

Daniela Philippi

### Zwischen Gebrauchsmusik und Autonomie. Struktur und Zeitgestaltung der Minimal Music im Film

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1639>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Philippi, Daniela: Zwischen Gebrauchsmusik und Autonomie. Struktur und Zeitgestaltung der Minimal Music im Film. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 35: Film und Musik (2004), S. 88–100. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1639>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Daniela Philippi

## Zwischen Gebrauchsmusik und Autonomie

### Struktur und Zeitgestaltung der Minimal Music im Film

Unter den verschiedenen Richtungen der Neuen Musik hat jene der Minimal Music in ihrer ursprünglichen Gestalt einen deutlich abgrenzbaren Stil herausgebildet. Die typischen Merkmale dieses Stils widersprechen vielen Erfahrungen des musikalischen Hörens und bieten somit auch für den filmischen Bereich neue Möglichkeiten sowie Herausforderungen. Im Folgenden wird die Frage nach der Vereinbarkeit von Minimal-Music-Prinzipien mit dem Medium Film im Vordergrund stehen. Da die Fragestellung von Besonderheiten eines Musikstils ausgeht, war die Beteiligung eines Komponisten dieser Richtung Auswahlkriterium betrachteter Filme. Die so vollzogene Selektion<sup>1</sup> zeigt zweierlei: Zum einen divergiert die anteilige Dauer der von Minimal Music begleiteten Sequenzen in den Filmen gravierend und ist abhängig von der Filmgattung. Zum anderen findet die auf kurze Sequenzen beschränkte Integration minimalistischer Musik über die weite Zeitspanne von etwa 30 Jahren immer wieder Anwendung. Bevor das Wechselspiel beider Kunstformen näher beleuchtet wird, sei zunächst die Bedeutung des Kompositums Minimal Music geklärt.

Die Begriffskombination Minimal Music wurde in Anlehnung an die Bezeichnung Minimal Art gebildet. Dabei steht „Minimal“<sup>2</sup> für das zunächst in

---

1 Berücksichtigte Filme: *Lifespan* (1975), Regie: Alexander Whitelaw, Musik: Terry Riley; *The Draughtsman's Contract* (1982), Regie: Peter Greenaway, Musik: Michael Nyman; *Koyaanisqatsi* (1983), Regie: Godfrey Reggio, Musik: Philip Glass; *Powaqqatsi* (1987), Regie: Godfrey Reggio, Musik: Philip Glass; *Der Unhold* (1996), Regie: Volker Schlöndorff, Musik: Michael Nyman; *Kundun, based on the Life Story of His Holiness, the Dalai Lama* (1997), Regie: Martin Scorsese, Musik: Philip Glass; *Gattaca* (1997), Regie: Andrew Niccol, Musik: Michael Nyman; *The Truman Show* (1998), Regie: Peter Weir, Musik: Burkhard Dallwitz/Philip Glass.

2 Minimal zu lat. minimus (Superlativ von parvus – klein, kurz, unbedeutend), der Begriff Mini-

der Bildenden Kunst entwickelte Prinzip der Beschränkung auf einfachste Mittel und geht einher mit einer offensiven Kritik am traditionellen Kunstverständnis.<sup>3</sup> Die als spezifisch amerikanische Kunstrichtung geltende Minimal Art bildete sich in den 1960er Jahren heraus und fand in verschiedenartigen Minimal-Aktivitäten ihren Niederschlag. Hierzu zählen beispielsweise auch vier Veranstaltungsabende im Frühjahr 1967 in der New Yorker Park Place Gallery, an denen Kompositionen von Steve Reich und Paul Cooper aufgeführt wurden.<sup>4</sup> Obwohl der Begriff Minimal Art seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre für vergleichbare Phänomene unterschiedlicher Kunstrichtungen verwendet wurde, ist seine Übertragung auf die Musik erst seit den frühen 1970er Jahren auszumachen. Bezeichnenderweise waren es die Komponisten selbst, die solche Vergleiche formulierten.<sup>5</sup>

Als führende Komponisten der Minimal Music gelten La Monte Young (\*1935), Terry Riley (\*1935), Steve Reich (\*1936) und Philip Glass (\*1937). Sie zählen zur ersten Generation dieser von ihnen geprägten Stilrichtung. Die nur um etwa zehn Jahre jüngere zweite Generation mischt den Kanon typischer Kompositionstechniken des Minimal-Stils bereits mit darüber hinausgehenden Merkmalen. Ihre wichtigsten Vertreter sind Michael Nyman (\*1944), Peter Michael Hamel (\*1947) und John Adams (\*1947). Trotz der individuellen Unterschiede ihres Komponierens bleibt die Abgrenzbarkeit des Minimal-Stils bis in die 1980er Jahre hinein erhalten. In der Folge schreiten die Stilmischungen, u.a. mit unterschiedlichen retrospektiven Tendenzen eines „Neo“-Traditionalismus, ungehemmt fort. Die Komponenten, die die Besonderheit der Minimal Music ausmachen, sind vergleichsweise leicht zu benennen: Grundprinzip ist die Konzentration bzw. Beschränkung auf sehr wenige musikalische Strukturelemente. Hierdurch verschiebt sich die Wertigkeit vormals untergeordneter Merkmale, sie treten in den akustischen Vordergrund. Konkret sind es die kompositorischen Mittel Repetition, Reduktion des thematischen, rhythmischen und harmonischen Materials, Schematik des Ablaufs und der Verzicht auf Fi-

---

mal wurde in andere Sprachen direkt übernommen, im Deutschen finden sich zudem Bezeichnungen wie minimalistische Musik.

3 Vgl. Inke Misch: *Minimal music*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden und Stuttgart 2000, S. 3.

4 Ebd.

Die Voraussetzungen für die Herausbildung einer explizit amerikanischen Musikrichtung waren in den 1960er Jahren insofern noch ungenügend, als die Musikausbildung an den Hochschulen stark europäisch geprägt war. Auch die ersten Minimalisten hatten zunächst eine solche Ausbildung absolviert.

5 So etwa Steve Reich in einem Interview aus dem Jahr 1972, vgl. das Zitat eines Ausschnitts bei Inke Misch, a.a.O., S. 4.

nalwirkungen bzw. auf einen zielgerichteten Formverlauf, auf denen die Kompositionen beruhen. Beabsichtigt sind die Erzeugung musikalischer Pulsation, der Verzicht auf Expressivität und musikalische Dramatik sowie die De-Kontextualisierung. Die Gesamtgestalt solcher Musik entsteht durch ein stetes Wiederholen kurzer, sich kaum merklich verändernder Motive, die in gleichbleibender oder allmählich fluktuierender Dynamik und Klangfarbe ertönen. Dabei werden Taktschwerpunkte bzw. metrische Akzente durch Phasenverschiebungen moduliert. Der Verzicht auf musikdramatische Prozessualität und die Negation assoziativer Potentiale<sup>6</sup> lassen das Klangereignis monoton erscheinen, der Hörer erfährt diese Musik als einen Zustand. Peter Michael Hamel beschreibt dieses Resultat: „Alles geht so vor sich, als hätte das Prinzip der Wiederholungen kein anderes Ziel, als den Zuhörer zu hypnotisieren. Beim erstmaligen Hören klingt solche Musik »primitiv« und monoton, wenn man allerdings in sie hineinfluten kann, hat man die Möglichkeit zu tiefer Selbsterfahrung.“<sup>7</sup> Die hier offensichtlich werdende Auseinandersetzung mit psychoakustischen Phänomenen ist ebenso Bestandteil des Komponierens minimalistischer Musik wie die Erfahrungen, die aus der Improvisation sowie dem Studium außereuropäischer Musikkulturen zu gewinnen sind. Anlehnungen finden sich insbesondere an Prinzipien indischer sowie west- und nordafrikanischer Musik.<sup>8</sup>

Das Material kann sich beispielsweise auf einen Dreiklang einschließlich einer Medianten, wenige Tondauern, die ohne Punktierungen verlaufen und die Auswahl von vier Klangfarben beschränken, wie etwa im Eingangsstück der Minimal-Oper *Einstein on the beach*<sup>9</sup> (1976) von Philip Glass.

---

6 Assoziationen in der Musik werden erzeugt u.a. durch die Verwendung traditioneller Kompositionsmuster, die von Instrumentation über Formbildung bis hin zu motivisch-thematischer Arbeit reichen können, oder durch die Bildung prägnanter Motive, die unverwechselbar sind, sich leicht einprägen und daher als „Erinnerungsmotive“ innerhalb einer Komposition fungieren sowie durch die Entlehnung akustischer Erfahrungen aus der Musikgeschichte und Umwelt.

7 Peter Michael Hamel: *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann.* Bern/ München/Wien [1976] 5. Aufl., 1989, S. 158.

8 Vgl. ergänzend: Ulrich Götte: *Minimal Music. Geschichte – Ästhetik – Umfeld* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 138). Wilhelmshaven 2000; Ulrich Linke: *Minimal Music. Dimensionen eines Begriffs* (= Folkwang-Texte 13). Essen 1997; Fabian R. Lovisa: *Minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke.* Darmstadt 1996; Wim Mertens: *American Minimal Music.* La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, aus dem Niederländischen übersetzt von J. Hautekiet, mit einem Vorwort von Michael Nyman, London und New York 1983.

9 Idee und Regie: Robert Wilson.

Act I, Scene I: *Train***Töne** – As-Dur-Dreiklang

f-moll-Dreiklang



bzw. Quintsextakkord auf As



oder Septakkord auf f



Durchgangston b

**Tondauern** – 

(abhängig vom Tempo)

**Klangfarben**, d.h. Instrumente – Solostimme (Sopran, teils vervielfacht), Flöte, Saxophone, Synthesizer Bass/E-Orgel/Keyboard

Zu musikalischem Verlauf wird solches Material durch Reihung. Die Töne der Akkorde erscheinen gebrochen, d.h. erklingen einzeln und zu kurzen Floskeln gruppiert (zwei bis sechs Töne), die wiederum repetiert werden. Dieser aus der Musiktradition als Ostinato-Technik bekannte Vorgang wird gleichzeitig in mehreren Stimmen vollzogen, wobei sich die jeweils gespielten Floskeln jedoch geringfügig voneinander unterscheiden. Neben der Tonhöhe ist auch der Parameter Dauer grundlegend. Typisch für die Floskeln der Minimal Music ist, daß die sie bildenden Töne gleiche Notenwerte (Tondauer) haben. Veränderungen des akustischen Geschehens entstehen vor allem durch Verkürzung oder Verlängerung der Notenwerte, was einer Beschleunigung oder Verlangsamung entspricht sowie durch die Hinzunahme oder das Verstummen einer oder mehrerer Stimmen und die Veränderung von Intervallschritten innerhalb der Floskeln. Aufgrund des gleichzeitigen Erklingens unterschiedlicher Verläufe entstehen zuweilen rhythmische Verschiebungen, die effektvolle Fluktuationen erzeugen. Zur Veranschaulichung sei eine Passage aus dem oben genannten Beispiel skizziert (Vgl. nächste Seite).

Die in der Minimal Music vollzogene Reduzierung kompositorischer Mittel und die hiermit einhergehende Begünstigung psychoakustischer Phänomene scheint zunächst mit dem einen Autonomieanspruch ausschließenden Charakter von Funktionsmusik,<sup>10</sup> wie Filmmusik es ist, zu korrespondieren. Der Verzicht

<sup>10</sup> Zur Funktionsmusik, die auch als „angewandte Musik“ bezeichnet wird, zählen u.a. historische Formen wie Schauspielmusiken oder Kirchenmusik sowie Begleitmusiken für Radio und Fernsehen oder speziell für didaktische Zwecke komponierte Musik.

Flöte auch Rückgriffe und Varianten

Sopran durch Einzelton-Repetitionen (auf Klangsilben)

Saxophon als Ostinato zu Beginn 8-mal allein

Basso repetiert

Flöte parallel zur Singstimme

2:30

2:45

u.ä. Varianten, auch Rückgriffe

der Gesang bricht ab

auf eine musikimmanente Prozessualität und die Vermeidung markanter Motive offerieren Möglichkeiten wie den bildsynchronisierenden Musikschnitt und die unauffällige akustische Umrahmung. Zugleich bleiben wesentliche Gemeinsamkeiten von Film und Musik, wie die Einbindung in einen zeitlichen Ablauf und die Möglichkeit der Schichtung verschiedener Ebenen erhalten. Doch widerstrebt die traditionsnegierende Intention der Minimal Music nicht nur musikdramaturgischen, sondern ebenso auch filmisch dargestellten Entwicklungen. Ein narrativer Verlauf, Szenenwechsel, extremen Ausdruck motivierende Aktionen oder Stimmungen sind filmische Elemente, die in der Minimal Music kein Pendant finden. Sie „funktioniert“ also nicht in der Art konven-

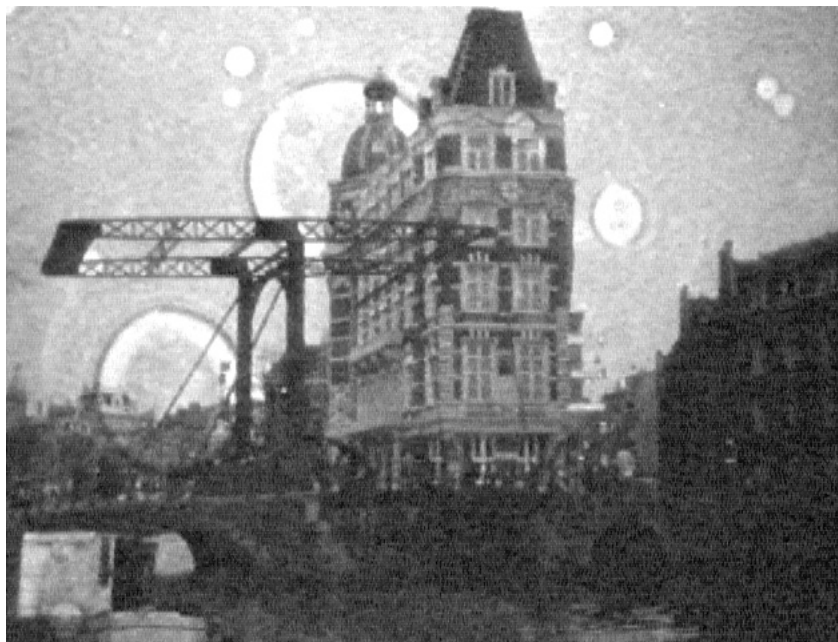
tioneller Filmmusik, die sich dem filmischen Prozeß anpaßt, indem sie atmosphärisch untermalend, ausdrucksintensivierend oder Hintergründiges aufdeckend wirkt. Minimal Music ist im Vergleich hierzu motorisch bis statisch, ausdruckslos und für die Erzeugung konkreter außermusikalischer Assoziationen ungeeignet. Zweifelsohne boten solche musikalischen Mechanismen zunächst der experimentellen Filmkunst Anregungen,<sup>11</sup> doch begegnet dieser Musikstil im betrachteten Zeitraum ebenso in Filmen von populärem Rang. Es drängt sich also die Frage auf, in welcher Weise Minimal Music im Medium Film wirkt bzw. einsetzbar ist.

Die ausgewählten Filme zeigen unterschiedliche ästhetische, inhaltliche und technische Konzepte. Interessant ist, daß die in diesen Voraussetzungen begründete Divergenz sich im Stellenwert und Umfang der integrierten Minimal Music widerspiegelt. Dabei korrespondiert eine ausgeprägte Wechselwirkung von Ton- und Bildfolgen mit einem hohen Stellenwert akustischer Ereignisse. Schwieriger ist es, die Quantität bzw. Dauer erklingender Minimal Music in Relation zu ihrer Bedeutsamkeit für den jeweiligen filmischen Kontext zu bewerten, da ein auf wenige Passagen beschränkter Einsatz dieses musikalischen Mittels seine Wirkung verstärken kann. Auffällig ist zudem, daß in den Filmen, die nicht als experimentell zu werten sind, neben Minimal Music zusätzlich Musik anderer Stilrichtungen eingesetzt ist. Anschaulich begegnet dies in einem frühen Beispiel, obwohl dessen musikalische Gestaltung von einem der richtungweisenden Minimalisten, Terry Riley, stammt. Es handelt sich um den Thriller *Lifespain* (1975) von Alexander Whitelaw. Die insgesamt sparsame Behandlung der auditiven Ebene schließt neben den Stimmen des Ich-Erzählers (Dr. Land) und der Akteure, Geräusche sowie Musik unterschiedlicher Stilrichtungen ein, wobei die eingesetzte Minimal Music den „roten Faden“ bildet. In einzelnen Situationen erklingt Musik, die auch in der Realität üblich ist, wie beispielsweise bei einer Geburtstagsfeier, oder die pittoresk das Gezeigte verstärkt.<sup>12</sup> In Passagen jedoch, die transzendierend das den Film vorantreibende Rätsel thematisieren, ist ausschließlich Minimal Music eingesetzt. Der Film er-

---

11 Der amerikanische Avantgarde-Film der 1960er und 1970er Jahre schloss auch Beispiele experimenteller minimalistischer Filme ein. In solchen, meist sehr kurzen Filmen zielte die Wirkung darauf, die Rezipienten in der Regelmäßigkeit Unregelmäßigkeiten entdecken zu lassen, was das Erkennen der Struktur bzw. der Mechanismen der Repetition und Variation voraussetzt. Vgl. u.a. Ulrich Gregor: *Minimalismus im Film*. In: *minimalisms: Rezeptionsformen der 90er Jahre*. Festival der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1998. Hrsg. v. Sabine Sanio. Ostfildern 1998, S. 51–54.

12 Hierzu zählen das Zitat des Schlagers *Rote Rosen* zwecks Untermalung des Schenkens von Rosen, das Klavierspiel eines ehemaligen Pianisten oder auch das Erklingen russischer Volksmusik, während Fotos russischer Bauern gezeigt werden. Insgesamt bleibt solche Plakativität allerdings die Ausnahme.



*Lifespan*, Alexander Whitelaw 1975

zählt die Suche des Wissenschaftlers Dr. Land (Hiram Keller) nach dem Motiv für den Selbstmord des von ihm geschätzten älteren Kollegen Dr. Linden. Die Suche offenbart ihm auf mysteriösen Wegen das ethisch höchst bedenkliche Experimentieren seines Kollegen an alten Menschen. Ziel der Forschungen, die von dem Multimillionär Nicholas Ulrich (Klaus Kinski) gewünscht und finanziert wurden, ist es, die biochemische Formel zur Erlangung von Unsterblichkeit bei jugendlicher Vitalität zu ermitteln. Durch Anna (Tina Aumont), die zwischen Land und Ulrich vermittelnde Geliebte beider, gerät der junge Wissenschaftler in den Sog der egoistischen Absichten Ulrichs. Die von Riley gestaltete Minimal Music setzt bevorzugt die elektroakustischen Instrumente (Keyboard, E- und Hammond-Orgel) der 1970er Jahre ein und addiert zudem Vokalisieren sowie gelegentlich Gong-Schläge. Neben den oben beschriebenen Reihungen ähnlicher Floskeln sind ebenso häufig Liegeklänge eingesetzt. Nicht immer bilden die mit Ausnahme des Schlusses kaum länger als eine Minute dauernden Minimal-Music-Passagen das jeweils einzige akustische Ereignis, denn mehrfach werden sie „überblendet“ vom Erzähler oder auch von Geräuschen. Hiermit kann eine semantische Lenkung der angesprochenen Transzendenz erreicht werden. Gleichzeitig wirkt die Segmentierung dem der Minimal



Music eigenen Prinzip der ununterbrochenen Repetition entgegen. Zwar erscheint das Motorische der gespielten Floskeln durchaus wie eine Andeutung unendlichen Fortgangs, doch wird diese Sphäre in *Lifespan* stärker durch die erzählte Geschichte als durch die erklingende Minimal Music erzeugt.

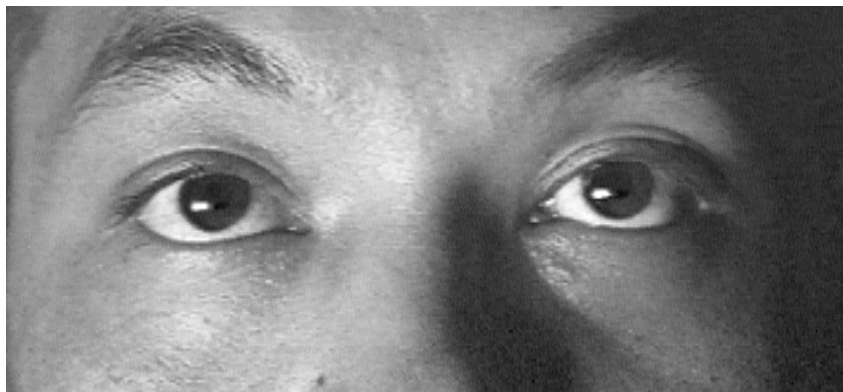
Obwohl der Film *Kundun* (1997) von Martin Scorsese die Lebensgeschichte des jungen Dalai Lama von der Geburt bis zu seiner Flucht aus Tibet im 25. Lebensjahr erzählt, dominiert hierin der Eindruck von Langsamkeit. Die Konzentration auf farbintensive Bilder mit der Bevorzugung von Rot bis Gelb, das Verharren in Einstellungen, hervorgerufen durch ruhig fließende Bewegungen und Großaufnahmen (vor allem von Augen oder Gesichtern) sowie die zahlreichen unkommentierten Szenenwechsel ersetzen einen zielgerichteten Handlungsverlauf. Der kleine Junge Lamo, später Kundun, wird früh als der wiedergeborene 13. Dalai Lama entdeckt und im sechsten Lebensjahr inthronisiert. Mit seiner Rolle als 14. Dalai Lama wird zunächst die Spannung zwischen seinem Sein und der noch notwendigen Erziehung durch ältere Mönche offensichtlich. Der heranwachsende Junge durchläuft eine Entwicklung zur Erkenntnis und ist gleichzeitig bereits Erkennender. Im jungen Erwachsenenalter nimmt ihm China sein Land und er muß fliehen. Die filmische Darstellung übersetzt diese spannungsreichen Konflikte seines Lebensweges durch Konzentration. So ist neben der oben erwähnten visuellen Ebene auch jene des Worts durch Reduktion gekennzeichnet. Hierzu kontrastieren die störend hereinbrechenden Ereignisse der Umgebung oder Berichte aus der profanen Welt. Die akustische Ebene spiegelt all diese verschiedenen Komponenten wider. Zu unterscheiden sind das Sprechen oder Beten der gezeigten Personen, über Radio oder andere technische Medien eingespielte Wortbeiträge, Geräusche oder Musik, Geräusche der direkt gezeigten Situationen, Stille,<sup>13</sup> Repetitionsfiguren und Minimal Music, im konventionellen Sinne motivisch-melodisch geprägte Musik sowie pittoreske Klangereignisse<sup>14</sup>. Das heißt in der von Philip Glass komponierten Filmmusik sind wie auch im erstgenannten Beispiel unterschiedliche stilistische Richtungen eingesetzt. Typisch für die deutlich spätere Entstehungszeit ist dabei, daß die Instrumentation vielfarbiger ist<sup>15</sup> und die aus unterschiedlichen Musikstilen stammenden Mittel stärker miteinander vermischt

---

13 Stille entsteht hier durch Verstummen oder durch abruptes Abbrechen eines musikalischen Verlaufs.

14 Vgl. u.a. die Begleitmusik zum Einmarsch der Chinesen.

15 Die Entwicklungen des Synthesizers unter Einbeziehung der Digitaltechnik haben seit den 1980er Jahren klangfarbliche und spieltechnische Möglichkeiten geschaffen, die mit jenen der elektroakustischen Instrumente der 1970er Jahre nicht mehr vergleichbar sind (vgl. den Soundtrack von *Lifespan*). Zugleich verdrängt die Digitaltechnik in der Filmmusik die Verwendung traditioneller Instrumente.



*Kundun*, Martin Scorsese 1997

werden. Die eng an die Minimal Music angelehnten Passagen dienen in *Kundun* vor allem der Abbildung sichtbarer Fortbewegung (Gehen, Reiten zu Pferd) und sind Landschaftsbildern, dem Element Wasser sowie entscheidenden Ereignissen, die sich überwiegend ohne Worte vollziehen, zugeordnet. Neben Repetitionsfolgen, die als minimalistisch zu klassifizieren sind,<sup>16</sup> verwendet Glass kurze Motive, deren melodische Gestalt traditionellen Mustern ähnelt, sowie Liegeklänge oder akzentuierende Schläge. All diese musikalischen Elemente, die im Laufe des Films zu motivischen Bausteinen werden, setzt Glass in frei kombinierender Weise ein. So steigert er beispielsweise das klangliche Geschehen bereits zu Beginn des Films durch die Kombination mehrerer

---

16 So etwa die Repetitionen kurzer Floskeln in hoher Lage, die mit der Klangfarbe von Flöten oder Streichern verbunden sind.

Repetitionsfolgen mit Liegeklängen<sup>17</sup> und percussiven Akzentuierungen. Die erwähnte Langsamkeit der visuellen Darstellung korrespondiert mit der bewegte Klangbilder reduzierten musikalischen Ausgestaltung. Beide Ebenen tendieren zu einer Konzentration auf wenige Mittel, die die Grundstimmung stabilisieren. Umso stärker kontrastieren einzelne Szenen, wie etwa rituelle Tänze oder im Film gezeigte Dokumentationen. Während letztere mit O-Ton auskommen, verwendet Glass zur Darstellung ritueller Aktionen extreme Klangfarben (schnarrende Rohrblattinstrumente) und eine gesteigerte Lautstärke, was wiederum mit der erhöhten Anzahl und Ereignisdichte der gezeigten Bildfolgen korrespondiert. Insgesamt kann man in diesem Film die zirkuläre Bewegung repetitiver Folgen als ein Abbild der thematisierten Wiederkehr interpretieren. Emotionale Ausbrüche finden auf keiner Ebene statt, obwohl das Berichtete dazu Anlaß genug gäbe.

Die Vermischung der Stile mag eine Voraussetzung dafür sein, daß schließlich auch Minimal-Music-Passagen wie Zitate eingesetzt werden. So etwa in dem Film *The Truman Show* (1998),<sup>18</sup> der die unter amerikanischen Zuschauern verbreitete Leidenschaft für Fernsehserien persifliert. Den scheinbar zusammenhanglos aufeinander folgenden Sequenzen sind teils lediglich Geräusche, teils ganz verschiedenartige Musikstile zugeordnet. Neben Zitaten und Entlehnungen aus Werken der Musikgeschichte findet sich ein Zitat aus der Musik des Films *Powaqqatsi*, komponiert von Philip Glass. Ähnlich wie für Kompositionen des 18. Jahrhunderts ist hier ein Musikstück parodiert, das ursprünglich in einem völlig anderen Zusammenhang stand.<sup>19</sup> *The Truman Show* zeigt das Ende einer bereits seit Jahren laufenden Fernsehshow. Truman Burbank (Jim Carrey) ist ohne sein Wissen ihr Hauptdarsteller. Er gerät zunehmend in Verwirrung, als er bemerkt, daß er beobachtet wird. An einem Steigerungspunkt seiner Verunsicherung gerät er in Verfolgungswahn. Gleichzeitig wechselt die der gezeigten Situation entsprechende Geräuschkulisse in eine Minimal-Music-Passage und enthebt Truman somit – zumindest akustisch – seiner Realität. Die gleiche Minimal Music erklingt, weniger exponiert, auch an anderen Stellen, die seine Befürchtung, verfolgt zu werden erkennen lassen. Hier wird also eine Minimal-Music-Passage mit einem spezifischen Gemütszustand semantisiert, ein Vorgang, der den ursprünglichen Absichten der Komponisten von Minimal Music völlig widerspricht. Da die gewählte Passage eine

---

17 Erwähnenswert ist, daß die motivisch eingesetzten Liegeklänge des Beginns nicht nur von Instrumenten gespielt, sondern auch von tiefen Vokalstimmen (Glass illustriert hiermit offenbar die Mönche) gesungen werden.

18 Regie: Peter Weir, Musik: Burkhard Dallwitz/Philip Glass.

19 Vgl. hierzu weiter unten.



*The Truman Show*, Peter Weir 1998

musikalisch durchaus charakteristische Ausprägung hat, kann sie als Motiv, das zusätzlich außermusikalisches konnotiert, eingesetzt werden. Wie in den zuvor genannten Beispielen ist der minimalistische Stil auch hier reduziert auf eine repetitive Struktur, die lediglich die Klanglichkeit – nicht den Gesamtverlauf – prägt.

Einem völlig anderen Konzept begegnet man dagegen in den Filmen *Koyaanisqatsi* (1983) und *Powaqqatsi* (1987) von Godfrey Reggio und Philip Glass. In beiden Filmen scheint der Verlauf in gegenseitiger Wechselwirkung von Bild und Ton zu entstehen. Thematisiert wird die zerstörerische Wirkung der industriellen Massengesellschaft,<sup>20</sup> einer Handlung begegnet man nicht. Die Bildfolgen reihen unzählige Motive aneinander, wie etwa Lasten tragende Männer, Maschinen, Landschaften ungestörter Natur, spielende Kinder, Fahrzeuge, Reklame, das Treiben einer Großstadt oder das ländliche Leben in einem Dorf.

---

<sup>20</sup> Die Titel beruhen auf Worten der Indianersprache der Hopi und sind zu umschreiben mit Welt im Ungleichgewicht (*Koyaanisqatsi*) und Böser Geist und Leben (*Powaqqatsi*). Vgl. Gregor Cebulla: „Koyaanisquatsi“[sic] – eine bebilderte musikalische Rede. In: *Musik und Bildung* 18/19, 1986, S. 789–795; sowie Lothar Prox: *Konvergenzen vom Minimal Music und Film: In: Film und Musik. Fünf Kongreßbeiträge und zwei Seminarberichte (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 34)*. Hrsg. v. Helga de la Motte-Haber. Mainz 1993, S. 18–24.



*Koyaanisqatsi*, Godfrey Reggio und Philip Glass 1983

Die hinzukomponierte Minimal Music kommentiert und ergänzt die dargestellten Bewegungsvorgänge und -tempi, Bildschnitte, Farben, Einstellungen und Lichtverhältnisse. Zudem lenkt der musikalische Verlauf, der durch die Wiederkehr und Kombination verschiedener Floskeln, Bewegungsrhythmen und Klangfarben zusammengehalten wird, die Wahrnehmung der Rezipienten. Die Wahl des jeweiligen Bewegungstempos, der Lautstärke und des Instrumentariums erzeugt trotz der distanzierenden Repetition bzw. Gleichmäßigkeit der Musik Assoziationen, die wiederum die gezeigten Bilder in eine veränderte Perspektive rücken.<sup>21</sup> In *Powaqqatsi* lassen sich deutlich vier akustische Wirkungsmittel unterscheiden: die Motorik der Repetitionen, das im Vergleich hierzu melodisch erscheinende Hauptthema,<sup>22</sup> die Klangfarben der Melodie- und Schlaginstrumente sowie die nur vereinzelt hörbaren Geräusche der im Film gezeigten Vorgänge (O-Töne). Die Varianz dieser Mittel und die von völliger Reduzierung bis zu voluminöser Addition reichende Ereignisdichte kon-

---

21 Lothar Prox, a.a.O., S. 20, schreibt hierzu: „Aber trotz der Distanz seiner Musik von jeder Art Interpretation oder Ausdeutung der Filminhalte beeinflusst sie den Zuschauer, zielt auf sein Sensorium, lanciert psychoakustische Nebenprodukte (was Steve Reich einmal als typische Wirkung der minimal music erwähnt hat), stimuliert das Sehen.“

22 Es handelt sich um das oben genannte Glass-Zitat in *The Truman Show*.

stituieren eine Vitalität des Verlaufs, die in den Hintergrund drängt, daß das kompositorische Material gleichermaßen schlicht wie quantitativ überschaubar ist. Nicht zuletzt sind es jedoch auch diese beiden Komponenten, die die Kompositionsweise von Glass für filmische Konzeptionen nutzbar machen.

Es liegt auf der Hand, daß Filme, die nicht-narrative Strukturen erproben, für eine Kombination mit Minimal Music besonders geeignet sind. Zudem entsprechen Inhalte und Darstellungsweisen, die eine eher sachliche Distanziertheit zeigen besser der minimalistischen Kompositionsweise als solche emotionaler Expressivität. Günstig für das Zusammenwirken der Ebenen Bild und Ton ist es, wenn die Zeitgestaltung miteinander korrespondiert. Aufgrund der Flexibilität des Bewegungstempos der Minimal Music kann hier durchaus eine Übereinstimmung geschaffen werden; problematisch in Bezug auf den ästhetischen Anspruch der frühen Minimal Music ist aber ein rascher Sequenz-Wechsel, wenn dieser unterschiedliche musikalische Bewegungsmuster sowie Klangcharaktere verlangt. Obwohl Minimal Music nicht mit Gebrauchsmusik gleichzusetzen ist, begünstigt ihre Schlichtheit eine Funktionalisierung im filmischen Bereich. Die Anpassung an eher konventionelle Filmverläufe kann daher ihre Eigenschaften so weit verändern, daß auch ihre musikalische Eigen-gesetzlichkeit aufgehoben wird. Bleiben dagegen die entscheidenden Kriterien erhalten, ist das oben bezeichnete gleichberechtigte Wechselspiel zweier Kunstformen möglich. Zu berücksichtigen bleibt allerdings, daß selbst experi-mentelle Filme, deren Konzeption den Prinzipien der Minimal Music nahe kommen, durch die Einbeziehung von Sprache und Geräusch die Autonomie der Musik vereiteln.<sup>23</sup>

---

23 Vgl. hierzu Lothar Prox, a.a.O., S. 22–23, über Peter Greenaways *The Draughtsman's Contract* (1982) mit einer Musik von Michael Nyman.