

Günter Giesenfeld, Thomas Koebner u.a. (Hg.)

Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 35: Film und Musik

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1604>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter; Koebner, Thomas (Hg.): *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 35: Film und Musik* (2004). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1604>.

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.

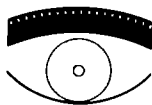
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

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.

AUGENBLICK



Grotesque	169
Gruesome	169
Happiness	202
Horror	173
Humorous	174
Hunting	186
Impatience	194
Joyfulness	202
Love-themes	206
Lullabies	231
Misterioso	241
Monotony	251
Music-box	25
National	26
Neutral	46
Orgies	46
Oriental	46
Parties	51
Passion	51
Pastorale	51
Pulsating	51
Purity	51
Quietude	51
Race	51
Railroad	51
Religioso	51
Sadness	51
Sea-Storm	51
Sinister	51
Wedding	51

Film
und
Musik

35

SCHÜREN

marburger
und mainzer
hefte
zur
medien-
wissenschaft

Film und Musik

AUGEN-BLICK

MARBURGER UND MAINZER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg und der Filmwissenschaft
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Heft 35

Juli 2004

Herausgegeben von

Günter Giesenfeld und Thomas Koebner

in Verbindung mit

Norbert Grob, Heinz-B. Heller und Karl Prümm

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/2824657

Verlag: Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Einzelheft € 7.90 (SFr 14.70);

Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: Difo-Druck, Bamberg

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-045-X

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Andreas Solbach	
Film und Musik: Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht.....	8
Anno Mungen	
Die Stimmen der Stadt. Zur musikalischen Dramaturgie des Geräuschs am Beispiel von Fritz Langs <i>M</i>	22
Thomas Koebner	
Musik zum Abschied. Zur Komposition von Melodramen	46
Anno Mungen	
Filme für Musik. Edgard Varèse und Bill Viola	69
Daniela Philippi	
Zwischen Gebrauchsmusik und Autonomie. Struktur und Zeitgestaltung der Minimal Music im Film	88
Britta Heiligenthal	
Zeichentrickmusik	101
Marcus Stiglegger	
Rock'n'Roll Cinema. Hermetische Welten	116

Von diesem Heft an wird die Zeitschrift von den Universitäten Marburg und Mainz gemeinsam produziert. Herausgeber sind jetzt Günter Giesenfeld (Marburg) und Thomas Koebner (Mainz). Redaktion und Verlag sind weiterhin in Marburg.

*Herausgeber dieses Heftes: Thomas Koebner
Redaktionelle Mitarbeit: Nadja Kronemeyer*

*Bilder: Digitalisierung von Videoaufzeichnungen
Umschlagbild*

Aus Ernő Rappée Motion Picture Moods for Pianists and Organists, New York 1924. Das Buch enthält ca. 650 kurze Musikstücke, für die Begleitung von Stummfilmen. Damit der Musiker sich schnell orientieren konnte gab es auf jeder Seite am Rand eine Aufzählung von 52 Stimmungen und Situationen mit Seitenangabe zur direkten Blättern.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Britta Heiligenthal, geboren 1979, Studium der Filmwissenschaft und Theaterwissenschaft zunächst in Erlangen und seit 2000 in Mainz. Künstlerische und organisatorische Tätigkeit bei verschiedenen Musical-, Opern- und Theaterproduktionen. Studio-Sängerin. Forschungsschwerpunkte: Filmmusik, Zeichentrickfilm, Film- und Bühnenmusical.

Thomas Koebner, geboren 1941, u.a. Musikkritiker in München, Filmbeauftragter des Bundesministers für wirtschaftliche Zusammenarbeit, dann ab 1973 Professuren in Wuppertal, Marburg. 1989-92 Direktor der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Seit 1993 Prof. für Filmwissenschaft an der Universität Mainz. Jüngste Veröffentlichung: Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film, 3. Folge. Schreibt endlich seine vor 12 Jahren begonnene Fellini-Biographie.

Anno Mungen, geboren 1961, Querflötenstudium in Duisburg, dann Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der TU Berlin, Promotion über Gaspare Spontini und die zeitgenössische deutsche Oper. Habilitation in Mainz über Archäologie der Filmmusik. Wiss. Mitarbeiter an der Universität Bonn. Publikationen in den Bereichen Oper und Filmmusik.

Daniela Philippi, PD. Arbeitet am musikwissenschaftlichen Institut Uni Mainz, wiss. Mitarbeiterin und Mitherausgeberin bei der Gluck-Gesamtausgabe (Akademie der Wissenschaften und Literatur, Mainz), Lehrbeauftragte an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Editorial Board der Gesamtausgaben von Dvorak und Martinu. Publikationen zu Dvorak, Gluck und zur Neuen Orgelmusik.

Andreas Solbach, geboren 1954. Studium in Berlin und New Orleans. Promotion an der Harvard University in Cambridge/Mass. Habilitation über Johannes Beer. Professor in Toronto, seit 1999 in Mainz. Publikationen zur Romantheorie, Grimmelshausen, Weise und Beer, zu Hermann Hesse und zur Narratologie.

Marcus Stiglegger, geboren 1971, promovierte zum Thema Sexualität und Faschismus im Film (ersch. 1999 unter dem Titel „Sadiconazista“ in St. Augustin). Zahlreiche Publikationen zu Filmästhetik und Filmgeschichte: „Pop & Kino“ (2004), „Western“ (hrsg. mit Norbert Grob und Bernd Kiefer, 2003).

Vorwort

„Die schöne Musi! Da muß ma weinen.

Weil's gar zu schön ist.“

Hugo von Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*. 3. Akt

Der technische Umstand, daß die Musik eines Films fast immer erst komponiert, zumindest den Bildern angepaßt wird, wenn der Feinschnitt abgeschlossen ist, also die Bilderzählung feststeht, bedingt und begrenzt die Leistungsfähigkeit des Tonsetzers in diesem Arbeits-Verbund: er ist prinzipiell zur Begleitung der filmischen Erzählung verurteilt.

Es gibt Ausnahmen: Seit Beginn der Tonfilmära blühen musiktheatralische Genres wie der Tanz-, Revue-, Musicalfilm, die in Deutschland so genannte Tonfilmoperette, später der Schlagerfilm, nicht zuletzt der Opernfilm, der die Dimensionen von Musik und Bühne miteinander verstrebt, ferner die in Spielszenen rekonstruierten Musiker-Lebensläufe, die den Komponisten oder Sänger bei seiner Arbeit zeigen – diese Gattungsvarianten des ausgeweiteten akustischen Spektakels enthalten spezifische Auftritts- und Szenentypen: Lied/Song/Arie, Ensembles, Tanznummern, die auf die Rhythmisierung durch oder die Beteiligung von mitgehörter Musik bereits im Studio angewiesen sind – selbst wenn diese Tonstücke mit der endgültigen Musik-Inszenierung nicht identisch sein sollten.

Viele der längst vorliegenden gründlichen Studien zur Filmmusik – mehrheitlich aus der Perspektive der Musik verfaßt – nehmen die Einschränkung der Komposition durch die oft raschere Erzählung in bewegten Bildern in Kauf und registrieren die Spannweite vom bloßen Imitieren der Figurenbewegung (im so genannten Mickey Mousing) bis zur Einfühlung in die ‚Tonart‘ und ‚Melodie‘ eines Charakters, dessen Befindlichkeit der Film verdeutlicht. Zum Beispiel gelingt es Bernard Herrmann als Komponist von Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958), die sehnstüchtige Befangenheit des Detektivs, der einer von ihm verfolgten schönen Unbekannten auf die Spur kommen will, durch eine schwelgerische, in sich kreisende Tonsprache darzustellen, die spürbar von Richard Wagners *Tristan und Isolde*-Partitur angeregt worden ist. Die ‚kontrapunktische‘ Konzeption (etwa nach Theodor W. Adorno und Hanns Eisler), die der Musik im Film relative Autonomie zumessen will, hat sich dagegen als rein theoretische Spekulation herausgestellt, wie die Erfahrung lehrt, da eine starke und kontinuierlich entwickelte musikalische Struktur die Struktur der Filmerzählung eher verdeckt und beschädigt. Die Analytiker der Filmmusik haben

vielfältig die Verschränkung von fertiger Musik, etwa Ausschnitten aus Konzerten W.A. Mozarts oder kunstfertige Reminiszenzen an die Barockmusik bei Michael Nyman oder Zbigniew Preisner, mit für den jeweiligen Film geschriebenen Kompositionen beachtet, ebenso die Vorherrschaft der spätromantischen Modelle seit den dreißiger Jahren und die Wiederkehr dieses Stils nach einer Phase der Pop-Orientierung gegen Ende der sechziger Jahre, so daß man heute beinahe von einem Nebeneinander der unterschiedlichsten Spielarten reden kann: Klassik, Moderne, Populärmusik, Exotik. Selbstverständlich besteht dieses Nebeneinander nicht in jedem einzelnen Film.

Tendenziell allerdings hat die Abhängigkeit der Komposition von *Genres* und *Standardsituationen* weniger Beachtung gefunden. Einige der hier versammelten Studien, in der Mehrheit ursprünglich Referate einer Ringvorlesung, die die Mainzer Filmwissenschaft im Sommersemester 2002 veranstaltet hat, zielen in diese Richtung: Sie untersuchen die musikalische Partitur aus der *Perspektive der Filmerzählung*, die ihr eigenes Muster-System, ihre Familie von Spielarten entwickelt hat, in die sich die musikalische Komposition einfügen muß. So ist die Aufgabe eines Komponisten im Melodram anders beschaffen als in der Komödie, bei der stillen, wehmütigen Abschiedsszene anders als bei der lärmenden Verfolgungssequenz.

Eine zusätzliche Blickerweiterung zeichnet sich ab: Die Wahrnehmung eines Sound-Designs, in das die Musik eingebettet ist, die Zeichenhaftigkeit oder Symbolik der Geräusche, die im Einklang oder in der ‚Dissonanz‘ mit musizierten Tönen eine neue Gestaltungskomponente ausmachen.

Selbstverständlich ist man mit der systematischen Analyse von Film und Musik auch nach dieser Perspektiven- und Hierarchieverschiebung, die in der Praxis vorgegeben ist – die Erzähl- und Bildkunst des Films beansprucht, den Sinn und Wert von Filmmusik zu bestimmen – noch lange nicht an ein Ende gekommen, nicht nur deshalb, weil ständig neue Produktionen entstehen, in denen sich neue künstlerische Aufgaben für den Komponisten stellen können.

Grundsätzlich aber muß die Beschreibung musikalischer Phänomene den Ehrgeiz entwickeln, die musikalische Faktur und ihren Gefühlsgehalt in klaren und verständlichen Worten selbst Laien zu verdolmetschen – und nicht nur die Terminologie der eigenen Disziplin zu bemühen. Und zu diesen Laien zählen oft Filmemacher und Filmmenthusiasten, selbst wenn man erwähnt, daß das Erzählen in bewegten Bildern, eine physisch bewegende Kunst in der Zeit ist, als „Entwicklungsform“ mit „Richtungssinn“, sowie „latenten und manifesten Beziehungen“ (Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, 1988) der Musik eng benachbart.

Diese Übersetzerqualifikation vorausgesetzt, sind vergleichende Untersu-

chungen zu dem von Film und Musik jeweils angesteuerten *Ausdruckscharakter* erwünscht, Untersuchungen, die Musik als Element der Erzählkonstruktion und der suggestiven Performance verstehen. Nur ein Beispiel: Wie Nino Rotas für Federico Fellini geschriebene Musik zwischen einerseits burlesker Aufmunterung und Zirkusheiterkeit und melancholischer Brechung andererseits dem Erzählgestus der Filme im einzelnen gerecht wird, ist noch nicht (so weit ich weiß) eindringlicher betrachtet worden. Wurde früher dafür plädiert, völlig legitim aus Sicht der deutschen Musikwissenschaft, das Gesamtwerk eines Max Steiner, Miklós Rózsa oder Bernard Herrmann zu erfassen, könnte heute das Votum lauten – amerikanische Studien sind da vorangegangen –, die Musik im Film Noir, im Melodram der fünfziger Jahre, im Oeuvre eines Regisseurs wie Robert Altman (nicht immer nur bei Alfred Hitchcock), in wiederkehrenden Standardsituationen wie Liebesszenen und Schlußduellen und so weiter auf ihre Funktion und ihre Expressivität hin zu hören und zu ‚besichtigen‘. Dieses Augenmerk auf den Verwendungszweck, die Annäherung an die *Pragmatik* der Filmmusik würde neue Konfigurationen erschließen und vielleicht neue Werturteile nahe legen.

März 2004

Thomas Koebner

Andreas Solbach

Film und Musik

Ein klassifikatorischer Versuch in narratologischer Absicht

Das Verhältnis von Film und Musik in klassifizierend-systematischer Hinsicht beschreiben zu wollen, zeugt von einer nicht unwesentlichen Überheblichkeit, die sich in der Überzeugung Ausdruck verschafft, man könne dieses Gebiet, das einem Ozean gleicht, mit einem Ruderboot überqueren.

Um das Thema einigermaßen in den Griff zu bekommen, ist es allerdings unumgänglich, einige wichtige strukturbildende Definitionen an den Beginn zu stellen, deren erste und wichtigste diejenige ist, die zwischen intradiegetischen und extradiegetischen Verwendungen von Musik unterscheidet, also vom Zuschauer allein gehörte und sowohl vom Zuschauer als auch von den Protagonisten gehörte Geräusche differenziert: Musik demnach, die entweder Teil der im Film dargestellten Welt ist oder nicht.¹ Diese Unterscheidung erinnert natürlich an die Standarddefinition des homodiegetischen Erzählers (des Ich-Erzählers), der, anders als der heterodiegetische (der Er-Erzähler), Teil der erzählten Welt ist, und es wird sich zeigen, daß Musik im Film einige Charakteristika mit der wichtigen Funktion der literarischen Erzähler teilt. In diesem Fall zunächst die epistemologischen Begrenzungen, denn intradiegetische Musik unterliegt den Gesetzen der dargestellten Welt, sie darf ihnen nicht widersprechen, während

1 Man könnte natürlich auch zwischen Musik als Darstellungsmittel und Musik als Thema unterscheiden, was für die erste Hälfte der Dichotomie keine Probleme macht, allerdings im zweiten Terminus Ärger bereitet, denn auch intradiegetische Musik, also Musik als Thema der filmischen Darstellung, kann Darstellungscharakter besitzen. Ein weiteres Problem sollte vorsorglich auch schon hier angesprochen werden: Während Narratologen es gar nicht gerne sehen, daß Autoren, wie etwa Nabokov, mehr oder weniger geschickt die eigentlich epistemologischen Grenzen zwischen homo- und heterodiegetischen Erzählweisen überschreiten und innerhalb eines Textes die Erzählsituationen mischen, ist dies im Film scheinbar kein Problem. Musik dient nicht selten als eine Art von Fugenkitt bei der Überblendung von Szenen, wobei allerdings letztlich immer irgendwann erkennbar wird, um welche Art von Musik es sich handelt.

die extradiegetische Musik sich anscheinend von der Macht eines auktorialen Erzählers herschreibt. Diese Analogien sollen jedoch später präzisiert werden. Die Forschungsliteratur zur Filmmusik führt diese Differenzierung unter verschiedenen Titeln an, untersucht aber in der Regel nur extradiegetische Musikverwendungen; das Zusammenspiel der beiden Filmmusikarten bleibt in aller Regel aus ihren Überlegungen ausgeblendet. Es ist aber gerade dieses Verhältnis, das einen Narratologen interessiert, denn hier begegnen sich filmische und literarische Erzählmodi.

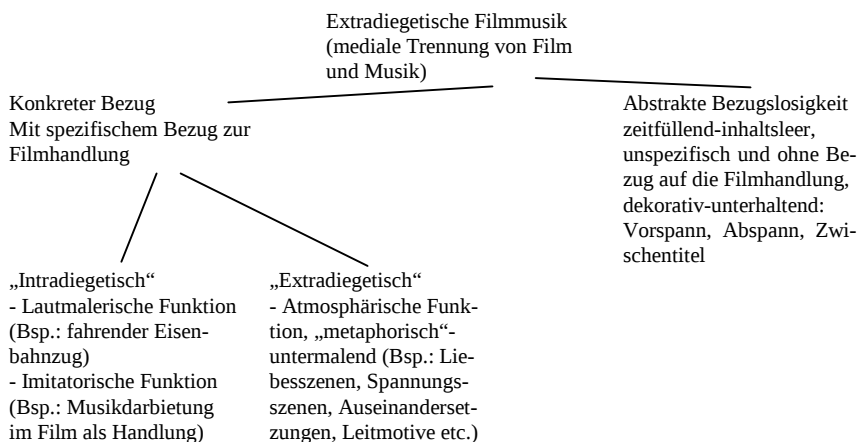
Aus historischen Gründen ist es geboten, mit einer Sonderform der extradiegetischen Musikverwendung zu beginnen, mit dem Stummfilm. Bekanntlich geht die Verbindung des Films mit der Musik derjenigen mit dem gesprochenen Wort voraus; lange vor dem Tonfilm wird die musikalische Begleitung der filmischen Darbietung die Regel. Dies geschieht anfangs weitgehend noch ohne festgelegte Partitur, wobei im Stil der Zeit die Rhetorik der Filmhandlung passend untermalt wird. Erst mit den technischen Möglichkeiten des Tonfilms, genauer mit der Trennung von Ton- und Filmspur und der daraus folgenden Möglichkeit der Nachsynchronisation etwa seit 1930, hält die Musik Einzug in den synchron ablaufenden Film, so daß eine immer gleiche Geräuschkulisse immer gleiche Szenen zeitgenau unterstützt. Erst damit gelingt es der Filmmusik, sich aus der unvorhersehbaren Steuerungslosigkeit der jeweiligen Filmaufführung zu lösen und zu einem gleichberechtigten künstlerischen Darstellungsmittel zu werden. Dennoch entwickelt sich ein partiturnähnlicher Stil der musikalischen Begleitung, der sich spätestens bei der Konservierung des Stummfilms als Tonfilm verfestigt.

Historisch gesehen beginnt der Stummfilm seine Karriere in den Music-Halls und den Variété-Theatern, die über Orchester verfügten und die Filmvorführungen nicht anders behandelten als andere Unterhaltungsangebote. Das bedeutet, daß die früheste Musikbegleitung von Filmen eher zufällig geschah, obgleich die folgende Geschichte der Filmmusik ein sich steigendes Bemühen zeigt, die begleitende Musik auf die Filmhandlung zu beziehen. Während die „Penny Arcades“ und „Nickelodeons“ zunächst keine Weiterentwicklung der musikalischen Begleitung bedeuteten, waren ab etwa 1910 höhere Standards zu beobachten, als zum ersten Mal Filme in der Fachpresse in Szenen unterteilt und diese mit groben Charakterisierungen der passenden Musik versehen wurden.² Am Anfang stand also der Charakter der filmischen Einstellung, den die Begleitmusik zu unterstützen hatte. Dabei kamen vorwiegend nur diejenigen Musikstücke in Betracht, die der Musiker auswendig spielen oder improvisie-

2 Hierzu siehe Anselm C. Kreuzer: *Filmmusik: Geschichte und Analyse*. Frankfurt/M. 2001 (Studien zu Theater, Film und Fernsehen, 33), S. 28ff.

ren konnte. Ernő Rapée listet in seiner „Encyclopedia of Music for Pictures“ von 1925 umfassend alle möglichen Situationen, die in Filmen begegnen können, womit er den Ursprungsgedanken der Filmmusik verallgemeinert. Bereits lange vorher jedoch waren erste Sammlungen von Musiken erschienen, die als „cue sheets“ bekannt wurden und konkrete Musikbeispiele präsentierten, die aus der existierenden Musikgeschichte stammten. Diese „cue sheets“ wurden schließlich von der Filmmusik-Anthologie John Zamecniks vorübergehend ersetzt, die vorhandene Musiken zu Filmzwecken umkomponierte und auch neues Material brachte. Zamecniks immens hilfreiche Sammlung wurde jedoch problematisch, als sie zum einen durch erstmals speziell für einen besonderen Film komponierte Filmmusiken, hier noch als Mischung von Repertoiremusiken mit individuellen Beimischungen, Konkurrenz bekam, zum anderen neue reformierte Urheberrechtsbestimmungen die Komponisten plötzlich teuer machten. Griffiths berühmter Film *Birth of a Nation* von 1915 erhielt von Joseph Carl Breil eine derartige Kompilatmusik aus eigenen und fremden Bestandteilen, die schon deutlich die zwei wichtigsten späteren Tendenzen der Filmmusik zeigen: die Leitmotivtechnik und die dramaturgische Bindung der Musik. Bevor jedoch die Entwicklung auf dem Gebiet der Stummfilmmusik weiterschreiten konnte, brachte die neue Technik des Tonfilms alles zu einem schnellen Ende.

Grundsätzlich lassen sich jedoch schon viele wesentliche Differenzierungen der Arten extra-extradiegetischer Filmmusik am Beispiel des Stummfilms vorführen. Diese Differenzierung läßt sich recht anschaulich auf einer Skala zwischen abstrakt und konkret anordnen, so daß folgendes Schema entsteht:



Voraussetzung dieser Schematisierung ist, wie bereits erwähnt, die mediale Trennung von Musik und Film: Der gezeigte Stummfilm wird live am Klavier begleitet, wobei jede Aufführung des Films in Bezug auf die jeweils individuelle Musikbegleitung als Premiere aufgefaßt werden kann. Dies ist auch der Fall bei festgelegten „Partituren“ für einzelne Filme, die musikalische Schemata vorschlagen; allein die Trennung der materialen Medienträger macht dies unabweisbar.

Das Schema trennt nun innerhalb der extra-extradiegetischen Filmmusik diejenigen Passagen, die einen konkreten Bezug zur Filmhandlung haben, von solchen, die diesen Bezug nicht erkennen lassen. Diese letzteren darf man als zeitfüllend-inhaltsleer und dekorativ-unterhaltend auffassen, und sie dienen der musikalischen Auffüllung all jener Filmzeit, die entweder noch vor dem eigentlichen Beginn der Filmhandlung oder danach liegt oder die selbst unzureichend spezifisch ist, um charakteristische musikalische Untermalungsfunktionen zu beanspruchen. Da im Stummfilm, anders als im Tonfilm, die natürliche Geräuschkulisse fehlt, wird hier zumeist durchgehend musikalisch begleitet, wobei die Musik oft die Funktion der Geräuschkulisse übernimmt, was später entfällt. Vorspann, Abspann und Zwischentitel sind demnach die bevorzugten Gegenstände dieser Art von bezugsloser Filmmusik, wobei allerdings gerade die Zwischentitel eine thematische Untermalung ermöglichen, etwa im Fall eines Dialogs, weniger bei diegetisch-raffenden Bemerkungen wie „drei Jahre später“. Diese abstrakte Bezugslosigkeit der Filmmusik, soviel kann hier bereits angedeutet werden, verschwindet im Tonfilm nahezu ganz; sie ist zum Teil der medialen Trennung von Film und Musik im Stummfilm geschuldet und widerspricht im Grunde der Aufgabe von Filmmusik, die optische Darstellung akustisch funktional zu begleiten. Zudem übernimmt die Stummfilmmusik die Aufgabe, die im Tonfilm naturgegebene Geräuschkulisse zu ersetzen, was verständlicherweise nur sehr unzureichend gelingen kann.

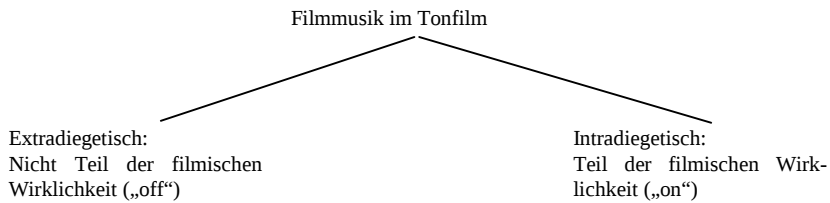
Dieser Aufgabe entspricht in obigem Schema der „intradiegetische“ Bezug, der in Anführungszeichen zu setzen ist, weil es sich hier nur um eine intradiegetische Form sekundärer Art handeln kann, denn aus technischen Gründen ist ja alle Musik im Stummfilm extra-extradiegetisch. In diesem Sinn kann man zwei große Bereiche unterscheiden: lautmalerische und imitatorische Funktionen. Unter der ersteren darf man sich onomatopoetische Musik vorstellen, die dazu dient, nicht-musikalische Geräusche innerhalb der Filmhandlung zu simulieren, wie etwa eine Zugfahrt. Der nur cursorische Überblick über einige Stummfilmmusiken zeigt, daß diese lautmalerische Funktion recht stereotyp nach Gegenständen und nach übergreifenden Kategorien wie etwa Bewegung (schnell/langsam) oder Konflikt ordnet. Eine Sonderform dieser Funktion ist

dabei die direkte Darstellung von Musik im Stummfilm, wobei diese Art der Filmmusik der tatsächlichen intradiegetischen Funktion am nächsten kommt.

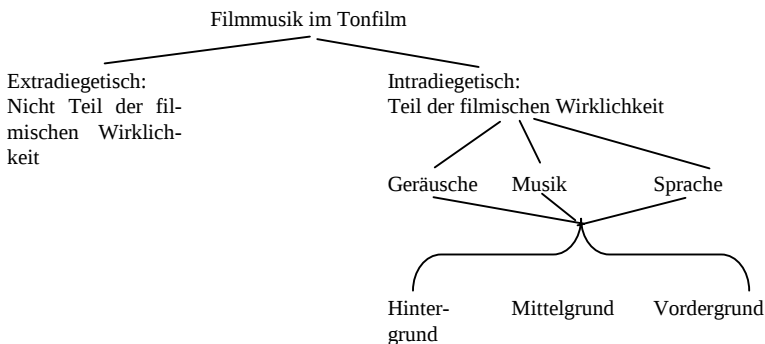
Als „extradiegetisch“ gelten dagegen diejenigen filmmusikalischen Passagen, die sich zwar auf die Filmhandlung beziehen, aber nicht im Sinne einer Vergegenwärtigung von tatsächlichen Geräuschen, die der dargestellten Filmwirklichkeit angehören, sondern diese atmosphärisch unterstützen; dazu zählen etwa Liebesszenen. Aber schon bei den oben genannten lautmalerischen Filmmusiken wird man eine Tendenz zur Grenzüberschreitung feststellen können, denn das Lautmalerische wird sich immer auch einer eher „metaphorisch“-untermalenden Kompositionsweise bedienen, die sich nicht präzise von der rein atmosphärischen Funktion trennen läßt, vor allem natürlich bei den begrenzten Möglichkeiten der reinen Klavierbegleitung. Mit dem Wegfall dieser Kategorien in diesem Sinn im Tonfilm, der ja derartig lautmalerische Begleitung angesichts seiner natürlichen Geräuschkulisse, die nicht immer realisiert wird, nicht benötigt, stellen sich dann andere Grenzüberschreitungen ein.

Mit der Erfindung des Tonfilms ändert sich die Situation der Filmmusik nicht nur schlagartig, sondern auch in drastischer Weise, denn nun sind die technischen Möglichkeiten gegeben, Film und Ton bei jeder Aufführung in der immer identischen Weise synchron ablaufen zu lassen (der begleitende Pianist wird entbehrlich). Ebenso wichtig wie die Musik wird die Möglichkeit, die naturgegebene Geräuschkulisse neben dem gesprochenen Dialog zu repräsentieren, bzw. diese Repräsentation zu manipulieren. Die parallel laufende Tonspur ermöglicht recht schnell nicht nur Synchronisationen, sondern vor allem eine vielerlei künstlerischen Zwecken dienstbar zu machende Manipulation von Geräuschen und Musiken, vor allem aber die gezielte Komposition von Filmmusiken, die sich takt- und sekundengenau auf das Filmmaterial bezieht.

Historisch geht dieser Situation eine Zeit voran, während derer Ton und Film synchron aufgenommen werden mußten, woraus sich unter anderem die große Anzahl von Musicalfilmen dieser Periode erklärt. Zentral für die frühen Jahre des Tonfilms ist die flächendeckende Musikbegleitung des filmischen Materials im Sinne der dramaturgischen Nachempfindung der szenischen *Valours*. Die Namen Max Steiners, Erich Wolfgang Korngolds und Miklós Rózsas werden primär mit diesem Verfahren assoziiert, das aber keine ungeteilte Zustimmung fand, weil es erkennbar noch der Stummfilmästhetik verbunden war. Die ununterbrochene Begleitung galt als übertrieben, und als Gegenentwurf wurde die intradiegetische Musik stärker berücksichtigt. Jetzt erst tritt die Trennung von intra- und extradiegetischer Funktion von Filmmusik im eigentlichen Sinne vollends zu Tage.



Intradiegetisch zu nennen sind demnach alle Geräusche, Musiken und Sprachäußerungen, die zur filmischen Wirklichkeit gehören und dort wahrnehmbar sind, extradiegetisch diejenigen, die nicht Teil dieser Wirklichkeit sind und ausschließlich vom Zuschauer wahrgenommen werden können. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Geräusche auch tatsächlich von irgendeinem Protagonisten gehört werden, es ist allein ausschlaggebend, ob sie Bestandteil der Filmwirklichkeit sind oder nicht. Es wird sich allerdings schnell zeigen, dass diese epistemologische Differenzierung einen bevorzugten Gegenstand der filmischen Grenzüberschreitung darstellt.



Die intradiegetischen Filmmusiken sind dabei ihren benachbarten Formen der gesprochenen Sprache und des Geräusches verwandt: einmal in der Form des gesungenen Wortes als Lied sowie in opernartigen Darbietungen, zum anderen dann, wenn Geräusche gezielt in quasi-musikalischer Art eingesetzt werden, wie bei dem rhythmischen Stampfen von Maschinen, etwa von Lokomotiven. Nicht selten geht dabei die Geräuschkulisse, die in den Vordergrund tritt, in einer Filmmusik auf.

Grundsätzlich lassen sich die intradiegetischen Filmmusiken nach ihren Quellen und ihren Funktionen jeweils nach Hintergrund, Mittelgrund und Vordergrund differenzieren, wobei die Analogie zu den Kameraeinstellungen of-

fenkundig ist. Als Quelle kann der Musik ein im Hintergrund befindlicher Ort dienen: ein Radio in einer Zimmerecke, ein Fernsehgerät oder eine Musikanlage; die Musik kann zufällig durch ein geöffnetes Fenster eindringen etc. In *Rear Window* verzichtet Hitchcock fast vollständig auf extradiegetische Musik; er stützt sich (ganz ungewöhnlicherweise) fast ausschließlich auf die durch das Fenster unablässig eindringende intradiegetische Geräusch- und Musikkulisse. In *Vertigo* dagegen nutzt er bekanntlich extensiv extradiegetische Musik, wobei er intradiegetische Quellen ebenfalls in dramaturgisch überzeugender Weise einsetzt. Schon hier darf man eine Verallgemeinerung wagen, die sicher von vielen Gegenbeispielen relativiert werden kann: Extradiegetische Musik darf primär als eine Darstellungsform dramatischer, intradiegetische als eine komödienhafte Darbietungsform verstanden werden: Solange *Rear Window* noch die Möglichkeit eines Komödienschlusses besitzt, verbietet sich extradiegetische Musik, denn sie würde die Rezeptionserwartung in der einen oder der anderen Richtung entscheiden und so das vom Regisseur geplante subtile Equilibrium von Komödie und Tragödie stören. Als Beispiel dramatischer Funktionalisierung kann die „Staircase“-Szene aus *Vertigo* gelten.

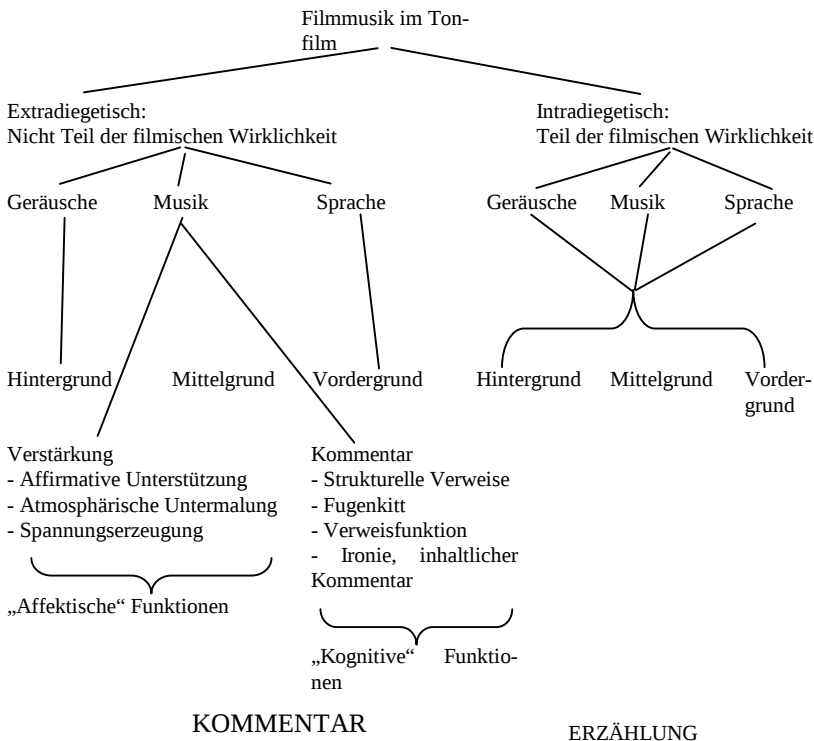
Im Mittelgrund befindet sich eine Quelle, wenn sie grundsätzlich sichtbar ist und in einem losen Zusammenhang mit den Protagonisten der Szene steht. Im Vordergrund steht sie, wenn sie in einem direkten physischen Zusammenhang mit den Protagonisten steht, und diese davon bewegt werden. Zumeist wird die Musikdarbietung dann zum Thema wenigstens dieser Szene; klassische Beispiele sind die Musikeinlagen in Musik- und Komödienfilmen, etwa in den deutschen Musikkomödien der 40er Jahre, aber auch in den nicht seltenen Komponisten- und Musikerfilmen. Dazu zählt schließlich auch der bedeutende Kinder- und Musikfilm *The Wizard of Oz*.

Einen Sonderfall bilden die Zeichentrickfilme, in denen, wie etwa in Disneys *Fantasia*, die Musik das Primäre darstellt und die Filmhandlung sekundär ist. Disneys Film ist dabei in vieler Hinsicht revolutionär, wenn er episodisch rein abstrakte Formen zur visuellen Entsprechung wählt. Seine optische Umsetzung ist auch in einem Film wie *Dumbo* tatsächlich künstlerisch besser gelungen als Hitchcocks berühmte Traumszene aus *Vertigo*.

Gleich welchen Status die physische Quelle der intradiegetischen Musik hat, jede kann ihrerseits wieder mehr oder weniger im Vorder- oder Hintergrund stehen. So kann während einer Darbietung eines Symphonieorchesters die stumme Liebeshandlung der Protagonisten im Zuschauerraum im Vordergrund stehen, andererseits kann das gepiffene Liedchen eines unsichtbaren Wächters, der sich dem ausbrechenden Gefangenen nähert, die Hauptaufmerksamkeit beanspruchen. Allerdings steht in aller Regel die physische Quelle der

Funktion in nächster Nähe. Hintergrundmusik ist dabei als gehörte immer Mittel der Beschreibung und Ausmalung; je deutlicher sie in den Vordergrund drängt, um so eher wird sie zum Thema des Films oder der Filmszene. Insgesamt darf man die intradiegetische Filmmusik als Teil der Erzählung, der *narratio* also, bezeichnen. Sie gehorcht den Gesetzen der filmischen Wirklichkeit und ist aus offensichtlichen Gründen meist Originalmusik, also nicht speziell für den Film komponierte und zugerichtete Musik, denn sie ist O-Ton der Filmwirklichkeit.

Anders steht es mit der extradiegetischen Filmmusik, denn diese ist nicht Teil dieser Wirklichkeit, und sie wird auch nur vom Zuschauer wahrgenommen.



Auch extradiegetisch lassen sich Geräusche, Musik und gesprochene Sprache einsetzen, sogar wenn diese von den Protagonisten nicht wahrgenommen werden können, wie zum Beispiel ein nicht vernehmbarer Herzschlag oder die Stimme des Erzählers als „voice-over“. Hier kann gleichfalls nach Vorder-

Mittel- und Hintergrund differenziert werden, allerdings nicht nach dem Kriterium des physikalischen Ursprungs, sondern nach Maßgabe der funktionalen Bedeutung der Filmmusik. Es überrascht nicht, daß dieser Bereich die eigentliche Domäne der speziell für den Film komponierten Filmmusiken ist, denn Originalmusik hat zunächst einmal einen Bezug zur realen Erfahrungswelt der Zuschauer, der in seiner Zeitgebundenheit möglicherweise starke Konnotationen trägt und deshalb als störend empfunden werden könnte. Der gegenwärtige Film sieht das weniger dogmatisch und nutzt oft die Möglichkeit, beide Formen zu verbinden. Kubrick benutzt in *2001* überhaupt keine speziell komponierte Filmmusik, sondern nur Originalmusiken, die er mit wenigen Ausnahmen nahezu integral im Film beläßt. Er kann dabei vor allem bei den Musiken von Ligeti deren Geräuschqualität mehrfach nutzen, denn sie dienen auch als Fugenmusik. Grundsätzlich jedoch vermeidet er die Etablierung einer den Film als ganzen charakterisierenden Themamusik zugunsten einer eindeutig kommentierenden und gleichzeitig affektiv steuernden Musik: Richard Strauss' Ouvertüre zu *Also sprach Zarathustra* fungiert hier als Rahmen, der Anfang und Ende zusammenbindet, wohingegen Johann Strauß' *An der schönen blauen Donau* als ein einzelnes Beispiel filmmusikalischer Begleitung gelten kann; sie untermauert dann noch einmal den Abspann des Films. Bemerkenswert ist auch die herausgehobene Position, die Kubrick zwei Musiken zu Beginn und vor der Klimax zuweist: In beiden Fällen wird die Musik nicht von Bildern begleitet, die Leinwand bleibt schwarz.

Extradiegetische Filmmusiken übernehmen dabei zwei grundsätzliche Funktionen: die der Verstärkung und die des Kommentars. Verstärkung (*amplificatio*) bedeutet hier die affirmative Unterstützung und Begleitung der Filmhandlung sowie atmosphärische Untermalung. Sie dient der Spannungserzeugung und ihre Hauptaufgabe läßt sich mit der rhetorischen Formel des *attentum parere* beschreiben, sie soll den Zuschauer „bei der attention erhalten“ (Ch. Weise). Diese Aufgabenstellung weist ihr eine affektische Funktion zu, denn sie richtet sich auf die Emotionalität des Zuschauers, und sie gehorcht hier den klassischen rhetorischen Gesetzen des rechten Maßes, denen des *quam satis est* und des *quam opus est*, also der Regel „so viel wie nötig und so wenig wie möglich“. Bei Verletzung dieser Regel stellt sich entweder *obscuritas* oder *taedium* ein, die Handlung wirkt unverständlich oder der Zuschauer empfindet Langeweile und Ekel angesichts einer überbordenden und schlechten Filmmusik. Gerade schlechte Massenfilme neigen dazu, falsche Gefühle mit einem Übermaß an kitschiger und aufdringlicher Musik auszustatten, während im entgegengesetzten Extrem die Abwesenheit musikalischer Begleitung die Filmhandlung nicht notwendig unverständlich machen muß, denn die Bilder und die

Geräusche reichen vollkommen aus. Dies deutet aber auch bereits die zweite Grundfunktion extradiegetischer Filmmusik an, die des Kommentars nämlich. Die außerhalb der filmischen Realität situierte Musik kann nämlich szenenübergreifend auftreten und so thematische Akzente setzen: sie kann als eine Art von „Fugenkitt“ Szenen thematisch direkt oder indirekt miteinander in Verbindung bringen. Nicht selten nutzt sie dazu musikalische Leitmotive, die als „Themamusik“ auch über den Film hinaus eigenständige Bedeutung erhalten können. Ein bekanntes Beispiel ist das dann auch so genannte *Theme from Dr. Zhivago*, das zum internationalen Hit wurde. Musikalische Leitmotive müssen sich aber nicht in einer Themamusik verdichten, sie können auch rein funktional bleiben. Übrigens gibt es auch intradiegetische Leitmotive wie Griegs Melodie aus der Peer Gynt Suite in Fritz Langs *M – eine Stadt sucht einen Mörder*, oder auch die berühmte Themamusik aus *The Third Man* von Carol Reed. In diesem Sinn verfährt extradiegetische Filmmusik nicht affektiv amplifizierend, sondern kommentierend-verweisend und richtet sich solchermaßen auf die kognitiven Fähigkeiten der Zuschauer. In der Forschung werden seit jeher umfassende Systematiken der Funktionalisierungen von Filmmusik erstellt, die in ihrer Differenziertheit naturgemäß immer auch historisch veränderbar sind. Dabei werden grundsätzlich produktionstheoretische und rezeptionstheoretische Verfahrensweisen unterschieden.

Eine wichtige Beobachtung kann aber bereits hier gemacht werden: Auch und gerade gute Filmmusik ist ohne das visuelle Korrelat der Filmbilder oftmals nicht mehr effektiv. Grundsätzlich gilt jedoch das umgekehrte Opernprinzip: *Prima le foto e poi la musica*. Wenn die Musik dann über ihre extradiegetischen Funktionen hinaus auch noch eine überzeugende Eigenständigkeit hat, die sie zum Hit macht – umso besser. Gefordert ist dies von der Filmmusik bestenfalls aus merkantilen Gründen, sie ist *ancilla narrationis* und steht in dienstbarer Funktion. Es zeugt allerdings von den künstlerischen Fähigkeiten vieler Filmkomponisten, daß ihre Werke auch jenseits des Films Bestand hatten und haben. Im Idealfall verbinden sich Film und Musik auf untrennbare Art und Weise zu einer überzeugenden Synthese, so daß wie bei *Spiel mir das Lied vom Tod* die Musik Ennio Morricones ganz unwillkürlich als Assoziation im Bewußtsein erscheint, wenn der Filmtitel genannt wird.

Bevor auf eine ausführlichere Phänomenologie intra- und extradiegetischer Filmmusiken eingegangen werden soll, müssen noch jene lästigen und unbequemen Grenzüberschreitungen diskutiert werden, deren sich gerade die besseren Filmschaffenden oft schuldig machen. Es ist besonders für Narratologen störend, Beispiele filmischer Gestaltung anzutreffen, die ihren in harter Definitionsarbeit entworfenen Gattungsgrenzen geradezu Hohn sprechen. Obgleich

demnach völlig klar ist, daß extradiegetische Filmmusik nicht Teil der filmischen Wirklichkeit sein kann, wird dieser Grundsatz nicht immer eingehalten. Schon frühe Beispiele scheinen zu suggerieren, daß die Protagonisten zumindest ahnen, welche Stimmungsmusik ihren Liebesszenen unterlegt ist; aber auch die glatte Durchbrechung der epistemologischen Regel kann beobachtet werden. So scheint es kein Problem zu sein, die einer panoramatischen Ansicht unterlegte deutlich extradiegetische Musik über den Schnitt in die nächste Szene hinweg zu leiten, wo diese Musik sich als intradiegetisches Requisit erweist. Der umgekehrte Fall ist allerdings häufiger und schon fast entschuldbar, denn es gibt kein epistemologisches Argument, die Überführung einer intradiegetischen Musik in extradiegetische Zusammenhänge zu bemängeln: Im ersten Fall wird man von einer durch die Musik gesteuerten Überlappung der intradiegetischen Musik in die vorangehende Szene sprechen, die damit im Nachhinein untergeordnet erscheint, während der umgekehrte Fall unproblematisch auftritt, denn wir hören einfach nur das, was die Protagonisten hören, länger als diese, bzw. in weiteren Zusammenhängen. Der Fall jedoch, in dem zunächst untermalende extradiegetische Musik schließlich auch von den Protagonisten vernommen werden kann, ist ein klarer Bruch der Konventionen. Dies gilt allerdings nicht für den Musikfilm, zudem nicht für den fantastischen Musikfilm, in dem, wie im *Wizard of Oz*, extradiegetische Musik ganz unproblematisch intradiegetisch wird.

Grundsätzlich ist der Übergang von der intradiegetischen Ebene zur extradiegetischen relativ unproblematisch, so daß es kaum stört, wenn etwa bei der Ansicht eines visuellen Elements die passende musikalische Untermalung einsetzt, etwa so, daß das Bild des Staatsführers zum Zitat der Nationalhymne führt. Selbstredend kann dies auch in kritisch-satirischer Absicht geschehen, und natürlich gibt es derartige Zitate auch auf der rein intradiegetischen Ebene.

Bevor ich mich einzelnen Beispielen widme, möchte ich kurz auf die sich aufdrängende Analogie von Musik und literarischer Erzählinstanz eingehen. Die Trennung von intra- und extradiegetischer Verwendung entspricht ja im Allgemeinen derjenigen eines homo- und eines heterodiegetischen Erzählers in Texten: Der erste ist Teil der erzählten Welt, während der zweite jenseits dieser Welt erscheint; der eine ist körperlich faßbar, der andere kann sich bis zu einer „Erzählfunktion“ verflüchtigen. Auch in der Literatur ist der Übergang zwischen den Erzählformen epistemologisch unmöglich, aber bekanntlich hat die Regel, daß etwas nicht sein darf, keine zwingende Konsequenz, und so wird das Transgressionsverbot auch hier verletzt, allerdings weniger häufig als im Film. Dies zweifellos deswegen, weil der Film ästhetisch offener und beweglicher gestaltet ist und stärker zum Experiment mit formalen und darstellerischen

Elementen neigt, während die relativ starren kognitiven Aufgaben, die beim Leseprozeß zu bewältigen sind, nur eine geringere Bandbreite an grenzüberschreitender Variation zulassen, ohne den Verstehensprozeß zu gefährden. Die Gefahr, daß ein Film unverständlich wird, ohne dies intentional herbeiführen zu wollen, liegt im Wesentlichen auf der intradiegetischen Ebene und betrifft zentral die logische Organisation der Abstimmung von Plot-Elementen und der uneindeutigen Rollen von Protagonisten. Eindeutige und geplante epistemologische Transgressionen werden von den Rezipienten sowohl im Film wie auch in der Literatur als Spiel der Erzähllironie aufgefaßt und so rationalisiert. Metalepsen, wie sie in Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* oder in *Dead Men Don't Wear Plaid* erscheinen, werden ebensowenig als Kunstfehler angesehen wie die kontrollierten Grenzverletzungen in der Literatur etwa bei Raymond Queneau. Grenzfälle sind immer von besonderem Reiz und besonderer Bedeutung bei der Definition der Leistungsfähigkeit formaler Darstellungsmöglichkeiten, aber die Standardsituationen überwiegen doch in erheblichem Maße, und im Normalfall gilt: Wenn in zwei aufeinander folgenden Aufnahmen die ununterbrochene Musik in einer Szene intradiegetisch lokalisierbar ist, gilt sie auch für die andere Szene pro- oder analeptisch als intradiegetisch. Übergänge sind jedoch einfach denkbar: Die den Vorspann mit einer panoramatischen Landschaftsdarstellung begleitende Orchestermusik könnte sich etwa zu einer reinen Klaviermusik entwickeln, die dann im nächsten Bild intradiegetisch lokalisierbar wäre. Der Zuschauer würde hier unbewußt einen metaleptischen Wechsel der Ebenen konstatieren, ohne ihn jedoch genau benennen zu können. Diese Formen des Übergangs sind nicht ungewöhnlich, aber sie sind funktionalistisch betrachtet von relativ begrenzter Bedeutung, denn ihre Leistungsfähigkeit konzentriert sich darauf, die musikalischen Kommentarfunktionen affektischer und kognitiver Steuerung auf die Protagonisten der Filmhandlung zu richten, denn den Zuschauer erreicht die extradiegetische Musik ja ohnehin. Ihre Erfüllung findet diese Form dementsprechend in einer Situation, in der eine verdeckte Adresse gleichzeitig an die Rezipienten und die Protagonisten gerichtet wird. Es ist erkennbar, daß diese Form, dort wo sie erscheint, oft unter ihrer Leistungsfähigkeit bleiben muß.

Anders sieht dies mit dem Übergang intradiegetischer Musik in den extradiegetischen Bereich aus, denn hier ist der Übergang unproblematisch und kann in vielfacher Form genutzt werden: Alle Arten von Geräuschen und von Musik können durch Übernahme in den extradiegetischen Bereich mit einer amplifizierten Bedeutung versehen werden. Da jedoch die intradiegetische Lokalisierbarkeit rezeptionsästhetisch stärker wirkt als die extradiegetische Musik, müssen hier Techniken entwickelt werden, um die Überleitung von einer

Ebene in die andere epistemologisch zu sichern. Intra- und extradiegetische Musik darf niemals gleichzeitig auftreten, und so kann sich in einer Szene der Wechsel auf die Kommentarebene nicht ungestört vollziehen. Man imaginiere folgende Einstellung: Der Protagonist wird in einem Zimmer beim Reinigen der Fingernägel gezeigt, währenddessen er leise einen Marsch pfeift. Die Kamera fährt über die Figur auf die Zimmerwand und zeigt dort ein Porträt des deutschen Kaisers; gleichzeitig wird die gepfiffene Musik durch einen vollorchestrierten Marsch ersetzt. Die Kommentarfunktion der extradiegetischen Musik ist offenbar. Allerdings wird die Kameraeinstellung vermeiden, den Protagonisten während der extradiegetischen Musik zu zeigen, denn die Verbindung zu seiner intradiegetischen Pfeiferei würde die folgende Musik immer als intradiegetisch klassifizieren, wenn der Protagonist im Bild bliebe. Indem er aus dem Bild tritt, verändert sich die Raum- und Zeitdeixis und ermöglicht den extradiegetischen musikalischen Kommentar. Aber auch eine intradiegetische Anbindung ist denkbar, wenn der Protagonist durch das Fenster eine sich nähernde Militärkapelle hört und etwa selbst den Blick auf das Kaiserporträt richtet. In diesem Fall bleibt die Deixis an seine Perspektive gebunden und er im Bild. Geht man zur ersten Variante zurück und läßt auf die Einstellung eine Szene mit einer Militärkapelle folgen, die den Marsch tatsächlich spielt, so erweist sich die Marschmusik als einstellungsüberlappende intradiegetische Musik. Man wird sich wegen der deutlichen Liaison der Szenen dann nicht wundern, den Protagonisten in dieser Szene in irgendeiner Weise wieder zu treffen. In diesem konstruierten Fall hat die Filmmusik starkes thematisches Gewicht, was sicher nicht der Regelfall ist: Gewöhnlicherweise unterstützt und begleitet Musik die Filmhandlung. Dabei kann sie jedoch an den Fähigkeiten eines heterodiegetischen Erzählers partizipieren, etwa wenn sie leitmotivisch pro- und analeptisch verfährt und damit verborgenes Wissen andeutet, oder wenn sie starke Affekte unterstützt. Dem modernen Zuschauer ist allerdings die Abwesenheit von Violinenpizzicati und dröhnenden Orchestertutti oftmals überzeugender zur Darstellung von Spannung und Dramatik als ihr Auftreten; bestenfalls werden dann ausgefeilte Sound-Effekte und hybride Geräusche gewählt. Im Allgemeinen kann man sagen, daß im gegenwärtigen Kinofilm die Filmmusik traditioneller Art gegenüber den künstlich erzeugten Sounds, die sich musikalischer Elemente bedienen, immer mehr an Einfluß verliert. Es besteht allerdings auch kein Grund, diese neue Art der Begleitung von Handlung nicht auch als Filmmusik zu bezeichnen.

Eine andere Tendenz, die sich massiv in der neueren Filmgeschichte bemerkbar macht, ist die sich intensivierende Nutzung von Originalmusik, die längst über die Funktion der pittoresken Orts- und Zeitbeschreibung hinausge-

wachsen ist. Intradiegetische O-Musik hat oftmals eine thematische und kommentierende Kraft, die droht, die Filmhandlung, vor allem bei den schlechten Massenprodukten, die sich auf die Popularität der Begleitmusik kapriziert, zu überformen: Die Grenzen zum genuinen Musikfilm sind hier fließend. Bereits in den 60er Jahren gab es eine ganze Fernsehserie mit der Popgruppe „The Monkees“ und diverse Musikfilme um individuelle Stars wie etwa *Help* von den Beatles oder reine Performance-Filme wie *The Wall* von Pink Floyd. Damit ist aber der Bereich des narrativen Films bereits verlassen, ebenso übrigens wie bei den mehr oder weniger kunstvoll abgefilmten Operninszenierungen, die grundsätzlich einer theatralischen Ästhetik folgen müssen. Anders liegt der Fall bei genuin filmischen Darstellungen von Opern und Dramen, die allerdings einen Sonderfall darstellen.

Den Abschluß sollen einige Thesen bilden, die narratologisches Interesse beanspruchen.

Extradiegetische Musik narrativisiert. Eigentlich ist dieser Ausdruck falsch, weil die Musik das gar nicht kann, aber wie nicht selten kann hier eine Kunst etwas, was sie gar nicht können darf. Extradiegetische Musik geht nämlich eine ganz besondere „dialektische Einheit“ mit dem visuellen Medium ein, beide zusammen bilden eine Ganzheit, innerhalb derer das auditive Medium etwas leistet, was in der Rhetorik mit dem Begriff *evidentia* bezeichnet wird, die Vergegenwärtigung der Handlung „als ob man dabei sei“; die Musik dient also der Illusionsbildung. Mit den ersten Takten der einsetzenden Musik wird das, was der Zuschauer ohnehin weiß, nämlich daß er in einem Spielfilm sitzt, auf einer affektiven Ebene befestigt. Dieser Effekt stellt sich allerdings nur bei einer entsprechenden Vorinformation ein und auch nur bei dem Zusammenspiel von Bild und Musik; die Musik allein hat keine illusionsstiftende Kraft, und in Wochenschauen fungiert sie in ganz anderer Richtung.

Musik ist psychologisierend. Natürlich ist sie das nicht immer und überall, aber mit der Entwicklung des Starsystems im Film gewinnt diese Funktion immer größere Bedeutung, vor allem für den Film der vierziger und fünfziger Jahre. Dies macht sich naturgemäß in Filmen mit geisteskranken Charakteren und extremen Persönlichkeiten bemerkbar. Kennzeichnend ist hier die protagonistenspezifische Leitmotivtechnik, die sich später in eine Themamusik mit charakteristischen Variationen verwandelt.

Musik ist in neueren Produktionen nicht mehr eindeutig von Geräuschen unterscheidbar; Geräusche erhalten den Status und die Funktionen von Musik.

Musik ist ein rhetorischer Geschmacksverstärker, der universell einsetzbar ist; sie verbindet sich sowohl mit visuellen Deskriptionen wie auch mit Sprache oder Handlungen.

Anno Mungen

Die Stimmen der Stadt

Zur musikalischen Dramaturgie des Geräuschs im Film am Beispiel von Fritz Langs *M*

I. Hören / Sehen

Siegfried Kracauers Ausführungen zu Musik und Geräusch im Film in seinem 1960 erschienenen Buch „Theorie of Film. The Redemption of Physical Reality“ gehören zum besten, was je über die Verschränkung von Bild- und Tonebene im Film geschrieben wurde. Die Grundlage seiner Ausführungen bildet die Feststellung, daß „unsere natürliche Umwelt voller Geräusche ist.“ Er fährt fort: „Obwohl uns ihre Anwesenheit lange Zeitstrecken hindurch nicht bewußt werden mag, können unsere Augen doch keinen einzigen Gegenstand wahrnehmen, ohne daß auch unsere Ohren mitbeteiligt wären. Der Alltag besteht aus einer ständigen Mischung visueller und akustischer Eindrücke. Es gibt nahezu keine reine Stille.“¹

Man kann sich das enge Zusammenwirken der von Kracauer angesprochenen Sinne mit einer einfachen Demonstration verdeutlichen. Man lasse einen Tischtennisball auf einen harten Untergrund fallen. Durch die Beschaffenheit der beteiligten Materialien, durch das Gewicht des Balls, durch die Schwerkraft und andere Faktoren gerät der Ball in eine bestimmte Bewegung. Er hüpfte mehrfach auf und ab und beschleunigt seine Bewegung zunehmend bis er liegen bleibt. Die Bewegung des Balls macht sich aber nicht nur optisch bemerkbar. Nicht nur sehen wir, wie sich der Ball bewegt: Jedes Aufschlagen des Balls steht für die akustisch sich äußernde Bewegung des Balls ein. Wir hören, wie er zum ersten Mal auftritt und dann in immer schnelleren Abständen sein

1 Kracauer 1960, (hier jeweils zitiert nach der deutschen Ausgabe 1985), S. 186

Schlagen hinterläßt, bis er stumm bleibt. Wir sehen also nicht nur, wie die Dinge sich ereignen, sondern wir hören es auch: Sehen und Hören sind zwei Seiten derselben Sache.

In den folgenden Ausführungen gilt es, der Verschränkung visueller und akustischer Komponenten im Film in der analytischen Beschreibung nachzugehen. Dies soll an einem frühen Tonfilm geschehen, der von der akustischen Ebene stark vom Geräusch her dominiert ist und in dem auf Musik (sieht man von ganz wenigen Ausnahmen ab, siehe hierzu unten) insgesamt verzichtet wird: Fritz Langs erster Tonfilm *M* von 1930.² Das Repertoire an Geräuschen in diesem Film wird für zwei hauptsächliche Funktionen eingesetzt: Geräuschen kommt auf der einen Seite die Aufgabe zu, die Umwelt als akustische Abbildung wiederzugeben, und auf der anderen Seite werden sie als stilistisches Mittel verwendet, das dem Film sein besonderes künstlerisches Gepräge verleiht. Wenn im stummen Film, nach Kracauer, die Musik die Geräusche in gewisser Weise ersetzt hatte,³ so verhält es sich in diesem Beispiel gerade umgekehrt: Die künstlerisch gestalteten Geräusche substituieren in Langs Film die Musik, so die Ausgangsthese dieses Beitrags.

II. Musik und Geräusch als Komponenten filmischen Erlebens

1. Musik

Mit scharfem Blick für das multimediale Arrangement im Film ist die Musik für Kracauer dasjenige Element, das die zwar bewegten, aber wegen ihres medialen Charakters an sich ‚toten‘ Photographien mit eigentlicher ‚Bewegung‘ – das heißt mit Emotion – konnotiert. Es ist die Musik, die den „stummen Bildern Leben einhaucht“⁴; und es ist die Musik, die für die „Rückgabe fotografi-

2 Auf die meisterhafte Behandlung von Geräusch und Ton in Langs *M* haben viele Autoren aufmerksam gemacht; z. B. Kracauer 1947, S. 230: „Langs erfindungsreicher Einsatz des Tons, um Grauen und Schrecken herauszuheben, ist in der Geschichte des Tonfilms unerreicht.“ – Filmhistoriker wie Kracauer oder Tom Gunning (vgl. Gunning 2000, S. 163-173) behandeln den Gebrauch der Geräusche unter der übergeordneten Kategorie des Tons und schließen somit die Dialoge in ihre Betrachtung mit ein. In den folgenden Ausführungen werde ich dem gegenüber ausgehend vom Postulat einer musikalischen Dramaturgie das Geräusch in den Mittelpunkt stellen und die Dialoge weitestgehend ausklammern.

3 Kracauer 1960, S. 188

4 Kracauer 1960, S. 188

schen Lebens an die Bilder“ Sorge, wie Kracauer sein wichtiges Unterkapitel im Abschnitt „Musik, Bild und Zuschauer“ überschreibt.⁵

Die Bilder im Stummfilm sind demnach für sich unvollständig und bedürfen eines akustischen Gegenparts, um rezipierbar zu werden. Die Stille bewegter stummer Bilder verängstigt den Betrachter, und sie lenkt ihn zugleich ab. Musik im Film kommt die Aufgabe zu, die Distanz zwischen Betrachter und Bild aufzuheben. Sie soll für die Identifikation des Rezipienten mit dem Bild sorgen und erwirkt eine ideelle Einheit von Betrachter und Bild: „Musik wird beigelegt, um den Zuschauer ganz ins Zentrum der stummen Bilder hineinzuziehen und ihn ihr fotografisches Leben erfahren zu lassen. Ihre Aufgabe ist es, das Verlangen nach Geräuschen zu beseitigen, nicht es zu befriedigen.“⁶

Filmmusik und insbesondere illustrative Musik wie im Stummfilm, die ununterbrochen das bewegte Bild mit einer parallelen zweiten zeitlichen Struktur unterlegt, fungiert demnach als Ersatz für etwas anderes, das wir nicht vermissen sollen: die aus dem alltäglichen Erleben bekannten Geräusche und Töne. Im musikalisierten Stummfilm aber wird mit der akustischen Schicht dem durch die Filmbilder nahe gelegten Realismus der Darstellung gerade nicht nachgegeben. Der durch die alltägliche Erfahrung begründete Wunsch, daß wir auch hören möchten, was wir sehen (die enge Verknüpfung von beidem zeigt die Tischtennisball-Demonstration), wird mit der hinzugefügten Musik im Film aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive gleichsam umgeleitet: als würden die Erwartungen, die durch den Alltag an die Gegenstände und ihre Geräusche geknüpft sind, auf ein anderes Gleis verschickt, das zwar im Physiologischen funktioniert, aber der Bedeutung des Ausdrucks nach – wegen der Verschiebung – durchaus problematisch sein kann. Daß dieses ‚Nebengleis des Hörens‘, wenn statt der (mehr oder weniger) realistischen akustischen (Geräusch)Kulisse Musik den bewegten Bildern zugeordnet wird, den sehenden Menschen nicht irritiert, hat einen historischen Grund und hängt mit der lange zurückreichenden Tradition der Wahrnehmung von multimedialen Bildkomplexen im Theater und in anderen Genres der Kunst zusammen.⁷ Ermöglicht wird dieser Prozeß der Umleitung im Besonderen durch die enge Verwandtschaft von Geräusch und Musik, von der in diesem Beitrag ausgegangen wird.

5 Kracauer 1960, S. 187 und S. 186

6 Kracauer 1960, S. 188

7 Mungen 2001; siehe hier besonders das Kapitel zum Diorama und zur Verwendung von Geräuschen in diesem Medium.

2. Geräusch

Hinsichtlich der verschiedenen Qualität von Geräusch und Musik ist folgendes vorauszuschicken: Im wesentlichen unterscheiden sich zwei Klänge, die man als Geräusch oder Ton bezeichnet, durch den Umstand, daß das Geräusch einen Tonkomplex bildet, in dem sich eine Vielzahl von unidentifizierbaren Einzelklängen überlagern, während der Ton als einzelner Klang in seiner Höhe definiert und notierbar ist. Nur die rhythmischen Aspekte des Geräuschs sind in der herkömmlichen Notenschrift darstellbar. Nach Kracauer können aber Musik und Geräusch im Film die gleiche Wirkung haben.⁸

Alltägliche akustische Erfahrung in Verbindung mit ihren visuellen Komponenten kann für die Erstellung künstlerischer Realitäten – wie etwa im Film – nutzbar gemacht werden. Das Verhältnis solchen alltäglichen Erlebens unserer akustischen Umwelt zur künstlerischen Reflexion dieser Umwelt (im Tonfilm etwa) ist das folgende: Die Welt bestätigt ihre Existenz im alltäglichen Erleben des Einzelnen ‚in‘ Geräuschen; zugleich lösen Geräusche aber innerhalb ‚künstlicher Welten‘ (wie im Film, im Theater und in der Musik) bildliche Vorstellungen aus, die als solche intendiert sein können.

Geräusche und auch Musik lösen Assoziationen bildlicher oder anderer Art aus, die mehr oder weniger konkret ausfallen können. Kracauer macht dies für die Geräusche am folgenden Beispiel deutlich:

Man denke [...] an Glockengeläute: kaum hören wir es, so neigen wir dazu, uns wie vage auch immer die Kirche oder den Glockenturm vorzustellen, von dem es herkommt; und dort mag die Fantasie gemächlich weitertreiben, bis sie auf die Erinnerung eines mit Kirchgängern gefüllten Dorfplatzes stößt, die zum Gottesdienst strömen. Allgemein gesprochen ruft jedes vertraute Geräusch innere Bilder seiner Quelle hervor, ebenso wie Bilder von Tätigkeiten, Verhaltensweisen u.s.w., die entweder gewohnheitsgemäß mit diesen Geräuschen verbunden werden oder sich im Gedächtnis des Hörenden darauf beziehen.⁹

Fritz Lang verzichtet in *M* ja sehr bewußt auf den Einsatz von – wie man im Sinne des bisher Gesagten zusammenfassen könnte – substituierender Musik und rekurriert im Akustischen mit ganzer Konzentration auf jenes Phänomen, das die Musik im Stummfilm einst ersetzt hatte: auf die Geräusche. Er setzt die Geräusche aber in Reminiszenz an den Stummfilm mit Musik in gleichsam musikalisierender Weise ein. Ihre abbildliche Funktion im Sinne eines zu erzielenden Realismus‘ erscheint in *M* demgegenüber eher zur Nebensache zu geraten. So gesehen beschreitet Lang mit seiner akustischen Gestaltung von *M* ei-

8 Kracauer 1960, S. 187

9 Kracauer 1960, S. 174

nen Mittelweg, der zwei wesentliche künstlerische Prinzipien filmisch vereint: den musikalischen Aspekt der Geräusche auf der einen Seite und das gestalten-de-ästhesisierende Moment der Musik auf der anderen Seite.

Die akustische Schicht der Geräusche ist als eine sich kontinuierlich entwickelnde Entität zu verstehen, die den Film durchzieht. Die akustische Kulisse im Film besteht aus Einzelgeräuschen mit verschiedenen Klanglichkeiten, die in einer bestimmten Folge angeordnet sind. Das Erfahrungsmodell des Alltags erscheint im Film gleichsam domestiziert und wird einer spezifischen Gestaltung unterzogen. Eine dezidierte künstlerische Gestaltung eines Geräuschkontinuums im Film ist dann nachweisbar, wenn nicht die Abbildungsperspektive im Sinne des Modells des Duplizierens von Authentischem die hauptsächliche Strategie im Film bleibt, sondern andere Aspekte dominant werden. Hierfür ist die akustische Gestaltung von Fritz Langs *M*, die sich am Geräusch als zentralem klanglichem Ereignis unserer Umwelt – und hier vor allem der Stadt – orientiert, ein herausragendes Beispiel.

III. Geräusch, Musik und früher Tonfilm

Die akustische Gestaltung in *M* verzichtet zum einen bewußt auf Musik und begreift zum anderen – so die Hauptthese – das akustische Kontinuum der Geräusche als Ersatz für die Musik. Würde sich diese These bewahrheiten, so käme prinzipiell auch dieser auf den Geräuschen basierenden akustischen Schicht im Film die Aufgabe zu – nach Kracauer (s.o.) –, den Zuschauer in das Bild hineinzuziehen und eine Identifikation mit dem Gesehenen herzustellen. Im größeren kulturhistorischen Kontext sind für dieses Konzept zwei Bedingungen ausschlaggebend. Zum einen ist die Emanzipation des Geräuschs gegenüber der Musik als gleichwertiges klangliches Ereignis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Erinnerung zu rufen, und zum anderen ist die Situation des frühen Tonfilms im Kontext der Fragen der akustischen Gestaltung in Betracht zu ziehen.

1. Geräusch und Musik

Schon im 19. Jahrhundert lassen sich im Zusammenhang multimedialer populärer Darstellungsformen wie etwa dem Diorama erste Ansätze finden, die auf die Emanzipation des Geräuschs als eigenwertiger akustischer Erfahrung, wie

sie später der Musik an die Seite gestellt werden sollte, hindeuten.¹⁰ Deziert weiter verfolgt wurde diese Annäherung von Geräusch und Musik aber erst mit den Bestrebungen der Futuristen und der Bruitisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Gruppen, die in den 1920er Jahren große Beachtung in allen Kunstsparten – also der Poesie, der Malerei, der Musik und auch des Films – gefunden hatten.

Im Jahr 1909 war das wichtigste theoretische Zeugnis der Bewegung erschienen: das „Futuristische Manifest“ von Emilio Filippo Tommaso Marinetti¹¹, dem weitere Schriften, Traktate und Gegenschriften folgen sollten.¹² Wie in den anderen künstlerischen Disziplinen trat man auch innerhalb der Musik für radikale Neuerungen ein, die nicht nur auf den Bereich der künstlerischen Produktion selbst beschränkt blieben, sondern auch kultur- und allgemeinpolitische Implikationen hatten. Die größte Provokation der Bewegung bedeutete die Forderung, klassische Kulturinstitutionen wie Museen oder Opernhäuser ganz zu schließen. Man wollte sich so des überfälligen Ballasts der als schädlich angesehenen Tradition entledigen. Außer von solchen provokativ-zerstörerischen Ideen war die Bewegung von einer großen Technikbegeisterung getrieben. Die Künste fanden mit der Faszination für alles Maschinelle und Industrielle wichtige neue Themen. Die moderne Großstadt, die als das Paradigma des neuen Zeitalters gelten kann, wurde entsprechend in allen Kunstsparten rezipiert. Sie wurde wichtiger Gegenstand, das neue Leben in seiner atemberaubenden Geschwindigkeit künstlerisch zu reflektieren.

In der Musik hatte solche Technikbegeisterung unterschiedliche Auswirkungen. So erhielten die Ideen eines Ferruccio Busoni mit der futuristischen Bewegung neue Nahrung, der schon 1906 seine Erfahrungen mit Mikrointervallen im „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ festgehalten hatte.¹³ Mit der hier formulierten Infragestellung der seit Jahrhunderten gültigen Dur-Moll-Tonalität ging einher, daß nun nicht mehr nur der in diesem Sinne fest definierte Ton musikalische Wirksamkeit haben sollte, sondern auch andere Klänge bzw. Tonsysteme: Ton-Cluster, Mikrointervalle oder eben Geräusche. Francesco Balilla Pratella, einer der wichtigsten italienischen Futuristen jener Jahre, forderte, daß sowohl die herkömmliche tonale als auch die atonale Melodie, bestehend aus bestimmten Rhythmen und Intervallschritten, durch Klangfortschreitungen viel allgemeinerer Art ersetzt werden müßten. Neuartige Klangfortschreitungen dieser Art, mit denen eine Negierung des alten Tonvorrats

10 Mungen 2001

11 Veröffentlicht am 20.2.1909 in „Le Figaro“.

12 Vgl. hierzu Hoppe 1996

13 Hoppe 1996, S. 269

einherging, sollten auch auf Geräuschfolgen, wie sie Lang in seinem Film realisierte, basieren.¹⁴

Es wurde ein bestimmtes Instrumentarium nötig, die neuen Ideen klanglich umzusetzen. Der futuristische Maler und Musiker Luigi Russolo, einer der wichtigsten Verfechter des Brutismus, beschäftigte sich nicht nur theoretisch mit der Materie, wie etwa der berühmt gewordene Aufsatz „L'arte dei rumori“ von 1913 zeigt (die erste deutsche Übersetzung „Die Geräuschkunst“ stammt von 1928), sondern trat auch als Erfinder eigens entwickelter Instrumente auf den Plan.¹⁵ Eine der Kompositionen für das so genannte „Intonarumori“, einem Geräuschinstrument, das eine große Palette von Klängen nachahmen konnte¹⁶, hatte den Titel *Risveglio di una Città* (*Eine Stadt erwacht*). Auch in der Musik wurde demnach eines der wichtigsten Themen der Bewegung verwirklicht. Russolos Instrumente wurden auch verwendet, um Filme mit entsprechenden Klangkulissen auszustatten, wie etwa im Jahr 1929.¹⁷

Zu erinnern ist weiterhin im Zusammenhang der Verwendung von Geräuschen in musikalischen Zusammenhängen an (im Vergleich zu Russolos reinen Geräuschkompositionen) eher konventionelle Werke wie George Antheils *Ballet mécanique* von 1924, das ursprünglich zugleich mit einem abstrakten Film von Fernand Léger aufgeführt werden sollte. Auch die Partitur zu Erik Saties Ballettmusik *Parade* von 1915 und Edgard Varèses Orchesterstück *Amérique* von 1923 verlangen ebenso wie Antheil den Einsatz von Original-Geräuschen, wie sie mit veritablen Sirenen, Flugzeugmotoren, Schreibmaschinen, Hupen oder Revolvern der Musik verfügbar gemacht werden. Viele dieser Geräusche stehen wiederum im Kontext der ebenso faszinierenden wie Gefahr bringenden Großstadt.

In den hier aufgeführten Beispielen von Musikstücken fungiert das Geräusch nicht als ästhetische Verlängerung einer als abstrakt zu verstehenden Auffassung so genannter absoluter Musik. Der Einsatz von Geräuschen inner-

14 Vgl. das längere Zitat aus seinem „Die Futuristische Musik – technisches Manifest 1911“, bei Hoppe 1996, S. 268.

15 Vgl. Abschnitt V. bei Hoppe 1996, S. 272-278.

16 Das Instrument verfügte nach Russolos Auskunft über das folgende Repertoire an Geräuschen:
 „1. Brummen, Donnern, Bersten, Prasseln, Plumpsen, Dröhnen,
 2. Pfeifen, Zischen, Pusten,
 3. Flüstern, Murmeln, Brummen, Surren, Brodeln,
 4. Knirschen, Knacken, Knistern, Summen, Knattern, Reiben,
 5. Geräusche, die durch Schlagen auf Metall, Holz, Leder, Steine, Terrakotta entstehen.
 6. Tier- und Menschenstimmen: Rufe, Schreie Stöhnen, Gebrüll, Geheul, Gelächter, Röcheln, Schluchzen.“ Zitiert bei Hoppe 1996, S. 275.

17 Hoppe 1996, S. 278. Ob es sich bei den hier erwähnten „wissenschaftlichen Filmen“ von Jean Painlevé um Stummfilme oder um Tonfilme handelte, lässt sich nicht sagen.

halb der Musik bei Satie, Varèse oder Antheil oder aber als ganz eigenständiger Geräuschkomposition bei Russolo verweist vielmehr – wie gerade der Titel von Russolos Komposition zeigt – auf die Abbildfunktion des Geräuschs. Zugleich wird das Geräusch aber einer übergeordneten ästhetischen Idee, die ihren eigenen Strukturen folgt, unterworfen. Das Geräusch in den genannten Kompositionen bildete einen wesentlichen Faktor – ähnlich wie im Film –, der Simulation eines Raums zu dienen, der sich über abbildhafte Komponenten von Klängen konstituierte.

2. Geräusch und früher Tonfilm

Mit den Möglichkeiten des neuen Mediums Tonfilm hatte sich das Verhältnis der akustischen Anteile im Film zu seinen optischen, wie sie im Stummfilm organisiert waren, grundlegend verändert. Sprache als Dialog konnte nun für die Bilderzählung in Anlehnung an die Prinzipien des Theaters genutzt werden. Das bedeutete zugleich das Ende der ausschließlichen, meist kontinuierlich vonstatten gehenden musikalischen Illustration, wie sie im Stummfilm in aller Regel üblich war.¹⁸ Ohne auf die überaus große Vielfalt musikalischer Illustration im Stummfilm, was Besetzungen und Praxis angeht, hier eingehen zu können, sei nur auf die großen, eigens komponierten Orchesterpartituren für die bedeutenden Stummfilmproduktionen der zwanziger Jahre hingewiesen. Aus Langs Oeuvre der Stummfilmzeit sind drei Filme in Erinnerung zu rufen, die mit anspruchsvoller sinfonischer Musik aufzuführen waren. Die Partituren zu den Nibelungenfilmen *Siegfried* und *Kriemhilds Rache* (beide 1924) sowie zu *Metropolis* (1927), die alle Gottfried Huppertz komponierte, operieren mit dem für dieses Genre typischen großen Gestus sinfonischer Musik in der Nachfolge Liszts und Wagners. Lang hat immer wieder Interesse an den Fragen gezeigt, die sich mit dem Problem der ‚Vertonung‘ eines Films verknüpften. Dies zeigen auch spätere Arbeiten für den Tonfilm in Hollywood und die Zusammenarbeit Langs mit Kurt Weill in *You and Me* (1938) und mit Hanns Eisler für *Hangmen also Die*.¹⁹

18 In der neueren Filmmusikforschung wird zu Recht Wert darauf gelegt, daß die Aufführungspraxis von Stummfilmen nicht nur Musik vorsah (vgl. hierzu Abel/ Altman 2001). Dennoch muß die musikalische Untermalung von Stummfilmen als allgemein verbindliche und weitverbreitete wesentliche Praxis gelten, die anderes – wie Geräuschemacher – prinzipiell nicht ausschloß.

19 So gesehen kann der nicht weiter belegten Auffassung Patrick McGilligans (ebd. 1997, S. 153) nicht gefolgt werden, der behauptet hat, daß Lang kein besonderes Interesse an Musik im Film gehabt habe. – Vgl. zu Weill: Mungen 2001a und zu Eisler: McGilligan 1997, S. 365-366. –

Die Zeit des Umbruchs vom Stummfilm zum Tonfilm sorgte für eine ästhetische Verunsicherung.²⁰ Sie setzte aber auch kreatives Potential frei. Die völlige Verweigerung von Musik – schon gar von sinfonischer Musik wie für die großen Produktionen nur weniger Jahre zuvor – kann aus dieser Situation heraus als eine der damals zukunftsweisenden neuen Lösungen für den Film verstanden werden, die aber letztlich in eine Sackgasse führte. Kracauer stellt das Phänomen von Verunsicherung und künstlerischer Herausforderung bezeichnenderweise in den Kontext des Gebrauchs von Geräuschen im Film und bezieht sich hier erneut auf die Verwandtschaft von Geräusch und Musik, die beide dem Dialog in der psychologischen Wirkung entgegengesetzt seien und auf das Unterbewußte zielen: „Geräusche“, bemerkte Cavalcanti einmal, „scheinen den Intellekt zu umgehen und etwas sehr Tiefes, uns Eingeborenes anzusprechen.“ Das erklärt, warum die Anhänger des Stummfilms in der Zeit des Übergangs zum Tonfilm ihre letzte Hoffnung auf Filme setzten, die Geräuschen den Vorzug vor Worten geben würden.“ Für den anderen großen Theoretiker des frühen Films, René Clair, „beruhte diese Vorliebe für Geräusche damals auf dem Glauben, daß sie als materielle Phänomene eine Realität setzten, die den Bildern auf der Leinwand weniger abträglich ist als die vom einen Dialogfilm etablierte Art der Realität. Nichts könnte legitimer sein als dieser Glaube. Geräusche, deren materielle Eigenschaften sich aufdrängen, gehören derselben Welt an wie die Filmbilder und werden daher unser Interesse an ihnen kaum beeinträchtigen.“²¹ Geräusche (und auch die Musik im Stummfilm) wurden tendenziell als die dem Medium Film verwandten Ausdrucksmöglichkeiten empfunden, die ihm näher standen als – zunächst – der Dialog.

Die Geräusche, wie sie etwa im frühen Tonfilm Langs verwendet wurden, können demnach gleichsam als Folge von akustischen Momentaufnahmen – als Serien von ‚Photographien des Hörens‘ – angesehen werden. Diese Einschätzung, mit der eine Neubewertung des akustischen Phänomens seit 1920 einhergeht, bildete die Grundlage, mit den Geräuschen im Film über die rein abbildliche Komponente hinauszugehen und das gestaltete Geräusch-Kontinuum als einen wesentlichen künstlerischen Aspekt des Gesamtarrangements aufzufassen: als handle es sich wie im Falle einer speziellen Musik für den Film um eine – regelrecht komponierte – Geräusch-Partitur für den Film.

Darüber hinaus haben die folgenden bedeutenden Hollywood-Filmmusikkomponisten für oder mit Lang gearbeitet: Alfred Newman, James J. Salter, Max Steiner, Miklos Rosza, George Antheil.

20 Scott Eyman bespricht die Gestaltung im ersten Tonfilm der Filmgeschichte *The Jazz Singer* bezüglich des Einsatzes von Dialog und Musik im Sinne dieser ästhetischen Verunsicherung; vgl. Eyman 1997, „Prologue“, bes. S. 14-16.

21 Kracauer 1960, S. 174

IV. Geräuschrepertoires

Geräusche im Theater sind Zeichen, deren Bedeutungen sich auf verschiedenen Ebenen erschließen,²² eine Auffassung, die hier auf den Film übertragen wird. Wesentlich mehr als im Theater aber kann im Film davon ausgegangen werden, daß diese Bedeutungen auf ein ästhetisches Kalkül verweisen, mit dem eine eigene künstlerische Aussage verbunden werden kann²³ – zumal wenn die Geräusche dem Film, wie im Falle von *M*, nachträglich unterlegt wurden.²⁴

Kracauer stellt fest, daß den Geräuschen im Film prinzipiell zwar ganz andere Aufgaben als dem Dialog im Film zukommen, daß aber Geräusche (ähnlich wie Musik) die Sprache ihrer dramaturgischen Funktion nach „bis zu einem gewissen Grad“ ersetzen können.²⁵ Darüber hinaus lassen bestimmte Geräusche einen fließenden Übergang zu verbalen akustischen Zeichen (also etwa Schreien und Rufen) und somit zum Dialog im Film, erkennen. Die Affinität von Geräusch und Musik sowie die Nähe von bestimmten Geräuschen zum menschlichen Sprachausdruck und zuletzt die generelle Erkenntnis des Unterschiedes von mechanisch hergestellten Geräuschen zu Naturlauten führt zu folgender Übersicht, welche die Geräusche, wie sie in *M* verwendet werden, nach drei Kategorien ordnet und deren Verwandtschaften untereinander herstellt. Als das gemeinsame Zentrum dieser drei Bereiche – als ihr Rückzugsfeld – ist das akustisch ebenfalls relevante Gestaltungsmittel der Stille zu bedenken, das im Film immer wieder wie eine Insel aus dem ‚Meer‘ an Geräuschen und Klängen herausragt.

22 Fischer-Lichte 1983, Kapitel 4: „Nonverbale Akustische Zeichen“, S. 161-179. Hier behandelt die Autorin zunächst die Geräusche und dann die Musik, die sie aus Sicht des Theaters als vergleichbare Kategorien einstuft: „Die musikalischen Genres sind daher als theatralische Zeichen imstande, Handlungssequenzen und Handlungskomplexe zu bedeuten, indem sie auf bestimmte soziale Situationen verweisen. – Alle diese Zeichenfunktionen, welche die Musik als theatralisches Zeichen wahrzunehmen fähig ist, hat sie mit den Geräuschen als theatralisches Zeichen gemeinsam.“ ebd., S. 176. – Bezogen auf die Herkunft oder die Quelle des Geräusches lassen sich drei Klassen unterscheiden: Aktionsgeräusche, Maschinengeräusche und Naturlaute (vgl. Fischer-Lichte 1983, S. 164).

23 Fischer-Lichte 1983, S. 164: „Aus dem gleichen Grunde dürfen allerdings auch alle jene Geräusche, die auf der Bühne nicht als einkalkulierte, sondern unvermeidbare Folgen bestimmter Tätigkeiten entstehen – wie bspw. das Geräusch der über den Bühnenboden schleppenden Kostüme, Knacken des Bühnenbodens etc. –, nicht als theatralische Zeichen aufgefaßt werden.“

24 Adolf Jansen war in *M* für den Ton zuständig. Vgl. McGilligan 1997, S. 490.

25 Kracauer 1960, S. 179.

1. Aktionsgeräusche

Geräusche dieser Rubrik sind mit alltäglichen Aktivitäten wie etwa Gehen, Waschen, Hinstellen oder Hinlegen von Gegenständen verknüpft. In *M* werden durchaus nicht alle Tätigkeiten bzw. jeder Schritt, den ein Darsteller macht, mit den entsprechenden Geräuschen synchronisiert. Eine Reihe von Sequenzen, denen man entsprechende Geräusche zuordnen könnte, bleiben sogar ganz stumm. Andere Aktionen, die ebenfalls mit bestimmten Geräuschen verknüpft sein müßten, finden häufig nur in akustischen Andeutungen (z. T. in sehr leiser Nachsynchronisation) statt. Diese Form der reduzierten Verwendung von Aktionsgeräuschen bedingt, daß der Anteil dieser Geräusche in *M* insgesamt sehr gering bleibt. Ein akustischer Realismus, wie man ihn vielleicht erwarten könnte, ist demnach nicht angestrebt. Vielmehr fällt die extreme Selektion auf, die im Kontext des jungen Genres Tonfilm wie folgt zu verstehen ist. René Clair hat in einem frühen Text zum Tonfilm von 1929 darauf hingewiesen, daß ein zu massiver Einsatz von Geräuschen für den Kinobesucher ermüdend wirken könne. Demgegenüber aber sei ein konzentrierter und zielgerichteter Einsatz von Geräuschen zu empfehlen, da sie so zur größeren Wirkung des damals zwar noch neuen, aber doch auch schon schnell abgenutzten Mittels im Tonfilm beitragen könne.²⁶

2. Akustische Signale

Andere Geräusche, die in Langs Film häufig Verwendung finden, können unter der Rubrik des akustischen, meist maschinell (oder ‚instrumental‘) hergestellten Zeichens subsumiert werden. Es kommen vor: akustische Signale zur Zeitangabe (die Kuckucksuhr oder die Kirchenglocke). Andere stammen aus dem Straßenverkehr wie Fahrrad- oder Straßenbahnklingeln sowie Autohupen. Weitere Signale sind das Laden-, das Telefon- und das Türklingeln. Da alle diese Geräusche auf recht eindeutig definierten Tonhöhen basieren, stehen sie tendenziell dem Bereich des musikalischen Ausdrucks nahe. Dies ist um so mehr der Fall, wenn mit diesen Signalen zwei Töne in definierten Intervallabständen erklingen, wie etwa bei der Kuckucksuhr oder der Autohupe.

Eigentliche Musik in Langs Film ist ja nur sehr vereinzelt zu finden. Sie steht außerdem jeweils in Verwandtschaft zum Geräusch, wie das Drehorgelspiel der kurzen Hinterhofszene (im Übersichtsprotokoll siehe den Übergang

26 Clair 1929, S. 1

der Abschnitte 6 – 7). Dem eigentlichen – sehr kurzen – Spiel des Instruments in der Hinterhofeinstellung, wo die Polka *In Rixdorf is Musike ...*²⁷ anklingt, geht das Probieren eines schadhafte Instruments in der vorhergehenden Sequenz unmittelbar voraus. Hier aber erklingen nur schräge Klänge und Töne: also wiederum Geräusche.

3. Geräusche mit sprachähnlichem Ausdruck

Andere geräuschhafte Formen sind sich demgegenüber dem Bereich des Sprachlichen zuzuweisen, während eigentliche Naturlaute wie Vogelgezwitscher, Donnern, Wasserrauschen oder ähnliches, in *M* bezeichnenderweise nicht vorkommen. Nonverbale oder semantisch nicht zu entschlüsselnde menschlich-stimmliche Äußerungen sind als einzige Geräusche hier dem Bereich der Naturlaute, d.h. der nicht-maschinell oder instrumental hergestellten Laute zuzuweisen: Lachen, Aufschreie, unverständliches z.T. sich überlappendes Rufen oder Schreien mehrerer Personen und ähnliches. Diesen Geräuschen verwandt ist das Pfeifen, wie es für Signale und für das Pfeifen von Melodien eingesetzt wird. Der Aufmerksamkeit beanspruchende Pfiff ließe sich auch den Signalgeräuschen zuordnen, während die gepfiffenen Melodien (neben wenigen anderen Ausnahmen im Film, s.o.) am ehesten als ausgesprochen musikalische Zeichen zu verstehen wären. Zugleich aber erlangt gerade die mehrfach wiederholte gepfiffene Melodie Beckerts Signalcharakter, mit entscheidender Bedeutung für den Gang der Handlung (siehe hierzu unten). Schließlich kann Geräuschhaftes mit eher musikalischen Qualitäten in den Szenen ausgemacht werden, in denen je Gruppen von Personen gemeinsam rhythmisiertes Rufen und Sprechen ausführen – so etwa im rhythmischen Chor der Schlußszene oder dem Abzählreim der Kinder zu Beginn des Films.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Anteil aller musiknahen Geräusche bzw. akustischen Ereignisse vom Klingeln und Glockenschlag bis hin zum Pfeifen und rhythmischen Sprechen in *M* im Vergleich zu den Aktionsgeräuschen sehr hoch ist.

V. Geräuschdramaturgie

Ausgangspunkte der Untersuchung von dramaturgischen Funktionen des Geräuschs in *M* bilden die Kategorien von Raum und Zeit. Lang gestaltet in *M* ei-

²⁷ Vgl. Gandert/ Gregor 1963, S. 55.

nen städtischen Raum und entwirft einen Spannungsbogen, der die zeitliche Dramaturgie des Films prägt und mit dem die Bewegungsrichtung auf einen bestimmten Höhepunkt des Films – die große Szene des Bettlergerichts am Schluß – zusteuert. Sowohl die Kategorie des Raums im Film als auch diejenige der Zeit werden mithilfe der akustischen Mittel, wie sie in den Repertoires beschrieben wurden, künstlerisch gestaltet.

1. Geräusch und Raum

Der Ort, an dem sich die Handlung von Langs Film ereignet, ist eine Stadt, und zwar Berlin.²⁸ Sie kann als der eigentliche Protagonist des Films gelten.²⁹ Folgt man dieser Idee der personifizierten Stadt, so läßt sich dieses Bild für die akustische Komponente weiterführen. Der Stadt werden mit filmischen Mitteln nicht nur ein Körper und ein Gesicht zugewiesen: die Stadt erhält auch eine Stimme. Die Signale der Uhren, die Geräusche des Verkehrs aber auch das Rufen, Pfeifen und Sprechen der Menschen sind der stimmliche Ausdruck dieser Stadt: „we hear the voice of the city, a carefully orchestrated mounting chorus of news vendors, the diverse voices competing with each other and with car horns, announcing an extra edition.“³⁰

Die Handlung ereignet sich im städtisch-öffentlichen Raum ebenso wie in geschlossenen privaten oder halbprivaten Räumen dieser Stadt. Die akustische Gestaltung mit Dialogen und Geräuschen verhilft dem Rezipienten, all diesen Räumen Gestalt zu geben: Der Ton, der nur bedingt räumliche Barrieren kennt, wirkt aus dem szenischen Off in den gezeigten Raum und weitet somit den Film-Raum. Der in den Bildern gezeigte Raum verlängert sich über die eigentlichen Grenzen in das Dunkle des Vorführraums bzw. in die Vorstellungskraft jedes einzelnen Betrachters. Das Prinzip des Abwesenden wird im Sinne dieser räumlichen Konzeption wirksam³¹: „Absence imprints this film from the start and determines the way it uses sound and constructs space.“³²

Im Zusammenhang der Konstruktion eines akustischen Raums ist hervorzuheben, daß Lang aus dem an jeder beliebigen Straßenecke einer Stadt potentiell vorhandenen Geräuschkontinuum eine Auswahl trifft. Die akustische städtische

28 Daß es sich um Berlin handelt, wird vor allem durch die Sprache einzelner Protagonisten deutlich, vgl. Gunning 2000, S. 166.

29 Gunning 2000, S. 164

30 Gunning 2000, S. 175

31 Gunning 2000, S. 164-166 und S. 178-69

32 Gunning 2000, S. 165

Kulisse in *M* ist keine Reproduktion der objektivierbaren akustischen Schicht irgendeiner Stadt. Vielmehr setzt Lang diese Kulisse aus dem Reservoir an Möglichem, wie sie im Zusammenhang mit den Ideen der Neuen Sachlichkeit in Verbindung steht, in seinem Sinne zusammen.³³ Als Beispiel für dieses Verfahren sei auf eine kurze Sequenz hingewiesen, die der Szene in der „Bettlerbörse“³⁴ (diese Szene ist im Übersichtsprotokoll der Abschnitt 6) folgt. Die Geräusche – das Hupen, die fahrenden Autos, die Motoren und das Straßenbahnklingeln – sind als Klangcollage angelegt, die nicht das Zufällige der Zusammensetzung in der Überlappung hervorhebt, sondern die Geräusche in eine sukzessive Ordnung bringt (im Übersichtsprotokoll Abschnitt 7, Beginn). Jeder einzelne Klang ist deutlich vernehmbar und identifizierbar. Diese Kulisse von Verkehrsgeräuschen begleitet eine Reihe von kurzen Einstellungen, in denen verschiedene Kinder und ihre besorgten Eltern im öffentlichen Raum der Stadt – auf deren Straßen – gezeigt werden.

Diese Art der akustischen Selektion hat Lang auch für andere Szenen in *M* angewendet und in einem Interview mit Gero Gandert in den folgenden Kontext gestellt:

M war mein erster Tonfilm. Damals haben wir in Deutschland kaum mehr Tonfilme sehen können, als sich an den Fingern einer Hand herzählen lassen. Ich habe natürlich versucht, mich mit dem neuen Medium: *Ton* auseinanderzusetzen. Ich fand zum Beispiel, daß ich, wenn ich allein in einem Straßencafé sitze, natürlich das Geräusch der Straße höre, daß aber im Augenblick, wo ich mich mit einem Gesprächspartner in ein interessantes Gespräch vertiefe oder eine Zeitung lese, die mein Interesse völlig in Anspruch nimmt, mein Gehirn, oder wenn Sie wollen, meine Gehörorgane dieses Geräusch nicht mehr registrieren. Ergo: die Berechtigung, eine solche Konversation filmisch darzustellen, ohne besagtes Straßengeräusch dem Dialog zu unterlegen.³⁵

Der Zuschauer nimmt die Perspektive des Protagonisten ein. Die akustische Wirklichkeit des städtischen Raums wird im Film vom subjektiven Erleben des Einzelnen gleichsam überblendet und ist von individuellen Faktoren wie Beobachtung und Konzentration abhängig. ‚Aufmerksamkeit‘ wird, wie auch in der Analyse zur zeitlichen Disposition des Films im Zusammenhang mit der Verwendung von Geräuschen auszuführen ist (s.u.), so zu einem der wichtigsten Themen des Films, wo die Bereitschaft des Einzelnen den (städtischen) Raum mit hohem Bewußtsein zu erfahren, in den Mittelpunkt rückt. Lang kreierte mit akustischen Mitteln nicht nur einen bestimmten atmosphärischen Raum, der

33 Gunning 2000, S. 167

34 Begriff nach Gandert/ Gregor 1963, S. 51.

35 Gandert/ Gregor 1963, S. 125f.

durch die Assoziationen, die mit den Geräuschen verknüpft sind, entsteht. Vielmehr verweist er mit dieser Form der Selektion auf eine tiefergehende, psychologische Deutung der Figuren:

Damals kam ich auch zu der Erkenntnis, daß man Ton als dramaturgisches Element nicht nur verwenden kann, sondern unbedingt sollte. In *M* zum Beispiel, wenn die Stille von Straßen (das optionelle Straßengeräusch ließ ich absichtlich weg) plötzlich durch schrille Polizeipfeife zerrissen wird, oder das unmelodische, immer wiederkehrende Pfeifen des Kindermörders, das seinen Triebgefühlen wortlos Ausdruck gibt.³⁶

Die akustische Kulisse wirkt als Folge von Einzelereignissen. Die formale Disposition, in welcher das einzelne Geräusch in eine bestimmte planvoll arrangierte Abfolge gestellt wird – und der Regisseur so etwas wie eine Geräuschkomposition erstellt, die denjenigen von Russolo ähnelt –, bildet demnach eine eigene filmische Entität. Diesen Gedanken weiter zu vertiefen, sei ein Blick auf die strukturierte Vernetzung dieser Schicht geworfen. Eine solche Vernetzung bestimmter Geräusche in *M* entsteht zunächst durch deren unmittelbare Folge innerhalb eines (meist kürzeren) Abschnitts. Solch eine Folge stellt wegen der künstlerisch-dramaturgischen Steuerung bestimmte Beziehungen zwischen den einzelnen akustischen Ereignissen her: In der Sukzessive trifft ein Pfeifen auf eine Autohupe, dem eine Stille folgt usw. Neben kurzen Einzelfolgen an Geräuschen verweisen übergeordnete Strukturen auf größere Zusammenhänge, wie sie im Kontext der Erstellung des städtischen Raums ebenfalls Bedeutung haben. Bestimmte Geräusche können aufeinander bezogen sein, auch wenn ein (möglicherweise) großer zeitlicher Abstand zwischen ihnen besteht. Sie verbinden sich entweder durch ähnliche klangliche Eigenschaften oder durch ihre dem Inhalt nach gleiche Aussage, also – musikanalytisch gesprochen – über motivische Verknüpfungen.

Dies gilt für die Uhren und deren Signale, die die Stadt für den Betrachter als Raum in seinem zeitlichen Vollzug definieren: „As Georg Simmel pointed out, clock time holds together and regulates the life of the metropolis.“³⁷ In diesem Zusammenhang ist die These Noël Burchs von der für *M* charakteristischen Spannung von Kontinuität und Diskontinuität relevant,³⁸ wie sie sich auch an der Geräuschgestaltung mit den beiden besprochenen Prinzipien, die je auf beides – Kontinuität und Diskontinuität – verweisen, zeigt. Die in sich abgeschlossenen, auf Einzelgeräuschen beruhenden collagierten Flächen, die kürzere zeitliche Einheiten umfassen, sorgen für Kontinuität auf kleinstem Raum.

³⁶ Gandert/ Gregor 1963, S. 126

³⁷ Gunning 2000, S. 168

³⁸ Hinweis bei Gunning 2000, S. 167.

Zugleich aber entsteht durch sie auch Diskontinuität, da diese Felder – zum Teil recht unvermittelt – ausgeblendet werden. Die angesprochenen großflächigen motivischen Vernetzungen, wie sie durch die Signale der Uhren oder das Pfeifen der *Peer Gynt*-Melodie entstehen, sorgen demgegenüber für übergreifende Kontinuität. Das Signalhafte aber jedes einzelnen Motivs setzt zugleich deutliche Zäsuren, mit denen nicht nur die sie umgebende Stille deutlich vernehmbar (somit hörbar) wird, sondern mit denen auch Sequenzen akustisch unter- oder abgebrochen werden und somit momentan diskontinuierlich wirken (Übersichtsprotokoll an den Übergängen der Abschnitte 1-11).

2. Geräusch und Zeit

Die Geschichte vom Kindermörder und der Stadt, die den Mörder jagt, unterliegt einer zeitlichen Disposition, die auf Spannung angelegt ist. Dieser Spannungsbogen kann anhand der Melodie aus Edvard Griegs Musik zu Ibsens Schauspiel *Peer Gynt*, die Beckert insgesamt sieben Mal im Verlauf der Handlung pfeift, veranschaulicht werden. Es ist ein geschickter Kunstgriff des Regisseurs, daß dieser einzige bedeutende Einsatz von Musik durch seine Erzeugung eine große Nähe zum Geräusch aufweist und zugleich von diesem extrem reduzierten Einsatz von Musik dennoch der große Spannungsbogen des Films mit abhängt. Obwohl Lang in *M* auf Musik aus dem szenischen Off verzichtet, ist es gerade ein musikalisches Zeichen aus dem On, das den Mörder verrät und die entscheidende Wende im Film herbeiführt. Dieses Zeichen sei nun für den Verlauf des Films beschrieben und verfolgt.

Die Melodie charakterisiert ihren Ausführenden – nämlich Beckert. Mit der brüchigen und schlechten Qualität der Ausführung, auf die Lang besonderen Wert gelegt hatte,³⁹ wird Beckerts Zerrissenheit zum Ausdruck gebracht (s.u.), während zugleich mit dem gegebenen rhythmischen Impuls eine bestimmte Energie verknüpft ist, die auf Beckert und seinen Plan verweist. Beckert scheint sich, während er pfeift, in seinem Tun emotional stützen zu wollen, indem er seine Aufregung angesichts des bevorstehenden Mordes gleichsam umleitet. In diesem Sinne wirkt die Melodie im Film als übergreifendes Motiv, das schon bei seiner ersten Wiederholung vom Zuschauer direkt mit dem Protagonisten in Verbindung gebracht wird und die zeitliche Schicht des Films formal strukturiert. Musikhistorisch erscheint der Begriff des „Leitmotivs“ hier nicht

39 McGilligan 1997, S. 155-156. Nach eigener Aussage hatte Lang das Pfeifen der Melodie persönlich übernommen.

glücklich,⁴⁰ eher gerechtfertigt ist derjenige des Erinnerungsmotivs. Hierfür steht der Umstand, daß die musikalische Gestalt recht konstant bleibt und die Melodie von ihrer Substanz her als Motiv keine eigentliche Entwicklung durchmacht. Es verändert sich eher das Umfeld, in den Lang das Motiv einbettet.

Wenn die Melodie zum ersten Mal erklingt, ist mit dem Pfeifen Beckerts zunächst eine alltägliche Situation verknüpft. Das Pfeifen erscheint in direkter Nachbarschaft zu Straßengeräuschen in der ersten Sequenz des Films, in der Elsie Verschwinden thematisiert wird (Übersichtsprotokoll, Abschnitt 1). Beckert, der Elsie auf der Straße einen Luftballon bei einem Blinden kauft, wird von hinten gezeigt, während zugleich die gepfiffene Melodie hörbar ist. Zwar sehen wir Beckert die Melodie nicht pfeifen, aber dennoch assoziiert man ihn als den Käufer des Luftballons. Später wird man mit dem Luftballon den Mörder des Mädchens in Verbindung bringen. Durch das weitere Umfeld, mit dem die Melodie hier visuell konnotiert ist, ist diese größere Dimension somit schon angedeutet: zu der Melodie mischen sich durch das Warten und das Rufen der Mutter ganz allgemein schon die Angst und die Sorge um das Kind.

Beim zweiten Erscheinen erklingt die Melodie in dem Moment, in dem Beckert seinen Brief an die Presse schreibt (Übersichtsprotokoll, Abschnitt 2). Wiederum sieht man ihn nur von hinten, während er die Melodie pfeift. Dennoch wird hier über den Selbstbezeichnungstext des Briefes die Verbindung des Mörders zur Melodie hergestellt. Die Melodie, die sich hier dem Betrachter in ihrer etwas leiernden Art schon eingeprägt hat, wird mit den Morden an den Kindern in einen direkten Zusammenhang gestellt. Kurze Zeit nach der Szene, in der Beckert den Brief verfaßt und die Melodie pfeift, wird der Brief in der Veröffentlichung der Zeitung für längere Zeit in einem Standbild gezeigt. Hier fügt Lang dem Bild keinen Ton – weder Geräusche noch Dialoge – hinzu: Das Bild bleibt stumm. Griegs ohnehin bekannte Melodie mit ihrer sequenzierenden Motivik hat sich aber in der Erinnerung des Rezipienten schon festgesetzt, und man glaubt das Pfeifen Beckerts während der fast gespenstisch anmutenden kurzen Stille vor dem ‚inneren Ohr‘ zu hören. Die tatsächliche Stille wird aufgefüllt von der klanglichen Erinnerung an das schrille Pfeifen Beckerts. Mit diesem Verfahren der Verknüpfung von Brief und Melodie verbindet sich auch die Interpretation von beidem. Der Graphologe, der die Handschrift Beckerts kurz nachdem der Brief gezeigt wurde, deutet, faßt bestimmte Charakteristika des Briefeschreibers zusammen. Er schließt auf „pathologische Sexualität“, und er spricht von „einer zerbrochenen Schreibart“. Diese Deutung

40 Gunning 2000, S. 176

läßt sich auch auf Beckerts Art zu pfeifen anwenden, das abrupte Zäsuren enthält und diskontinuierlich wirkt. Die „zerbrochene Schreibart“, so der Graphologe, weist auf einen Ausdruck von Schauspielerei hin. Gerade das Pfeifen wird für Beckert in Situationen, in denen der sexuelle Trieb aufkommt, zum Mittel, diesen in eine gleichsam (musik-)theatrale Geste vorläufig umzuleiten und seine eigentlichen Absichten dem Kind, das er verfolgt, anspricht und verführt, zu verheimlichen: Das Pfeifen steht aus Perspektive des Kindes für Beckerts Harmlosigkeit und wird gerade deshalb zum tönenden Symbol seines krankhaften und brutalen Verhaltens. Beides – der Brief an die Presse sowie das Pfeifen der Melodie in öffentlichem städtischem Raum, während Beckert den Ballon kauft – ist als Beckerts verzweifelter Versuch zu werten, mit der Außenwelt, von der er abgeschnitten scheint, Kontakt aufzunehmen. Mit diesen Medien kehrt jeweils das Innen des Protagonisten nach Außen: das Außen ist die Stadt, sind die Zeitung und die Straße, welche die Äußerungen Beckerts aufnehmen und weiterreichen.

Erst gegen Mitte des Films, zum Abschluß der großen Fahndungs-Sequenz (Überblicksprotokoll, Abschnitt 7), taucht die Melodie wieder auf, nun aber gleich mehrfach. Beckert wird in dieser Sequenz von Kamera und Zuschauer beobachtet, wie er ein neues potentielltes Opfer im Schaufenster entdeckt, mit seinen Blicken verfolgt und sich dann dem Mädchen zu nähern versucht. In dieser Situation erscheint die Melodie im Übergang zur nächsten Sequenz (der Verfolgung Beckerts durch die Verbrecher; Überblicksprotokoll, Abschnitt 8) insgesamt fünf Mal. Die Mimik Beckerts, nachdem er das Mädchen zum ersten Mal wahrgenommen hat, zeugt von dem inneren Kampf in der Entscheidung, was er tun soll. Sein Zwang zu töten wird siegen, und wie zur Selbstbestätigung pfeift Beckert den Beginn der Melodie. Beim nächsten Erscheinen der Melodie kurze Zeit später begleitet das nervös-selbstgefällige Pfeifen Beckerts, das nun aus dem szenischen Off den Film kommentiert, verschiedene Bilder, welche das Mädchen auf der Straße zeigt, wie es sich die Schaufenster der Läden betrachtet. Nach einer kurzen Zeit trifft das Mädchen die Mutter, und Beckert muß sich zurückziehen. An dieser Sequenz wird deutlich, daß die Melodie einerseits für die sexuelle Erregung und zugleich für die (vorläufige) Domestizierung dieses starken Gefühls steht.

In der nun folgenden Szene, in der Beckert sich in einem Straßencafé aufhält – aber wiederum vom Zuschauer nicht ganz gesehen werden kann, weil er hinter einer Hecke sitzt – pfeift er die Melodie erneut. Hier hat die Melodie sich zum ersten Mal leicht verändert: sie ist etwas langsamer und – wenig später – an mehreren Stellen merkwürdig unterbrochen. Das nochmalige Aufgreifen der Melodie nach dem gescheiterten Versuch einer weiteren Tat wirkt

(ebenso wie die Cognacs, die Beckert trinkt, und die Zigarette, die er raucht) als Selbstberuhigung. Die Melodie entspricht in ihrer leicht abgewandelten Gestalt einem Descrescendo, das der großen Aufregung von zuvor folgt.

Das letzte Auftreten der Melodie im Film verrät Beckert schließlich an die Gangster (Überblicksprotokoll, Abschnitt 8) und schließt mit dem Bild des Luftballons den Kreis zum Beginn. Der blinde Luftballonverkäufer hört das Pfeifen, das nun ohne Unterbrechung den Bildern der Straße – wiederum aus dem Off – hinzugefügt ist, bis es plötzlich abbricht. Über das akustische Signal und die daran anschließende Rekonstruktion der Zusammenhänge, die sich mit diesem Signal in der Erinnerung verbinden, kann der Blinde Beckert als den mutmaßlichen Mörder entlarven.

Beckert verrät sich gleich zwei Mal an die Bande der Verbrecher und Bettler durch die Geräusche, die er macht. Nicht nur die *Peer Gynt*-Melodie bestätigt seine wie schattenhaft verlaufende Existenz im Film gerade vom Akustischen. Auch später ist es ein Geräusch, das sein Versteck im Bürohaus Preis gibt und ihn nun zum zweiten Mal an die Organisation der Verbrecher verrät (Überblicksprotokoll, Abschnitt 9). Kracauer hat auf diesen Umstand hingewiesen:

Ein anderer folgenschwerer Ton [neben seinem Pfeifen, A.M.] wird durch seinen vergeblichen Versuch hervorgerufen, mit einem Taschenmesser das Schloß der Tür aufzubrechen, die er auf seiner Flucht in die Abstellkammer hinter sich zuschlug. Als die Verbrecher das Dachgeschoß des Bürohauses erreichen, verrät das kratzende Geräusch, einer nagenden Ratte gleich, seine Anwesenheit.⁴¹

Es konnte gezeigt werden: Der Einsatz der Geräusche in Langs Film erfolgt nach Prinzipien, welche der akustischen Welt in diesem Film eine nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltete Ordnung sichern. Zugleich aber – dies zeigt das Beispiel des zweifachen Verrats durch akustische Zeichen – verknüpft Lang mit den Geräuschen und Tönen, die im Film wie in einer vielstimmigen Partitur angeordnet sind, eine Thematik, mit der die ästhetisierende Behandlung des Tons sich geradezu erst rechtfertigt. Es geht Lang um das große Thema der Wahrnehmung, insbesondere der akustischen Wahrnehmung. Der Film läßt sich als unerschöpfliches Reservoir an kleinen Feinheiten und Hinweisen auf diese Topik lesen. Die Geräusch- und Klangcollagen ebenso wie die weitgespannten motivischen Vernetzungen – die ‚Stimmen der Stadt‘ – füh-

41 Kracauer 1947, S. 231

ren den Zuschauer durch die Bilder. Die akustische Gestaltung läßt ihn nicht nur aufmerksam hören, sondern auch aufmerksam sehen, weil das Eine in der Gestaltung immer auf das Andere verweist. Lang projiziert mit seiner artifiziellen Tongestaltung das Thema der Wahrnehmung auf den Betrachter und erzielt hiermit einen hohen Grad an Aufmerksamkeit für die Vorgänge der Filmhandlung, die teilweise selbst um diese Themen (Aufmerksamkeit und Wahrnehmung) kreist.

Anhang:

Überblicksprotokoll⁴² Fritz Langs *M* in Hinblick auf die akustische Gestaltung

Ab-schnitt	Be-ginn	Inhalt	Art der akustischen Gestaltung mit den jeweils vorherrschenden Charakteristika	Zäsuren
Vor-spann	00.02	Nero-Film Logo etc.	Stumm.	Mit einem Gong wird der Vorspann beendet.
1	00.36	Elsie Beckmanns Verschwinden.	Zahlreiche Aktionsgeräusche / Dialogarm/ Melodie aus „Peer Gynt“ in Gegenüberstellung mit Autohupe/ ‚Warten‘, Kuckucksuhr (mehrfach)/ Rufen „Elsie“.	Fängt ohne Bild nur mit Ton an „Warte, warte, nur ein Weilchen...“.
2	07.47	Die Bevölkerung und der Mörder.	Dialoge/ Rufen „Extraausgabe“ verdichtet sich zum Rufchor, z.T. mit unterlegtem Dialog/ „Peer Gynt“ zur Briefschreibszene/ eingelesene Texte Litfaßsäule und Zeitung/ Raufszene.	Fängt ohne Bild nur mit Ton an: „Extraausgabe“.
3	13.13	Fahndung durch die Polizei.	Rein dialogisch/ Telefondialog Minister – Lohmann/ Die Technik, daß das Telefongespräch mit den Inhalt kommentierenden Bildern unterlegt wird, führt zu dem Phänomen, daß diese Szenen (z.T. mit Dialogen) ohne Geräusche gezeigt werden.	Beginnt mit der längeren Einblendung des Briefes in der Zeitung, stumm.
4	19.54	Razzien in den Verbrechervierteln.	1. Teil: Signalpfeifen und Autohupen lenken in einen Innenraum des Milieus mit der Warnung „Die Bullen“/ geräuschvolles Verlassen der Kneipe mit Schreien/ immer wieder eingeblendet Hupen, tumultartiges Rufen, Lachen/	Beginnt mit stummen Bildern des Milieus in Außenaufnahmen, ohne jegliche

42 Dieser Überblick basiert auf der restaurierten Fassung aus dem Jahr 2000.

			rhythmisierte Lohmann-Rufe/ 2. Teil: Paßkontrolle, weniger geräusch- hafte eher dialogische Sprache/ melodi- sches Pfeifen Lohmanns, sehr kurz / an- schließend längere stumme Sequenz mit den Bildern der Diebesbeute/ Schluß: Kneipenwirtin, Dialog.	Geräusche, trotz vorfah- render Autos.
5	28.17	Simul- tane Be- ratun- gen: Ringor- ganisa- tion der Verbre- cher und die Poli- zei.	Rein dialogisch/ ‚Warten‘/ Telefonanruf, Zeitansage/ Dialogzentriert, kaum Akti- onsgeräusche/ Türklingeln beendet Warten auf Schränker / Übergang Bera- tungen Polizei/ Ratlosigkeit: stumme Bilder der beiden Beratungszimmer wechseln ab.	Beginnt mit Blick von In- nen nach Au- ßen. Dort fah- ren ohne Mo- torengeräusche zwei Lastwa- gen mit den bei den Razzien Aufgegriffenen vor.
6	40.23	Selbst- Organi- sation der Bett- ler.	Schnarchen, Kartenspielen, etc./ Beginn stark von Aktionsgeräuschen geprägt/ Fortsetzung (Verteilung der Bezirke: hier die Höfe) dialogisch/ Übergangsszene zum nächsten Abschnitt mittels einer Drehorgel/ eine Art Gag im Ausstat- tungsfundus der Bettler mit dem alten Mann am Tresen, der sich die Ohren zu- hält wegen der schiefen Töne der Dreh- orgel, dann aber das richtige Spielen hört (lt. Gandert/ Gregor 1963, S. 55, <i>In Rixdorf is Musike...</i>), das in die nächste Szene (Hinterhof, wieder Leierkasten) überleitet.	Stummes Bild: ein Bettler, den man zunächst nicht sieht, sortiert seine Zigarren etc.
7	43.53	Fahn- dung.	Mit insgesamt wechselhaften Schwer- punkten in der akustischen Gestaltung: 1: Geräusche: Bettler beobachten das Leben in der Stadt: Hinterhof, Straße mit Schaufenstern: Drehorgel (sichtbar), Fahrradklingel, Autohupe, Straßenbahn, Verkehrsräuschen (nur ein Auto ist ein- mal sichtbar). 2: Lohmann mit gelesenen Texten zur Fahndung im Bild. 3: stumm, erste Szene in Beckerts Woh- nung, Türklingel, Situation der Schwer- hörigkeit der Wirtin. Die Untersuchung selbst findet stumm statt (mit Einblen- dung Beckerts vor dem Obststand). Dann scharfer Kontrast: 4: Straßenszene mit entsprechenden Ge- räuschen. Blick von einem Geschäftsin- nenraum durch ein Schaufenster, in dem	Drehorgelspiel setzt vor der eigentlichen Szene ein, die in einem In- nenhof spielt.

			Beckert sich die Auslage betrachtet, Geräusche setzen mit dem entsprechenden Schnitt aus – erneuter scharfer Kontrast. Beckert entdeckt in einer Spiegelung das Bild eines Mädchens, alles stumm. Außen mit Straßen-Geräuschen: Beckert setzt an, sie zu verfolgen und pfeift <i>Peer Gynt</i>. Wie 3: Wohnung, stumm. Wie 4: <i>Peer Gynt</i>, Mädchen vor dem Schaufenster, kurzer Dialog Mutter – Kind. 5: Szene im Café, Dialog, <i>Peer Gynt</i> - Pfeifen hier mit anderer Funktion/ nochmals <i>Peer Gynt</i>. 6: Lohmann – Inspektor, der die Wohnung untersucht hat, Dialog.	
8	54.14	Entdeckung Beckerts durch die Bettler und durch Lohmann.	Dialogarm/ Der blinde Luftballonverkäufer hört das Pfeifen: <i>Peer Gynt</i> und erkennt Beckert/ Dialog gleichzeitig mit dem Pfeifen im Hintergrund/ Blick in den Süßwarenladen von Außen nach Innen/ Klingelgeräusch – ansonsten stumme Szene/ Zeichnung Beckerts mit dem Kreiden-M, mit Dialog/ Dialog Lohmann – Inspektor/ Verfolgung Beckerts und des Mädchens durch die Bettler, meist stumm nur an einigen Stellen Straßengeräusche/ Dialog, Beckert entdeckt das M/ Pfeifsignale der Bettler/ Beckert wird in einer Straße umzingelt: stumm, er flieht in die Einfahrt des Bürohauses, Straßengeräusche werden eingeblendet, u.a. die Sirene der Feuerwehr, ein Feuerwehrrwagen fährt vorbei und in diesem Moment verschwindet Beckert im Gebäude und die Bettler verlieren den Sichtkontakt/ Dialog.	Der neue Abschnitt setzt mit dem Bild des blinden Bettlers ein, dem fast unmittelbar das Pfeifen, mit dem Beckert sich verrät, folgt.
9	1.02.37	Im Bürohaus.	Abschnitt durchsetzt von kurzen Dialogen, mit vielen Geräuschen, auch stumme Abschnitte/ Die Glocken schlagen 6 Uhr: Feierabend der Angestellten/ Menschen kommen aus dem Büro: Stimmengewirr, Hupen/ Dialoge/ Glocken schlagen 11 Uhr/ Pfeifen aus dem Off (laut Gandert/ Gregor 1963, S. 81 „Signalpiff des Schränkers“: <i>Üb immer Treu und Redlichkeit</i>) Andeutung/ Beckert versucht die Tür aufzubrechen: Rütteln, schweres Atmen/ dann Klopfgeräusche, mit denen sich Beckert verrät/	Mit dem Kamera-Schwenk zu den Worten „Vielleicht hat er sich im Haus versteckt!“

			Alarm mit Klingelton wird ausgelöst/ Rumpeln, Aufbrechen der Verschlüsse, Glasklirren, hektisches Durcheinanderreden/ Verlassen des Bürogebäudes/ sieben Standbilder, das letzte als Klammer zum nächsten Abschnitt.	
10	1.17.50	Verhöre.	Dialog/ Verhör 1; Loch in der Decke wird einmal kurz eingeblendet, bei Sachbeschädigung/ Verhör 2/ immer wieder auch stumme Momente/ Textkommentare zum Protokoll, zu denen die Standbilder (und weitere) von zuvor unterlegt werden/ Verhör 3.	Zunächst stumm; beim Bild des Lochs in der Decke setzt der Dialog ein.
11	1.30.13	Gericht der Bettler.	Dialogisch, in der Auseinandersetzung der Menge mit Beckert/ Beckert, der zertört und schreit, wird in den Verhandlungssaal gezerzt/ Bild der stummen Masse/ Hilfe-Schreie/ Lachen der Menge/ großer Monolog: gesteigertes Sprechen Beckerts, Schreien, Verzweiflung/ Tumult, plötzliche Ruhe, alle heben die Hände, die Polizei.	Bilder der alten Schnapsfabrik von Außen, sind vom Dialog des Verhörs unterlegt.
Coda	1.44.13	Staatliches Gericht.	Dialog	[Kein Abspann]

Literatur

- Abel, Richard und Rick Altman (Hrsg.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington 2001.
- Altman, Rick: *Sound, Theory, Sound Practice*. New York 1992.
- Chion, Michel: *AudioVison*. New York 1994.
- Clair, René: *The Art of Sound* (1929), in: <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/art-of-sound.htm> [5.11.2002].
- Dancynger, Ken: Fritz Lang's *M* – Editing Sound as Visuals, in: Ders.: *Film Sound Theory*, S. 45-47 [hier aus: <http://www.filmsound.org/articles/langsm.htm> [5.11.2002]].
- Eyman, Scott: *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution 1926-1930*. New York 1997.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theater*. Band 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1994.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001.
- Föllmer, Golo: *Klangorganisation im öffentlichen Raum*. In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 12), Laaber 1999, S. 191-227.
- Gandert, Gero und Ulrich Gregor: *Fritz Lang. M. Protokoll. Mit einem Interview des Regisseurs* (= *Cinemathek* 3, *Ausgewählte Filmtexte* hrsg. von Enno Patalas), Hamburg 1963.
- Gunning, Tom: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London 2000.
- Hoppe, Andreas: *Klangexperimente des Brutismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Ideengeschichte des italienischen Futurismus*. In: Werner Keil (Hrsg.): *Musik der zwanziger*

- Jahre. Hildesheim – Zürich – New York 1996, S. 261-280.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des Films (1947). Frankfurt am Main 1999.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (1960). dt. Ausgabe hrsg. von Karsten Witte. Frankfurt 1985.
- Levin, David und Richard Wagner: Fritz Lang und Die Nibelungen: The Dramaturgy of Disapproval. Princeton 1998.
- McGilligan, Patrick: Fritz Lang. The Nature of the Beast. A Biography. New York 1997.
- Mungen, Anno: „BilderMusik“ – Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert [Habilitationsschrift, Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2001; die Druckfassung wird im Gardez!Verlag, St. Augustin 2004 erscheinen]
- Mungen, Anno: Theaternmusik als Filmmusik. Kurt Weills Dreigroschen-Musik als Adaption für den Film von G. W. Papst. In: *FilmExil* 14 (2001), S. 9 – 24.
- Prieberg, Fred K.: Musik unterm Strich. Panorama der Neuen Musik, Freiburg – München 1956.
- Russolo, Luigi: L'Arte dei rumori. Mailand 1913.
- Tatar, Maria: Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany. Princeton 1995.
- Türschmann, Jörg: Film – Musik – Filmbeschreibung. Zur Grundlegung einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik. Münster 1994.

Thomas Koebner

Musik zum Abschied

Zur Komposition von Melodramen

Über das Verhältnis von Film und Musik ist bereits soviel Einleuchtendes geschrieben worden, daß es fast verwegen scheint, immer wieder von Neuem über dieses Verhältnis nachzudenken, und bloße Routine, etwas Allgemeinverbindliches zu formulieren – wie das gleich geschehen wird. Der Anspruch, sich bei der Analyse weiter vorzuwagen, liegt einzig in der Erfahrung begründet, daß konkrete Betrachtungen zur Wirkung der Musik in ausgewählten Filmsequenzen, sogar kleine Expeditionen in die Werke, wie sie hier unternommen werden, meist überraschende Erkenntnisse zutage fördern, die – Mosaiksteinchen für Mosaiksteinchen – das Gesamtbild des Phänomens Filmmusik und dessen Geschichte um zusätzliche Nuancen ergänzen.

Noch einmal zum Grundsätzlichen. Aus praktischen Gründen unterscheide ich vier Grundfunktionen der Musik im Film: (a) die *Deskription*, (b) die *Affektsteuerung*, (c) die *Erinnerung*, (d) die *Strukturierung* der Ausdrucksentfaltung. In einem ersten Anlauf möchte ich zu diesen vier Aspekten einige wenige allgemeine Überlegungen zusammentragen, bevor ich mich dann auf insgesamt fünf Filmsequenzen genauer einlasse, die ich mehr oder weniger als Variationen der Standardsituation ‚Abschied‘ verstehe – einer Standardsituation, die den Ausdruck starker Emotionen erlaubt und (deshalb?) Formelhaftigkeit auch der Musik abverlangt, denn das Abschiednehmen, gerade im Genre des Melodrams, dem die ausgewählten Filme *The Kid*, *City Lights*, *Le notti di Cabiria*, *Out of Africa*, *The English Patient* zuzuordnen sind, stellt kein beiläufiges, sondern ein zentrales Handlungselement dar, das die Bewegtheit der beteiligten Personen und auch des Publikums soweit treiben kann, daß die Augen in Tränen überfließen. Die Musik, so scheint es, hat daran einen nicht unwichtigen Anteil.

(a) Musik als Deskription:

Musik kann äußere Bewegungen imitatorisch nachahmen – dafür ist der Ausdruck des Mickey-Mousings zur Hand –, das Hinauf und Hinunter, Fallen oder Stolpern, das Duell, selbst die Verfolgungsjagd. Es müssen aber nicht nur äußere, es können auch innere Bewegungen sein – im Sinne leibseelischer Parallelvorgänge: Der Blutdruck, der jäh hochschießt, wenn der längst sehnlichst Erwartete oder die längst sehnlichst Erwartete vermutlich gleich eintreten werden, „Horch, was kommt von draußen rein“, ebenso der depressive Bogen abwärts, wenn er oder sie es doch nicht waren, „Soll’s wohl nicht gewesen sein“, lassen sich musikalisch unzweideutig vergegenwärtigen. Zur Leistung des Deskriptiven gehört aber auch die Bezeichnung von Raum und Ort: das Lokalkolorit einer italienischen Kneipe oder von Manhattan (in Woody Allens *Manhattan* muß es zum Schluß George Gershwins *Rhapsody in Blue* sein, die als Hölle dieser Stadt zitiert wird) fordert traditionell nach musikalischen Kennzeichnungen. Das gilt aber auch für Sprünge in der Zeit. Wenn die Hauptfigur nach einem Schnitt jäh älter geworden und plötzlich *Yesterday* von den Beatles (genauer Paul McCartney) zu hören ist, weiß der Großteil der Zuschauer von Sergio Leones *Once Upon a Time in America* (1984), daß die Handlung jetzt in den sechziger Jahren spielt. Genauso ist der Sieg der Marseillaise über den deutschen Soldatengesang in Michael Curtiz’ *Casablanca* (1942) nicht nur dem Triumph der einprägsameren Marschweise zuzurechnen, sondern ein politisches Zeichen: die Marseillaise steht für die Befreiung von der Tyrannei, in diesem Fall der über Europa lagernden Nazi-Herrschaft, für Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. In gleicher Weise kann der Hip Hop in Spike Lees Filmen über die schwarze „neighbourhood“ in amerikanischen Großstädten rebellische Unruhe unter der afroamerikanischen Bevölkerung signalisieren.

Naturlaute sind einzubeziehen: Musik kann ebenso sommerliche Hitze wie winterlichen Frost in Töne umsetzen, Gewitter und Sturm genauso wie die Wiederkehr idyllischer Ruhe nach dem Toben der Elemente. Wobei Musik, bei näherer Betrachtung, seltener diese Effekte selbst malerisch getreu wiedergibt, sondern ihre Wirkung auf die lebenden Betrachter festhält, die Körperreaktionen auf glühende Temperaturen oder das Pfeifen des Schneewinds. In einer eigentümlichen Weise vermittelt Musik zwischen Objektiven und Subjektiven – ähnlich wie bei der ‚Widerspiegelung‘ äußerer wie innerer Bewegungen.

(b) Affektsteuerung

Auch absolute Musik ohne jeglichen Vorsatz, etwas aus der Erscheinungswelt illustrieren zu wollen, rührt Gefühle auf. Das gilt für klassische Musik wie für Popmusik. Die Höhe oder Tiefe eines Tons, die Größe der Intervalle, die Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit der die Töne einander folgen, das Sich-Ausbreiten oder Verengen eines Klangs – all diese Elemente der Tonkunst haben eine weiter ausgreifende Bedeutung. Bereits die Ästhetik des 18. Jahrhunderts war empfindlich genug, um die psychophysische Elementargrammatik der Emotionen auch in der Musik wiederzufinden. Natürlich wird ein schleppendes Andante mit Gemächlichkeit, vielleicht sogar Ruhe oder Beruhigung assoziiert, während ein rasches Allegro einen viel höheren Erregungszustand verkündet, ein tiefes Vibrato in den Streichern kann etwas Unheimliches an sich haben, die hochspringenden großen Intervalle in einer aufsteigenden Melodielinie lassen sich mühelos mit der Vorstellung eines sich öffnenden weiten Raumes verbinden. Man denke zum Beweis dieser Annahmen nur an die Hauptthemen in David Leans *Lawrence of Arabia* (1962) oder Sydney Pollacks *Out of Africa* (1985) – im letzten Fall öffnen Quart, Quint und Oktave einen schier unendlichen Landschaftsraum, die Melodie wird zur musikalischen Repräsentation eines spezifischen Eindrucks, den der Anblick einer unabsehbaren Szenerie hervorruft.

Das heißt: die der Musik eigene *Affektsteuerung* kann sich in zweifacher Weise der Affektsteuerung durch die Inszenierung, durch die filmische Erzählung überlagern. Sie kann die von der Erzählung beabsichtigten Affekte *verstärken* – z.B. wenn eine Liebeserklärung durch die Stimme einer süß schmachtenden Solo-Violine begleitet wird. Sie kann aber auch die Affektsteuerung durch die Erzählung *abschwächen* oder *verschieben* – das geschieht durchaus häufiger, als man meint. Der Film erzählt von Abschieden ohne Wiederkehr, von einer fast grausamen Zerreißprobe die einem Menschen zugemutet wird, der lassen muß, was er bis dahin geliebt hat. Das Publikum könnte darauf ergriffen bis zur Stummheit reagieren, weil die tragische Substanz der in Bildern vorgeführten Trennung so vehement ist. Erst die Musik kann so etwas wie eine Art Lösung (nicht Erlösung) befördern, eine Art schmerzlich selige Gefühlsmischung der Konstellation des Unabänderlichen überlagern, die dem Publikum erlaubt, nicht nur betroffen, sondern gerührt zu sein (so will mir scheinen, gestaltet sich die Schlußsequenz in *Out of Africa* – doch dazu demnächst mehr). Mancher Filmregisseur wird entdeckt haben, daß die Musik den Ausdruckscharakter seiner Fabel und der von ihm gefundenen Bilder merklich verändern kann – das erklärt die Angst etlicher Filmregisseure

vor diesem nicht ganz berechenbaren Affektestrom der Töne. Es gibt keine fälschlicherweise nachgesagte prinzipielle Fremdheit, die zwischen Filmregie und Musik besteht, Filmregie kommt oft einem kompositorischen Handwerk gleich: Sie muß nicht nur Figuren im Raum positionieren, die miteinander sprechen, sondern Proportionen für die Entwicklung der Geschichte in der Zeit finden, also durchaus musikalisch denken.

(c) Die Erinnerung

Die filmische Erzählung in Bildern entwickelt ein eigenes Instrumentarium, um zwischen Erfahrungs- und Phantasiewelt zu differenzieren, zwischen Wirklichkeit und Wahn, Tag und Traum, Realität und Halluzination. Da Musik prinzipiell ein abstrakteres Verhältnis zu den Dingen hat, die man als Widerstand der Wirklichkeit erleben kann, fällt es ihr prinzipiell leichter, zwischen diesen beiden alternierenden oder anders aufeinander bezogenen Sphären der Wirklichkeit und der Möglichkeit hin und her zu gleiten. Dies hat bereits Richard Wagners Kompositions-Konzept spätestens im *Ring des Nibelungen* (UA 1876) vorgeführt: Personen, die von einem charakteristischen musikalischen Motiv begleitet sind, können durch die Partitur beschworen werden (man denke an etliche Vordeutungen auf den Helden Siegfried), selbst wenn sie auf der Bühne überhaupt nicht sichtbar sind. Beinahe alle Filmkomponisten arbeiten mit entsprechenden ‚Leitmotiven‘, so daß es ihnen möglich ist, Personen, die aus dem Gesichtskreis für immer oder für gerade jetzt entschwinden, wenigstens musikalisch ‚festzuhalten‘ – wobei gerade der Widerspruch zwischen der Bilderzählung, die den Verlust betont, und der Musik, die das Abwesende herbeizitiert und den Verlust gewissermaßen nicht wahrhaben will, den heftigen Streit der Gefühle in anderen Figuren wiedergibt, die nach dem Verschwinden der ‚Geliebten‘, Begehrten usw. eigentlich in einen dumpfen Trauerstupor verfallen müßten.

In Henry Kings Melodram *Love Is a Many Splendored Thing* (1955) findet sich ein prägnantes Beispiel für diese Wirkung der Musik, die den Schock einer Figur, die durch den Tod einer anderen aufs entsetzlichste ‚beraubt‘ wurde, in einen Gefühlsstrom verwandelt, der den zusammengeballten Schmerz in Wehmut aufzulösen versteht – um so mehr als die real für immer verlorene Person sich im Gedächtnis der Liebenden/Geliebten so sehr eingepreßt hat, daß sie in ihrer Einbildung förmlich weiter existiert. Auf einer Anhöhe bei Hong Kong haben sich eine Ärztin (Jennifer Jones) und ein Kriegsberichterstatter (William Holden) ihre Liebe gestanden. Eine Granate hat den Journalisten in

Korea getötet. Die Übriggebliebene, die Frau geht wieder den Weg zu dieser Anhöhe hinauf und die breit romantisch erklärend einsetzende Musik, die gleichsam als Liebessymphonik den Anblick dieses Hügels mit dem allein stehenden Solitärbaum umgeben hat, beschwört eine Vergangenheit herauf, die nach der inneren Vorstellung der Protagonistin nicht versunken sein darf: und tatsächlich glaubt sie in einer Art Halluzination den Mann auf der Kuppe des Hügels zu sehen (das Publikum hat Teil an dieser ‚Wahrnehmung‘). Die Musik identifiziert die Intensität ihrer Emotionen – so daß es ganz plausibel erscheint, daß die Phantasie ihr einen Streich spielt und die Gegenwart eines Menschen vorgaukelt, der nie wieder über die Anhöhe ihr, der Geliebten, der vergeblich wartenden Liebenden, entgegenkommen wird. Die Sehnsucht und das bessere Wissen darum, daß sie nicht mehr erfüllt werden kann, stoßen im Gefühlshaushalt der weiblichen Figur zusammen. Dadurch entsteht eine Reibung von solchem Ausmaß, daß auch für die einfühlenden Zuschauer die schwelgerische Musik einen Ausweg aus diesem Dilemma zeigt: das Weichwerden angesichts eines unabänderlichen und unerbittlichen Schicksals, dem gegenüber Trotzgebärden nur lächerliche Gestikulation wären.

In der Musik lagern sich Haltungen, Wertungen, Gefühlsflüsse und ihre Brechungen ab, die in deren Entstehungszeit von Bedeutung gewesen sind. Keine Komposition – und sei sie durch zahlreiche Aufführungen gleichsam zum ewigen Kulturdenkmal erhoben worden – ist geschichtslos. Mit ihr verbinden sich aber nicht nur kulturelle Eigenarten, die über das Medium des Komponisten in die Noten, in die Partitur eingeflossen sind, sondern auch die Projektionen des später geborenen Publikums, das ein Stück Musik beinahe rituell in einer bestimmten Kulturliturgie einsetzt und gebraucht (z.B. Felix Mendelssohn-Bartholdys Hochzeitsmarsch bei Heiratsschlüssen in Standesamt und Kirche). Der Assoziationskreis, der sich um eine Musik herum bildet, ist also keineswegs immer nur durch die Direktiven des Komponisten bestimmbar oder vorhersehbar, er bildet sich auch durch wiederholten Gebrauch. Die Versetzung so kulturell relativ deutlich konnotierter musikalischer Werke in einen fremdartigen Hörzusammenhang ruft in der Fremde Erinnerungen an eine vergleichsweise ältere, vertrautere Welt wach. Dieses Schicksal widerfährt in der Filmgeschichte z.B. Kompositionen von Mozart: Seine Stücke werden auf verstaubten Klavieren im Wilden Westen zart angespielt (*The Unforgiven*, 1960) oder ertönen von einem Plattenteller in Afrika (*Out of Africa*). Über die gemischten Gefühle, die bei den Zuschauern in der Erzählung und auch beim Publikum des Films geweckt werden, müßte man länger nachgrübeln. Es ist nicht nur so, daß Mozarts Musik Botschaften einer weicheren, ‚harmonischen‘ Welt in die Grenzsituation zwischen Zivilisation und Wildnis transportiert. Die

„Schönheit“ seiner Musik – Erfindungsreichtum, Eleganz, Subtilität – tritt gleichsam in Wettbewerb mit der andersartigen Schönheit einer Natur, über die der Mensch noch nicht Herr geworden ist. Schöpfung begegnet Schöpfung. Vielleicht ist das Leben derer, die auf der Grenze existieren, von Zeit zu Zeit der Kontemplation der eigenen Ausgesetztheit bedürftig – und für die sanfte Tröstung kommt nicht der Lärm banaler Krachmacherei in Frage, sondern die hohe Kunst der feinstverstellten Tongebilde.

(d) Strukturierung

Musik *strukturiert* Ereignisse in der Dimension der Zeit, durchaus ähnlich der filmischen Erzählung. Ihre formale Organisation ist bereits so prägend, daß wenn ihr nur etwas Raum gelassen wird, sie selbst scheinbar chaotisch durcheinander wirbelnde Bildfetzen in eine Art Gliederung einzubetten scheint. Meistens jedoch räumt die filmische Erzählung der Musik solche Autonomie nicht ein, sondern nimmt ihre Zerstückelung eher in Kauf, als ihr es zu erlauben, die ihr eigenen Formprinzipien als Ordnungszwang auszuüben. Musik besteht eben aus Wiederholungen, Sequenzen, Metamorphosen der Motive, die nach bestimmten harmonischen Regeln erfolgen. Der Weg von der einen Tonart zur anderen ist gebahnt, da ist für Anarchie kaum Platz. So lange noch der Sonatenhauptsatz als Modell galt, war es selbstverständlich, „männliche“ und „weibliche“ Themen kontrastiv aufeinander zuzuführen, gleichsam in einen Dialog zu verwickeln – neuere Satztechniken, es sei nur an Arnold Schönbergs 12-Ton-System erinnert, ersetzen die alten Regeln durch neue, die zum Teil noch viel drakonischer ausfallen. Man kann natürlich auch von anthropologischen Konstanten oder „natürlicher“ Ausdrucksentfaltung sprechen, die bei der Komposition wirksam werden: also dem (vielleicht nur aus traditionellem oder doch tiefer verankertem Verständnis heraus begreiflichen) Drang von Dissonanzen, sich wieder in Konsonanzen aufzulösen. Ob es nun eine Hörgewohnheit ist oder dem eigenen Kulturkreis eingeschriebene Sensibilität, die anderswo auf Befremden stoßen würde: Schnelle Tempi offenbaren gewöhnlich mehr Energie als langsame Tempi. Tänze, die schnell exekutiert werden, können tatsächlich mehr Fröhlichkeit und Lebensfreude signalisieren als höfisch korrekte, langsam und feierlich ausgeführte Schrittfolgen. Dur-Tonarten haben in der Tat eine gewisse Deutlichkeit und Härte (um schon auf die Wortbedeutung Rücksicht zu nehmen), während Moll-Tonarten weicher und verschleierte wirken. Lang hinschwingende Melodien offenbaren eine größere sinnliche Eindringlichkeit als kurze Intervallgruppen, die in der „minimal music“ etwa tapeten-

mustergleich, litaneihaft, im maschinengleichen Staccato wiederholt werden. Strahlend hohe Töne ‚verkörpern‘ und bedeuten zugleich etwas anderes als tiefes Brummen: das eine evoziert etwa aufgehendes Licht, das andere beunruhigt, weil es aus der düsteren Kellerregion des Tonregisters stammt. Man mag dies für natürliche Gegebenheiten der ‚musikalischen Sprache‘ halten oder für westliche Hörkonvention – in den meisten Fällen benutzen Filmkomponisten diese Ausdrucksmöglichkeiten ihres Materials, um die filmische Erzählung zu begleiten, zu verstärken, bisweilen (ganz selten) auch durch kritische Distanz zu ironisieren.

Der Filmkomponist – dies sei der skizzenhaften Erläuterung von vier Grundfunktionen der Komposition im Film hinzugefügt – sieht sich mehreren Fremdbestimmungen ausgesetzt: Mit Ausnahme des Vor- und des Abspanns wird kaum Zeit zur Entfaltung einer musikalischen Logik gegeben. Meist ist er gezwungen, in kurzen und dichten Formen sich zu Gehör zu bringen. Natürlich kann ein langgespannener musikalischer Bogen mehrere kurz geschnittene Einstellungen miteinander verbinden, gleichsam zusammen kitten und auf diese Art und Weise auch für unterschiedliche Bilder einen gemeinsamen Ausdrucksnenner finden – meistens ist es jedoch so, daß auch die Sequenz die Grenzen für die jeweilige musikalische Entwicklung vorgibt. Unbestritten sei, daß sehr häufig, um den Übergang zwischen zwei erzählerischen Kapiteln weicher und schmiegsamer zu gestalten, die Musik des einen Einstellungsverbunds in die neue Einstellung hineinreicht oder umgekehrt die Musik der neuen Einstellung während des Abschlusses der alten Sequenz zu hören ist.

Mit Ausnahme der Musical-, Tanz- und Revuefilme, der Opern- und Operettenfilme, der Musikerfilme oder Konzertfilme, in denen spezifische musikalische Praktiken, auch manchmal viele Takte umfassenden Aufführungen Aufmerksamkeit gewidmet wird, weil hier Musik nicht nur als assistierender zweiter Erzähler hinter oder neben der Bilderzählung zurücktritt, muß sich Filmkomposition oft auf knappe Kommentierung des Sichtbaren im Film zurechtstutzen lassen.

Musik, die sich auf dem Markt durchsetzen will, hat oft die Tendenz, bestimmte Themen oder Charakterstücke so oft zu wiederholen, bis sie Einlaß ins Gedächtnis der Zuhörer gefunden haben (ich sehe hier durchaus unterschiedliche Impulse am Werk bei den obsessiven Repetitionen in der Beethovischen Symphonik oder bei der musikdramaturgisch geschickten Lancierung von Haupt- und Nebenthemen etwa in der Opéra bouffe von Jacques Offenbach). Da sich für Filmmusik ein Markt erschlossen hat, versuchen Filmkomponisten nicht nur den real existierenden Soundtrack als Hörereignis zugänglich zu ma-

chen, sondern die oft vor der Mischung bestehende Folge von musikalischen ‚Szenen‘ zu publizieren: als musikalisches Werk von eigenem Recht, das nicht nur im Zusammenhang mit der filmischen Erzählung seinen Sinn findet. In der Stummfilmzeit hat es nur zu wenigen Filmen eine ausdrücklich hinzu komponierte Filmmusik gegeben, in den meisten Fällen haben, zumal in den kleineren Kinos, Geiger oder Klavierspieler den Gang der Handlung mit Fragmenten begleitet, die man als Fertigteile gewöhnlich der populären späromantischen und zeitgenössischen Tanzmusik entnommen hat, aber auch Opern aller Arten waren vor solchen Zugriffen nicht sicher. Es muß eine manchmal feinteilige, öfter grobschlächlige Begleitung gewesen sein, die sich dem Erzähltempo des Films mehr oder weniger ‚gehorsam‘ angepaßt hat. Von den wenigen Beispielen komplexer Filmmusik etwa in den zwanziger Jahren – man denke etwa an die Komposition von Gottfried Huppertz für Fritz Langs *Metropolis* (1926) oder von Edmund Meisel für Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) – bleibt ihr großer symphonischer Zug im Gedächtnis: Die Komponisten hatten die in der Tonfilmära dann für immer verspielte Möglichkeit, den Film von Anfang bis Ende mit einer Komposition zu verschweißen, die den Bildern mehr oder weniger ergeben diene (nach der Devise „Das Auge ist der Herr, das Ohr ist der Knecht“).

Ich wende mich nun fünf ausgewählten Abschiedssituationen zu und möchte im Detail untersuchen, wie hier die Musik ‚begleitet‘ oder gar die Wahrnehmung der bilderzählerischen Logik verändert und überformt. Erstes Exempel: Charlie Chaplins Film *The Kid* (1921). Chaplin, der mehrere Instrumente spielte, hatte im Nachhinein zu den großen Stummfilmen eigene durchgearbeitete Kompositionen geschrieben – mit Hilfe befreundeter Musiker, die vor allem das Handwerk der Orchestrierung verstanden haben. Alle Zeugen bekunden gleichermaßen, daß die Melodieerfindung, ebenso die Fixierung des spezifischen Ausdruckswerts Chaplins Leistung gewesen sei – dies als Wahrheit unterstellt, fällt auf, daß der junge Chaplin in London stark unter den Einfluß der italienischen Oper gekommen sein muß, denn etlicher seiner Melodien, auch etliche seiner Pathos-Effekte scheinen italienischen Vorbildern nahe zu sein.

In *The Kid* wird die Kohabitation zwischen dem Tramp und einem verwahrlosten Buben, angeblich einem Waisenkind, erzählt: Beide verbindet allmählich eine Liebe wie zwischen Vater und Sohn. Als ein Arzt die traurigen Lebensverhältnisse in der armseligen Dachstube konstatiert und das Fieber des Kindes zudem, will er für „proper care and attention“ sorgen: So heißt denn auch die folgende Sequenz, der ich mich zuwenden will: In der Elendsstraße, in der die beiden hausen, fährt der Wagen des County Orphan Asylum vor, eine Cheffigur und ein Assistent, der Fahrer, steigen aus. Nach dem nächsten

Schnitt sehen wir sie bereits in die Dachkammer von Charlie und seinem Ziehkind eintreten – Charlie kocht, und das ca. 7jährige Kind sitzt friedlich hinten im Bett an die Wand gelehnt und liest die *Police Gazette*. Nun folgen etliche Aktionen und Reaktionen, bei denen die Komik gerade noch, aber nur für kurze Zeit, das Tragische der Umstände verdecken kann. Die beiden Leute aus dem Asyl wollen Charlie das Kind wegnehmen, sie reißen es förmlich von ihm fort, während Charlie sich vergeblich wehrt und schließlich durch eine Luke im Dach entkommt. Das verzweifelt um Mitleid und Hilfe flehende Kind wird grob auf die Fläche des kleinen Lasters gestoßen, der nun mit seiner Beute losfährt („proper care and attention“ ist wohl das letzte, was dem Kind in dem ihm zugedachten Waisenhaus widerfahren wird). Währenddessen muß Charlie den ihn verfolgenden Polizisten loswerden. Er sieht durch eine Seitenstraße das Gefährt mit seinem geraubten Jungen herbeifahren, beeilt sich und springt von einem Dachvorsprung auf den Wagen. In einem schnellen Zweikampf wirft er die Cheffigur von der Ladefläche. Am Ort des Asyls angekommen (eine womöglich noch trostlosere Gegend) hält der Assistent den Wagen an und sieht zurück, fassungslos: denn Charlie und das Kind umarmen sich inniglich und küssen sich, glücklich wegen der gelungenen Rettung. Dem Assistenten ist allerdings nicht danach zumute, jetzt den Helden zu spielen, er flieht, hält dreimal inne, dreimal schüttelt sich der ihn verfolgende Chaplin und hat damit den Verfolger zum Flüchtling verwandelt. Friedlich vereint verlassen Vater und Sohn den Schauplatz. Die dramatische Abschiedsszene – das Kind wird dem fürsorglichen Tramp auf rüde Weise entrissen – hat sich aufgrund des beherzten Eingreifens Charlies in einer mutigen Rettungshandlung zum Guten gewendet: zur Wiedervereinigung. Charlie ist in dieser Sequenz durchaus nicht besonders zappig, würdevolle Ruhe kennzeichnet ihn, mit der er über das Wohl des Jungen wacht, ihm Schutz bietet und Vertrauen einflößt: Immer wieder allerdings erzwingen die äußeren Umstände, daß er sich schnell und heftig gebärdet, da hilft der seriöse Habitus nicht immer, weder auf der Flucht, noch im Zweikampf. Das Kind selbst verhält sich völlig natürlich – wahrscheinlich hat dies auch mit bedingt, daß Chaplin das Clownshafte seiner Figur stark zurückgenommen hat. Manchmal prägt es sich noch aus, wenn er als Sieger auf dem Platz übrig bleibt und dann mit den übergroßen Schuhen zufrieden herbeiwatschelt, um sein Kind vom Lastwagen herunter zu heben.

Als der Junge auf der Ladefläche des Asylautos steht und fleht – unversehens haben sich auch drei arme Hausfrauen eingefunden, die den ganzen Vorgang wehrlos, aber mit Anteilnahme verfolgen –, da sind es durchaus die ausgestreckten Hände des Kindes, die seine rührende Verlassenheit, seine Hilflosigkeit verdeutlichen. Daß er dann sogar den Blick gen Himmel hebt und in ei-

ner Art flüchtigem Gebet um Beistand in der Not bittet, ist etwas sonderbar, an der Grenze zur Pose, aber mit dem Habitus dieses Kindes noch vereinbar. In der Bilderzählung prägt sich diese traurige und ergreifende Szene durchaus ein, doch bemüht sich Chaplin, durch die Flucht über die Dächer gleich eine Art komisches slapstick-erprobtes Gegengewicht zu schaffen: Das Balancieren auf dem Dachfirst, das Wegrutschen auf den einzelnen Schindeln, weil der Fliehende so schnell antritt, daß er unter seinen Sohlen keinen Widerstand findet und regelrecht wegleitet wie auf Seife – all diese Effekte wollen das Publikum wieder auf die Seite des Gelächters ziehen. Genauer betrachtet ist man als Zuschauer jedoch einem wirklich haarsträubenden Zwiespalt ausgesetzt: sowohl dem Melodramatischen der Kindesentführung durch amtliche Sachverwalter unterworfen, die man nicht anders denn als Grobiane schlimmer Sorte bezeichnen kann – als auch mit einer typischen Situation der Stummfilmkomödie konfrontiert, hier mit oft feinerem Witz exekutiert.

Der Eindruck dieser Sequenz verändert sich indessen merklich, wenn man die von Chaplin nachträglich hinzu bestimmte Musik hört: Sie beginnt von vornherein auf einem Mezzoforte-Niveau und läßt die großen Instrumentengruppen des Orchesters vorwiegend unisono spielen, die Streicher und die Bläser, mit wenigen einzeln herausgehobenen Instrumentalstimmen. Eine sechstoneige Passagemusik begleitet die Anfahrt des Asylautos und den Auftritt der beiden Wächterfiguren, Oboen dominieren und geben der immer wieder repetierten, schleifenartig vorgetragenen Komposition einen leicht grotesk-komischen Charakter. Die Lautstärke dieser musikalischen Untermalung, die offensichtlich die beiden drohenden Verfolger leicht karikieren soll, nimmt keineswegs ab, als im Bild dann die Dialoge zwischen Chaplin und den Eindringlingen beginnen.

Zum entscheidenden Wechsel kommt es, als einer der beiden sich auf das im Bett liegende Kind stürzt, um es an sich zu bringen. Nun setzt im Fortissimo ein Wechselgesang zwischen einem aufgeregten Streicherkorpus und auffällig tiefen Bläsern ein, deren Tonfolge wie ein menschlicher Schrei wirkt. Es kommt zu einer Kombination der Bewegung im Bild und der in der Musik: Das Kind reißt sich an der Tür beinahe los, kehrt in das Zimmer zurück und ruft aus Empörung und aus Furcht um Hilfe. Diese Artikulation des Kindes wird gleichsam hörbar und verallgemeinert zum Klagegestus menschlicher Not in tiefen Bläsern. Nun ist diese Korrespondenz von unterstelltem Knaben-Sopran und Baßgewalt an sich kurios genug, wird allerdings nicht als musikalischer Witz empfunden. Es wäre denkbar, daß man die Stimmlage des Kindes auch im Orchester imitiert, also hohe Bläser für dies Aufheulen der geschundenen Kreatur verwendet. Chaplin entscheidet sich gegen eine so nahe liegende Wahl, bei

ihm kommt der Aufschrei aus der Tiefe. Es ist nicht nur der Jammer dieses Kindes, es ist gleichsam der Menschheit ganzer Jammer, den die Musik verkünden will, indem sie sich von naturalistischer Abkupferung der realen Kakophonie in der Dachstube distanziert. Dabei fällt auf, daß die stoßende, drängende Streichermusik sich in der Aufregung in viele kleine, rasch aufeinander folgende Figuren auflösen kann, um dann wieder zur Wucht langgetragener Noten zu finden: Die Vehemenz der plötzlichen Attacke auf das Kind und die musikalische Klage über diesen plötzlichen inhumanen und unwürdigen Übergriff schließen sich also eng zusammen.

Eine zweite Stufe der musikalischen Artikulation setzt ein, als das Kind unten auf der Ladefläche des Autos die Arme ausstreckt und um Erbarmen, Hilfe, Rettung auf jeden Fall fleht: Plötzlich fügt sich die immer noch aufgeregte und fortissimo vorgetragene Orchesterartikulation zur schmiegsamen Klagemelodie, um noch mehr Sympathie und ‚herzerreißendes‘ Mitleid für das Kind im Publikum zu mobilisieren. Im Folgenden erfährt dieser musikalische Aufschrei- und Klage-Tonfall einige minimale Variationen, bleibt aber unabhängig vom Bildgeschehen bestehen: das heißt, die Musik versetzt die Zuhörer/Zuschauer durch ihr *molto agitato* in den Zustand höchster Erregung, eine Befindlichkeit, in der der komische Ausgleich der Bilderzählung fast gar nicht mehr wahrgenommen wird. Eine letzte Steigerung erfährt diese Wiederkehr des symphonischen Protests (der Jammern und Empörung verbindet), als zum Schluss der Assistent noch aus dem Auto vertrieben wird. Da krönen die Bläser noch einmal die Streicherbewegung und verwandeln die Szene zum Triumphakt (ich würde hier beinahe von einem dreigestrichenen *Fortissimo* sprechen wollen). Erst allmählich ebbt dieser musikalische Sturm ab – nach dem Schnitt zurück in das Haus, wo der Arzt seinen kleinen Patienten nicht mehr vorfindet.

Durch die Musik wird die ganze Sequenz ins Register des Hochpathetischen hineingehoben – wer dabei die Augen schließt, käme nie auf den Gedanken, daß gleichzeitig auch Szenen des *comic relief* in die Tragödie eingeschaltet werden, so daß man von vornherein darauf hoffen darf, daß es nicht bei dieser Trennung von Charlie und dem Jungen bleiben wird, sondern daß der Selbsthelfer Charlie in einer wilden und verrohten Zeit es schaffen wird, um die beiden herum einen Schutzkreis warmer Humanität zu bilden und auch wieder herzustellen, wenn er denn von außen verletzt werden sollte. Die Komposition setzt die Logik der Bilderzählung förmlich außer Kraft – sie will zunächst gar nicht an ein gutes Ende glauben, sie räumt der Klage und Anklage Platz ein und zwar nicht nur perspektivisch auf diese Beiden bezogen. Der „Menschheit ganzer Jammer“ faßt uns an, wenn wir nur diese Musik hören, die mit Ausnahme dreier Berührungspunkte mit der Bildhandlung sich völlig ver-

selbständig und gleichsam etwas anderes, etwas Entsetzliches und Feierliches zugleich, zu berichten weiß.

Die Schlußsequenz von Chaplins *City Lights* (1931) ist im strengen Sinne keine Abschiedsszene, sondern im Gegenteil: eine Widererkennungsszene. Es scheinen sich jedoch beide Standardsituationen hier zu überlagern. Das hängt mit der speziellen melodramatischen Geschichte zusammen, die Chaplin in diesem Film konstruiert – dem ersten seiner langen Filme, die in das Tonfilmzeitalter hineinreichen, zugleich dem ersten seiner Filme, die er mit einer weitflächigen Komposition ausstattet. Chaplin der Tramp verliebt sich in ein blindes Blumenmädchen. Durch die Freundschaft mit einem Millionär, der im betrunkenen Zustand ein Mensch, nüchtern hingegen ein hochfahrender Kapitalist ist, kann er dem jungen Mädchen Geld zustecken, damit sie durch eine Operation wieder ihr Augenlicht erhalten soll. Der Tramp, scheinbar als Dieb ertappt, muß wieder ins Gefängnis. „Herbst“ ist das letzte Kapitel überschrieben. Das Blumenmädchen hat in der Zwischenzeit die Behandlung erfolgreich überstanden, sie kann sehen, sie richtet sich mit dem übrigen Geld einen schönen Blumenladen an einer Hauptgeschäftsstraße mit breiten Trottoirs und regem Verkehr ein. Ein walzerähnlich schaukelnder Tanzrhythmus definiert den Puls der Großstadt – das Musikstück ist modellierbar, kann sich merklich verlangsamen lassen, aufstauen, scheint wie geeignet dafür zu sein, die Vorgänge im Bild deskriptiv zu begleiten. Doch auch hier finden sich bemerkenswert wenige Berührungspunkte zwischen filmerzählerischer und musikalischer Entwicklung. Als in einer zweiten Einstellung der völlig zerlumppte Charlie um die Ecke schleicht, um die Stelle leer zu finden, an der früher das blinde Blumenmädchen gesessen hat, wird die Musik langsamer und zugleich dunkler instrumentiert, um der traurigen Schädigkeit seines Zustands, vermutlich auch seiner Enttäuschung gerecht zu werden. In einer dritten Szene sind wir wieder zurück im Blumenladen, draußen hält eine elegante Limousine mit Chauffeur, die Tür fällt ins Schloß, darauf reagiert die junge Frau, denn so hat sie auch, als sie noch blind war, die erste Begegnung mit Charlie in Erinnerung – sie muß glauben, daß ihr Wohltäter ein reicher Mann sei. Dementsprechend starrt sie ratlos den jungen Galan mit Zylinder an, ob er wohl irgendein Zeichen des Wiedererkennens gebe. Das ist nicht der Fall, es handelt sich um einen Fremden. Durch diese Reaktion des Mädchens wird allerdings deutlich, daß sie immer noch auf ihren Heilsbringer, ihren Retter wartet – und sich eigentlich nicht erklären kann, weshalb er sich nicht längst von Angesicht zu Angesicht offenbart hat.

Wenige Meter weiter an der Straßenecke, an der ausgerechnet Charlie damals von der Polizei festgenommen worden ist: Die Menschen stauen sich vor der roten Ampel, die Kamera schwenkt nach rechts, Charlie kommt ins Bild,

sieht sich die Ausstellungsfenster der eleganten Läden an. Zwei Jungen, die Zeitungen verkaufen, die bei seiner Ergreifung damals gegenwärtig waren, erkennen ihn wieder. Dreimal trifft der Frechere ihn mit dem Blasrohr am Kopf. Aber Charlie ist ein erschöpfter Mann, der Lebenswille, auch die Bereitschaft, sich selbst zu verteidigen, sind auf ein Minimum geschrumpft. Er weist auf die Übeltäter, aber der Gestus hat eher etwas Mürrisch-Klagendes an sich. Als er seinen Weg fortsetzen will, werden aus dem Blumenladen alte Blumen und Zweige hinausgefegt in die Gosse. In einer Naheinstellung sieht er eine halb entblätterte Rose im Rinnstein. Sofort nimmt die Musik feinen Glanz an: Charlie bückt sich, die Jungen zerren an seinem Hosenboden, halten ein Stück Innenfutter in der Hand, daß er ihnen wieder entreißt, um sich damit die Nase zu putzen und es sorgfältig gefaltet in die Außentasche zu stecken. Bei dieser Aktion sind die junge Blumenverkäuferin und ihre Kollegin hinter dem großen Schaufenster Zeugen und lachen (vielleicht sogar herzlich, weil sie nicht wissen, um wen es sich handelt und sie im Übrigen angesichts dieses zerlumpten Stadstreichers wenig Zartgefühl aufbringen). In einer sechsten, nunmehr wichtigsten Einstellungsfolge dreht sich Charlie mit der halb entblätterten Blume in der Hand um und sieht in das Schaufenster des Blumenladens, er erkennt die einst blinde Verkäuferin sofort und starrt sie an, ziemlich lange, bevor sich seine Züge in einem leichten Lächeln lösen. Leitmotivisch setzt dazu – nach einem Moment schreckhafter Stille – die feine, über viele Intervalle hinweg irrlichtende und zugleich geschmeidige Melodie ein, unverkennbar von der Solovioline vorgetragen, die im Verlauf des Films bisher mit der blinden Blumenverkäuferin assoziiert worden war. Ein Leitmotiv, ein Erinnerungsmotiv. Die junge Frau identifiziert natürlich Charlie nicht als den, den sie ständig erwartet. Sie bietet ihm von innen in stiller Gestikulation eine kleine Rose und ein Geldstück an und steht auf, um durch die offene Tür zu ihm zu gelangen. Er flieht fast, so daß beide die Arme ausstrecken müssen, sie, um ihm die kleine Rose zu überreichen, er, um sie nicht einfach auf den Boden fallen zu lassen – jetzt spielen die Violinen verstärkt mit zärtlichem Ausdruck. Nun will sie ihm auch noch das Geldstück geben und nimmt seine Hand, um es hinein zu legen. Sie, die die längste Zeit ihres Lebens blind gewesen ist, erkennt durch Tasten diese Hand wieder, sie tastet an seinem Revers bis zum Hals hinauf und weiß: Der arme Lump, der vor ihr steht, ist der Mann, dem sie die tiefgreifendste Veränderung ihres Lebens zu verdanken hat, der Ersehnte: Diese Entdeckung macht sie so fassungslos, daß die Musik förmlich mitten im Takt erstirbt – die zweite merkliche Pause. Die erste tritt ein, als Charlie sie zum ersten Mal durch das Schaufenster hindurch entdeckt. Ein so disparates Paar wie die beiden ist kaum vorstellbar, ein happy ending vermutlich auch nicht in Aussicht, so sehr wider-

spricht die Realität des Tramp der vermutlich in den Tagträumen des Mädchens ausgemalten Erscheinung des noblen Ritters.

Der silberne Schleier, der sich jetzt vom Himmel zu senken scheint – um metaphorisch den Charakter dieser lichterfüllten Musik zu beschreiben – umgibt noch die kurzen Dialogzeilen (You can see now? – I can see now), bevor sich der Film mit Großaufnahmen auf die lächelnden und zugleich zerknirschten Gesichter verabschiedet. Die Musik indes wird im Abspann mächtiger und weckt gleichsam in der Tiefe des Orchesterklangs ein beunruhigendes, tragisch wirkendes Echo (wie bei den schnellen Stücken, die Chaplin für *City Lights* komponiert, der Einfluß von Jacques Offenbach spürbar zu sein scheint, so hier die nicht ganz von der Hand zu weisende Analogie zum Schluß von Giacomo Puccinis *Madame Butterfly*, 1904). Die Musik betont das Ambivalente des merkwürdig offenen Schlusses, das Ergreifende und Rührende der Begegnung und zugleich die ungeheure Distanz zwischen den beiden Lebensläufen, so daß ‚süße Empfindungen‘ und zugleich der Schmerz über die Erkenntnis einer schier unüberbrückbaren Differenz in der musikalischen Komposition Ausdruck finden.

Chaplins filmmusikalische Ästhetik ist bereits bei diesem ersten Versuch (chronologisch gesehen), seine Filme mit eigenen Kompositionen zu ergänzen, von einer klaren Logik bestimmt: Über etliche Szenen hinweg kann gleichsam ein musikalischer Gestus bestimmend sein, der sich leicht diskret an unterschiedliche Figuren im Bild anpassen läßt (z.B. an den Auftritt des armen, zerfransten Vagabunden). Für den einsetzenden Höhepunkt einer Szenenfolge, hier die Wiederbegegnung und Wiedererkennung zwischen den Protagonisten muss eine Musik von neuer Qualität einsetzen, womöglich eine Musik, die den Hörern längst bekannt ist und deswegen eine Art spezifischer Erinnerung, vielleicht sogar nostalgischer Aura an sich hat, die frühere Phasen der Fabel, womöglich sogar den Schimmer des Anfangs in sich enthält und darin wachruft. Schließlich weiss Chaplin sehr geschickt die Pause, das Abbrechen der musikalischen Fortspinnung, das Schweigen vor allem dann einzusetzen, wenn die Erkenntnis des jeweils anderen plötzlich die ganze Person ergreift und förmlich lähmt und all die kleinen Alltagsinteressen mit einem Mal auslöscht: Der Kairos, der große Moment der Offenbarung, wird freigehalten von musikalischer Aufgipfelung, vielleicht, weil es ein Augenblick ist, in dem die Menschen nicht mehr zu atmen wagen, in dem die üblichen Körperfunktionen aussetzen, eine Vorahnung des Todes. In der berühmtesten Arie der „Madame Butterfly“, „Un bel di“, stellt sich die arme Heldin die Wiederkehr ihres geliebten Pinkerton aus dem fernen Amerika visionär vor – wenn er dann den Hügel heraufkäme, und nach ihr rufen würde, würde sie sich zuerst verstecken, auch um nicht

gleich beim ersten Anblick des so lange Ersehnten sterben zu müssen. Von einem ähnlichen Schock der Wiedererkennung muß auch hier am Schluß von *City Lights* gesprochen werden. Nur hat Giacomo Puccini die Möglichkeit, seine prima donna diesen Moment in einen exzessiven musikalischen Ausbruch mit hohen Tönen umzuwandeln. Die profaner gezeichneten Figuren von Chaplins Melodram verfügen nicht über derartige Instrumente, Ekstase anders als durch schreckhaftes Verstummen, auch wenn sich danach Glück in der Psyche ausbreitet, zu akzentuieren.

Federico Fellini rückt in den Mittelpunkt seines Filmes *Le notti di Cabiria* (1957) die traurig-komische Figur einer jungen Hure (Giulietta Masina), die Pech mit Männern hat: Immer wenn sie glaubt, sie hätte jemand an sich gebunden und es sei nun Zeit für Liebe und Vertrauen, muß sie entdecken, daß die Entsprechenden eigentlich nur an ihrem Geld interessiert sind. Das steigert sich zum Schluß – der Mann, mit dem sie eine neue Zukunft beginnen will, führt sie bei Sonnenaufgang auf die steilen Klippen am Albaner See bei Castel Gandolfo, sie erkennt plötzlich, daß auch er auf nichts anderes aus ist als auf ihr Geld, daß ihn sogar der Gedanke durchzuckt, sie hinabzuwerfen, um sie endlich loszuwerden. Da bricht sie zusammen, sie wirft ihm ihr Geld zu, fällt auf den Boden, wühlt in Laub und Erde und schreit, daß sie nicht mehr leben wolle. Der unwürdige Galan nimmt rasch ihre Handtasche und enteilt, er nimmt nicht nur ihr Ersparnis mit sich, sondern auch noch ihr Weltvertrauen. Wie mechanisch läuft Cabiria durch den Wald wieder zurück zur Straße. In der Zwischenzeit ist die Sonne untergegangen und Nacht eingefallen. Es ist der Tiefpunkt ihrer Lebenskurve, wie soll sie aus dieser Verzweiflung je wieder emporkommen? In diesem Moment inszeniert Fellini den Beginn eines Wunders: Auf der anderen Straßenseite tauchen junge Leute auf, die offenbar von einem Fest kommen: Ein junges Paar fährt auf der Vespa im Kreise, denn sie wissen nicht, wie sie jetzt nach Hause kommen sollen, die anderen tanzen und spielen, zwei Jungen spielen Gitarre, einer Ziehharmonika. Es ist eine leichte, spielerische volkstümliche Melodie, eher heiter-vergnügt, eine Art Gegengesang gegen die schwarze, umgreifende Nacht. Die jungen Leute umschwärmen Cabiria, die wie automatisch die Straße hinab geht und beziehen sie in ihren Festzug ein. Der eine Gitarrist sieht sie an – und die Kamera mit ihm: das kummervolle runde und weiße Gesicht, in dem Tränen vom linken Auge eine schwarze Spur die Wange hinabgezogen haben. Vielleicht unbeeindruckt von dieser Physiognomie der Trauer, vielleicht aus Widerspruchsgeist stellt sich der zweite Gitarrist Cabiria in den Weg und greift energischer, schneller, heftiger in die Saiten seines Instruments: der erste musikalische Wechsel. Die Musik erhält etwas Demonstratives, sie drängt, schiebt und spannt sich zugleich weit aus, als wolle sie der

Herrschaft des Lebens über den Tod wieder das angestammte Recht verschaffen. Ein junges Mädchen wendet sich in einem Zwischenschnitt Cabiria zu und sagt ihr etwas, von dem wir nichts hören. Da ist es Zeit für den zweiten musikalischen Wechsel: Die mit den einfachen Instrumenten gespielte Weise wird plötzlich von einem Orchester übernommen. Damit markiert die Komposition den Übergang von der außen vorgetragenen Lebenszuversicht in das Innere der Hauptfigur. Cabiria fühlt sich plötzlich wie angesteckt von dem ‚leichtsinnigen‘ Schlendern und Tanzen der jungen Leute und überwindet die schreckliche Verzweiflung, in der sie vor kurzem noch auf der Erde gelegen hat. Um mit einem Begriff aus Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“ (1954-59) zu sprechen, durchzieht sie der „Wärmestrom“ des neuen Lebens – und dies artikuliert sich in dem anwachsenden Crescendo der Streicher und dem vollen Orchesterklang, der in den Abspann hinein begleitet. Um diese Verwandlung unzweideutig sichtbar zu machen, riskiert es Fellini, Cabiria, die langsam wieder zu lächeln beginnt, plötzlich mit klaren, offenen Augen in die Kamera blicken zu lassen: Sie nickt uns unmerklich zu, als würde sie und das Publikum nun das Versprechen verbinden, das neugefundene Leben nicht einfach aufzugeben.

Um der Korrektheit willen sei ausdrücklich vermerkt, daß es sich nicht um eine typische Abschiedsszene handelt, obwohl zu Beginn dieser abschließenden Einstellung von *Le notti di Cabiria* die Protagonistin mit dem Leben abgeschlossen zu haben scheint: eher handelt es sich um eine Metamorphose, die den scheinbar so endgültigen Abschied in seiner tragischen Gewalt wieder vermindert, dessen düstere Affekte aufhellt und den Beginn eines neuen Lebens verheißt. Nino Rotas Musik wird der Ambivalenz dieser Situation gerecht: Hinter der Musik, die das Innere, die Gefühle der Hauptfigur wieder spiegelt, die den lustigen Festtaumel verlängert, hinter der instrumentalen Verbreiterung und Verstärkung dieser tänzerischen, ermunternden Intervallsprünge zeichnet sich in den Harmonien Rotas immer auch eine feine Spur von Melancholie ab.

Um meinem Vorsatz gerecht zu werden, will ich mich am Ende auf unzweideutige Abschiedssituationen in zwei populär gewordenen Melodramen einlassen: auf *Out of Africa* (1985, R: Sydney Pollack) und *The English Patient* (1996, R: Anthony Minghella). Beide Filme beruhen auf bedeutenden literarischen Vorlagen, im einen Fall stammt sie von der dänischen Erzählerin Karen Blixen, in dem anderen Fall von Michael Ondaatje. Es sind Erzählungen, die durch den Rückblick auf eine verlorene Zeit gekennzeichnet sind – dasselbe gilt auch für die Filme. In *Out of Africa* berichtet Karen Blixen (Meryl Streep) von ihrer Zeit als junge Frau in Kenia vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. In der neuen Umwelt versucht sich die junge Dänin durch Tüchtigkeit durchzuset-

zen, eine Kaffee-Plantage zu begründen, emanzipiert zu leben. Sie wird durch ihren Mann enttäuscht, der ihr die Syphilis anhängt, und verliebt sich in einen englischen Großwildjäger (Robert Redford). Doch beide Personen sind so selbstbewußt und auf ihre Selbstbestimmung bedacht, daß ein friedliches Beieinanderleben auf die Dauer nicht denkbar ist. Sie trennen sich immer wieder auf Zeit, ohne sich wirklich voneinander lösen zu können. Er verspricht, sie nach Mombasa zu fliegen, damit sie von dort das Land verlassen könne. Es kommt aber nicht dazu, weil er beim Absturz seines Flugzeugs verbrennt.

Die Schlußsequenz von *Out of Africa* entwickelt sich als vielletappige Abschiedssituation: Sie verabschiedet sich von ihrer Farm und ihrem Eigentum, da ein Feuer die gesamte Kaffeeernte vernichtet hat und sie finanziell am Ende ist. Sie muß sich von ihrem toten Geliebten trennen. Sie löst sich von Afrika, dem Land, von ihren schwarzen Bedienten, dem Koch und dem butlerartigen Gehilfen, der jeden Tag bei ihr war. Die Reihenfolge dieser verschiedenartigen Abschiede, die alle indes unter dem Zeichen der Endgültigkeit stehen – sie wird, teilt uns das letzte Insert dieses Films mit, nie wieder nach Afrika zurückkehren – verrät nun eine kluge Organisation der Emotionen. Die Musik von John Barry spielt dabei eine erhebliche Rolle, zumal sie gerade am Beginn des Films sich dem Publikum eingeprägt hat. Die eröffnenden Erinnerungen der alten Lady: „Ich hatte eine Farm in Afrika“ werden ins Musikalische übersetzt als Beschwörung einer unendlich weiten und schönen Landschaft, einer erhabenen und traumhaft unkorrupten Natur. Auch die berühmte Flugpassage – der Geliebte nimmt die Protagonistin in einer kleinen zweisitzigen Maschine mit, um Kenia von oben zu betrachten – funktioniert zugleich als symphonisches Zwischenspiel, in dem der Komponist die Eindrücke der sich neben und unter dem Flugzeug ausbreitenden ‚unberührten‘ Berg- und Savannen-Natur in eine Komposition ähnlichen Charakters übertragen kann, die zudem noch die Ergriffenheit, die Liebesgefühle der Heldin mit ausdrücken muß – vielleicht auch die Sehnsuchts-Perspektive der Erzählerin berücksichtigt, die sich in einem viel späteren Zeitpunkt erinnert. In dem Katarakt etlicher Abschiedssituationen wird die Musik auf eine äußerst geschickte Weise zurückgenommen – sie wird in einer derart weisen und diskreten Art verzögert eingesetzt, daß man als Zuschauer förmlich eine Art Hunger auf die Übersetzung des dramatischen Geschehens ins Musikalische entwickelt. Es entsteht eine Art Bedürfnis danach, daß Trauer und Schmerz, die in sich zu verbeißen der damaligen Upperclass-Gesellschaft entsprechende Lizenzregeln gebieten, endlich offenen Ausdruck im musikalischen Melos, in tönender Klage finden, als wäre das Publikum von heute nicht bereit, die extreme puritanische Disziplin auf die Dauer zu ertragen.

Gelassener betrachtet Karen den Brand der Vorrathshäuser, ihren ökonomischen Ruin, als sie die Auseinandersetzung mit ihrem Diener führt. Beim Sortieren der Haushaltsgegenstände, die versteigert werden sollen, wird ihr klar, daß der Mann, der alltäglich für sie gesorgt hat, bald nicht mehr an ihrer Seite sein wird, zumal es sich verbietet, ihn mit in die nordische Heimat zu nehmen. Da, zum ersten Mal, überkommt sie die Art eines Weinkrampfs. Ob sie bis dahin die düsteren Vorzeichen wahrgenommen hat, die auf das jähe Ende ihres Geliebten Denys Finch Hatton verweisen, wird nicht klar – das Publikum wird jedenfalls durch den musikalischen Kommentar oder sein Verstummen darauf vorbereitet. Bei der erwähnten Flugpassage über Kenia setzt die Musik zum Schluß fast abrupt aus. Im einsetzenden Schweigen hören wir nur das Windgeräusch, das an der Maschine entsteht, die sich nun halbblind ihren Weg durch die Wolken sucht. Oder kurz vor dem Eintreffen der Todesnachricht sieht die Kamera (als Subjektive von Karen?) in der untergehenden Sonne hinab in das von graublauem Nebel und Dämmerung erfüllte Tal, während man einem Kinderchor zuhört, der plötzlich abbricht und dessen letzte Akkorde in einem gewaltigen Echoraum verhallen – bis absolute Stille eintritt.

In der gesamten Begräbnissequenz, während der Sarg von Finch Hatton auf eine Anhöhe geschleppt und in die Grube niedergelassen wird, während der Pfarrer und Karen Schlußworte sprechen, ist bis kurz vor Schluß keine Musik zu hören – frühere Melodramen hätten auf sanften Streicherklang und emotionale Drucker bestimmt nicht verzichtet. Die Askese oder Kargheit in der Inszenierung erreicht indes eine starke rührende Wirkung: Die *Montage* übernimmt gleichsam die Rolle der musikalischen *Komposition*. Ein hochgewachsener Massai bezeugt für Minuten, so entdeckt die mit ihren Blicken umherschende Karen, dieses Begräbnis. Als sie ihre Grabrede beginnt, ist der Mann wieder verschwunden – wie ein stimmungsvolles ‚Naturmotiv‘, das unverhofft durch eine Partitur geistert. Der Takt der Bilder, der verschiedenen Einstellungen beschäftigt einen vollauf – eine musikalische Klammer hätte die Intensität der wechselnden Bilder eher abgeschwächt, zu früh auch der „joy of grief“ Tür und Tor geöffnet. So ist man gezwungen, genau hinzusehen. Etliche Groß Einstellungen auf Gesichter, auf die Hände, auf das Gedichtbuch, aus dem Karen zunächst vorliest, bündeln immer aufs Neue die Aufmerksamkeit und lassen kein Abschweifen in diffuse Gefühllichkeit zu. Erst als die Trauergemeinde langsam die Grabstätte verläßt, Karen hat sich schon vorher von ihnen gelöst und ist den Hügel in anderer Richtung hinab gegangen, der Kante entgegen, die den freien Blick auf die unermeßliche Landschaft erlaubt, setzt piano eine Art kammermusikalische Etüde ein. Sie führt in eine Passage verschiedener Einstellungen hinüber, die eine Art Gedichtform präsentieren: Karen fragt, ob wohl die Kin-

der ihren Namen in ihre Spiele aufnehmen würden oder ob der Mond auf dem Kiesweg einen Schatten formen werde, der ihrem gleich sei, ob Afrika sie nicht vergessen werde (wenn sie schon Afrika nicht vergißt). Die Antwort auf diese Fragen ist leicht hinzuzufügen: Es ist ein erbarmungsloses Nein, natürlich wird sich bald niemand mehr ihrer erinnern, weder die farbigen Dünste der Abenddämmerung, noch die Adler der Ngong-Berge. Diese Elegie in Frageform, ein rhetorisch verdichteter Text, dem ein rhythmischer Wechsel verschiedener Ortsansichten korrespondiert (die entzaubernden Antworten, der ernüchternde Realitätssinn bleiben ausgespart), trägt die durchaus zurückhaltende, diskrete musikalische Begleitung. Zudem ist in dieser liedhaften Komposition der Klarinetten ton gut hörbar, den man zuvor schon sich eingeprägt hat, weil Mozarts Klarinettenkonzert in A-Dur bruchstückhaft verschiedentlich im Laufe der Handlung ertönt – dank der Schallplatten, die Denys Finch Hatton zusammen mit dem Abspielgerät in die Wildnis schleppt.

Nachdem Karen sich von ihrem Koch verabschiedet hat, vom Herrenklub, der sie ausnahmsweise an die Theke bittet, um ihr einen Drink zu spendieren, folgt schließlich die Trennung am Bahnhof als vorletzte Szene: die zweite Verabschiedung von ihrem Diener, dem sie mit beiden Händen ihren Kompaß in die Hand drückt. Dann schon auf dem Weg zum Zug, der unter Dampf steht, wendet sie sich noch einmal um und bittet ihn, er möge doch ihren Namen sagen. Er sagt dies auch: „Karen“, in seinem Gesicht spielen sich Bewegungen ab, die nicht leicht zu interpretieren sind. Beim Rückschnitt auf das Gesicht Karens zeigt sich, wie sie zum ersten Mal seit langer Zeit wieder lächelt. Just in diesem Augenblick, man konnte es kaum mehr länger aushalten, setzt das „main theme“, das wohlbekannte Hauptthema ein, wohl mit dem ganzen Orchester gespielt, aber durchaus leise. Die Musik schreitet weiter, crescendo während eine Art Vision Platz ergreift: Auf der Anhöhe mit dem Grab legen sich zwei Löwen zur Rast hin. So sei es geschehen, erzählt ihr ein Brief, sie wiederum will nicht vergessen, es Denys zu berichten – eine ebenso bestürzende wie rührende Formel, wissen wir doch, daß Denys tot ist. Sie spricht also immer noch mit diesem ewig Abwesenden, dem Unvergessenen.

Die Abschiede von den Menschen und der Landschaft stauen sich am Schluß, und es ist sinnvoll, daß die Musik gleichsam eine Art tönenden und transzendierenden Hintergrund für diese Szenerien bildet, der die Erinnerung an all das Verlorene wachruft, das für immer Entschwundene noch einmal festhält. Die Musik als *Erinnerung* eröffnet einen anderen Zeitraum, in dem sich Gestern und Heute ineinander vermischen, in dem die Diktatur des Nie-Wieder, des nevermore aufgehoben ist. Sie bewahrt das Vergangene, das Beben von Leidenschaften, die Aufregungen des Anfangs, die so nie wiederkeh-

ren, in keiner anderen Kunst zugänglicher Weise. Deshalb schadet es nicht, daß der Filmkomponist zum Schluß sich nur wiederholt. Denn schon die ersten Takte, die wir zu Beginn des Films zu hören bekommen haben, verraten den Charakter der Sehnsucht, „Es war einmal“ – und die Sehnsüchtigen sind nie ganz da, wo man gerade ist, sondern betrachten die Welt unter dem Blickwinkel des Verfließens und Entschwindens.

Ein letzter Blick sei auf den *English Patient* geworfen und dessen Schlußsequenz (Musik: Gabriel Yared), weil hier die raffinierte Verzögerungstaktik, mit der die Musik erst einsetzt, wenn man sie regelrecht entbehrt, noch weiter als in *Out of Africa* getrieben ist. Auch hier gibt es eine Kette von Abschieden. Ich setze in der Szene ein, in der die junge Krankenschwester (Juliette Binoche) dem indischen Bombenentschärfer, ihrem Liebhaber für eine kurze Weile, Adieu sagt. Der Assistent des Soldaten ist bei einem Unglück umgekommen. Hana weiß, daß dieser ihr unergründliche Fremde und nur zwischendrin so vertraute Mann diesen nun verlorenen Begleiter durch so viele Gefährnisse geliebt hat. Es bedurfte quasi nur dieses Stichworts ‚love‘ im Dialog, um pianissimo eine schwelgerisch aufziehende Musik auszulösen, die sich im Bild mit den Erinnerungen des englischen Patienten, des Grafen Almasy (Ralph Fiennes) verbindet, der viel zu spät in die „Höhle der Schwimmer“ mitten in der Wüste zurückkehrt, um dort Katharine, seine Geliebte (Kristin Scott Thomas), abzuholen – die natürlich in der Zwischenzeit längst gestorben ist. Das Hauptthema, ich würde vermuten, es wird moderato cantabile angestimmt, ist dadurch gekennzeichnet, daß es allmählich, aber nicht schleppend zu einem Höhepunkt vorrückt, gleichsam dort überfließt, dann um einen ganzen Tonschritt wieder abfällt: langsame Hebung, kleine Ekstase, kurze Senkung – ein Abbild des biologischen Verlaufs von ansteigendem Begehren und nicht ausreichend dimensionierter Erfüllung. Bei der Reprise dieser lang ausgezogenen Phrasen wechselt die Erzählung wieder zurück in die Gegenwart der Handlung: in die Abtei bei Florenz, nach dem Ende des Krieges in Italien, wo der englische Patient langsam vor sich hin dämmert. Wie er zuvor neben der toten Katharine in der Höhle in der Sahara gelegen hat, beugt sich jetzt nun eine andere Frau zu ihm, dem durch den Brand entstellten Krüppel hinab, nämlich Hana. Für sie folgt der zweite Abschied von Kip, dem indischen Freund. Motorradgeräusch lockt sie nach außen, sie versichern sich noch einmal anspielungshaft ihrer Liebe, dann braust er davon, ohne sich umzudrehen, die Allee hinab und verschwindet hinter der Kurve. Hana sieht ihm nach und hält sich ihren Mund und ihr Kinn, um nicht in Weinen auszubrechen. Zurück zu Almasy, will sie ihm die tägliche Spritze geben – doch er will mehrere Ampullen auf einmal injiziert haben, endlich ein Ende seiner Leiden. Der jetzt einsetzende Tränenausbruch Hanas kann

erstens als verspätete Reaktion auf den Abschied von Kip zu verstehen sein, zweitens der Ausdruck dessen, daß sie ihrem Patienten nur so helfen kann, nicht länger als Krankenwärterin, sondern als Todesengel. Eine romantische suchende Klaviermelodie, die entfernt wie eine Improvisation Schuberts wirkt, begleitet, in ästhetisch merklicher Distanz, die immer intensiver sich zusammenschließende filmische Erzählung. Bisweilen ergänzt ein Streicher-Untergrund dunkel und weich die Klavierstimme. Der Wechsel zwischen der Höhle, der Wüste als Schauplatz der Vergangenheit und der Gegenwart im Zimmer der Abtei beschleunigt sich noch. Um den englischen Patienten in den Tod hinüber zu begleiten, liest ihm Hana aus dem dicken Tagebuch vor, in das die Worte von Katharine eingetragen sind, die sie als Sterbende in der Höhle niederkratzte. Ihre Stimme wird von Katharines Stimme abgelöst, dann wieder umgekehrt. Als das Stichwort „we die“ fällt, vergrößert sich die musikalische Begleitung zum Adagio eines Klavierkonzerts. Beim Stichwort „darkness“ stellt Hana fest, daß der englische Patient tot ist. Sie lächelt schmerzlich. Die Geschichte scheint in jeder Hinsicht an ihr Ende gekommen. Das Prinzip der Verspätung, nach dem der Gefühlsausbruch zeitversetzt eintritt (wie bei Hanas Weinen), gilt auch hier. Der stärkste Ausdruck der Empfindung folgt verzögert – während sich die Bilder verflüchtigen, die sich so beharrlich ins Gedächtnis gedrängt haben, gibt die Komposition endlich dem ‚Nachweh‘ Gestalt.

Noch einmal ist das Flugzeug über der Wüste zu sehen, in dem einst Almasy seine tote Katharine entführte. Hana wird abgeholt, wieder das Autogeräusch, die Hupe von außen, sie stürzt in das mittlerweile leere Zimmer, das leere Bett, daneben auf dem Nachttisch liegt das dicke Buch, beinahe hätte sie es vergessen – fragende Streicherfiguren markieren diesen Übergang. Dann nimmt sie Platz auf einem Lastwagen mit zwei anderen, vorne nimmt Caravaggio Platz, eine weitere männliche Hauptfigur des Films. Sie fahren nun die Straße entlang, entfernen sich von der Abtei, vom Schauplatz des Geschehens in der Erzählgegenwart. Hinter der Person Hanas zerfließt die Landschaft, die Bäume, die Schatten, das Sonnenlicht. Sie scheint ganz ruhig, in sich versunken, da setzt wieder das musikalische Hauptthema ein, angeführt von einem Englisch Horn (oder einer Oboe) – also Instrumenten, die imstande sind, Welt-schmerz und Sehnsucht bis zur fiebrigen Besessenheit auszudrücken (man denke nur an das Englisch Horn und seine Hirtenweise zu Beginn des dritten Aufzugs von Richard Wagners *Tristan und Isolde*). Die Musik schwillt an, auch als der Blickpunkt sich wieder verändert und zum letzten Mal der Flug über die Wüste an den Anfang der Erzählung anknüpft, Vergangenheit und Gegenwart zusammen geschweißt werden in der Bildmontage, die eben die Unterschiede zwischen den Zeiten bewahrt, das Unwiederbringliche einer durch den gewalt-

samen Tod und die Willkür des Krieges zerstörten Liebesgemeinschaft, während die Musik diese Differenz vernichten will. Endlich bleibt die Kamera bei Hana und eine Frauenstimme mischt sich ein, die eine Melodie summt, die sich langsam entfernt vom Melos, das bis dahin die Komposition des *English Patient* bestimmt hat. Es findet eine Art musikalischer Wechsel statt, der das Ende der Geschichte deutlich markiert.

Auch in dieser Schlußsequenz fällt die Diskretion der musikalischen Begleitung und Kommentierung auf. Als in einem der Erinnerungsbilder Almasy die tote Katharine aus der Höhle hinausträgt, um sie in das Flugzeug zu legen, beobachtet man in der Halbtotalen (zugleich Tele-Aufnahme), wie er hemmungslos weint, förmlich sein Leid über das Zuspätkommen, über den Tod der Geliebten in eine Welt hinausschreit, die, stumm und steinern, nichts davon weiß. Die Musik beeilt sich überhaupt nicht, hier einen nachdrücklichen Akzent zu setzen: Die Komposition verstärkt allenfalls ein wenig den Orchesterklang, will aber weder durch dramatische Effekte noch durch pathetische Bläseereinwürfe, noch durch das Zitat von *Lacrimae-Figuren* den Bildeindruck umrahmen oder ‚melodramatisch‘ hervorheben.

Eine Regel ließe sich aus der Beobachtung der Abschiedssequenzen in *Out of Africa* und *English Patient* jedenfalls schlußfolgern: Eine lebhaft, Zeiten und Räume zusammenklammernde Bildmontage zwingt zur erhöhten Beachtung der visuellen Komposition und damit die musikalische Komposition in den Hintergrund. Andererseits entsteht so etwas wie ein *Warten auf die musikalische Auflösung* der starken, einander widerstrebenden Gefühle, die durch den Gang der Handlung hervorgehoben werden, der Reibung zwischen unverbrauchten Liebesgefühlen und Abschiedsschmerz, zwischen Hoffen und Verzicht auf Hoffnungen, zwischen Aufbegehren gegen das Schicksal und dem Sich-Fügen, die anscheinend erst im musikalischen Duktus versöhnlich miteinander auskommen und zu einem komplexen Ganzen verschmelzen – vielleicht bis zur Unkenntlichkeit der ursprünglichen Komponenten. Aber dieses diffuse Auflösen der scharfen Kanten und Grenzen ist sicherlich auch eine positive Leistung der ‚melodramatischen Musik‘, die gleichsam die auseinanderstrebenden Affekte auf einer mittleren Stilebene der ‚Schmerzlust‘ zusammenführt, vermutlich aber nicht immer vereinen kann. Der Appell der Musik ist sicherlich nicht so differenziert wie der Appell der Bilder, es kann sich aber eine Tonmischung dem Gedächtnis einprägen, die die scharfen Antagonismen der dramatischen Konstellation im Film vorübergehend aufhebt, ohne die Erinnerung an die Dramatik völlig auszutreiben.

Manchmal etabliert sich zwischen Bildlogik und musikalischer Logik so etwas wie ein *symphonisches Miteinander*, in dem auch die Elemente der Bil-

derzählung den *Charakter von Stimmen* haben (im *English Patient* etwa die Erinnerungen an die Wüste), die schließlich in schnellem Tempo mit den Bildsplittern in der Gegenwart der Abtei abwechseln: wie in einem Fugato, einer Engführung zweier koexistierender Themen.

Eine Entwicklung will ich abschließend noch kurz ansprechen: Chaplin hat sich in seinen Kompositionen wesentlich stärker darauf eingelassen, Figuren und Atmosphären mit unterschiedlichen ‚Leitmotiven‘ auseinander zu halten – immer noch weit entfernt davon, nach dem Sonaten-Hauptsatz-Schema gegensätzliche Themen in einen musikalischen Konflikt miteinander zu bringen, dies ist in der Tat der Bilderzählung überlassen geblieben. Diese feinere Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Motiven wird in der gegenwärtigen zeitgenössischen Filmkomposition eher aufgegeben. Gerade im Melodram amerikanischer Herkunft ist bemerkenswert, daß bereits das „main theme“ in sich die unterschiedlichen Bestandteile zu vereinbaren sucht: also die Deskription perspektiviert und zwar der Perspektive des sehnsüchtig sich erinnernden Erzählers anpaßt. Das gilt z.B. auch für David Leans *Lawrence of Arabia* (1962): Die von dem Komponisten Maurice Jarre selbst zusammengefügte Orchestersuite verrät, daß Jarre eigentlich nur ein Thema für wichtig hält und als refrainartiges Verbindungsstück zwischen einzelnen promenadeartig aneinander gefügten Genrebildern benützt, die meist illustrativ eine bestimmte Situations-Spannung, ein bestimmtes Lokalkolorit wiedergeben: ein Zentralmotiv eher, dessen ‚grandioser‘ Charakter mit seinen weiträumigen Intervallen die Sehnsucht von Lawrence nach dem erhabenen Erfüllungsort Wüste bezeichnen soll.

Ich will die Konzentration auf eine oder wenige Schlüssel-Empfindungen, also harmonisch-melodische Interpretationen des innerlich ‚zerrissenen‘ Wesens der Hauptfiguren, die zwischen Wunschtraum und Desillusion, zwischen Damals und Jetzt schwanken, nicht auf die Einfallslosigkeit von Filmkomponisten zurückführen, sondern halte diese ‚Mangelwirtschaft‘ für ein Ergebnis der veränderten Funktion von Filmmusik. Im Vergleich etwa zur Chaplinschen Kompositionstechnik erhält der zeitgenössische Komponist sehr viel weniger Zeit eingeräumt, vor allem sehr viel weniger derart exponierter Strecken, in denen die Erzählung des Films sich wesentlich auf die Komponente der Musik verlassen könnte. So setzt sich der Wettstreit der Künste auch in der synthetischen Produktionsform des Films bis heute fort. Und die Regel, daß zuerst die Bilder kämen und dann die Musik („dopo la musica“), im Arbeitsprozeß wie in der Darstellung der Gefühle, hat sich wider Erwarten im anspruchsvollen, raffiniert erzählten Melodram als bindende ästhetische Doktrin behauptet.

Anno Mungen

Filme für Musik

Edgard Varèse und Bill Viola

I

Mit dem Themenfeld „Film und Musik“ ist ein ebenso komplexer wie differenzierter Zugang zur Bedeutung der Musik innerhalb des multimedialen Arrangements des Films möglich, und dieses Themenfeld erweist sich dabei als vielfältiger und offener als der übliche Zugang zum Phänomen, wie er mit dem Begriff der Filmmusik verknüpft ist. „Film und Musik“ legt einen strukturellen Vergleich zwischen den einzelnen Ausdrucksformen des intermedialen Wechselspiels nahe, in dem die Bereiche Film und Musik gleichwertige Partner darstellen. „Film und Musik“ schließt zugleich Genres ein, die sich der engeren Begrifflichkeit von der Filmmusik widersetzen (wie etwa Konzertfilme oder Musikdokumentationen¹), aber umso mehr auf ein symbiotisches Verhältnis von bewegtem Bild und bewegender Musik hindeuten.

Nicht zuletzt umfaßt die Themenstellung auch ein Phänomen, das in der regulären Filmmusikforschung bislang kaum als eigenes Thema erkannt ist. Dieser Beitrag behandelt unter Berücksichtigung der Fragestellung der komplexeren Ergänzung des Visuellen mit dem Akustischen das Phänomen, daß Filme für eine bestimmte Musik entworfen worden sind, von Siegfried Kracauer treffend als „verbildlichte Musik“ bezeichnet.² Dieses Phänomen wird an Filmen gezeigt, denen Musik von Ludwig van Beethoven und – mit dem hier

1 In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß meines Wissens bislang keine in sich geschlossene Systematik der Filmmusikforschung vorliegt, in der die verschiedenen Genres, die sich durch einen sehr unterschiedlichen Zugang zur Musik im Medium Film auszeichnen, adäquat unterschieden würden (vgl. hierzu Mungen 2003, S. 64-66). Am nächsten kommen die Kategorien Kracauers (1964, S. 202-213) einer solchen Systematik.

2 Kracauer 1960, deutsche Ausgabe 1985, S. 209

zentralen Beispiel des Aufsatzes – Musik von Edgard Varèse zu Grunde liegen. Es geht in diesem Beitrag nicht um die Rezeption klassischer Musik innerhalb der Filmmusik, wo Segmente von bereits vorhandenen Kompositionen im Rahmen der musikalischen Gesamtillustration eines Filmes Verwendung finden. Für die behandelten Fälle ist vielmehr die Gemeinsamkeit grundlegend, daß ein Stück Musik aus dem Bereich der so genannten klassischen Musik in seiner ganzen Form meist erhalten bleibt³ und dann bebildert wird. Ein weiteres Kriterium, das mit den hier zu Diskussion stehenden Filmen „für“ Musik verbunden ist, betrifft folgenden Umstand: In aller Regel bildet alleine die Musik bei solchen Adaptionen klassischer Musik die akustische Seite des filmischen Arrangements. Fremdgeräusche oder Dialoge sind gewöhnlich keine akustischen Bestandteile dieser Formen.⁴

In der Filmproduktion wird in der Regel eine Reihenfolge eingehalten, in der zunächst die Bilder hergestellt und der Ton und die Musik in einem zweiten Schritt diesen hinzugefügt bzw. angepaßt werden. Diese Reihenfolge korreliert mit dem Wahrnehmungsverhalten des Rezipienten eines Filmes. Bild und Musik werden zwar in der Aufführung eines Filmes in eine analoge Beziehung zueinander gesetzt; dennoch aber dominiert das Visuelle. T. W. Adorno und Hanns Eisler erklären diese Dominanz des Sehens kulturanthropologisch:

Die Anpassung an die bürgerlich rationale und schließlich hochindustrielle Ordnung, wie sie vom Auge geleistet wurde, indem es die Realität vorweg als eine von Dingen, im Grunde als eine von Waren aufzufassen sich gewöhnte, ist vom Ohr nicht ebenso geleistet worden. Hören ist verglichen mit dem Sehen „archaisch“.⁵

Hieraus leitet sich ein Verständnis ab, in dem Musik als die Verkörperung der bewußt gemachten und latent immer existenten Tönen der Welt aufgefaßt werden kann. Für die Situation der Musik innerhalb der benannten Wahrnehmungsdisposition führen Eisler und Adorno weiter aus:

Während alle Kultur von solchen Tendenzen betroffen ist, treten sie an der Musik besonders drastisch hervor. Das Auge ist immer ein Organ der Anstrengung, Arbeit, Konzentration, es faßt ein Bestimmtes eindeutig auf. Dem gegenüber ist das Ohr eher dekonzentriert, passiv. Man muß es nicht wie die Augen erst aufspannen. Mit ihnen verglichen hat es etwas Dösendes, Dumpfes. Auf diesem Dö-

3 Dies trifft für das Beethovenbeispiel in Disneys *Fantasia* insofern nur bedingt zu, als Kürzungen der Musik der Visualisierung zu Grunde liegen.

4 Dieser Beitrag ist nicht auf Vollständigkeit angelegt. Es geht vielmehr darum, eine erste Beschäftigung mit der Thematik mit der Anregung zu verknüpfen, diese Form der Musik im Film unter eigenen Gesichtspunkten zu untersuchen und so möglicherweise weitere Forschung zu stimulieren.

5 Eisler/ Adorno 1944, S. 41

sen liegt ein Tabu, das die Gesellschaft über Faulheit überhaupt verhängt hat. Musik ist immer schon ein Versuch gewesen, dies Tabu zu überlisten. Sie hat Dösen, Träumen, Dumpfsein selber zu einer Sache von Kunst, Anstrengung, von ernster Arbeit gemacht.⁶

Ein Film für Musik, so könnte man die schöne Einschätzung Eislers/ Adornos von der Musik für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand anknüpfend weiterführen, hilft dem Bewußtwerdungsprozeß und führt die so genannte absolute Musik wieder ihrem eigentlichen Zusammenhang zu und verknüpft sie so (erneut) mit den Themen, die sie aus der Welt schöpft.

Innerhalb des großen Gebiets der Filmmusik kommt dem Sonderfall, daß ein Film nach einer schon vorhandenen Musik gestaltet wird, insofern ein herausragender Stellenwert zu, als hier zwar die Musik zuerst da ist und die Bilder dieser Musik nur unterlegt sind, die Verhältnisse der Rezeption in ihrer Hierarchie sich deshalb aber nicht umkehren. Auch in einem Film „für“ Musik bleibt das Visuelle dominant, und das Akustische wirkt (in der Regel) vom Unterbewußten. In solchen Filmen wird der Frage nachgegangen, worin die bildliche Komponente (in der die Welt sich spiegelt) der Musik besteht. Mehr als in einem regulären Spielfilm, der durchaus ja bedeutende Musikkanteile haben kann, wird hier die Eigenwertigkeit – die *Eigenbildlichkeit* – der Musik zum Gegenstand des Films. Die Musik wird im Angesicht der Filmbilder bewertet, gedeutet, verändert, ja: sogar einer Form der Analyse unterzogen. Vor allem die analytische Qualität des der Musik unterlegten, bewegten Bilds gilt es an dem Hauptbeispiel des Beitrags nachzuvollziehen. Die Filmbilder des amerikanischen Videokünstlers Bill Violas, die dieser zu Varèses Komposition *Déserts* gestaltet hat, sezieren die Vorlage, zerlegen die Musik in individualisierte Einheiten des Erlebens. Das Bild wird zum analytischen Instrument, die Musik in einer ganz bestimmten Weise zu erleben und zu hören.⁷

II

Bevor ich mich dem *Déserts*-Film Violas zuwende, soll ein kleiner Überblick über Formen der bildhaften Musikkillustration gegeben werden.

Schon in der Theatergeschichte und der Geschichte der Bildmedien des 19. Jahrhunderts finden sich viele Beispiele mittels verschiedener Bildmedien theatraлиzierter Musikstücke. Zu nennen sind Aufführungen von Beethovensinfonien oder anderer Musik mit Bühnenaktionen, in denen bemalte, sich bewegende

⁶ Eisler/ Adorno 1944, S. 43

⁷ Die Metapher des Sezierens ist von Hartmut Böhme entlehnt; vgl. Böhme 2001, S. 6.

Leinwände, so genannte Wandeldekorationen, und Tableaux vivants gezeigt wurden.⁸ Tableaux vivants waren seit dem beginnenden 19. Jahrhundert ein eigenständiges theatrales Bildmedium, indem mit posierenden Schauspielern und Theaterrequisiten berühmte Gemälde oder andere Vorlagen, aber auch frei erfundene Bilder auf der Bühne dargestellt und meist mit Musik aufgeführt wurden. Im späteren 19. Jahrhundert hat es Aufführungen von großformatigen Projektionsbildern gegeben, mit denen Songs unterlegt wurden. Diese Praxis wurde in der Stummfilmzeit weitergeführt. Dort wurden die in den USA als Songslides bekannt gewordenen Projektionen mit Musik in den Pausen zwischen den einzelnen Filmen gezeigt und zu Gehör gebracht.⁹ Sowohl die Tableaux vivants mit Musik als auch die Songslides waren wichtige Vorläufer der ersten Tonfilmgeneration zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Von Anbeginn der Filmgeschichte war man daran interessiert, Bild und Ton (respektive Musik) miteinander zu synchronisieren. Bereits frühe Versuche Edisons mit dem Film um die Mitte der 1890er Jahre gehen vom synchronisierten Tonbild mit Film und Phonographen aus.¹⁰ So spielt W. K. L. Dickson, jener Mitarbeiter Edisons, der die Experimente 1894–1896 durchführte, im ersten „Tonfilm“ der Geschichte einen kurzen Walzer auf der Geige, zu dem zwei Männer tanzen. Der Geige spielende Dickson ist im Film sichtbar, wie er vor dem überdimensionierten Aufnahmetrichter steht. Die originale Walze des Phonographen konnte restauriert und dann in einer Aufführung mit dem Filmmaterial synchronisiert werden.¹¹

Weitere solcher Tonfilme sind vielfach seit 1903 belegt, als man kurzen Filmen den Ton von Schallplatten unterlegte. Es wurde versucht, die Filmbilder mit den Grammophontönen in „Einklang“ zu bringen, wobei nicht die gesprochene Sprache im Mittelpunkt der Bemühungen stand, sondern das gesungene Wort. Opernarien und -szenen bildeten die ersten filmischen Versuchsfelder, den Ton mit dem Bild zu synchronisieren. Der Filmpionier Oskar Messter führte diese Art der Filme in Deutschland ein. Die nicht weiter geregelte Synchronisation von Grammophon und Filmbild war als Verfahren von den Bedingungen der jeweiligen Aufführung abhängig und sorgte nicht immer für perfekte Ergebnisse. In diesen Tonbildern, denen meist Opernarien zugrunde lagen, fand nur selten so etwas wie eine In-Szene-Setzung der ursprünglichen Handlungssituation statt. Recht unbewegt verblieb der kostümierte Darsteller in

8 Mungen 2001, S. 337–341. Synonyme Begriffe für Tableaux vivants sind: im Deutschen Lebende Bilder und im Englischen Living Pictures.

9 Siehe hierzu Abel 2001.

10 Vgl. hierzu Loughney 2001.

11 Abbildung bei Loughney 2001, S. 218; zur Restauration ebd. S. 217.

einer Art erstarrten Pose verharren, wie sie an die Praxis der Tableaux vivants erinnert.

Bildnerisch in ganz anderer Weise als die Beispiele der Songslides und der Tonbilder zeigen, wurde in Filmen verfahren, denen umfangreichere Musikstücke zu Grunde liegen. Bei den erwähnten theatral-medialen Inszenierungen von Orchestermusik im 19. Jahrhundert standen vor allem Beethovens 6. Sinfonie, die *Pastorale*, im Mittelpunkt des Interesses. Dieses Stück eignete sich besonders gut für eine Bebilderung, weil Beethoven mit den fünf Sätzen ein Programm verbunden hatte, das eine konkrete Vergegenständlichung der Musik anregte. Ich möchte hier auf zwei Beispiele der filmischen Rezeption der *Pastorale* kurz eingehen.¹² Einmal handelt es sich um ein Stummfilmprojekt Alfred Lampels aus dem Jahr 1912. Obwohl dieser Film, bevor er aufgeführt werden konnte, verloren gegangen ist, sind wir durch die Memoiren eines Darstellers über dieses Projekt sehr gut unterrichtet. Das Drehbuch wurde zur Musik während der Filmaufnahmen dergestalt synchronisiert, daß ein Geiger ein Arrangement der Beethovensinfonie für eine Stimme spielte, während die Schauspieler die Vorgaben des Drehbuches umsetzten. Für die geplanten Aufführungen des Films war später der Einsatz einer Grammophonaufnahme mit den Wiener Sinfonikern geplant. Ein anderer Filmtitel aus der Werkstatt Lampels, *Die Moldau*, läßt auf die gleiche Grundidee schließen, Musik und Film zueinander zu führen. Hier wurde Smetanas sinfonische Dichtung mit gleichem Titel zum Ausgangspunkt eines Films.

Ikonographisch knüpfte der Stummfilm Lampels an die theatralen Beethovenprogramme des 19. Jahrhunderts an. Dem Film lag eine Geschichte zugrunde, deren Handlung in der Natur der alpenländischen Idylle angesiedelt war. Wie vielseitig das Assoziationsfeld eines bestimmten Musikstücks ausfallen kann, zeigt Walt Disneys *Fantasia* von 1942. In diesem Film unterlegte Disney bekannten Musikstücken von Strawinsky, Bach und Dukas sowie Beethovens 6. Sinfonie Zeichentrickfilme. In den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts war man auf der Suche nach einer künstlerisch anspruchsvollen Verbindung von Bild und Ton, in der die Musik nicht nur sekundäre Aufgaben übernehmen sollte. Man erkannte gerade im Medium des Zeichentrickfilms eine potentielle Lösung des häufig diskutierten Problems. Für Kurt Weill etwa, der, seit er zwangsweise Mitte der dreißiger Jahre Deutschland verlassen hatte, in Amerika arbeitete, bildete gerade dieses Genre mit seinem pantomimischen Potential das theoretische Ideal einer wirksamen Verknüpfung von bewegtem

12 Siehe hierzu ausführlich Mungen 2001, S. 351-357.

Bild und Musik im Film.¹³ Aufgrund der hier zum Ausdruck kommenden Hoffnungen an eine neue Bild-Ton-Gattung verwundert es nicht, daß ein so bedeutender Dirigent wie Leopold Stokowski den musikalischen Part für Disneys Film übernommen hatte. Auch der Verantwortliche für die bildliche Seite, Oskar Fischinger, war Repräsentant einer Avantgarde, auf die die Bilder des *Fantasia*-Films nicht immer schließen lassen:

Und dann sind die Zeichentrickfilme zu erwähnen, die oft eine Mischung von Naturimitationen und Abstraktionen, mitunter auch nur Abstraktionen verwenden, um Musik in Bilder umzusetzen. Dieser Trend [...] kommt in den Filmen Oskar Fischingers zu voller Blüte. Seine eigenwilligen Schöpfungen bestehen aus Systemen sich bewegender geometrischer Figuren, die sich zusammenziehen und ausweiten, verlangsamen und beschleunigen, entsprechend der mit ihnen synchronisierten Musik von Liszt oder Brahms.¹⁴

Disney und Fischinger entwerfen zu Beethovens Musik eine Geschichte, die in traumverlorenen Sequenzen auf Irreales Bezug nimmt. Kracauer konstatiert fasziniert, gleichwohl kritisch, zu *Fantasia*: „Obwohl die Musik die Bilder erzeugt, wird sie ständig von ihnen überwältigt“.¹⁵ In der Tat wird Beethovens Musik von den Farben und Formen sowie von den Gestalten und der Phantasie-landschaft, in der die Schwerkraft aufgehoben ist, an den Rand gedrängt. Sie ist zwar nichts weniger als der Motor der Bilder, ihre Wahrnehmung aber geht ins Unbewusste.

Das mediale Konzept von *Fantasia* aber, das auf die Popularisierung von so genannter klassischer Musik zielte, erweist sich dem gegenüber als überaus modern. Das Interesse für den Film beruht auf einer anderen Ebene als der inhaltlichen und betrifft den Beginn der jeweiligen Sequenz, welche die Welt realer Wahrnehmung und diejenige der Phantasie verknüpft und ineinander übergehen läßt, so wie der Wachzustand eines Menschen vom Schlafzustand mit seinen Träumen abgelöst wird. Der Zuschauer sieht zunächst die als Schattenfiguren gegebenen Musiker des Orchesters auf einem Podium und hört wie diese ihre Instrumente einstimmen. Erst nachdem das Orchester begonnen hat zu spielen, setzt der Zeichentrickfilm ein und überblendet die prosaische Wirklichkeit des musizierenden Orchesters. Die Autoren des Films reflektieren somit (bevor die jeweilige Episode anhebt) sehr bewußt die Rezeptionssituation des Kinobesuchers – und zwar im Kontext von klassischer Musik. Die Phantasie eines vom Betrachter des Filmes zu imaginierenden Konzertbesuchers wird in Bewegung gesetzt und mit den Mitteln des Zeichentrickfilms sichtbar ge-

13 Mungen 2001a, S. 9

14 Kracauer 1964, S. 209-210

15 Kracauer 1964, S. 209

macht. Die Bilder, der Zuschauer in dieser Rolle nun zur Pastoralsinfonie Beethovens sieht, entführen ihn in eine Traumwelt mit Fabelwesen und phantastischen Landschaften. Der Titel von Disneys Film verkündet ein Programm: *Fantasia* ist ein Plädoyer, der eigenen Phantasie bei Anhörung von Musikstücken freien Lauf zu lassen, allerdings mit der vom Medium her gemachten Einschränkung, daß im Film natürlich genau diese Phantasie mit den Bildern Disneys und Fischingers wieder beschnitten wird.

III

Im Gegensatz zu Disneys *Fantasia*-Film, der auf große Publikumswirksamkeit zielte und auf Wirtschaftlichkeit bedacht sein mußte, handelt es sich bei Bill Violas *Déserts*-Film auf die Musik von Edgar Varèse um ein Projekt, das im Kontext der bildenden Kunst als Auftragswerk mit primär künstlerischem Anspruch entstanden ist. Vergleichbar in beiden Arbeiten aber ist die Grundvoraussetzung: Disney ebenso wie Viola „verbildern“ ein Stück klassischer Musik, und in beiden Fällen gehen Bild und Musik ein analoges Verhältnis ein, das heißt: sie wollen gleichzeitig wahrgenommen werden. Ein weiterer Vergleichspunkt betrifft die Situation der Inszenierung bezüglich der Musik als sichtbarem Phänomen im Konzertsaal. Der Wahrnehmungswechsel von Realität zum ‚Traum‘ war bei Disney genau an der Schnittstelle der Überblendung von den Schattenfiguren des (noch) sichtbaren Orchesters zu den Zeichentrickbildern verdeutlicht. Nicht nur geht es Viola primär auch um die Frage nach der Wahrnehmung, sondern auch er rekurriert auf das Sichtbare der Musik im Prozeß ihrer Entstehung: Er läßt das Orchester wie bei einem Stummfilm vor der Leinwand im dunklen Raum Platz nehmen. Während der Film gezeigt wird, führen die Musiker das Varèse-Stück live auf, und der Dirigent sorgt für die Synchronisation von Bild und Musik. Viola installiert hier eine räumliche Situation, die im Kontext eines historischen Rückverweises auf die Stummfilmzeit steht, die aber zugleich in den Traditionen der zeitgenössischen Kunst – vor allem der Performance- und Installationskunst – fußt. Daß die Musik live und sichtbar ausgeführt wird, hat eine besondere Bedeutung auch für den Film. In der Version, die vom Fernsehen ausgestrahlt wurde und meiner Analyse als Ausgangspunkt dient, ist das Orchester allerdings ausgeblendet und nicht sichtbar.

Der 1883 in Paris geborene und 1965 in New York gestorbene Edgar Varèse war einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts.¹⁶ In Paris

16 Zu Varèse allgemein vgl. Wehmeyer 1977 und Griffiths 2001.

ausgebildet, kam er zunächst nach Berlin und verließ Europa 1915, um in den Vereinigten Staaten, in New York, zu arbeiten. Sowohl als Komponist als auch als Dirigent setzte er sich hier für die Neue Musik ein. Sein kompositorisches Hauptschaffen fällt in die Jahre 1920-1936, wo er großbesetzte Orchesterstücke schrieb, die er allerdings zum Teil später, wie im Fall von *Bourgogne*, zerstört hat. Er ist dann erst wieder in den 1950er Jahren mit zwei großen Projekten an die Öffentlichkeit getreten: *Poème électronique*, für den von Le Corbusier entworfenen Pavillon von Philips zur Weltausstellung in Brüssel 1958, und *Déserts*, dessen Komposition er 1950 begann.¹⁷ Beide Stücke greifen auf die Möglichkeiten des „son organisé“, d.h. auf elektroakustische Klänge zurück, die durch ein vorab aufgenommenes Tonband in die Aufführung eingehen.

Bezugnehmend auf Strömungen in der französischen Musik, die etwa Eric Satie vertrat, aber auch anknüpfend an Konzepte des Amerikaners Charles Ives, war die Idee einer Verräumlichung der Musik für Varèse zentral. Mit dem Raumfaktor der Musik ist ein Aspekt angesprochen, der zum einen die an sich maßgeblich an der Zeit ausgerichtete Struktur der Musik vernachlässigt und außerdem Aspekte anderer Kunstformen – vor allem aus dem Bereich der bildenden Kunst – bewußt in den Musikbegriff einbezieht. Seine Musik verweigert sich herkömmlichen formalen Modellen, wie Grete Wehmeyer herausstellt, die ihre eigene Analyse von *Déserts* ausgehend von den Tonclustern der Musik auf das Vorhandensein von musikalischen „Episoden“ oder „Anekdoten“ gründet.¹⁸ Der räumliche Aspekt der Musik wird bei Varèse über die flächige Anlage der Motivik erzielt, die mittels der Klangfarben (vor allem des Schlagzeugs), in die Tiefe geweitet wird. Seine Musik erscheint somit eher als statisch und nicht als ‚sich-entwickelnd‘. *Déserts*, das 1954 in Paris mit großem Skandal uraufgeführt wurde,¹⁹ war das Werk, mit dem Varèse sein fast zwanzigjähriges Schweigen als Komponist gebrochen hatte.

Es gibt zahlreiche Anhaltspunkte, darunter viele eigene Aussagen Varèses (s.u.), die belegen, daß *Déserts* ursprünglich nicht als reines Orchesterstück konzipiert war, wie es in Paris zur Uraufführung kam, sondern daß diese Musik idealerweise im Kontext eines Filmes zu realisieren sei.²⁰ Darüber hinaus hat Olivia Mattis gezeigt, daß *Déserts* in einem frühen Stadium der Konzeption sogar als Teil eines großen multimedialen Spektakels angelegt war, das über mehrere Stunden Dauer verschiedene Medien hätte zusammenführen sollen – ganz nach Varèses Devise der verräumlichten Musik, wo Bild und Ton zwei

17 Griffiths 2001, S. 274

18 Wehmeyer 1977, S. 83-85

19 Mattis 1992, S. 190

20 Mattis 1992, S. 193ff. und Wehmeyer 1977, S. 81f.

Seiten des selben Phänomens ausmachten²¹: „the final musical incarnation of *Déserts* is but one aspect of a grand, apocalyptic conception which combined visual images with the organized sound.“²²

Varèse war als Verfechter einer multimedialen Kunstkonzeption, die an den Ideen des Gesamtkunstwerkkonzeptes orientiert war, auch am Film als künstlerischer Ausdrucksform interessiert. Varèse hat für den Film gearbeitet und die Musik zu zwei Künstlerdokumentationen von Thomas Bouchard (über Fernand Léger und über Joan Miró) beige-steuert. Bei der Partitur zu dem 1946 uraufgeführten Léger-Film handelt es sich um eine Kompilation eigener Orchesterstücke, während er für den Miró-Film auch die Musik anderer Komponisten verwendete.²³

Für Hollywood mit seinen Kriterien des Marktes allerdings hatte Varèse wenig übrig, schon deshalb, weil er hier trotz einiger Versuche mit seinen ungewöhnlichen Ideen einer Musik für den Film (s.u.) nicht reüssieren konnte. So hatte er für den Film *Carnegie Hall* von Borris Morros Musik vorgelegt, die er aber dann wieder zurückgezogen hat.²⁴ *Carnegie Hall*, wie er später in die Kinos kam, ist insofern ein interessanter Fall, als hier eine Spielfilmhandlung den Rahmen stellt, klassische Musik mit berühmten Interpreten (die sich im Film wie Leopold Stokowski etwa selbst spielen) innerhalb der Konzertsituation zu präsentieren. Am Rande paßt also auch dieser Film zur hier vorgestellten Thematik, bietet aber kaum interessante Ansätze der Lösung in der Gegenüberstellung von Musik und Bild, da die Bebilderung der Musik innerhalb der (nachgestellten) Aufführungssituation eher in den Bereich des Konzertfilms fällt.

Varèse brachte dennoch eine gewisse Faszination für Walt Disneys *Fantasia* mit. Dieser Film hatte ihn wegen der Möglichkeiten der Popularisierung von klassischer Musik beeindruckt, so daß er 1952 zunächst den Plan verfolgte, das *Déserts*-Projekt mit Disney und dessen Mitarbeitern Fischinger und Stokowski zu verwirklichen, zwei Künstlern, die er sehr schätzte.²⁵ Zu einem solchen *Déserts*-Film à la Disney aber ist es nicht gekommen. Zu unvereinbar waren die ästhetischen Positionen. Dies wird in einem Brief Varèses von 1940 deutlich, wo er seinen Standpunkt einem Filmproduzenten in Hollywood erläutert. Hier entwirft Varèse seine Vorstellungen einer Musik für den Film einge-

21 Mattis 1992, S. 188: „Image and sound were two sides of the same phenomenon for the composer.“

22 Vgl. hierzu Mattis 1992, S. 190

23 Mattis 1992, S. 202; zum Thema Varèse und Film ebd., S. 198-203

24 Mattis 1992, S. 203

25 Mattis 1992, S. 193; zu Fischinger ebd., S. 188f

hend, indem er Bezug nimmt auf sein Konzept des „son organisé“, des elektroakustisch vorproduzierten Klangs des Tonbands:

A new dramatic situation in a motion picture will call for a corresponding new use of the organized sound, its direct purpose being to achieve an adequate response. ... Much of the criticism of the over-loud blaring of the conventional symphony orchestra throughout the march of a film comes from a realization – conscious or unconscious – that the emotional appeal of the music is too reminiscent of past experiences and does not correspond directly enough to actions taking place on the screen There is a discrepancy between actual happenings and a sound commentary produced entirely by concert instruments which had already reached their climax in the 18th and 19th centuries, and whose texture cannot possibly suggest the sounds we expect to find surrounding the action nor the visually logical source of these sounds. ... [When] on the screen we see a tremendous cataclysm of nature, cyclone or tornado for example, the accompanying commentary by a large symphony orchestra is too apt to evoke for the hearer not this particular, real drama of nature, but rather a gesticulating conductor leading his men through a tempest of William Tell or The Flying Dutchman or any other too well-remembered program music. Why not startle the imagination into a realization of the actuality of the unfolding drama (whether of nature or of human lives) by the use of combinations of sound possible today but which never before today could have been produced?²⁶

Varèses Ideal einer Musik für den Film ist gemessen an den damals geltenden, von Hollywood gesetzten Standards unorthodox. Er bezieht mit Blick auf die Stellung des stark gestikulierenden Dirigenten sogar eine Kritik am üblichen Konzertbetrieb in diese Konzeption von Filmmusik mit ein.²⁷ Eine ideale Filmmusik, so Varèse, solle nicht primär Assoziationen an Bekanntes abrufen. Vielmehr sei mit höchst individualisierten Klangsichtungen Neues zu evozieren. So wie eine bestimmte Filmszene in ihrer Eigenart eine ganz bestimmte, singuläre „dramatische Situation“ – wie er schrieb – herstelle, so müsse eine gute Filmmusik genau auf das Einzigartige dieser Situation reagieren – entgegen der Auffassung, daß Filmmusik das Abrufen von bekannten Gefühlsmodellen unterstützen bzw. herleiten solle. Eine solche ‚aktuelle Klanglichkeit‘ wäre – so Varèse – insbesondere mit den neuen Mitteln der Zeit gut zu verwirklichen. Der Hinweis, daß eine solche aktuelle Klanglichkeit bislang nicht verfügbar sei, ist als Vorgriff auf Varèses elektroakustische Verfahren der Nachkriegszeit zu deuten. 1940 schon hat Varèse an eine Musik für den Film gedacht, wie er sie dann später für sein *Déserts*-Projekt unter Einbeziehung elektroakustischer Musik verwirklicht hat.

Ein anderer wesentlicher Aspekt des Filmmusikideals von Varèse, wie es

²⁶ Mattis 1992, S. 201

²⁷ Siehe hierzu das Varèsezitat am Schluß des Aufsatzes.

sich aus den verschiedenen Quellen rekonstruieren läßt, ist ebenso unorthodox wie die hier zum Ausdruck kommende Verweigerung von Hörerwartungen im Film. Idealerweise, so läßt sich aus den Vorüberlegungen zum *Déserts*-Projekt schließen, wäre nach Varèses Vorstellung die übliche Reihenfolge innerhalb der Filmproduktion umzukehren gewesen: erst also müsse die Musik vorliegen, auf die der Film dann reagieren könne.²⁸ Mit der Musik zu *Déserts* ist demnach Filmmusik realisiert worden, wie Varèse sie idealisierte.

Als weiterer wichtiger Hinweiskatalog für die besondere Ästhetik Varèses einer Musik für den Film läßt sich das „Proposal“ für die Bebilderung bewerten, das Varèse 1952 verfaßte und recht konkrete Anweisungen enthält, wie der Film zu *Déserts* zu gestalten sei. Der Text ist gerade aus der Perspektive der hier verfolgten Thematik ein wichtiges Dokument. Er stellt einen übergeordneten Rahmen in Ergänzung zur Musik selbst her, in dem die filmische Arbeit sich entfalten sollte. Er sei hier ausführlich zitiert:

The idea of the project is to produce a picture new in conception in its relationship between images and sound. Not a travalogue or anecdotal [sic], this picture will reveal certain aspects of the U.S.A., its theme being the American Deserts. – By deserts must be understood all deserts: deserts of earth (sand, snow, mountain,) deserts of sea, deserts of sky (nebulae, galaxies, etc.,) and deserts in the mind of man. – For this multiple conception of deserts, visual image and sound will be used in its unique way to communicate the beauty and the mystery of that solitude which finds such an intense, though perhaps not consciously understood, response in every human heart. ... – For the realization of my project the score will be written first, rehearsed and recorded on the sound track. Duration, 20 to 30 minutes approximately. The score will be a complete unit in itself. The dynamic tensions, rhythms (or better RHYTHM, element of stability) will naturally be calculated with the film as a whole in mind. The director of the photography will familiarize himself thoroughly with the score and details will be discussed before he starts his shooting expedition. From the film material he brings back, a choice will be made, a continuity extracted, in which images, sequences etc. will be used to obtain planes and volumes which will be organized and so composed as to obtain a final montage to be fitted to the already existing musical construction. The views of earth, sky, water will be filmed in parts of the American deserts: California (Death Valley,) New Mexico, Arizona, Utah, Alaska: sand deserts, lonely stretches of water anywhere, solitudes of snow, steep deserted gorges, abandoned roads, ghost towns etc. For star galaxies, nebulae, mountains of the moon, existing photographs could be used. Camera: 35 millimeter, black and white, infra-red (if desirable colour) telescopic. The whole must give a sense of timelessness, legend, Dantesque apocalyptic phantasmagoria. – I have chosen deserts because I feel them and love them, and because in the United States this subject offers unlimited possibility of images which are the very essence of a poetry and magic and which few people realize are to be

28 Vgl. das Interview mit George Charbonnier, im frz. Original bei Mattis 1992, S. 339. In deutscher Übersetzung bei Wehmeyer 1977, S. 81.

found in this country. – I think that the time is ripe for such an undertaking. People realize more and more that quality not only counts but is beginning to pay. It might also be interesting to stress later on that this is the first time that a score has been written with a film in mind before the photographs were taken. – There will be no expenses for actors, narrator, sets etc. I plan to use an instrumental ensemble of twenty men, and a small chorus of the same number. The expenses to be figured on will be: chorus, ensemble, conductor, recording, filming, photographers, sound men, travelling etc.²⁹

IV

Der 1951 in New York geborene Bill Viola gilt als einer der bedeutendsten Videokünstler unserer Zeit. Das Video wird in Violas Arbeiten in den Kontext einer Installation gestellt. Das bewegte Bild wirkt somit nicht für sich alleine, sondern erfüllt in Kombination mit klanglichen Ereignissen einen Raum, den der Künstler gestaltet. Dies geschieht etwa in der Video- und Sound-Installation *The Greeting* von 1995, die auf ein Bild des italienischen Renaissancekünstlers Pontormo zurückgeht. In *The Greeting* wird die Begrüßung zweier Frauen in extremer Verlangsamung gezeigt, die reale Dauer der Szene von 45 Sekunden auf 10 Minuten Spielzeit des Videos gedehnt. Das Video zeigt sich auf einer Leinwand in einem dunklen Raum und wird von langsam sich verändernden Klängen begleitet.³⁰ Bei dieser Arbeit Violas fällt im Kontext früher Bild-Ton-Installationen des 19. Jahrhunderts der unterhaltenden Kunst (s.o.) die Nähe zur Darstellungsform des *Tableau vivant* auf. Viola stellt ein Gemälde der italienischen Renaissance nach und versetzt es in einen Bewegungszustand, der jeden Ausdrucksmoment der Figuren als Einzelgeste erfahrbar werden läßt.³¹ In erweiterter Form greift Viola auf diese Tradition des Lebenden Bildes auch im *Déserts*-Film zurück, allerdings in stark abgewandelter Form. In den Partien des Films, die auf den Menschen direkt Bezug nehmen

29 Dieser zu Varèses Lebzeiten nicht publizierte Text lag einem Brief Varèses an Merle Armitage vom 4. Juli 1952 bei; hier zitiert nach Mattis 1992, S. 195f.

30 Viola 1999, S. 122

31 Hartmut Böhme (2001, S. 9) erkennt m.E. diese historische Dimension, wenn er die Installation als „kitschige Video-Nachstellung[en]“ eines Gemäldes bezeichnet. Im weiteren Umfeld der geradezu musikalisch zu nennenden Ästhetik Violas, die im *Tableauprinzip* aufgegriffen wird und fast opernhafte Züge trägt, scheinen mir Arbeiten dieser Art sehr zentral zu sein. Als Ausgangspunkt für Violas stark musikalisch geprägte Kunst kann seine Begegnung mit dem Pianisten und Komponisten David Tudor und die mehrjährige Zusammenarbeit mit dem Künstler im *Rainforest*-Projekt seit 1973 gelten (hierzu kurz Viola 1999, S. 196). Zu Violas Beziehung zur Musik siehe auch seinen Text „The Sound of One Line Scanning“, in: Viola 1995, S. 153-168.

(s.u.), bleibt das Tableauprinzip wirksam, ohne jedoch, daß eine konkrete Vorlage auszumachen wäre wie im Falle des Pontormobildes.

Violas Film zu Varèses Musik entstand 1994 auf Einladung des Ensemble Moderne in Frankfurt in Zusammenarbeit mit dem ZDF und Arte.³² Ziel dieses Auftrags war es, etwas von den ursprünglichen Ideen Varèses posthum zu realisieren. Viola hatte von folgendem Materialbestand auszugehen: In der Komposition Varèses liegen ca. 25 Minuten Musik vor, die für vierzehn Bläser, Klavier, eine große Schlagzeuggruppe und zwei Tonbänder mit organisiertem Klang geschrieben ist. Varèses Musik arbeitet mit Klangfarben, die einander schnell mit ihren verschiedenen Nuancierungen ablösen und eine eigene, unreguläre und komplizierte Rhythmik ergeben. Der Parameter der Klangfarbe verknüpft in Varèses Musik die Bereiche der instrumentalen, live gespielten Musik mit der elektroakustischen Musik vom Tonband und wirkt darüber hinaus als verbindendes Element zum Film Violas.

Anknüpfend an Varèses „Proposal“ (s.o.) erzählt Viola keine Geschichte im Sinne einer Filmhandlung. Zwei Ebenen der Bilderzählung lassen sich unterscheiden. Zum einen zeigt Viola Ansichten der Außenwelt: Landschaftsbilder sehr gegensätzlicher Art, die durchaus an die Vorgaben Varèses anknüpfen. Dem gegenüber steht die Innenansicht eines Raumes, die an drei Stellen des Films interpoliert wird, frei von Viola erfunden ist und keine Entsprechung im „Proposal“ Varèses hat. Die Filmbilder der Außenansichten reihen mehr oder wenig deutlich identifizierbare Inhalte aneinander. Manche Bilder sind verzerrt und erscheinen somit abstrahiert von ihrer ursprünglichen Gegenständlichkeit. Diesen Außenansichten steht ein mit elektrischen Lampen erleuchteter Innenraum gegenüber. Hier befindet sich ein Tisch, an dem ein Mann Platz nimmt, dort eine Suppe ißt, sich ein Glas Wasser eingießt und schließlich am Ende des Films in das bis dahin unsichtbare Wasser des Vordergrundes eintaucht. Die überraschende Schlußsequenz nimmt explizit auf die Licht- und Farbenmetaphorik Bezug, die an Varèses Partitur anknüpft. So wie in der Musik der Parameter der Klangfarbe als gemeinsamer Bezugspunkt von instrumentaler und elektroakustischer Musik wirkt, so ist das Licht verknüpfendes Merkmal der als so gegensätzlich geschilderten Landschaften des Äußeren und des Inneren. Mit der rudimentären Handlung des Films ist das Thema Violas angezeigt. Viola geht es um die Überwindung der Oberfläche: „In short, landscape is the link between our outer and inner selves“.³³ Der Gegensatz von Äußerlichkeit und

32 Viola 1999, S. 197.

33 Im Text: „Landscape as Metaphor“, in: Viola 1995, S. 253-255, hier S. 255.

Innerlichkeit, für den die Metapher der „Landscape“³⁴ entsteht, scheint sich gerade in diesem Schluß aufzuheben.

Anhand des ersten Teils des Filmes, der die erste Interpolation des Innenraums einschließt,³⁵ möchte ich einiges Grundsätzliche zum Verhältnis von Bild und Ton zeigen. Drei Punkte sind mir hierbei wesentlich. Erstens werde ich Allgemeines zur Struktur von Bild und Musik ausführen. Zweitens werde ich anhand der großformalen Disposition von Film und Musik auf inhaltliche Aspekte zu sprechen kommen, die sich auf den Titel von Musik und Film *Déserts* – also Wüsten – beziehen. Hierbei steht der Landschaftsbegriff Violas im Mittelpunkt. Drittens werde ich auf die analytische Qualität der Bilder, auf die sezierende Kraft des Mediums Film in Relation zur Vorgabe des Films, zur Musik, eingehen.

V

1. Viola reagiert mit seinen Bildern unmittelbar auf die Struktur der Musik. Immer wieder korrelieren Bildwechsel mit Einsätzen bestimmter Instrumente oder Instrumentengruppen in der Musik. Deutlich werden solche Übereinstimmungen etwa am Schluß der ersten Sequenz, wo das Flirren des Bildes von vergleichbar inkonsistenter Klanglichkeit in der Musik gespiegelt wird. So findet der Wechsel zum relativ lang stehen bleibenden Bild des Horizonts in der Wüste gleichzeitig mit einem Tutti-Einsatz in der Musik statt. In auffälliger Synchronität mit der Musik erfolgen die Blitze, die je mit einem kurzen Klavier- und Bläserinsatz zusammenfallen. Die Blitze Violas greifen gleichsam malerisch die klangliche Gestalt bei Varèse auf – fast in der Art, wie ein Komponist mit einer Tonmalerei auf ein Bild reagieren könnte. Viola macht dieses doppelnde Prinzip in Bild und Musik keineswegs zur Regel. Meist gehen Bildrhythmus und der Verlauf der Musik in ihrer etwas kantigen Art eher ein Nebeneinander ein, das vielfach zu bedeutungsvollen Kontrasten führt. Die Mo-

34 Siehe hierzu insbesondere die Schriften Violas. Er versteht „Landscape“ nicht notwendigerweise als konkreten Ort: „Perception over Time Transforms the Landscape into Story. [...] The concept of Dreamtime and its song lines is an extraordinarily complex and beautiful system. In it, the landscape is engaged as a living thing, and the earth's features are revealed as places where the totemic beings of the mythic time, called 'the Dreaming', emerge, reenter, and/or transform the surface of the earth. The landscape itself is an imprint, the living embodiment of the mythic time still accessible to those living today. Walking through the landscape then becomes a re-telling of the stories of these beings, usually through singing.“ Vgl. seinen Text „The Visionary Landscape of Perception“, in: Viola 1995, S. 219-225, hier S. 220.

35 Das Ende der ersten Interpolation ist bei etwa 6'40“.

mente, in der die Bilder gleichzeitig mit bestimmten Einsätzen der Musik zusammenfallen, bilden gewissermaßen die Scharniere, welche die doppelte zeitliche Schiene von Musik und bewegtem Bild kurz zusammenfügen.

2. Varèses großformale Disposition wird an dem hier besprochenen Ausschnitt im ersten Wechsel der Ebenen von außen nach innen deutlich. Viola ordnet den beiden Bereichen, die Varèses Stück mit der Orchestermusik und der elektroakustischen Musik vom Band vorgibt, die bilderzählerisch unterschiedlichen Ebenen des Films zu. Ikonographisch entwickelt Viola zwei kontrastierende Bereiche, die auf Varèses Stück zurückgehen. Diese gegensätzliche Anlage zielt ebenso wie andere Elemente auf das für Viola grundlegende Gegenüber von Außen und Innen, von Landschaft als einem physischen Raum und von Landschaft als einer individualisierten Vorstellung.³⁶ Die Wüste als Metapher recurriert auf innere Zustände des Menschen in Isolation und Einsamkeit. Die Wüste aber ist für Viola zugleich der Ort, wo „unendliche Zukunft und unendliche Vergangenheit zusammenfallen“,³⁷ also ein kosmischer Zustand oder Raum.

Den Abschnitten, in denen die Musik ausschließlich live vom Ensemble gespielt wird, unterlegt Viola die Außenräume: die Ansichten der Wüste und des Meeres sowie andere Landschaften, in denen meist die Natur mit den vier Elementen Wasser, Feuer, Luft und Erde thematisiert wird. So wird „Wasser“ im Verlauf des Films als Fläche gezeigt; die sichtbar gewordene flirrende Luft einiger Einstellungen greift diese Struktur von der in Bewegung befindlichen Wasseroberfläche in materieller Spiegelung auf. Der Mann stürzt sich in der letzten Sequenz in dieses Wasser, er durchtrennt somit die Oberfläche. Ihm folgt die Tischlampe, die in dieses Wasser gezogen wird und wie auf wunderbare Weise auch unter Wasser nicht aufhört zu brennen: Eine schöne Utopie in der Überschreibung von Außen und Innen.³⁸

Den drei Interpolationen der Tonbänder weist Viola die Sequenzen des Innenraumes mit dem Tisch, seinen Requisiten und dem Mann zu. Wie in der ersten Interpolation wird später im Film an zwei weiteren Stellen eine vergleichbare Gegenüberstellung von Außen- und Innenraum durchgeführt. Im Übergang zum ersten interpolierten Teil mit seinen elektroakustischen Klängen verdunkelt sich das Bild kurz. Mit dem Aufblenden erscheint der Raum, in dessen

36 Vgl. hierzu Violas schriftlichen Entwurf für *Déserts* vom Oktober 1993, in: Viola 1995, S. 261-264, bes. S. 262.

37 Im Interview mit dem ZDF, das der Ausstrahlung der Fernsehversion von *Déserts* vorausging.

38 Abbildungen der brennenden im Wasser befindlichen Lampe siehe Viola 1999, S. 115 sowie Viola 1995, S. 264. Siehe außerdem die Skizze zum Entwurf, Viola 1995, S. 261.

Mitte ein Tisch steht. Starkes Licht fällt von links ein. Auf dem Tisch steht die Lampe, die später in das Wasser eintauchen wird. Die elektroakustisch hergestellten Klänge stehen einerseits mit dem künstlichen Licht des Innenraums in Verbindung, lassen sich aber andererseits auch auf die verlangsamte Bewegung des Mannes in ihrer ebenfalls zeitlupenhaften Verzögerung beziehen. In der Zusammenstellung bei Viola erweckt es fast den Eindruck, als würde die Musik nun das Innenleben des Mannes in seiner Komplexität akustisch erfüllen. Ausgerechnet das Elektronische konnotiert Viola mit dem Menschlichen.

3. Die Farbgestaltung spielt in Violas Film eine bedeutende Rolle. Schwarz-Weiss-Sequenzen stehen solchen Abschnitten gegenüber, in denen eine einzige Farbe dominiert oder hervorgehoben wird: so zu Beginn etwa das Blau des Himmels, wenn die Blitze auftauchen, oder das Rot des Feuers. In Bezug auf die Musik lässt sich Violas Umgang mit der Farbigkeit, wo je eine Farbe pro Sequenz sehr deutlich hervorgehoben wird, wie folgt deuten. Varèses Musik ist in ihrer Gesamtklanglichkeit eher kaleidoskopisch angelegt. In seiner Musik, die eine gewisse Einförmigkeit in ihrer hohen Ausdifferenziertheit vorstellt, wird kontinuierlich Wert auf ein großes Klangfarbenspektrum gelegt. Die kurze, immer wieder auftauchende Hervorhebung einer einzelnen Farbe bei Varèse bettet sich ein in die Vielfalt der Stimmen. Zwei Grundfarben aber lassen sich deutlich unterscheiden, die gleichsam omnipräsent in verschiedenen Schattierungen vorhanden sind. Eines dieser Farbidrome operiert mit dumpfer und tiefer Klanglichkeit und eines mit höheren und schrillen Tönen. Viola verwertet diese Grundfarben Varèses, indem er sie an ausgewählten Stellen als Ganzes und somit als einen Teilaspekt der Musik gleichsam auf eine größere Fläche ausdehnt, während Varèse die Einzelfarben eingehen lässt in den Gesamtklang, sie also eher pointillistisch verwertet. Das dunkle Blau des Himmels und das Schwarz-Weiß des Beginns greifen die tiefen und beunruhigenden Grundfarben bei Varèse auf, während das lodernde Rot des Feuers den aufgeregten Klangballungen der höheren Lagen der Instrumente zugeordnet ist.

VI

Bill Viola stellt Musik, die zwar als Filmmusik gedacht war, aber bis zu Violas Film ihr Gegenmedium nie gefunden hatte und nur als Konzertmusik rezipiert worden ist, in einen bildhaften Kontext. Die abstrakteste der Künste, die Musik, wird mit den Mitteln des Films unserer eigenen Existenz so wieder näher gebracht. Nicht der Anblick eines musizierenden Klangkörpers wird mit der Musik konnotiert, sondern Bilder, die künstlerischer Individualität entspringen.

Varèse hatte ähnliches im Sinne gehabt, wie sein 1952 geäußelter Kommentar zur herkömmlichen Konzertsituation, deutlich macht: „I no longer believe in concerts – the sweat of conductors and the flying storms of virtuosos“ dan-druff“³⁹ Varèse wollte die Musik in Bezug zur Umwelt des Menschen neu definieren, und zwar mit Bildern dieser Welt und nicht mit (wie zufällig entstehenden) Bildern von hart arbeitenden Musikern. Violas Film belegt die gegenseitig ergänzende Energie von Musik und bewegtem Bild. Sein Film analysiert die Musik Varèses in diesem Sinne.

Wie aber läßt sich diese Deutung Violas weitergehend interpretieren?

Landschaft wird in Violas *Déserts*-Performance auf drei qualitativ unterschiedlichen Ebenen thematisiert:

1. Landschaft wird in der äußeren Vorstellung als Abbildung von etwas, also die Landschaft als Wüste in ihrem konkreten Sinne als Topographie thematisiert. Dieser Aspekt der äußeren Abbildung aber ist sowohl für Varèse mit seiner Gestaltung von *Déserts* als auch für Viola mit seinen im Konkreten verhafteten Bildern nur der Ausgangspunkt, dem sich ein tieferes Verständnis des Landschaftsbegriffes in Musik und bildender Kunst anschließt.

2. Die synästhetisch angelegte Analogie der Farbendramaturgie von Bild und Ton geht über diese äußere Vorstellung schon deutlich hinaus und ist durch Violas Bilder stark kosmisch geprägt – vor allem durch die immer wieder zu findende Assoziation an die vier Elemente. Farbe gerät in der Musik wie im Film zum wichtigsten künstlerischen Ausdrucksmittel.

3. Für das Landschaftsverständnis Violas ist die Auflösung der Oberfläche, das Eintauchen in das Innere (oder das Äußere) zentral. Die Szenen des Innenraumes lassen eine Assoziation zu, die an die Tableauästhetik – sogar mit kunsthistorischem Bezug wie im Pontormobild, doch weniger konkret – zulassen. Der Mann ließe sich als eine Art Eremiten kennzeichnen, der sich in sich selbst zurückgezogen hat: Nahrung, Wasser, ein Buch sowie vor allem das Licht sind ihm bei dieser Emigration ins Innere wesentliche Begleiter. ‚Wüste‘ wird somit als Ort der Kultur und der Hoffnung gekennzeichnet. Wenn die Außenräume (meist) Bilder der Natur wiedergeben, so zeigen sich in den Szenen des Innenraumes Bilder der Zivilisation, wie es vor allem durch das elektrische – also künstliche – Licht symbolisiert ist. Violas Figur rekapituliert hier einen Topos der Kunstgeschichte: Er erweist sich als so etwas wie ein moderner Hieronymus, der sich in die Wüste seiner eigenen Einsamkeit zurückgezogen hat, um seine Studien zu betreiben, dann aber die Oberfläche durchbricht und in die

39 Mattis 1992, S. 191

Außenwelt regelrecht (wieder) eintaucht. Als garantiere nur der Austausch von Außen und Innen und von Innen und Außen die menschliche Existenz.

Mit seinem Bildern konkretisiert Viola die Musik Varèses: sowohl als Landschaften des Äußeren als auch als Landschaften des Inneren. Das Durchstoßen der Oberfläche, der Übergang vom einen in den anderen Zustand, ermöglicht den Zugang in eine andere Welt. Bei Varèse ist dieses Gegenüber von Außen und Innen durch eine ähnliche Klanglichkeit der beiden Bereiche instrumental ausgeführter Musik und der elektroakustischen Klänge gegeben. Nicht als Konkretisierung einer Topographie, aber als Konkretisierung eines individualisierten menschlichen Zustands, des Eremiten, läßt sich Violas Varèse-Deutung verstehen.

Obwohl die behandelten Beispiele von Filmen für Musik sehr unterschiedliche künstlerische Konzepte – wie etwa an Disney und Viola zu sehen war – verfolgen, läßt sich doch festhalten, daß hier Konzertmusik (im weitesten Sinne) in einem bildhaften Kontext erscheint. Ebenso wie Varèse war auch Disney nicht an dem Bild der spielenden Musiker interessiert. Er überblendete die Konzertrealität mit traumverlorenen Bildern eines imaginierten Musikhörers. Ein früher Verfechter für Musikfilme dieser Art, mit der eine Popularisierung von klassischer Musik einhergehen sollte, die auch Disney verfolgte, war kein geringerer als Claude Debussy. 1913 formulierte er folgendes:

Indessen bleibt uns ein Mittel, den Geschmack an der symphonischen Musik bei unseren Zeitgenossen wieder zu wecken: Führen wir absolute Musik und Film zusammen! Der Film ist es – der Filmstreifen als Ariadnefaden –, der es uns ermöglicht, aus diesem beunruhigenden Labyrinth herauszufinden. [...] Die zahllosen Zuhörer, die sich bei der ‚Matthäuspassion‘ oder gar bei der ‚Missa solennis‘ langweilen, fänden zu ihrer ganzen Aufmerksamkeit und Empfindung zurück, wenn die Filmleinwand sich ihrer Nöte annähme. Man könnte sogar Augenblicke im Film festhalten, die der Autor während der Komposition seines Werkes durchlebt hat ...⁴⁰

Trotz einer solchen Vision, in der Film zum wichtigen Medium der Musikrezeption werden sollte, blieben Filme für Musik die Ausnahmen in der Filmgeschichte. Der Sonderfall, daß Filmbilder entlang der Musik gestaltet sind, aber läßt wesentliche Erkenntnisse über das Problemfeld der illustrativen Komponente von Bild und Musik innerhalb des Gesamtarrangements von musikalisierten Bildern zu. Im Film mit Musik werden Bilder fortlaufend mit einer musikalischen Aussage konfrontiert, und der Film gerät zur Quelle der Musik. Betrachten wir einen Film, in dem der Musik ein wesentlicher Anteil zukommt,

40 Debussy 1913, S. 216f.

aufmerksam, so können wir über die Filmbilder auch Aussagen über die Musik gewinnen. Musik und Film werden im Film in komplementärer und sich gegenseitig befruchtender Weise zu einem Gegenüber.

Literatur

- Abel, Richard: That Most American Attractions, the Illustrated Song. In: Richard Abel und Rick Altman (Hrsg.): *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington und Indiana 2001, S. 143-155.
- Boehme, Hartmut: Video, ergo intineror. – Reisen ins Imaginäre in der Videokunst Bill Violas. In: www.culture.hu-berlin.de/HB/texte/video.html, 31.12.2001.
- Debussy, Claude: *Monsieur Croche*. Sämtliche Schriften und Interviews (hier: 1913). Hrsg. von François Lesure und übersetzt von Josef Häusler, Stuttgart 1974.
- Eisler, Hanns und Theodor W. Adorno: *Komposition für den Film* (1947). Hamburg 1996.
- ISadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2. Ausg., Band 26: Griffiths, Paul: Varèse, Edgard, Artikel, S. 273-280.
- Jolivet, Hilda: Varèse. Paris 1973.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, 1960, deutsche Ausgabe Frankfurt 1985
- Loughney, Patrick: *Domitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the [Dickson Experimental Sound Film] in the Twentieth Century*. In: Richard Abel und Rick Altman (Hrsg.): *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington und Indiana 2001, S. 215-219.
- Mattis, Olivia: *Edgard Varèse and the Visual Arts*. Ann Arbor 1993.
- Mungen, Anno: *The Music is the Message: The Day Jimi Hendrix Burned His Guitare*. Film, Musical Instrument, and Performance as Music Media. In: Ian Inglis (Hrsg.): *Popular Music and Film*, London: Wallflower 2003, S. 60-76.
- Mungen, Anno: „BilderMusik“ – Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom frühen 19. bis zum 20. Jahrhundert. St. Augustin: Gardez! Verlag [Druckfassung in Vorbereitung, erscheint 2004, zugleich Habilitationsschrift Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2001].
- Mungen, Anno: *Theatermusik als Filmmusik*. Kurt Weills „Dreigroschen“-Musik als Adaption für den Film von G.W. Pabst. In: *FilmExil* 14 (2001a), S. 9-24.
- Viola, Bill: *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973 – 1994*. Hrsg. v. Robert Violett in Zusammenarbeit mit dem Autor, Cambridge/London 1995.
- „Bill Viola“, Publikation anlässlich der Ausstellung 1999 des Withney Museum of American Art, New York (Kuratoren: David A. Ross und Peter Sellars), mit Beiträgen von Lewis Hyde, Kira Perov, David A. Ross und Bill Viola, New York: Withney Museum of American Art (zusammen mit Flammarion [New York, Paris]) 1999.
- Viola, Bill (u.a.): *From a conversation with Bill Viola, Peter Sellars and David Ross on June 26th 1999 at San Francisco Museum of Modern Art*, in: www.sfmoma.org/escape/viola/noathtml/content/inter04a.html, 31.1.2001
- Wehmeyer, Grete: Edgard Varèse. Regensburg 1977.

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 Selektion¹ 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 Zeitspannen 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“² 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.³ 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.⁴ 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.⁵

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. Imke 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 Imke 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 Dekontextualisierung. 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 Potentiale⁶ 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 hineinfallen kann, hat man die Möglichkeit zu tiefer Selbsterfahrung.“⁷ 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.⁸

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*⁹ (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,¹⁰ wie Filmmusik es ist, zu korrespondieren. Der Verzicht

¹⁰ 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

Sopran

Saxophon

Basso

auch Rückgriffe und Varianten

durch Einzelton-Repetitionen

(auf Klangsilben)

als Ostinato zu Beginn 8-mal allein

repetiert

Flöte parallel zur Singstimme

2:30

2:45

u.ä. Varianten, auch Rückgriffe

der Gesang bricht ab

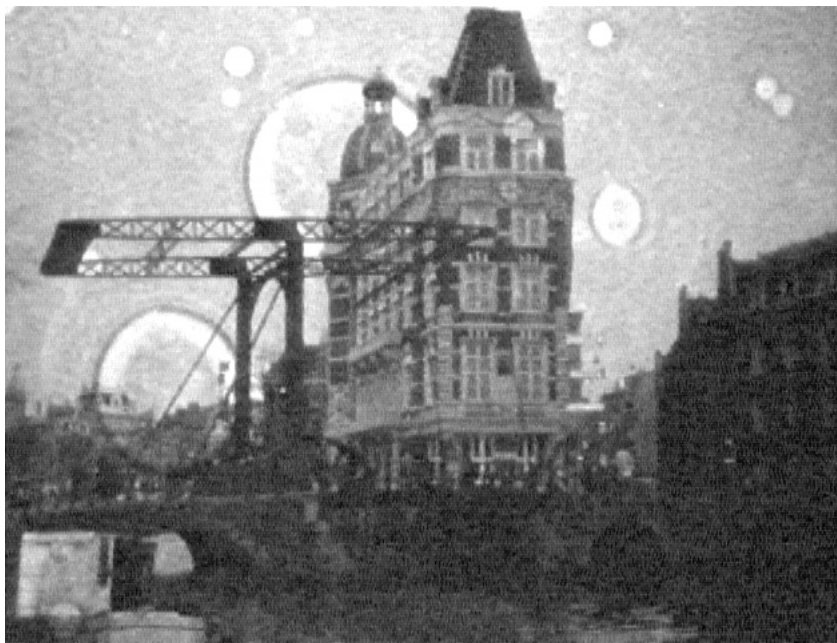
auf eine musikimmanente Prozessualität und die Vermeidung markanter Motive offerieren Möglichkeiten wie den bildsynchronisierenden Musikschnitt und die unauffällige akustische Umrahmung. Zugleich bleiben wesentliche Gemeinsamkeiten von Film und Musik, wie die Einbindung in einen zeitlichen Ablauf und 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,¹¹ 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 richtungsweisenden 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.¹² 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

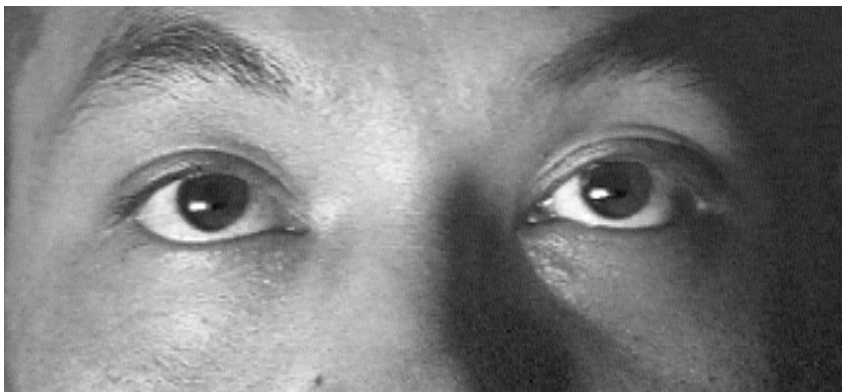
Music eigenen Prinzip der ununterbrochenen Repetition entgegen. Zwar erscheint das Motorische der gespielten Floskeln durchaus wie eine Andeutung unendlichen Fortgangs, doch wird diese Sphäre in *Lifespan* stärker durch die erzählte Geschichte als durch die erklingende Minimal Music erzeugt.

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,¹³ Repetitionsfiguren und Minimal Music, im konventionellen Sinne motivisch-melodisch geprägte Musik sowie pittoreske Klangereignisse¹⁴. 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 ist¹⁵ 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,¹⁶ 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 Liegeklängen¹⁷ und percussiven Akzentuierungen. Die erwähnte Langsamkeit der visuellen Darstellung korrespondiert mit der auf 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),¹⁸ 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.¹⁹ *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,²⁰ 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.

²⁰ 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.²¹ In *Powaqqatsi* lassen sich deutlich vier akustische Wirkungsmittel unterscheiden: die Motorik der Repetitionen, das im Vergleich hierzu melodisch erscheinende Hauptthema,²² 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 Eigengesetzlichkeit aufgehoben wird. Bleiben dagegen die entscheidenden Kriterien erhalten, ist das oben bezeichnete gleichberechtigte Wechselspiel zweier Kunstformen möglich. Zu berücksichtigen bleibt allerdings, daß selbst experimentelle Filme, deren Konzeption den Prinzipien der Minimal Music nahe kommen, durch die Einbeziehung von Sprache und Geräusch die Autonomie der Musik vereiteln.²³

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.

Britta Heiligenthal

Zeichentrickmusik

„Ho-hum, the tune is dumb,
the words don't mean a thing.
Isn't this a silly song
for anyone to sing?!”

Chef, Brummbär, Schlafmütz, Hatschi, Happy, Pimpel und
Seppel, in Walt Disneys *Snow White And the Seven Dwarfs*

Was Schneewittchens sieben kleine Gefährten in ihrem „Silly Song“ so unverhohlen und mit einer gehörigen Portion Selbstironie zum Besten geben, erinnert an den Vorwurf einiger kritischer Stimmen, die den Zeichentrickfilm mitsamt seiner Filmmusik schlichtweg als triviale Unterhaltungskost abstempeln möchten – die zu allem Überfluß beladen ist mit schlichten Melodien und anspruchslosen Texten.

Bei rein oberflächlicher Betrachtung mag dieser Schluß möglicherweise gar nicht so fern liegen, gelten doch Walt Disneys Zeichentrickfilme spätestens seit Ende der 20er Jahre als Archetypus der bunten Familienunterhaltung. Geprägt sind diese Filme nicht nur durch die Geschichten von kleinen Helden, die sich vor große Herausforderungen gestellt sehen und nach erfolgtem Initiationsprozeß zum Happy End wieder nach Hause finden, sondern auch durch ihre musikalische Gestaltung. Eingängige Melodien, fast durchkomponierte Partituren, die oftmals mit einer ganzen Reihe von Musical-Elementen gespickt sind, und eine große erzählerische Kraft bestimmen das Wesen der ‚Zeichentrickmusik‘.

Bei genauerer Betrachtung erschließt sich bei einer großen Zahl von Filmen die beachtliche Kunstfertigkeit, mit der viele Zeichentrickfilme gearbeitet wurden. Insbesondere die ‚Zeichentrickmusik‘, der die folgenden Ausführungen zugeordnet sind, eröffnet eine Welt, in der durch geschickte Verarbeitung von wenigen musikalischen Ideen Bild und Score miteinander zu einem gleichermaßen eingängigen wie komplexen filmischen Werk, zu einer Symbiose aus Bild und Musik verschmelzen.

Nun besteht bei der Komposition von ‚Zeichentrickmusik‘ aber die Herausforderung darin, eine Partitur zu entwerfen, die einerseits darauf achtet, daß die Melodien einfach und einprägsam sind, andererseits aber auch die filmische

Erzählung unterstützt und vertieft. Als Meister seiner Zunft sei an dieser Stelle der amerikanische Komponist Alan Menken genannt, dem es in seiner Komposition zu *Beauty And the Beast* (1991) gelang, ein einziges musikalisches Thema gemeinsam mit einer Handvoll anderer musikalischer Grund-Ideen zu einem meisterhaften Score zu verweben und zudem daraus einen Pop-Song zu entwickeln. Die Academy in Hollywood belohnte dies mit je einem „Oscar“ für den besten Titelsong und den besten „original score“. Beachtlich ist hierbei, daß dieses Thema lediglich aus 6 Einzeltönen besteht und sowohl als Leitmotiv in einer orchestralen Filmmusik seine erzählerischen Funktionen erfüllt, als auch als Popsong ein Millionenpublikum anspricht.

Mit den vorliegenden Ausführungen soll nicht der Eindruck erweckt werden, sämtliche Zeichentrickfilme von Walt Disney seien Ausdruck und Zeugnis eines singulären filmmusikkompositorischen Genies. Selbstverständlich stehen auch hier vergleichsweise schlicht-oberflächliche Kompositionen neben musikalischen Meisterwerken. Die folgenden Ausführungen möchten mit Blick auf die letztgenannte Spezies einen Streifzug durch die Welt der ‚Zeichentrickmusik‘ unternehmen und insbesondere untersuchen, welche Funktionen die Musik in Disneys Zeichentrickfilmen übernimmt.

Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei vorab klargestellt, daß die im Folgenden dargestellten Funktionen nicht alleine im Bereich der ‚Zeichentrickmusik‘, sondern vielmehr in der Filmmusik im Allgemeinen, insbesondere im Realfilm, von Bedeutung sind. Außerdem bestehen eine ganze Reihe von Analogien zwischen Filmmusik und außerfilmischer Programm-Musik.

Die Abgrenzung der unterschiedlichen Funktionen soll nicht zu der Annahme verleiten, die Funktionen schlossen einander gegenseitig aus. Ganz im Gegenteil sei betont, daß ein einziges musikalisches Thema bzw. Motiv gleichzeitig mehrere Funktionen erfüllen kann – dies ist ohnehin keine Ausnahme, sondern sogar der Regelfall. Je mehr Funktionen durch die ‚Zeichentrickmusik‘ gleichzeitig erfüllt werden, desto vielschichtiger baut sich die Komposition auf – was in der Regel zu einer stärkeren unterbewußten Wirkung der Filmmusik auf den Zuschauer führt.

In dieser unterbewußten Wirkungsweise liegt sicherlich die große Wirkungskraft von ‚Zeichentrickmusik‘. Mag uns vielleicht gar nicht klar sein, daß der tödliche Fall des Bösewichts Gaston in *Beauty And the Beast* von abfallenden musikalischen Läufen begleitet wird (beginnend in den hohen Streich- und Holzblasinstrumenten, das ganze Orchester durchlaufend und schließlich mit einem starken Akzent der tieferen Blechbläser und Kontrabaß endend), so geht uns dieser Moment doch sehr nah. Die schicksalhafte Tiefe des Falls wirkt in Verbindung mit dieser musikalischen Untermalung weitaus prägnanter, als dies

zeichnerisch darstellbar wäre. In anderen Zusammenhängen erfahren wir durch die ‚Zeichentrackmusik‘ viel über den emotionalen Zustand einer Figur, oder das Orchester beschreibt narrative Entwicklungen mit Hilfe von bereits etablierten Motiven.

Die Funktionen von ‚Zeichentrackmusik‘ lassen sich grundsätzlich in drei Kategorien einteilen: ‚Zeichentrackmusik‘ illustriert, charakterisiert, erzählt.

Illustrierende Funktion

Die illustrierende Funktion von Musik ist mit Sicherheit die typischste Funktion, die man mit Zeichentrackfilmen verbindet. Damit ist die Verstärkung des zeichnerisch-bildlichen Eindrucks durch Musik gemeint. Es lassen sich verschiedene Subkategorien bilden.

Man kommt nicht umhin, mit dem Mickey-Mousing als der bekanntesten Ausprägung von musikalischer Bildillustration zu beginnen. Mickey-Mousing bedeutet musikalische Imitation von Bewegung. Die visuell abgebildete Bewegung von Personen oder Objekten wird musikalisch-akustisch nachempfunden. Durch ihre Doppelung auf der Tonebene wird die Bewegung plastischer, sie rückt buchstäblich aus der Zweidimensionalität in den Vordergrund der Wahrnehmung. Dies ist insbesondere beim Zeichentrackfilm von großer Relevanz, da eine Zeichnung niemals die Detailliertheit einer photographischen Aufnahme besitzt und daher eine Ausgestaltung auf der akustischen Ebene besondere Bedeutung gewinnt.

Im Übrigen erschließt sich schon aus dem Begriff des Mickey-Mousing, in welchem Zusammenhang diese Form von Bewegungsillustration erstmals in großem Maße verwendet wurde.

Am häufigsten findet eine Illustration von vertikalen Bewegungen statt. Hierbei nutzt die Musik die Analogie, die das menschliche Ohr zwischen Tonhöhenunterschied und physikalischem Höhenunterschied bildet. Das Fallen eines Objektes wird folglich mit nach unten gerichteten musikalischen Bewegungen gepaart, das Hinaufbewegen kommt regelmäßig mit gleichgerichteten Figuren im Orchester einher.

Ein überaus anschauliches Beispiel für vertikales Mickey-Mousing findet sich in der Eröffnungssequenz von *The Rescuers* (1977). Bernhard steigt zunächst den als Leiter verwendeten Kamm mit festem Schritt Stufe für Stufe hinauf. Dies wird musikalisch durch einen aufwärtsgerichteten Tonleiterausschnitt über eine ganze Oktave begleitet (Querflöte, Xylophon). Die Phrasierung ist erkennbar Staccato, so daß die klare klangliche Trennung der Tonstu-

fen die einzelnen Schritte auf der Leiter betont. Auch die Klangqualität des Xylophons unterstreicht die klare Trennung der Töne und damit gleichermaßen der einzelnen Leitersprossen voneinander. Darauf hangelt er sich hoch zum Flaschenkorken. Untermalt wird dies durch wiederum aufwärts gerichtete diatonische Läufe in Oboe und Trompete; klanglich unterstreicht vor allem die Instrumentierung sein ungeschicktes, hektisches Hinaufklettern. Nun schlüpft Bernhard langsam den Flaschenhals hinab, was durch eine fließende, gebundene Abwärtsbewegung der Oboe in größeren Intervallen begleitet wird. Das sanfte Hinabrutschen des Mäuserichs wird also musikalisch durch das extreme Legato klar abgegrenzt von dem stufenweisen Hinaufsteigen der Leitersprossen. Bernhard ergreift den Brief und zieht ihn an sich. Blechbläser umschreiben die Aufwärtsbewegung des Briefes, während die Oboe das Hinaufstreben von Bernhard nachempfindet. So wie die Bewegung der Maus stets der Bewegung des Briefes nachfolgt, so antwortet die Oboe den Blechbläsern in ihrem Aufwärtstreben. Schließlich rutscht der Mäuserich den Flaschenhals wieder hinab und landet auf seinem Allerwertesten. Ein Glissando zweier Holzbläser mit abruptem Pauken- und Baßposaunen-Akzent am Ende zeichnet auf musikalischer Ebene Bernhards Fall und seine unsanfte Landung nach.

Im Gegensatz dazu werden horizontale Bewegungen selten durch Tonhöhenunterschiede gekennzeichnet, sondern vielmehr durch rhythmische Muster begleitet, welche z.B. die wiederkehrenden Schritte symbolisieren. Allerdings ist eine Abgrenzung von horizontalem Mickey-Mousing zu beschleunigender Musik oftmals nicht nur schwierig, sondern auch von lediglich geringem Nutzen.

Mickey-Mousing hat in den meisten Fällen eine komische Wirkung. Dies ist der Grund dafür, warum Filmkomponisten es außerhalb von komödiantischen Szenen nur sehr sorgsam und feinfühlig einsetzen. Unbeschadet der Tatsache, daß sowohl der Begriff als auch die Entstehungsgeschichte dieses kompositorischen Prinzips eng im Zusammenhang mit Walt Disneys Zeichentrickfilmen stehen, beschränkt sich Mickey-Mousing nicht alleine auf unterhaltsame Animationsfilme, sondern findet sich auch in der Filmmusik von ernsthaften Realfilmen. Ein prominentes unter Abertausenden von Beispielen dafür bietet etwa *Matrix* (1999): Die von Keanu Reeves verkörperte Figur Neo springt über den Rand eines Hochhausdaches, und die musikalische Begleitung dieses Vorgangs entspricht in auffälliger Weise Gastons Fall in Disneys *Beauty And the Beast*.

Eine weitere Erscheinungsform von illustrierender ‚Zeichentrickmusik‘ ist die Lautmalerei. Dieser aus der Musikwissenschaft entlehnte Begriff bedeutet Imitation von Klang. Die authentische akustische Erscheinung (z.B. Vogel-

stimmen) wird auf eine andere klangliche Ebene transportiert; sie wird sozusagen in musikalische Worte übertragen. Durch derartige Stilisierung erhält der Klang eine gewisse Künstlichkeit, aber er erlangt zugleich eine künstlerische Schönheit, welche die Märchenhaftigkeit der Erzählung unterstützt.

Für die gelungene Imitation von Klang kommt es selbstverständlich ganz entscheidend auf das verwendete Instrument an. Das Zwitschern der Vögel entspricht klanglich am ehesten einem Triller der Flöte in hoher Lage. Das Pfeifen des Windes wird häufig durch wirbelartige Figuren in Flöte und hohen Streichern nachgeahmt. Pauken- und tiefe Blechbläserklänge symbolisieren die klangliche Gewalt eines Donnergerollens.

So paradox es klingen mag: Die klangliche Überhöhung, die durch den Übergang von natürlichem Geräusch zu musikalischem Phänomen vonstatten geht, schafft häufig ein höheres Realitätsempfinden. Dies ist insbesondere bei einem Zeichentricksfilm von Belang, bei dem kein einziges Bild die schlichte und direkte Abbildung von Realität ist, sondern alle Realität nur auf dem Zeichenbrett zu leben beginnt. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß Lautmalerei selbstverständlich in besonderem Maße in der außerfilmischen Programm-Musik vorkommt.

So simpel die Klassifizierung einer musikalischen Figur als Mickey-Mousing einerseits oder Lautmalerei andererseits in der Theorie klingt, so problematisch stellt sie sich häufig in der Praxis dar. Daher sei nochmals betont, daß Mickey-Mousing die Imitation von Bewegung darstellt, wohingegen Lautmalerei als Imitation von Klang zu verstehen ist.

Eine Abgrenzung dieser beiden Funktionen wird allerdings dort überflüssig, wo die Bewegung eines Objektes und das dabei in Realität entstehende Geräusch musikalisch nachempfunden wird, z.B. wenn der Galopp eines Pferdes durch rhythmische Figuren im Orchester untermalt wird. Die Musik imitiert in diesem Fall häufig sowohl Klang als auch Bewegung, und darüber hinaus findet eine Beschleunigung statt.

Im Sinne einer illustrierenden Funktion kann Musik auch das Tempo regulieren – im physikalischen Sinne; d.h. sowohl das Verlangsamen als auch das Beschleunigen ist darunter zu fassen.

Die häufig beschleunigende Funktion von Musik hat zur Folge, daß das Geschehen im Bild dem Zuschauer im Zusammenhang mit der musikalischen Begleitung schneller vorkommt, als wenn man die Tonspur ausblenden würde. In sämtlichen Verfolgungsjagden, die jemals ein(e) Disney-Held(in) durchmachen mußte, findet sich dieses filmmusikalische Mittel wieder. Galoppierende Pferde, laufende Menschen und rasende Eisenbahnen werden hierbei durch einen treibenden Rhythmus in der Musik begleitet. In seiner Funktion als Beschleu-

niger ist ‚Zeichentrickmusik‘ vornehmlich bestimmt durch Rhythmus und Tempo. Andere Aspekte wie Tonhöhe, verwendete Intervalle, Melodie und Harmonie treten in den Hintergrund. Bei der Orchestrierung solcher Passagen haben die Percussion-Instrumente Vorrang.

Eine Verlangsamung von Bewegungen ist eher selten anzutreffen. Die Symbolisierung von Langsamkeit geht oft einher mit der Darstellung von Ruhe und Ausgeglichenheit in einem Raum. Die Grenzen von illustrierender und charakterisierender Musik verschwimmen hier häufig.

Bei choreographischer Bewegung im Bild, die in Verbindung mit Musik auftaucht, ist zu unterscheiden: Ist den Figuren nicht bewußt, daß sie sich in einem bestimmten Rhythmus bewegen, so illustriert die Musik die abgebildete Bewegung und symbolisiert beispielsweise Entschlossenheit und Gleichschritt. Die Musik kann in diesem Zusammenhang das Tempo erhöhen, verlangsamen oder schlichtweg den vorgegebenen Rhythmus bestätigen.

Bewegen sich die Figuren aber ganz bewußt im Rhythmus, wie dies in „Sei hier Gast“ aus *Beauty And the Beast* der Fall ist, so ist das Verhältnis umgekehrt: Dann illustriert die Bewegung die Musik - so wie es letztendlich dem Wesen des Tanzens auch entspricht.

Schließlich kann Filmmusik in illustrierender Funktion auch Bildelemente pointieren.¹ Dieser Begriff umschreibt Musik, die anhand von kurzen musikalischen Einwürfen bestimmte visuelle Eindrücke hervorhebt. Das Aufblitzen einer Klinge, das Funkeln eines Edelsteins sowie das Aufblitzen eines guten Sternes sind die prominentesten Vertreter dieser Spezies.

The Rescuers liefert hierzu einige anschauliche Beispiele: In der Eröffnungssequenz wird in einem bestimmten Moment Biancas Blinzeln durch sanfte, hohe Holzbläser-Einwürfe untermalt. Als während Pennys Gespräch mit dem alten Kater Rufus der Abendstern am oberen Bildrand auftaucht, erklingt ein heller Triangel-Ton. Schließlich wird der wertvolle Edelstein, der im Totenkopf ruht, durch einen überraschenden Orchesterakkord untermalt, auf dem Harfenarpeggios wie die Facetten des Edelsteines zu leuchten scheinen.

Zusammenfassend läßt sich zur illustrierenden Funktion von ‚Zeichentrickmusik‘ sagen, daß die Musik das Gezeichnete plastischer erscheinen läßt; sie fügt dem zweidimensionalen Bild eine Ebene hinzu und macht die filmische Erzählung lebendiger und ausdrucksstärker. Illustration ist offensichtlich diejenige Funktion, die mit dem Zeichentrickfilm in engstem Zusammenhang steht. Schließlich kommen in jeder Zeichentrickpartitur illustrierende Elemente vor,

¹ Vgl. hierzu den Beitrag zum Thema Filmmusik von Thomas Koebner und Julia Gerdes in: Sachlexikon des Films, S. 191.

und zwar unabhängig von der qualitativen Güte des Films oder der musikalischen Komposition.

Charakterisierende Funktion

Nun kann Musik aber auch andere Aufgaben in einem Zeichentrickfilm übernehmen, zum Beispiel die Erfüllung einer charakterisierenden Funktion. In Betracht kommt insofern die Charakterisierung von Figuren, Handlungsräumen sowie von Situationen.

Die Charakterisierung einer Figur findet zunächst durch ein ihr zugedachtes spezifisches Thema (Leitmotiv) statt. Die rhythmische, melodische und harmonische Struktur, die unterschiedlichen Intervalle, die Tonart, das Tongeschlecht (Dur/Moll), und insbesondere die Instrumentierung treffen Aussagen über den psychischen und physischen Zustand der filmischen Figur. Neben bestimmten gängigen Zuordnungen, darunter der Verwendung von dissonanten Intervallen als Symbol für Zerrissenheit und Gefahr, Dur für positive und Moll für negative Grundstimmung und kleiner Tonwerte für die Unterstreichung von Hektik und Geschwindigkeit fällt die Orchestrierung ins Gewicht. Ein und dasselbe Motiv kann, von einer Oboe interpretiert, einen sehnstchtig-strebenden Ausdruck verströmen, oder mit der Wucht von Posaunen und Trompeten, möglicherweise begleitet von Pauken und Trommelwirbel, eine heroische Wirkung entfalten. Prinzipiell stehen Holzblasinstrumente für Sanftheit und Romantik, Trompeten und Posaunen für Entschlossenheit und Kraft, Hörner für Sehnsucht, Orgel für Religiosität und Ehrwürdigkeit und das Akkordeon für eine eher rustikal-sentimentale Gemütslage.

Natürlich hat weiterhin die Auswahl der Gesangsstimmen einen hohen Aussagewert für den Charakter der Figuren. Dem Held oder der Heldin werden fast ausnahmslos hohe, klare Gesangsstimmen zugeordnet. Der spezifische Stimmklang unterstreicht die Unverdorbenheit und Natürlichkeit, welche die meisten Protagonisten bei Disney verkörpern sollen. Ist die Stimme dem Pop-Bereich zuzurechnen, deutet dies eher auf eine moderne, bodenständige Persönlichkeit hin (Herkules/Quasimodo/Esmeralda/Mulan usw.). Klassischere Stimmen herrschen meist dort vor, wo es um Prinzen und Prinzessinnen geht (z.B. sowohl Schneewittchen, als auch ihr adeliger Retter).

Bösewichte kommen typischerweise mit tiefen, rauhen Stimmen daher. Gaston, Frollo und Shir Khan vermitteln bereits durch den gewaltigen Klang ihrer Stimme eine beträchtliche Autorität.

Demgegenüber kann auch eine „musikalische Aura“ von Figuren Aufschluß

über deren Wesen geben. Hierbei geht es weniger um den Wiedererkennungseffekt von musikalischen Wendungen als vielmehr um die Schaffung eines spezifischen Musikcharakters, einer besonderen musikalischen Stimmung, die mit dem Auftritt einer Figur verknüpft wird. Zumeist treffen wir diese charakterisierende Funktion an bei Disneys Bösewichten: Die finstere Königin in *Snow White And the Seven Dwarfs* wird zum Beispiel von Moll-Akkorden, dissonanten Intervallen und langen Notenwerten begleitet. Die Musik scheint sich wie düsterer Nebel auf eine Welt zu legen, die fortan von einer bösen Macht bedroht wird.

Ferner kann ‚Zeichentrickmusik‘ auch den Handlungsraum charakterisieren. Hierdurch werden historische, geographische, gesellschaftliche und räumliche Bezüge hergestellt oder verstärkt.

Weil in diesem Zusammenhang die musikalische Grundstimmung und vor allem der musikalische Stil von großer Bedeutung sind, wirkt sich die Orchestrierung in besonderem Maße auf den erzielten Effekt aus. Schließlich macht es einen großen Unterschied, ob wir eine Kirchenorgel, eine Hawaii-Gitarre oder ein Akkordeon zu hören bekommen. Gleichmaßen informativ und wichtig ist für das Publikum, ob man verruchte Jazz-Klänge, einen gregorianischen Choral oder asiatisch anmutende Pentatonik-Figuren hört.

Bei *The Hunchback of Notre Dame* weisen bereits in der Eröffnungssequenz mittelalterliche Harmonik, an die Gregorianik erinnernde Choräle und Orgelklänge auf die zeitgeschichtliche Einordnung der Handlung hin. Interessante Brechungen erfährt dieses Prinzip sowohl in *Hercules* als auch in *Lilo & Stitch*: Das mythologische Heldenepos wird zwar mit heroisch-dramatischen Klängen eröffnet, dieser Eingang wird jedoch abrupt von den Musen zu einer Gospelnummer verwandelt. Demgegenüber sehen wir uns mit dem Beginn von Stitches Gerichtsverhandlung in die ferne Zukunft versetzt, um einige Minuten später herauszufinden, daß die futuristisch anmutende Einleitung des Films täuscht; die Handlung ist tatsächlich in der Gegenwart angesiedelt.

Die Musik kann die Erzählung in der geographischen Bestimmung des Handlungsortes unterstützen. Das Frankreich von *Beauty And the Beast* wird durch sentimentale Akkordeon-Klänge markiert, *Aladdin* durch arabische Musik im Vorderen Orient verortet, *Mulan* von eindeutig asiatischen Wendungen umgeben, und *Der Lion King* macht bereits in den ersten Filmsekunden musikalisch seine Beziehung zum ‚Schwarzen Kontinent‘ deutlich.

Selbst die Konstitution des Handlungsraumes läßt sich durch ‚Zeichentrickmusik‘ verdeutlichen. Einerseits kann Musik eine Entscheidung zwischen engem oder weitem Raum treffen: „Musik als Raumbildner“. Ein Beispiel für diese musikalische Funktion bietet in *Beauty And the Beast* die Szene nach Ga-

stons Heiratsantrag. Belle träumt von der großen weiten Welt – und mit der einhergehenden aufsteigenden Kamerabewegung hören wir einen sich entschlossen aufbauenden symphonischen Orchesterklang, der Belles Leitmotiv thematisiert.

Weiterhin erlaubt ‚Zeichentrickmusik‘ auch eine Unterscheidung von vertrautem oder fremdem Raum. Hier schaffen dissonante Intervalle und Moll-Tonalität in Verbindung mit entsprechender Instrumentierung eine musikalische Stimmung, die auf Gefahr hindeutet.

Schließlich findet in bestimmten Momenten eine Bestimmung des soziokulturellen Umfelds durch musikalische Mittel statt. So erklingen Fidel und Akkordeon bei Auftritten des einfachen Volks, wohingegen Fanfaren zumeist adlige Häupter ankündigen. Zu den Göttern des Olymp gehört großer symphonischer Orchesterklang, den ‚edle‘ Blechbläser dominieren. Schneewittchens Zwergen wird demgegenüber bodenständige, volkstümlichere Musik zuge-dacht.

Neben Figuren können ebenso bestimmte Situationen charakterisiert werden. In diesem Zusammenhang ist es lohnend, sich an bestimmten filmischen Standardsituationen² zu orientieren.

Es besteht kein Zweifel daran, daß es in jedem Disney-Zeichentrickfilm mehr oder weniger um den Aufbruch und die Suche des Protagonisten/der Protagonistin geht. *Hercules* (1996) liefert ein anschauliches Beispiel dafür: Als der junge Herkules von seinen irdischen Eltern erfährt, daß er nicht wirklich ihr Sohn ist, erklingt immer wieder sein Leitmotiv („Go the distance“), und zwar in den Hörnern. Untermalt von liegenden Streicherakkorden wird dadurch seine Sehnsucht und sein Streben nach Gewißheit symbolisiert. Mit seinem Aufbruch zum Tempel des Zeus erklingt die gleiche Thematik wiederum fanfaren-artig in den Blechbläsern, um durch das erhöhte Tempo, den nunmehr vollen symphonischen Klang des gesamten Orchesters und einige Transpositionen in höhere Tonarten dem emotionalen Streben der Figur des *Hercules* einen musikalischen Drang ‚nach vorne‘ hinzuzufügen. Schließlich beginnt er den Song „Go the distance“ auch noch zu singen, was den Ausdruck seiner Gefühle nur noch mehr verstärkt. Gleichzeitig unterstützt die Bildgestaltung diesen Eindruck, indem sich die Wanderung von Herkules stets in einer aufwärtsstrebenden Bewegung, namentlich vom linken unteren zum rechten oberen Bildrand, vollzieht. Aufgrund der Tatsache, daß die in der westlichen Welt dominante Leserichtung eben von links nach rechts verläuft, verstärkt die gleichlaufende Bewegung des Protagonisten den Eindruck, er strebe aufwärts.

2 vgl. zum Thema Standardsituationen Thomas Koebners Ausführungen zur Dramaturgie in: Sachlexikon des Films, S. 130.

In Verbindung mit der Standardsituation „Feier“ tritt oft eine beschwingte, temporeiche Musik auf, die so gut wie immer im Bild begründet ist, d.h. von den filmischen Figuren bewußt als solche wahrgenommen wird. Nicht selten musizieren die Figuren sogar selbst, wie z. B. in der bereits angesprochenen „Silly Song“ – Szene in *Snow White And the Seven Dwarfs*. Auch in *Beauty And the Beast* finden wir in der Wirtshaus-Szene („Gaston!“) einen leichtfüßigen Dreivierteltakt, der maßgeblich vom Akkordeon interpretiert wird. Klare rhythmische Gestaltung, einfach einzuprägende Melodien, volkstümliche Instrumentierung und ‚Tanzbarkeit‘ der Musik sind maßgebliche Aspekte einer typischen „Feier“-Musik.

Das Duell wird als Standardsituation häufig mit dem Widerstreit zweier musikalischer Ideen gepaart. Beispielsweise ist der finale Showdown von *Beast* und Gaston am Ende von *Beauty And the Beast* geprägt durch „Lefou“-Thema-Fragmente, „Beast“-Motiv und aufsteigende „Mob-Song“-Thematik, durchweg bedrohlich klingend aufgrund von tiefen Blechklängen und treibendem Trommelrhythmus. Die Themen erklingen entsprechend, wer von den Antagonisten im Kampf gerade die Oberhand hat.

Eine gängige Situation ist die Liebeszene, beispielsweise in *Der Lion King* der Song „Can you feel the love tonight“. Ein romantischer Pop-Song mit afrikanischem Background-Chor umspannt diesen Moment des Sich-Verliebens von Nala und Simba, und innerhalb dieses romantisch arrangierten Musikstücks finden auch die Gedanken der beiden Protagonisten Eingang in den Liedtext. Eine schwärmerische Melodie in Dur, zweistimmiger Gesang und Streicher-lastige Orchestrierung tun ein Übriges zu der durch die Bilder vermittelten empfindsamen Grundstimmung.

Für die Situation des Eindringens in unbekanntes Territorium liefert wiederum *Der Lion King* ein schönes Beispiel: Die beiden Löwenkinder Simba und Nala schleichen sich verbotenerweise auf den Elefantenfriedhof, und die Musik (besonders hohe und tiefe Liegetöne in den Streichern) wirkt unbestimmt, unheimlich, undefinierbar. Der Klang ist beinahe eher Atmo als Filmmusik, da keine musikalische Struktur erkennbar scheint. Genauso wenig wie die beiden Protagonisten das neue Territorium einschätzen können, läßt sich die Musik aufgrund ihrer spärlichen, aber dennoch tendenziell negativen Informationsvergabe als freundlich oder feindlich einordnen. Schließlich lassen die darauf folgenden Moll-Akkorde in den Streichern eine unheilvolle Wendung erahnen.

Abschied ist eine Standardsituation, die anschaulich gegen Ende des Films *Snow White And the Seven Dwarfs* zum Ausdruck kommt. Durch die Rettung, dank der die Protagonistin erst wieder ins Leben zurückgerufen worden ist,

fällt dieser Abschied auch auf musikalischer Ebene eher positiv aus. Ein Engelschor, der das „One day my prince will come“-Thema erklingen läßt (ohne den Text zu singen), unterstützt die Streicher-lastige, euphorisch wirkende Orchestrierung. Der Abschied von den Zwergen erscheint so als glückliche Wendung, eine Ausnahme unter den sonst eher traurigen Abschiedsszenen.

Eine Rettung in letzter Minute findet sich beispielsweise in *Beauty And the Beast*. Belle flieht aus dem Westflügel des Schlosses und reitet in den Wald, wo sie von einem wilden Rudel Wölfe gestellt und im Folgenden gejagt wird. Diese Handlung wird durch das schnelle „Maurice“-Motiv in Moll begleitet. Blechbläser und Trommel schaffen eine große Hektik und Aufregung. Mit den Wölfen taucht zugleich deren musikalisches Kennzeichen auf („Wölfe“-Motiv), das die Jagd durch Trillerläufe in der Querflöte beschleunigt. Kurz erscheint das „Träume“-Thema in der Baßposaune in Verbindung mit repetierenden Sechzehntelnoten. Als die Situation ausweglos erscheint und die Wölfe Belle bereits eingekesselt haben, erscheint buchstäblich in letzter Sekunde das mächtige Biest und schlägt nach erbittertem Kampf die Feinde in die Flucht. Musikalisch wird der sich schließende Kreis der Wölfe um Belle durch beinahe spiralförmig anmutende Abwärtsläufe in Orchester untermalt. Das Eingreifen des Biestes begleiten verschiedene Varianten des „Biest“-Themas in der Posaune, später in den Streichern. Eine große, volle Orchestrierung schafft eine äußerst kämpferische Atmosphäre und akzentuiert den gleichermaßen dramatischen wie musikalischen Höhepunkt dieses Erzählabschnittes.

Der Blick zwischen Biest und Belle nach gewonnener Schlacht wird durch einen gehaltenen Mezzopiano-Streicherakkord unterstrichen, bevor die Musik mit dem Zusammenbruch des Retters vollends versiegt. Erst nach Belles gedanklicher Entscheidung, dem Biest ihrerseits zu helfen, setzt wieder das „Unser Stadt“-Thema sanft in Holzbläsern und Streichern ein.

Die vermeintliche Sterbeszene in *Beauty And the Beast* wird durch das extrem melodramatisch orchestrierte Titelthema untermalt (insbesondere Streicher). Danach erklingt das „Ist das nicht erstaunlich“-Thema in Cello und Kontrabass, in Verbindung mit tiefen Holzbläserklängen. Verlangsamung und immer tiefer ‚rutschende‘ Instrumentierung schildern den körperlichen Niedergang des Helden auf tonaler Ebene.

Doch schließt sich geradewegs eine Verwandlung an, und die Situation entpuppt sich gewissermaßen als Wiedergeburt, untermalt durch das „Träume“-Motiv im Horn, gepaart mit hohen Sechzehntel-Figuren in den Streichern. Es folgt die „Ist das nicht erstaunlich“-Thematik mit aufsteigenden Viertelnoten in den Blechbläsern. Hinzu kommen trillerähnliche Figuren in Flöte und Geige. Dies alles führt zum Höhepunkt der tatsächlichen Verwandlung hin. Hier er-

klingt würdevoll-mächtig das „long-ago“-Thema in den Blechbläsern, begleitet von Streicherakkorden. Das „Belle“-Thema setzt, unterstützt durch trillerartige Figuren in Flöte und Streichern, im Horn ein, als Belle den Prinzen erblickt.

Den verschiedenen Formen musikalischer Charakterisierung ist gemein, daß die bewußte oder unterbewußte Vermittlung von Informationen über bestimmte Elemente der filmischen Erzählung im Vordergrund steht. Ferner fällt der Einfluß auf das Unterbewußtsein des Zuschauers stärker aus, als dies bei der illustrierenden Funktion der Fall ist. Die analytische Beschreibung von charakterisierenden Momenten der ‚Zeichentrackmusik‘ wird indes meist stärker von subjektiven Empfindungen geprägt sein.

Erzählende Funktion

Die dritte große Leistung, die Musik in einem Zeichentrackfilm vollbringen kann, ist als erzählende Funktion einzuordnen. In Abgrenzung von der charakterisierenden Funktion, bei der es vornehmlich um Zustandsbeschreibungen geht, steht hier die musikalische Mitteilung von Entwicklungen im Vordergrund.

Häufig dient Musik zur Ankündigung von Figuren oder Situationen. Durch das Auftauchen eines bereits eingeführten Leitmotivs weist die Musik auf den Auftritt einer bestimmten Figur hin, ohne daß diese bereits im Bild zu sehen ist. Auch eine bloße musikalische Stimmungsänderung oder der Ausdruck einer bestimmten musikalischen Atmosphäre verweisen auf eine bestimmte Situation.

So deuten die Streicher und das Horn mit ihrem aufgeregten, erwartungsvollen Klang bereits die positive Wendung nach dem vermeintlichen Tod des Biestes in *Beauty And the Beast* an, noch bevor wir im Bild tatsächlich die Verwandlung des Protagonisten erleben können.

Musik dient zuweilen auch als Kommentar im Sinne einer distanzierten Stellungnahme zum Bildgeschehen. Beispielsweise ertönt in *The Hunchback of Notre Dame* das „Kyrie Eleison“-Motiv („Herr, erbarme Dich“) in dem Moment, als Frollo das Todesurteil Esmeraldas ausspricht. Zwar hören wir zunächst keinen Text, jedoch wurde diese musikalische Wendung bereits so häufig in Verbindung mit dem Text verwendet, daß der Zuschauer zumindest den dramatischen Impuls des musikalischen Motivs verinnerlicht hat.

Darüber hinaus wird Frollos Todessturz dadurch kommentiert, daß die Musik ihrerseits das „Kyrie Eleison“-Motiv aufgreift und in mächtigen Blechbläserakkorden klarmacht, daß nun das Schicksal Frollos mit dem Todesurteil erfüllt ist.

Des Weiteren vermag ‚Zeichentrickmusik‘ Szenen zu verklammern.

Als Beispiel dafür mag erneut *The Hunchback of Notre Dame* dienen: Auf die Verhaftung der Abtrünnigen folgt ein Trommelwirbel, der bereits am Ende dieser Einstellung auf die nächste Einstellung (Scheiterhaufen vor Notre Dame) überleitet. Bemerkenswerterweise finden wir jetzt erst heraus, daß die Trommeln im Bild begründet werden.

Zitate von bekannten Musikstücken tragen zu einer mehrschichtigeren Erzählung bei. Der in *Beauty And the Beast* von einer Dorfkapelle zitierte gemeinhin bekannte Hochzeitsmarsch hat in dieser volkstümlich-dilettantischen Gestalt zunächst noch eher schlicht ausschmückende Funktion. Als jedoch Gaston wutschnaubend die für ihn so peinliche Szene verläßt, erklingt das gleiche Thema nochmals in tiefer Streicherlage, mit dissonanter Zweistimmigkeit und in Moll. In Verbindung mit der Tatsache, daß diese Musik nun nicht mehr im Bild begründet wird, erlangt hier das musikalische Zitat eine Funktion, die einer Kommentierung des Bildgeschehens nahe kommt und einen wichtigen Beitrag zum erzählerischen Moment leistet.

Schließlich handelt ‚Zeichentrickmusik‘ auch eigenständig als „Erzähler“, indem sie in gewisser Weise die Gedanken und Emotionen von Figuren hörbar macht. Es gibt hin und wieder filmische Momente, bei denen es sich geradezu aufdrängt, von ‚sprechender‘ Filmmusik“ zu reden. Schließlich sind in der Mehrzahl der Disney-Zeichentrickfilme Songs eingearbeitet, deren musikalische Grundideen immer wieder im Score leitmotivisch verwoben sind. Hat der Zuschauer nun bereits mehrmals den Text oder wenigstens die Botschaft eines bestimmten musikalischen Motivs verinnerlicht, so kann alleine die durchdachte Aneinanderreihung verschiedener musikalischer Motive eine ganze Sequenz so erzählen, daß die narrative Entwicklung ausschließlich von Bild und Musik getragen wird und völlig ohne Text auskommt.

Sehr eindrucksvoll ist dies dem Film- und Musikkomponisten Alan Menken in der Schlußsequenz zu *The Hunchback of Notre Dame* gelungen: Quasimodo dankt Phoebus für seine Rettung, und der Beginn seines Songs erklingt in den Geigen und der Harfe. Dieses Motiv wurde bereits im Verlauf des Films mit Quasimodos Hoffnung auf Akzeptanz und Freiheit verknüpft. Darauf gibt uns die Flöte mit dem Phoebus-Motiv zu erkennen, daß Esmeralda beim Anblick der beiden Männer dem Hauptmann mit ihrem Blick für die Rettung des Glöckners zu danken scheint. Die Umarmung von Esmeralda und Quasimodo wird mit dem „Someday“-Thema in Streichern und Holzbläsern untermalt. Diese musikalische Wendung steht für den Glauben an eine bessere Welt ohne Hass und Unterdrückung – diese beiden ausgestoßenen Menschen teilen nun ihren wahr gewordenen Traum.

Als Quasimodo seine beiden Gefährten ‚vereint‘, erklingen triumphale Triller in Querflöten, Streichern und hohen Blechbläsern, so daß wir uns gezwungenermaßen an „Hochzeitsglocken“ erinnert fühlen. Im Folgenden treten Phoebus und Esmeralda aus der Kathedrale heraus, und ihr Sieg über Frollo wird buchstäblich durch ‚Pauken und Trompeten‘ mit dem Phoebus-Motiv gefeiert.

Der Anfang seines Songs, in einem beinahe ‚fragenden‘ Klang interpretiert durch zwei Holzblasinstrumente, läßt das Zögern Quasimodos erkennen. Esmeralda nimmt ihn an die Hand und geleitet ihn hinaus ins Licht, als der Refrain seines Songs in den Geigen sehr zart aufgegriffen wird. Die Instrumente scheinen förmlich Quasimodos Streben, „einmal dort im Sonnenschein“ zu sein, in ihrer eigenen Sprache bestätigen zu wollen. Doch immer noch mischen sich Zweifel in Form von Elementen der Strophe des Quasimodo-Songs („im Schutz der Kathedrale hoch im Glockenturm“) in das musikalische Gefüge.

Eine Wendung bringt das kleine Mädchen, daß Quasimodo erblickt – wir hören einen ‚Engelschor‘, der das „Someday“-Thema als möglicher Vorbote einer besseren Zeit aufgreift. Einen letzten zweifelnden Moment mag das erneute Auftauchen der Strophe von Quasimodos Song schaffen. Doch endlich, als das Mädchen Quasimodo in die Arme schließt, bricht förmlich ein musikalischer Begeisterungsturm los, der in vollem symphonischen Klang Quasimodos Refrain „einmal dort im Sonnenschein / einmal so wie andere sein“ in triumphaler und schwärmerischer Weise wahr werden läßt.

Diese narrativ bedeutsame Sequenz am Ende des Films kommt völlig ohne Text aus, obgleich ganz wesentliche Punkte der Handlung herausgearbeitet werden. Die meisterhafte Partitur übernimmt somit eine Art Erzählerfunktion und vermittelt auf verständliche Weise wesentliche Elemente der Geschichte.

Im Laufe der vorangegangenen Ausführungen ist deutlich geworden, auf welcher vielfältigen Weise Filmmusik in den Disney-Zeichentrickfilmen zum Einsatz gebracht wird. Einmal mehr sei daran erinnert, daß nicht der Eindruck erweckt werden soll, ‚Zeichentrickmusik‘ erfülle stets nur eine einzige der genannten Funktionen. Ganz im Gegenteil verhält es sich so, daß gerade die beeindruckendsten Partituren eine Kompositionsweise aufzeigen, die mit dem komplexen Zusammenspiel vieler Funktionen arbeitet.

Aus der vorgenommenen Beschreibung der verschiedenen Funktionsweisen von ‚Zeichentrickmusik‘ läßt sich der Schluß ziehen, daß Filmmusik aus musikwissenschaftlicher Perspektive ausschließlich „Programm-Musik“ ist. Die Musikwissenschaft unterscheidet schließlich nicht nur zwischen ernster und unterhaltender Musik, sondern grenzt auch „absolute Musik“ ab von „Programm-Musik“, also Instrumentalmusik mit außermusikalischem Inhalt.

Die Mehrzahl der Disney-Zeichentrickfilme entsprechen gerade diesem Zusammenhang von Bild und Musik – jedoch hat Walt Disney mit *Fantasia* (1940) genau den umgekehrten Weg beschritten: Berühmte Werke der klassischen Musik wurden als Ausgangspunkt für die Erstellung eines allein von der zugrunde gelegten Musik inspirierten Zeichentrickfilms genommen. Bilder, Formen, Farben und Bewegungen wurden in einer Art und Weise erschaffen, daß sie die Musik buchstäblich ‚ausmalen‘ und ‚nachzeichnen‘. In diesem Zusammenhang drängt sich nahezu schon der Begriff des „Programmbildes“ als Bezeichnung für die umgekehrte Wirkungsweise von Musik und Bild auf.

Eine ‚Zeichentrickmusik‘, die der erzählten Geschichte zu mehr Tiefe und den gezeigten Bildern zu größerer Schärfe verhilft, hat nach all dem Gesagten also mehr Anerkennung verdient, als die sieben kleinen Männer ihrem „Silly Song“ zugestehen wollen.

Marcus Stiglegger

Rock'n'Roll Cinema

Hermetische Welten

God speed
Love speed
God speed
Speed us away!

Ellen Aim in *Streets of Fire*

„Live fast – die young“ – eine nur auf den ersten Blick nihilistische Maxime bestimmt rückblickend eine ganze Abfolge von jugendorientierten Filmen seit den fünfziger Jahren, möglicherweise angefangen mit dem viel zitierten ‚juvenile-delinquent‘-Drama *Rebel Without a Cause* (...denn sie wissen nicht, was sie tun, 1955), in dem Nicholas Ray die tragische Geschichte des jugendlichen Rebellen Jim Stark (verkörpert von James Dean) erzählte. Dean sollte in dieser Rolle zum Teenageridol und letztlich zur Popikone werden, der Film selbst jedoch zeigte sich mit seiner extremen Breitwandfotografie und jazzigem Soundtrack eher interessiert an einem massiven Generationenkonflikt, weniger an einer bedingungslosen Identifikation mit den ‚verlorenen‘ Jugendlichen, die ihr Leben in gefährlichen Autorennen riskierten. Eine moralische Distanz mußte gewahrt bleiben. Doch das Thema jugendlicher Straftäter blieb präsent im amerikanischen Kino der fünfziger Jahre, und sogar mit riskanterer Behandlung: In dem Motorradfilm *The Wild One* (*Der Wilde*, 1954) von Laszlo Benedek spielte Marlon Brando den Bandführer Johnny, der mit seiner Clique eine Kleinstadt verunsichert und sich mit Rivalen duelliert, und wurde seinerseits zur Popikone. Seine schwarze Motorradlederjacke ist bis heute das modische Hauptaccessoire des jugendlichen Rebellen geblieben. Nur ein Jahr später nahm sich der Film *Blackboard Jungle* (*Die Saat der Gewalt*, 1955) von Richard Brooks des bereits damals aktuellen Themas von Gewalttätigkeit an der Schule an und führte mit dem Rock'n'Roll-Klassiker *Rock Around the Clock* von Bill Haley and his Comets als Titelsong den zeitgenössischen Popsound jener Jahre als Soundtrack ein. Hatten die bisherigen Filme noch eine eher jaz-

zige Musikuntermalung, stimmte von da an stetig der harte, rhythmische Puls des Rock'n'Roll in das Jugendrebellendrama ein.

Die zunächst funktionale, illustrativ untermalende Filmmusik hatte sich schon früher von ihrem peripheren Dasein entfernt, und zwar im Western: *High Noon* (*Zwölf Uhr mittags*, 1952) wurde u.a. durch seinen emblematischen Titelsong berühmt, der wichtiger als die eigentliche Filmmusik wurde und dem Film eine große Bedeutung auch im rein auditiven Medium, z.B. im Radio oder auf Schallplatte bescherte. Musik erscheint dann als „Kristallisationskern des Films“ (Pierre Kadorfer), wenn etwa ein Titellied zum wiederkehrenden Hauptmotiv des Films wird. Die frühen Filme mit Elvis Presley, z.B. *Love Me Tender* (*Pulverdampf und heiße Lieder*, 1956), nutzten die dem Publikum bekannten Songs bereits als strukturierendes Element. Vor allem das amerikanische Roadmovie der sechziger Jahre verlieh dem wachsenden jugendlichen Aufbruchsbegehren Ausdruck wie kein anderes Genre. Eine Schlüsselposition kommt in diesem Kontext Dennis Hoppers *Easy Rider* (*Easy Rider – Die wilden jungen Männer*, 1968) zu. Dieses Motorraddrama, das in der beatorientierten „On-the-Road“-Existenz um ihrer selbst willen die Quelle der ersehnten Freiheit sucht, verwendet bekannte und bereits existente Songs, die sowohl kommentierend eingesetzt werden wie auch den ganzen Film hindurch das Lebensgefühl der Protagonisten vermitteln. Sie dienen zudem als Identifikationsmedium und Zugangshilfe für das zumeist junge Zielpublikum. Auch in diesem Fall wird ein Song wie *Born to be Wild* von Steppenwolf noch heute unmittelbar mit dem Film in Verbindung gebracht, ja erreicht sogar eine noch größere Popularität als der Film selbst.

Ein Phänomen, das sich hier bereits abzeichnete und in den erwähnten Elvis-Filmen harmlose Vorläufer fand, ist das eigentliche Rock'n'Roll-Cinema, also jene Filme, die eine hermetische, ewig jugendliche Welt kreieren, die streng nach den Gesetzen und dem Lebensgefühl der Rockmusik funktioniert. Auf der Suche nach Abstraktionsmöglichkeiten bediente sich Michelangelo Antonioni in *Zabriskie Point* (1969) solcher Tendenzen und schuf ein Untergangspanorama, dessen Perspektive immer wieder auf die Sicht der jugendlichen Protagonisten zurückverweist und nur aus diesem widergängerischen Impuls verständlich wird. Nicolas Roeg und Donald Cammell entwarfen in ihrem Popartdrama *Performance* (1970) das hermetische Universum des psychedelischen Popstars Turner (Mick Jagger) und nahmen in der anklagenden „Turner's Song“-Sequenz die Mechanismen des Videoclips vorweg.

Es erscheint nicht von ungefähr, daß mit der Hochzeit des postmodernen Kinos zu Beginn der achtziger Jahre zum ersten Mal Filme herauskamen, die konsequent konstruierte Rock'n'Roll-Welten als phantastische Spielfelder ab-

steckten, in denen die Maxime „Live fast – die young“ oberste Priorität zu besitzen scheint. In diesen Filmen sollte die eingesetzte Rock- und Popmusik nicht mehr nur eine wesentliche begleitende Bedeutung bekommen, die Filme selbst wurden aus dem Geist dieser Musik, oder besser: aus dem Mythos des Rock heraus geboren.

Postmodern Beat

Die Reise in die hermetische Welt ewiger jugendlicher Rebellion und Selbstverschwendung beginnt im Jahre 1983 mit *Streets of Fire* (*Straßen in Flammen*, 1983), einem musikalischen Großstadtwestern, den der längst etablierte Actionspezialist Walter Hill im Anschluß an seinen sehr ähnlichen Streetgangfilm *The Warriors* (1978) inszenierte. Wie oft zuvor und danach arbeitete er mit dem musikalischen Multitalent Ry Cooder zusammen, der sowohl für die atmosphärische Soundtrackmusik wie auch für die Bombastrockmusik der frühen achtziger Jahre verantwortlich zeichnete. Die Exposition des Films bringt in einer stilisierten tour-de-force Elemente des Western, des Polizeifilms, des Konzertfilms, des Roadmovies und der Teeniekomödie zusammen, um begleitet von dem hämmernden Rockbeat Ry Cooders eine „Rock-Fantasie“ zu zelebrieren – zumindest verkündet dies eine Schrifttafel zu Beginn des Films. Eine weitere folgt: „Irgendwann, irgendwo.“ Zeit und Ort sind generiert aus den Wunsch- und Alpträumen jugendlicher Rebellion, bilden eine artifizielle Welt einfacher, polarer Verhältnisse zwischen Gut und Böse, zwischen Mann und Frau. Die verratene Liebe kann durch einen leidenschaftlichen Kuß in Regen und Neonlicht zurückerobert werden, aus der skrupellosen und kalten Rocksängerin und dem pessimistisch-harten Outlaw schält sich bald der weiche und romantische Kern. Die Welt der Rock-Fantasie ist eine Welt klarer Vorstellungen elementarerer Bereiche: Liebe, Freiheit, Tod. Einzig der Rockerboß mit dem sprechenden Namen und der Schnabeltolle Raven, gespielt von Willem Dafoe, bleibt bis zum Ende seinem Schema treu. Analog zur Größe seiner Boshaftigkeit wird sein Sturz sein.

Während ihres Comeback-Konzertes wird die Rocksängerin Ellen Aim (Diane Lane) von dem Rockerboß Raven (Willem Dafoe) von der Bühne entführt. Ihr Fan Reva (Deborah van Valkenburgh) ruft ihren Bruder Tom Cody (Michael Paré) zu Hilfe, Ellens früheren Liebhaber, um sie aus der Hand der Rocker zu befreien. Der Exsoldat und Outlaw Cody tut sich mit der weiblichen Söldnerin McCoy (Amy Madigan) und Ellens Manager Fish (Rick Moranis) zusammen und dringt in die Battery, Ravens ruinenhaftes Revier, ein. In einem

brachialen Gewaltakt gelingt es Cody, Ellen zu befreien und mit Hilfe einer schwarzen Rockband in deren Tourbus in Sicherheit zu bringen. Ellen entdeckt ihre Liebe zu Cody wieder, doch er gibt vor, nur wegen des Geldes gehandelt zu haben. Raven sinnt auf Rache und kündigt ein Duell an. Die Polizei zwingt Cody, vorher die Stadt zu verlassen. Er verbringt eine Liebesnacht mit Ellen und verspricht ihr, den Kampf zu vermeiden. Doch sein Abschied ist nur inszeniert. In einem brutalen Zweikampf besiegt er Raven, indem er ihn schwer verletzt. Ellen kann schließlich doch ihr Comeback feiern – mit einer neuen Begleitband. Cody gibt Billy Fish seinen Lohn zurück und verläßt mit McCoy einsam die Stadt.

Eine Legende kehre zurück, so kündigen die farbigen Plakate den Auftritt der schönen wie toughen Rocksängerin Ellen Aim an. Ihr Image mag sich etwas an das der Zeitgenossin Pat Benatar anlehnen, wenn auch Kostüme und Bauten in einem korrodierten Retro-Look das Kondensat der fünfziger Jahre beschwören. *Nowhere Fast* heißt das Lied ihrer triumphalen Rückkehr auf die Bühne, und die Formulierung „schnell ins Nirgendwo“ verweist bereits wieder auf den Wunsch nach einem atemlosen, schnellen und eben kurzen Leben: „God speed, Love speed, God speed – speed us away.“ Am Ende steht das Nirgendwo, eine neue Fantasie, vielleicht aber auch letztlich die abgelehnte, ausgegrenzte Welt des geordneten Erwachsenenlebens. Eine Welt, in der die „Straßen in Flammen stehen“, ist eine Welt der Unsicherheit, der Gefahr, aber auch eine Welt intensiven Lebens und elementarerer Erfahrungen. Leben in einem Traum, leben in der Rock-Fantasie, aus der einmal auszubrechen den ewigen Ausschluß bedeutet. Schnell leben und dann sterben, immer im Puls der Lieder, die den ganzen Film wie ein Musical durchziehen. Doch Hills Film interessiert sich nicht für den versöhnlichen Eskapismus des klassischen Musicals, er sucht nach dem *diabolus in musica*, dem sprichwörtlichen und oft beschworenen Teufel in der Rockmusik. In Raven läßt er ihn Gestalt werden. Raven ist die dämonische Reinkarnation von Brandos *Wild One*.

Nach Walter Hills eigenen Aussagen ist *Streets of Fire* der Film, den er „in seiner Jugend gerne gesehen hätte“. Es ist ein Film über das Rock'n'Roll-Lebensgefühl der späten fünfziger Jahre – erzählt mit den stilistischen Mitteln, der Technik und nicht zuletzt der Musik der achtziger Jahre. Unter Verzicht auf psychologische Figurenzeichnung und naturalistisch gezeichnetes Milieu entfaltet er eine „noir“-orientierte Nacht- und Neonwelt, die nur von Jugendlichen und Polizisten bewohnt zu sein scheint. Alle Figuren korrespondieren mit klassischen Westernstereotypen: der Outlaw, die Sängerin, der Bandenchef, der „Sheriff“. Lediglich der Manager Fish (sic) und die Rockband stammen direkt aus dem Fundus des Rock'n'Roll-Milieus der fünfziger Jahre, wobei die iro-

nisch gebrochene Zeichnung dieser Figuren gleichzeitig eine Distanz zur Musik jener Ära schafft. Auch die reduzierte, veräußerlichte Handlung präsentiert das, was man als prototypischen „Großstadtwestern“ bezeichnen könnte.

Innovativ ist der audiovisuelle Stil, den der Action- und Westernspezialist für sein Rockuniversum entwickelte. Mit Hilfe eines neuartigen Negativfilms setzte er neue Standards für den Studiofilm: Seine leuchtend-schimmernde Farbigkeit erschafft eine Traumwelt, von deren Comiccharme noch in den neunziger Jahren Filme wie Alex Proyas' Gothic-Phantasie *The Crow* (*Die Krähe*, 1994) profitierten. Neu war auch der radikal rhythmisierte, streng der Musik angepaßte Schnitt. Während des Vorspanns werden z.B. gerasterte Wischblenden mit mechanischen Geräuschen illustriert. Bild- und Bewegungs-choreografie stehen so ganz im Zeichen der Rockmusik, die hier freilich auch als zeitgemäß adaptierte Variante präsentiert wird: Ellen Aim singt im Stil des weiblichen Bombastrocks der frühen achtziger Jahre, die damals populäre Sängerin Marilyn Martin leiht ihr die Stimme.

Streets of Fire ist somit ein Musikfilm im Gewand des Großstadt-Western und offenbart lediglich mit den ausführlichen Konzertsequenzen zu Beginn und am Ende deutlich seine wahre Identität; eine Definition des Musikfilms an diesen Sequenzen zu messen, hieße jedoch die Tatsache leugnen, daß Hills Film von Anfang bis Ende den Geist der klassischen Rockmusik atmet. Er kann als bedeutender Vorläufer zahlreicher handlungsorientierter MTV-Musikvideo-Clips betrachtet werden und beeinflusste auf diesem Umweg letztlich die gesamte amerikanische Mainstream-Filmindustrie der achtziger und neunziger Jahre. Kommerzieller Erfolg war *Streets of Fire* zur Zeit der Uraufführung jedoch nicht beschieden.

Kampffische

In jenem Jahr 1983 wandte sich der längst etablierte Hollywoodregisseur Francis Ford Coppola aus ganz eigenen Gründen dem Rockmythos der fünfziger Jahre zu. Sein Film *One From the Heart* hatte im Jahr zuvor sein eigenes Studio in den Ruin getrieben, und von der Auseinandersetzung mit seinen eigenen Jugenderlebnissen konnte sich Coppola neue Energie erhoffen, eine Art Weg zurück zu den Anfängen seiner wechselhaften Karriere. In den fünfziger Jahren war er selbst Mitglied einer Jugendbande gewesen und hatte die frühen Rock'n'Roll-Filme jener Jahre goutiert. Zusammen mit einem Ensemble talentierter Jungmimen wie Matt Dillon, Nicholas Cage, Emilio Estevez, Diane Lane, Tom Cruise und nicht zuletzt Mickey Rourke dreht er zwei in jenen Jahren

angesiedelte ‚juvenile delinquent‘-Dramen. *The Outsiders* (Die Outsider, 1982) widmete sich auf durchaus historisch rekonstruierende Weise den Nöten und Zwistigkeiten einiger Straßenbandenmitglieder. Am Ende wird ein Toter im Regen zurückbleiben und vage den Aufbruch in eine unbekannte Welt symbolisieren, den Abschied von der unschuldigen Barbarei der Jugend. Formal konsequent, wenn auch radikaler stilisiert ist Coppolas Nachfolgefilm *Rumble Fish* (1983), der fast wie ein metafilmischer Kommentar zu *The Outsiders* wirkt. In seiner Reduktion auf den mythischen Kern dieser Jugendkultur, in seinen fast expressionistisch verzerrten Perspektiven und der gestochen scharfen Schwarzweißfotografie ist *Rumble Fish* vermutlich der effektivste und selbstsicherste Vertreter eines reinen Rock'n'Roll-Cinema.

Rumble Fish basiert wie sein Vorgänger auf einem Roman der Teenager-Autorin Susan E. Hinton. Die titelgebenden Fische verweisen auf eine äußerst aggressive Spezies, die in Gefangenschaft sogar auf ihre Artgenossen und das eigene Spiegelbild losgehen. Als einziges Farbelement in diesem Film (abgesehen von einem farbigen Spiegelbild am Ende, wenn der junge Rusty-James festgenommen wird), spiegeln diese leuchtend blauen und roten Fische die isolierte Situation des latent aggressiven Protagonisten wider, den Matt Dillon mit übermütiger Energie verkörpert. Der junge Raufbold Rusty-James lebt mit seinem alkoholkranken Vater (Dennis Hopper) in heruntergekommenen Verhältnissen, hat sich zum Anführer einer kleinen Bande aufgeschwungen und leidet unter dem Mythos seines älteren Bruders (Mickey Rourke), der als Motorcycle Boy nur noch in Graffiti-Aufschriften präsent ist. Lange vor seinem ersten Auftritt zeigt uns der Film ein beschmiertes Straßenschild, das „The Motorcycle Boy reigns“ verkündet. Gerade im Moment der Krise kehrt er zurück, doch er scheint alt und müde geworden zu sein – zu müde, um seinen Mythos als Rebellenikone noch zu erfüllen. So überantwortet er sich nahezu freiwillig dem finalen Tod unter den Kugeln der Polizei und läßt seinen Bruder alleine zurück. Doch Rusty-James hat das Vermächtnis der Legende verstanden: Er schenkt den bunten Kampffischen ihre Freiheit im Fluß, auf daß sie nicht mehr ihresgleichen töten müssen.

Schon das äußere Erscheinungsbild des Films, so Peter W. Jansen,

ist auf Klassizität angelegt, der dann unentwegt durch einen hochartifiziiell gestylten (Post-)Modernismus widersprochen wird. Im Zeitraffertempo gefilmte ziehende Wolken, direkt oder über die Spiegelung in den Glasfronten von Hochhäusern, oder wandernde Schatten; auf die Dekoration gemalte Schatten; wandernde Nebelschwaden [...]; sonnenlose Tage im Hochsommer; heftige Kontraste der Schwarz-und-Weiß-Werte in den von Neon durchglühten Nächten oder in den dunkelsten Ecken der Stadt –: das alles ist weit entfernt vom klassisch-realistischen Film Hollywoods und doch von ihm geprägt. Was im Klima der

Schwarzweißfotografie auch immer an die Temperatur etwa der Schwarzen Serie [...] erinnern mag: *Rumble Fish* ist kein Film der Zitate oder Anlehnungen, sondern eine Trümmerstätte des filmischen Realismus, auf der dessen Torsi ausgestellt sind.¹

Kameramann Stephen H. Burum faßt es zusammen: „*Rumble Fish* ist ein erster Versuch, den Realismus zu durchstoßen, indem die mit Gefühlen beladenen Bilder auf eine mehr abstrakte Weise benutzt werden“

Das ‚burn out-syndrome‘ des „Live fast – die young“ thematisiert *Rumble Fish* in seinem komplexen Umgang mit Zeit: dem Spiel mit variiertem Geschwindigkeit, der Präsenz von Uhren und nicht zuletzt der hektisch pulsierenden Schlagzeugmusik von Stewart Copeland. „Die Musik für *Rumble Fish* wollte Coppola selbst schreiben, dabei hauptsächlich Percussion benutzend. Bei den Aufnahmen sollte ihm der Drummer Stewart Copeland (*The Police*) helfen, der einen Rhythmu-track improvisieren sollte. Schnell merkte Coppola, daß Copeland ein besserer Musiker war als er selbst und übertrug ihm die Aufgabe. Anschließend engagierte Coppola noch einen Choreographen des San Francisco Ballet, der an einer Kampf- und Straßenszene mitarbeiten sollte.“ (Bergan, S. 92) Im Übrigen kommt in *Rumble Fish* schon in Entsprechung zum Level der Abstraktion keine konventionelle Rockmusik mehr vor. Der Sound ist ein Filtrat aus seinem popkulturellen Rohstoff – ebenso wie die Bilder. Bei der engen Zusammenarbeit mit Copeland und seinem Sounddesigner sollte Coppola einmal mehr die Grenzen des technisch Umsetzbaren erweitern:

In integrating the electronic cinema method into the production of *Rumble Fish*, Coppola showed, as he did in *One From the Heart*, how a film's soundtrack can be used to propel and interpret as opposed to simply punctuating a film's narrative. Copeland fashioned a music track for *Rumble Fish* that includes much of the sound effects loop within it; amidst the occasional reggae and zydeco riffs, one hears the sounds of the streets ... the sounds of characters walking, breathing, even dreaming. The Copeland score was then synched by sound engineer Richard Beggs using a ‚revolutionary‘ technical device called Musynch, which allowed Coppola to digitalize the score and then record it frame by frame onto a videotape of the film (which had previously been time coded and already contained the image and dialogue tracks). (Lewis, S. 106-107)

Diese Methode der einzelbildgenauen Anpassung unterschiedlicher Tonspuren ist heute – in Zeiten der Avid-Schnittsysteme – längst gebräuchlich, war aber in den achtziger Jahren noch weniger verbreitet. Diese Technik wurde speziell im Rahmen der stetig wachsenden Produktion von Musikvideoclips perfektioniert und von Coppola auf bislang ungekannt reflektive und konstruktive Weise angewandt. So mag Hills *Streets of Fire* der Vorläufer zahlreicher

¹ Jansen u.a., 1985, S. 175

Rockvideos sein, doch *Rumble Fish* versucht daraus weniger einen poppigen Effekt denn vielmehr eine zeitgemäße Adaption filmischer Poesie und eines magischen Realismus zu beziehen, der Jean Cocteau näher liegt als einem MTV-Clip.

Rumble Fish ist nicht nur ein Film über die Zeit, sondern auch über die Zeitlosigkeit (der Mythologeme, des Kinos). Er wird durchpulst von der wie im Zeittakt tickenden Perkussionsmusik [...], die freilich auch absichtsvoll aus dem Takt geraten kann. Und alle Uhren finden die Überuhr in jenem bergmannschen Ziffernblatt ohne Zeiger, vor dem Motorcycle Boy bestätigen wird, was er schon weiß: daß seine Zeit vorbei ist. Die Zeit schlechthin ist vorbei [...]. Sie verströmt in der Zeitlosigkeit des Flusses, dem Rusty-James endlich die Rumble fishes anvertraut, und des Ozeans, auf dessen hellen Strand sein flüchtiger dunkler Schatten fällt.²

So bleibt am Ende von *Rumble Fish* nicht die Straße ins Nirgendwo als Utopie von der Freiheit, sondern einzig die unbestimmte Entgrenzung des Blicks auf Himmel und Wasser, worin sich die Bilder am Ende aufzulösen scheinen.

Die Pforten der Wahrnehmung

In *Rumble Fish* wird in einer Szene der jähzornige Rusty-James von brutalen Straßenräubern zusammengeschlagen und bleibt halbtot zurück. Langsam scheint sich sein Körper vom Boden abzulösen. Stationen dieser Levitation sind vergangene Ereignisse, die der Film Revue passieren läßt, wobei er eine reflektive, bewußtseinserweiternde Perspektive erreicht, die einem naiven Outlaw-Märchen wie *Streets of Fire* verschlossen bleiben muß: Die Ebene, in denen die Pforten der Wahrnehmung geöffnet werden, um die spirituellen Strömungen der Rockmusik zu empfangen.

Im Los Angeles des Jahres 1965 gründet der frustrierte Filmstudent Jim Morrison (Val Kilmer) zusammen mit den Musikern John Densmore, Ray Manzarek (Kyle MacLachlan) und Robbie Krieger die Rockband *The Doors*, inspiriert durch Aldous Huxleys Werk *The Doors of Perception*, das eine Zeile des Dichters William Blake zitiert: „The doors of perception were cleansed – everything would appear to man as it is, infinite.“ Mit dieser Band und seiner langjährigen Lebensgefährtin Pamela Courson (Meg Ryan) würde Morrison die Randbereiche von Musik und Poesie erforschen, getrieben von dem Ehrgeiz, die Grenzen der Realität zu erproben, „lediglich, um zu sehen, was geschehen würde“. Der Band gelingt innerhalb weniger Jahre ein erfolgreicher Aufstieg:

² Ebda., S.- 174f.

von den Clubs in Hollywood bis nach New York, in das Reich Andy Warhols. Morrisons provokantes und betont hedonistisches Verhalten führte zu zahlreichen Konfrontationen mit dem Gesetz. Nach einer Verhaftung während eines Auftritts wird er 1969 wegen „obszönen Verhaltens“ zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Schon zwei Jahre später stirbt er in seinem selbstgewählten Exil, einem Pariser Hotelzimmer an einem Kreislaufzusammenbruch.

Die *Doors* können heute als Symbol ihrer Zeit betrachtet werden. Ihre Musik war ambivalent: rauh und lyrisch, aggressiv und sensibel. Ganz fixiert auf Morrisons eitle, charismatische Persönlichkeit verliehen die Liveshows der Band ein unvergeßliches Gesicht, das Oliver Stone in seinem Film *The Doors* (*Die Doors*, 1992) mit detailversessener Akribie rekonstruierte. Val Kilmer gelingt es, viel von Jim Morrisons energetischer und nahezu gefährlicher Bühnenpräsenz auf die Leinwand zu transportieren. *The Doors* ist einer der Filme, in dem Stone seinem auch in *J.F.K.* (*J.F.K. – Tatort Dallas*, 1991) und *Natural Born Killers* (1994) angewandten „entfesselten Stil“ freien Lauf läßt: Die Montage läßt Orts- und Zeitbegriffe splintern, schafft drastische Konfrontationen und scheut an keiner Stelle vor Symbolismen und überdeutlichen Illustrationen zurück. So wird Morrisons Weg begleitet von schamanischen Schutztieren und einem indianischen Mediziner, den der Sänger als Kind einst sterben sah. Stone deutet hier eine Seelenwanderung an: Morrison gerät zu einem modernen Schamanen auf der Bühne, für den das Bad in der Masse zur Trancevision wird. Schon sehr früh parallelisiert Stone den Hang zur Massendomination des Rockmusikers mit totalitärer Agitation – eine von vielen Gleichungen, die in diesem reizüberflutenden Film für sich stehen bleiben, zu keinem Ende geführt werden. Doch Oliver Stones Ansätze waren nie Lösungen, was sie gleichwohl nicht weniger effektiv macht.

Stone hatte bereits zu Lebenszeiten Jim Morrisons versucht, dessen Karriere zu verfilmen, fand jedoch keinerlei Zuspruch. War es damals die aktuelle Faszination, die ihn getrieben haben mag, war es 1991 die Distanz, die die Aufarbeitung dieses genuin amerikanischen Rockmythos' reizvoll erscheinen ließ. Viele Zeitgenossen des Musikers nahmen an der Produktion teil, darunter auch John Densmore, Robby Krieger, der Produzent Paul A. Rothchild, Billy Idol, selbst ein Rockidol, sowie die Filmemacher Agnès Varda und Jacques Demy. Und dennoch ist Stones Film kein Bio-Picture über eine legendäre Rockband geworden, sondern eine sehr persönliche, fast obsessive Auseinandersetzung mit dem Mythos Jim Morrison, in dessen Vorstellungswelt der Film ganz eintaucht. Und insofern der Film dies leistet: die subjektive Vorstellungswelt eines Rockmusikers Bild werden zu lassen, handelt es sich auch hier um Rock'n'Roll-Cinema *par excellence*.

Sehr eindringlich wird dieses Konzept der Inszenierung der Rock'n'Roll-Seele in einer Sequenz im ersten Drittel des Films, wo sich die Band und einige weitere Leute in die Wüste zurückziehen, um dort Peyote zu konsumieren und sich ganz ihren Visionen hinzugeben. Der Film folgt hier deutlich Morrisons Erleben, vor allem von dem Moment an, in dem er sich von der Gruppe distanzieren mit den Worten: Er habe gelogen, er sei von Angst erfüllt. *The End*, eines der bekanntesten und durch Coppolas Film *Apocalypse Now* (1979) nachträglich aufgeladenes Lied der *Doors*, bildet die Grundstruktur dieser visionären wie spirituellen Sequenz. In der Indianerdroge Peyote ist bereits der Bezug zum Animismus angelegt, und tatsächlich hat Morrison, als er eine Höhle betritt, Visionen von Geistertieren, die als Schutztiere einen Schamanen begleiten: ein Puma, eine Schlange, ein Raubvogel. Morrison mag sich selbst als einen Schamanen, also einen Mittler zwischen der spirituellen und der profanen Welt erlebt haben, Stones Film wird jedoch eindeutiger, indem hier eine kurze Szene von anderer Stelle des Films herbeizitiert wird, in der sich eine Seelenwanderung andeutet: Als Junge hatte Morrison einen alten Indianer am Straßenrand sterben sehen, und in ihm als gereiftem Rebellen scheint dieser Mann zu reinkarnieren. Der Film stellt dieses Höhlenerlebnis Morrisons einer Erleuchtungserfahrung gleich, überwacht von dem alten Indianer selbst, der dem jungen Mann gegenübersteht. Die Sonne verdunkelt sich mit einem Mal, wird zur mythischen schwarzen Gegen-Sonne als Symbol von schamanischem Tod und der Wiedergeburt auf einer neuen Ebene des Bewußtseins. „Ride the Snake to the ancient Lake“ heißt eine der Textzeilen, und sie verweist programmatisch auf die Weltenschlange Uroboros, die sich selbst in den Schwanz beißt, und wie die verfinsterte Sonne für den Kreis von Werden und Vergehen steht, für die wachsende Erkenntnis nach der Überwindung einer Phase der ‚Blindheit‘. Nach all diesen mythologischen Verknüpfungen schafft Stone über die Montage einen Übergang zum Rock-Konzert der *Doors*: der Musiker Jim Morrison erscheint im Auge des Schamanen, in dessen Pupille die Kamera hineinzufahren scheint, seine Gestalt umgeben von einer feinen Lichtaura, die der Sonnenkorona während der Eklipse ähnelt.

In dieser Szene wird mehr als deutlich, wie sehr Stone daran interessiert ist, archaische Mythologie und Popmythos zu konfrontieren, da er diese Verknüpfung bereits in Morrisons Vision der Rockmusik zu entdecken glaubt. *The Doors* ist daher ein zwiespältiger, vielleicht selbstgefälliger Film, der mehr über die Sixties-Rezeption der neunziger Jahre aussagt, als über die Ära, die er illustriert. In seinen intensivsten Momenten schafft er es jedoch, den postmodernen Kult um die Rockmusik der sechziger Jahre wie kein anderer Film zu beschwören.

Gotham City Blues

Zum Mythos der Rockmusik sind in den neunziger Jahren noch zahlreiche Filme entstanden, einen erheblichen Einfluß jedoch scheinen jene Rock-Fantasien zu verzeichnen, die sich aus der postmodernen Variante der ‚gothic fiction‘ generierten. Die pathetischen, todessüchtigen Elemente des Gothicrocks der achtziger Jahre kehren ebenso wieder wie die Metonymien der literarischen ‚gothic fiction‘: Stereotypen, die eine Atmosphäre des Unheimlichen beschwören sollen: Gewitter, Sturm, undefinierbare Geräusche, Klirren, Knarren, flackerndes Kerzenlicht; geheimnisvolle Omen, unerklärliche Doppel- und Wiedergänger. Das Unheimliche, Morbide und Okkulte hat heute längst die Grenzen des Horrorgenres überschritten. So rekonstruierte Tim Burton in seinen poppigen *Batman*-Adaptionen den Handlungsort Gotham City der zugrundeliegenden Comicstrips als theatralische Nachtwelt, die die Psyche ihres fledermaushaften Protagonisten spiegelt. Nicht nur die bizarren Gegenspieler Batmans zeichnen sich durch ausgesuchte Grausamkeit und Morbidität aus – man denke an Danny de Vito als verkrüppelter „Pinguin“ –, auch der Held selbst leidet an der eigenen Existenz und Abgründigkeit. 1994 gelang es dem Videoästheten Alex Proyas, den Neo-Gothic-Comicstrip *The Crow* von Jan O’Barr in eine korrodierte Endzeitvision vom Niedergang der großen Städte in Dekadenz und Feuer zu verwandeln. Dieser Film, der das todesnahe Gothic-Gefühl in einen modernen Popmythos projizierte, kann als das gelungene Beispiel für einen rein „physischen“ Film betrachtet werden: Wie *Streets of Fire* ersetzt er die Charakterisierung seiner Figuren durch eine komplexe Farb- und Bewegungscodierung. Alles wird veräußerlicht, was es an Emotionen zu transportieren gilt. Dergestalt erzählt er die Geschichte des ermordeten Rocksängers Erik Draven (Brandon Lee), der aus dem Grab zurückkehrt, um sich für den eigenen und den Tod seiner Geliebten zu rächen. Seine Welt ist eine Stadt der ewigen Nacht und des Regens. Das aktuelle Gesicht des Gothizismus, der Renaissance der Schwarzen Romantik ist in dieser Welt ein äußerlich manifestes Phänomen, auch eine Frage der pop- und subkulturellen Mode, eine schwarzromantische Subkultur, die sowohl als spätes Erbe des Existentialismus angesehen werden kann, als auch als Hybrid der Postpunkbewegung der frühen achtziger Jahre. Frühe Vertreter dieser Strömung sind die Bands *Bauhaus* seit 1979, deren Stück *Bela Lugosi’s Dead* als erster Gothic-Rock-Song betrachtet werden kann – und im übrigen von der Band selbst zu Beginn von Tony Scotts Vampirfilm *The Hunger* (Begierde, 1982) dargeboten wird –, die Sängerin Nico, *The Sisters of Mercy*, *The Cure* und *Alien Sex Fiend*. In der Selbstdarstellung einiger Gothic-Bands, z.B. *Fields of the Nephilim*, ist eine Hinwendung zum Schama-

nismus und zu den Körpertechniken des Modern Primitivism auffällig. All diese Elemente spiegeln sich zunehmend im Kinofilm der neunziger Jahre bis in die unmittelbare Gegenwart: *The Lost Boys* (1987), *Bram Stoker's Dracula* (1992), *Near Dark* (*Near Dark – Die Nacht hat ihren Preis*, 1987), *The Craft* (*Der Hexenclub*, 1996), *The Crow*, (*Die Krähe*, 1993), *The Crow – City of Angels* (*The Crow 2 – Die Rache der Krähe*, 1996), *Hardware* (*Mark 13*, 1990), *Interview With A Vampire* (*Interview mit einem Vampir*, 1992), *Blade 1* (1999) & *2* (2001), *Dark City* (1999), *Queen of the Damned* (*Die Königin der Verdammten*, 2001) u.a.³

Bereits in Jan O'Barrs Comic findet sich der wiederholte Verweis auf Gothic-Rocksongs, z.B. *The Hanging Garden* von *The Cure* oder *Decades* und *Komakino* von *Joy Division*, deren Texte zu atmosphärischen Bildern abgedruckt werden, auf denen die heroischen wenn auch depressiven Posen der Krähe zu sehen sind. Auch hier kann man die Geburt des postmodernen, schwarzromantischen Superhelden aus dem Geist des Rock konstatieren. Erik Draven („Erik the Raven“) trägt das Geleittier seiner verdammten Seele bereits im Namen, sein Tod ist determiniert. In der Pfandhausszene zitiert er gar aus dem Poe-Gedicht. Zudem ist er ein Rockstar, also für den frühen, tragischen Tod vorgesehen.

Eindrucksvoll zeigt sich das von Proyas in *The Crow* entfaltete Konzept in jener Schlüsselsequenz, in der Draven ein Jahr nach seinem Tod – von der Krähe gerufen – aus seinem Grab aufersteht und erneut seine Wohnung, den Schauplatz des damaligen Verbrechens an ihm und seiner Geliebten aufsucht. Geplagt von den Rückblicken in die gewalttätige Vergangenheit scheint sich sein Körper in Schmerzen zu winden, der Film jedoch zeigt von dieser Agonie einige sehr physische, teils akrobatische Posen: die Schönheit der Schmerzen. In Erinnerung an ein Maskenspiel aus glücklichen Tagen legt er eine Harlekinsmaske auf, die er mit einigen verzerrten Strichen in das stilisierte Antlitz einer Krähe verwandelt. Diese äußerliche Verwandlung transformiert ihn zugleich in sein Leittier und lässt ihn zusätzlich mit der Krähe verschmelzen. Alles an dieser Szenerie ist außeralltäglich: die ewige Nacht, die Skyline gesäumt von lodern den Feuern, Dravens übermenschliche Kräfte, seine Gabe zur Selbstheilung. Gemäß der mythischen Erzählstruktur herrscht hier ein zyklisches Denken vor: eine Zeit des Lebens, des Todes, der Wiedergeburt und der Rache wird anbrechen, ebenso unausweichlich wie dieser Film sich nie Mühe gibt, wirklich Spannung aufzubauen, denn der Held ist schließlich unverletzlich. Es zählt der determinierte Kreislauf der Gewalt, und das alles rasant mon-

³ Siehe auch Baddeley 2002.

tiert zum Puls des Gothic-Rock: der klagend-melodiöse Song *Burn* von *Cure* begleitet Dravens Weg über die nächtlichen Dächer, gefolgt von *Dead Souls* von *Joy Division*, hier gecovered von den aktuelleren Elektronikrockern *Nine Inch Nails*. Auch den Kampf dominieren Choreografie, Akrobatik und Pose – die Pose des Rockstars auf der Bühne. Proyas inszeniert das fatalistische Spektakel ganz für den Zuschauer, sein implizites Publikum: adoleszente Anhänger der Subkultur des Neo-Gothizismus. Der Schauplatz, ein müllgesäumter Hinterhof, erscheint als Bühne, die von dem Actionhelden betanzt wird. Dazu erklingt eine ununterbrochene Abfolge kommentierender und untermalender, immer rhythmischer Musik, die einen hypnotischen Sog im Zusammenspiel zwischen Bild und Ton erzeugen möchte, was eine Distanzierung vom Geschehen verhindern soll. Die deutlich veräußerlichte Typenbesetzung, die Ausstattungs-Klischees und Szene-Stereotypen gleichen zusätzlich der Verallgemeinerbarkeit des Rock- und Popsongs.

Abschließend läßt sich sagen, daß sich der Spielart eines Rock'n'Roll-Cinema noch zahlreiche Möglichkeiten erschließen werden, ebenso fremde und phantasievolle wie auch vertraute Welten zu entwerfen, und man muß nur die stetige Verwendung emblematischer Popsongs zur werbewirksamen Ankündigung neuer Filme beachten, um zu sehen, wie sehr Film und Pop verschmelzen, sei es nun mit Celine Dions *Titanic*-Schnulze oder Gothic-Rocker Marilyn Mansons programmatischer Ergänzung zum makabren Geschehen von *From Hell* (2001) oder *Blairwitch 2 – Book of Shadows (Blair Witch 2, 2000)*. So wird aus dem „live fast“ des Rock'n'Roll am Ende eben ein mythisches „live in eternity“. Aber immer in neuem Gewand.

Literatur:

- Baddeley, Gavin: *Goth Chic. A Guide to Dark Culture*. London 2002.
 Bergan, Ronald: *Francis Ford Coppola*. Reinbek bei Hamburg 1998.
 Faulstich, Werner und Helmut Korte (Hrsg.): *Fischer Filmgeschichte*. Band 3: 1945-1960. Frankfurt am Main 1990.
 Dies.: *Fischer Filmgeschichte*, Band 4: 1961-1976. Frankfurt am Main 1992.
 Heinzelmeier, Adolf und Jürgen Menning, Berndt Schulz: *Road Movies*. Hamburg und Zürich 1985.
 Höbel, Wolfgang und Thomas Huetelin: „Den besten Gag nie am Anfang“. Interview mit Walter Hill. In: *Der Spiegel* 44/1996, S.260.
 Jansen, Peter W. u.a.: *Francis Ford Coppola*. Reihe Film 33. München 1985.
 Lewis, Jon: *Whom God Wishes to Destroy. Francis Ford Coppola and the New Hollywood*. Durham 1995.