem Muster, das der populären Geschichte der Callas nachempfunden ist. Das biographische Muster der meisten ihrer populären Biographien folgt entweder einem Aufstieg-und-Fall-Modell oder - wie *CALLAS ASSOLUTA* - der dramatischen Vorstellung einer fatalen Wendung. Das Leben der Callas fand in Teilen immer öffentlich statt. Zunächst als Sängerin auf der Bühne, als Superstar der Oper, als Stimme des Jahrhunderts. Die Bekanntschaft mit Onassis wird in eine Liebesgeschichte einmünden, die die erste Callas zerstören wird. Gleichwohl bleibt sie auch dann eine öffentliche Figur. Eine Unmenge von Photos wurden von ihr gemacht, zahllose private Film- und Photoaufnahmen, Interviews mit Reportern, Paparazzi-Bilder, Bühnenaufnahmen. Von keiner Sängerin ihrer Zeit existieren so viele Film- und Fernsehmitschnitte ihrer Opernauftritte. In acht Ländern recherchierte der Regisseur das Material. *CALLAS ASSOLUTA* spielt am Ende Materialien ein, die trotz der ungeheuren Popularität der Callas noch nie zu sehen waren.

Die Bilder sind zugleich einer der Grundstoffe, aus denen Kholý den Film komponiert. Es sind Aufnahmen, die die Sängerin zeigen, solche, die die Callas als Prominente, als Mitglied eines mondänen Jet-Set bei ihren Auftritten dokumentieren, und private Bilder und Filmschnipsel, die einen Eindruck von der dauernden Präsenz der Medien geben, die das Leben der Callas begleitet haben. Zwei andere Bildtypen treten immer wieder auf: Da sind Bilder der Opern- und Konzerthuser; sie sind leer, sie sind prachtvoll, und weil sie so leer sind, wirken sie einsam und bedrückend, als verlangten sie nach dem Konzert oder der Opernauffuhrung, deren Ort sie ja tatsächlich einmal waren; auch Privatwohnungen und Hotelzimmer werden als leere Räume vorgestellt, und nur die Erzählerstimme signalisiert: Hier ist die Protagonistin des Films einmal gewesen. Und da sind Bilder von den Kostümen, die die Callas einmal in ihren Rollen getragen hat, auf einem kopflosen Gestell drapiert, wie man es in Museen macht. Sie stehen vor Entwürfen von Bühnenbildern - und meist werden sie kontrastiert mit Buhnenaufnahmen der Callas, die just jene Kleider trug, die nun nur noch Ausstellungsstücke sind. Auch den Kostümen scheint das Leben entzogen zu sein. (Kholý nimmt diese eher formale Konfrontation zwischen den Requisiten und Environments der Callas-Auftritte und ihrer Funktionslosigkeit als Mittel, der Trauer Ausdruck zu geben, dass die Frau, die beiden einst Leben einzuhauchen verstand, so früh starb.)

Erst nach der Zusage, mit Onassis zu reisen, springt der Film in der Zeit zurück, zu den Anfängen in New York. Er erzählt von der Familie, von der Konkurrenz mit der älteren Schwester, von den Repressionen der Mutter, von der sie sich viel später rigoros abwenden wird. Nach der Scheidung der Eltern geht die Mutter mit ihren Töchtern zurück nach Griechenland. Maria beginnt mit Gesangsstunden, hat erste Auftritte, spielt auch für die deutschen Besatzungstruppen. Nach der Befreiung geht sie wieder nach New York, bleibt erfolglos. Der Festivalleiter von Verona holt sie nach Italien. Der italienische Unternehmer Giovanni Battista Meneghini entdeckt dort ihr Talent, er wird ihr Mentor, Freund, Agent, Ehemann; Maria wird italienische Staatsbürgerin. In den nächsten Jahren beginnt eine beispiellose Kette von Erfolgen. Aus der drallen Sängerin Maria Callas wird die beeindruckendste Sängerin ihrer Zeit. Visconti inszeniert mehrere Opern für sie. Und sie wird bei alledem zur Prominenten, zur Diva. Sie ist einem enormen Druck der Öffentlichkeit ausgesetzt; nur so kann ein Konzert in Rom, das sie 1956 abbricht, zum Skandal werden, auf das sie noch Jahre später angesprochen wird. Allüren und Eitelkeiten, Überlastungen und Zusammenbrüche gaben von da an einen dauernden Stoff für die Prominentenpresse - der Film insistiert darauf: immer in scharfem Kontrast zu der eisernen Disziplin, mit der die Callas den Gesang erlernte und perfektionierte, und zu der peniblen Ordnung, mit der sie ihre Wohnung einrichtete. Damit ist der erste Akt des Dramas abgeschlossen - Onassis kann auftreten.

Für die Dramaturgie des Films ist nun wichtig, dass es mit der Bekanntschaft zu Onassis zu einer fundamentalen Veränderung der Wertorientierungen im Leben der Heldin kommt: Auch wenn sie verheiratet war, stand doch Sexualität in dieser Phase stets hinter ihrer Arbeit als Sängerin zurück. Das ändert sich nun, die inzwischen über 35jahrige Frau meldet ihre Ansprüche an; Beruf und Karriere scheinen stabil zu sein,

Raum für das Private deutet sich an. Die Callas nimmt weiter ab, erarbeitet sich eine erstaunlich jugendliche Figur. Sie wird sogar schwanger (das Kind stirbt einen Tag nach der Geburt). Trotz allem - es kommt nicht zur ersehnten Heirat mit Onassis, jener bevorzugt eine andere (die Präsidenten-Witwe Jackie Kennedy). Und zu allem kommt die eigentliche Katastrophe - die Callas verliert ihre Stimme. Nur noch wenige Auftritte, eine letzte Tournee 1972, die abgebrochen wird. Es bleiben fünf Jahre in einer Pariser Wohnung. Unauffälliger Tod 1977.

Der Film zeichnet den Lebensweg der Callas nach, sensibel, bestens informiert, mit Gespür für die Konflikte und Brüche, die darin aufgetreten sind. Auch mit Gespür für den „Mythos Callas“, der bis heute nachwirkt, die Unmengen von CD-Veröffentlichungen in den letzten Jahren sprechen für sich. Für den Gesang bleibt da im Film nur eine zweite, eine kleine Aufmerksamkeit. Dennoch finden sich reiche Hinweise. Darauf etwa, dass die Callas sich Mitte der 1950er an die Tradition der Diven-Frauen Eleonora Duse und Sarah Bernhardt anlehnte; wenige nebeneinander gelegte Bilder deuten auf eine große Ähnlichkeit der Posen und Ausdrucksgesten hin. Oft ist heute zu lesen, dass die Callas das Belcanto der Oper zu seiner eigentlichen Ausdrucksfähigkeit zurückgeführt hätte. Tatsächlich legt auch Khorys Film nahe, den melodramatischen Bruch zwischen Leidenschaft und Verdrängung, Begehren und Verzicht, der in kaum einer Kunstform so massiv zum Ausdruck gebracht wird wie in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit der Biographie der Callas zusammenzudenken. Als gäbe die Oper Möglichkeit, eine psychosoziale Spannung wie die, der die Callas ausgesetzt war, auszudrücken und damit zumindest zeitweise erträglich zu machen. Tragische Heldinnen wie Medea (Cherubini), die Violetta in Verdis *La Traviata*, Anna Bolena (Donizetti) und Norma (Bellini) waren die berühmtesten Bühnenfiguren, die die Callas spielte. Eine ganze Reihe von Interview-Ausschnitten zeigt, wie analytisch die Sängerin die Figuren durchgearbeitet hat, wie genau sie sich im affektiven Kosmos ihrer Opern auskannte.

Das Besondere der Bühnenauftritte der Callas war vielleicht nicht einmal der Gesang oder die präzise Ausdeutung der Figuren, sondern die Koordination von Gesang und Schauspiel. In einer der berührendsten Szenen des Films erklärt die Callas zunächst, dass man vor einem musikalischen Einsatz das Gesicht für das Publikum lesbar machen solle, dass, noch bevor der Gesangseinsatz komme, das musikalisch auszudrückende Gefühl mimisch schon ausgedrückt werden müsse; es folgt eine Nahaufnahme der Sängerin während eines kurzen Orchesterstücks (aus Bizets *Carmen*), in dem sie mimisch fast ironisch auf die Musik reagiert (und dass am Ende kein Gesangseinsatz kommt, erscheint geradezu logisch).

Es sind diese Momente, die einen Blick auf die historische Figur der Callas erlauben, der über das nur Biographische weit hinausgeht. Sie gestatten einen Blick in eine Vermittlungspraxis der Gefühle, die so ganz dem 19. Jahrhundert zugehört und die an keinem Ort so präzise wirken konnte wie in der Oper. Und wenn *CALLAS ASSOLUTA* das Leben einer Sängerin so darstellt, als sei sie die Heldin einer der tragisch-melodramatischen Geschichten, von denen die Opern erzählen, so ist das zwar eine starke These. Aber es ist

eine Geschichte, die sich in den Opern nur spiegelt und diese um so höchst moderne Beschädigungen wie die Differenz von Karriere und Sexualität, den Konflikt mit der Mutter oder den Verlust der Heimat (die Amerikanerin / Griechin / Italienerin Callas, die fließend englisch / italienisch / griechisch / französisch parliert, entdeckt erst in den 1970ern das Griechische als ihren eigenen Ort) erweitert. Die Callas dieses Films ist darum eine höchst indirekte Verwandte der Opern-Heldinnen, denen sie Gesicht gab - sie inkorporiert eine Mischung von Tradition und Modernität, die allerdings um so mehr ergreifen kann, als die unvergleichliche Stimme der Callas ihnen eine bis dahin ungekannte verzweifelte Tiefe gab.

(Hans J. Wulff)

Filmografie

Lang-Filme über Maria Callas:

CALLAS: A DOCUMENTARY (Kanada 1978, John Ardoin). - TV-Dokumentation.

MARIA CALLAS: LA DIVINA - A Portrait (Großbritannien 1987, Tony Palmer). - TV-Biographie.

MARIA CALLAS: LIFE AND ART (1987, Alan Lewens, Alistair Mitchell). - 77minütige TV-Produktion. Video-Vertrieb: EMI.

LEGENDEN: MARIA CALLAS (Deutschland 1997, Roland May). - 45minütige TV-Dokumentation über Callas.

[Fiktion:] *CALLAS FOREVER* (Italien [...] 2002, Franco Zeffirelli). Fiktionaler Versuch über die letzten Tage der Diva (Fanny Ardant spielt Maria Callas).

I ELLINIDA MARIA KALLAS (Griechenland 2007, Tassos Psarras). TV-Dokumentation.

Auftritte in Kompilationen:

THE ART OF SINGING: GOLDEN VOICES OF THE CENTURY (USA 1997, Donald Sturrock). - TV-Dokumentation. Wohl nur eine Episode.

GREAT MOMENTS IN OPERA (USA 1997). - TV-Kompilation von einzelnen Auftritten, darunter Callas-Auftritte.

[DVD:] *MARIA CALLAS AT COVENT GARDEN 1962 and 1964*. [Stage designer and director: Franco Zeffirelli.] [London]: EMI Classics 2002. 70minütige Kompilation von 3 Auftritten im Royal Opera House Covent Garden, London.

Verwiesen sei auch auf Online-Filmotheken wie *You Tube*, durch die mehrere Hundert Auftritts-Filme zugänglich sind.

Diskographie

Aus der Unzahl von Platten- und CD-Veröffentlichungen der Callas-Aufnahmen seien nur zwei aufgeführt - die wohl umfangreichste und die kenntnisreichste Auswahl:

Maria Callas - the complete studio recordings, 1949-1969. Köln: EMI-Electrola 2007, 70 CDs.

Maria Callas [I. Die frühen Aufnahmen 1949-1954; II. Aufnahmen von 1954-61]. Köln: EMI Records 1990, 8 CDs.

Eine umfassende Diskographie wurde von Frank Hamilton zusammengestellt und findet sich online unter: <http://frankhamilton.org/mc/> (Stand: 1.10.2008).

Literatur

Bücher über Maria Callas (Auswahl), Analysen:

Alby, Claire / Caron, Alfred (1998) *Maria Callas - ihre Stimme, ihr Leben*. Bern/ München/Wien: Scherz (Arte Edition).

Allegrì, Renzo / Allegrì, Roberto (1998) *Callas by Callas. Ein Mythos lebt*. München: Heyne. Zuerst ital.

Ardoin, John (1988) *The Callas legacy. A biography of the career*. Rev. ed. London: Duckworth. Dt.: *Maria Callas*

und ihr Vermächtnis. München: Noack-Hübner 1979.

- Bragaglia, Leonardo (1977) *L' arte dello stupore. „omaggio a Maria Callas“*. Un saggio con bibliografia, discografia, cronologia della vita e dell'arte, antologia critica. Con due lettere inedite di Maria Callas a Lauri Volpi. Roma: Bulzoni.
- Bret, David (2000) *Callas. Biographie*. Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt. Zuerst engl.
- Bünsch, Iris (1991) *Three female myths of the 20th century : Garbo, Callas, Navratilova*. New York: Vantage Press.
- Callas. Gesichter eines Mediums*. Mit einem Essay v. Attila Csampai u. einer Würdigung v. Ingeborg Bachmann. München: Schirmer/Mosel 2007. - Bildband. Diskogr. u. Literaturverz., S. 259-267.
- Chauveau, Mélisande (2007) *Moi, la Callas. Autobiographie apocryphe*. Paris: Ed. Scali.
- Dufresne, Claude (2004) *Maria Callas - „Politik ist das Gegenteil von Musik. Sie verspricht alles und hält nichts.“* Augsburg: Weltbild. Zuerst frz.; die dt. Lizenz liegt bei Heyne, München.
- Edwards, Anne Rosalie (2001) *Maria Callas. An intimate biography*. New York: St. Martin's Press.
- Galatopoulos, Stelios (1999, 2001) *Maria Callas. Die Biographie*. Frankfurt: Fischer. Zuerst engl.
- Guandalini, Gina (1987) *Callas. L'ultima diva - analisi di un fenomeno*. Torino: Eda.
- Guindani, Mauro (1998) Die Pasionaria des Gesangs. Überlegungen über Mythen: Zur Veröffentlichung der Callas-Edition. In: *Musik & Ästhetik* 2,7, , S. 21-37. Mythologische Analyse der Star-Persona Callas.
- Kanthou, Eleni (1994) *Maria Callas. Die Interpretin. Leben und Wirken*. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher.
- Kousouris, Georgios (2002) *Maria Kalogeropoulou. Die Athener Jahre, 1937-1945*. München: Koussouris.
- Lelait, David (2002) *Maria Callas. j'ai vécu d'art, j'ai vécu d'amour*. Éd. rev. et augm Paris: Payot. Autobiographie.
- Levine, Robert (2003) *Maria Callas. A musical biography*. New York: Black Dog & Leventhal.
- McNally, Terrence (1997) *Master class*. London: Methuen Drama. Zuerst: New York: Plume 1995.
- Pero, Taylor / Byrne, Patrick C. (2002) *The colors of Callas. Reflections of an icon*. Coral Springs: Llumina Press. Biographie.
- Petsalis-Diomidis, Nicholas (2001) *The unknown Callas. The Greek years*. Portland, OR: Amadeus Press (Opera Biography Series. 14.). Zuerst griech.
- Wendt, Gunna (2006) *Meine Stimme verstörte die Leute. Diva assoluta Maria Callas*. München: Knaus. Biographie.
- Wendt, Gunna (Hrsg.) (2006) *Maria Callas oder Die Kunst der Selbstinszenierung*. [...] Hrsg. v. Deutschen Theatermuseum München. Leipzig: Henschel. Ausstellungskatalog.
- Wisneski, Henry (1975) *Maria Callas. The art behind the legend*. With performance annals 1947-1974. Garden City, NY: Doubleday.

Interviews:

[DVD-Edition:] *MARIA CALLAS: THE CALLAS CONVERSATIONS*. The 1968 interviews with Lord Harewood, including arias by Massenet, Bellini and Puccini plus interview with Bernard Gavoty / IMG Artists [...]. [Köln]: EMI 2003 (Classic Archive. 27.)/(EMI Classics.).

Überlegungen zur Gesangskunst:

- Ardoin, John (ed.): *Callas at Juilliard. The master classes*. Portland, OR: Amadeus Press 1998. Zuerst New York: Knopf 1987. Dt.: *Maria Callas - Meine Meisterklasse*. Ein Übungsbuch für Sänger. Berlin: Henschel 2002.
- Rienäcker, Gerd: Maria Callas. Nachdenken über ihre Physiognomie. In seinem: *Musiktheater im Experiment*. Berlin: Lukas 2004, S. 226-233.

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Callas Assoluta. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 150-155, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p150-155>.

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.

„Musikgeschichte im Film“

Colloquium an der Hochschule für Musik Würzburg

Am 25. April 2008 fand in der Musikhochschule Würzburg auf Initiative von Prof. Dr. Christoph Henzel ein interdisziplinäres Colloquium statt, das sich mit der Darstellung der Musikgeschichte im Film auseinandersetzte. Die Relevanz des Themas ergibt sich aus der Bedeutung von Filmen als historischen Quellen sowie aus der Tatsache, dass Musik- bzw. Musikerfilme die Sicht- und Hörweise von Musik nachhaltig beeinflussen.

Nach der Begrüßung durch den Präsidenten der Musikhochschule, Prof. Helmut Erb, folgten insgesamt neun Vorträge, die sich mit verschiedensten Ansätzen dem vielfältigen Thema widmeten, das zwar bereits seit 1913 filmisches Sujet und spätestens seit Milos Formans *AMADEUS* (USA 1984) auch in Bezug auf die „klassische“ Tradition in einem populären Diskurs seinen Platz gefunden hat, in Deutschland jedoch bisher selten Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung war. Bereits in den eröffnenden Worten stellte Christoph Henzel hierbei eine These auf, die sich in den meisten folgenden Diskussionen wieder fand: Filmische Realität stelle historische Realität nicht dar, sondern konstruiere sie - ohne dies freilich (in aller Regel) offen zu legen. Vielmehr verdecke der Schein des Authentischen dies. Insofern könne (und müsse) die dargestellte Musikgeschichte auch der wissenschaftlichen Sichtweise nicht entsprechen. Teilweise befinde sie sich bei der Deutung von Fakten sogar in Konkurrenz zur wissenschaftlichen Geschichtsschreibung. Welche Folgen dies für verschiedene allgemein-künstlerische und spezifisch musikalische Klischees und deren filmische Inszenierung nach sich zieht, wurde an Beispielen beleuchtet, die von propagandistisch geprägten Filmen (*THE GREAT MR. HANDEL*, GB 1942) bis hin zu artifiziellen und intermedialen Werken (*TOUS LES MATINS DU MONDE*, F 1991) reichten.

Rainer Wirtz von der Universität Konstanz stellte aus einer geschichtswissenschaftlichen Perspektive zunächst eine mögliche theoretische Grundlage für derartige historische Verfremdungsphänomene vor, indem er die Selektivität des Geschichtsfernsehens und die damit einhergehende Diskrepanz zwischen der öffentlichen Meinung und dem Stand der Wissenschaft – auch wenn vermeintlich beides von einem Geschichtswissenschaftler wie z.B. Guido Knopp vermittelt wird – beleuchtete. Diese Diskrepanz war Prämisse und Thema des folgenden Vortrags von Joachim Steinheuer aus Heidelberg, der sich mit verschiedenen Arten des Umgangs mit Musik in Historienfilmen, die zur Zeit Louis XIV. spielen, beschäftigte. Das Spektrum reichte hierbei vom Versuch der historisch korrekten Darstellung bis hin zum bewussten Kompromiss unter künstlerischen Voraussetzungen. Insbesondere die Überschneidung beider Funktionen – der Korrektheit der Kulisse und der Einlösung eines künstlerischen Anspruchs durch die Musik (bzw. deren Wirkung auf die Hofgesellschaft, insbesondere die Künstler selbst) – führt zu dem

Vorkommen komplexer polysemer Strukturen, die sich in der Interpretation des Verhältnisses von Bild und Ton manifestieren können.

Die beiden folgenden Vorträge über Komponisten-Bilder im Film stellten heraus, dass die historische Distanz zum Komponisten selbst nicht relevanter ist als die historische Distanz zum Film: Neben das Kriterium der Filmtauglichkeit einer Komponistenbiographie (bzw. der Nachhilfe, die ein Drehbuchautor hier leisten kann) treten bei der Realisierung eines solchen Biopics politische Beweggründe, die – in den vorliegenden Beispielen – Händel als englischen Patrioten und Bach als bürgerlichen Aufklärer erscheinen ließen. Guido Heldt von der Universität Bristol beschäftigte sich mit der in *THE GREAT MR. HANDEL* inhärenten Kriegspropaganda, durch welche Händel als besonders guter Engländer stilisiert wird. Die selektive Darstellung seiner Biographie und seiner Kompositionsgeschichte in Kriegszeiten diene kaum der Völkerverständigung, sondern vielmehr der Rückversicherung, dass nur die englischen Tugenden einen Mann zum rechten Engländer machten – Händel wird für diese nationalistische These als nicht-englischstämmiges Vorbild herangezogen.

Lothar Bellags *JOHANN SEBASTIAN BACH* (DDR/Ungarn 1985), ein Vierteiler, den Christoph Henzel in seinem Vortrag genau beleuchtete, greift, was Mitte der 1980er nicht überraschen mag, nicht auf derart eindeutige Mittel der Propaganda zurück. Dennoch deckt sich die – biographisch eigentümlich zurückhaltende – Darstellung des Komponisten mit dem bis 1950 etablierten marxistischen Bach-Bild, nach welchem die kirchlichen Kompositionen und Funktionen Bachs eine untergeordnete Rolle spielen, während die Tätigkeiten als „weltlicher Komponist“ stärker hervorgehoben werden. Trotz aller Bindung an sozialistisch-realistische Stil- und Ideologieideale wird in Bellags Biographie jedoch nicht auf übliche Künstlerklischees verzichtet, was sich in einem Diskurs über Bachs Individualität als Künstler niederschlägt, welcher der DDR-Doktrin über Künstlertum in wesentlichen Punkten widerspricht.

Oliver Wieners Vortrag (JMU Würzburg) beschäftigte sich mit der Frage, inwieweit eine musikgeschichtlich fest verortete Komposition – in diesem Falle Beethovens Neunte Symphonie – durch verschiedenartige Verwendung im Film nicht nur neue Lesarten provozieren kann, sondern gleichzeitig zur filmhistorischen Konstante werden. Die Einsatzmöglichkeiten der Symphoniesätze in miteinander korrelierbaren Situationen können hierbei zu Intertextualitäten führen, die eine Neuverortung außerhalb der Musikgeschichte, nämlich als Filmmusik innerhalb der Musikgeschichte mit sich führen kann. Die musikgeschichtliche Implikation des Werks wird weiterhin transportiert, dieses jedoch gleichzeitig in eine filmgeschichtliche Musik transformiert.

Albrecht Riethmüller von der FU Berlin beschäftigte sich mit den vielen Querverbindungen, die bezogen auf das Lied *Lili Marleen* in der Filmgeschichte zu finden sind. Vergleichbare Gesangeinlagen Marlene Dietrichs und Zarah Leanders dienten zur Konstruktion einer Art assoziativen Netzwerks, das seinen

vorläufigen Endpunkt in Rainer Werner Fassbinders Film über das Lied, LILI MARLEEN (BRD 1981), fand. Dieser – auf der Autobiographie der Sängerin Lale Andersen basierende – Film korrumpiert die historisch belegbare Musikgeschichte wiederum durch ein stark subjektiv geprägtes Vermittlungsverhältnis und steht somit der im Assoziationsnetz erschlossenen Geschichte des Liedes entgegen, ist jedoch gleichzeitig ein Teil desselben Netzes.

Susanne Binas-Preisendörfer aus Oldenburg beschäftigte sich mit dem in der Popmusikgeschichtsschreibung stets unklaren Verhältnis von Selbstdarstellung und Authentizitätsdiskurs auf der einen Seite und historischer Gegebenheit und dokumentarischer Genauigkeit auf der anderen Seite. Insbesondere bei Rockumentaries und ähnlichen Musikdokumentarfilmen sorgt bereits die Anwesenheit des Filmers für eine unmittelbare Historisierung der Gegenwart, indem die Dokumentation Repräsentationsphänomene auslöst und selektiv betont. Dass die Geschichte hierbei nicht per „Snapshot“ eingefangen, sondern vielmehr inszeniert und nachträglich konstruiert wird, bleibt eine implizite Dimension dieser Art des Dokumentarfilms.

Christa Lamberts-Piel aus Bergisch-Gladbach hingegen brachte eine musikpädagogische Darstellung ein, in der sie das populäre Wissen ihrer Schüler als gegensätzlich zu der tatsächlichen Musikgeschichte beschrieb. Filmmusik vermittelt Register von Musik, die daraufhin z.B. als „mittelalterlich“ wahrgenommen wird, jedoch – nach dem heutigen Kenntnisstand – mit der tatsächlichen Musik jener Zeit nicht viel gemeinsam hat. Dass diese Filmmusikfloskeln trotz ihrer historisch-semanticen Dimension von der Musikgeschichte entkoppelt sind, führt zu Problemen in der Vermittlung des musikgeschichtlichen Wissens. Gerade diese Konflikte stellen jedoch aus pädagogischer Perspektive ein interessantes Mittel dar, um Filmmusik und ihr entsprechendes musikhistorisches Pendant kontrastiv im Unterricht einzusetzen. Martin Zenck (JMU Würzburg) hielt den Abschlussvortrag über Intermedialität von Film, Musik und Geschichte. Als wesentliches Beispiel hierfür diente die mehrfache Vertonung eines Stummfilms über die Jahrzehnte (hier von Luis Buñuels UN CHIEN ANDALOU (F 1929)), die verschiedene historische Perspektiven auf den ursprünglichen Film eröffnen konnte. Die Intermedialität von Film und Musik wird in diesem Fall durch eine Geschichtlichkeit erweitert, die sich in verschiedenen Ergänzungen des Bildes (um die Musik) zu verschiedenen Zeitpunkten des 20. Jahrhunderts niederschlug. Das Verhältnis zwischen den Kompositionen steht somit in ständigem Verhältnis zu der Entstehungszeit des Films, womit in der Differenz der Zeiten die Reflexion der Geschichte der Medien zu erkennen ist. Die Geschichtlichkeit der Musik selbst im Zusammenhang eines Films, der dieser Raum lässt (etwa Jean-Luc Godards PASSION (F 1982), kann zudem die zeitlichen Verschränkungen – in genanntem Film bereits durch verschiedene Kunstwerke, die „zum Leben erwachen“, auf der visuellen Ebene geschehen – thematisieren, indem die Differenz zwischen dem späten 20. Jahrhundert (die Entstehungszeit des Films) und der geschichtlichen Verortung der Musik (aus dem frühen 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert) sowie der Gemälde (aus dem späten 19. Jahrhundert u.a.) eine neue, intermediale geschichtliche Verortung zulässt, die uneindeutig ist.

Die verschiedenen Ansätze haben gezeigt, dass bei der Untersuchung musikgeschichtlicher Elemente im Film gleichzeitig auch die allgemeine Geschichte und die Filmgeschichte berücksichtigt werden müssen, um eine intermedial geprägte Einordnung zu ermöglichen. Jegliche Darstellung erfolgt aus dem Blickwinkel der jeweiligen Zeit und mag somit ideologisch, politisch, sozialhistorisch und von technischen Gegebenheiten geprägt sein. Zudem findet häufig eine Instrumentalisierung des einen Mediums durch das andere statt, denn jede Musik wird durch die Kombination mit dem (laufenden) Bild in einen neuen Zusammenhang gestellt, der sie ihrer Geschichtlichkeit partiell enthebt. Die Differenz zwischen der ursprünglichen historischen Verortung einer Musik und ihrem neuen historischen Kontext findet sich im Prinzip bei jeder musikalischen Rezeption und ist Auslöser vielfältiger Interpretationsprozesse. Durch eine doppelte Historizität, die in der Untersuchung historisch bereits verorteter Filme mit wiederum historisch verorteter (Film-) Musik hervortritt, wird dieser Diskurs jedoch besonders komplex. Für die Interpretation einer musikgeschichtlichen Darstellung erscheint es daher zunächst notwendig, die musikhistorische Prämisse des Kontextes zu untersuchen, die durch vielfältige Faktoren beeinflusst sein mag. Dass Filme – als Kunstwerke oder als Unterhaltungsprodukte – keinen wissenschaftlichen Zugang zur Musikgeschichte offenbaren, mag nicht überraschen. Sie tragen vielmehr zur Festigung musikhistorischer Klischees und Ideologien bei, die auf vielfältige Weise inszenierbar und somit auch rezipierbar sind, wie es sich in der Vielfalt der Zugänge zum Thema beim Würzburger Colloquium gezeigt hat.

(Willem Strank)

Empfohlene Zitierweise

Willem Strank: Musikgeschichte im Film. Colloquium an der Hochschule für Musik Würzburg. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 156-159, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p156-159>.

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.