



kieler beiträge zur filmmusikforschung

ausgabe 9 / 2012

*** "FILMMUSIK DES SCHRECKENS"
BEI CORMAN UND ARGENTO

*** QUELLEN UND FUNKTIONEN
VON STUMMFILMMUSIK

*** FILMMUSIK, TEXTSEMANTIK,
NARRATION

Impressum

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung
ISSN 1866-4768
DOI: 10.59056/kbzf.2013.9

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

Heldt, Dr. Guido (Bristol, UK)
Krohn, Tarek (Kiel)
Lehmann M.A., Ingo (Köln)
Martin, Dr. Silke (Weimar)
Moormann, Dr. Peter (Berlin)
Rabenalt, Robert, Diplom-Musiktheoretiker (Berlin)
Strank M.A., Willem (Kiel)
Tieber, Dr. habil. Claus (Wien)

Redaktionelle Mitarbeit:

Windisch M.A., Anna Katharina (Wien)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)
Christoph Henzel (Würzburg)
Linda Maria Koldau (Frankfurt)
Georg Maas (Halle)
Siegfried Oechsle (Kiel)
Albrecht Riethmüller (Berlin)
Fred Ritzel (Oldenburg)
Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)
Bernd Sponheuer (Kiel)
Jürg Stenzl (Salzburg)
Wolfgang Thiel (Potsdam)
Hans J. Wulff (Kiel)

Kontakt:

filmmusik-medien@lists.uni-kiel.de
Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung
c/o Hans J. Wulff
Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhaltsverzeichnis

Impressum.....	3
----------------	---

Artikel

Filmmusikquellen in der Fachzeitschrift <i>Moving Picture World</i> und Community Singing in amerikanischen Kinos	7
Anna Katharina Windisch (Wien)	
Filme als Cue Sheets: Musikfilme, Kinomusik und diegetische Musik, Wien 1908–1918.....	26
Claus Tieber (Wien)	
Silent Strategies: Audiovisual Functions of the Music for Silent Cinema.....	46
Marco Bellano (Padova)	
Der König tanzt in LE ROI DANSE: Darstellungen von Macht durch Musik und Tanz.....	77
Johannes Sturm (Heidelberg)	
«The notes can be extremely strange». Les Baxters Scores für Roger Cormans Poe-Filme.....	111
Gregor Herzfeld (Berlin)	
«Eine Popästhetik des Schreckens». Musikdramaturgie zwischen freier Improvisation, Jazz- und Progressive Rock in den Gialli- und Mysteryhorrorfilmen Dario Argentos.....	134
Konstantin Jahn (Dresden)	
Jazz im Film.....	150
Peter Wegele (München)	
Der Einsatz von Musik und Ton bei Varianten des multiperspektivischen Erzählens.....	184
Robert Rabenalt (Potsdam/Berlin)	
Textsemantische Grundlagen der Analyse von Musikszenen und musikalischen Inserts.....	224
Hans Jürgen Wulff (Kiel)	

Im Dialog mit Musik: Zur Rolle der Musik in Computerspielen.....	293
Axel Berndt (Dresden)	

Rezensionen

Rezension: Friedrich, Malte: <i>Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt.</i> Bielefeld: transcript 2010.....	324
Hans Jürgen Wulff (Kiel)	
Rezension: Pool, Jeannie Gayle u. Wright, H. Stephen (Hrsg.): <i>A Research Guide to Film and Television Music in the United States</i> Lanham u.a.: The Scarecrow Press 2011.....	330
Anna Katharina Windisch (Wien)	

Filmmusikquellen in der Fachzeitschrift *Moving Picture World* und *Community Singing* in amerikanischen Kinos

Anna Katharina Windisch (Wien)

Abstract

Einträge in zeitgenössischen Fachzeitschriften sind wesentliche Quellen für die Untersuchung von Stummfilmmusik. Neben Artikeln, die direkt die Musik betreffen, sind auch Anzeigen, Inserate oder Leserbriefe von Relevanz für den Rekonstruktionsversuch der heterogenen akustischen Praktiken der Stummfilmära.

Die Entstehung und Entwicklung des *Community Singing* - gemeinschaftliches Singen (meist) patriotischen Liedguts im Kinosaal während des ersten Weltkrieges - wird in folgendem Artikel anhand von Einträgen in der Fachzeitschrift *Moving Picture World* ergründet.

Die Erforschung der akustischen Begleitung von Stummfilmen wird, sowohl in der Öffentlichkeit als auch in Fachkreisen, nach wie vor teilweise lückenhaft oder stark verallgemeinert dargestellt. Das öffentliche Bild war lange von der Vorstellung einer homogenen Praxis der Stummfilmbegleitung dominiert, die einen nahtlosen Übergang vom einzelnen Pianisten im dunklen Kinosaal zum 80-Mann-Orchester in den Kinopalästen erfuhr. Die populären Werke einiger weniger Regisseure und Komponisten galten als Maßstab für die musikalischen Errungenschaften dreier Jahrzehnte. Doch vor allem in der frühen Stummfilmbegleitung (1895-1915) manifestierte sich eine Komplexität und Mannigfaltigkeit, die erst seit den späten 70er Jahren – mit einigen Ausnahmen – wissenschaftliche Beachtung findet. In den darauffolgenden Jahren kam es zu einem Aufschwung an akademischer (und Fan-) Literatur zu Filmmusik im Allgemeinen und somit auch im Bereich der Stummfilmmusik.

Da für die Untersuchung derselben auf andere Quellen zurückgegriffen werden muss als beim Tonfilm, sind Forscher des Stummfilms vor allem auf Sekundärliteratur angewiesen. Fachzeitschriften bieten den Vorteil, zeitlich nah am Geschehen angesiedelt zu sein und sind somit hilfreich im Rekonstruktionsversuch eines möglichst akkuraten Bildes der Produktions-, Rezeptions- und Vorführverhältnisse.

Während der Untersuchung der amerikanischen Filmfachzeitschrift *Moving Picture World* im Rahmen der Recherchen zu meiner Magisterarbeit ergab sich eine Unterscheidung von sechs Kategorien, die als Quellen für die Erforschung von Stummfilmmusik relevant sind. Im Jahre 1907 erstmals in New York erschienen und von J.P. Chalmers verlegt, etablierte die Redaktion 1909 eine Kolumne, die ausschließlich der musikalischen (akustischen) Begleitung der Filme gewidmet war: »Music for the Picture«. Die Redakteure derselben hatten es sich zur Aufgabe gemacht, die diversen verbreiteten Praktiken, welche die laufenden Bilder zu Anfang des 20. Jahrhunderts begleiteten, zu verbessern und zu vereinheitlichen. Lange Zeit von Clarence E. Sinn verfasst, wurde die Kolumne später abwechselnd von George Beynon oder S.M. Berg übernommen.

Kategorien von Quellen in der Moving Picture World

1. Redaktionelle Artikel

Sie bilden den größten Teil der Kolumne »Music for the Picture«. Das 1909 vom Herausgeber der Zeitschrift verfasste Plädoyer für eine anspruchsvolle und adäquate musikalische Begleitung markiert einen viel zitierten Wendepunkt der Filmmusikgeschichte im Ansehen der Stummfilmmusik.

Neben der designierten Musikkolumne wurden gelegentlich auch Rezensionen der Musik zu speziellen Filmvorführungen gedruckt.

2. Leserbriefe

Mit der Einführung der Musikabteilung 1909 ging der Aufruf für Zuschriften an Berufsausübende einher, aus deren Einsendungen und Briefen sehr bald eine Art Forum für den Austausch zur Begleitung von Stummfilmen entstand. Das Gros der Briefe stammte von Musikern und Dirigenten und reichte vom Pianisten des Kleinstadtkinos zum renommierten Musikdirektor des Rialto in New York, Hugo Riesenfeld. Doch auch Kinobetreiber und Hersteller von Instrumenten brachten Ideen, Vorschläge und Beschwerden ein. Auffallend ist in dem Diskurs immanenter, kollegialer und freundschaftlicher Unterton, der die (meist) unausgesprochene Zustimmung erkennen lässt, dass hier ein zukunftsträchtiges und gesellschaftlich relevantes Medium verhandelt wird. 1917 wurde eine erfolgreiche Q&A (Frage & Antwort)-Rubrik eingeführt.

3. Musikvorschläge

Mit dem Start der Kolumne wurden sogenannte *musical suggestions* publiziert, die eine Vorstufe zu dem später eingeführten, formal einheitlicheren Modell der *Cue Sheets* bildeten. Zu allererst wurden solche Vorschläge vom jeweiligen Redakteur der Musikkolumne verfasst, sehr bald jedoch schickten auch Leser, also Musiker, Dirigenten, Komponisten etc., ihre Ideen ein und etablierten somit einen regen Austausch über die Verwendung von konkreten Stücken und Liedern zu den aktuellen Filmen.

Die Vorschläge enthielten sowohl vage Einsätze von atmosphärischer Inzidenzmusik (Mysterioso, Agitato, Hurry etc.), als auch spezifische Musiktitel mit Angaben zu Komponist, Erscheinungsjahr und Verlag. Die Reihenfolge und Länge der Nummern war oft an die Zwischentitel gekoppelt, wurde jedoch manchmal von szenischen Aktionen (*cues*) vorgegeben.

Das folgende Beispiel eines Musikvorschlages für den Kalem-Film THE WARTIME SIREN (USA 1913, George Melford) wurde von einem Leser aus Kansas City eingereicht.

Musical Suggestion: THE WARTIME SIREN , 1913

1. March. Begin very soft until soldiers are seen, then loud; continue until shooting begins, then:
2. Hurry ff. When shooting stops, diminish till change of scene.
3. Bugle call and short hurry.
5. Yankee Doodle until Union forces behind breastworks. [sic!] ¹
6. Dixie until title: »Colonel Ashley and His Daughter, etc.«
7. »Miama.« (Moret.) until she brings Doctor W. into house.
8. Introduction to »Fra Diavolo« overture. I begun this after the drum solo and kept repeating softly giving a mysterioso character to the music until title: »Colonel Ashley Attacks the Union Forces.«
9. Short agitato until sick room. Then:

¹ Anweisung Nummer 4 fehlt auch im Original.

10. Pathetic to swell and diminish according to alternating scenes until battle scene.
 11. Hurry until change.
 12. Short pathetic until Dr. W. rides away.
 13. Hurry until he runs with American flag.
 14. Yankee Doodle very spirited until title: »Two Months After Appomattox.«
 15. Waltz or novellette until end of picture.
- (MPW 1913, 227)

Wie dieses Beispiel erkennen lässt, sind die Musikeinsätze an die narrativen Aktionen bzw. an die Zwischentitel gekoppelt. Die verwendete Musik ist eine Mischung aus Inzidenzmusik, populären und patriotischen Volksliedern und klassischer Musik (Ouverture aus *Fra Diavolo*). Diese Kombination lässt darauf schließen, dass die Musikbegleitung während der ersten beiden Dekaden des Stummfilms eine heterogen stilistische Form annehmen konnte, und in Bezug auf Angemessenheit noch nicht stark unterschieden wurde. Einige Jahre später sollte diese Unterscheidung zu hitzigen Debatten führen.

Diese alternierenden Formen kulminierten im Verlauf der Zeit in einem generellen Modell, den *Cue Sheets*, welche die nächste Kategorie von Quellen bilden.

4. *Cue Sheets*

Wer nun diese Form der »Notation« für Musikvorschläge tatsächlich erfunden hat oder den Begriff geprägt hat, ist bis heute umstritten. Weit

verbreitet ist die Annahme, dass Max Winkler, ein Angestellter des Carl Fischer Musikverlags in New York, 1912 erstmalig den Einfall hatte, ausgewählte Musikstücke zu einem speziellen Film zu notieren und den Kinomusikern anzubieten. Der renommierte Komponist und Dirigent Hugo Riesenfeld wiederum bezeichnete den Komponisten S. M. Berg als den *Cue Sheet Man*.

Cue Sheets stellen eine Weiterentwicklung oder ausgereifere Form der bereits erwähnten *musical suggestions* dar, wobei auch Cue Sheets unterschiedliche formale Strukturen aufweisen konnten, variierend je nach Erscheinungsjahr, Produktionsfirma oder Publikationsmedium. Ab den späten 1910er Jahren enthielten Cue Sheets oft Incipits² sowie detaillierte Tempoangaben zu den Musikstücken.

5. Anzeigen und Inserate

Die chronologische Analyse von Anzeigen und Inseraten ermöglicht eine annähernde Rekonstruktion der graduellen, technischen Entwicklungen der Instrumente, wie z.B. den Einbau des elektro-pneumatischen Antriebs für Kinoorgeln, der es ermöglichte, das Instrument beinahe überall im Kinoraum zu platzieren, oder das patentierte »double-hole tracking system« (Doppelloch-Spurführung) für selbstspielende Klaviere.

Diese Kategorie umfasst ausserdem Patentmeldungen, Stellenangebote und Anzeigen für *Song Slides*, von denen an anderer Stelle noch ausführlicher die Rede sein wird.

² In der Musik sind Incipits kurze Notenbeispiele des Anfangs einer Komposition.

6. Anekdoten

Anekdoten sind ein wertvolles Mittel der Geschichtswissenschaft, um eine zeitliche Periode oder eine Industrie auf eine hyperbolische und auch intimere Art darzustellen als faktische Quellen. Selbstverständlich ist auch die Zeitschrift *Moving Picture World* eine Fundgrube für Anekdoten aus der Filmbranche. Ich möchte an dieser Stelle zwei Zitate erwähnen, die mehrfach Eingang in akademische Werke gefunden haben. In Kurt Londons (1936) Zusammenfassung der filmmusikalischen Ästhetik und Charakteristik, findet sich folgende Geschichte:

(...) a man in a cinema audience (...) had been sitting in long-suffering silence while a very bad pianist accompanied the film. When the heroine was about to seek an end of her troubles by plunging to a watery grave, he called out to her image on the screen, in a voice full of disgust: Take the pianist with you, while you're about it! (London 1936, 41)

Sehr bekannt wurde auch der kolportierte Ausruf D.W. Griffiths, der bei einem wiederholten Streit über musikalische Details gesagt haben soll: »If I ever kill anyone, it won't be an actor but a musician.«

Im folgenden exemplarischen Teil werde ich näher auf eine Praxis aus der Stummfilmbegleitung im amerikanischen Raum eingehen, die sich während des I. Weltkriegs etablierte und für deren Erforschung die Fachpresse eine unverzichtbare Quelle darstellt. Die Untersuchung dieser Praxis ist auf Grund der geographischen Herkunft der Zeitschrift amerika-zentriert, jedoch sollten die nationalen Unterschiede in der Stummfilmbegleitung, trotz vieler Gemeinsamkeiten, keineswegs vernachlässigt werden.

Illustrated Songs und Sing-alongs

Ab ca. 1880 tauchte in amerikanischen Vaudeville-Theatern die Praxis auf, die Inhalte von Musiknummern mit handgemalten Diascheiben aus Glas zu illustrieren. Diese wurden meist mittels eines Stereopticons³ auf eine Leinwand projiziert. Um 1905 wurden diese sogenannten *Illustrated Songs* als fixer Bestandteil in Nickelodeon⁴-Programme inkorporiert. Mitte der 1910er Jahre bestand ein Lied aus ca. 12-16 Diascheiben. Die verhandelten Themen waren meist nostalgischer, sentimentaler oder patriotischer Natur und sehr oft wurden populäre Lieder, sogenannte Hits, illustriert. Die letzte Scheibe war meist die *chorus slide*, die dem Publikum anzeigte, nun in den Gesang einzustimmen. Die *chorus slide* enthielt neben dem Text des Refrains meist auch Kontaktdaten des Verlages bzw. Produzenten. John Collier (1908, 73) schreibt: »In addition to the moving-picture, the nickelodeon as a rule has singing, and almost invariably the audience joins in the chorus with a good will.«

Wie bereits von einigen Forschern untersucht, traten die *Illustrated Songs* sehr bald in wirtschaftliche Beziehung mit dem Musikverlagswesen, indem deren Aufführung als Reklame für Notenverkäufe eingesetzt wurde. Viele dieser Auftritte wurden von ortsansässigen Talenten bestritten und so manche Sängerkarriere startete in kleinen Vorstadtkinos. Die Namen der

³ Stereopticon: *Magic-Lantern*-Apparat, der mit zwei Projektoren ausgestattet ist, um Überblendungen zu erzeugen.

⁴ Nickelodeons, ein Portmanteau aus *nickel* (amerikanische fünf Cent Münze) und *odeion* (griech. überdachter Theaterraum), dominierten die amerikanische Stummfilmlandschaft in den Jahren 1905 bis 1909 und zeigten hauptsächlich einaktige Filme in Kombination mit *Illustrated Songs* oder kurzen Vaudeville-Darbietungen.

SängerInnen auf den Ankündigungsplakaten waren oft prominenter angeführt als die Filmtitel. Die »Stars« verliehen dem Kino einen Hauch von Hochkultur und spielten im Prozess der Aneignung einer besser situierten Klientel durch die Filmindustrie eine nicht unbedeutende Rolle.

Auch Merson (1926, 74) berichtet von den *Illustrated Songs*: »Before or between the films, the organist would accompany illustrated slides with a selection of popular tunes and would invite the audience to sing along.« In Richard Abels Werk über die *Illustrated-Song*-Tradition findet die Installation einer designierten Abteilung im Fachmagazin *Views and Films Index* im April 1906 Erwähnung, welche New Yorker Verlage listete, die *Song Slides* vertrieben (vgl. Abel 2001, 144). Das Magazin *Moving Picture World* veröffentlichte ebenso Anzeigen zu *Song Slides*, die mal in der Musikkolumne, mal im Anzeigenteil der Zeitschrift zu finden sind.

Im zeithistorischen Kontext des Nickelodeon-Booms ist diese Praxis als Teil der Defensivstrategie gegen die steigende Dominanz ausländischer Filmproduktionen, hauptsächlich französischer Filme (vornehmlich von der Produktionsfirma Pathé) zu sehen, deren Filmindustrie die Gelegenheit des Aufschwungs um 1905 nutzte und sich fest im amerikanischen Markt etabliert hatte. Der in dieser Form originär amerikanische *Illustrated Song* stellte einen formalen und inhaltlichen Kontrapunkt zu den französischen Produktionen dar (vgl. Abel 1999, 32). Um 1909/10 schwand die Popularität dieser Praxis allmählich, was auch den Berichten der Fachpresse (*Moving Picture World* und *New York Dramatic Mirror*) zu entnehmen ist.

Community Singing in amerikanischen Lichtspieltheatern

Während des I. Weltkrieges nahm diese Praxis die Form eines spezifischen sozialen Experiments mit einer Gewichtung auf patriotische Funktionen als Mittel zur Vereinigung und Solidarisierung der Bevölkerung gegen den gemeinsamen Feind an. Artikel und Briefe der Fachpresse weisen darauf hin, dass es eine gewisse Zeit lang absolut üblich war, den Pianisten oder das Orchester im Kino patriotisches Liedgut vor oder als Teil des Programms darbieten zu lassen. Der legendäre Kinobetreiber Samuel L. Rothapfel, alias »Roxy«, führte in den von ihm geleiteten Lichtspielpalästen die Tradition ein, das patriotische Lied *Star-Spangled Banner*⁵ vom Orchester intonieren zu lassen, was von der Presse enthusiastisch aufgenommen wurde. Diese Tradition ist auch heutzutage in manchen Teilen der Welt zu finden. In Thailand beispielsweise wird vor jeder Kinovorstellung die königliche Hymne gespielt. Als Zeichen des Respekts wird vom Publikum erwartet, währenddessen aufzustehen.

Basierend auf Richards Abels Ausführungen über die *Illustrated Songs* und deren Funktion bei der »Amerikanisierung« der Bevölkerung, möchte ich die Beschreibung dieser Mitsing-Tradition als kollektive Erfahrung vertiefen und ihren Einfluss während des I. Weltkriegs sowie kurz danach, als einende soziale Komponente hervorheben, die ein Gefühl von Nationalismus verbreitete, das dem amerikanischen Mainstream-Kino noch heute inhärent ist.

⁵ *The Star-Spangled Banner* wurde 1931 zur amerikanischen Nationalhymne erklärt.

An dieser Stelle sollen die Funktionen dieser Praxis anhand verschiedener Intentionen unterschieden werden. Einerseits bedienten die *Song Slides* eine ökonomische Funktion, indem ihr Unterhaltungswert mit dem Ziel gekoppelt war, die Noten nach der Aufführung weiter zu verwerten und somit dem Musikverlagswesen zu dienen.

Andererseits zielte das Mitsingen darauf ab, das Publikum mit Hilfe von ideologisch klar definiertem Liedgut gegen einen gemeinsamen Feind zu vereinen. Auch sollte auf diese Art der Zuschauer intensiver in die Vorführung mit einbezogen werden, was zu einem persönlicheren Kinoerlebnis und einer stärkeren Bindung führen sollte. Diese beiden Aspekte bezeichne ich als soziologische Funktionen.

Basierend auf einem Terminus, den der langjährige Redakteur und Komponist George Beynon (MPW, 1916) in einem Artikel geprägt hat, verweise ich auf diese konkrete Verwendung von *Song Slides* in einem spezifischen Zeitraum als *Community Singing* (Gemeinschaftssingen). In besagtem Artikel beklagt Beynon die Unfähigkeit des Gros des Publikums, den Text der Nationalhymne und anderer Hymnen auswendig zu wissen und schlägt ein »Experiment« vor, das wie folgt durchgeführt werden solle: Die Kinobesitzer sollen Glasscheiben mit Texten der Nationalhymne und weiteren traditionellen Volksliedern organisieren. Ein Erzähler solle den Ursprung und die Entstehungsgeschichte des jeweiligen Liedes erklären. Der Text würde auf die Leinwand projiziert, der/die Musiker begleiten das Lied und sollten die Zuschauer zum Mitsingen animieren.

Beynon war überzeugt von der positiven Resonanz und dem pädagogischen Wert dieser Aktion, da das neue Medium Film bis dato einen großen Beitrag dazu geleistet hatte, der breiten Masse klassische Musik näher zu bringen. Beynon verfolgte nun das Ziel – dem politischen Zeitgeist entsprechend – in

der Öffentlichkeit patriotisches und traditionelles Liedgut präsent zu machen. Dieses Experiment setzte die aktive Teilnahme der Zuschauer voraus, im Gegensatz zur passiven, konzertartigen Vorführsituation der *Illustrated Songs* – den abschließenden Refrain ausgenommen.

Laut Beynon war der Erfolg der Aktion tatsächlich überwältigend. Auch Merson (1926, 74) verweist auf die Popularität dieser Praxis: »Audiences loved the sing-alongs, which after the First World War spread from the West Coast all over the United States.« Die Gründe für diese Resonanz sind nicht sehr schwer nachzuvollziehen. Mit dem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten im April 1917 war die Wachsamkeit der Bevölkerung gegenüber ausländischen kulturellen Einflüssen stark erhöht. Dies führte zu bestimmten Empfehlungen und Verboten im Bereich der Filmmusikbegleitung.⁶ Sowohl öffentliche Institutionen als auch Unterhaltungsetablissemments folgten dem verstärkten Wunsch nach Solidarität in der Bevölkerung.

Wirft man einen Blick auf die vorangegangenen Kriegsereignisse der Vereinigten Staaten, so lässt sich ein weiterer Grund für die Popularität des *Community Singings* im Hinblick auf filmnarrative Kontexte festhalten. Bis zu diesem Zeitpunkt stellte der amerikanische Bürgerkrieg (1861-1865) ein rekurrerendes Filmsujet dar und wurde auch gesellschaftlich immer wieder thematisiert, was zu Spannungen in der Bevölkerung geführt hatte. Dies fand auch in der Musikbegleitung seinen Niederschlag. Berichte der Fachpresse zeugen davon, dass ein Musiker aus dem Norden, der eine neue Anstellung in einem Kino der Südstaaten erhalten hatte, beinahe gelyncht

⁶ Um 1917 empfahlen die Redakteure der MWP, keine Musik deutscher Komponisten nach Richard Strauss mehr im Kino zu spielen. 1918 rieten sie von der Verwendung jeglicher Werke deutschstämmiger Komponisten ab.

wurde, als er bei einer seiner ersten Vorführungen in einem Südstaatenkino ein traditionelles Stück aus dem Norden gespielt hatte. Somit übernahm die Definition eines neuen gemeinsamen Feindes eine nicht unbeträchtliche Rolle in der »Wiedervereinigung« der amerikanischen Bevölkerung.

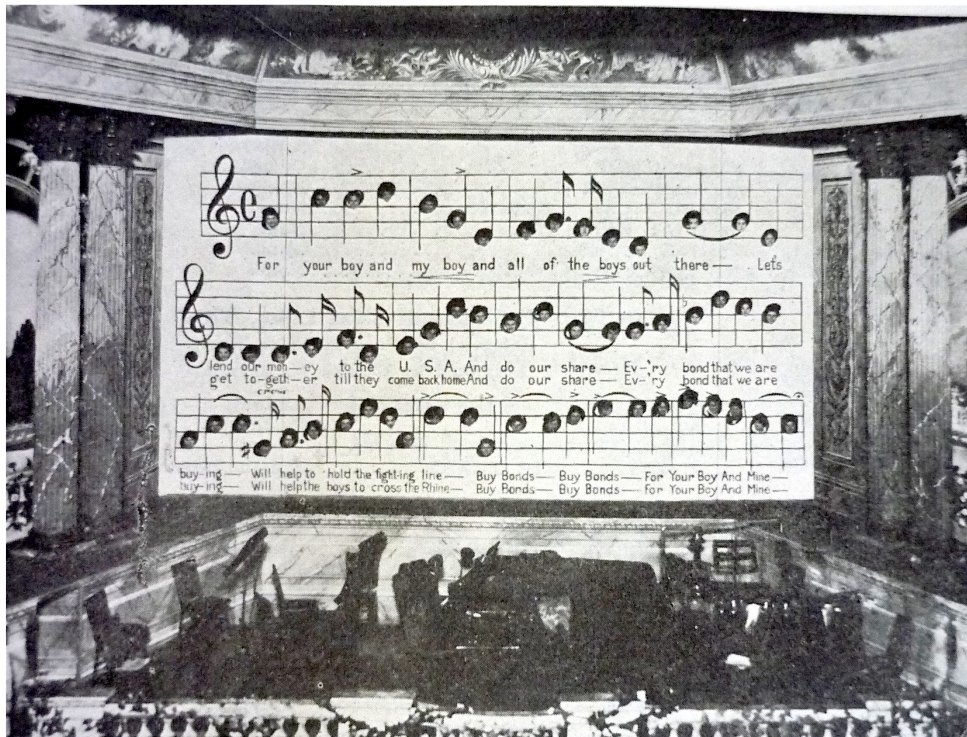
Ein weiterer Artikel von 1918, also zwei Jahre nach Beynons ursprünglichem Vorschlag, enthält eine Anzeige für das patriotische Lied *We'll be going home* inklusive einer Beschreibung des Ursprungs der Komposition. Des weiteren wird angegeben, dass das Lied in Form von *Song Slides* erhältlich ist und dass diese, wenn in Kombination mit der Partitur erstanden, für Kinos, die sich dem *Community Singing* widmen, kostenfrei zur Verfügung stehen.

There (sic!) publishers have also shown their interest in the suggestion of the Moving Picture World, to the effect that the motion picture theatres can serve a patriotic purpose by encouraging »Community Singing«. Accordingly, the publishers have had a number of projection slides made of this song and any moving picture theatre which secures a copy of the orchestration and the song may have a slide without charge upon request, as will be seen in their advertisement on another page of this issue. (...) The Moving Picture World hopes that the houses will take advantage of this opportunity to give a good trial to »Community Singing«, and send in for a slide of »We'll be going home« before the supply is exhausted. The popularity of the song has been most gratifying both to the publishers and the author and they are most anxious that theatres introducing »community singing« shall have access to it. (MPW 1918, 1427)

Ein weiteres illustres Beispiel entstammt einer Ausgabe der *Moving Picture World* gegen Ende des I. Weltkriegs. Unter dem Titel *How an animated song sheet bosted the Fourth Liberty Loan* (MPW 1918) wurde eine

Aufführung des Broadway-Strand-Theaters am 22. September 1918 in Detroit beworben, die die Zuschauer zum Ankauf von Kriegsanleihen anregen sollte. Diese besondere Vorführung adaptierte die um 1898/99 in Vaudeville-Theatern erfolgreiche Praxis des *Animated Song Sheet*. Sechzig weibliche Sängerinnen postierten sich zu diesem Zweck hinter einem Vorhang von 7,4m x 7,4m Größe, auf dessen Vorderseite Text und Noten des Refrains des patriotischen Liedes *For your boy and my boy* gedruckt waren. Der bekannte Tenor Eddie McGrath sang die erste Strophe und den Refrain. Als er zum zweiten Refrain kam, wurde das überdimensionale Notenblatt enthüllt. Nun öffneten sich die Notenköpfe und hinter jeder Note kam der Kopf einer Sängerin zum Vorschein, die alle in den Refrain mit einstimmten und das Publikum zum Mitsingen animierten. Die Zeitschrift *The Film Daily* berichtete in der Oktoberausgabe von dem Ereignis. »The Broadway-Strand theatre put on an animated song sheet for the Liberty Loan song, »For Your Boy and My Boy«. Sixty young women stuck their heads out of the painted notes and sang, while Eddie MacGrath, the soloist, urged the audience to join« (*The Film Daily* 1918). Die Kosten für dieses Spektakel, inklusive der Gagen und der Ausstattung, betrugen 2500 US-Dollar.

Zu diesem Zeitpunkt hatten die Vereinigten Staaten mit den vorangegangenen drei *Liberty Loans* (Kriegsanleihen) bereits an die acht Millionen US-Dollar für Kriegszwecke eingenommen. Auch Stars der Filmbranche wie Mary Pickford, Douglas Fairbanks oder Charlie Chaplin engagierten sich aktiv im Verkauf dieser Anleihen (z.B. *THE BOND*, USA 1918, Charles Chaplin).



How An Animated Song Sheet Bosted the Fourth Liberty Loan

Moving Picture World, Vol. 38, 1918

Zeitungsberichten zufolge blieb die Praxis des *Community Singing* in Kinos über das Kriegsende hinaus erhalten, allmählich kam es jedoch zu einer thematischen Änderung der Liedinhalte. Dies manifestierte sich schlussendlich in den bekannten Animationen Max Fleischers (*follow the bouncing ball technique*) als reine Unterhaltungsform.

Ein Beispiel dafür, dass sich diese Praxis über zehn Jahre erstreckte, zeigt Ben M. Halls Bericht (1961, 184) eines *Community Singings* in einem New Yorker Kinopalast im Jahre 1927:

Then would come the community sing. The stage curtains would open to reveal a vine-covered cottage, seen faintly through a scrim drop, before which a tenor in blazer and white flannels stood poised ready to sing. On the scrim the lyrics of »My Blue Heaven« would be projected and the spotlight on the console would melt to a deep cobalt. In response to the organist's toothy cajoling, the balcony customers would be made to compete against the orchestra patrons with all the spirit of *Yale* versus *Harvard*. Then the ladies would be invited to sing a chorus while the men hummed; at this point the organist would usually stop playing suddenly and, sure enough, the ladies would be singing and the men – somewhat sheepishly – humming. Finally, all »girls over twenty-nine« would be asked to stand up and sing a solo as the house lights blacked out, the organ opened up *sforzando*, and everybody nearly died laughing. Then it would be over.

Danksagung: Ich danke dem Österreichischen Filmmuseum und insbesondere dem Leiter der Spezi­alsammlungen, Paolo Caneppele, für seine wertvolle Unterstützung bei der Vorbereitung und Verfassung dieses Beitrages und für die Bereitstellung der Forschungsunterlagen.

Literatur

- Abel, Richard (1996) *Silent Film*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Abel, Richard (1999) *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900–1910*, Berkeley, University of California Press.
- Abel, Richard/Altman, Rick (2001) *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- Anderson, Tim (1997) Reforming Jackass Music. In: *Cinema Journal*, Vol. 37, No. 1, S. 3–22.
- Anderson, Gillian (1987) The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia. In: *Journal of Musicology* 5, S. 257–295.
- Altman, Rick (2004) *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press.
- Beynon, George W. (1921) *Musical Presentations of Motion Pictures*, New York, G. Schirmer Verlag.
- Bowers, Q. David (1986) *Nickelodeon Theatres and Their Music*, New York, Vestal Press.
- Bowers, Q. David (1966) *Put Another Nickel In. A history of coin operated pianos and orchestrions*, New York, Bonanza Books.
- Collier, John (1908) Cheap Amusements. In: *Charities and the Commons* 20, S. 73–76.
- Hall, Ben M. (1961) *The best remaining seats. The story of the golden age of the movie palace*. New York, Clarkson N. Potter, Inc.
- London, Kurt (1936) *Film Music*, London, Faber and Faber.
- Merson, Theodore (1926) Here and There and Everywhere, In: *The American Organist* Vol. 9.
- Pauli, Hansjörg (1981) *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Winkler, Max (1951) *A Penny from Heaven*, 2. Auflage, New York, Appleton-Century-Crofts.

Zeitschriften:

- Moving Picture World, Vol.16, 1913, Vol. 37, 1918, Vol. 38, 1918, Chalmers Publishing Company, New York City.
- The Film Daily, Volume 5-6, Monday, October 7, 1918.

Filme:

THE WARTIME SIREN, USA 1913, George Melford

THE BOND, USA 1918, Charles Chaplin

Empfohlene Zitierweise

Windisch, Anna Katharina: Filmmusikquellen in der Fachzeitschrift Moving Picture World und Community Singing in amerikanischen Kinos. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 7-25, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p7-25>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Filme als Cue Sheets: Musikfilme, Kinomusik und diegetische Musik, Wien 1908–1918

Claus Tieber (Wien)

Die Analyse von Musik und Ton in Wiener Kinos der Stummfilmzeit (und an anderen Orten, an denen Filme gezeigt wurden) muss sich zwangsläufig auf Aufführungspraxen konzentrieren und nicht auf einzelne Filme. Derselbe Film klang in den Kinos der Stadt unterschiedlich, er klang in anderen Städten und Ländern erst recht ganz anders. »International practices« der musikalischen Begleitung von Stummfilmen unabhängig von den einzelnen historischen Phasen der Stummfilmära und von regionalen und nationalen Besonderheiten zu postulieren, wie dies Ennio Simeon tut, ist daher problematisch (Simeon 1996, 221). Der Fokus dieses Artikels liegt dementsprechend nicht auf Filmmusik und ihrer musikwissenschaftlichen Analyse, sondern auf der *Kinomusik* und ihren Praxen (Dettke 1995, XVIII).

Die Recherche der Branchenblätter für das Wien der Stummfilmzeit zeigt, dass in der *transitional period*, also der Übergangszeit vom Frühen zum klassischen Kino, grob gesprochen von 1908 bis 1918, eine bestimmte Art von Filmen eine wichtige Rolle für die Entwicklung von Musik und Ton gespielt haben. Ich möchte diese Filme *Musikfilme* nennen und sie als Filme, in denen Musik in deren Diegese verankert ist, definieren. Ich verwende den Begriff somit anders und breiter, als Michael Wedel dies tut (Wedel 2007, 23), der sich auf ein filmisches Genre, nicht auf Aufführungspraxen konzentriert. Für ihn sind Musikfilme fiktionale Filme einer bestimmten Mindestlänge mit einem signifikanten Anteil an vokaler Musik.

Musikfilme im vorgeschlagenen breiteren Sinne lassen sich in folgende Kategorien einteilen:

- Tonbilder und andere Versuche: synchroner Ton vom Grammophon oder andere technische Versuche, Bild und Ton zu synchronisieren;
- Filmopern: filmische Adaptionen von Opern (sowie der sehr raren Fälle von für den Film komponierten Opern);
- Filmoperetten: filmische Adaptionen von Operetten;
- Biographien von Musikern: Wagner, Beethoven, Mozart, Strauß, Schubert, Ziehrer etc.;
- Filme, die auf Kompositionen basieren: z.B. MIT HERZ UND HAND FÜRS VATERLAND (Österreich 1915, Jakob und Louise Fleck), TRAUM EINES ÖSTERREICHISCHEN RESERVISTEN (Österreich 1915, J. und L. Fleck);
- Filme, in deren Diegese Musik eine signifikante Rolle spielt: z.B. KAMMERMUSIK (D 1915, Franz Hofer), DER MILLIONENONKEL (Österreich 1913, Hubert Marischka);
- Filme mit Musikern als Schauspieler (so der Film mit dieser Herkunft spielt): z.B. Lehar, Caruso, Farrar;
- Dirigentenfilme: gefilmte Dirigenten, die Live-Orchester dirigieren sollten.

Musikfilme sind daher Filme, in denen Musik entweder Teil der Diegese ist oder deren Geschichte auf einem (oder mehreren) Musikstücken basiert (oder beides).

Ich möchte in diesem Artikel nachweisen, wie diese Filme als gefilmte *cue sheets* funktionierten und daher Einsichten in die Musik und ihre Funktionen in der Stummfilmzeit gewähren. Für diesen Ansatz ist die nationale Herkunft eines Films relativ bedeutungslos. Das einzige Kriterium zur Auswahl ist, ob der entsprechende Film in Wien gezeigt wurde und sein musikalischer Teil in den Branchenblättern und Tageszeitungen Erwähnung fand – gleichgültig, ob im redaktionellen oder im Anzeigenteil.

Filme als Cue Sheets

Eine genaue Analyse von Musikfilmen und ihren Aufführungen in Wien – soweit darüber Material vorhanden ist – kann zu einem besseren Verständnis sowohl der Funktionen von Filmmusik in dieser Zeit als auch ihrer regionalen und nationalen Besonderheiten führen.

Film- oder besser Kinomusik im Stummfilm kann grob in drei Aufführungsmodi unterteilt werden:

1. Mechanische Musik: Walzen, Grammophon, mechanische Orgeln;
2. Improvisierte und/oder kompilierte Musik, gespielt von einem einzigen Musiker auf Klavier, Harmonium, Kinoorgel etc.;
3. Komponierte oder kompilierte und arrangierte Filmmusik, gespielt von einem Orchester (ca. 10 bis 80 Personen, in der Regel jedoch um die 10).

In der Übergangszeit (*transitional period*) finden sich alle diese Aufführungspraxen, selten in Reinkultur, sondern zumeist in hybriden Formen.

Während des Ersten Weltkriegs war der Im- und Export von Filmen in Wien und Österreich äußerst eingeschränkt. Dies ist einer von mehreren Gründen für die unterschiedliche Entwicklung der Kinomusik in Österreich und den USA. Die Kategorisierung der Stummfilmgeschichte in »Frühes Kino«, »Übergangszeit« und »Klassisches Kino« basiert zum einen auf der amerikanischen Entwicklung und zum anderen auf der Geschichte der Filmproduktion, weit weniger aber auf jener der Vorführungspraxen. Diese Einteilung kann daher für die Untersuchung musikalischer Modi im Wien dieser Zeit nur als grobe Orientierung dienen.

Unterschiedliches historisches Material wurde bislang verwendet, um die historischen Modi musikalischer Aufführungen in Kinos zu rekonstruieren (so spärlich die diesbezüglichen Ansätze sind; eine systematische Untersuchung liegt bis dato nicht vor; vereinzelte Hinweise finden sich bei Fritz, 1981, und Grafl, 1993):

1. Branchenblätter und der kritische Diskurs der Zeit;
2. Handbücher und Musiksammlungen der Zeit, die sowohl bereits vorhandene Musik als auch aus speziell für das Kino (nicht aber für einen konkreten Film) komponierte Musik bzw. einzelne Themen verwenden;
3. *cue sheets*: Listen musikalischer Motive und Themen, die an konkreten Stellen eines Films zu spielen sind;
4. Partituren komponierter Filmmusik.

Eine Quelle wurde dabei bislang weitgehend übersehen: die Filme selbst. Musikfilme erfüllten mitunter die Funktion von *cue sheets* und in einigen Fällen sogar die eines Dirigenten von Kinomusikern. Dirigenten wurden gefilmt und in den Film einmontiert, um den Musikern zu helfen, den Takt zu halten und mit dem Film synchron zu sein. Das Unikum der „reinen Dirigentenfilme“ zeigte berühmte Dirigenten (wie etwa Felix Weingartner) und sonst nichts und wurde verwendet, um Live-Musiker und -Orchester zu dirigieren. Nach einigen Aufnahmen der populärsten Werke der klassischen Literatur bzw. Teilen davon (einzelnen Sätzen oder Ouvertüren) wurde dieses Experiment aus naheliegenden Gründen wieder *ad acta* gelegt (KR, Mai 1914, Nr. 322, S. 6; April 1914, Nr. 318, S. 22).

Musikfilme, die auf vorhandenen musikalischen Werken basieren, übernehmen zumeist die Geschichte einer Oper, in einigen Fällen von anderen Formen vokaler Musik wie etwa Kantaten oder Liederzyklen, und machen daraus Filme, die in der Regel deutlich kürzer sind als das Werk, von dem sie ihren Ausgangspunkt nahmen.

MIT HERZ UND HAND FÜRS VATERLAND basiert auf einer Kantate, die Carl Michael Ziehrer komponiert hat. DER TRAUM EINES ÖSTERREICHISCHEN RESERVISTEN ist ein »Tongemälde« von Franz Lehár. Beides sind patriotisch-propagandistische Filme, die die deutsch-österreichische Seite im Ersten Weltkrieg unterstützen, und beides sind narrative Filme.

Filme, die auf Opern und Operetten basieren, verwendeten weitgehend die entsprechende Musik. Wo dies nicht der Fall war, ernteten die Kinobesitzer heftige Vorwürfe seitens der Kritik und der Branchenblätter (s. etwa Marks, 1997, 72, über *Carmen*-Vorführungen in den USA).

Eine der ersten Filmopern der Welt ist Edisons PARSIFAL (USA 1904, Edwin S. Porter), zugleich einer der ersten derartigen Filme, die in Wien gezeigt

wurden. Das filminteressierte Wiener Publikum konnte u.a. PARSIFAL, TANNHÄUSER (USA 1913, Lucius Henderson), mehrere Versionen von *Carmen* und die erste deutsche Filmoper MARTHA (D 1914, Gustav Schönwald) sehen. Die erste österreichische Filmoper dürfte HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN (1911) gewesen sein, der Film gilt als verschollen (s. Thaller 2011, 63f).

Anzeigen für Vorführungen von Filmopern und -operetten weisen oft auf Live-Sänger und -Musiker hin oder auf die Verwendung berühmter Schellack-Aufnahmen. Unter dem Begriff der »Filmoper« wurden mehrere Unternehmungen beworben, die zumeist versuchten, eine Synchronität von Bild und Ton herzustellen. In Graz wurde der Versuch unternommen, Opern- und Konzertfilme zu Orchesterbegleitung von zwei Sängern (Sopran und Bariton) begleiten zu lassen. Hierfür wurden nicht nur spezielle Filme gedreht, wie z.B. eine Filmversion der *Schönen Müllerin*, sondern auch Filmopern komponiert, also Opern, die nur für die Leinwand und nicht die Bühne bestimmt waren. Die drei Musiker – Dirigent, Sopran und Bariton – wollten mit diesem Programm auf Tournee gehen. Über den weiteren Erfolg dieser Grazer Filmoper ist mir (bislang) nichts bekannt (s. *Der Filmbote*, 16.10.1920, S. 28).

Die Singstimme und damit der gesungene Text stehen in allen Versionen von (Stumm)Filmopern im Zentrum. Die Modi der Begleitung von Filmen, die auf musikalischen Werken basieren, wurden bei etlichen Aufführungen vermischt: live und aufgenommen, Instrumental- und Vokalmusik war während einer einzigen Vorführung zu hören. Während in den Berichten und Rezensionen die Filmlänge in Akten oder Rollen wiedergegeben wird, findet man bei der Musik mitunter explizite Verweise auf deren Länge (eine Stunde, zwei Stunden). In den meisten Fällen übertreffen die Angaben zur

Länge der Musik diejenigen des dazugehörigen Films recht deutlich. Es war also in einer Aufführung länger Musik zu hören als Film zu sehen. Kinomusik der Übergangszeit wurde nicht nur zur Begleitung eines Films gespielt, sondern diente dazu, ein ganzes Unterhaltungsprogramm zu strukturieren, sie beinhaltet daher zumeist auch Ouvertüren, Zwischen- und Exitmusik.

Diegetische Musik

Diegetische Musik legt die konkrete Musik, die an den entsprechenden Stellen von den Figuren des Films wie vom Kinopublikum gehört werden soll, im Bild fest. Sie wird explizit in den Zwischentiteln bzw. in Inserts von Noten oder Ankündigungsplakaten repräsentiert. Inserts von Noten, insbesondere von frühen Drucken, sind in den Musikfilmen der Übergangszeit häufig anzutreffen.

Musikfilme sind mehr als nur eine Fußnote der Filmgeschichte. Sie waren entscheidend für den Versuch von Filmproduzenten, ein breiteres, bürgerliches Mittelschichtpublikum zu erreichen. Sie erlaubten den Kinobesitzern, höhere Eintrittsgelder zu verlangen und waren eine willkommene Gelegenheit, um spezielle Vorführungen zu organisieren. Die Art und Weise, wie ein Film musikalisch begleitet wurde, war immer ein Zeichen der Respektabilität des Events. Aufwendige Vorführungen wurden nicht nur in Kinos veranstaltet, sondern auch in Konzertsälen und Theatern.

KAMMERMUSIK beispielsweise, ein deutscher Film von 1915, in dem ein spezielles musikalisches Thema eine dramaturgisch wichtige Rolle spielt, wurde im Wiener Konzerthaus mit Live-Musikern gezeigt. Das Konzerthaus

war und ist der größte Veranstaltungsort klassischer Musik in Wien mit einer Kapazität von etwa 2000 Plätzen im großen Saal. KAMMERMUSIK wurde im kleineren Mozartsaal vorgeführt, der immer noch 700 Zusehern und -hörern Platz bietet.

... innig verschmolzen mit dem lebenden Wandelbild ist hier die Loewe'sche Ballade *Die Uhr* als Begleitgesang mit Harmonium-Musik (*Lichtbild-Bühne*, Nr. 11, 13. 3. 1915) –

so berichtet ein deutsches Branchenblatt von einer speziellen musikalischen Begleitung, die sich von jener der Aufführung im Konzerthaus unterscheidet. Die Konzerthaus-Aufführung ist eine Wohltätigkeitsveranstaltung für das Rote Kreuz, die Musik wurde von einem Orchester gespielt. Die Anzeige erwähnt eine Sängerin und Musiker an Orgel, Harfe und Cello (KR, Nr. 379, S. 21). Im Film selbst ist am Ende Kammermusik zu sehen (Klavier und Violine); außerdem motiviert die Musik eine lange Rückblende. Spezifische Musik wird allerdings nicht genannt (zumindest nicht in der Version, die ich sehen konnte und die schwedische Zwischentitel aufwies).

Kinomusiker, Sänger und Dirigenten sowie exklusiv geschriebene Musiken wurden in der Werbung angepriesen, um die Kinos zu differenzieren und besondere Vorführungen hervorzuheben. Die erste für einen in Wien gezeigten Film komponierte Musik wurde 1911 von Erich Hiller für eine Aufführung des Asta-Nielsen-Films *DER SCHWARZE TRAUM* geschrieben (KR, Nr. 180, 1911, S. 6). Der Erfolg der Musik wurde bald darauf mit einem Score für *AMOR IM MANÖVER*, einer französischen Komödie,

wiederholt. Hiller schrieb im Folgenden Musik für österreichische Filme, schrieb sie also im Auftrag der Produzenten und nicht mehr der Kinobesitzer (KR, Nr. 184, 1911, S. 10). Hillers erste Filmkompositionen waren natürlich nur in dem Kino zu hören, für das er sie geschrieben hatte.

Die Qualität einer Vorführung war stets mit dem Aufwand der Kinomusik verbunden und umgekehrt: Je mehr Aufmerksamkeit der Musik gewidmet wurde, umso prestigeträchtiger wurde die Aufführung und damit auch der Film.

Fallbeispiele

JOHANN STRAUSS: AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU (Ö 1913, Karl Zeska)

Zu den interessantesten Musikfilmen zählen die filmischen Biographien von Musikern, zumeist von Komponisten. Diese Filme sind die besten Beispiele für Filme als *Cue Sheets*, da sie das Leben der Portraitierten auch an Hand von deren Kompositionen erzählen. Ich möchte mich im Folgenden auf zwei Filme beziehen: Biopics von Johann Strauss, Sohn, und Ludwig van Beethoven.

Der Johann-Strauss-Film, auch bekannt als AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU, ist ein hochgradig hybrider Film, der aus drei Teilen und einem Epilog besteht. Der erste Teil erzählt die Geschichte eines musikalisch talentierten Jungen, der in Wien zum Walzerkönig heranwächst – eine Erfolgsgeschichte vereint mit einer tragischen Liebesgeschichte. Die Frau, die er liebt, heiratet einen anderen Mann. Wie viele andere *Biopics* von Musikern interpretiert auch JOHANN STRAUSS das Komponieren von Musik als Reaktion auf unglückliche Liebe. (Wenn diese Männer die richtige Frau

gefunden und bekommen hätten, wären der Welt einige der berühmtesten Kompositionen verloren gegangen.)

Der zweite Teil wird als Traum von Strauss eingerahmt, in dem Arien und Duette aus seinen bekanntesten Operetten aufgeführt werden – in keiner erkennbaren Reihenfolge. Dieser Teil beginnt mit dem berühmten Donau-Walzer und zeigt Tänzerinnen am Ufer der Donau, um dann zu den Gesangsnummern zu überblenden. Die Verfilmung bekannter Bühnennummern war gängige Praxis zu der Zeit, solche Nummern konnten entweder den Kern eines Spielfilms darstellen (wie der außerordentlich erfolgreiche *MILLIONENONKEL*, 1913, mit Alexander Girardi, der eine Filmmusik von Robert Stolz aufweist, die etliche bekannte Arien aus Operetten und Lieder aus Theaterstücken enthält).

Der dritte Teil ist ein Kammerkonzert in der Wiener Gesellschaft. Viele bekannte Gäste hören dem berühmten Pianisten Alfred Grünfeld zu, wie er Strauss' *Frühlingsstimmen*-Walzer spielt. Die Opernsängerin Selma Kurz gesellt sich zu ihm.

Der Film endet mit Kindern, die um die Strauss-Statue im Wiener Stadtpark tanzen. Er wurde von der Johann-Strauss-Gesellschaft zur Finanzierung des Denkmals produziert. Die berühmte Schauspielerin und Repräsentantin des sprichwörtlichen Goldenen Wiener Herzens, Hansi Niese, gesellt sich zu den Kindern. Der Strauss-Film wurde 1913 fertiggestellt, das Denkmal allerdings erst 1921 nach einer langen Geschichte von Finanzierungsschwierigkeiten.

Nur der erste Teil entspricht einem fiktionalen Film der Zeit, der zweite ist ein Potpourri, ein Medley aus Strauss' bekanntesten Arien, eine Aneinanderreihung von »Tonbildern«; der dritte Teil ist ein gefilmtes Konzert mit prominentem (diegetischem) Publikum. Der Epilog zeigt

tanzende Kinder und eine berühmte Schauspielerin und bringt den Film in die Gegenwart seiner Produktion von 1913.

Auch wenn Teile des Films verloren sind, kann er als Bemühung gesehen werden, verschiedene Teile zu einem Programm zusammenzufügen. Damit ist der Film ein Schritt in Richtung einer stärkeren Kontrolle über die Aufführung. Wenn es eine Linie der Entwicklung in der Geschichte der Stummfilmmusik gibt, dann die der wachsenden Kontrolle über den akustischen Teil der Filmvorführung, von *cue sheets* über exklusiv geschriebene Musiken bis hin zum Tonfilm, der die vollständige Kontrolle über die akustische Seite des Films schließlich verwirklichte.

Am Beginn des Films spielt Strauss Violine. Es gibt keinen Hinweis darauf, was genau er spielt; der Film macht aber deutlich, dass Strauss nicht so spielt, wie sein Lehrer es wünscht, nämlich *straight* bzw. »gerade«, sondern dass er immer wieder in einen 3/4-Takt verfällt.

Die erste Komposition von Johann Strauss Sohn, Opus Nr. 1, *Sinngedichte*, ein Walzer, wird im Film verwendet, um den ersten Teil zu strukturieren. Die Handlung gibt dem Stück eine traurig-melancholische Bedeutung, da es mit der von Strauss geliebten Nettel verbunden wird, die jedoch einen anderen heiratet. Am Ende dieses Teils ist der Walzer wieder zu hören, Nettel ist nun verheiratet und hat Kinder. Der Walzer selbst hat nichts von der ihm vom Film zugesprochenen Melancholie, auch sein Titel legt eine solche Interpretation nicht nahe. Die strukturelle Funktion des Musikstücks ist evident, eine semantische Bedeutung wird über eine gezielte Einbindung in die Erzählung hergestellt. Musik kann somit auch entgegen ihrer ursprünglichen Bedeutung und in Absehung derselbigen im Film eingesetzt werden und unabhängig davon seine vom Film bestimmten Funktionen erfüllen. Im vorliegenden Fall wurde *Sinngedichte* nicht gewählt, weil seine

genuine Bedeutung für den Plot als passend empfunden wurde, sondern weil hier, wie in etlichen Biopics, mit dem Nimbus des Erstlingswerks gearbeitet wird.

In welchen Instrumentierungen *Sinngedichte* bei Vorführungen des Johann-Strauss-Films zu hören war, ist nicht rekonstruierbar. Selbst wenn eine andere als die im Film selbst angegebene Musik zu hören gewesen sein sollte, ist davon auszugehen, dass jene Musik, die am Beginn des Film gespielt wird, wie von den Zwischentiteln angegeben auch am Ende dieses Teils noch einmal wiederholt wird. Die strukturierende Funktion bliebe somit selbst bei einer Abweichung von den filmischen Vorgaben erhalten.

Der zweite Teil des Films besteht aus Arien und Duetten aus der *Fledermaus* und dem *Zigeunerbaron*, die von Sängerinnen und Sängern dargebracht werden, die für diese Rollen bekannt waren. Der Film wurde zu einem Zeitpunkt gedreht, da Strauss gerade zwanzig Jahre tot war. Dieser Teil erzählt keine Geschichte, ein »Hit« nach dem anderen wird in keiner spezifischen Reihenfolge gezeigt. Bei der Begleitung im Kino gab es zwei Möglichkeiten: Entweder waren Gesangsvorträge von Sängern oder Schallplattenaufnahmen der Lieder zu hören. Beide Varianten waren gebräuchlich; »lebende Sänger« wurden in Anzeigen für spezielle Vorführungen explizit beworben, ebenso wie die Vorführung bekannter Aufnahmen etwa von Caruso (s. die Anzeigen für TOSKA, 1918, etwa in *Der Filmbote*, Okt. 1918). In kleineren Kinos in den Außenbezirken mag auch ein einzelner Pianist den Film begleitet haben, so dieser dort überhaupt lief.

Der Film zeigt so viele Stars aus Bühne und Konzertsaal wie nur irgend möglich, selbst wenn sie für die Erzählung bzw. die erzählenden Teile des Films keine Rolle spielen. JOHANN STRAUSS ist teils fiktionaler Film, teils eine Aneinanderreihung von musikalischen Hits und gefilmten

Bühnenauftritten. Der Film ist daher typisch für die *transitional period*. Die unterschiedlichen Kritiken zum Film belegen, dass er nicht auf allen Ebenen gleich gut funktionierte und dass sich die Kritik einen einheitlicheren Film wünschte. JOHANN STRAUSS ist letztlich kein Feature-Film, sondern ein »gefilmtes Programm«.

Die Musik, die den Film begleiten soll, wird vom Film selbst weitgehend vorgegeben. Die Idee, dass es schon ausreiche, prominente Menschen auf der Leinwand zu sehen, um das Eintrittsgeld zu rechtfertigen, wird um 1913 insbesondere bei Musikern problematisch, die im neuen Medium die Fertigkeiten nicht demonstrieren konnten, die sie berühmt gemacht hatten. Im dritten Teil des Films schließlich sind Prominente nur da, um das Publikum für die Darbietungen von Grünfeld und Kurz zu bilden.

Die Mischung aus fiktionalem Film und mehr oder weniger dokumentarischen Formen der Repräsentation wird problematisch, wenn der akustische Teil der Dokumentation nicht gehört werden kann, zumindest nicht in der Art, wie er angekündigt ist. Andererseits ist der Umstand, dass Filme wie diese produziert und in dieser Art und Weise beworben wurden, ein Hinweis darauf, dass sich die historischen Erwartungen an Kinomusik von heutigen deutlich unterscheiden. In anderen Worten: Es gibt keinen Hinweis darauf, dass dem historischen Publikum bzw. der Kritik auf der akustischen Ebene etwas abgegangen wäre.

BEETHOVEN: MÄRTYRER SEINES HERZENS (Österreich 1918, Emil Justitz)

Das zweite Beispiel eines Biopics, das als *cue sheet* funktioniert, heißt MÄRTYRER DES HERZENS und erzählt das Leben Beethovens samt einer tragischen Liebesgeschichte in fünf Akten und etlichen Episoden. Der Film

ist ein abendfüllender Spielfilm am Ende der *transitional period*. Spätere Filme werden einzelne Episoden stärker integrieren, die Handlung klarer erzählen, aber abgesehen davon stellt BEETHOVEN eher klassisches als frühes Kino dar.

Der Film beginnt mit dem zwanzigjährigen Beethoven in Bonn, als ihn Joseph Haydn nach Österreich einlädt. Dort wird er schnell populär, verliebt sich in eine Frau, die mit einem anderen Mann verlobt ist. Der Mann – Baron Treuenfels – wird zu Beethovens Nemesis und fungiert als Antagonist der Handlung. Der einzige Handlungsstrang, der sich durch den ganzen Film zieht, ist Annerls Geschichte, die traurige Geschichte einer Frau, die mit dem falschen Mann – eben jenem Baron Treuenfels – verheiratet ist. Ansonsten ist der Film episodisch erzählt. Beethovens bekannteste Werke markieren wichtige Stationen in seinem Leben. Im ersten Teil des Films werden seine Kompositionen nur erwähnt, je näher das Ende aber rückt, sind immer mehr Werke explizit zu sehen (Inserts der Partitur). Dies ist zum Teil der relativen Unbekanntheit der frühen Werke beim breiten Publikum geschuldet, zum Teil der narrativen Funktion, die Musikstücke in Biopics erfüllen. Am Beginn des Films wird Beethovens Talent demonstriert und der Held in eine historische Linie gestellt. Zwei Werke werden in diesem ersten Teil gezeigt: die *Kantate auf den Tod Josef II* (1790) und ein Kanon, der beim Heurigen in Wien gesungen wird. Das erste Werk markiert die Zeit, den Status und möglicherweise die politischen Überzeugungen, die sich später dann ändern sollten (wobei diese Lesart den Film arg strapaziert, schließlich nimmt dieser das Thema »Politik« später nicht mehr auf).

Ohne Textinserts und nähere Hinweise wie etwa *cue sheets* lässt sich nicht sagen, welcher der zahlreichen Kanons, die Beethoven komponierte, beim Heurigen gesungen wird. Die Szene demonstriert jedenfalls Beethovens

Talent, spontan zu komponieren und seine Fähigkeiten zur Freude anderer einzusetzen, anstatt einsam am Schreibtisch zu sitzen und auf Inspiration zu warten. Beide Musikstücke werden gesungen, sind somit an den Text gebunden. Im Kino von einem Pianisten oder einem kleinen Orchester begleitet, kam der Text der beiden Werke darum wohl nicht zu Gehör.

Grundsätzlich ist die narrative und dramaturgische Funktion der Musik in diesen Filmen wichtiger als die korrekte, getreue Wiedergabe der diegetischen Musik. Diegetische Musik zu sehen, evoziert beim Publikum das Hören derselbigen, selbst wenn eine andere Version, ein anderes Arrangement, eine andere Instrumentation oder gar keine Musik zu hören ist. Dieser Effekt wird *subception* genannt und im Stummfilm ausgiebig verwendet – *subliminal auditive reception*:

When voices or music are only simulated visually, one find a justification for the inaudible sound, *subception* presupposes an indirect identification with such stimuli and a partial recording of visual information. When the viewer partially perceives and identifies an image, some information is already there, previously recorded (Nasta 2001, 96).

Der große Anteil an diegetischer Musik und ebensolchem Ton führt zur Annahme, dass in Stummfilmkinos niemand akustisch etwas vermisst hat, weder Musik noch Geräusche noch Stimmen – dies mag zumindest teilweise dem Effekt der *subception* zu danken sein.

In den letzten beiden Akten des Films markieren Beethovens berühmteste Werke die Stationen seines Lebens. Der Film beginnt, wie erwähnt, mit der Begegnung mit Haydn; er endet mit Franz Schubert am Sterbebett des Komponisten. Der Film konstruiert solcherart eine musikalische Erzählung und stellt eine direkte musikhistorische Verbindung von Haydn über Beethoven zu Schubert her.

In den zeitgenössischen Kritiken finden sich einige Anmerkungen zur Musik und ihrer Rolle im Film:

Österreichischer Komet, Nr. 402. 26.1.1918, S. 36:

Unter den mächtigen Schlussakkorden der IX. Sinfonie schließt auch dieser vortreffliche und zugkräftige Film.

Neue Freie Presse, 7.2.1918, S. 8:

... ein Stück Beethoven-Biographie mit Illustrationen und Notenbeispielen, nur daß die Personen auf diesen Illustrationen agieren und die Notenbeispiele wirklich klingen.

Süddeutsche Kinematographen-Zeitung, Nr. 171, 6.5.1918, o.S.:

Zur Vorführung ist natürlich ein gutes, wenn auch kleines Orchester unerlässlich.

Diese Zitate zeugen von den Erwartungen der Kritik und geben indirekt Hinweise auf die musikalische Begleitung. *Der Komet* bezieht sich auf die letzten Akkorde der 9. Sinfonie. Es kann daher angenommen werden, dass das berühmte Thema des Finalsatzes in dem Kino, das der Kritiker besuchte, zu hören waren. *Die Presse* betont den Umstand, dass die gefilmte Partitur im Kino nicht gehört werden kann. Das letzte Zitat schließlich betont die Notwendigkeit zumindest eines kleinen Orchesters bei Vorführungen des

Films. Das Ausmaß von Vokalmusik im Film von der Kantate bis zum Schlusssatz der Neunten veranlasst übrigens keinen Kritiker eine ähnliche Forderung in Sachen Sänger zu formulieren.

Ennio Simeon schreibt, dass Musik der Wiener Klassik – Haydn, Mozart und Beethoven – im Stummfilm selten verwendet worden sei (Simeon 1996, 221). Dabei bezieht er sich aber nur auf die Handbücher wie jene von Becce und Erdmann. Allein die Existenz von Biopics über Mozart und Beethoven (MOZART: LEBEN, LIEBEN UND LEIDEN, Österreich 1921, Otto Kreisler) ist Nachweis genug für die Popularität der beiden Komponisten in Österreich, insbesondere in Wien. Die Frage, welche Musik tatsächlich in den Kinos verwendet wurde, ist schwierig zu beantworten, man sollte daher auch keine voreiligen Schlüsse ziehen. Handbücher und Musikkataloge hatten ihre eigenen ökonomischen Ziele und können nicht als Dokumentation dessen genommen werden, was tatsächlich in den Kinos zu hören war, schon gar nicht, wenn dabei über regionale und nationale Unterschiede hinweggesehen wird. So finden sich in den österreichischen Branchenblättern weitere Hinweise, dass die Musik Mozarts und Beethovens sehr wohl verwendet wurde, zum Teil auch deshalb, weil sie im Unterschied zur meisten Musik, die in den Handbüchern nahegelegt wird, frei – also ohne dass Tantiemen zu bezahlen gewesen wären – aufzuführen war.

Die Filme selbst präsentieren explizit diegetische Musik, insbesondere in Musikfilmen. Es wäre für Kinomusiker schwer gewesen, eine andere als die im Film zu sehende und zu lesende Musik zu spielen. Und wenn sie dies taten, sind Proteste dagegen belegt. Diegetische Musik ist daher ein Gebiet, das in der Rekonstruktion der Modi der musikalischen Begleitung von Stummfilmen stärker berücksichtigt werden muss.

Conclusio

Biopics wie andere Musikfilme legen die Musik, die im Kino den Film begleiten soll, diegetisch fest, nicht jedoch die Instrumentierung und die genauen *cues* und Takte der im Film genannten Musik. Die Filme selbst verwendeten die Musik zumeist für strukturelle und semantische Gründe und weniger – wenn überhaupt – für mediatisierende und affektive Funktionen. Die Musik selbst erfüllt nicht immer das emotionale Verlangen der entsprechenden Szene. Dieses Phänomen ist am *Sinngedichte*-Walzer, aber auch in der grundsätzlichen historischen Kritik festzumachen, wonach Musik im Stummfilm häufig nur auf Grund ihres Titels bzw. ihres Textes, aber nicht aus musikalischen Gründen ausgewählt sei (Altman 2001, 234).

Musikfilme waren nicht bloß eine Novität, sie waren ein großes und erfolgreiches Genre, auch wenn die Bandbreite der Musik es kaum zulässt, alle diese Filme zu einem Genre zusammenzufassen.

Die Menge an diegetischer Musik brachte neue Probleme für Kinomusiker. Die Lösungen, die sie gefunden haben, waren für die Entwicklung der Kinomusik entscheidend. Filme haben immer mit diegetischer Musik umzugehen gewusst und sie haben immer schon existierende Musik verwendet. Die in diesem Artikel analysierten Filme mögen keine filmischen Meisterwerke sein, für die Geschichtsschreibung der Filmmusik spielen sie jedoch eine wichtige Rolle, insbesondere in der *transitional period*.

Literatur

KR = *Kinematographische Rundschau*. Wien 1907-09, Nr. 1/1907 bis 56/1909. Fortgeführt als: *Kinematographische Rundschau und Schaustellerzeitung »Die Schwalbe«*. Offizielles Organ des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer. Wien 1909-16, Nr. 57/1909 bis 433/1916 [?]. Übergegangen in: *Neue Kinorundschau*. Wien 1917ff.

Altman, Rick (2001) The Living Nickelodeon. In: Abel, Robert / Altman, Rick (eds.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 232-240.

Detke, Karl Heinz (1995) *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*. Stuttgart: Metzler.

Fritz, Walter (1981) *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Grafl, Franz (1993) *Praterbude und Filmpalast. Ein Kino-Lesebuch*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Marks, Martin Miller (1997) *Music and the Silent Film. Contexts & Case Studies. 1895-1924*. Oxford: Oxford University Press.

Nasta, Dominique (2001) Setting the Pace to the Heartbeat. In: Abel, Robert / Altman, Rick (eds.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 95-109.

Simeon, Ennio (1996) Giuseppe Becce and Richard Wagner: Paradoxes of the First German Film Score. In: Elsaesser, Thomas (ed.): *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 219-224.

Thaller, Anton (ed.) (2011) *Österreichische Filmographie. Band 1 Spielfilme 1906-1918*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria.

Wedel, Michael (2007) *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*. München: Edition Text und Kritik.

[*] Die Recherche für diesen Artikel wurde über das vom FWF geförderte Forschungsprojekt »Ton und Musik in Wiener Kinos 1895-1930«, P 22359, ermöglicht.

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: Filme als Cue Sheets: Musikfilme, Kinomusik und diegetische Musik, Wien 1908–1918. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 26-45, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p26-45>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Silent Strategies: Audiovisual Functions of the Music for Silent Cinema

Marco Bellano (Università degli Studi di Padova)

Abstract

Studies on film music have often overlooked the difference between the audiovisual strategies of sound cinema and the ones of silent cinema. However, there are at least two audiovisual strategies which are peculiar to silent cinema: a ›bridge‹ function born from the improvisational nature of silent film music practice, and a ›interdiegetic‹ function, which takes advantage of the impossibility to hear the sounds of the world seemingly positioned beyond the silver screen. This paper comments upon these two strategies. A succinct review of the literature that already acknowledged the existence of these strategies, mostly in an indirect way (from Ricciotto Canudo to Sebastiano Arturo Luciani, Edith Lang and George West) leads to the discussion of examples from historical musical illustrations of silents (e.g. one by Hugo Riesenfeld for Cecil B. DeMille's *CARMEN*, USA 1915) as well as from contemporary ones (e. g. Neil Brand's 2004 music for *THE CAT AND THE CANARY*, USA 1927, Paul Leni). The change in reception conditions of silent films between the early 20th century and the present days is certainly relevant; however, this paper does not aim to offer an insight into cultural-historical context and reception, but to point out how the silent film language invited composers in different periods to develop a set of audiovisual strategies that are identical on a theoretical level.

The renaissance of silent film studies that started more than thirty years ago¹ had only a minor impact on film music theory. Silent film music has often been regarded just as a vehicle of a ›primitive‹ audiovisual aesthetic, waiting for the ›evolution‹ into sound film music (Lissa 1965, 98). As Tom Gunning wrote this is »a biological and teleological logic« (Gunning 1996, 71) that conceives the later styles of cinema as »a sort of natural norm that early cinema envisioned but was not yet capable of realizing because of technological and economic immaturity and a natural need for a period of development guided by a method of trial and error« (Gunning, 1996, 71-72). However, whereas contemporary studies about the visual aspects of cinema consistently dismiss such a logic, following the work of theorists such as Gunning, André Gaudreault, Richard Abel, Noël Burch and Charles Musser, the field of film music studies is still indulging in this old perspective. At least, Rick Altman said in 2004 that »[i]t is time to include sound in silent cinema's historiographical revival« (Altman 2004, 9); however, no one spoke about such a revival in the studies about theory and aesthetics of silent film music.

¹ The main events that marked the beginning of this renaissance were the 1978 FIAF international conference *Cinema 1900-1906* and the presentation of Kevin Brownlow's reconstruction of Abel Gance's *NAPOLÉON* (France, 1927), in two versions. The first one, produced by the British Film Institute and by the Images Film Archives in association with Thames Television, had a projection speed of 20 frames per second (fps) and a new original score by Carl Davis; it had its debut at the Telluride Film Festival in September 1979, and it was then reprised on November 30, 1980 at the London Film Festival. The second version had a projection speed of 24 fps and music by Carmine Coppola; it debuted at the Radio City Music Hall in New York in January 1981. See Brownlow 1981; Holman/Gaudreault 1982; Carl Davis in Brand 1998, p. 93.

1. Historical descriptions of audiovisual strategies specific to silent films

The present instruments of film music theory surely allow to delve deeper into the field of the music for silent films. It is true that many audiovisual strategies are shared between silent and sound cinema. However, the different nature of the two kinds of audiovisual entertainment gives profoundly different meanings to strategies which seem to be identical only on a superficial level.

Two peculiar audiovisual strategies will be discussed here: a ›bridge‹ function, born from the improvisational roots of silent film music practice (which in its maturity relied more on compilation, though, while improvisation itself was based on a sort of extemporary ›compilation‹ of a known musical repertoire), and an ›interdiegetic‹ function, which takes advantage of the impossibility to hear the sounds of the world seemingly positioned beyond the silver screen. Both these strategies have a common purpose: to create unity in the discourse of the images. They seem to respond to a necessity to counterbalance the ›fragmentary‹ aspect of the spectacle which, even before the advent of the classic style of montage, was a primary concern for filmmakers and audiences. Cinema was fragmentary even in the age of the ›single-shot‹ films (approximately 1895-1903), because it selected a portion of the visual space. The various and notorious accounts of peasants scared to death by the vision of heads floating in the dark of the cinema hall could be remembered as funny yet meaningful evidence of this problem.

My exploration starts from a succinct review of the historical literature that already acknowledged the existence of these strategies, mostly in an indirect way. Examples of these strategies will be given by quoting historical

musical illustrations of silents as well as contemporary ones, which, notwithstanding the relevant differences in the way silent cinema is today received and understood by audiences, still invite composers to develop audiovisual devices which seem identical to the ones used by historical composers, on a theoretical level.

It is true that, especially during the early period (1895 – ca. 1907), film music did not spoil the audience with refined examples of audiovisual interactions. Even if the popular story of the birth of film music² – because of the necessity to hide the noise coming from the Geneva drive mechanism and the sprockets of the projector – is today regarded just as a legend (Simeon 1995, 18-19), many accounts report how often music stayed in the cinema hall just to entertain the ear, without paying much attention to the moving images. In a 1913 editorial of the monthly magazine *The Metronome*, a cinema pianist from London admitted that some of his colleagues would »simply strum a waltz or rag-time through, and go on to the end of it, whether people in the pictures are dying or marrying [...]« (Anderson 2004, 175).³ Actually, many of the venues where cinema was screened during the silent age could not afford high-level professionals at the piano or holding the baton (Simeon, 1995, 117), even during the ›maturity‹ of the silents, when big cities in Europe and, especially, in America, hosted deluxe musical presentations in extravagantly baroque movie palaces (Beynon 1921, 13; Hampton 1970 [1931], 172; Herzog 1981, 15; Anderson 1988, xv-xxvi). While these expensive presentations often relied upon original compositions or lush and eccentric compilations of

² The work that is at the origin of the diffusion of this legend is London, 1970 [1936], 28.

³ Development of the Picture-Pianist. In: *The Metronome* 29:7 (July 1913).

staples from the symphonic repertory (Cavalcanti 1939, 100; Anderson 1988, xxiv-xxv), as was the case at the Regent, Strand and Capitol theatres in New York, the routine in the smaller centers consisted of compilations of piano pieces (on the basis of repertoires or cue sheets), or of free improvisation, which did not mean free extemporary creation of music but, more likely an extemporary assemblage of pieces from a certain musician's repertoire. When the word ›improvisation‹ is used to speak about the silent film music practice, it should always be understood with the meaning explained by Sergio Miceli (as it is in this article):

Everyone relied upon their own repertoire, reading the music or playing by heart, with little and more or less questionable adjustments to the film. So it should not be excluded that the definition [of improvisation], especially when used by a musician, was used as a reference more to the etymological root than to the musical practice, identifying thus a performance staged with an improvisational mindset, that is to say without preliminary preparation. (Miceli, 2009, 40)

Witnessing the prevalence of this kind of ›improvisational‹ practices, which did not possess the ability to relate to the images in a precise way, several early theorists were induced to underline how film music did not really have any further function beyond the creation of a distraction from the otherwise unreal silence of the spectacle. In 1913, Ernst Bloch argued that the black-and-white world shown by cinema had the »lugubrious appearance of a

solar eclipse»⁴ (quoted after Simeon 1995, 19): it was a mute reality, deprived of many sensorial perceptions. The music, in his opinion, was there just to »provide a substitution of all the missing senses« (ibid.). Later, Béla Balázs indirectly agreed with Bloch, when he said that

a great part of the audience, in the cinema hall, is not aware of the music; its existence is acknowledged just when it stops. From a psychological point of view, this phenomenon can be explained as follows: the human being does not normally perceive the reality with a single sense. The things we only see, we only hear, etc., do not have the aspect of a three-dimensional reality (Balázs, 1975 [1948], 328; my translation).

So, for the sake of these basic purposes a continuous improvisation, even if not conceived carefully to match or illustrate the images, would have been enough. However, improvisation in the literal sense might not be the only factor responsible for comments such as the ones by Bloch and Balázs. In fact, the influence of improvisational practices also on the other musical routines of silent cinema was a relevant one: so, it was possible to perceive a certain ›detachment‹ between music and images also in, for example, written compilations. Even the original scores that started to be composed since 1905-1908⁵ and flourished during the 1920s retained some traits of

⁴ Bloch, Ernst (1913) Über die Melodie im Kino. In: *Die Argonauten* (my translation).

⁵ Among the first films to be paired with original scores were *LA MALIA DELL'ORO* (Italy 1905, Gaston Velle), *NOZZE TRAGICHE* (Italy 1906, Gaston Velle) and *ROMANZO DI UN PIERROT* (Italy 1906, Mario Caserini, Filoteo Alberini, Dante Santoni), with music by Romolo Bacchini, that preceded Camille Saint-Saëns' work

improvisation. The fact that silent film music was prevalently a matter of live performances reinforced the connection with improvisation. As Philip Alperson argued,

musical improvisation can be appreciated for some of the same values as can the action of musical performances in the conventional musical situation. In particular, one can appreciate the improviser's sensitivity, lyricism and general virtuosity as an instrumentalist or vocalist which we associate with the narrower sense of musical performance (Alperson 1984, 23).

This means that a performance always offers the musician a certain degree of freedom, freedom that could be used to add something to the information contained in the written score which is being played. However, this is just the weaker bond between written silent film music and the practice of improvisation. In fact, to improvise for the silents, as mentioned before, usually involved a creative assemblage of pieces, generated from the memory and sensibility of the player while the film was screened. The use of fragments from a repertory is absolutely not in contrast with the idea of improvisation: as Alperson noticed, »learning to improvise is often, in large part, learning to master that tradition. Jazz musicians, for example, frequently begin to learn to improvise by listening to and copying [...] other players' musical phrases [...] many of which have long ago attained the status of formulae [...]« (Alperson 1984, 22). The key feature of this basic

for L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (France 1908, André Calmettes, Charles Le Bargy). See Redi 1999, 54.

aspect of the improvisation is thus repetition: of a phrase, of a melody or of a longer formula within a piece, or in different pieces referring to similar situations.

It is possible to ascertain how – even in the most sophisticated scores for the silents – repetitions and formulas remain relevant features: This is the stronger link between the written practice of silent film music and improvisation, a link that involves the musical material at a deeper level.

This independence of silent film music from the on-screen action due to live performance and improvisational features was embedded in the discourse of other early silent film music theorists. Many of the discussions reaffirmed that, at the core, music for silent films is not something that plays *with* the film, but, in a sense, *next to* the film. However, together with this largely diffused opinion, an acknowledgement that silent film music could play a more active part in the cinematographic communication started to spread. The Italian critic and theorist Sebastiano Arturo Luciani wrote in 1919:

The music that was played during silent film screenings was of two kinds: it included suites of marches and dances, or pieces with a dramatic lyricism, usually taken from famous operas. The first kind had a rhythmic function, the second one was expressive. The two kinds were alternatively used, whether the action had a dynamic or pathetic character, that is to say whether the music should unify a group of scenes or should express a particular feeling in a certain scene. (Luciani 1980 [1919], 356; my translation)

Luciani recognized at least two active relations between music and moving images. However, he added:

All the compositions especially written for cinema screening still have not had any success and their role was not different from the one of the music improvised by the anonymous pianist we usually listen to: to fill the void that the silent vision would produce. (Luciani 1980 [1919], 357)

This idea is reflected in Luciani's definition of the so-called ›rhythmic‹ function: He does not say that the music follows the visual rhythms of the film, but rather that it unifies a group of scenes. He was probably imagining audiovisual situations in which a series of similarly paced actions share common musical ideas conveying a similar pace, without precise connections with the details of what was happening on screen. However, even if Luciani considered this feature as a hindrance to cinema, it is evident that he implicitly admits how music could enhance the perception of a film, at least by underlining a relevant visual characteristic (the rhythm) and creating a stronger sense of unification for a section of the spectacle. The result is already an active audiovisual relationship, one in which music is not just an adjunct to the image, but a contributive element.

Other voices in the early debates about film music agreed with Luciani in testifying how even the most generic musical choices could benefit silent film presentations, often by aiding the unity of the visual discourse. That happened also in respect to the other audiovisual function identified by Luciani, the ›expressive one‹. The way in which the music conveyed

consistent moods and emotions through different situations on screen could also serve as a means of expressive unification. The 1920 manual *Musical Accompaniment of Moving Pictures* by Edith Lang and George West observed how the nature of the spectacle (based on performance and with improvised features) would not allow constant close correspondence between image and sound. The music was required to be ›generic‹, and to use this necessity to become a unifier of different visual elements. Even if the authors recommended a »close and minute following of every phase of the photo play« (Lang/West 1920, 5), they had to admit that »[m]usic, it may as well be stated, cannot always shift as quickly as will the facial play of the actor in some scene or other. It will then behoove the player to give the keynote of the situation with illustrative strains« (Lang/West 1920, 5).

This quotation introduced a key word in silent film music practice: illustration. As it was used in one of the most authoritative historical texts about silent film music theory and practice, the 1927 *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* by Hans Erdmann, Giuseppe Becce and Ludwig Brav, it perfectly identified the two conflicting sides of this art. To illustrate a film with music meant a dependence of the music on the meanings of the images. However, it also meant that, within this dependence, the music was asked just to draw an overall sketch of the rhythmic or expressive content of the images. This is demonstrated by the structure of the *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* itself, which subdivides its repertoire into categories marked by generic labels alluding to moods or situations, which could occur in any film. This choice guaranteed a maximum of versatility to the *Handbuch*. However, it also allowed musicians to stick with generic image-sound relationships, with no urge to introduce more detailed and specific interactions. It might be possible to describe the musical illustration in this way: If the precision of some audiovisual relationships in sound

cinema can be compared to the accurateness of a still life or a portrait, the overall audiovisual bond in silent cinema has frequently the expressive freedom of a drawing done by memory. This is a key distinction between the aesthetic of silent film music and the one of music for sound films; however, this is also the aspect of silent film music that was most misunderstood. As Ennio Simeon remarked, even Erdmann, Becce and Brav were induced to overlook the creative potential of the audiovisual setting of silent film because of a conception of the musical illustration that was too rigid. They believed that because of the unavailability of a mechanical and fixed music-image synchronization, even written scores could just hope for a role as »author's illustration« (Becce/Brav/Erdmann 1927, I, 6). Because of that, Simeon commented:

The limit of Erdmann and Becce's setting is [...] never going beyond the basic assumption which says that silent film music has always and only to illustrate: the prohibition, even at a theoretical level, of an active and interactive role of the sound element is the proof of a belief in a subordination of music to film and of a confinement of it in a role of subsidiary art, a belief which would not fail to retain an influence for decades and that it is still not completely gone (Simeon, 1987, 76; my translation).

Instead, the ›freedom‹ of the musical element in silent cinema does not imply its complete passivity. The fact that the music can relate to the film by freely spreading over the images without too strict obligations to the

rhythms and the moods is an element of peculiar richness. French critic Arthur Hoérée wrote in 1934 a few meaningful considerations about this topic and imagined an example:

Music is based on continuity, on the developments of themes, following rules of its own. The film, on the contrary, has to continuously break this continuity [...]. It works by contrast, while the music works by extension. [...] Let's imagine an episode where on one side there is an aviator caught in a storm and on another side, as to underline the contrast, there is his family happily preparing for his return. If the director opposes eight times these elements, as to stress the pathetic content of the situation, the music should alternatively declaim *The King of the Elves* by Schubert and murmur the *Pastoral Symphony* by Beethoven... It is evident how it is necessary to seek a mixed solution [...]. It should be sufficient to conceive a piece which is generally agitated [...] in order to comment upon the struggle between the aviator and the raging elements. The violins, however, could sing a happy theme combined with the rest of the polyphony. Such a music could accompany the two series of sights [...] and combine them in a sort of synthesis. The simultaneity of the sound is here more correct than the film, as the two groups of images show simultaneous situations. So the music fixes the conventional character of the film, it completes it or, better, it explains it (Hoérée, 1934, 46-47; my translation).

By following these suggestions, it is possible to argue that when the lack of tight bonds between music and the moving image was used with creative purpose, it paved the way for effective audiovisual settings that sound film could not exactly replicate because of its different audiovisual nature (e. g. because of the creation of an expectation in the audience for diegetic or nondiegetic sounds, using Claudia Gorbman's terminology [Gorbman 1987, 22-26]: a kind of expectation which was not part of the experience of the silent film moviegoer).

2. The ›bridge‹ function

It seems suitable to refer to the first audiovisual relationship discussed here as ›bridge function‹. It is directly related to the capability of silent film music to freely expand over different sequences. At the origin of the ›bridge‹ function there surely are musical routines related to improvisation, and to improvisation done with a lack of attention or accuracy in particular. Before becoming a conscious audiovisual strategy, the ›bridge‹ function could often have been the result of the work of a lazy or tired pianist, who kept repeating a certain musical mood or episode without concern for the images on the screen.

In fact, evidence of the presence of a ›bridge‹ function in cue sheets, compilations or full scores is actually the repetition. The prevalent dramaturgical model appears as follows: a certain visual or narrative element, with some form of relevance, triggers a musical episode which is pertinent to the content of the scene. For instance, if there is a sad scene, a sad music starts. At the beginning, the audiovisual setting is quite

conventional. It could be identified with one of the two basic functions that Sergio Miceli identifies in film music as a whole, that is to say: accompaniment and commentary (Miceli 2009, 632-635), which more or less coincide with the two options suggested by Luciani, the »rhythmic function« and the »expressive function«. As the film continues, however, the on-screen action distances itself from the musical element. The music keeps repeating the same idea (a theme, or also a little piece with a simple structure), with no or little developments or variations. The monotony of the sound retains thus a memory of the visual element from which the repetitions started, until a new relevant feature of the film requires a change in the music.

Many pertinent examples of that could be quoted from Hugo Riesenfeld's illustration for *CARMEN* (USA 1915, Cecil B. DeMille), reconstructed in 1991 by Gillian B. Anderson and based on music by Georges Bizet (Anderson 2005).⁶ One instance is the sequence of the fight between José and lieutenant Zuniga, a sequence that culminates in the killing of the latter. When José and Carmen enter a tavern, a place where they are going to meet the smugglers and Zuniga, the music introduces the *Danse bohémienne* from the Suite *La jolie fille de Perth*. The apparent function is the one of a comment (or an expressive function): the graceful mood of the melody is connected with the romantic undertones of the entrance of José and Carmen together. These undertones will be the cause of Zuniga's scorn and of the

⁶ The musical material of this illustration mainly comes from the two symphonic suites from the opera by Georges Bizet. However, there are also some arias (*L'amour est enfant de Bohème*, *La fleur que vous m'avez donnée*), which Anderson included because some documents testify the presence of singers during the first screenings of the film. However, there are also quotations from other works by Bizet, like the two *Suites* from *L'Arlésienne* and the *Suite* from the opera *La jolie fille de Perth*.

following fight: notwithstanding this, the violence and the pace of the events, let alone the sudden mutation of the mood, do not compel the music to change. Instead, the score asks for an almost obsessive repetition of a long episode from the *Danse*, featuring a progressive enrichment of the orchestration and a modulation from B minor to F sharp major, two elements whose potential connection with the scene (they could vaguely hint at the increase of tension during the fight) is negated by the repetition that restores the initial aspect of the music. When the action leaves the tavern, the music comes to an end: the apparition of a shot of Carmen approaching a river is then commented by the famous *Habanera* from the original opera. So, the whole sequence appears ›bridged‹ together by a music that constantly reminds the audience of the reason for the fight, more than commenting upon the fight itself.

It is interesting to note how in *CARMEN* some of the elements that most frequently bring a ›bridge‹ function to an end are intertitles with a descriptive purpose, signaling a shift from one location to another. In the principal document that Anderson used for her reconstruction – the piano score from Riesenfeld's illustration preserved by the Library of Congress – the music is often accompanied by cues that explicitly ask for the repetition of a certain episode until the apparition of a certain intertitle, using the formula: »Play until Title« (Anderson 2005, 30).

Not every use of the ›bridge‹ function is an effective one. It is in fact easy for this function to lose its meaning and return to its origin of passive and inaccurate repetition. The reason of that lies in the fact that the ›bridge‹ function can be recognized only if framed between two other audiovisual functions. It is possible to argue that a ›bridge‹ function can only be defined by the presence and the relationship with other audiovisual settings. If the

beginning and the ending of the ›bridge‹ do not convey a sufficient audiovisual meaning, the purpose of the ›bridge‹ itself becomes inconsistent. This is what differentiates the ›bridge‹ function of silent cinema from the ›continuity‹ function described by Gorbman and others in their discussion of sound films (Gorbman 1987, 25-26). The continuity function has always an explainable narrative purpose and it can use the diegetic/nondiegetic dialectic. It can ›bridge‹ together »two spatially discontinuous shots«, or it can serve as a »depth cue« by letting the same diegetic music play louder or softer according to the different supposed distance between the spectator and the sound source. But those are just two basic examples from a wide set of occurrences, where the continuity function is always »a nonrepresentational provider of relations, among all levels of the narration«. (Gorbman 1987, 26). Instead, the silent film ›bridge‹ function is not related to the narrative. It can sometimes have an impact on the narration, thus creating a continuity function, but this is a side effect. At its core, the ›bridge‹ function is a connecting tissue between two other audiovisual functions, which occur at a relevant temporal distance from each other. So, it is a way to fill the gap between two meaningful associations between image and music, disregarding the actual narrative content of the scenes framed by those functions. More than a function, this is a configuration of functions. It is necessary to keep in mind this when analyzing silent film music, in order to avoid confusion between this weak and relative, yet meaningful configuration, and mere cases of unconsidered and accidental repetitions. In sound cinema, the bridge function could theoretically be used, but it actually lost its purpose, as it became possible to stop the music and continue the audiovisual interactions with other sound configuration, or to create a shift between the diegetic and nondiegetic levels of sound.

3. The ›interdiegetic‹ function

A second instance of an audiovisual strategy that is specific to silent film can be identified by considering precisely the relationship that exists between the music and the narrative world of the film: the diegesis (Genette 1976 [1972], 75; Genette 1987 [1983], 12). In order to develop this topic, it is first of all necessary to recall the system of »levels« of film music, as explained by Sergio Miceli.

Miceli identified three levels of interaction between music and film narrative. The first one is the internal level: the music is »produced in the narrative context of the scene/sequence« (Miceli 2009, 643). It corresponds to an audiovisual setting that is called »diegetic music« by other authors, for example Claudia Gorbman (1987, 22-26) or David Bordwell and Kristin Thompson (2003 [1979]). Basically, it is possible to say that every intervention of the music that can be perceived by both the audience and the characters on-screen belongs to the internal level.

The external level proposes a setting where the music is audible by the audience, but not by the characters (Miceli 2009, 649). Miceli argued that there could be two occurrences of this level: a non-critical one and a critical one. The non-critical external level is identified when »a musical event [...] just confirms and reinforces the expressive content of the episode« (Miceli, 2009 651). The critical one, instead, »comments upon the episode of the film by using contrasting ideas and by generating a semantic short circuit which denies the expectations of the spectator and asks for an active role, that is to say an interpretative role« (Miceli 2009, 652). Even if it is possible to conceive a critical external level in silent film music, it seems that it did not belong to the historical practice. The illustrative basis of silent film

music usually asked for parallelism and mutual reinforcement of music and image. Counter-examples were rather individual incidents than expressive ideas: as Stephen Bottomore (1995, 120) recalled, »sometimes [the pianists] misjudged the mood badly, and one correspondent complained in 1912: ›I find nothing more irritating than to have to listen to variations on *Ginger, you're barmy* when the operator is showing a serious dramatic film«.

Miceli also talks about a mediate level. This includes all the instances where the music is accessible within the diegesis, but is not equally audible by all the characters. It includes music perceived through memory of a previous musical event on the internal level, that is, so to say, shared with the audience (Miceli 2009, 654-657). Miceli uses this classification to speak about film music in general; however, it seems difficult to completely adapt it to silent film music. In fact, one of these levels cannot be found in silent cinema: the internal level.

The central point of this problem lies within what Zofia Lissa already observed in 1965: »In silent film, the music [...] was an instrument connected with the image itself in a purely external way« (99-100; my translation). In sound cinema, the definitive and unchangeable recording of an acoustic event in synchrony with a visual event generates the illusion of the internal level. The sound ›belongs‹ to the images because of a threefold bind: qualitative, temporal and mechanical. In fact, the link between the two elements does not depend only on the quality and the intensity of the sound, which is consistent with the expectations of the audience in relation to a certain visual feature, or by the simultaneous occurrence. The two elements are also materially related, because of their respective positions on the soundtrack and on the visual track of the film. This threefold bind makes the audiovisual relationship an obligatory one. In silent film, instead, the

mechanical association is not a rule: usually, the film contains only a visual track (the sequence of frames). The qualitative association is moreover used with great freedom: a visual event could be associated with sounds with an expressive meaning, which can be achieved even if those sound effects or musical elements are not perfect simulations of sounds heard in everyday life. Finally, the synchrony could be used also in silent cinema, but it is not compulsory. For example, the image of a firing cannon could be accompanied by absolute silence: If this choice is adequately prepared and it is pertinent with the sense of that particular sequence, the audience would accept it as an expressive feature and not as if something is ›missing‹. This could of course also happen in sound cinema; however, in sound cinema the silence would be much more difficult to accept. This is because of the implicit agreement between the director and the audience. In sound cinema, the audience expects to be able to hear the sounds that come from the narrative world; the inaccessibility is an exception. The central reason behind this is the fact that in sound cinema, the most important acoustic element is the human voice. As Michel Chion said, the cinema after 1927 became vococentric: the voice of the actor, which comes from the world of the film, must be constantly perceivable (Chion 1982, 15). In silent cinema, the exact opposite is true: the audience does not expect to be able to hear the sounds coming from within the film. While in sound cinema the triple bind (qualitative, temporal and mechanical) is usually an obligatory one, in silent cinema it is a choice.

On top of that, in silent cinema there is no fixed hierarchy of importance between acoustic events. The human voice, when used, is just a sound among the others. It could become extremely relevant in practices of silent film accompaniment based on lecturers and readers (Altman 2004, 55-72) or on more refined performances of actors, as in the case of the Japanese *benshi*. It was not, however, the dominant sound by rule.

It is possible to comment upon this by considering a short sequence from the film *THE CAT AND THE CANARY* (USA 1927, Paul Leni) and from its musical score written by British composer Neil Brand in 2004. The use of examples from contemporary authors is justified here by the purpose of the present article, which does not intend to develop a discourse about the change in the reception of audiovisual strategies from historical audiences to the present day's public. The intent here is instead to point out how both historical and contemporary musical illustrations of silents take equally advantage of the absence of diegetic sound to propose audiovisual settings based upon an apparent diegetic ambiguity.

In the film by Leni, while the lawyer and the housemaid Mammy Pleasant are arguing inside a house, the detail of an unknown hand knocking at the door is superimposed to the frame. The two characters react to this, so it is implied that they heard the knocking. The audience, on the other hand, is not supposed to hear anything. A causal relationship between the events derives from the visual superimposition alone. Neil Brand, however, decided to join the image of the hand knocking with the rhythmic sound of a kettle drum. That was an expressive choice, evidently aimed to reinforce the already evident meaning of the images. Even without the synchrony with the kettle drum, the sequence would have been perfectly understood by the spectator. In sound cinema, instead, the silence or the absence of synchrony would

have added a sense of strangeness and unreality to the sequence. On the contrary, the presence of this synchrony in a silent film, precisely because it was not strictly necessary, becomes a way to emphasize the expressive meaning of the image: in this case, the image of the hand becomes particularly ominous and unsettling.

Even with such a short example, it is possible to understand how silent cinema learnt to take advantage of the absence of a diegetic level of the sound. One of the most interesting results of this premise is a function that could be called ›interdiegetic‹, or ›interlevel‹ function. It is a function that uses the freedom of association between music and image in silent cinema to create situations in which the music is simultaneously extraneous and in relation to the diegesis, in a way different from sound cinema because of the different basis of its communicative agreement with the audience. The term ›metadiegetic‹ could be used as well; however, it has already come into use in film music analysis through Gorbman's work on narrative film music, with the sense of a sound event expressing subjective perceptions (Gorbman 1987, 26). In the present article, the meaning of ›metadiegetic‹ would instead be closer to its original sense in Gérard Genette's theory of narrativity, where it identifies a situation in which a character narrates a story within the main story, creating a frame where different levels of diegesis are convoluted (Genette 1976 [1972], 276). To avoid confusion, the term ›interdiegetic‹ will be used.

The basic setting of the interdiegetic function is the following: the music is pertinent to more than one of the three levels identified by Miceli at the same time. Each one of these levels is equally related with the music: there is no predominant level. Also, within each level it could relate simultaneously to multiple visual features, without creating distraction or awkwardness in the spectator.

As an example, it could be useful to quote a fragment from Detlev Glanert's reconstruction of Giuseppe Becce's illustration for *DER LETZTE MANN* (Germany 1924, Friedrich Wilhelm Murnau), which was published on DVD by Transit Film in 2003. After having lost his job as chief doorman, Emil Jannings returns to his house, drunk. While his neighbor, the woman who will spread the news of the old man's misfortune, enters his apartment, Jannings takes his whistle, one of the symbols of his former role, and blows it. This event is synchronized with a high-pitched trill of a solo piccolo flute. This trill is simultaneously part of two levels: it hints to the internal level (it imitates the sound of the whistle), but it is also part of a musical discourse of external level: a discourse that precedes and follows the trill, and which is logically and aesthetically connected with it. The music, before the trill, is reaffirming the fifth grade of the tonality of C major and stops on a chord (G-B-D), which has a D as its highest note. The trill is, coherently, based on a D. After the trill, the music makes a brief cadenza and regularly moves to C major. But this sequence is also noteworthy because of the ambivalence of the music within the apparent internal level: thanks to the editing, which alternates a shot of Jannings with the image of the neighbor laughing, the trill feels like a simultaneous allusion to the whistle and to the shrill laughter of the woman. Cause and effect of two actions collapse into a single acoustic event and join in the grotesque, the one who is laughable and the one who laughs, believing to be superior.

The sequence continues with the sound of the piccolo, imitating the whistle and the laughter, mixed with the orchestral accompaniment. Soon after that, Murnau introduces a new event with an important musical potential. Two drunk men stop under the window of Jannings' apartment, and one of them starts playing a trumpet. The man is interrupted twice by his companion. In these instances, Glanert's reconstruction uses a close synchronization with the pace of the action: we can hear the sound of a solo trumpet just when we see the character playing it. Also, the way the sound is intonated and the way in which it stops are quite consistent with the situation that is being enacted. This really seems a simulation of an internal level; however, the illusion is negated by the fact that we are not able to hear the voices of the two men, which visibly start to speak as soon as the trumpet player stops. The partial allusion to the internal level rendered by the music, in the silent context, stands out as an expressive choice; in a sound film, instead, it would have been the absence of the voices which would have unsettled the spectator the most. Moreover, in case of a real silent film screening, the audience would be constantly conscious of the presence of a real trumpet player in the cinema hall.

When finally the man with the trumpet manages to start playing a full piece, the sound of an orchestra appears as a discreet accompaniment to the main melody. The behavior of Jannings at the window clearly communicates that he is actually listening to the sound of the trumpet: however, the musical dramaturgy also implies that he could not be listening to the same sound the audience is hearing, because in the world of the film there could not be an orchestra at that moment and in that place. In a sound film, this would have been a solution hinting maybe to a mediate level (Jannings hears a trumpet melody which the audience hears as well, but his imagination »completes« it with the sound of an orchestra). In a silent film, it is not possible to clearly

classify the level of this musical episode, because we cannot know if the melody Jannings is hearing is exactly the same melody which is being played in the world of the film. So, it could certainly be a music staying in the mediate level, but it could also be a music from the external level, at the same time.

Another instance can be found in a musical illustration composed in 1992 by Richard McLaughlin for Jean Grémillon's *GARDIENS DE PHARE* (France 1929).⁷ The film deals with a lighthouse guardian and his son, who have to live isolated on an island for a long time. However, the son has been infected with rabies by a dog bite just before their isolation begins. He slowly slips into a feverish state which leads him to bursts of violence and hallucinations.

A sequence of the film shows the old guardian remembering a country festival. The audience can see a scene where young men and women dance while some musicians play violins and drums. McLaughlin coherently decided to use the instruments suggested by the images to illustrate the situation. However, it is not possible to say that this music is part of the internal level. Even if the timbres of the instruments are correct, in fact, there is no synchrony between the music and the image: the blows from the drums do not follow the movements on screen, as well as it is clear how the violins in the film are not playing what the audience can hear. So, the music is separated from the diegesis, but it is related with it at the same time. However, the music also belongs to the mediate level. In fact, it appears inside a memory of the old guardian, and it appropriately continues when

⁷ This illustration was presented at the International Silent Film Festival Le Giornate del Cinema Muto on October 18, 1992. It was recorded on a videotape which is property of the Cineteca del Friuli in Gemona, Italy.

the film reintroduces the character in his present situation, at the lighthouse. So, the music can pass simultaneously through the various levels, ›embracing‹ them from a privileged position. It becomes in a sense, an ubiquitous entity.

This ubiquity of the music is different from the kind that can be found in sound cinema, because of the already cited ›agreement‹ between the director and the audience: the inner acoustic world of the film must always be accessible. An example of an attempt of ›ubiquity‹ in sound cinema mentioned by Miceli (2009, 662-663) involves a sequence from Milos Forman's *AMADEUS* (1984): as Mozart dictates his *Requiem* to Antonio Salieri, we hear the materialization of his creative thoughts in the form of a full orchestral rendering. This appears as a mediate level, which, however, seems to suddenly shift to an external level as the director cuts to the coach who is bringing back Mozart's wife to his dying husband. But actually, the music is always positioned in a mediate level by the constant presence of an element from the internal level. The feeble singing of the ill Mozart, which the orchestra transforms into the finished *Requiem*, clarifies the role of the music proposed by soundtrack, making it a projection of the composer's mind. In a silent film, there would not have been such a reference. The music would always have belonged to more than one level simultaneously: in this case possibly the mediate and the external one.

4. Conclusion

The ›bridge‹ and the ›interdiegetic‹ functions have been described as to suggest an integration to the usual schemes of analysis of film music, in

order to provide theoretical devices which would be more fitting to the necessities of the audiovisual language of silent cinema. This kind of suggestion aims to integrate the already existing theoretical schemes, and not to substitute them or to deny their effectiveness. In fact, one of the most urgent problems film music theory has to face is surely the absence of a dialogue between the many languages of film music analysis, because of a proliferation of classifications of functions which often overlap. This is a problem that was evidenced as early as 1981 by Hansjörg Pauli, who criticized Lissa's description of eleven audiovisual functions calling it the consequence of a »Systematisierungswut« (Pauli 1981, 187), that is to say a »fury in systematizing«. The ›bridge‹ and ›interdiegetic‹ functions, however, should not be regarded just as two more theoretical categories. Instead, they are material indicators of the nature of the audiovisual setting of silent cinema. In this regard, and as a final consideration, it could be said that a description of the audiovisual functions of silent cinema might lead towards a definition of silent cinema as a whole. It seems in fact difficult to find relevant differences between silent and sound cinema, if the comparison is made just on the basis of the visual language. Early cinema certainly displayed some peculiar visual traits (like the fixed camera and the theatrical setting) that make it immediately recognizable. The presence of the intertitles is as well often considered a typical feature of silent cinema. However, these elements are not indispensable. In fact, it is possible to conceive a sound film with theatrical setting and fixed camera; also, there have been silent films, which used only a few or no intertitles (DER LETZTE MANN was among them). On the other hand, it is as well possible to imagine a silent film created with the contemporary cinema technologies or aesthetics: it might be sufficient to cite Aki Kaurismäki's JUHA (Finland 1999), which had a recorded soundtrack, but was nonetheless silent mostly

because of his use of the human voice as a sound among sounds, with no central role, and because of the presence of a score by Anssi Tikanmäki which was prepared to be performed live during the film screening. Therefore, it could be suggested here that, more than the images, it was the presentation of sound and music, which identified the true nature of silent cinema as a communicative device. The performance and improvisation (which are the causes behind the ›bridge‹ function) gave a distinct uniqueness to each screening. Silent films imposed conditions to the cinema hall that were similar to those of a concert hall which, as Tomlinson Holman argued, »is a space for production [...] [while] a movie theater is a space for reproduction« (Lo Brutto 1994, 204). In silent cinema, every new screening could be legitimately different from the precedent and the differences could also be dramatic, especially in the case of improvisations. Along with that, the ›interdiegetic‹ function reveals how the music and the sound did not have to comply any obligation towards a fixed acoustic hierarchy with the human voice at the top, and also how the sound could fulfill the expectations of the audience without adhering to a strict division between the diegetic levels or to a synchrony mimicking the perception of sound experiences in everyday life. Even without trying to propose a final definition of silent cinema, which would go beyond the scope of this work, the study of the ›bridge‹ and ›interdiegetic‹ function could at least invite to confirm, once more, that silent cinema really was not a precursor or a less developed ancestor to sound cinema. It was, and still is, a different instance of audiovisual entertainment: *another cinema*.

Bibliography

- Alperson, Philip (1984) On Musical Improvisation. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43:1, pp. 17-29.
- Altman, Rick (2004) *Silent Film Sound*, New York & Chichester: Columbia University Press.
- Anderson, Gillian (1988), *Music for Silent Films 1894-1929: a Guide*, Washington: Library of Congress.
- _____ (2004) Musical Missionaries: ›Suitable‹ Music in the Cinema 1913-1915. In: Miceli, Sergio (ed.) (2004), *La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca (Civiltà musicale no. 51/52)*.
- _____ (2005) Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille: The Effect of Opera on Film and Film on Opera. In: Perriam, Christopher; Davis, Ann (eds.) (2005), *Carmen: From Silent Film to MTV*, Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 23-35.
- Balázs, Béla (1948) *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien: Glibus Verlag, Italian translation by Grazia and Fernaldo Di Giammatteo, Grazia; Di Giammatteo, Fernaldo (1975) as *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino: Einaudi.
- Becce, Giuseppe; Brav, Ludwig; Erdmann, Hans (1927) *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 vols., Berlin: Schlesinger'sche Buchhandlung.
- Beynon, George (1921) *Musical Presentation of Motion Pictures*, New York: Schirmer.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin (2003 [1979]) *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill.
- Bottomore, Stephen (1995) *I Want to See this Annie Mattygraph/Voglio vedere quest'Annie Matografo*, Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto.
- Cavalcanti, Alberto (1939) Sound in Films. In: Weis, Elisabeth; Welton, John (eds.) (1985) *Film Sound. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, pp. 98-111.
- Chion, Michel (1982) *La voix au cinema*, Paris: Éditions de l'Étoile.
- Hampton, Benjamin (1970 [1931]) *History of the American Film Industry*, New York: Dover.
- Herzog, Charlotte (1981) The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style. In: *Cinema Journal* 20: 2, pp. 15-37.

- Brand, Neil (1998) *Dramatic Notes. Foregrounding Music in the Dramatic Experience*, Luton: University of Luton Press.
- Brownlow, Kevin (1981) Abel Gance's Napoléon Returns from Exile. In: *American Film* 6, pp. 28-32, 68, 70-73.
- Genette, Gérard (1976 [1972]) *Figure III. Il discorso del racconto*, Italian trans. by Lina Zecchi, Torino: Einaudi.
- _____ (1987 [1983]), *Nuovo discorso del racconto*, Italian trans. by Lina Zecchi, Torino: Einaudi.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Gunning, Tom (1996) »Now You See It, Now You Don't«: The Temporality of the Cinema of Attractions. In: Abel, Richard (ed.) (1996), *Silent Film*, London: Athlone Press, pp. 71-84.
- Hoérée, Arthur (1934) Essai d'esthétique du sonore. In: *La revue musicale* 151, pp. 45-62.
- Holman, Roger; Gaudreault, André (eds.) (1982) *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, 2 vols., Brussels: FIAF.
- Lang, Edith; West, George (1920) *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, New York: Schirmer.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschelverlag.
- Lo Brutto, Vincent (1994) *Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Westport: Praeger Publishers.
- London, Kurt (1970 [1936]) *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments*, New York: Arno Press.
- Luciani, Sebastiano Arturo (1919) La musica al cinematografo. In: *Il Primato Artistico Italiano*, vol. I, no. 2, reprinted in (1980) *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema italiano 1907-1920*, Venezia: Marsilio, 1980.
- Miceli, Sergio (2000) *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano: Sansoni.
- _____ (2009) *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi*, Tipologie, Milano: Ricordi.
- Pauli, Hansjörg (1981), *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart: Klett Cotta.
- Redi, Riccardo (1999) *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Roma: Biblioteca di Bianco e Nero.

Simeon, Ennio (1987) Appunti sulla teoria e prassi musicale nel cinema muto Tedesco. In: *Trento Cinema. Incontri Internazionali con il film d'autore*, Trento: Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, pp. 74-80.

_____ (1995) *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano: Rugginenti.

Empfohlene Zitierweise

Bellano, Marco: Silent Strategies: Audiovisual Functions of the Music for Silent Cinema. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 46-76, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p46-76>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Der König tanzt in LE ROI DANSE: Darstellungen von Macht durch Musik und Tanz

Johannes Sturm (Heidelberg)

1. Einleitung

Die Verbindung von Macht mit Tanz und Musik durchdringt die Musikgeschichte zu allen Zeiten. Gerade in der französischen Geschichte treten mit Jean Baptiste Lully und Louis XIV. zwei Persönlichkeiten auf politisches und tänzerisches Parkett, die in diesen Aspekten auf außergewöhnliche Art miteinander verbunden sind, und diese Verquickung rückt Gérard Corbiau in seinem Biopic LE ROI DANSE (Frankreich 2000, Gérard Corbiau)¹ ins Zentrum des Films.

Der Film wird von folgender Rahmenhandlung umschlossen: Jean-Baptiste Lully führt sein *Te Deum* auf und verletzt sich durch seinen Dirigierstab. Eine sich anschließende Blutvergiftung wird am Ende des Films zu seinem Tod führen. Sein Unwille, sich den Fuß abnehmen zu lassen, der sinnbildlich für seine ganze Tanzkarriere steht, gibt den Anlass für eine filmische Rückschau, die wichtige Momente seines Lebens Revue passieren lässt. Corbiau wählt dafür eine chronologisch geordnete, episodenhafte Erzählweise und beschreibt den Aufstieg Lullys am Hof, sein Streben nach der Gunst des Königs und den Verlust derselben.

Die historischen Tatsachen werden zwar manchmal zugunsten der Verständlichkeit etwas zurechtgebogen (obwohl es zu Louis XIV. eine

¹ Alle Zeitangaben dieses Artikels beziehen sich, insofern nicht anders gekennzeichnet, auf die DVD LE ROI DANSE [DVD] (Frankreich 2000, Gérard Corbiau).

unermessliche Fülle von Quellen gibt), lassen aber dennoch eine Vielzahl an Möglichkeiten offen, was den Bereich der konkreten Aufführung anbelangt. Teile des Filmes wurden an den Originalschauplätzen in Versailles gedreht, ferner wurde hier im Gros der Fälle akribisch darauf geachtet, dem Zuschauer eine Welt zu präsentieren, die der damaligen möglichst nahe kommt. In der folgenden Analyse soll nun der Beziehung zwischen Möglichkeit und Fantasie nachgespürt werden. Besonders die Musik soll dabei zur Geltung kommen, und es soll aufgezeigt werden, auf welche Art und Weise Corbiau damit umzugehen weiß. Nicht nur, dass die Musik komplett zeitgenössisch ist, sie wurde in entscheidenden Szenen mit großer Sorgfalt ausgewählt, um Aussagen zu treffen, die manchmal weit über den eigentlich in der Szene gezeigten Sachverhalt hinausgehen.

Des Weiteren möchte ich im Speziellen den tanzenden König in seiner Rolle als Sonnenkönig näher betrachten, dessen Karriere so entscheidend die des eigentlichen Hauptprotagonisten Lully geprägt hat. Weil der Film dramaturgisch als sein Lebensrückblick aufgebaut ist, wird für den Zuschauer das Beziehungsgeflecht von König und Komponist hauptsächlich aus der Sicht Lullys gezeigt. Der König tanzt auf die Musik von Lully, weshalb ich im Folgenden ergründen möchte, wie es Corbiau möglich ist, einen Herrscher als Balletttänzer darzustellen. Tanz ist für Corbiau eine Form der Macht und damit auch zugleich der Dreh- und Angelpunkt des Filmes. Ich versuche herauszuarbeiten, wie Corbiau diese Macht, die sich im Tanz und in der Musik manifestiert, darstellen kann und welche filmischen Mittel er dazu wählt.

2. Corbiaus Herangehensweise

LE ROI DANSE, der dritte Kinofilm, der von Gérard Corbiau gedreht wurde, lässt sich als letzte Stufe einer Entwicklung verstehen. Corbiaus erster fiktionaler Film war LE MAÎTRE DE MUSIQUE (Frankreich 1988), die Geschichte eines Musiklehrers, der einen Schüler und eine Schülerin betreut, die anschließend an einem von Intrigen gespickten Gesangswettbewerb teilnehmen. Der Film ist zwar kein Biopic im Sinne von Taylor, er thematisiert aber schon die Verbindung zwischen Musik und Film. Gegen die Musikszenen, die frei erfunden sind und lediglich vage historische Vorbilder als Grundlage haben, hebt sich bereits sein nächster Film FARINELLI (Frankreich 1994) deutlich ab. Dieser Film, sein erfolgreichster, basiert auf dem Leben des Kastraten Carlos Broschi alias Farinelli, das erstaunlich gut recherchiert ist, aber zugunsten von dramatischen Wendungen die historischen Tatsachen immer wieder zurechtbiegt. Auffällig ist jedenfalls, dass diesen beiden ersten Kinofilmen eine gewisse Statik zugrunde liegt. Gerade Musikszenen, die in beiden einen beachtlichen Prozentsatz der Filmlänge in Anspruch nehmen, scheinen beinahe vollkommen ohne Bewegung auszukommen. Die Herangehensweise unterscheidet sich somit diametral von dem letzten der drei Filme: LE ROI DANSE. In diesem Film verwendet Corbiau Tanzszenen, die sich etwas mehr dem Zweck der zeitgenössischen Musik annähern. Da zu dieser Zeit eigentlich alle fürstlichen Bälle oder Feste weniger zur musikalischen Erbauung dienen, sondern vielmehr zur Zerstreuung und zum Plaisir der Aristokratie, ist klar, weshalb sich Corbiau in dieses Thema vertieft. Es ist ein Versuch, die damalige Realität, möglichst kinotauglich, aber auch realistisch auferstehen zu lassen. Ein weiterer Aspekt kommt bei

der Arbeit an dem Film *LE ROI DANSE* hinzu: 1999, gerade ein Jahr vor der Veröffentlichung, drehte Corbiau den Dokumentarfilm *VERSAILLES, LA VISITE* (Frankreich 1999) über das Schloss Louis XIV. Dieses Hintergrundwissen der genauen Ortskenntnis und der Bedeutungen der Örtlichkeiten lässt sich immer wieder im Film entdecken.

Corbiau, der sich in einem Interview auch über die Tanzszenen äußert, meint, dass diese gerade durch ihre Symbolik Männlichkeit demonstrieren sollen (Jasper 2001). Die Effeminiertheit, als die zeitgenössischer Tanz vielleicht vom heutigen Publikum wahrgenommen worden wäre, wurde durch Vermeidung von zu vielen Sprüngen »bodenhafter« gemacht. Beatrice Massin, die die Choreographie für den Film erarbeitet hat und als Spezialistin für barocken Tanz gilt, wollte damit dem Tanz einerseits etwas Modernes verleihen, aber andererseits auch die Intention des Tanzes als Repräsentationsfunktion von Macht unmittelbar verständlich machen. Massin, die die Choreographie der Tanzszenen zusammen mit den Schauspielern eingeübt hat, tanzte während den Dreharbeiten für die Schauspieler und deren Doubles als Vortänzerin mit; die Choreographie ließ keinerlei Improvisation zu und war bis ins Kleinste einstudiert. Die tatsächlichen Tanzschritte, die durch den Schnitt im Film nur äußerst schwer nachzuvollziehen sind, lassen zwar nicht auf eine möglichst genaue historische Aufführungspraxis schließen, aber die Intention und die Emotion, die Tänze vermitteln sollen, werden in den Vordergrund gerückt.

Corbiau, der die Tanzszenen immer in die fortlaufende Handlung einbettet, benutzt die Proben innerhalb des Filmes eigentlich nie, um eine tatsächliche Probe zu zeigen. Die Musik, die dabei erklingt, wird nicht wiederholt, Fehler passieren nicht, und eine Veränderung der Choreographie oder ein

erneutes Proben finden nicht statt.² Corbiau erreicht damit gleich zwei Ziele auf einmal: Einerseits kann er die Proben als tatsächliche Auftritte des Protagonisten – meistens des Königs – benutzen; andererseits kann er durch den Tanz, der sich ja ganz nach dem Rhythmus der Musik richtet, selbige in den Mittelpunkt rücken.

Die Musik wurde von Reinhard Goebel mit seinem Ensemble *Musica Antiqua Köln* eingespielt. Corbiau begründet die Wahl eines deutschen Dirigenten mit der Männlichkeit und der Virilität der Einspielungen von Goebel. Dieses Betonen der Maskulinität, die der Regisseur von der Musik fordert, wird im Kontext des Films erklärlich: Da die meisten der Tanzszenen von Louis XIV. bestritten werden, können im Hinblick auf die Thematisierung der Homosexualität von Lully weder der Tanz noch die Musik zu weiblich aufgeführt werden. Dem Zuschauer soll damit noch vor Lully selbst verdeutlicht werden, dass seine Liebe zu Louis, die natürlich eine unmögliche ist (und abgesehen davon eher dem Erfindungsreichtum von Corbiau entspringt), unerfüllt bleiben muss.

3. Festkultur und gesellschaftliche Figuration

Gesellschaftliche Strukturen, die den Hofstaat als Machtgeflecht zwischen dem König und den um Aufstieg bemühten Mitgliedern des Hofes ausmachen, prägen in besonderer Weise die Festkultur im 17. Jahrhundert. Durch die hofstaatliche Etikette, die zugleich auch ein

² Ausnahme ist eine Stelle, an der die Missgunst zwischen Molière und dem König sowie das Ende seiner Tanzkarriere dargestellt werden sollen. Diese Szene wird weiter unten genauer besprochen.

Herrschaftsinstrument darstellt, bekommt jede kleine Tätigkeit eine Bedeutung, die als Aussage interpretiert werden kann. Louis XIV. verschiebt damit die Bedeutung des Zeremoniellen von einer pflichtgemäßen Ausführung hin zu einer Gunstbekundung. Dass diese unterschwelligen und nicht-sprachlichen Aussagen des Königs unmittelbar verstanden wurden, lässt die Dimension der explizit auf Repräsentation angelegten öffentlichen Festkultur erahnen (vgl. Elias 1969, 205ff). Der *Mercure Galante* spricht sogar von Erkennungszeichen (marques) der Festgröße und will daran Staaten messen (Quaeitzsch 2010, 13). Diese öffentliche Zurschaustellung der Macht verpflichtet den König dazu, andere Fürsten- oder Königshäuser zu beeindrucken und bedeutet, dass sich die Reputation eines Staates nicht nur anhand von Kriegserfolgen oder technischen Errungenschaften zeigt, sondern auch direkt auf der Bühne. Louis XIV, der schon in jungen Jahren ein geschickter Tänzer war, konnte mit pompösen Festen demnach nicht nur für ein beeindruckendes Image innerhalb und außerhalb des französischen Hofes werben, sondern hatte die Möglichkeit, durch seine eigenen Fähigkeiten bei Festen aufzutreten und damit zum ersten Tänzer im Staat zu werden. Auf den Festen, die zwar von Außenpolitik im engeren Sinne getrennt waren, besaß die Selbstdarstellung dennoch eine Zeichenfunktion, die von den Anwesenden klar gedeutet werden konnte. Die Feierlichkeiten waren Ausdruck und Visualisierung herrschaftlicher Erhabenheit. Louis XIV hatte die Möglichkeit, einerseits verschwenderische Feste zu geben, aber zugleich noch diese Macht zu überbieten, indem er selbst die Bühne dominieren und sich auf ihr inszenieren konnte. Diese Selbstinszenierung, die die Zuschauer durch überraschende Einlagen oder auch neuartige Apparaturen in Erstaunen versetzten, funktionierten in manchen Fällen so gut, dass die Darbietungen das Wunderhafte streiften. Die Fiktion des Spieles, deren einzige Wirklichkeit in der Macht des Königs bestand, wurde

damit zur wahrnehmbaren Realität (vgl. Quaeitzsch 2010, 14f). Es ist kein Wunder, dass Louis XIV. durch derartige Schauspiele als Person beinahe ins Transzendente rückte und dies seine Außenwirkung als ›Sonnenkönig‹ stützte.

Diese Fokussierung der Macht offenbart ein hierarchisches Gesellschaftsmodell, an dessen Spitze der König steht. Louis XIV. ließ nicht zuletzt deshalb Münzen mit seinem Konterfei als Sonnenkönig pressen und war auch die letzte Instanz bei Gnadengesuchen oder Gerichtsurteilen. Es gab zwar keine mächtigere Person als den König, aber auch er konnte nicht die gesamte Macht auf sich vereinen. Die tatsächliche Machtverteilung, die zwar dem König zubilligte, einige ungeschriebene Gesetze zu weiten oder zeitweise aufzuheben, konnte auch er nur teilweise beeinflussen (vgl. Beik 2000). Obwohl Louis XIV. seine Machtposition festigen konnte, bildeten nach Elias diese Konflikte, »die sich aus diesem Zugleich von Zusammengehörigkeit und Distanzierung ergaben [...] [,den] Hof« (Elias 1969, 258).

Die Spitzenposition innerhalb der unzähligen Staaten Europas einzunehmen, bedeutete für Louis XIV. auch, an seinem Hof Künstler zu versammeln, die in der Lage waren, die von ihm gewünschte Machtrepräsentation auszuführen. Giacomo Torelli³ war nur einer unter vielen, die an den Hof gelockt wurden und später mit ihren Diensten die Aufführung besonders spektakulär gestalten konnten (vgl. Bjurström 1961, 122ff).

³ Giacomo Torelli [1608-1678] war mit Mazarins Operntruppe 1645 nach Paris gekommen und entwarf 1645 und 1647 neue Maschinen für die Bühne (Bianconi 2001).

Auch in anderen Bereichen versuchte das Königshaus seine Macht zu demonstrieren – das Errichten des neuen Schlosses im sumpfigen Gelände von Versailles war nicht zuletzt eine Art Triumph über die Natur. Die Macht des Königs nicht nur über seine Gefolgsleute, sondern zugleich über die unparteiische Natur, die sich so bearbeiten ließ, dass wieder der König das Zentrum war, sollte zum Sinnbild einer ganzen Epoche werden. Die Figur des Apollo, der griechischen Gott der Heilung, Divination, Musik und Ephebie (Graf 1996:Sp. 863-868), war ein »Leitmotiv« des Lebens von Louis und wurde nicht nur als Allegorie von ihm in Opern aufgeführt, sondern war auch in der Architektur von zentraler Bedeutung. Betrachtet man die Anlage des Schlosses von Versailles, so wird deutlich, in welchem Maße Apollo mit seinen Sonnenstrahlen die Architektur prägt. Sah der König von der Mitte des Schlosses im Zentrum von Versailles auf seinen Garten, konnte er problemlos über den *Bassin d'Apollon* und den *Grand Canal* schauen, von dem aus die Straßen sich wie Sonnenstrahlen auffächerten.

Gerade in der Anlage von Versailles lässt sich neben der Zentrierung auf einen Punkt hin der Aspekt des Symmetrischen finden. Diese optische Sonderform der Harmonie scheint eines der fundamentalen ästhetischen Prinzipien des ausgehenden 17. Jahrhunderts gewesen zu sein. Louis XIV, der durch sein großes Interesse an der Repräsentation von Macht auch immer auf der Suche nach neuen Objekten war, die diese Aufgabe zu erfüllen vermochten, fand diese Harmonie in allen Teilen des neugeschaffenen Schlosses in Versailles: in Gartenbaukunst und Architektur, aber auch in Kleinigkeiten wie der Sitzordnung bei Darbietungen.⁴

⁴ Feste, die meistens nach demselben Schema abliefen – nämlich einer Erfrischung, einem Festmahl, einer Theateraufführung, einem Ball oder einem Konzert sowie Feuerwerk mit anschließenden Illuminationen – lassen eine Vielzahl solcher symbolischer Harmoniedarstellungen als realistisch erscheinen. Bei der Höhe der

Dass Louis XIV. bereits in seiner ersten Aufführung am 23.2.1653 sowohl im Theater als auch in der Politik die Bühne betrat, ist vor allem im Hinblick auf seine Rolle als Sonnengott interessant. In einer Epoche, in der Religion durch Reformation, Gegenreformation und Inquisition geprägt war, musste der König besonders darauf achten, nicht selbst der Blasphemie verdächtigt zu werden. Der Staat, der Louis XIV. mit fortschreitendem Alter vorschwebte, konnte nur zusammen mit der Kirche funktionieren. Die Zentrierung der Macht auf sich musste deshalb genauso behutsam vorgenommen werden wie die Identifikation des Königs mit dem Sonnengott Apollo.⁵ Eine solche Apotheose konnte ihm nur deshalb gelingen, weil die Gottgestalt für die Kirche keinerlei Gefahr darstellte. Aus Sicht der Kirche entsprangen die römischen bzw. griechischen Sagen allein der Vorstellung. Eine reale Bedrohung der Kirche durch das Auftreten der griechischen Götterwelt im Theater war nicht gegeben. Indem Louis XIV. die Apotheose in den Bereich des Phantastischen rückte, konnte er sich selbst wenigstens auf der Bühne als Gott feiern lassen.⁶ Gleichzeitig aber konnte er auch an die römischen Traditionen und an das römische Weltreich anknüpfen und sich selbst damit in der Aura eines Weltbeherrschers bewegen. Allerdings achtete Isaac de Benserade, einer der Autoren der Theateraufführungen, darauf, dass die Rollen für Louis XIV. in der Überwindung seiner historischen Vorgänger lagen, und sich der König damit

Geldmittel, die für solche Feste aufgewendet wurden, wurde auch ein hohes Maß an Perfektion gefordert (Quaeitzsch 2010, 47-55).

⁵ Louis XIV hatte in seiner Jugend mit der *fronde parlementaire* und der *fronde des princes* bereits erfahren, dass die königliche Macht ihre Grenzen hatte, und sah deshalb seine Aufgabe hauptsächlich in der Sicherung und Konsolidierung seiner Herrschaft (Elias 1969, 218).

⁶ »Heidnische Mythologie« schien zu dieser Zeit in Frankreich so fern, dass ihr keine ernsthaften religiösen Ziele anhaften konnten, weshalb sie unter anderem häufig als *fable* bezeichnet wurde (Quaeitzsch 2010, 99).

von der Vergangenheit einerseits distanzieren, diese aber andererseits noch überbieten konnte.

Diese allegorische Repräsentation, also die Verbindung des Darstellers, der *personne*, mit seiner Rolle, dem *personnage*, spielt eine zentrale Rolle in der Theaterlandschaft des 17. Jahrhunderts. Eine Dechiffrierung der Identität einer Person, die zumeist maskiert lediglich durch das *livre* und ihren Auftritt möglich war, erforderte normalerweise viel Insiderwissen. Der König stellte allerdings eine Ausnahme dar, da er in der später gedruckten Textvorlage als Tänzer explizit genannt wird.

4. Besprechung einzelner Filmszenen

Die Abschnitte des Films, die ich im Folgenden besprechen möchte, haben alle eine Verbindung zu Louis XIV. Die vorherrschende Rolle des Sonnenkönigs ist für drei Szenen konstitutiv. In allen dreien tritt Louis als Tänzer auf, und ebenso wird in allen dreien deutlich, dass der Tanz ein Symbol für die Macht des Königs und dessen Repräsentation ist. In der ersten Szene, die in Louis' Kindheit spielt, also bevor er tatsächliche Macht besitzt, wird dem Zuschauer deutlich gemacht, dass seine Gegner zwar vor ihm knien, er aber zugleich noch immer seiner Mutter und Kardinal Mazarin ohnmächtig unterlegen ist. Die zweite Szene, in der die Mutter im Sterben liegt und Louis bereits an der Macht ist, zeigt filmisch den Höhepunkt seiner Tanzkarriere. Er probt einen komplizierten Tanz, obgleich dieser ebenso wie die Musik eher hinter die kunstvoll gestrickte Handlung zurücktritt. Die letzte der Szenen zeigt das Ende seiner Karriere auf der Bühne, verursacht durch den Sturz bei einer schwierigen Tanzstelle.

4.1. Der goldene König (07:30-13:30)

Lully, der im Film von Corbiau gerade der *grande bande* (den 24 *violons*) ein Schnippchen geschlagen hat, trifft in dieser Szene das erste Mal auf Louis XIV. Entscheidend ist die genaue Art und Weise des Zusammentreffens: Lully wird hier als ein junger Mann dargestellt, der mit dem König scherzt, ihn unterhält und ihm neue Lederschuhe schenkt, mit denen er besser tanzen kann. Sie treten auf als zwei Tänzer, die erstaunlich offen und gelassen miteinander umgehen können.

Historisch gesehen ist dies das erste Musikdrama, in dem beide gemeinsam tanzen. Das *Ballet de la Nuit* ist ein großformatig angelegtes Stück, das in vier Teilen im Februar 1653 aufgeführt wurde. Der König selbst spielte nicht weniger als fünf Rollen⁷, genau wie Lully. Im Film wird der letzte Abschnitt dieses Balletts gezeigt, in dem Louis *Le Soleil levant* (die sich erhebende Sonne) spielt. Sein Auftritt ist perfekt inszeniert und ist vor allem darauf ausgelegt seine Macht und Größe darzustellen. Die Bühnentechnik lässt ihn durch einen Zugmechanismus apothetisch von unterhalb der Bühne auf den höchsten Punkt steigen, wo er zum Mittelpunkt des Geschehens wird.⁸ Kurz vor dem Moment des Aufsteigens lässt Corbiau den zukünftigen König mit Hand- und Tanzbewegungen seinen Auftritt selbst erklären: »Macht (Puissance), Vergnügen (Plaisir), Licht (Lumière)« (10:33-10:40). Das Auffahren des Königs erinnert mit den Lichteffekten an eine

⁷ Darunter als Une Heure [Première Partie: Récit et Première Entrée, direkt nach der Ouverture], als Le Jeu, als Un Ardent [Troisième Partie: Sixième Entrée], als Un Aventurier [Quatrième Partie: Deuxième Partie], als Le Soleil levant [Quatrième Partie: Dixième Entée], (Beaussant 1992, 112).

⁸ Über die Idee zur szenischen Umsetzung der Apparatur lässt sich nur mutmaßen. Vielleicht wurde hier die Zeichnung, die in Beaussants Buch veröffentlicht wurde, als Ausgangsbasis genommen (Beaussant 1992, 736).

Choreographie, in der der hellste Stern der König selbst ist. Historisch betrachtet ist eine derartige Aufführung eher unwahrscheinlich. Möglicherweise war Torelli⁹, einer der fähigsten Bühnenbauer in Frankreich, für die Mechaniken zuständig, damit wäre eine solche Seilkonstruktion im Bereich des Möglichen. Für wahrscheinlicher halte ich jedoch, dass der König aus einer Grotte im Hintergrund seinen Auftritt begann, wie es im Libretto erwähnt wird. Dass Corbiau für den Seilzug entscheidet, zeigt, dass er den Auftritt von Louis auf die Spitze treiben will. Hier soll ein mächtiger Monarch gezeigt werden, der die Mittel zu nutzen weiß, seinen politischen Auftritt perfekt zu inszenieren. Optisch umrahmt von sprühendem Feuerwerk wird er zur Inkarnation der Macht. Corbiau rückt ihn sogar beinahe in den Bereich des Religiösen, indem er durch einen Wechsel der Perspektive den Hintergrund dazu benutzt, ihm eine Aura zu geben. Als Lichtquelle dient eine rosettenartige Bühnenrequisite. Bei genauerem Hinsehen lassen sich sogar die Statisten entdecken, die durch einen Mechanismus die Strahlungsintensität verändern. In dem Augenblick, in dem Louis in der Totalen zu sehen ist, öffnet sich die Rosette weiter, und der König erfährt in der sich anschließenden Großaufnahme durch dieses gleißende Licht eine Art von göttlicher Illumination. Gleichzeitig intendiert Corbiau durch diese Kameraeinstellung, die vom Sonnenkostüm ausgehenden unechten Strahlen mit echten aus dem Hintergrund zu ergänzen. Es gelingt ihm damit eine Darstellung, die ihm nur das Medium Film bieten kann.

⁹ Den einzigen Vermerk, dass er aber beim *Ballet de la Nuit* mitgearbeitet hat, findet La Gorce allerdings in einem geheimen Artikel des Vatikan (Gorce 2002, 784, Fn.11).

Genauso geschickt wie die Kameraführung ist in diesem Zusammenhang die Farbgebung, auf die Corbiau besonders geachtet hat. Man sieht, wie Louis als gelbe Sonne inszeniert wird und sich gegen das eher bläuliche Licht des Hintergrunds abhebt, das an den Himmel erinnert. Vergleicht man diese Bildkomposition mit der originalen Zeichnung des Sonnenkostüms von Henri de Gissey [ca. 1621 - 1673], so ist der Einfluss unmittelbar erkennbar. Corbiau hat in diesem Zusammenhang beinahe das komplette Kostüm originalgetreu nachgebildet. Der einzige wirkliche Unterschied besteht in der Kopftracht Louis', die wohl in ihrer Ausführung der gelben bzw. goldenen Farbdarstellung des Königs widersprochen hätte. Lully, der in dieser Filmszene weder musikalisch noch tänzerisch in Aktion tritt, hat historisch gesehen in diesem Ballett selbst in einigen Rollen mitgetanzt.¹⁰ Da sein letzter Auftritt wahrscheinlich gegen Ende des *Ballet dans le ballet* (in der deuxième partie: Cinquième Entrée) war, ist ein Treffen des Königs mit Lully dem Tänzer, wie es im Film gezeigt wird, hinter der Bühne durchaus denkbar. Die Szene, wie sie Corbiau dem Zuschauer präsentiert, könnte sich also so zugetragen haben. Proben für das ganze *Ballet de la Nuit* – vielleicht auch mit dem König – liefen spätestens ab dem 6. Dezember 1652, die Aufführung war jedoch erst am 23. Februar 1653 (Gorce 2002, 59). In dieser Probenzeit ergaben sich für Lully sicherlich Gelegenheiten, dem König als Tänzer und Musiker aufzufallen. Die Beziehung zwischen beiden war wohl für den jungen Louis so beeindruckend, dass er am 16. März Lully offiziell zum *Compositeur de la Chambre* machte (Levantat 2009, 109). Das Ballett selbst wurde noch genau bis zu dem Tag weiter aufgeführt, an welchem der König nach einer Erkrankung zum vierten Mal selbst mitwirkte (Gorce 2002, 60-62). Erwähnenswert an dieser Stelle ist,

¹⁰ Als un Berger, un Soldat, une des Grâces, un Éclopé, Sosie. (Beaussant 1992, 112 und Gorce 2002, 61-2.)

dass Lully bis zu diesem Zeitpunkt eigentlich noch keine eigenen Kompositionen aufgeführt haben kann. Dass er, wie in der Szene zuvor dargestellt (04:48-07:22), bereits an der Komposition zum *Ballet de la Nuit* mitgearbeitet hat, ist zwar möglich, aber eher unwahrscheinlich, da das Schneiderwerkverzeichnis am 30.11.1654 mit dem *Ballet du Temps* [LWV 1] beginnt (Schneider 1981, 23). Zumindest wird sein zu diesem Zeitpunkt noch zukünftiger Schwiegervater Michel Lambert [1610-1696] große Teile dazu beigetragen haben. Auch er hat als Tänzer erst seit 1651 an Balletten für Louis XIV mitgewirkt und wird wahrscheinlich mit Jean Baptiste de Boësset [1614-1685], der zu diesem Zeitpunkt allerdings als *Conseiller et maître d'hôtel du roi* (1651) angestellt war, zusammengearbeitet haben (Caswell [2001]) und Anthony [2001]).

Corbiau hat diese Szene mit Bedacht ausgewählt und an den chronologischen Anfang seiner Biographie von Lully gestellt. Zu diesem Zeitpunkt beginnt die Karriere von Lully durch seine Entdeckung als Musiker und vor allem als Tänzer. Mit dieser Szene wird gleichzeitig Louis Aufstieg zur Macht dargestellt, denn obwohl er noch unter der Vormundschaft seines Premierministers Mazarin steht, beginnt er hier schon, sich als allmächtig und göttergleich zu präsentieren. Dennoch zeichnet Corbiau auch das Bild eines jungen Königs, der sich selbst gut genug einschätzen kann, um zu sehen, dass er bisher lediglich der König auf der Bühne ist.¹¹ Obwohl er eigentlich bereits 1651 mit 13 Jahren seine Mündigkeit erreicht hatte, musste Louis noch zwei Jahre in Ungewissheit

¹¹ [Der junge Louis:] Dès que je suis vraiment roi, je te ferais français. [Lully:] Mas vous êtes le loi. [Der junge Louis:] Sur scène, Baptiste, uniquement sur scène... . Régner sur la Musique et Dance – c'est tout se que me laisse ma mère et ses ministres... . (zit. nach LE ROI DANSE 2000, 23). Vor allem auch die Regieanweisung *avec ironie et amertume* (mit Ironie und Verbitterung) lässt die Intentionen des Königs klar werden: Voll Ungeduld wartet er darauf, an die Macht zu kommen.

über sein zukünftiges Schicksal zubringen. Erst im Sommer 1652 zog sich Conti nach Spanien zurück, weshalb Mazarin von seinem Exil in Böhlen zurückkommen konnte (Wilkinson 2007, 21). Mit Hilfe des Überläufers Vicomte de Turenne konnte die Krone ihre Macht zurückgewinnen und durch Vorführungen von Stücken wie dem *Ballet de la Nuit* seine Macht und gleichzeitig aber auch seinen Wunsch zur Versöhnung zur Schau stellen (Fraser 2006, 39).

Die Rolle *Le Soleil levant* (die sich erhebende Sonne), die von Louis in diesem Abschnitt gespielt wird, passt hervorragend in den Kontext der Zeit: Zwar ist nicht direkt von Apollo die Rede, aber hier wird durch die Kostümwahl und als Gegensatz zur Rolle der Nacht klar, dass Helios, die personifizierte Sonne, ihren Auftritt hat. Als letzter Auftritt im *Ballet de la Nuit* hat der Auftritt des Gottes der Heilung einen besonderen Sinn, da dieses Ballett zugleich als politisches aufgefasst wurde. Die Aktivisten der Fronde mussten alle vor der Sonne auftreten und wurden damit politisch »geheilt«. Historisch betrachtet war dieses Ballett also eine Art von Versöhnung der Mächtigen, die sich nun aber dem Königshaus unterzuordnen hatten: die Anerkennung der Macht der Krone, und damit die Unterordnung unter Louis in der Vorführung, aber auch die Unterordnung unter Mazarin und Königin Anne in der Realität.

Corbier, der in dieser Szene eigentlich hauptsächlich die Inszenierung Louis' und dessen Musik in den Mittelpunkt rückt, lässt hier noch einmal den Grafen Conti in seiner Szene auftreten, was zwar historisch nicht passierte, aber gleichzeitig die politische Brisanz dieser Unterordnung besser herauszustellen vermag. Es ist sicher kein Zufall, dass Prinz Conti als *L'honneur* seinen ersten Auftritt hat und als einer der Hauptwidersacher des Königshauses im Tanz einen Kniefall vor Louis macht. Wenige Augenblicke

später sieht man ihn in gebückter Haltung zu Louis aufschauen, dessen Blick er aber wohl nicht standhalten kann, weshalb er sofort wieder zu Boden sieht. Gleich im Anschluss versucht Corbiau den König durch seinen Tanz weiter an Gewicht gewinnen zu lassen. Die anderen drei Tugenden tanzen in der Choreographie einen Schreittanz, der aber zumindest dem Zuschauer als ein von den Händen des jungen Königs kontrollierter Ausdruckstanz präsentiert wird. Wenn der Zeigefinger Louis' kraftvoll auf einen der Tänzer zeigt, macht dieser einen Kniefall. Gegen Ende der Szene lässt er sogar den bewundernden Ausruf »Cet Enfant!...« der Königin von seinem eigentlichen Vormund Mazarin noch überbieten mit »ce n'est pas un enfant. C'est un roi...« (zit. nach *Le Roi danse* 2000, 27.). Diese letzten Worte der VI. Szene sind von Corbiau äußerst trickreich eingesetzt. Es gelingt ihm, nicht nur zeitgleich mit der Musik einen kadenzförmigen Abschluss zu bilden, er kann damit auch gleich die nächste Szene ankündigen. Corbiau greift damit der Einsetzung Louis' als König acht Jahre voraus, da dieser erst am Folgetag des Todes von Mazarin am 9.3.1661 tatsächlich an die Macht kommt (Levantat 2009, 199). Damit soll filmtechnisch eine Brücke zwischen den zeitlich weit auseinander liegenden Ereignissen geschlagen und die ansonsten unumgänglichen weiten Jahressprünge fließender gestaltet werden.

Erst beim Blick hinter die Kulissen fällt noch mehr an dieser Szene auf. Emil Tarding als der junge König, der von Pascale Poulin in den Tanzszenen gedoubelt wird, steht auf dem Podest der Vorführung und kann damit, obwohl er eigentlich ein Kind ist, die anderen Tänzer sowie die ohnehin viel tiefer agierenden Gäste und Musiker überragen. Eine Szene, die allein in einzelnen Segmenten im Bonusmaterial länger zu sehen ist, hat in lediglich drei kurzen Filmschnitten, die alle unter fünf Sekunden dauern, in die Kinofassung Eingang gefunden. Der Tanz, der auch vor der Kamera gefilmt

wird, bleibt dem Zuschauer durch die Nahaufnahmen einzelner Körperteile eigentlich verborgen. Der Sinn besteht vielmehr darin, eine besondere Atmosphäre zu erzeugen und den Auftritt des Königs vorzubereiten. Dem Zuschauer wird damit von Beginn der Szene an klar gemacht, dass der König einen äußerst wichtigen Auftritt vor sich hat, der nicht zuletzt den Beginn seiner Tanzkarriere markiert.

4.2. Probe für den König (50:53-52:34)

Anhand dieser Szene lässt sich zeigen, wie Corbiaus Aussage, die Musik als eigenen Charakter in den Film einzuflechten, Realität wird. Zwei Handlungen werden in dieser Szene parallel gezeigt, und es gelingt ihm damit, eine übergreifende Ebene zu implizieren. Während man in der einen Handlung zuerst den Solotanz des Königs und dessen Unzufriedenheit über den anschließenden Gruppentanz mit ihm als Mittelpunkt sieht, wird in der zweiten Handlung die äußerst grausame und schmerzhaft Operation seiner Mutter gezeigt, die mit der ersten Handlung vorerst außer ihrer Synchronität nichts gemein hat. Durch dieses von Borstnar als *alterniertes Syntagma* (Borstnar 2008, 156) bezeichnete Filmmittel wird aber der Zuschauer dazu gezwungen, sich selbst über die Verbindung dieser beiden Szenen Gedanken zu machen. Gleichzeitig setzt Corbiau die Musik als ein akustisches Mittel der Verbindung ein, durch welches zuerst die lokale Entfernung beider Handlungen hervorgehoben werden soll und im weiteren Verlauf auch deren Ähnlichkeit.

Die Musik des Tanzes entstammt einer *tragédie lyrique*, genauer dem 5. Akt von *Armide* [LWV 71]. Das Werk, welches auf Tassos *Gerusalemme liberata* aufbaut, hat die tragische Liebe der Zauberin Armide zum Thema.

Sie verliebt sich im zweiten Akt der Oper in ihren Feind, den Ritter Renaud, und greift, um dessen Liebe zu gewinnen, zur Zauberkunst, der Renaud zunächst völlig erliegt. Mit der Erkenntnis, dass seine Liebe nur ihrer Zauberkraft und nicht seinem Herzen entspringt, beginnt ihr Untergang, den sie in der Passacaglia noch hinauszuzögern versucht. Der Rettungsversuch der Freunde von Renaud ist erfolgreich, weshalb er sich von Armide abwendet, die aus Verzweiflung darüber ihren Palast zerstört und verschwindet.

Insgesamt hat Lully nur fünf Passacaglien geschrieben (zumindest sind nicht mehr erhalten), und unter diesen fünf ist wiederum diejenige aus *Armide* die längste. Die Stellung der Passacaglia in *Armide* ist von besonderer Bedeutung, weil sie zuerst das »Fest der Liebesfreuden« (Leopold 2006, 219) ist, das sich aber zugleich als entscheidender Wendepunkt innerhalb der Handlung entpuppt: Gefangen in der Aporie, von Renaud nicht ohne Zauberei geliebt zu werden, kann die Zauberin sich weder für noch gegen Renaud entscheiden. Ihn durch ihre Zauberei dessen zu berauben, was sie an ihm liebt – seine Integrität, seine Ritterlichkeit – oder den Zauber zu beenden, was bedeutet, dass er sie verlässt.

Der kurze Filmabschnitt (50:53-52:34) zeigt die Probe des Solotanzes. Obwohl Tanz und Musik so wohl nicht zusammen gehört haben, ist Corbiaus Intention deutlich erkennbar. Er will eine Parallele ziehen zwischen der unmöglichen Liebe von Armide und Renaud und der zwischen Lully und dem König. Die später im Film ausführlicher behandelte Liebe Lullys zum König – etwa in der Liebesszene und Lullys Eifersuchtsszene (62:45-65:56) – wird hier bereits als eine unmögliche entlarvt. Der König, der über die Affäre Lullys mit einem Pagen erzürnt ist, beendet nicht nur die Hoffnung Lullys auf Louis' Liebe, sondern entgegnet Lully, der ihn an ihre

Freundschaft erinnert: »Je n'ai pas d'amis.« Damit beendet er also nicht nur die Hoffnung Lullys, die Freundschaft ausbauen zu können, sondern sogar die Freundschaft selbst. Die Parallele zu Armide bleibt weiter bestehen, als gleich im Anschluss daran der König den Ort und damit Lully verlassen will. In diesem Moment lässt Corbier Lully das sagen, was einer offenen Aussprache der Liebe Lullys zum König am nächsten kommt: »Moi, devant vous, je suis toujours le même« [Ich, vor euch, ich werde immer derselbe sein] (zit. nach *Le Roi danse* 2000, 85). Um die Allegorie fortzuspinnen, ließe sich die Zauberkraft, die Armide besitzt, mit der Musik von Lully gleichsetzen. So betrachtet, beziehen sich die letzten Sätze des Königs, der antwortet, dass die Musik die universelle Harmonie verkörpere und ihm diene, auf Lullys Unvermögen, den Zauber der Musik weiterzuführen. Auch wenn man die Stellung der Oper *Armide* in Lullys Leben betrachtet, lassen sich weitere Parallelen zwischen der Zauberin und Lully finden. Es ist die letzte Oper, an der Lully zusammen mit Philippe Quinault [1635-1688] arbeitete, allerdings überzeugt die Oper den König nicht mehr, vielleicht auch, weil er durch seine Mätresse Madame de Maintenon [1635-1719] immer mehr das Interesse an der Oper verloren hat und sich frommeren Werken zuwendet (vgl. Leopold 2006, 220). Dass der Tod von Louis' Mutter Anna von Österreich 1666 und Lullys Affäre mit dem Pagen »le petit Brunet« 1685¹² im gleichen Zeitraum stattfinden, ist zwar reine Fiktion, aber

¹² Es ist interessant, dass der König Lully vor diesem Skandal überhaupt retten konnte, da Louis im Alter immer sittlicher wurde. Er verbot bereits 1683, maskiert in Kirchen zu gehen, und 1685 wurden Maskenbälle am Hof verboten. Ende 1684 ließ er von La Reynie eine Liste erstellen, die 30 Frauen aufführte, deren Kinder zur Prostitution verkauft worden waren. Alle wurden verhaftet. Sodomie, wessen Lully beschuldigt wurde, wurde direkt mit Satan in Verbindung gebracht und, obwohl die genaue Bedeutung des Verbrechens nicht zu klären ist, waren jedenfalls die Bestrafungen härter als bei Prostitution. Lully wurde wohl zu dieser Zeit vor dem rigorosen Durchgreifen seitens Louis' einzig durch seine hohe Position am Hofe geschützt (Riley 2002, 56,72).

hier gibt Corbiau die Realität zugunsten einer besseren Parallelführung der Handlung auf.

Da es keine Aufzeichnungen über die Choreographie dieser Aufführung gibt, bleibt hier in der Tat viel Spielraum für Spekulation. Es gibt insgesamt drei überlieferte Choreographien von 1711 bis 1725 – also mehr als 20 Jahre nach Lullys Tod 1687: einen weiblichen Solotanz nach Louis Pécour, ein weibliches Duo nach Anthony L'Abbé und ein Solo arrangiert von L'Abbé nach seinem Duo (Schwartz 1998). Obwohl der König in seiner Jugend immer wieder auch in Frauenrollen aufgetreten ist, ist seine letzte weibliche Rolle die einer Nymphe im *Ballet des Muses* [LWV 32].¹³ Entweder will Corbiau hier einen Bruch mit der Realität darstellen, oder – die wahrscheinlichere Variante – hier findet eine Tanzstunde statt, in der der König eine *danse sérieuse* oder eine *danse noble* einübt, die visuell losgelöst vom Kontext der Oper ist. Ein solcher Tanz, der damals auch als Mittel verwendet wurde, um die persönliche Präsenz eines Aristokraten darzustellen, gestaltete sich zumeist als eine der Rollen des *ballet de cours*, und in Louis' Fall ist dies eindeutig der Sonnenkönig Apollo (Hilton 1986, 57). Der Tanz, der hier noch einmal von Beatrice Massin eingeübt wurde, konzentriert sich auf den König, der anscheinend immer noch die Sonne darstellt. Es lässt sich deutlich erkennen, wie viel Wert darauf gelegt wurde, dass die Takte mit den Bewegungen korrespondieren. Meistens entsprachen damals Schritte, Schrittgruppen oder Schritte mit Aktionen jeweils ganzen Takten. Obwohl bei genauer Betrachtung auffällt, dass die Schrittfolge des Königs etwas zu schnell für die Musik ist, wird diese Verschiebung durch

¹³ Sein letzter Tanz in einer Frauenrolle fand demnach 1666 statt, also ca. 20 Jahre vor dem im Film gezeigten Zeitpunkt. Darüber hinaus gab es ab 1650 immer mehr Frauen als Tänzerinnen, sodass in den Balletten eigentlich immer beide Geschlechter auftraten (Prest 2006, 92-103).

gezielte Schnitte immer wieder ausgeglichen. Trotz dieser Ungereimtheit, die vielleicht dem Fakt zu zollen ist, dass der Saal am Originalschauplatz Versailles nur begrenzte Zeit verwendet werden konnte, ist der Tanz für einen Film mit erstaunlich viel Akribie ausgeführt worden. Tänze – zumindest die nicht zu komplexen, zu denen die Passacaglia zählt – wurden zu dieser Zeit nicht nur als feststehende Choreographie aufgeführt, sondern auch als Zusammenspiel aus einzelnen Schrittfolgen und Patterns. Die Handhaltung ist dabei besonders gelungen, denn immer wenn sich Louis in einer der fünf Grundpositionen befindet, wird seine Handhaltung in *Opposition* geführt.¹⁴ Eine genauere Aussage lässt sich nicht darüber treffen, weil die Notationen in den Noten nicht verwendet wurden, da dieses Wissen wohl so verbreitet war, dass eine Fixierung nicht für nötig gehalten wurde. Eine Tanzprobe, wie im Film, wenngleich auch mit einem anderen Stück, liegt also im Bereich des Möglichen und Authentischen.

Der Gruppentanz, der zweite Teil des Tanzes (51:32-52:34), ist demgegenüber vollkommen anders gestaltet: Durch viele Großaufnahmen der Gesichter von Lully und Louis sowie der Füße der Tänzer lässt sich der tatsächliche Tanz kaum nachvollziehen. Mittels der für diese Zeit eigentlich untypische Bewegung Louis', der seinen rechten Arm benutzt, um seinen Kopf damit einzurahmen, gelingt eine Fokussierung auf die Mitte der Tanzfläche. In diesem Zeitabschnitt bleibt der Tanz zwar als Aktion präsent, aber die Handlung spielt sich eigentlich bereits auf einer Ebene ab, die vor allem durch die Musik und die Großaufnahmen der Hauptcharaktere dominiert wird. Corbiau, dessen Augenmerk auf der Musik liegt, lässt sie in dieser Szene geradezu als vierten Hauptcharakter mitwirken. Nicht nur, dass

¹⁴ Hilton verwendet diesen Begriff um deutlich zu machen, dass Hände und Füße gegensätzlich zueinander ausgerichtet sind (Hilton 1986,56).

mithilfe des Tons eine Verknüpfung der eigentlich völlig unzusammenhängenden Schauplätze und Handlungen erzeugt werden kann, er schafft darüber hinaus eine Verbindung, die neuen Sinn evoziert. Während die Musik bei der Probe im Saal von Musikern im Hintergrund diegetisch eingespielt wird, so wird sie doch – wenngleich auch dumpfer und leiser – ununterbrochen durch alle Filmschnitte hindurch beibehalten. Die schmerzvolle Operation der Mutter, die der Zuschauer vor allem durch den Atmoton – im Speziellen das Ächzen der Mutter und die Geräusche der Operation, aber auch durch das viele Blut an Kleidung und ärztlichen Instrumenten – nachvollzieht, setzt eine emotionale Spirale in Gang. Die geladene Atmosphäre spitzt sich weiter zu. Durch den fixierenden Blick, mit dem Louis Lully betrachtet, befindet sich der Komponist auf einmal in der gleichen Situation wie die Mutter. Er beginnt sogar – wie sie auch – vor Anstrengung zu ächzen und führt damit die Handlungsstränge noch enger zusammen. Die physische Gewalt, die der Arzt der Mutter antut, wird übertragen auf den König, der sie durch seine versteinerte Miene an Lully weitergibt. Erstaunlicherweise stößt Louis als erster von den dreien einen Schrei aus und zeigt dadurch, dass er der Gegenspieler sowohl von Lully als auch von Anna ist. Es gelingt ihm, diese emotionale Spirale zu durchbrechen, indem er die Musik, die Schmerzen und die Parallelhandlung der Mutter gleichzeitig beendet. Die Musik, die hier als Vermittler zwischen den beiden Örtlichkeiten aufgetreten ist und die zugleich für das Wirken Lullys und damit für ihn selbst steht, wird zum Schweigen gebracht – genau wie Lully. Darüber hinaus wirkt die Stille, die der Schrei auslöst – und damit das Abreißen der zuvor ununterbrochen klingenden Musik – wie eine Verstärkung. Auffällig ist jedoch auch, dass bei immer schneller ausgeführten Filmschnitten auf die Königin in Bezug auf die Musik extrem mit der Lautstärke gearbeitet wurde. Nach dem ersten Schnitt auf die

Königin wird die Musik beinahe ganz ausgeblendet, wohl um ihre lokale Entfernung zu verdeutlichen. Bei dem zweiten (53:08), dritten (52:25) und vierten (52:31) Schnitt wurde auf diesen Dynamikunterschied beinahe gänzlich verzichtet, was den oben genannten Spiraleffekt und die Engführung der beiden Handlungen weiter verstärkt, weil sie zumindest auditiv eine Einheit bilden. Auf der visuellen Ebene bewirkt der schnellere Schnitt dasselbe wie die Überlagerung der Atmotöne aus den entsprechenden Bildsequenzen und macht es für den Zuschauer eigentlich unmöglich, zwei voneinander getrennte Handlungen wahrzunehmen. Corbiau schafft es damit auf raffinierte Weise, nicht nur den Bruch zwischen König und Komponist sowie König und Mutter herauszuarbeiten, sondern durch den Schrei das jeweilige Ende der Beziehung anzukündigen. Weder Lully noch Königin Anna sterben in dieser Szene, aber beide eint, dass ihre Karrieren aus verschiedenen Gründen dem Niedergang entgegen streben.

Im Übrigen ist es wahrscheinlich kein Zufall, dass gerade die Passacaglia in der allerletzten Szene des Films erneut erklingt. Diese Szene, die hauptsächlich durch ihre Stille beeindruckt, macht damit hörbar verständlich, dass mit Lullys Tod ein musikalisches Vakuum entstanden ist, das nicht so schnell gefüllt werden kann. Nach circa 40 Sekunden Stille, die einzig vom Atmoton und der Frage des Königs, ob es heute keine Musik gebe, überbrückt werden, wird diese Passacaglia nun gleichsam zu Lullys eigener Begräbnismusik. Die eigentlich sprunghafte Musik, auf die auch der König zuvor kunstvoll getanzt hat, wird hier durch die zärtliche Sologeige ins Lyrische und Singende übersetzt. Interpretiert man hier ein zweites Mal den Inhalt des Stückes als Gewissensfrage der Zauberin, so wird auch zugleich die Zukunft von Louis XIV. vorweggenommen. Die Entscheidung der Sinnlichkeit gegen die Rationalität, die Armide zu ihren Ungunsten entscheidet, wird Louis durch das Ableben Lullys abgenommen. Er

entscheidet sich also gegen die Musik, deren Einsetzen zwar die Melodie erkennen lässt, aber eher wie ein Nachhall der einstigen kraftvollen Musik wirkt.

Die oben beschriebene Parallelführung zusammen mit der schnellen Schnitttechnik benutzt Corbiau dazu, mit dem Schrei die Nebenhandlung zum Verstummen zu bringen, aber gleichzeitig auch, um galant das Ärgernis aufklären und damit die Spannung der Zuschauer aufzulösen. Erst durch den Monolog des Königs erfährt der Zuschauer den eigentlichen Grund des Ärgers. Der König kritisiert zwar seinen Tanzlehrer Pierre Beauchamp dafür, dass die Planeten die Sonne viel zu nahe umkreisen, aber dieser spielt für ihn eigentlich keine Rolle. Die Unzufriedenheit des Königs richtet sich nämlich auf Lully, der als einziger im Raum bleibt. Mit dieser Konstruktion versucht Corbiau, bildhaft die Stellung des Königs und Lullys zu thematisieren: Der Staat als Universum, in dessen Zentrum die Sonne liegt, muss ausgeglichen sein, muss sich um die Sonne drehen und niemand darf dem König zu nahe kommen oder ihn einschränken. Die Homosexualität Lullys, die in seiner Affäre mit dem Pagen gezeigt wurde, und seine Nähe zum König stehen aber in scharfem Gegensatz dazu. Der König beschwert sich vordergründig über die Stellung der Planeten, aber eigentlich kommt sein Unmut aus der gestörten Harmonie.

Untersucht man die Szene auf Kameraführung und Schnitt, so lässt sich erkennen, auf welche Art und Weise die gezeigten Bilder diesen Inhalt verdeutlichen sollen. Corbiau zeigt beim Tanzen immer wieder eine Großaufnahme der Füße, unter denen man auf dem Boden deutlich sichtbar eine Sonne erkennen kann. In deren Mitte dreht sich der König beim Tanz um seine eigene Achse. Er befindet sich also nicht nur in der Mitte der Tänzer, sondern steht auch gleichzeitig auf der Position der Sonne im

Mittelpunkt des Raumes. Dem Zuschauer soll hier klargemacht werden, dass die Planeten nur die Verzierung der Sonne sind. Es gibt sie nur, um die Mitte, also den König, durch den Tanz hervorzuheben.¹⁵ Als diese Symmetrie durch die zu nahe kommenden Planeten gestört wird, lässt der König die Probe beenden. Der Tanz selbst, der durch die langsame Drehung des Königs beinahe statischen Charakter annimmt, gewinnt durch die aufwendige und schnelle Schnitttechnik an Geschwindigkeit; es geht hier aber nicht um den Tanz als Tanz, sondern um seine politische Symbolik.

4.3. Entrée d'Apollon (65:00-69:00)

Diese Szenen stellen den Wendepunkt in der Tanzkarriere des Königs dar. Dem Zuschauer wird schon in der vorhergehenden Szene gezeigt, dass Louis wieder einen Tanz einstudiert. Bereits die Probe ist von Problemen überschattet und durch das problematische Verhältnis zwischen dem König und Molière gerät die Aufführung unter Druck. Beim Solotanz Louis' kommt es zum Eklat. Er stürzt – und damit auch seine Allmacht, seine Apotheose und schließlich auch seine Tanzkarriere. Beim Fall des Königs stürzt er aber nicht allein, sondern er reißt mit seinem Fallen auch die Karrieren von Lully und Molière mit sich.

Das Stück *Les Amants magnifiques* [LWV 42] selbst ist, folgt man Beaussant, das letzte *grand ballet de cour* (Beaussant 1992, 368). Es besteht aus einer Vielzahl abwechslungsreicher Einlagen und Tänze, die das Ballett zu einem großen Spektakel machen sollen. Louis, der selbst das Sujet des Balletts gewählt hatte, hat wahrscheinlich auch selbst in zwei Rollen

¹⁵ Louis: »Les planètes ne frôlent pas le Soleil. Elles se tiennent à distance respectable, elles le laissent rayoner.« (zit.nach *Le Roi danse* 2000, 83)

mitgewirkt. Einmal tanzt er den Meeresgott Neptun, der am Ende des *Premier intermede* die Bühne betritt, und einmal den Apollo, um das Stück zu beschließen. Der zweite Auftritt, der von sechs Tänzern begleitet wird, stellt einen der tänzerischen Höhepunkte des Stückes dar (vgl. Gorce 2002, 483). Die einzige beschriebene Requisite des Königs ist ein goldener Stab mit dem Sonnenemblem, der aber für die Dauer des Tanzes abgelegt wurde.

Im Film findet sich der Zuschauer an der Stelle wieder, als Louis seine Entrée als Apollo macht. Er läuft eine beachtliche Strecke, begleitet von der Kamera, die den Zuschauer die Perspektive des Königs nachvollziehen lässt. Die Verbeugungen entlang des Weges, die im Theater mit einer geschlossenen Verbeugung aller Teilnehmer gipfelt, lassen optisch deutlich werden, welche Macht Louis mittlerweile angesammelt hat. Dieser Einzug, der abgesehen von den Schritten und den Atemgeräuschen des Königs in völliger Stille geschieht, erhöht die Spannung auf das Folgende.

Betrachtet man die Kulisse mit ihren Wasserspielen und den Musikern, fällt die symmetrische Anlage ins Auge. Obwohl sich die Spieler, die in fast gleichgroßer Zahl zu beiden Seiten Lullys aufgeteilt sind, bereits auf der höchsten Ebene befinden, werden sie noch von Lully überragt, der durch einen Absatz etwas höher steht und von dort aus dirigiert. Dass er gewissermaßen nach hinten dirigiert, entspricht historischer Aufführungspraxis. Es stellt sich allerdings die Frage, warum nur so wenige Musiker zur Verfügung standen. Der Ort, der hier gezeigt wird, soll vermutlich eine mobile Bühne sein. Dadurch wird die Lautstärke – auch wegen der Darmsaiten – entsprechend leise gewesen sein. Bei einer so großen Ballettaufführung wie von *Les Amants magnifiques* kann dies aber

nicht angemessen gewesen sein. Jeder Windstoß hätte die Töne verweht und damit unhörbar gemacht.¹⁶

In dieser Szene wird überdies sehr deutlich, wie Corbiau an der Farbgebung und Farbverteilung gearbeitet hat: Der König, der in allen bisher gezeigten Ausschnitten immer in goldenen Kleidern und Requisiten aufgetreten war, tritt nun als König in purem Gold auf: Die Haare, die Haut – auf Oberkörperbekleidung wird gänzlich verzichtet – alles ist golden. Der unbekleidete König offenbart damit, dass sein Innerstes bereits eine Sonne ist. Er ist nicht mehr verkleidet, sondern ist die personifizierte Sonne. Interessanterweise sind aber dieses Mal auch weitere Protagonisten mit goldener Bekleidung vertreten. Die authentisch wirkenden Kostüme von Lully und Molière sind reichlich mit Gold verziert. Die goldene Farbe wird in dieser Szene gleichsam zur Verbindung zwischen den drei Protagonisten. Hier soll vielleicht auch deutlich gemacht werden, welche Nähe die beiden zum König haben.

Nun aber zieht sich der König durch einen Sturz eine blutige Wunde zu, die sich von seinem einfarbigen Goldkostüm drastisch abhebt. Dieser (von Corbiau inszenierte) Unfall soll plausibel machen, warum Louis nach *Les Amants magnifiques* nicht mehr selbst bei Aufführungen mitwirkt. Aus einer historischen Perspektive betrachtet, halte ich den Sturz für unwahrscheinlich, da er – falls es zu einer körperlichen Beeinträchtigung gekommen wäre, die das Ende seiner Tanzkarriere bedeutet hätte – sicher

¹⁶ 67:58: In dieser Szene sieht man zur linken Seite Lullys acht Streicher und zur rechten die tieferen Instrumente mit sechs Instrumentalisten. Alle spielen wohl auswendig, da keine Noten zu entdecken sind.

vermerkt worden wäre.¹⁷ Davon abgesehen dient der Sturz Corbiau als politische Aussage: Er lässt einen Botschafter sagen, dass der Staat wankt (»On dirait que l'État vacille!«) und steigert dies wenige Sekunden später noch einmal mit: »Niemand ist Gott auf dieser Erde« (»Personne n'est Dieu sur cette terre«) (zit. nach LE ROI DANSE 2000, 96). Die Aussage ist an Deutlichkeit kaum zu überbieten, spielt an auf Louis' Wunsch, Gott zu sein, aber auch auf dessen Unmöglichkeit und das Scheitern der Selbsterhöhung des Königs. Corbiau, der hier im Grunde genommen das Motiv der bereits oben besprochenen VI. Szene wieder aufgreift, lässt den letzten Satz und damit die Zusammenfassung der Szene zu Louis' Ungunsten ausfallen. Dem Adel gegenüber hat er mit seinem Sturz einiges an Ansehen verloren.

4. Fazit

Die Analyse von drei Szenen aus LE ROI DANSE hat gezeigt, dass Corbiaus Darstellung des Sonnenkönigs dramaturgisch stringent ist. Corbiau ist nicht nur auf die Inhalte der Musikstücke eingegangen, die der Film verwendet, sondern hat darüber hinaus mit gezielten Farbkompositionen die Rolle Louis' differenziert darstellen können. Die kunstvoll eingesetzten Kamerapositionen sind dabei genauso sinnerzeugend wie die Tänze selbst. Es ist bezeichnend, dass die drei Szenen, die hier untersucht wurden, alle durch spekulative Elemente angereichert und dass Lücken im Leben des Königs durch zumeist dramaturgisch überzeugende Ideen ausgefüllt wurden.

¹⁷ Der Sturz selbst findet in geschichtlichen Darstellungen keine Erwähnung, darüber hinaus werden alle Amtsgeschäfte von Louis XIV ausgeführt. So unterzeichnet er einen Tag später – am 8. Februar 1670 – einen Ehevertrag und steht in der folgenden Woche für Empfänge zur Verfügung (Levant 2009, 294).

Da der Film keine geschichtliche Reportage, sondern trotz allem ein Kinofilm ist, macht gerade dies den Reiz der Verstrickung von Realem und Fiktionalem aus. Die Charaktere der Schauspieler entwickeln im Film eine Eigendynamik, die sich auch deutlich anhand der Tänze und der Musik zeigt.

Die Verstrickung der Macht mit den schönen Künsten (die in der Absicht des Königs lag) wird in den drei Abschnitten seines Lebens auf jeweils andere Art gezeigt. In seinen Jugendjahren wird er als unerfahrener und machtloser König dargestellt, dessen einzige Ausdrucksmöglichkeit in Tanz und Musik liegt. In der zweiten besprochenen Szene wird dem Zuschauer ein machtvoller Herrscher gezeigt. Allerdings ist seine Macht immer bedroht, weshalb er um seine Position kämpfen muss. Seine Stellung bei Hofe ist zwar unangefochten, aber dennoch lässt er es sich nicht nehmen, die Planeten neu arrangieren zu lassen, um seinen eigenen Glanz nicht zu gefährden. In der letzten Szene, in der der König seine Tanzkarriere nach einem Sturz beendet, wird zugleich die aufs engste mit dem König verbundene Karriere von Lully, wenn nicht beendet, so doch schwer beschädigt.

Corbiaus Anliegen, die Musik zu beinahe zu einem eigenen Charakter im Film zu machen, führt etwa im zweiten besprochenen Abschnitt dazu, dass die Musik zur eigentlichen Verbindung der Ereignisse wird – nicht Hintergrund, sondern dramaturgisch zentral, und hier vielleicht wichtiger als der visuelle Eindruck. Achtet man gerade in den Tanzszenen, in denen die Musik im Vordergrund stehen kann, auf die filmische Umsetzung, so lässt zeigt die Analyse, dass sie als Bedeutungsträger (und z.T. einzige akustische Komponente) als tragendes Element in die Konstruktion des Films eingebaut ist. Ihre oben erläuterte Verbindung mit der Macht des Königs und

der Repräsentation dieser Macht wird dabei ebenso deutlich wie ihre Eigenständigkeit als Kunstform neben dem visuellen – und deshalb den Zuschauer vielleicht direkter ansprechenden – Reiz des Tanzes.

Literatur

- Anthony, James R. and Massip, Catherine (2001) Artikel ›Lambert, Michel‹. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*; URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15888> Stand: 12.2.2013).
- Astier, Regine (1984) Francois Marcel and the Art of Teaching Dance in the Eighteenth Century. In: *Dance Research* 2:2, S. 11-23.
- Bajou, Thierry (1997) *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715*, Paris: Somogy Éditions d'Art.
- Beaussant, Philippe (1992) *Lully ou le musicien du soleil*, Paris: Gallimard.
- Beik, William (2000) *Louis XIV and Absolutism. A Brief Study with Documents*, Boston: Bedford/St. Martin's.
- Berrada, Tarek (2006) Les lieux de la pratique musicale dans l'architecture privée au temps de Louis XIV. In: *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen* (= Biblio 17, vol. 165), Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 395-407.
- Bianconi, Lorenzo (2001) Artikel ›Torelli, Gasparo (i)‹. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*; URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28158>; Stand: 12.2.2013.
- Bjurström, Per (1961) *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen (²2008) *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Stuttgart: UTB-UVK.
- Chailley, Jacques (1952) Notes sur la famille de Lully. In: *Revue de Musicologie*, T. 34e, No. 103e/104e, S. 101-108.
- Caswell, Austin B. and Durosoir, Georgie (2001) Artikel ›Boësset, Antoine, Sieur de Villedieu‹. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*; URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03384>; Stand: 12.2.2013).
- Corbiau, Gérard [u.a.] *LE ROI DANSE* [DVD] [s.l.] 2001.
- Corbiau, Gérard, Corbiau, André, und Castro, Ève de (2000) *Le Roi danse*. Scénario, adaptation et dialogue, Paris: Gallimard.

- Cowart, Georgia (2001) Carnival in Venice or Protest in Paris? Louis XIV and the Politics of Subversion at the Paris Opéra. In: *Journal of the American Musicological Society* 54:2, S. 265-302.
- Dahms, Sibylle (1997) Derra de Moroda's Collection of Baroque Dance Sources. In: *Dance Research* 15:2, S. 142-149.
- Elias, Norbert (1969) *Die höfische Gesellschaft. Untersuchung zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand.
- Fraser, Antonia (2006) *Love and Louis XIV. The Women in the Life of the Sun King*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Garlick, Fiona (1997): Dances to Evoke the King: The Majestic Genre Chez Louis XIV. In: *Dance Research* 15:2, S. 10-34.
- Gorce, Jérôme de la (1990) Guillaume-Louis Pecour: A Biographical Essay. In: *Dance Research* 8:2, S. 3-26.
- Gorce, Jérôme de la (2002) *Jean-Baptiste Lully*, Paris: Fayard.
- Gorce, Jérôme de la (2006) Un lieu de spectacle à Versailles au temps de Louis XIV: la grotte de Thétis. In: *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen* (= Biblio 17, vol. 165), Tübingen: Francke Attempto, S. 307-318.
- Graf, Fritz (1996) Artikel *Appollon*. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. v. Hubert Cancik u.a., Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Harris-Warrick, Rebecca (1994) Magnificence in motion. Stage Musicians in Lully's Ballets and Operas: In *Cambridge Opera Journal* 6:3, S. 189-203.
- Harris-Warrick, Rebecca und Marsh, Carol G. (1994) *Musical Theatre at the Court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hilton, Wendy (1986) Dances to Music by Jean-Baptiste Lully. In: *Early Music* 14:1, S. 51-63.
- Janne, Dominique (2000) *Le roi danse. Bande originale du film* [CD], Hamburg: Deutsche Grammophon (Nr. 463 446-2 GH).
- Jasper, Dirk (2001) Interview mit Gérard Corbiau. In: *Dirk Jasper FilmLexikon* (http://www.djfl.de/entertainment/stars/g/gerard_corbiau/gerard_corbiau_i_01.html; Stand: 12.2.2013).
- Leopold, Silke (Hg.) (2006) *Geschichte der Oper. Bd. 1: Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag.
- Levant, Christophe (2009) *Louis XIV. Chronographie d'un règne*. 2 Bde. Paris: Éditions Infolio.

- Little, Meredith Ellis (1975) Dance under Louis XIV and XV: Some Implications for the Musician. In: *Early Music* 3:4, S. 331-340.
- McBride, Robert (1984) A Neglected Key to Moliere's Theatre. In: *Dance Research* 2:1, S. 3-18.
- Needham, Maureen (1997) Louis XIV and the Academie Royale de Danse, 1661. A Commentary and Translation. In: *Dance Chronicle* 20:2, S. 173-190.
- Prest, Julia (2006) *Theatre under Louis XIV. Cross-casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*, New York: Palgrave Macmillan.
- Quaeitzsch, Christian (2010) *Une société de plaisirs. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum*, Berlin u.a.: Deutscher Kunstverlag.
- Rice, Paul F. (1989) *The Performing Arts at Fontainebleau from Louis XIV to Louis XVI* (Studies in music 102), Ann Arbor: UMI.
- Riley, Philip F. (202) *A Lust for Virtue. Louis XIV's Attack on Sin in 17th-Century France* (Contributions to the study of world history 88), Westport/Conn.: Greenwood.
- Sandman, Susan Goertzel (1977) The Wind Band at Louis XIV's Court. In: *Early Music* 5:1, S. 27-37.
- Schneider, Herbert (1981) *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 14) Tutzing: Schneider.
- Schwartz, Judith L. (1998) The Passacaille in Lully's *Armide*: Phrase Structure in the Choreography and the Music. In: *Early Music* 26:2, S. 301-320.
- Semmens, Richard (1997) Branles, Gavottes and Contredanses in the later Seventeenth and Early Eighteenth Centuries. In: *Dance Research* 15:2, S. 35-62.
- Somerset, Anne (2004) *The Affair of the Poisons. Murder, Infanticide and Satanism at the Court of Louis XIV*, New York: St. Martin's.
- Steinheuer, Joachim (2009) *Zwischen Staffage und Sinnträger – Zur Rolle von Musik in Filmen über das Zeitalter von Louis XIV*. Unveröffentlichtes Manuskript, Heidelberg 2009.
- Taylor, Henry M. (2002) *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg: Schüren.
- Thompson, Ian (2006) *The Sun King's Garden. Louis XIV, André Le Nôtre and the Creation of the Gardens of Versailles*, London: Bloomsbury.
- Wilkinson, Richard (2007) *Louis XIV*, London u.a.: Routledge.

Empfohlene Zitierweise

Sturm, Johannes: Der König tanzt in LE ROI DANSE: Darstellungen von Macht durch Musik und Tanz. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 77-110, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p77-110>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

»The notes can be extremely strange«.
Les Baxters Scores für Roger Cormans Poe-Filme

Gregor Herzfeld (Berlin)

Abstract

Roger Cormans Filme nach Edgar Allan Poes Erzählungen aus den 1960er Jahren haben längst eine Art Kultstatus erreicht. Sie haben wesentlich daran mitgewirkt, den Dichter fest in der Popkultur zu verankern. Das Produktionskonzept von American International Pictures sah vor, Filme schnell und günstig bei relativ hohem Gewinn anzufertigen, weshalb Corman, König der B-Movies und Spezialist für Low-Budget-Produktionen, einfache, aber sinnlich wirksame Mittel einzusetzen wusste, um einen größtmöglichen Effekt zu erzielen. Dazu gehört auch die Musik. Les Baxter – ein Komponist, der wie Lalo Schiffrin, Henry Mancini, James Horner, John Barry zu Vertretern der »Mood Music« gehörte – schrieb die Scores zu vier Poe-Filmen Cormans, darunter der Erstling *THE HOUSE OF USHER* (USA 1960) und *THE PIT AND THE PENDULUM* (USA 1961). Baxters »kongeniale« Musik vermag es, mit einer konsequent atonalen Tonsprache und gezielten Klangeffekten das atmosphärische Setting prägnant mitzubestimmen. Nicht zuletzt durch ihren Beitrag konnten sich diese Filme ins kulturelle Gedächtnis einschreiben. Der Beitrag stellt u. a. Notenmaterial aus dem Les Baxter-Archiv in Arizona vor.

»Horrorfilme erzeugen eher Nervenmusik statt Kopfmusik« (King 1988, 35), urteilte Stephen King in *Danse Macabre*, seiner Einführung in die Welt des Horrors. Und auch wenn dies metaphorisch gemeint ist, so äußert sich darin doch das Wissen um den engen Zusammenhang, den Musik und unheimliche Filme über die Nervenbahnen des Zuschauers einzugehen in der Lage sind. Gerade jener Wesenszug von Gruselfilmen, Ängste, Schrecken und Tabubrüche zu inszenieren, welche rational kaum zu ergründen sind und sich vielmehr als »das Andere« der Vernunft erweisen, das diese jedoch ständig umgibt, scheint wie geschaffen für einen musikalischen Beitrag; den Beitrag einer Kunst also, die zumeist als

Sprache der Gefühle, Affekte, Empfindungen und Gemütszustände verstanden wurde, und die somit den vom Film anvisierten Effekten zuarbeiten, ja diese selbst wesentlich mitkonstituieren kann. Im Folgenden soll ein Beziehungsnetz vorgeführt werden, das von drei Künstlern gewebt wurde: dem Klassiker unter den Horrorschriftstellern Edgar Allan Poe, dem Grand Seigneur unter den B-Movie-Regisseuren Roger Corman und dem von ihm angeheuerten Vorreiter von Mood Music unter den Komponisten, Les Baxter. Die leitende These dabei ist, dass Corman nicht nur von Poes Geschichten inspirierte Filme gedreht hat, zu denen eben auch Musik gehört, sondern dass Cormans Produktionsästhetik sich in vielen Punkten mit derjenigen Poes deckt, weshalb Baxters Scores eine ebenso wesentliche Rolle in den Filmen spielen, wie der Aspekt des Musikalischen bei Poe.¹

Der 1926 geborene Corman arbeitete seit den 1950er Jahren regelmäßig für das Studio American International Pictures, das sich auf Low-Budget-Produktionen spezialisiert hatte und für »Double Features« genannte Doppelvorstellungen in Autokinos den jeweils zweiten Film oder B-Movie herstellte.² Zugeschnitten waren die Filme auf ca. 19jährige Männer, in denen nach dem so genannten Peter-Pan-Syndrom das größte Verbreitungspotenzial gewittert wurde.³ Was häufig mit dem Stigma der billigen Aufmachung und der »hölzernen Schauspielerei« versehen wird, war allerdings die Arbeit eines wichtigen Independent Studios, das vielen jungen, oft begabten Künstlern Starthilfe gab: Gemeint sind Regisseure wie

¹ Für einen größeren Zusammenhang sei auf die für den Druck in Vorbereitung befindliche Habilitationsschrift des Verfassers, *Poe in der Musik. Eine versatile Allianz*, Münster u. a., verwiesen.

² Zu Cormans Schaffen vgl. Naha (1982), Morris (1985), Silver und Ursini (2006).

³ Vgl. Doherty (1988), S. 157.

Francis Ford Coppola, Martin Scorsese und James Cameron, der Kameramann Floyd Crosby, der Drehbuchautor Richard Matheson, die Schauspieler Charles Bronson, Ray Milland, Peter Fonda, Dennis Hopper oder Robert DeNiro. Der schlagende Erfolg bei Kritik und Publikum, den die Neo-Gothic-Filme über die Sujets von *Dracula* (Bram Stoker, 1897) und *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) der britischen Hammer Studios seit 1957 Jahren erzielten, spornte American International Pictures und Roger Corman dazu an, ein amerikanisches Pendant zu schaffen. Die für die 1950er Jahre ungewöhnliche Drastik der Hammer-Produktionen in der Darstellung von Blut und Gewalt sowie die dort weidlich ausgekosteten Freuden des Technicolors sollten auch den Amerikanern als Richtschnur gelten. Die Wahl fiel zunächst auf die Verfilmung von Edgar Allan Poes Kurzgeschichte *The Fall of the House of Usher*, die ebenfalls ein unheimliches Gothic-Ambiente aufwies und mit Poe den Namen eines der populärsten Verfasser von Schauergeschichten führte. Der gar nicht einmal vorausgesehene Erfolg von Corman's Film *THE HOUSE OF USHER* (USA 1960) ermutigte zu einem weiteren Poe-Film, *PIT AND THE PENDULUM* (USA 1961); fünf oder sechs (je nachdem, wie genau man es nimmt) weitere, mehr oder weniger lose an Poe-Sujets orientierte Filme folgten bis 1964. Corman produzierte mit einem relativ geringen Budget von zwischen \$ 30.000 und maximal \$ 300.000 pro Film und setzte bescheidene Drehzeiträume von 10 bis 15 Tagen an.⁴ Die Zahl an beteiligten Schauspielern war überschaubar, der überwiegende Teil der Bilder waren Innenaufnahmen, und zwar aus Sets, die sich mehrfach innerhalb des Corman-Œuvres wiederholen. Diese Reduktionen sollten durch die sinnlich eindrucksvollen und symbolisch aufgeladenen Farben, die zahlreichen Weitwinkелеinstellungen des

⁴ Vgl. Silver und Ursini (2006), passim.

CinemaScope und nicht zuletzt mit der Musik kompensiert werden.⁵

In den Werken Poes erkannte der Regisseur offenbar viele Parallelen zu seiner eigenen Ästhetik. Das Bindeglied waren wirkungsvoll und ubiquitär eingesetzte Effekte: Die Welt der Corman-Filme ist insgesamt auf mit Poes Werken vergleichbare Weise atmosphärisch definiert, wie Morris bemerkt: »Corman too usually emphasised ambience at the expense of action. In Corman's films ›atmosphere‹ defines the world as it exists for his characters« (Morris 1985, 90). Und der New York Herald Tribune befand in einer Rezension von THE HOUSE OF USHER: »Far above the human gadgetry of most current movies in this category, it concentrates on atmosphere, makes no bones about its necessary artifices and, most crucial, walks conscientiously in Poe's stylistic steps« (Paul Beckley nach Naha 1982, 148).

In Poes Fußstapfen zu treten, bedeutet, dem »Ton« einer Erzählung größten Wert beizumessen. Poes Poetik, die er in seinem Werkstattbericht der *Philosophy of Composition* dargelegt hat, ist darum bemüht, Effekte eines bestimmten Tons – Poe spricht vom »tone«, also vom Klang, aber auch von der stimmungsmäßigen Färbung – in den Vordergrund zu rücken, sodass sie sogar den eigentlichen Zweck des Dichtens ausmachen. Bei ihm gehe es – so Poe in seinen Ausführungen – weder um Wahrhaftigkeit noch um moralischen Nutzen des Geschriebenen, sondern um die Herstellung einer über die Empfindung aufzufassenden Wirkung, die aus dem Ton der Sprache hervorgehe. Sein Ziel sei es, eine affektive Reaktion beim Leser/Hörer zu verursachen, ihn emotional zu betreffen, was etwa in einem Tränenausbruch kulminierte. Die Schönheit des Gedichts ließe sich direkt an einer solchen

⁵ Zu Cormans Low-Budget-Ästhetik vgl. Morris (1985), S. 6-16.

Reaktion erkennen, es handele sich hier um eine Schönheit der Melancholie. Den Tod eines geliebten Menschen oder einer schönen Frau bestimmt Poe als denkbar poetischstes Thema und in *Philosophy of Composition* demonstriert er bekanntlich, wie er sein berühmtes Gedicht *The Raven* konstruiert hat, mit besagtem Ziel im Kopf, was vorgeblich Sujet, Länge, Aufbau, Metrum, Strophenstruktur und selbst die Wahl der Vokale bestimmt hat.

Es sei darauf hingewiesen, dass »tone« ein klingendes bzw. klangverwandtes Element von Sprache ist; und da Poe überwiegend unheimliche, Angst einflößende Sujets behandelt, rückt hier Stephen Kings Idee der »Nervenmusik« schon sehr nahe. Die Musik spielt bei Poe in der Tat eine herausgehobene Rolle: Über die metaphorisch gesprochen »musikalische« Konstitution seiner Werke hinaus sieht er in der Musik das Paradigma einer Kunst, die eine Atmosphäre der melancholischen Schönheit hervorruft, eben weil sie wesentlich unbestimmt und vage ist und daher quasi subkutan, aber höchst eindringlich auf den Hörer wirkt. In dem Vorgang der Vertonung eines Textes zum Song kann Poe daher die Vervollkommnung poetischer Absichten erblicken.⁶ Für Poe scheint die Musik *die* Stimmungskunst zu sein, an welcher sich die Dichtung zu orientieren habe. Nicht zufällig lässt er Roderick in seiner Usher-Erzählung immer wieder zur Laute greifen, etwa um den gesanglichen Vortrag des Gedichts *The Haunted Palace* mit wilden und fantastischen Improvisationen zu begleiten und so die Atmosphäre des Usher-Hauses auf einer zusätzlichen poetischen Ebene zu reflektieren.

Die Scores für Cormans THE HOUSE OF USHER, PIT AND THE PENDULUM und für zwei weitere Poe-Adaptionen (TALES OF TERROR, USA 1962; THE

⁶ Vgl. Poe (1986), S. 506.

RAVEN, USA 1963) hat Les Baxter komponiert. Er gehörte neben Lalo Schiffrin, Henry Mancini, James Horner, John Barry und anderen zu den bekannten Komponisten von *mood music*, einem Genre, das sich darauf verlegt hatte, stimmungsvolle, meist instrumentale Musik zu kreieren und dabei alle möglichen musikalischen Atmosphären zu transportieren, inspiriert von verschiedenen Orten, Umgebungen, Landschaften – von so genannten »exotica« bis hin zum Weltall –, Städten, Tages- und Jahreszeiten, Lebensaltern, Anlässen etc. Baxters Arbeit für den Film umfasste neben der Titelmelodie zur TV-Serie LASSIE zahlreiche Kompositionen für American International Pictures, nicht nur die genannten Poe-Filme, sondern auch den Horror-Klassiker BLACK SABBATH / I TRE VOLTII DELLA PAURA (Italien/Frankreich/USA 1963, Mario Bava). Ebenso wie Corman kann Baxter als Spezialist für Low-Budget-Produktionen bezeichnet werden, die nicht durch eine opulente Ausstattung, dafür aber, wo sie gelungen sind, durch besondere Atmosphären wirken. Und auch wenn Baxter in allen Genres tätig war, ist eine Affinität zum Horrorfilm erkennbar. So hob Baxter die besondere Freiheit und daher auch den Reiz hervor, den das Horrorgenre für ihn ausmache:

With a horror score the melodies can go much farther out, the notes can be extremely strange. That gives you a lot of leeway. You can be as far-out or as weird as you want to, musically. The orchestration and the colors have to be more unusual and that of course is a pleasure for any composer (Larson 1985, 1).

Demnach böten Horrorfilme die Gelegenheit, unabhängig von konventionellen Schönheitsansprüchen der Musik, ungewöhnliche Klänge in Tonvorrat und Arrangement zu erfinden. Nach Timothy Scheurer bevorzugen Horrorfilmkomponisten daher linguistisch gesprochen »marked elements« (Scheurer 2007, 182), etwa die Dissonanz vor dem Hintergrund der »normalen« Konsonanz, Atonalität vor Tonalität etc.

Das beste Beispiel für eine solche Gestaltung bieten Vorspann und Eingangsszene aus *PIT AND THE PENDULUM*. Hier wird der Zuschauer atmosphärisch auf die folgenden Ereignisse eingestimmt. Er erhält eine Vorahnung dessen, was da kommen wird. Anstatt eine Symphonie der Hauptthemen oder wenigstens den AIP-Title zu liefern, grundiert Baxter die beklemmende Stimmung vom ersten Ton an (siehe Beispiel 1). Eine höchst karge Montage von fragmentierten Einzelklängen begleitet das arabeske Spiel der leuchtenden Farben. Ein isolierter Paukenschlag von mittlerer Intensität wird abgelöst von einer kleinen Sekunde in den Kontrabässen, wonach die hohen Streicher einen Einzelton im Quartflageolet setzen. Es folgen einige weitere Flageolets und Perkussionselemente, ein Glissando auf den Klaviersaiten und schließlich Pizzicati von kleinen Sekunden im hohen Register der Bratschen und Celli. Damit ist der gesamte Klangvorrat dieses ersten musikalischen Cues exponiert, der von den Bildern der Farbarabeske über die Darstellung der Ankunft eines Reisenden bei einem Schloss am Meer, wo er den plötzlichen Tod seiner Schwester untersuchen möchte, und die Eingangscredits zu Aufnahmen des tosenden Meers bis zum Anklopfen am Tor des Schlosses reicht. Eine besondere Klangwirkung bildet die Verwendung eines Effekts zwischen Hall und Echo, den Baxter durch die Mischung mehrerer Tonbandspuren erzielte.⁷ Der Originalklang

⁷ Vgl. Larson (1985), S. 171.

1 A

⁸ Alle Partiturausschnitte dieses Beitrags stammen aus dem Bestand der Les Baxter Collection, University of Arizona at Tuscon. Dem Kurator Keith Pawlak sei dafür

THE HOUSE OF USHER und PIT AND THE PENDULUM sind Geschwisterfilme; sie weisen eine gewisse Familienähnlichkeit auf: Beide spielen in einem großen, unheimlichen Haus, das ein Außenstehender aufsucht, um mysteriöse Vorgänge aufzuklären; in beiden Fällen gibt es eine lebendig begrabene, wiederauferstehende Frau, die ihren Peiniger heimsucht. Die Usher-Verfilmung ist recht eng an Poes Erzählung orientiert, sie übernimmt die wesentlichen Bestandteile eines kränklich degenerierten Geschwisterpaars, Roderick und Madeline Usher, das von einem Freund besucht wird. Es ist vor allem die morbide und sonderbare Atmosphäre des Hauses samt seiner Bewohner, welche das tragende Element der Narration ausmacht, und auch das katastrophale Ende – den Tod der Ushers und das Zusammenbrechen des Anwesens – herbeizuführen scheint. Poe grundiert bereits zu Beginn seiner Erzählung jene eigentümliche Stimmung, wenn er den ersten Anblick des Usher-Domizils beschreibt:

I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of the soul [...] There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart (Poe 2006, 299).

Und wenn der Besucher das Haus betritt, so kommen auch hier atmosphärische Valeurs zur Geltung. Er schreitet durch einen »Gothic

gedankt, dass er das Material zur Verfügung gestellt hat.

archway«, in den Räumlichkeiten herrschen »feeble gleams of encrimsoned light« vor, die auf »dark draperies« an den Wänden fallen; kurz: »An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all«. ⁸ Für den Film wurde die Rolle des Hauses nochmals ausgebaut, indem es – entsprechend Cormans Wunsch – gewissermaßen das fehlende »Monster« des Films darstellen sollte. ⁹ Es scheint lebendig zu sein und Angriffe auf das Leben des Besuchers zu verüben: Funken sprühen aus dem Kamin, ein Lüster fällt herab, das Geländer einer Treppe gibt nach und bricht. Roderick Usher (gespielt von Vincent Price) äußert mehrere Male die Überzeugung, dass das Haus der Familie eine böse Kraft ausübe und all seine Bewohner ins Verderben stürze. Er vertritt den Standpunkt: »The house itself is evil«. Der Drehbuchautor Matheson betont die bei Poe angedeutete Vitalität, wie sie über Attribute wie augenartige Fenster und ein feines Pilzgespinnst auf den Außenmauern dem Haus beigemessen wird. Auch in *PIT AND THE PENDULUM*, dessen Drehbuch nur noch in einzelnen Motiven und vor allem in der Schlusssequenz auf Poes gleichnamige Vorlage zurückgreift, gibt es ein Haus, ein Schloss an der spanischen Küste, das für den Tod einer Bewohnerin, der eingetragenen Elisabeth Medina, verantwortlich gemacht wird: Der Hausarzt führt den Tod auf »This House! This odious atmosphere!« zurück, und Ehemann Nicholas Medina (gespielt von Vincent Price) macht sich den Vorwurf: »I should never have brought her here. She was too sensitive, too aware of the maligned atmosphere of this castle. It destroyed her!«.

⁸ Poe (2006), S. 303.

⁹ Naha (1982), S. 28.

Häuser mit unheimlicher Atmosphäre sind ein Topos der Gothic-Fiction. Die Beschreibung ihrer Lage, ihres Erscheinungsbilds, ihrer Innenarchitektur, der Klänge, die in ihnen zu vernehmen sind, und ihrer anthropomorphen Aktivität dienten bereits in Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) sowie Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) als Mittel der Verbreitung einer schaurigen Atmosphäre. Dies wirkte in Poes Prosa weiter und findet sich wieder in Nathaniel Hawthornes *House of Seven Gables* (1851) und Charles Dickens' *The Haunted House* (1859). Corman und Matheson mögen sich aber auch an filmischen Vorläufern orientiert haben wie *THE UNINVITED* (USA 1944, Lewis Allan) oder *HOUSE ON HAUNTED HILL* (USA 1959, William Castle), welcher Vincent Price bekannt machte. Im gleichen Jahr, 1959, erschien außerdem der Roman *The Haunting of Hill House* von Shirley Jackson, der 1963 verfilmt wurde (USA, Robert Wise, die Musik stammt von Humphrey Searle) und viele Gemeinsamkeiten mit Mathesons 1971 verfasstem Roman *Hell House*, 1973 nach seinem eigenen Drehbuch verfilmt (GB, John Hough), teilt. Als Fortsetzung dieses Traditionsgenres sei schließlich stellvertretend für zahlreiche Beispiele noch Stephen Kings Roman *The Shining* von 1977 erwähnt, der in einem leer stehenden Hotel spielt, ausgiebig auf Poes Erzählungen anspielt¹⁰ und 1980 von Stanley Kubrick filmisch adaptiert wurde.

Da Drehbuch und Regie beider Poe-Filme der häuslichen Atmosphäre eine so prominente Rolle gaben, war folglich auch der Komponist aufgefordert, ein entsprechendes atmosphärisches Pendant zu schaffen. Baxters Scores sind größtenteils atonale Kompositionen. Bis auf die Musik, welche dem Thema »Liebe« zugeordnet ist, bedient sich Baxter der oben genannten

¹⁰ Vgl. das Kapitel *The Overlook Hotel and Beyond: Stephen King as Poe's Postmodern Heir*, in: Tony Magistrale und Poger (1999), S. 93-111.

»marked elements«, Atonalität und Dissonanz. Sie erklingen etwa in delikater, kammermusikalischer Besetzung, wenn der ankommende Besucher Philip Winthrop das Usher-Haus erstmals betritt. Vom Butler eingelassen, hat Winthrop etwas Zeit, sich in der Eingangshalle umzuschauen: Man sieht mit ihm holzvertäfelte Türen und Treppengeländer, Läufer und Wandteppiche, mit Samt gepolsterte Stühle, ausladende Kerzenleuchter, die alle einen satten, leuchtenden Rot-Ton enthalten. Die Musik steht dazu im Kontrast, indem sie keine Leuchtkraft und Sättheit, sondern im Gegenteil eine extreme Kargheit vermittelt (siehe Beispiel 2). Ein Trio aus Flöte, Bassflöte und Fagott dialogisiert über von kleinen Sekunden und Tritoni geprägte Tonfolgen, die fragmentarisch wirken und gelegentlich von Liegeklängen in Klavier und Glissandi der Harfe gestützt werden. Es entsteht ein zerbrechlicher, delikater, in seiner Atonalität unheimlicher Klang, der mit der Atmosphäre der Hypersensibilität und mentalen Verwirrung des Hausherrn Roderick Ushers korrespondiert, die gebietet, dass sich Geräusche im Haus auf ein Minimum reduzieren mögen, um für ihn nicht in unerträglichen Lärm umzuschlagen.

Mit Besteigen des oberen Geschosses verändert sich das Klangbild. Ein mittellauter chromatischer Gang in tiefen Streichern erhöht die Spannung. Während sie dem Zimmer Rodericks näher kommen, warnt die Musik durch Fortissimoeinwürfe von Septimen in Klavier und Harfe und durch ein Tremolo im Xylophon vor einer drohenden Gefahr. Baxter nutzt die aufgebaute Spannung, um musikalisch einen Schreckmoment vorzutäuschen, indem die Trompete (begleitet von Flöte, Xylophon, Harfe und Klavier) plötzlich und relativ laut ein dissonantes Signal hervorstößt, das den Abschluss des Xylophontremolos bildet. Dieser Klang wird im Verlauf des Films mit der Degeneration der Ushers verbunden, da er als akustisches Signum des Risses fungiert, der durch das Haus verläuft und der die äußerliche Korrespondenz zum Inneren seiner Bewohner bildet. Oben angekommen zieht sich die Musik erneut in ein Halbtontremolo (der tiefen Streicher) zurück, bevor ein letzter Ausbruch Rodericks unvermitteltes Aufreißen seiner Zimmertür mit der herrischen Frage »What is the meaning of this?« begleitet. Unmittelbar darauf findet die Musik wieder zu ihrem Ausgangstremolo zurück und verklingt.

Dieser Cue beinhaltet wesentliche Elemente, mit denen die Innenatmosphäre des Hauses klanglich gezeichnet wird: Leise, chromatisch geführte Holzbläser, insbesondere die Bassflöte, und zarte, aber dissonante Harfenklänge geben die bedrückende Stimmung einer durch anhaltende Krankheit verordneten Stille wieder, die nur durch Alarm- oder Gefahrenmotive durchbrochen wird. Das hohe Klappern des Xylophons fängt in Verbindung mit Tremoli der hohen Streicher das Abbröckeln der Außenmauern ein, vom durchgehenden Riss bedingt. Wie so oft in Horrorfilmen ist auch dieses »Monster« selbst beschädigt, ein »monstrum« eben, das eine Missgestalt gegenüber dem Idealmaß zeigt. Baxter nennt diesen Klang in der Partitur auch »effect for cracking house«, den er als drei

verschiedene Loops auf einem Blatt separat notiert hat und der bei Bedarf an jeder Stelle eingefügt werden kann.

4B

loop (effect for cracking house)

loop 1

loop 2

loop 3

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Bass

harp

Xylo

bass drum

gong

harm

low rumble

16th

7

P

Beispiel 3: Les Baxter, THE HOUSE OF USHER, Cracking House Effect.

Im Falle von PIT AND THE PENDULUM geht die Gruselstimmung nicht so sehr vom gesamten Haus, sondern vor allem vom Kellergeschoss aus, in dem sich die Folterkammer befindet, die der Vater Nicholas Medinas, Sebastian, als Inquisitor und Mörder seiner untreuen Ehefrau samt Geliebtem intensiv nutzte. Die untergeschössige Folterkammer ist der zentrale Bezugspunkt des gesamten Films: Sie steht ebenso sehr für die traumatischen Kindheitserlebnisse Medinas, der mit ansehen musste, wie

seine Mutter vom Vater zu Tode gequält wurde, mithin für seine lädierte Psyche, wie für den neuerlichen Tod seiner eigenen Ehefrau, welche einer perversierten Faszination an dieser Kammer angstvoll erlag. Sie bildet schließlich auch den Ort des sich durchsetzenden Wahnsinns Medinas, der am Ende des Films in die Rolle seines Vaters schlüpft, nachdem sich der Tod seiner Frau als Täuschung, als Teil ihres Liebeskomplotts gegen ihn offenbart hat. Der in den Wahnsinn Getriebene ist dazu verurteilt, die traumatische Szene seines Lebens noch einmal zu durchleben. In der schizophrenen Identifikation mit seinem Vater geht er auf seine Betrüger, Frau Elisabeth und den befreundeten Hausarzt, los, um sie zu Tode zu quälen. Dem Ort dieser Ereignisse, von dem jene tödliche »maligned atmosphere« ausgeht, hat Baxter eine besondere, herausgehobene Klanglichkeit verliehen (siehe Beispiel 4): Einander entgegengesetzte Glissandi über zweieinhalb Oktaven der Harfe, der Streicher – teilweise als Flageolett gegriffen – und der Flöte sowie gleichsam stöhnende, seufzende Halbtonglissandi in Flöten, Horn und Posaune werden zu einem delikaten Klangteppich verwoben, aus dem heraus die Stimmen der Gefolterten hörbar gemacht zu werden scheinen. Entsprechend berichtet Medina vom in diesen Räumen vergossenen Blut und von splitternden Knochen.

Loop 2 Mula

Beispiel 4: Les Baxter, PIT AND THE PENDULUM, Folterkammer.

Im Finale von PIT AND THE PENDULUM sind Atmo und Musik schließlich nicht mehr voneinander zu trennen. Diese letzten Szenen zeigen Nicholas Medina, der die Identität seines blutrünstigen Vaters angenommen hat und nun in seinem Wahn seinen Schwager für den Liebhaber der untreuen Ehefrau hält. Er hat ihn in den ultimativen, krönenden Folterapparat eingespannt: ein gigantisches sich langsam zu Boden senkendes Pendel mit Klingen, das seinem Opfer langsam den Bauch aufschlitzen soll. Baxter setzt dazu Klänge, die weniger als musikalische Untermalung im herkömmlichen Sinne, denn vielmehr als Musikkulisse gehört werden

können: Annähernd im Sekundentakt pendelnde Einzeltöne oder dissonante Akkordverbindungen sind zunächst gedämpft und bei mittlerer Lautstärke in verschiedenen Instrumentengruppen zu vernehmen, wobei eine klangliche Raffinesse darin besteht, zwei Taktmodelle, gradtaktiges und ein synkopisches, übereinander zu lagern, was wiederum einen Pendeleffekt auf höherer Ebene produziert. Der schwingende Mechanismus des Folterinstruments findet hier also eine musikalische Entsprechung, die zugleich die Nähe eines Soundeffekts sucht. Baxter reichert dieses perkussive Element, das sicherlich auch zurück auf die Eingangsmusik verweist, mit einem über Click-Track-Band synchronisierten Sound Sweetener (man beachte den unpassenden Begriff in diesem Zusammenhang) an.

Handwritten musical score for "THE PIT AND THE PENDULUM" by Les Baxter. The score is for a film soundtrack and includes parts for Flute, 3 Horns, 3 Traps, Tuba, Piano, Harp, and B. Drum T.M.P. (Timpani). The tempo is marked "24 BE. CLIX" and the time signature is "3/4". The score is numbered 103. The piano part has a large "4" written on it. The harp part has a large "4" written on it. The timpani part has a large "4" written on it. The score includes a "Sweetener" section marked "Sweetener 56.45" and a "Click Track" section marked "Click Track 56.45". The score is dated 1961 and includes a copyright notice for Les Baxter.

Beispiel 5: Les Baxter, THE PIT AND THE PENDULUM, Folterpendel.

[illegible]

Beispiel 6: Les Baxter, THE PIT AND THE PENDULUM, Sweetener zum Folterpendel.

Nach einigen Minuten nehmen die loopartigen perkussiven Pendelmotive in gesteigerter Dynamik überhand, allein noch Bässe und Posaunen gurgeln in der Tiefe effektiv kleinintervallische Glissandi. Insbesondere das m.E. elektronisch nachbearbeitete und daher umso unerbittlicher pochende Schlagen der Basstrommel gerät zunehmend in den Vordergrund und lenkt die Aufmerksamkeit auf das fatal näher schwingende Pendel. Der dumpfe Klang dürfte seine Klangmacht gerade in jenen Körperregionen des Hörers entfalten, wo das Pendel nun droht, sein Unheil anzurichten: im Unterbauch. Die grenzwertige Erträglichkeit des Akustischen wird erst gelindert, wenn der Retter die Ketten wieder einholt, wozu sich das Hämmern zunächst in Tremoli auflöst, die ausgeblendet werden und einem auskomponierten Decrescendo und Ritardando Platz machen.

Ob nun avanciert, experimentell oder nicht, ob billig oder kultig, Cormans Poe-Filme führen die Möglichkeit vor, durch die Besinnung auf eine Poetik, die den Ton im weitesten Sinne und das Atmosphärische eines Settings ins Zentrum rückt, ein Kino zu kreieren, das vor allem die Nerven des Betrachters reizt. Und ungeachtet der Tatsache, dass Corman sich selbst nicht viel um die Musik seiner Filme kümmerte, griff Baxter diesen atmosphärischen Zugang auf, um einen Soundtrack zu schreiben, der eine kongeniale Entsprechung zu Vorlage und Bild darstellt. Er vermag es, durch die Konzentration auf kleine, aber höchst effektvolle Mittel dem poetischen Ton, der filmischen Nervenmusik ein klangliches Gewand zu verschaffen und erfüllt so seinen Zweck in hervorragender Weise.

Es ging in diesem Beitrag in erster Linie um eine pragmatische Beschreibung der atmosphärischen Werte zweier Filme mit besonderer Rücksicht auf ihre Musik. Eine sich an diese Überlegungen anschließende theoretisch-methodische Reflexion könnte sich an der phänomenologischen

Ästhetik Hermann Schmitz' und Gernot Böhmes orientieren, in denen Atmosphären und Stimmungen eine herausragende Rolle spielen. In einer solchen weitergehenden Perspektive müsste auch die Grundschwierigkeit zur Sprache kommen, musikalische Atmosphären im Rahmen von Analysen zu thematisieren, ohne dabei in einer bloß subjektiv kontingenten Zustandsbeschreibung, die für den wissenschaftlichen Diskurs letztlich von wenig Interesse sein dürfte, zu verharren. Ein ausgearbeitetes musikwissenschaftliches Vokabular zur Benennung atmosphärischer Wirksamkeit gibt es schließlich (noch) nicht. Doch wäre es m.E. überstürzt, dem Phänomen deshalb die Eignung zur wissenschaftlichen Reflexion abzusprechen. Es sei lediglich angedeutet, dass nach Schmitz und Böhme Atmosphären weder ganz am Objekt festzumachende Tatsachen noch rein subjektive Empfindungen sind. Sie nehmen eine Art Zwitterstellung zwischen Objektattribut und subjektivem Gefühl ein. Böhme spricht dabei von »unbestimmt räumlich ergossenen Gefühlsqualitäten« (Böhme 1995, 27), die als solche sowohl rezeptions- als auch produktionsästhetische Relevanz besitzen. Eine solche Struktur wird sich also dem Versuch einer Versprachlichung nicht notwendigerweise entziehen müssen, auch wenn dies eine sensible Einschätzung von Möglichkeiten und Grenzen des Sprachvermögens voraussetzt, die wohl kaum »methodisch abzusichern« ist. Wer atmosphärische Musik im oben genannten Sinne in den Fokus rückt, ist vielmehr sehr darauf angewiesen, jene Plausibilität für seine Ausführungen zu erhoffen, welche man mit Immanuel Kant zwar als allgemeingültig, wenn auch nicht objektivierbar, mithin als intersubjektiv gültig bezeichnen kann¹¹, und die für ihn das Wesen des Ästhetischen ausmachte.

¹¹ Vgl. insbesondere den § 8 der *Kritik der Urteilskraft* (A 21/B 21-A 26/B 26).

Literatur

- Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Doherty, Thomas (1988) *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950's*, Philadelphia: Temple University Press.
- King, Stephen (dt. 1988, org. 1981) *Danse Macabre. Die Welt des Horrors*, München: Heyne (org. New York: Everest House).
- Larson, Randall D. (1985) *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, Metuchen / London: Scarecrow Press.
- Magistrale, Tony und Poger, Sidney (1999), *Poe's Children. Connections between Tales of Terror and Detection*, New York u. a.: Peter Lang.
- Morris, Gary (1985) *Roger Corman*, Boston: Twayne.
- Naha, Ed (1982) *The Films of Roger Corman. Brilliance on a Budget*, New York: Arco.
- Poe, Edgar Allan (1986) The Poetic Principle. In: *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London: Penguin Classics.
- Poe, Edgar Allan (2006) *The Complete Tales and Poems*, New York: Barnes & Nobles.
- Scheurer, Timothy E. (2007) *Music and Mythmaking in Film. Genre and Role of the Composer*, Jefferson und London: McFarland & Co.
- Silver, Alan und Ursini, James (2006), *Roger Corman. Metaphysics on a Shoestring*, Los Angeles: Silman-James.

Empfohlene Zitierweise

Herzfeld, Gregor: »The notes can be extremely strange«. Les Baxters Scores für Roger Cormans Poe-Filme. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 111-133, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p111-133>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

»Eine Popästhetik des Schreckens« – Musikdramaturgie zwischen freier Improvisation, Jazz- und Progressive Rock in den Gialli- und Mysteryhorrorfilmen Dario Argentos

Konstantin Jahn (Dresden)

Argentos Giallo- und Horrorästhetik

In Kunstgalerien und venezianischen Palästen, in Luxusvillen und Ballettschulen, in Parks und auf öffentlichen Plätzen werden junge, wunderschöne Frauen reihenweise erdolcht, aufgeschlitzt, erschlagen, gepöbelt, von Stacheldraht oder Hunden zerrissen.

Dieser Artikel fokussiert sich auf Dario Argentos *Gialli*- und Horrorwerk der 1970er und frühen 1980er Jahre¹ mit der Musik von Ennio Morricone und der Rockgruppe *The Goblins* bzw. Claudio Simonettis. Dario Argento inszeniert mit ungewöhnlicher Kameraarbeit, exzentrischer Ausstattung, surrealer Licht- und Farbbregie und innovativen Musikeinsätzen kinematographische »Schreckens-Opern«. Er arbeitet mit der Stringenz eines *Cinema Auteurs* mit eigener Logik, Ästhetik und Entwicklung. Musik – von Neuer Musik wie Improvisation, Klangexperimenten, Jazz, Funk, Italo-Pop, *Progressive Rock* bis zum Heavy Metal – erfüllt in Argentos

¹ Die hier betrachteten Filme umfassen die »Gialli-Tiertrilogie« *L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO* (Italien, Deutschland 1970, alle von Dario Argento), *IL GATTO A NOVE CODE* (Italien, Deutschland, Spanien 1971), *QUATTRO MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO* (Italien, Frankreich 1971) sowie *PROFONDO ROSSO* (Italien 1975), *TENEBRE* (Italien 1982), *PHENOMENA* (Italien 1985) und den Mystery-Horror-Film *SUSPIRIA* (Italien 1977).

Arbeiten eine wesentliche Funktion: sie ist die sensuelle Vermittlerin der Gewalt.

Neben Mario Bava ist Argento der populärste und kommerziell erfolgreichste Regisseur des italienischen Giallogenres. *Gialli* sind eine Mischung aus Krimi, Horror und Thriller. Der Name des Genres (Gelb) leitet sich aus der Umschlagfarbe schundliterarischer Kriminalromane und Thriller ab, die in Italien seit den 1920er Jahren in Massenauflage erscheinen. *Gialli* definieren sich durch wiederkehrende, quasi »kanonische« inszenatorische und thematische Muster. In den als *Whodunnit* konstruierten Filmen veranstalten sexualpathologische Killer bzw. Killerinnen ausgedehnte Morde an wunderschönen, zumeist leicht bekleideten Damen. Das bourgeoise Milieu, oft die Mode- oder Kunstszene, reflektiert in opulenten Ausstattungen und exotischen Drehorten den Camp Style und Jet-Set-Tourismus der 1970er Jahre. Die Mörder sind maskiert, mit Lederhandschuhen und Trenchcoat bekleidet und nutzen phallisch anmutende Mordwerkzeuge wie riesige Messer, Glasscherben oder Eisenstangen.

Argento interessiert sich nach eigener Aussage weder für lineare Storys noch für stringente Charakterentwicklungen. Nicht der Plot, sondern Dramaturgie und Inszenierung machen den Reiz seiner Filme aus. Seine Skripte entstehen nicht selten in dem surrealistischen Prozess des »automatischen Schreibens« (vgl. McDonagh 2010, 232). Der Fokus liegt nicht auf der Aufklärung der Verbrechen, sondern auf der sexualisierten Gewalt. Argento stellt die Brutalitäten als virtuos ausgestaltete, autonome Kunstwerke ins Zentrum seiner Filme. Sie sind wie Arien in den – im Geist der Nummernoper angelegten – Filmen. Den Grausamkeitstraditionen der italienischen Oper, der Dämonologie des Katholizismus und dem »Grand

Guignol« verbunden, verweisen sie auf das Kino als Jahrmarktsspektakel. Sie sind weit weniger narrativ als sensitiv orientiert.

Hier gibt es keine explizite Politik, keine Ideologie, keine Moral, sondern bloßes Sehen, Hören und Fühlen. Somit reduzieren sich die Filme auf die Beschwörung audiovisueller und emotionaler Schocks. Die Mord- und Suspense-Sequenzen zielen auf »außernarrative[n] sinnliche[n] Stimulation« (Robnik 2007, 254f.) Ob dies einen »Kult der Zerstreuung« (Robnik 2007, 254) feiert oder kathartischem Triebabbaudient, soll dahingestellt bleiben.

Argentos Filme konstituieren eine Dramaturgie des Ekels und der Angst. Der morbide Reiz liegt darin, Angst zu empfinden bzw. die Angst eines anderen miterleben. So funktionieren diese Filme in den von Linda Williams (1991) beschriebenen Kategorien der »*body genres*« – Porno, Horror, Melodram.

Während im narrativ orientierten Kino Mord-, Sex- und Gefühlsszenen nur »Exzesse« (Altman in Williams 1991, 3) darstellen, werden die Exzesse in den »*body genres*« zum System. Dies setzt Argentos Filme in eine Tradition mit dem von Tom Gunning für die Frühzeit des Kinos beschriebenen »Kino der Attraktionen«, das auf direkte Reizeinwirkungen abziele:

Confrontation rules the cinema of attractions in both the form of its films and their mode of exhibition. The directness of this act of display allows an emphasis on the thrill itself---the immediate reaction of the viewer (Gunning 1999, 122).

Musikdramaturgie

Die isolierte Stellung des Spektakels innerhalb der Dramaturgie erlaubt es den Komponisten, die Musik weit unabhängiger zu entwickeln als in narrativ orientierten Filmen. Polemisch könnte man sagen, dass sich die Freiheit der Musik gegenläufig potentiell zum narrativen Gehalt des Films entfaltet. Argentos Filme eröffnen für die Filmmusik, so Simon Boswell, der Komponist von PHENOMENA,

a new in-between world where regular music metre was unimportant, where the rhythm of a piece could be dictated by the pace of the images (...). A place where sound could be explored to the full, beyond the conventional instrumentation of an orchestra or a rock band (Boswell 1995).

Während die Szenen der Rahmenhandlungen meist ohne Musik in nüchternem, fast dokumentarischem Stil gehalten werden, feiert die Musik in den Mord-, Suspense-, Sex- oder Traumspektakel ein blutdürstiges Fest. Argentos Musik attackiert aggressiv die Sinne des Publikums. Er vertraut so weit auf die somatischen Effekte der Musik, dass er Teile der jeweiligen Filmmusiken überlaut am Set abspielen lässt: »To frighten the actors!«, wie er selbst sagt² (McDonagh 2010, 142). So fungieren die Filmmusiken bei

² Symptomatisch für dieses Filmmusikverständnis ist Argentos »Bearbeitung« von George A. Romeros Zombieklassiker DAWN OF THE DEAD (USA 1978). Für die europäische Version unter dem Titel ZOMBI erhöht er hauptsächlich die Lautstärke der Musik (vgl. McDonagh 2010, 153).

Argento, um Michael Palm zu zitieren, nicht als Medium erzählbarer Bedeutungen, sondern lassen die Hörenden zur erschütterten »Schwingungsmembran« werden. Zwischen Film und Betrachter findet ein »Wärmeaustausch« statt. (vgl. Palm in Robnik 2007, 250)

Die Klangfelder bei Ennio Morricone

Die Basis aller Filmmusiken sind »Klangkompositionen«, die mit Rhythmussequenzen aus der Popmusik kombiniert und mit einem oder zwei diatonischen Songs kontrastiert werden. Diese Methode ist strukturell in allen Filmen identifizierbar, sie variiert nur in Stilistik und Klang.

Für die Entwicklung der Klangflächen in der Tiertrilogie funktionalisiert Morricone seine Avantgarde-Erfahrungen mit dem Improvisationskollektiv *Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC)*. Morricone, der als Trompeter und Vokalist bei der GINC agiert, übernimmt von dort ein besonderes Augenmerk auf die vokale Klanggestaltung, die extreme Ökonomie des Materials und die Konzentration auf die Klangfarbe. Die Klangforschung, der Einbezug von Geräuschen und die vokale Klangerzeugung in phonetischer Methodik schlagen sich direkt in den Giallo-Filmmusiken nieder. Deutlich wird die Übernahme dieser Konzerttechniken in die Filmmusik in den so genannten *Multipla I/II*, die sich im Privatarhiv Morricones befinden. Morricone sammelt hier ein Repertoire melodischer, rhythmischer, akkordischer und anderer Module. Dieser Tonvorrat wird so gestaltet, dass nur eine Idee pro »Zelle« verwirklicht wird. Das heißt, der jeweilige Tonvorrat wird als Cluster, als Akkord, als Melodie etc. horizontal und vertikal geschichtet, verkettet und

gereiht und mit Hilfe der 12-Spurtechnik den Filmen unterlegt (vgl. Hausmann 2008, 37f). Zur Aufnahme der Filmmusiken für Argento schreibt Morricone:

Hier habe ich das erste Mal im Kino, ja, ich glaube sogar: grundsätzlich in der Geschichte des Kinos mit einer aleatorischen, gestischen Schreibweise experimentiert. Das Orchester hielt sich an Strukturen, die ich, während ich dirigierte, auf gewisse Weise willkürlich zum Einsatz brachte. Und deshalb war die Schreibweise nicht an das Zeitmaß gebunden, geschrieben aus Pausen und Takten. Daher also eine experimentelle Art, Filmmusik zu machen (Morricone in De Angelis, Karnik 2009, 2).

In *L' UCCELLO* beobachtet der zwischen zwei riesigen Glasfenstern hilflos eingesperrte Held eine junge Frau, die sich im Todeskampf windet. Wie ein Element des noblen Interieurs legt sich Morricones minimalistisch gestaltete Klangfläche über den Todeskampf der Frau.

Perkussiv und als minimalistische Arpeggien eingesetzte instrumentale Module von Triangel, Vibraphon und Glocken beschleunigen und verdichten sich, verlangsamen oder dünnen sich aus. Dieser athematisch schwebende Klangteppich verstärkt – weder kommentierend noch distanzierend – die Brutalität in jener Szene. Morricones Klangfelder entwickeln eine statische Dynamik, sie sind schwebende Gebilde der Desorientierung und Verwirrung ohne Phasenbildung oder Symmetrie.

Die Klangfelder bei ›The Goblins‹

Wie die musikdramaturgische Entwicklung der Tiertrilogie und auch die nachfolgenden Filme zeigen, sucht Argento nach einem steigenden Aggressionspotential seiner Filmmusiken. Er trennt sich von Morricone und entlässt den Jazzkomponisten Giorgio Gaslini, der bereits den größten Teil von PROFONDO ROSSO fertig gestellt hatte. Stattdessen engagiert er die Progressive-Rock-Gruppe *The Goblins*, die seine folgenden – stark von Horror und Mysteryelementen geprägten Filme – vertonen sollen.

Während Morricone noch mit dem Instrumentarium und der Tonsprache der »Kammermusik« arbeitet, entwickeln *The Goblins* ihr Klangspektrum vor dem Hintergrund des *progressive rock*, der elektronischen Musik und des Synthesizer-Pop. Getrieben von minimalistischen Rockrhythmen zeichnen sich auch ihre Scores durch die intensive Arbeit mit diversen Klangfarben aus. Folkloristische Instrumente wie Buzuki, Tabla oder Mandoline werden elektronisch verfremdet und mit Percussionsakzenten durchsetzt. Stöhnen, Ächzen, heiseres Seufzen, Zischen, wortlose Chöre und Vocoder-Stimmen »durchbluten« die Rockrhythmen und steigern sich bis zu experimenteller Geräuschmusik. Wegen der Rocksensibilität dieser Musik wird zum Beispiel der Soundtrack für PROFONDO ROSSO, trotz aller klanglichen Bizarrerien, auch erfolgreich als Progressive-Rock-Platte vermarktet.

Durch den Verzicht auf symmetrische Phasenbildung oder strukturelle Entwicklung der Melodiebögen reduzieren sich diese Gebilde auf den Parameter Klang. Textlose Stimmen aus dem Repertoire der Angstäußerungen, der Einbezug »fremder« und »verfremdeter« Klänge vermitteln das Unheimliche. Die stehenden Klangfelder erzeugen durch den

fehlenden Wiedererkennungswert von thematischem Material eine »Dynamisierung (...) durch die nichterfüllte Erwartung« (LaMotte Haber 1980, 216).

Der befremdliche Charakter dieses Klangfarbengemäldes erhöht den physischen und psychischen Druck der Bilder auf die Zuschauer. In der Überladung und Verdichtung der auditiven Ebene der Filme spiegelt sich nicht nur die Paranoia der zumeist weiblichen Opfer. Die Musik setzt auch den Betrachter einer Art Zwangsneurose aus.

Rhythmisches

Sowohl Morricone als auch *The Goblins* aktivieren und »popularisieren« ihre Atmosphären partiell mit rhythmischen Motiven bzw. lassen sie in komplette Songs oder Rhythmus Schleifen münden. Morricone arbeitet dabei vor allem mit Jazz- und Jazz-Rockelementen. Schlagzeug und Bass reflektieren zeitgleiche Entwicklungen wie Miles Davis' Fusion Jazz oder den deutschen und englischen Krautrock.

Während Morricone die rhythmischen Elemente eher sparsam einsetzt, grundieren Goblin ihre Flächen durchgehend mit einem gleichmäßigem Puls, Riffsegmenten aus dem Rock-Fusion- und Disco-Repertoire und/ oder Sequenzerstrukturen. Sie arbeiten mit durchgehenden Rhythmusbändern, Mustern von Arpeggien oder Loops. Diese Schleifen werden mit harschen Akzenten oder rasenden Melodiefragmenten durchsetzt.

In *SUSPIRIA* wird der von den Hexen einer Ballettschule verfluchte Korrepetitor auf dem Münchner Königsplatz von seinem eigenen

Schäferhund zerfleischt. Dazu treiben japanische Taikotrommeln und tiefe synthetische Bässe die Ambience-Flächen voran und verdichten den ethnomusikalischen Rhythmus bis hin zu von Percussionsakzenten durchsetztem Session-Rock.

PROFONDO ROSSO lebt ganz von einer rhythmisch-melodischen Sequenz. Gespielt auf der Cembalo-Implikation des Synthesizer, gedoppelt durch eine abgedämpfte Gitarre, mit tiefen Akzenten versehen, zieht sich dieses Motiv durch den gesamten Film. Diese melodisch-rhythmische Schleife verleiht Tötungssequenzen, wie dem Herausbrechen der Zähne eines Opfers an der Kante eines Kaminsimses, die Ästhetik eines brutalen Musikvideos.

TENEBRE vertraut gänzlich auf zwei Italo-Pop-Disco-Rhythmen. Vor dem Hintergrund dieser Rhythmen lässt Argento die Kamera so nah über die Außenwand eines Hauses schweifen, dass die Architekturen wie abstrakte Figurationen erscheinen. Im Inneren des Hauses folgt die Kamera einer nackten Frau bis in die Arme des Mörders, der sie zu den Rhythmen aufschlitzt. Hier wird die Verknüpfung von Gewalt und Pop-Musik manifest, der Mord ein ästhetisches Ereignis, ein Tanz.

Musik als Droge

In Argentos Filmen wird die Rhythmik »psychoaktiv«. Rhythmen in gleichbleibendem Tempo mit mittleren Texturen reduzieren, so LaMotte-Haber, in »nicht narrativen« Filmsequenzen die »interpretierenden Leistungen des Subjekts (...) auf das Niveau unwillkürlicher Reaktionen, auf Automatismen« (LaMotte Haber 1980, 200f).

Die regulären Rock-, Jazz- und Diskorhythmen in steter Wiederholung, die Repetition minimalistischer Melodie- und Rhythmusschleifen und die langsame, aber permanente, kaum bewusst wahrzunehmende Veränderung harmonisch einfacher Muster entwickeln einen körperlich aktivierenden Sog, der die intellektuelle Distanz zu den Bildern zumindest erschwert. Gleichzeitig erzeugen rhythmische Ausbrüche wie Morricones free-jazzige Schlagzeugimprovisationen oder *The Goblins'* unvermittelte Synthesizer- und Drumcomputer-Sequenzen in ihrer Unvorhersehbarkeit Spannung und Nervosität, Desorientierung und Schreckmomente.

Wie Simon Frith bei seinen Untersuchungen zur Pop- und Jazzmusik feststellt, assoziiert eine abendländische Tradition das Rhythmische mit dem gering geschätzten Körperlichen, Sexuellen. »Bodily responses«, so Stephen Frith, »became by definition, mindless« (Frith 1998, 125f). Ein Verlust der geistigen Selbstkontrolle, gerade in der Musik bzw. der Wahrnehmung von Musik, gilt – kulturell geprägt – als geringwertig und unmoralisch. Argentos Strategie instrumentalisiert so einen Komplex rhythmischer »Provokationen« in der (Film-)Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Sie reiht sich ein in eine Tradition, die von den provokativen »Radaujazzbands« des Dadaismus über die sexuellen und gewalttätigen Konnotationen des Schlagzeugs in *Film noirs* wie PHANTOM LADY (USA 1944, Robert Siodmak), den amerikanischen »sozialen Problemfilmen« wie THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (USA 1955, Otto Preminger) bis zum Sounddesign der Überwältigung im Bombast-Kino von Science-Fiction Epen und Actionfilm führt.

Die Perversion des Songs

Ein letztes strukturelles Merkmal von Argentos Musikdramaturgie ist die Kontrastierung der Brutalität des vorgestellten musikalischen Materials mit Titelsongs bzw. einfachsten diatonischen Melodien. Jene werden bewusst weich, lieblich, beinahe kitschig gehalten und erscheinen hauptsächlich im Vorspann der Filme, um den Betrachter auf falsche Fährten zu locken. Morricone schreibt für die Tiertrilogie gitarren- oder streicherbegleitete Popsongs, zwischen Bossa Nova, Italo Pop und Soft Jazz. Diese Farben verweisen einerseits auf das internationale Jet-Set-Milieu der 1970er Jahre, die Musik von Flughafen- und Hotel Lounges, andererseits erhöhen sie in ihrer Weichheit und ihrem fast zärtlichen Kitsch die Brutalität der Mordsequenzen.

Doch auch ihre vermeintliche Unschuld schlägt immer wieder in einen pervers-sadistischen Charakter um und legt den Zynismus von Argentos Musikdramaturgie bloß. In 4 MOSCHE enthüllt sich das harmlose Titelthema zunächst als ein typischer Softpornosong zur Begleitung einer Sexszene. Im Finale ästhetisiert es dann – mit Chören noch stärker verkitscht – die in Zeitlupe gedrehte Enthauptung der Mörderin. Die »Titelthemen« in SUSPIRIA und PROFONDO ROSSO sind im Gestus von Kinder- oder Wiegenliedern gezeichnete Melodiefragmente. Durch gezischte oder gefauchte Vortragsweise und ihre stete Verwobenheit in die befremdlichen Klangwolken entwickeln sie ihren unheimlichen Charakter.

Schlussbetrachtungen

In *OPERA* (USA 1988, Dario Argento) werden einer gefesselten Sängerin Nadeln unter die Augen geklebt, so dass sie ihren Blick nicht von einem brutalen Mord abwenden kann. Dazu ertönt Heavy Metal von *Iron Maiden*. Hier wird die Strategie Argentos zusammengefasst. Er zwingt den Betrachter in die Rolle des Voyeurs diverser Persionen, zumeist gewaltdurchtränkter Sexualität bzw. sexualisierter Gewalt. Um mit jener Gewalt in all ihrer Surrealität innerhalb irrelevanter Plots direkt die Sinne des Betrachters zu attackieren, bedient sich Argento des gesamten Registers musikpsychologischer Sensitivität. Argentos führt so diverse Möglichkeiten vor, Aggressionen musikalisch zu transportieren.

So beeinflusst die Musik in Argentos Werk das gesamte nachfolgende Horror-, Zombie- und Slashergenre sowie Teile des Heavy Metal. Das 5/4-Titelthema von *JOHN CARPENTER'S HALLOWEEN* (USA 1978, John Carpenter) ist deutlich von *PROFONDO ROSSO* inspiriert, Tarantino benutzt in *GRINDHOUSE: DEATH PROOF* (USA 2007, Quentin Tarantino) Fragmente aus *Morricones* Titelthema zu *4 MOSCHE*. Die Soundtracks von *The Goblins* werden zum erklärten Vorbild zahlreicher Metal- und Hardrockbands von *Kiss* bis *Alice Cooper*. Musiker wie Rob Zombie oder Michael Patton bearbeiten noch im 21. Jahrhundert Auszüge aus Argentos Soundtracks.

So verdeutlicht Argentos Werk auch einen stilistischen Wandel in der Popmusik als Trägerin von Aggressionen. Schon Mitte der 1970er Jahren sind Jazz und Freie Improvisation semantisch zu schwach für den Schrecken der Bilder und müssen durch Synthesizer-Klänge und Heavy Metal ersetzt werden. Während die Ursachen für diesen Wandel sicher auch in der

sozialen Funktion der jeweiligen Musikstile zu suchen sind, bleibt doch ein musikalisches Kriterium als Aggressionsvehikel konstant: die rhythmische Insistenz.

Literatur

- Boswell, Simon (1995) Neither Mozart nor Hendrix. In *Sight and Sound*, URL: http://www.simonboswell.com/user_docs/SIGHT%20&%20SOUND.pdf (Stand: 3.2.2013).
- De Angelis, Paola/ Karnik, Olaf (2009) Ennio Morricone und der Giallo. Wie komponiert man Mord? In *Intro Nr. 168*, S. 1-2, URL: http://www.intro.de/film/kino/23052720?current_page=2 (Stand 3.2.2013).
- Frith, Simon (1998) *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford u.a.: Oxford University Press.
- Gunning, Tom (1999) An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)credulous Spectator. In: *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Hrsg. von Linda Williams, New Brunswick: Rutgers University Press, S. 114-133.
- Hausmann, Christiane (2008) *Zwischen Avantgarde und Kommerz – Die Kompositionen Ennio Morricones*, Hofheim: Wolke Verlag.
- LaMotte-Haber, Helga de/ Emons, Hans (1980) *Filmmusik – eine systematische Beschreibung*, München u.a.: Hanser.
- McDonagh, Maitland (2010) *Broken Mirrors/ Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*, Minneapolis u. a.: University of Minnesota Press.
- Robnik, Drehli (2007) Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: *Moderne Film Theorie*, Hrsg. von Jürgen Felix, Mainz: Bender Verlag, S. 246-286.
- Williams, Linda (1991) Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In *Film Quarterly* 44/ 4 S. 2-13.

Filme (Dario Argento)

- L' UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (Italien, Deutschland 1970)
- IL GATTO A NOVE CODE (Italien, Deutschland, Spanien 1971)
- QUATTRO MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO (Italien, Frankreich 1971)
- PROFONDO ROSSO (Italien 1975)
- SUSPIRIA (Italien 1977)
- TENEBRE (Italien 1982)
- PHENOMENA (Italien 1985)
- OPERA (USA 1988)

Weitere Filme

PHANTOM LADY (USA 1944, Robert Siodmak)

THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (USA 1955, Otto Preminger)

DAWN OF THE DEAD (USA 1978, George A. Romero)

JOHN CARPENTER'S HALLOWEEN (USA 1978, John Carpenter)

GRINDHOUSE: DEATH PROOF (USA 2007, Quentin Tarantino)

Empfohlene Zitierweise

Jahn, Konstantin: »Eine Popästhetik des Schreckens« – Musikdramaturgie zwischen freier Improvisation, Jazz- und Progressive Rock in den Gialli- und Mysteryhorrorfilmen Dario Argentos. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 134-149, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p134-149>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Jazz im Film

Peter Wegele (München)

Abstract

Der vorliegende Text beleuchtet das Thema »Jazz im Film« aus drei Blickrichtungen. Zuerst wird der Jazz als *Sujet* eines Filmes vorgestellt. Dann werden Filmmusiken von Miles Davis, Duke Ellington und Charles Mingus erörtert, um aufzuzeigen, wie Jazzmusiker mit der Herausforderung umgehen, ihre Musik in einen außermusikalischen Schaffensprozess einzuordnen und sich den Gesetzen des Films anzupassen. Zum Schluss wird gezeigt, wie prominente amerikanische Komponisten sich des Jazzidioms bedienen, um eine originär amerikanische Musiksprache zu schaffen. Deren Musik diente als Vorbild für einige wichtige Filmpartituren aus den fünfziger Jahren. Die Improvisation, ein Wesensmerkmal des Jazz, spielt bei den Filmmusiken der Jazzmusiker eine Rolle, bei den durchkomponierten Partituren fehlt sie zumeist völlig.

Aus methodischen Gründen werden in diesem Beitrag ausschließlich fiktionale Filme besprochen. Dabei wird der Frage nachgegangen, ob oder inwieweit der individualistische Charakter der Jazzmusik verloren geht, wenn sie zur Filmmusik wird.

Miles Davis oder Duke Ellington hatten ihre Musik nicht auf den Filmschnitt komponiert, sondern spielten ganze Takes ein. Diese Musik wurde danach in die Filme montiert. Dabei waren klar filmische, also außermusikalische Kriterien für den Umgang mit der Musik entscheidend. Dennoch ist beim Betrachten der Filme klar, dass sie gerade durch die Individualität der Musik eine besondere Wirkung entfalten, seien es die Attribute, die man dem Jazz zuweist (»Coolness«, »Melancholie« oder »Urbanität«) oder auch der Sound oder Groove dieser Musik. So kann man in dieser Hinsicht durchaus von einem Synergieeffekt dieser beiden Kunstformen sprechen.

Einführung

Sowohl der Jazz als auch der Film sind, wenn man sie im Kontext unserer Kulturgeschichte betrachtet, relativ junge Kunstgattungen. Beide gibt es seit etwa 120 bis 150 Jahren. Beide haben eine Zeit gebraucht, bis sie auch von der mittelschichtigen Gesellschaft anerkannt wurden. In den zwanziger Jahren sah man viele Jazzbands in den Stummfilmen. Dieses goldene Jahrzehnt des Stummfilms wurde auch »The Jazz Age« genannt.¹ Der erste kommerziell erfolgreiche Tonfilm trug den Titel *THE JAZZ SINGER* (USA 1927, Alan Crosland). Sowohl der Jazz als auch der Film hatten in den USA in den dreißiger und vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts ihren ersten kommerziellen Höhepunkt. Im Jazz war dies die Swingära mit ihren Bigbands, deren Protagonisten gefeierte Stars waren. Im Film war dies das so genannte »Golden Age« der großen Studios in Hollywood. Danach gab es in beiden Medien starke Individualisierungstendenzen.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Zusammenwirken von Jazz und Film setzte erst relativ spät ein. Dabei eröffnet das Thema »Jazz im Film« eine Vielzahl an interessanten Untersuchungsperspektiven. 2008 gab es im MoMA (Museum of Modern Art) in New York eine Ausstellung mit dem Titel »Jazz Score«. Im Laufe der Ausstellung wurden über sechzig Filme aus mehreren Jahrzehnten gezeigt, aus vielen Ländern und jeglicher stilistischer Couleur. Der Musikwissenschaftler David Meeker hat 2004 in der *Library of Congress* in Washington seine Enzyklopädie »Jazz on the Screen« veröffentlicht. Auf 1721 Seiten sind dort über 1000 Jazzmusiker

¹ Vergl: u-s-history.com: »...the 1920s era went by such names as the Jazz Age,...« (letzter Zugriff: 05.01.2013).

aufgelistet, die *onscreen* oder *offscreen* bei über 18.000 Film-, Fernseh- oder Videoproduktionen beteiligt waren.²

Der vorliegende Beitrag kann dem Thema »Jazz im Film« natürlich nicht einmal ansatzweise in entsprechender Ausführlichkeit gerecht werden. Dies ist auch nicht die Absicht. Vielmehr soll gezeigt werden, was passiert, wenn zwei eigentlich von einander unabhängige Kunstrichtungen aufeinander treffen. Es wird anhand einiger ausgesuchter Beispiele untersucht, ob bei dem Zusammenwirken dieser beiden Gattungen neue Synergien entstanden oder ob es Reibungsverluste gab, z.B. dadurch, dass eine autonome Musik dem Diktat des Filmes unterworfen wird. Dabei wird aus methodischen Gründen eine Einschränkung auf fiktionale Filme vorgenommen.

I. Jazz als Sujet

Unter der Überschrift »Jazz als Sujet« soll gezeigt werden, wie Jazzmusik den Rhythmus, das Timing der Montage, ja die ganze Machart, Ausdruck und Ästhetik eines ganzen Films bestimmen kann.

KANSAS CITY (USA 1996, Robert Altman)

KANSAS CITY ist eine filmische Verbeugung Altmans vor seiner Geburtsstadt. Die Stadt Kansas City liegt geographisch an einem Schnittpunkt der großen Verkehrswege der USA. Dies brachte es mit sich,

² Siehe unter: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/html/jots/jazzscreen-home.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

dass vor allem in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts viele Bands auf ihren Tourneen durch die Stadt kamen. Dort traf man sich mit einheimischen Musikern zu so genannten *Cutting Sessions*. Diese Sessions in den diversen Clubs hatten eine wichtige soziale Funktion. Die Jazzclubs gehörten zu den wenigen Orten, in welchen die Schwarzen soziale Kontakte pflegen konnten. Sie waren die Orte, in denen das Zusammenleben der damals strikt getrennten Bevölkerungsgruppen noch am ehesten funktionierte.

Der Film KANSAS CITY beleuchtet das soziokulturelle Umfeld, in welchem sich die Musiker trafen und ihre Kunst weiter entwickelten. Allerdings nähert sich Altman dem Jazz in Kansas City auf ganz besondere Weise, denn vordergründig erzählt er eine Gangstergeschichte. Dreh- und Angelpunkt der Handlung ist eine Jam Session im *Hey Hey Club*. Die Musiker begleiten die Zuschauer gleichsam musikalisch kommentierend durch die Handlung fast des gesamten Films, beinahe so wie der Chor des griechischen Theaters. Jonathan Rosenbaum schrieb in seinem Kommentar zu KANSAS CITY den Musikern der Session in dem Film eine ähnliche Funktion zu, wie sie Rosencrantz und Guildenstern im Hamlet hätten: »KANSAS CITY was simply the latest in a long line of features that use jazz the way Hamlet uses Rosencrantz and Guildenstern – as interruptions designed to be interrupted«.³

1934 fand in Kansas City im *Cherry Blossom* die legendäre Session statt, in welcher sich Lester Young, Ben Webster und Hershel Evans mit dem Gast Coleman Hawkins gemessen haben. Diese Session dauerte bis weit in die frühen Morgenstunden. Altman hat dieser legendären »tenor battle« innerhalb der Session seines Films einen zentralen Platz eingeräumt und

³ <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6559> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

lässt während dieser »battle« (im Film von Craig Handy und Joshua Redman) auch die Filmhandlung kulminieren.

Altman war 1934, zum Zeitpunkt der Session im Cherry Blossom, neun Jahre alt. Der Eindruck, den die Musik der Dreißiger auf ihn gemacht haben muss, scheint nachhaltig zu sein, wenn er über 60 Jahre danach diese filmische Hommage an den Jazz in Szene setzte. Um dem entsprechend Gewicht zu verleihen, hat Altman 21 teilweise weltweit anerkannte Musikerinnen und Musiker von der Statur einer Geri Allen (im Film spielt sie die Rolle von Mary Lou Williams), oder Joshua Redman (Lester Young) eingeladen. Sie spielten Kompositionen wie »Solitude« (Duke Ellington, 1934), »Tickle Toe« (Lester Young, 1940) oder »Moten Swing« (Bennie Moten, 1932). Aber sie reproduzierten nicht einfach die Musik dieser Zeit, sondern interpretierten diese auf ihre eigene, zeitgemäße Art. Eigentlich ist dies die angemessenste und zudem die fruchtbarste Art der Auseinandersetzung mit einer Stilrichtung. Man ahmt nicht nur etwas nach, sondern drückt das Wesen und die Eigenheit des alten mit eigenen Worten aus.

Altman ging sogar noch einen Schritt weiter. Da die Sessions im Film nicht komplett gezeigt werden konnten, gibt es einen zweiten Film, in welchem sie zur Gänze zu sehen sind: ROBERT ALTMAN'S JAZZ '34 (USA 1997, ein Teil davon als TV-Folge in GREAT PERFORMANCES). Die Musiker blieben dafür noch drei Wochen in den Filmkulissen. Man sprach von dem Jazzereignis der Dekade.⁴ In der 72minütigen Fassung gibt es 15 Musikstücke. Harry Belafonte, der in KANSAS CITY den Gangster »Seldom Seen« spielte, gibt hier den Erzähler, zusätzlich kommen Einwohner und

⁴ Vergl. z.B.: <http://www.arsenal-berlin.de/forumarchiv/forum97/f075d.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

Musiker aus Kansas City zu Wort. Die Einbettung der real stattfindenden Jazzsessions in Kostüme und Bühnenbild bewirkt ein Verwischen von Fiktion und Realität, bzw. gibt den Aufnahmen eine inszenierte Authentizität.⁵

Nicht nur in der Musik bemühte sich Altman um diese Authentizität. In einem Nebenstrang der Handlung von KANSAS CITY sieht man den jungen Charlie Parker auf der Empore sitzen, mit seinem Saxophon in der Hand jeden Ton der Musiker absorbierend und nachahmend. Dies hat primär nichts mit der Handlung des Films zu tun. Aber Charlie Parker war tatsächlich regelmäßig in den Clubs im Kansas City der Dreißiger, um Lester Young zu hören.⁶ Und so stellt die Einbindung einer historischen, aber dramaturgisch letztendlich wenig relevanten Begebenheit ein weiteres Indiz dafür dar, dass Altman mit diesem Film ein realitätsnahes *Biopic* über den Jazz der dreißiger Jahre schaffen wollte. Die erzählte Handlung stellt den Rahmen für dieses *Biopic* dar. Normalerweise ist es die Funktion der Musik, der Handlung und damit dem Film zu dienen. Bei KANSAS CITY und JAZZ '34 ist dies gewissermaßen umgekehrt. Ein fiktionaler Kinofilm dient als Medium eines künstlerisch überhöhten Portraits einer Musik. Altman sagte selber einmal, die Struktur des Films sei »Jazz«.⁷ Und in der Tat

⁵ Bereits 1944 inszenierte Gjon Mill 1944 in JAMMIN' THE BLUES eine zehnminütige Jam Session in einem fiktionalen Raum.

⁶ So erzählte zum Beispiel Gerry Mulligan: »...when he was a little kid...he'd be down at the places and he could hear Lester Young play.« Zit. in: Library of congress: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/html/mulligan/gm-charlie.htm> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

⁷ Vgl. *Making Of* der DVD von KANSAS CITY. Sowie: Gunter Göckenjan: *Schwarze Gesichter – Hollywood und der Jazz*. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/hollywood-und-der-jazz--robert-altman-versucht--die-musik-ins-rechte-licht-zu-ruecken-schwarze-gesichter,10810590,9186048.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

entsprechen Choreographie und Timing des Films dem der Session. Dies könnte man analog der Eingangsthese als eine wechselseitige Befruchtung von Jazz und Film werten.

II. Jazzmusiker als Filmmusikkomponisten

Jazz ist eine Kunst der individuellen Ausdruckskraft. Wenn ein Filmemacher einen Jazzmusiker für die Filmmusik engagiert, ist davon auszugehen, dass genau diese spezielle Ausdruckform und die Persönlichkeit des Musikers zu diesem Engagement führen. Louis Malle engagierte Miles Davis mit Sicherheit wegen seines individuellen Tones und wegen seiner besonderen Art der Improvisation. Sonst hätte er jeden guten Filmkomponisten anfragen können, der seine Kunst in den Dienst des Filmes stellt. Im Folgenden soll erörtert werden, ob oder inwieweit sich die beiden Künste auf Augenhöhe begegnen, wenn denn Filmemacher die Jazzmusiker eben *wegen* ihrer Eigenheit engagieren. Gehen Film und Musik deshalb eine Symbiose zweier gleichberechtigter Medien ein? Die Frage, ob die Jazzmusik den Stellenwert einer autarken Kunst behält oder ob sie durch die Montage doch wieder zu einem untergeordneten Teil des Films wird, soll anhand von drei Filmen untersucht werden.

Der erste Film, der hier besprochen werden soll, wurde in Frankreich gedreht. Jazz war nicht nur ein wichtiger Bestandteil der französischen Unterhaltungs- und Chansonmusik (Cooke 2008, 318f.), sondern spielte in der französischen Kultur allgemein eine wichtige Rolle. So wurde 1947 von Efstratios Tériade das Buch »Jazz« mit Drucken von Henri Matisse veröffentlicht. In dem selben Jahr schrieb dieser an einen Freund: »There

are wonderful things in real jazz, the talent for improvisation, the liveliness, the being at one with the audience.«⁹ Diese Äußerung eines bildenden Künstlers über Jazzmusik lässt den Schluss zu, dass auch französische Filmemacher als Vertreter einer weiteren visuellen Kunstform ähnliche Qualitäten im Jazz sahen. In der Tat gab es in Frankreich einige Filme mit Jazz als Filmmusik. Dass es ab den späten Fünfzigern auch afroamerikanische Jazzmusiker gab, die Filmmusik in Frankreich schrieben, hat neben ästhetischen Gründen auch eine historische Komponente. Bereits ab dem ersten Weltkrieg kamen afroamerikanische Jazzmusiker wie Sidney Bechet regelmäßig nach Frankreich, um dort zu konzertieren. Als die amerikanischen Truppen Paris befreiten, kamen auch viele farbige GIs nach Europa. In seinem Buch *Making Jazz French* beschreibt der Autor Jeffrey H. Jackson die Reaktion der Franzosen auf die offenkundigen Rassenschranken in der Army:

...the war introduced African Americans to a greater number of French people ...often to the delight of black soldiers, who felt more warmly accepted in France than in their own country...Many French officers disdained the U.S. regulations that kept whites and blacks in separate units...Previous generations of black American writers, intellectuals, and entertainers who had visited France brought back stories of a nation that was open and racially tolerant compared to the United States (Jackson 2003, 16).

⁹ Zit. in: http://www.henri-matisse.net/cut_outs.html (letzter Zugriff: 10.01.2013)

So kamen nach dem Zweiten Weltkrieg besonders afroamerikanische Jazzmusiker wie Bud Powell oder Kenny Clarke nach Paris, um dort zu leben.¹¹

Am 4. April 1957 spielte mit John Lewis erstmals ein amerikanischer Jazzmusiker die Musik für einen französischen Film ein. Es war der Film *SAIT-ON JAMAIS* des Regisseurs Roger Vadim. Dies war der erste von mehreren französischen Filmen mit amerikanischen Jazz-Komponisten.

ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (FR 1958, Louis Malle)

Miles Davis, der Zeit seines Lebens eine enge Beziehung zur französischen Hauptstadt hatte,¹² spielte im selben Jahr die Musik zu dem Film *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD*, dem ersten Spielfilm des damals 25-jährigen Regisseurs Louis Malle, ein.¹³ Der Trompeter kam nach Paris, um im Club *St. Germain* ein Gastspiel zu absolvieren und wurde hierbei von dem Regisseur angesprochen, die Musik für diesen Film zu schreiben. Bei einem gemeinsamen Screening wurden die musikalischen Einsätze festgelegt und die ungefähren Tempi und die Stimmung der Musik. Davis bekam ein Klavier in sein Hotelzimmer gestellt und erarbeitete Themenideen und harmonische Stimmungen. Als er mit seiner Band am 4. Dezember abends ins Studio ging, um die Musik einzuspielen, hatten die

¹¹ Vergl. Stovall (1996) Oder Shack (2001).

¹² Miles Davis war 1949 das erste Mal in Paris, beim ersten internationalen Jazzfest nach Kriegsende, es verband ihn eine lebenslange Freundschaft mit Juliette Gréco und 1989 erhielt er die Grande Medaille de Vermeil.

¹³ Dieser galt als bekennender Jazzfan. Sein erster Studentenfilm 1954 trug den Titel *Crazeology*, benannt nach dem gleichnamigen Stück von Charlie Parker.

Musiker weder den Film zuvor gesehen, noch kannten sie die Musik.¹⁴ Davis erzählt in seiner Autobiographie, dass er einen »musical score« geschrieben habe (Davis 1989, 217). Das Besondere an dieser Musik ist allerdings, dass es sich eben um keinen auskomponierten Filmscore im üblichen Sinne handelt, sondern eben nur diese harmonischen und thematischen Skizzen. In einem Gespräch mit Francois Chalet bestätigte Malle, dass es keine ausnotierte Partitur gab.¹⁵ Das Besondere dieser Aufnahme kommt auch in einem Interview des Bassisten Pierre Michelot aus dem 1988 zum Ausdruck.

...Ce qui caractérise cette séance est l'absence de thème défini. C'était très nouveau pour l'époque surtout pour une musique de film. A l'exception d'un morceau (sur l'autoroute), basé sur les harmonies de Sweet Georgia Brown, nous n'eûmes de la part de Miles Davis que les indications succincts. En fait, il nous a simplement demandé de jouer 2 accords – ré minor et do 7 - , 4 mesures de chaque ad libitum. Cela aussi était nouveau, les morceaux n'étaient pas mesurés en durée...¹⁶

¹⁴ Die Musiker waren Barney Wilen, sax (der selber später einige Filmmusiken schreiben sollte), René Utreger, pno, Pierre Michelot, bass und Kenny Clarke, drs, die mit Davis das Gastspiel in Paris absolvierten.

¹⁵ François Chalais: »Que se passe-t-il exactement ?« Louis Malle: »Eh ! bien, c'est le musicien américain Miles Davis qui est en train d'improviser sur les images de mon film Ascenseur pour l'échafaud.« François Chalais: »Vous voulez dire qu'il regarde les images et il joue de la trompette en fonction de ces images?« Louis Malle: »Oui, c'est-à-dire que ce sont des images qu'il connaît bien, puisqu'il a vu le film, et nous avons discuté de ce qu'on pourrait faire, et ensuite actuellement avec sa formation, on lui projette les images et il enregistre.« François Chalais: »Il n'a pas écrit de partition avant?« Louis Malle: »Absolument pas.«
Nachzusehen bei: www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEdu04732/miles-davis-ascenseur-pour-l-echafaud.html (Stand: 10.01.2013).

¹⁶ Vgl. Booklet-Text der Soundtrack-CD, Polygram 1988.

Die Musiker hatten, wie gesagt, keine Ahnung, was sie erwartet, als sie am Abend des 4. Dezember 1957 in das Studio Post Parisien kamen. Es gab nicht nur keine auskomponierten Themen, sondern auch die Harmonik wurde auf zwei Akkorde beschränkt, d Moll und C7 (außer bei dem von Michelot angesprochenen Titel »sur l'autoroute«). Die Musik zu dem Film weist ganz stark in Richtung der modalen Experimente von Miles Davis, welche sich wenig später in dem Album »Kind of Blue« wiederfanden.¹⁷

Dass sich Miles Davis musikalisch in Richtung des modalen Jazz bewegte, war sicher auch ein Grund für Louis Malle, die Zusammenarbeit zu suchen. Denn genau das Fehlen von Themen oder gar Leitmotiven, das Fehlen eines Orchesterklanges, dieses inszenierte Impromptu einer nur skizzenhaft vorbereiteten Musik findet seine Entsprechung in der Stilistik des Films. In der Schlüsselszene beispielsweise, in welcher Jeanne Moreau über die Champs-Élysées irrt, gibt es keine Beleuchtung, sondern nur das Licht, welches von den Straßenlaternen und aus den Schaufenstern kommt. Die Close-Ups geben den Blick auf das ungeschminkte Gesicht der Darstellerin frei. Diese Reduktion war so drastisch, dass ein Teil der technischen Filmcrew befürchtete, dass Louis Malle dem Image der Hauptdarstellerin Schaden zufügen würde.

¹⁷ Die Aufnahme für die Filmmusik fand in der Nacht vom 4. auf den 5. Dezember 1957 statt und wurde 1958 auf dem Plattenlabel Fontana veröffentlicht. *Kind of Blue* wurde am 2. März und 22. April 1959 aufgenommen.

That first week there was a rebellion of the technicians at the lab after they had seen the dailies. They went to the producer and said, »You must not let Malle and Decaë destroy Jeanne Moreau.« They were horrified.¹⁸

Dass ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD trotz dieser »Unstimmigkeiten« und der stilistischen Wagnisse zu einem großen Erfolg wurde, liegt auch an der emotionalen Dichte der Musik. Diese gibt dem Film einen Charakter der Verlorenheit und »transportiert die Melancholie und die Träume einer jungen existenzialistisch-desillusionierten Generation« (Teusner 2008).

Interessant ist bei ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD auch, wie man die Musik zu dem Film produziert hat. Man spielte den Musikern auf einer Leinwand die Szenen vor, die Musik haben sollten. Diese wurden in Loops so oft wiederholt, bis der Regisseur zufrieden war. Nach nur wenigen Stunden war die gesamte Aufnahme beendet.¹⁹ Pierre Michelot berichtete 1988 in einem Interview, dass Louis Malle die Musik nach der Aufnahme so in den Film eingebaut hat, wie er es dann für richtig hielt, wobei er die Stücke teilweise auch an andere Stellen des Films verschob.

¹⁸ Aus dem Buch *Malle on Malle*. Zit. In: http://www.rialtopictures.com/grisbi_xtras/elevator_malle.html (letzter Zugriff: 10.01.2013).

¹⁹ Marcel Romano. Zit. im Cover der CD des Soundtracks: »...it all went quickly, and four hours later it was all over.«

Il nous expliqua que la musique devait être comme une contrepoint à l'image. C'est ce qui explique qu'il utilisa certaines prises pour des sequences différentes de celles auxquelles elles étaient destinées au départ.²⁰

An dieser Stelle soll nun keine detaillierte Analyse der Beziehung von Bild und Musik erfolgen. Es sei in diesem Zusammenhang auf das Buch »Ascenseur pour l'échafaud – il luogo della musica nell'audiovisione« (2011) verwiesen, in welchem die Autorin Romina Daniele genau dies macht. Aber zusammenfassend lässt sich an dem Beispiel dieses Films eine gewisse Vorbildhaftigkeit ableiten: Miles Davis wurde engagiert wegen seines Sounds, wegen seiner Tendenz in Richtung modalen Jazz. Die Musik wurde nicht sekundengenau auf die Sequenzen komponiert, sondern es wurde, auf der Basis von einfachen Harmoniefeldern und skizzierten Themenideen, zum Bild improvisiert. Die Musik wurde dann, manchmal sogar losgelöst von ihrer eigentlichen Position im Film, montiert, wobei sie, nach der Vorgabe des Regisseurs, entweder ein- und ausblendet oder auch mal abrisshaft aussetzt.

ANATOMY OF A MURDER (USA 1959, Otto Preminger)

Auch in den USA begannen die Regisseure, Jazzmusiker zu engagieren. Zu nennen sei hier zuerst der Film ANATOMY OF A MURDER von Otto Preminger (1959).²¹ Duke Ellington ist der erste afroamerikanische Komponist, der

²⁰ Vgl. Booklet-Text der Soundtrack-CD, Polygram 1988.

²¹ Dieser hatte bereits 1955 einen Film mit einem Jazzscore herausgebracht. (THE MAN WITH THE GOLDEN ARM, mit der Musik von Elmer Bernstein; siehe unten).

eine nicht-diegetische Musik für einen abendfüllenden Featurefilm geschrieben hat.

Dass Premingers Wahl auf Duke Ellington fiel, hat wohl mehrere Gründe. Zum einen genoss Ellington in den USA eine ungebrochene Popularität, seit er am 20. August 1956, also drei Jahre zuvor, auf der Titelseite des Time Magazine war. Die Titelstory behandelte sein Comeback nach mehreren Jahren, in denen auch die Ellington Bigband wirtschaftliche Probleme hatte.²² Sein Auftritt auf dem Newport Jazzfestival 1956 stellte wohl einen Wendepunkt in seiner Karriere dar. Ellington sagte später zu seinem sensationellen Comeback: »I was born at the Newport Jazz Festival«.²³ Denn nicht nur die treuen »alten« Fans freuten sich über das Comeback, auch die jüngeren Zuhörer ließen sich von dem Zauber und Glanz der Band in den Bann ziehen. So schrieb denn auch das Time Magazine über zwei Generationen von Ellington-Fans.²⁴

Dieser Tatsache war sich Preminger wohl durchaus bewusst. Der Regisseur und Produzent des Films, der sich finanziell beim Verkauf der Soundtracks beteiligen ließ, hoffte natürlich auf einen entsprechenden Erfolg. In den fünfziger Jahren begannen die Studios, parallel zu den Filmen Soundtracks heraus zu bringen. So veröffentlichte man von dieser Filmmusik sowohl einen Longplayer als auch eine 45rpm-Single.

²² Vergl. Tucker 1993, 290ff und Hasse 1993, 316 ff.

²³ Zitat in: Gene Hyde: *Turn Up That Noise*. 1999 http://weeklywire.com/ww/06-07-99/memphis_musrv (letzter Zugriff: 10.01.2013).

²⁴ Vgl. Time Magazine: *Mood Indigo and Beyond*. August 1956 Reprint unter <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,891768,00.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

Ellington selber äußerte sich zunächst enthusiastisch über seine Rolle als Filmkomponist: »... I love the idea of composing for film ... I like playing with music and its relationship to the theatre – and particularly in the supporting role«.²⁵

Ellington und sein Co-Komponist Billy Strayhorn waren bereits während der Dreharbeiten am Set. Vielleicht auch ein Grund, warum man den Jazzmusiker engagierte. Welcher etablierte Komponist aus Hollywood wäre bereit gewesen, mehrere Wochen zu einer Filmproduktion nach New England zu gehen? Preminger jedenfalls drückte es so aus:

Duke Ellington arrived a few days after we had begun to shoot. Usually the producer waits until the filming and the first cut are completed, then he chooses the composer, who writes the score in about six weeks. I find it useful to have the composer with me on the set. By watching the progress of the shooting, seeing the dailies. [...] he becomes part of the film. [...] Ellington was willing to sacrifice his valuable time and work according to my system.²⁶

²⁵ Zitat in: *Jazz Score: Intermission*. In: *Film Score Monthly*, August 2008. <http://www.wordsofnote.wordpress.com/articles/jazz-score-intermission> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

²⁶ Zitat in: Jeff Stafford: *Anatomy of a Murder*. <http://www.tcm.com/this-month/article/85867%7C0/Anatomy-of-a-Murder.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

Dass Preminger Duke Ellington gefragt hat, lag außerdem wohl auch daran, dass er der Meinung war, dass es für ihn an der Zeit sei, musikalisch für diesen Film einen neuen Weg einzuschlagen: » [...] hiring Ellington would produce a freshness which an experienced film composer might no longer possess.«²⁷

So ist der Jazzscore von Ellington verantwortlich für einen in Hollywood zu dem Zeitpunkt noch neuen Sound. Zusätzlich gab Preminger der Musik eine inhaltliche Entsprechung. James Stewart spielt den Anwalt Paul Biegler. Dieser soll als leicht kauziger Eigenbrötler dargestellt werden, der auf dem Land lebt. Um diese leichte Verschrobenheit noch zu verstärken, lässt Preminger seine Hauptfigur in der Freizeit Jazzmusik hören und auch selber spielen. Im Film wird mehrfach direkt darauf Bezug genommen. So sagt die weibliche Hauptperson Laura (gespielt von Lee Remick) in einer Szene, in der sie die Plattensammlung des Anwalt durchsieht: »What a crazy lawyer we have, hearing music like this«. Diese eigenbrötlerische Kauzigkeit und leichte Weltfremdheit des Anwalts, die der Regisseur etabliert, verstärkt das Spannungsmoment im Gerichtssaal, wenn Biegler es mit einem renommierten Staatsanwalt zu tun hat, welcher ihn, wie alle anderen, erst einmal unterschätzt. So wird der Jazz neben seiner klanglichen Komponente auch zu einem wichtigen dramaturgischen Element, welches im übrigen in der Romanvorlage, an die sich der Regisseur sonst recht akribisch gehalten hat, gar nicht vorkommt. In dem Buch hört der Anwalt Debussy.²⁸

²⁷ Zitat in: *Jazz Score: Intermission*. In: *Film Score Monthly*, August 2008. <http://www.wordsofnote.wordpress.com/articles/jazz-score-intermission> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

²⁸ Vergl. Gabbard 1996, 191. »The Paul Biegler ... on which the film is otherwise closely based, does not play the piano. Neither is any suggestion made that he has a taste for jazz.«

In zwei Szenen sieht man Stewart am Klavier, die Originaltakes wurden von Ellington im Vorfeld aufgenommen und der Schauspieler mimte die Handbewegungen dazu. Auch der Komponist bekommt einen kurzen diegetischen Auftritt. Preminger ließ eine Szene ins Drehbuch schreiben, in welcher man Stewart und Ellington zusammen am Klavier sieht. Der kurze Dialog zwischen den beiden ist für den Fortgang der Handlung unerheblich, aber das aus dieser Szene resultierende PR-Photo lässt den Schluss zu, dass der Regisseur seinen prominenten Komponisten wohl aus verkaufstechnischen Gründen im Film platzierte. So bekommt der Jazz in diesem Film neben der klangästhetischen und dramaturgischen Komponente auch eine Funktion für die Vermarktung des Films.

Am 31. Mai, sowie am 1. und 2. Juni wurde die Musik aufgenommen, und zwar zuerst in den Radiostudios und dann im Filmstudio von Columbia. Ursprünglich war die erste Session für die LP und Singleveröffentlichung geplant, während bei den anderen beiden die Filmcues aufgenommen werden sollten. Letztendlich wurden für den Film Takes aus allen drei Sessions benutzt. Auf der CD sind die verschiedenen Versionen zu hören. Von dem Leitmotiv von Laura, »Flirtibird«, gibt es dann beispielsweise die Versionen »Early Subtone«, »Almost Cried«, und »Upper and Outest«, die sich entweder in Tempo, Duktus oder Tonalität unterscheiden. Duke Ellington ist berühmt dafür, dass er seine Musik für seine Solisten schrieb (auf den Einzelstimmen finden sich meist die Namen der Musiker und nicht die Instrumente). So hat er auch in der Filmmusik diese Solisten wie Johnny Hodges (»Flirtibird«) oder Shorty Baker (»Almost Cried«) so ausgesucht, dass ihre individuelle Art des Spiels besonders gut zu jeweiligen Szenen passte. Dies ist das besondere an dieser Filmmusik. Normalerweise bucht ein Filmkomponist einzelne Musiker oder ein Orchester und setzt die Soloinstrumente dramaturgisch sinnvoll ein. Ellington tat dies mit einer

Band, die seit vielen Jahren eingespielt war und einer Auswahl an sehr spezifischen und ausdrucksstarken Solisten.

Bei aller Individualität und Klasse dieses eingespielten Klangkörpers musste auch Ellington die Erfahrung machen, dass der Film seinen Gesetzmäßigkeiten folgt. Die musikalischen Cues folgen einer klaren dramaturgischen Strategie. Einerseits haben viele Szenen mit Stewart und Remick (»Flirtibird« ist ihr Leitthema), sowie viele Außenszenen, einen Jazz-Underscore, welcher eine bestimmte, dem Look des Films entsprechende Atmosphäre kreiert. Allerdings hat der Musikeditor Richard Carruth sämtliche Musik aus den Gerichtssaalszenen herausgeschnitten. Insgesamt blieben nur etwa 18 Minuten Musik im Film. Ellington und Strayhorn wussten nicht einmal, wo ihre Musik letztendlich platziert werden würde.²⁹ So hielt der ursprüngliche Enthusiasmus von Ellington nicht lange an und der Musiker war eher enttäuscht vom Endergebnis: » [...] it was all new to me. I'll try another one and then I'll show them.« (Gabbard 1996, 192).

Hinzufügen sollte man bei dieser Einlassung allerdings, dass diese Zusammenarbeit, abgesehen von der künstlerischen Enttäuschung, für Ellington in einer Richtung sehr fruchtbar war. Er erhielt drei Grammys für diesen Film. Nämlich: *Best Performance by a Dance Band*, *Best Musical Composition First Recorded and Released in 1959 (More Than 5 Minutes Duration)*, und *Best Sound Track Album*.

Trotz dieser drei Grammys waren sich Ellington und Strayhorn einig, dass sie nur noch einmal einen Film machen wollten, wenn sie ein Mitbestimmungsrecht über die Musik bekommen würden, was sie dann bei

²⁹ Vgl. Gabbard (1996), 190.

ihrem nächsten Filmprojekt, PARIS BLUES (USA 1961, Martin Ritt), dann auch durchsetzten.

SHADOWS (USA 1957/1959)

Die Ausgangsthese für diesen Abschnitt war, dass Filmemacher etablierte Jazzmusiker engagieren, damit diese dem Film ihren individuellen Stempel aufdrücken. (Sonst könnten sie auch »normale« Filmkomponisten beauftragen.) Mitunter kann es im Aufeinandertreffen zweier Individualisten zu Meinungsverschiedenheiten kommen. So wie zwischen dem Regisseur John Cassavetes und dem Musiker Charles Mingus bei der gemeinsamen Arbeit zu dem Film SHADOWS.

Cassavetes drehte 1957 mit einer 16mm-Kamera einen Film über drei farbige Geschwister in New York. Zum einen war es für die damalige Zeit noch immer ein Skandal, dass eine sog. »gemischtrassige« Beziehung Teil dieser Geschichte war. Revolutionär war, dass die Schauspieler, teilweise Laien, ihre Dialoge improvisierten. Man drehte ohne Genehmigung auf den Straßen von New York. Die Musik stammt von Charles Mingus. Diane Dorr Dorynek, die Biografin und Lebensgefährtin von Charles Mingus beschrieb das Vorgehen von Cassavetes folgendermaßen:

The script formed the skeleton around which the actors might change or ad lib lines according to their response to the situation at the moment, so that each performance was slightly different. A jazz musician works in this way, using a given musical skeleton and creating out of it, building a musical whole related to a particular moment

by listening to and interacting with his fellow musicians.
Jazz musicians working with actors could conceivably
provide audiences with some of the most moving and
alive theatre they have ever experienced (Fine 2006, 99).

Sowohl Film als auch Musik stellen in dieser Hinsicht eine Besonderheit dar. Cassavetes gilt mit diesem Film als Vorreiter des amerikanischen Independentfilms.

1958 machte Cassavetes ein Screening in New York und war äußerst unzufrieden. Daher unternahm er 1959 einen zweiten Versuch, wieder unter dem Titel *SHADOWS*.³⁰ Diesmal allerdings hatten die Akteure textliche Vorgaben. In sehr kurzer Zeit war der Film abgedreht. Manche Kritiker meinten, der zweite Film sei im Vergleich zum ersten bereits viel strukturierter. Musikalisch hingegen war dem Regisseur die Musik von Mingus beim ersten Versuch zu strukturiert gewesen. Mingus wollte eine ausgearbeitete Partitur schreiben, von der er auch nicht abweichen wollte, welche er allerdings auch nie rechtzeitig abliefern konnte. Cassavetes hingegen wollte Improvisationen, die dem Charakter seines Filmes entsprachen. Daher nahm er den Saxophonisten Safi Hadi dazu, welcher zu der Zeit fester Bestandteil des Ensembles von Mingus war. Cassavetes mimte auf der anderen Seite der Glasscheibe des Studios, wie er die Improvisationen des Saxophonisten haben wollte. Der Posaunist Jimmy Knepper erinnert sich:

³⁰ Diese Version ist diejenige, die offiziell unter dem Titel *SHADOWS* herauskam und 1960 den Kritikerpreis der *Mostra* in Venedig erhielt.

It came out very stiff 'cause it was written so precisely; the music could as a result not be completed and recorded in a single studio date, as planned, so saxophonist Safi Hadi was called in to improvise additional cues (zit. nach Cooke 2008, 222).

Im Vorspann des ersten Films steht noch Music by Charles Mingus. Die Musik von Mingus ist gesetzt. Im zweiten Anlauf von 1959 steht: Saxophone Solos by Safi Hadi, Additional Music by Charles Mingus. Die Musik ist im Vergleich zum ersten Film sehr reduziert und improvisiert.

Mingus verwertete übrigens später diese musikalischen Entwürfe, die er für den Film geschrieben hatte. Es entstanden daraus Stücke wie »Nostalgia in Times Square«, »Diane« (oder »Alice's Wonderland«) oder auch »Strollin'«. ³¹

III. Jazz als Bestandteil der amerikanischen Kunstmusik

Es gab neben den Filmmusik komponierenden Jazzmusikern auch Filmkomponisten, die nicht originär vom Jazz kamen, die sich aber der tonalen, rhythmischen oder harmonischen Sprache des Jazz bedienten und die hier vorgestellt werden sollen. Diese Komponisten schrieben ausgearbeitete Scores, in denen der Jazz als Farbe, gleichsam als

³¹ Vergl. Gary Giddings: *Shadows: Eternal Times Square* auf <http://www.criterion.com/current/posts/339>.
Und: Ray Carney: *Chasing Shadows*.
<http://people.bu.edu/rcarney/discoveries/shadowsquest.shtml>
(letzter Zugriff: 10.01.2013)

musikalisches Klischee verwendet wurde. Bei diesen Partituren wurde auf das Moment der Improvisation weitestgehend verzichtet. Die Improvisation wird jedoch als essentielles Gestaltungsmerkmal des Jazz angesehen. (Auch wenn sie kein Alleinstellungsmerkmal des Jazz ist, denn Improvisation gab und gibt es in vielen Epochen und Stilistiken.)

Es stellt sich also in diesem Diskurs die Frage, inwieweit eine durchkomponierte Filmmusikpartitur noch dem »Jazz« zuzuordnen ist, wenn dort kein Raum für Improvisationen vorgesehen ist. Zum Thema »Improvisation in einer Filmmusikproduktion« ist anzumerken, dass bei der gängigen Produktionsweise eines Spielfilms, wo die Faktoren Zeit und Geld eine große Rolle spielen, wenig Raum ist für so etwas wenig Vorhersehbares wie die Improvisation. (Damit stellt der Bereich »Jazzmusiker als Komponisten«, in welchem improvisiert wird, sicherlich einen Sonderfall dar.) Trotzdem haben einige Filmpartituren ab den fünfziger Jahren einen eindeutigen »Jazztouch«. Dies liegt daran, dass die Komponisten dieser Partituren die musikalischen Besonderheiten und die stilistischen Eigenheiten des Jazz aufgriffen und diese in ihre Musik integrierten.³² Diese Werke klingen auch dann nach Jazz, selbst wenn das Moment der Improvisation fehlt.

In diesem Kapitel wird die Frage erörtert, warum Filmkomponisten wie z.B. Alex North oder Elmer Bernstein Jazzelemente in ihre Partituren übernommen haben und woher sie eventuell die Anregung dazu bekommen haben. Jazz wird als ein originär amerikanischer Musikstil angesehen. Indem Filmkomponisten Jazzelemente in ihre Partituren integrierten, stellten sie sich in eine Reihe mit amerikanischen Komponisten von

³² So z.B. die Triolenphrasierung des Swing oder die jazztypischen Klangeffekte bei den Blasinstrumenten, ebenso wie die Harmonik.

klassischer und moderner Konzertmusik. Ein Komponist, der von Anfang an die musikalischen Welten Europas und Amerikas zu vereinen suchte, war George Gershwin. Er war einerseits Broadway-Komponist und sehr vertraut mit der Sprache des Jazz, sowohl melodisch, als auch harmonisch und rhythmisch. Zum anderen war er von dem Ehrgeiz beseelt, diese Musik zu verbinden mit dem Klang und der Form der europäischen Kunstmusik. Als er Unterricht bei Ravel nehmen wollte, hatte dieser sinngemäß gesagt, warum er eine schlechte Kopie von Ravel werden wolle, wenn er doch als Gershwin ein einmaliges Talent besäße.³³

Diese Bemerkung zielte auf Gershwins kompositorisches Talent, und dass sein Weg der einer eigenen musikalischen Sprache war. So versuchte sich Gershwin an der Vermählung dieser beiden von ihm so geliebten musikalischen Welten. Die *Rhapsody in Blue* zeugt, neben Gershwins Talent, Themen zu erfinden, von diesem Ringen nach Form. 1924 war die Uraufführung in New York in der Aeolian Hall im Rahmen eines Konzertabends, der den Titel trug: »An Experiment in Modern Music«. Dieses Konzert sollte nach dem Willen der Veranstalter zeigen, wie sich die amerikanische Musik entwickelt hat und wie der Jazz in einem konzertanten Rahmen passen würde. Andere Beiträge waren eine Suite von Victor Herbert und das *Pomp and Circumstance* von Edward Elgar. Gershwin fungierte in seinen Bestrebungen als musikalischer Brückenbauer zwischen Europa und den USA. Andere Komponisten versuchten, ihre Identität mehr in der Abgrenzung zu finden.

Aaron Copland studierte von 1921 bis 1925 in Paris bei Nadja Boulanger. Von dieser wurde er ermuntert, sich bei seinen Kompositionen von seiner

³³ »Why do you want to become a second-rate Ravel, when you are already a first-rate Gershwin?«. Zitat in: Smith 1995, 272.

amerikanischen Heimat inspirieren zu lassen. Zurück in New York, begann Copland, Musik mit amerikanischem Charakter zu schreiben. Er war Mitglied in dem Künstlerzirkel von Alfred Stieglitz, dem einige berühmte Fotografen und Schriftsteller angehörten. Das Credo des Salons war, dass die amerikanische Kunst den Geist der amerikanischen Demokratie atmen müsse. Copland integrierte sehr bald Jazzrhythmen und -harmonien in seine Musik. So entstanden Werke wie z.B. *Four Piano Blues* (1948). Ebenso ließ er Blechbläser mit diversen Dämpfern spielen, so wie es im Jazz üblich war. Er entschloss sich aber später, zugunsten einer leichteren Verständlichkeit seiner Musik auch für das breitere Publikum, mehr Folkloreelemente zu verwenden. Berühmte Werke mit diesem Hintergrund sind z.B. die Ballette *Appalachian Spring*, *Billy the Kid* oder *Rodeo*. Aaron Copland setzte sich Zeit Lebens für junge Komponisten ein, und man nannte ihn »The Dean of American Composers«. Er war auch von großem Einfluss auf die amerikanischen Filmkomponisten, die sich ab den 50er Jahren vom Klang der Hollywoodsymphonik emanzipierten. Copland schrieb zwischen 1939 und 1961 acht Filmmusiken, wobei er drei Oscarnominierungen erhielt und für die Musik zu dem Film *THE HEIRESS* (USA 1949, William Wyler) die Auszeichnung auch erhielt. Copland hat diverse Bücher über Musik geschrieben, in denen er sich auch mit Filmmusik beschäftigte. Einige seiner Studenten wurden später renommierte Filmkomponisten, so z.B. Elmer Bernstein, Alex North oder Elliott Goldenthal. Das Prinzip Coplands, amerikanische Musik und damit auch den Jazz zur Grundlage seiner Kompositionen zu machen, wurde nicht nur von diesen Schülern, sondern von einer ganzen Generation von Filmkomponisten aufgegriffen.

Leonard Bernstein war ein Freund von Copland und setzte sich sehr für dessen Musik ein. Ebenso wie dieser war er von dem Wunsch beseelt, »amerikanische« Musik zu schreiben. Der Jazz war für ihn ein probates

musikalisches Mittel. So stellte er fest: »...jazz provided the serious composer with a solution to the two problems of being original and of being American...« (zit. nach Cooke 2008, 215).

Leonard Bernstein integrierte Harmonien, Phrasierung, Artikulation und Rhythmen des Jazz in viele seiner Kompositionen. Dies ist zu hören in seinen Musicals, aber auch in seinem Konzertrepertoire, wie z.B. beim *Prelude, Fugue and Riff for Clarinet and Jazz Ensemble*, 1949 geschrieben für Woody Herman. Man sieht hier, dass Bernstein die klassischen Formen Präludium und Fuge mit dem Jazzriff kombiniert. Als Erstes kommt das *Prelude for the Brass*, dann die *Fugue for the Saxes* und dann *Riffs for everyone*. Man hört bei diesem Beispiel gut, wie die erwähnten musikalischen Parameter des Jazz hier zur Anwendung kommen. Es klingt nach Jazz und ist dennoch ausnotiert.

Im Februar 1947 gab es im *Esquire* eine Diskussion von Leonard Bernstein mit Gene Krupa. In diesem berühmten Streitgespräch ging es um das Für und Wider von sinfonischem Jazz. Bernstein vertrat die Ansicht, dass der Jazz vor allem durch seine rhythmischen Eigenheiten die amerikanische Konzertmusik zum Beispiel eines Aaron Copland oder William Schuman beeinflusst habe. Krupa verneinte dies vehement mit dem Hinweis, dass diesen Stücken das Wesentliche des Jazz fehle, die Improvisation.³⁴

1954 schrieb Leonard Bernstein seine einzige Filmmusik, für den Film *ON THE WATERFRONT* (USA 1954, Elia Kazan).³⁵ Leonard Bernstein und Aaron Copland waren Inspiration und die Mentoren für eine neue Generation von

³⁴ Vgl. Helgert (2008) oder Albright (2004), 398 ff.

³⁵ Bernstein wurde für den Oscar nominiert, die Auszeichnung ging aber an Dmitri Tiomkin.

Filmkomponisten, die sich nicht mehr mit dem traditionellen sinfonischen Orchesterklang Hollywoods identifizierten, welcher klanglich von der europäischen Spätromantik inspiriert wurde. Einige der wichtigsten Komponisten, die die Filmmusik der dreißiger und vierziger Jahre in Hollywood geprägt hatten, waren wie Max Steiner, Erich Korngold oder Franz Waxman europäischen Ursprungs. Sie waren entweder Emigranten oder deren direkte Nachkommen.

In dieser eben angesprochenen nächsten Generation von Filmkomponisten waren viele gebürtige Amerikaner, und diese fühlten sich einer amerikanischen Musik verpflichtet. Daher gibt es bei ihrer Filmmusik diesen starken Jazzeinfluss.

A STREETCAR NAMED DESIRE (USA 1951, Elia Kazan)

Der Regisseur Elia Kazan holte den Komponisten Alex North nach Hollywood, um die Musik für den Film *A STREETCAR NAMED DESIRE* zu schreiben. Die beiden hatten bereits in New York zusammengearbeitet.³⁶

Die Filmmusik für *A STREETCAR NAMED DESIRE* gilt als erste auskomponierte Partitur, bei der ein substantieller Teil aus Jazzelementen besteht. Dies ist sicher der Tatsache geschuldet, dass die Geschichte in New Orleans spielt. Bei der Theaterinszenierung des Stoffes spielte eine Jazzcombo New Orleans Jazz. Kazan wollte auch für die Verfilmung einen jazzlastigen Score. Darin war er sich mit dem Komponisten einig. North ging für eine Zeit nach New Orleans, um sich inspirieren zu lassen (Behlmer 1990, 229f).

³⁶ Bei Kazans Inszenierung von *Death of a Salesman*.

It may be interesting to note that in the first five reels there is more stylized jazz than in the remaining reels because these take place mostly at night ...I tried to make the transitions from source music (popular tunes) to the underscoring as imperceptible as possible so that one was not completely aware of the situation (Prendergast 1992, 105).

North implementierte nicht einfach Jazzklischees. Er verwob Merkmale dieser Tonsprache in seine Partitur, mischte diese aber auch mit anderen Techniken, er variierte ständig die Textur des Orchesters. North erklärte zudem, dass er Spannung und Auflösung, die es in der absoluten Musik gibt, auch in funktionaler Musik einsetze:

I also believe strongly in tension and relaxation (as applied in absolute music) in functional music. Because of this you may find strident string chords over an innocent melody which is definitely going some place, to punctuate an emotional response; or brass figures interspersing a melodic line to convey the ambivalent nature of human behaviour (Prendergast 1992, 105).

Es ist nicht anzunehmen, dass North sich bewusst war, eine Epoche machende Filmmusik geschrieben zu haben. Dennoch symbolisiert sie das, was für die Entwicklung der Filmmusik ab den fünfziger Jahren in Hollywood signifikant ist. Als erstes sei hier die Abkehr von der traditionellen, europäisch geprägten Filmsymphonik der dreißiger und

vierziger Jahre genannt. Dies ist verbunden mit einer Hinwendung zu einer amerikanischen Identität in der Musik. Die Textur wurde variabel, verbunden mit einer größeren stilistischen Vielfalt. Der Jazz ist ein Mittel der Wahl, wenn auch nicht das alleinige, denn er biete

an opportunity to make music talk, and talk very much in the American musical idiom of Jazz, rather than to imitate the frequently overrated gods of music in Europe, whose influence too frequently tends to dominate and stultify American composers (Cooke 2008, 216).

Hier äußerte sich Alex North ganz im Sinne seines Lehrers Aaron Copland.

THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (USA 1955, Otto Preminger)

Vier Jahre später drehte Otto Preminger THE MAN WITH THE GOLDEN ARM. Frank Sinatra spielt in dem Film einen heroinabhängigen Schlagzeuger. Die Darstellung und der Film sind so drastisch und nah an der Realität, dass man am Anfang Probleme mit der Zulassung bekam.

Die Musik schrieb Elmer Bernstein. Bernstein machte hier regen Gebrauch vom Jazzidiom. Aber auch er hat, wie zuvor North, keinen reinen Jazzscore geschrieben, sondern ein »score, in which jazz elements were incorporated toward the end of creating an atmosphere, I should say, a highly specialized atmosphere, specific to this particular film« (Prendergast 1992, 109).

In der Tat gibt es auch dieser Filmmusik so gut wie keine Improvisationen, wenn man von gewissen Freiheiten des Schlagzeugers Shelly Manne

absieht. Diese sind aber szenisch bedingt, da die Hauptfigur des Filmes Schlagzeuger ist. Der authentische Jazzklang dieser Filmmusik ist vor allem auch Shorty Rogers geschuldet, der die Bigbandsequenzen arrangiert hat. In diesem Sinne geht diese Musik tatsächlich weiter als die von Alex North, weil hier eben »echte« Jazzmusiker mit eingebunden waren.

Elmer Bernstein dachte bei seiner Musik nicht so sehr an den Lokalkolorit des Jazz, sondern eher an die Assoziation dieser Musik mit Urbanität und den Problemen, die mehr und mehr Menschen damit hatten. Bernstein schrieb in einem Artikel für die Film Music Notes, dass für ihn nach dem Lesen des Drehbuchs nur eine musikalische Lösung adäquat erschien. Der Jazz, der über das rein szenisch bedingte hinaus die Lebenssituation einer ganzen Generation und des Landes Amerika widerspiegelt. Die Musik bekommt eine soziologische Komponente.

There is something very American and contemporary about all the characters and their problems. I wanted an element that could speak readily of hysteria and despair, an element that would localize these emotions to our country, to a large city, if possible. Ergo, - Jazz. (Prendergast 1992, 109).

Die Musik von Elmer Bernstein hatte allerdings einen Effekt, den dieser gar nicht vorhergesehen hatte. Der Main Title wurde zu einem Hit und die Musik fand schnell Nachahmer.³⁷ Bernstein, der sich immer wieder kritisch mit aktuellen Trends in der Filmmusik auseinander gesetzt hat, schrieb dazu:

Now there are a rash of unpleasant films using jazz more or less skillfully. In the future, therefore, it will be difficult, if not possible, to create a highly specialized atmosphere merely by using jazz elements (Prendergast 1992, 119).

Zusammenfassung

Die Verbindung von Jazz und Film reicht bis weit in die zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts hinein. Entweder wurde Jazz als diegetische Musik eingesetzt oder als nicht diegetische Filmmusik komponiert. Jazz bzw. Jazzmusiker standen zusätzlich als Sujet im Mittelpunkt einer Vielzahl von dokumentarischen oder fiktionalen Filmen. Für diesen Beitrag wurden exemplarisch mehrere fiktionale Filme mit Jazz in drei Kategorien unterteilt (Jazz als Sujet, Jazzmusiker als Filmkomponisten und Jazz als Bestandteil der amerikanischen Kunstmusik).

Robert Altman stellte in seinem Film KANSAS CITY den Jazz als solchen in den Mittelpunkt einer dramatisierten Filmhandlung. Hier lässt sich eine

³⁷ Vgl. Gabbard (1996), 134: »Jazz was becoming the preferred and even appropriate music to express contemporary urban disaffection and turbulence.«

Wechselwirkung von Handlung und Musik feststellen. Eine Jazzsession als zentraler Dreh- und Angelpunkt des Films beeinflusst das Timing der Erzählung. Ab den fünfziger Jahren wurden vermehrt Jazzmusiker als Komponisten fiktionaler Filme engagiert. Sowohl Miles Davis als auch Duke Ellington komponierten ihre Filmmusik nicht »konventionell« auf den Filmschnitt. Miles Davis improvisierte auf der Grundlage von reduzierten harmonischen und thematischen Skizzen zu dem Film *ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUT* von Louis Malle. Dieser montierte später die Musik nach rein dramaturgischen Gesichtspunkten in den Film. Also ist in diesem Fall die Frage obsolet, ob denn Jazz und der Film miteinander eine Symbiose zweier gleichberechtigter Künste eingehen. Der Jazz dient hier genauso dem Film wie eine traditionelle Filmmusik. Dennoch ist es die Musik von Miles Davis, die mit ihrer individuellen Ausdruckskraft dem Film ihren Stempel aufdrückt. Duke Ellington nahm die Musik zu *ANATOMY OF A MURDER* separat auf. Auch seine Musik wurde später von Regisseur und Musik Editor den Bedürfnissen des Filmes angepasst. Aber auch hier sind es die individuelle Qualität der Solisten und die Strahlkraft der Ellington Band, die das Erscheinungsbild des Filmes mitbestimmen. Der Jazz wurde vom Regisseur zusätzlich als dramaturgisches Element in die Filmhandlung integriert. Man kann hier von einer Wechselbeziehung zwischen gewählter musikalischer Stilistik und Inhalt sprechen. Der Film *SHADOWS* von John Cassavetes hat eine längere Entstehungsgeschichte. Die erste Version von 1957 wurde vom Regisseur nach dem ersten Screening verworfen. Cassavetes unternahm einen zweiten Versuch, der letztendlich 1959 offiziell unter dem Filmtitel *SHADOWS* in die Kinos kam. Ursprünglich schrieb Charles Mingus die Musik zu dem Film. Da sich Regisseur und Komponist nicht über die äußere Form der Musik einigen konnten, wurde für die Version von 1959 Mingus' Saxophonist Safi Hadi engagiert, der frei

improvisierte und während der Aufnahme von Cassavetes mit Gesten geführt wurde. Der freie improvisatorische Charakter der Musik unterstreicht die Idee des Films als einer flüchtigen Momentaufnahme.

Seit Beginn des letzten Jahrhunderts waren amerikanische Komponisten auf der Suche nach einer originär amerikanischen Tonsprache. So integrierten Komponisten wie Aaron Copland oder Leonard Bernstein Jazzelemente in ihre Musik. Diese Elemente wurden als musikalische Parameter wie Phrasierung oder jazzspezifische Klanggebung in die Partituren eingebaut. Das für den Jazz eigentlich unverzichtbare Moment der Improvisation fehlt hier. Diese Kompositionen wurden zum Vorbild einer Generation von Filmkomponisten, die sich seit Beginn der fünfziger Jahre von der traditionellen Hollywoodsymphonik emanzipieren wollten. So schrieben denn Alex North (A STREETCAR NAMED DESIRE) oder Elmer Bernstein (THE MAN WITH THE GOLDEN ARM) Filmpartituren, in denen Jazzelemente verwoben waren. Diese Passagen mit Jazzelementen wurden als Stilmittel, quasi als filmmusikalisches Klischee verwendet.

Abschließend ist festzustellen, dass die Wechselbeziehung von Jazz und Film eine vielseitige ist. Auch wenn im Zweifelsfall die Musik den filmischen Erfordernissen angepasst wurde, hat der Jazz mit seiner individuellen Ausdruckskraft nicht zu übersehenden Einfluss auf Look oder Dramaturgie der Filme und setzt sich damit ab von einer konventionell auf den Film komponierten Filmmusik.

Literatur

- Albright, Daniel (2004) *Modernism and music: an anthology of sources*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Behlmer, Rudy (1990) *Behind the scenes*. Hollywood: Samuel French.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. 2008, Cambridge: University Press.
- Daniele, Romina (2011) *Ascenseur pour l'échafaud – il luogo della musica nell'audiovisione*. RDM Records
- Davis, Miles (1989) *The Autobiography*. New York: Simon&Schuster.
- Hasse, John Edward (1993) *Beyond Category – the Life and Genius of Duke Ellington*. Cambridge, Mass.: Da Capo Press.
- Helgert, Lars Eric (2008) *Jazz elements in selected concert works of Leonard Bernstein*. Dissertation. Washington: The Catholic University of America.
- Fine, Marshall (2006) *Accidental Genius: How John Cassavetes Invented American Independent Film*. New York: Miramax Books
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins – Jazz and the American Cinema*. Chicago and London: The University of Chicago Press..
- Jackson, Jeffrey H. (2003) *Making Jazz French*. Durham: Duke University Press.
- Prendergast, Roy (1992) *Film Music - a neglected art*. New York: Norton & Company.
- Shack, William A (2001) *Harlem in Montmartre*. Berkeley: University of California Press.
- Smith, Jane Stuart and Carlson, Betty (1995) *The Gift of Music: Great Composers and Their Influence* (3 ed.). Wheaton IL: Crossway Books.
- Stovall, Tyler (1996) *Paris Noir: African Americans in the City of Lights*. Boston: Houghton Mifflin.
- Teusner, Kai (2008) *Miles in Paris*. *Jazzpodium*. 12/1. 2007/08.
- Tucker, Mark (Ed.) (1993) *The Duke Ellington Reader*. New York: Oxford University Press.

Empfohlene Zitierweise

Wegele, Peter: Jazz im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 150- 183, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p150-183>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Der Einsatz von Musik und Ton bei Varianten des multiperspektivischen Erzählens

Robert Rabenalt (Berlin/Potsdam)

Abstract

Von der Annahme ausgehend, dass die Dramaturgie eines Films die Grundlage darstellt, auf der aufbauend Musik und Ton ihre Aufgaben erfüllen und Wirkung entfalten können, beschäftigt sich dieser Beitrag mit dem Einsatz von Musik und Ton speziell bei Varianten des multiperspektivischen Erzählens. Hierzu sollen einige Merkmale von Multiperspektivität und daran gekoppelte Strukturen, Formen von Diskontinuität und die Disposition von Protagonisten untersucht und die Tonspur ausgewählter Sequenzen in Filmen analysiert werden. Außerdem geht der Beitrag der These nach, dass sich Filmmusik und Tongestaltung in dem genannten spezifischen Kontext emanzipieren können und für den strukturellen Zusammenhalt und die Rezeption substanziell von Bedeutung sind. So sollen Beispiele zeigen, wie die Filmmusik verschiedene Erzählebenen in Beziehung zueinander setzt, Fabel und Handlung sinnfällig macht und das Zusammenwirken diskontinuierlich angeordneter Teile ermöglicht. Musik und Ton nehmen in einigen Fällen der multiperspektivischen Erzählweise eine eigene zusätzliche Perspektive ein und sind im Hinblick auf das Bedeutungsfazit eingesetzt. Hierfür bekommen Musik und Ton in der Regel mehr Raum zur Entfaltung, so dass eine emanzipierte Tonspur nicht mehr nur als Zutat verstanden werden kann, sondern essentieller Bestandteil des Filmkunstwerks ist, der die Lesbarkeit des Werkes erst ermöglicht.

(I) Einführung

In der Erzähltheorie wird der Begriff »Multiperspektivität« für eine Vielzahl von Erscheinungen benutzt und ist von daher eher unscharf.¹ Dies macht die Anwendung auf den Film nicht gerade einfach. Ich möchte dennoch einige Kriterien herausfiltern und filmspezifische Aspekte besonders berücksichtigen. Bei dieser Auswahl geht es mir um eine Abstufung bis hin zu Multiperspektivität, die ihre dramaturgische Bedeutung dadurch erhält, dass Fabel und/ oder Autorensicht sich erst über verschiedene Perspektiven und Ebenen hinweg entfalten. Die Sinnkonstitution resultiert in dieser Variante also nicht aus nebeneinander stehenden, in sich abgeschlossenen und sich gegenseitig ergänzenden Perspektiven, Ebenen oder Episoden, sondern aus dem Zusammenspiel nicht eigenständiger, bruchstückartiger oder aber, wenn in sich geschlossen, dann sich einander widersprechender Perspektiven.

Zunächst aber ein Seitenblick zur Literaturtheorie: In Bachtins Konzept der »Dialogizität«, das in diesem Kontext unbedingt erwähnt werden muss, arrangiert der Autor innerhalb des Romans eine Vielzahl von divergenten Stimmen, Weltanschauungen und verschiedene Bewusstseinshorizonte und nimmt als eine von vielen Stimmen ebenfalls am Sinnkonstituierungsprozess teil.² Die Bedeutung des Wortes »Autor« und »Autorensicht« beziehe ich im Folgenden auf Filmschaffende, worunter ich

¹ Vgl. das Kapitel von Vera und Ansgar Nünning »Von der Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität« in: Nünning, Ansgar und Nünning, Vera (Hg.) (2000), 3-38.

² Vgl. die Zusammenfassung von Bachtins Konzept der »Dialogizität« in: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, 92f.

insbesondere Drehbuch, Regie, Kamera, Montage, Musik, *musical supervisor* und in bestimmten Fällen auch Sound Design verstehe.

Bachtins Theorie birgt großes Potential zur Untersuchung der poetischen Umsetzung und Verarbeitung komplexer Themenbereiche. Im Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie ist zu lesen:

Bachtins zunächst auf den Roman beschränkte Dialogizitätsforschung wird inzwischen immer mehr auf andere Gattungen (Lyrik und Drama) ausgeweitet, in denen inhärente Multiperspektivität, etwa in der Komplementärlektüre durch den Leser, auszumachen ist. Dialogizitätsforschung ermöglicht nicht nur Einblicke in das dynamische Beziehungsgeflecht innerhalb des literarischen Produktions- und Rezeptionsprozesses, verlangt nicht nur ein hohes Maß an Selbstreflexion, sondern mahnt darüber hinaus interpretatorische Offenheit und die Fähigkeit an, mit Widersprüchen und ungelösten Problemen zu leben. (Volkmann 1998, in: Nünning 1998, 93)

Entscheidend hierbei ist auch, welche Bedeutung der Betrachter dem vielschichtigen Zusammenwirken gibt – ein Aspekt der von der Dramaturgie deutlich stärker berücksichtigt wird als von der Erzähltheorie:

Im Film werden diese Perspektivwechsel durch Introspektiven und Retrospektiven ergänzt, um dem Zuschauer durch den Wechsel des point of views und der Kameraperspektive die Möglichkeit zu geben, einen anderen

Blickwinkel zum Geschehen einzunehmen und den Sachverhalt dadurch aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten. Diese Erzählform birgt einerseits ein philosophisches Selbstverständnis, nachdem die Erscheinungsform der Dinge nicht zwangsläufig Auskunft über ihr »Sein an sich« gibt, sondern den Dingen ihre Bedeutung durch den Betrachter verliehen wird (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 265).

Das Medium des narrativen Films scheint inzwischen die größtmögliche Formenvielfalt von »Dialogizität« hervorgebracht zu haben, da visuelle und auditive, sprachliche und nicht-sprachliche Mittel zum Dialogisieren und zur Perspektivierung zusammenwirken können. Insbesondere die postmodernen Ausprägungen des Filmkunstwerkes sind in der Lage, hierarchische Ebenenmodelle der Narratologie außer Kraft zu setzen.³ Die Beziehungen zwischen verschiedenen Handlungssträngen und unterschiedlichen Erzählperspektiven können erst durch das aktive Sich-Einbringen der individuellen Rezeptions- und Realitätserfahrungen des

³ Als Merkmale des hierfür prädestinierten postmodernen Kinos sind hervorzuheben die (Selbst-)Referenzialität in teils sehr komplexen (Netz-)Strukturen, Mehrfachkodierungen, nicht hierarchisierbare fragmentarische Darbietung, Diskontinuität, Verwirrspiel mit den Identitäten bzw. generell der Spielcharakter, das Nebeneinander mehrerer Lösungen und Moralvorstellungen, Widerstand gegen vereinheitlichende Weltvorstellungen, das notwendige aktive Sich-Einbringen der ZuschauerInnen bei der Sinnkonstruktion und beim Zusammenführen der meist sehr heterogenen Rezeptionsangebote sowie offene Enden und das Verwischen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Naturwissenschaft und Kunst bzw. Trivialität, Kitsch und Kunst. Anzumerken ist aber, dass kein einheitliches Verständnis in der Filmwissenschaft hierüber besteht, vgl. den Eintrag »Postmoderne und Kino« von Jürgen Felix in: Koebner, Thomas (Hg.) (2002), 433-441; sowie für das amerikanische Kino: Steinke, Anthrin (2007) und den hier als Verständnisgrundlage genommenen, aufschlussreichen Überblick im Kapitel »Postmoderne – zur Begriffsklärung« aus: Stutterheim, Kerstin/ Kaiser, Silke (2009/ 2. Aufl. 2011), 270-275.

Publikums bei der Sinnkonstituierung erfasst und aufgeschlüsselt werden. Hierauf bauen Konzepte auf, die vielfältige Lesarten des Kunstwerkes ermöglichen sollen.

Die Deutungshoheit über die Geschichte und die Art ihrer Darbietung werden in diesem Erzählmodus instabil. Mit anderen Worten: Die »Autoren« geben nicht mehr implizit oder explizit vor, über die »vollständige Information« (Genette 1972/ dt. 1994, 242) zu verfügen und diese zu kanalisieren, sondern thematisieren von vornherein auch ihre eigene Unvollständigkeit. Dramaturgisch ist dies von großer Relevanz, da es sich anders »anfühlt«, bestimmte Informationen nach einer Methode zu erhalten oder nicht zu erhalten und dies gleichzeitig (mit einer gewissen Befriedigung) zu entschlüsseln, oder aber offensichtlich unzulänglich (und unbefriedigend, weil nicht als Teil einer Entschlüsselungsstrategie zu verstehen) informiert zu werden. Daher soll der Aspekt der Deutungshoheit später eingehender berücksichtigt und die Wirkungsweise von Musik- und Tongestaltung speziell für diesen Aspekt untersucht werden.

Da es in diesem Beitrag um die vermutete Wirkungsabsicht und die dem Erzählen mit Mitteln der Multiperspektivität innewohnenden Wirkungsmöglichkeiten im Film geht (und wie Musik und Ton daran gekoppelt sind), bildet eine möglichst viele beteiligte Schichten des Kunstwerkes berücksichtigende Filmdramaturgie die Grundlage für die folgenden Ausführungen. Insbesondere sollen »multiperspektivische Dramaturgien« (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 269) Berücksichtigung finden. Sie scheinen eher für die Analyse von Filmen geeignet als narratologische und erzähltheoretische Konzepte, denn Dramaturgie ist nicht nur Technik, die der Umsetzung eines narrativ-

performativen Werkes dient, sondern als Zweig der Ästhetik auch praxisnahe Wissenschaft und Methode der Reflexion poetischer Werke.

Dramaturgie ist angewandte Poetik, eine eigene Wissenschaft, die sich der Beziehung zwischen dem zugrunde liegenden Text, den konzeptuellen Überlegungen, die einer Aufführung oder der Vorführung vor Publikum vorangehen und deren Realisierung widmet. [...] Dramaturgie ist als eine Teildisziplin der Ästhetik eine tradierte praxisbezogene wie praxisbasierte Wissenschaft, die sich dem Geheimnis des Erzählens widmet und gleichermaßen analysiert wie darstellt, was ein das Publikum unterhaltendes wie anregendes narrativ-performatives Werk ausmacht. Als Methode kann man Dramaturgie im übertragenen Sinne auch als Dialektik des darstellenden Erzählens verstehen. Die Begriffe und Kategorien der Dramaturgie werden in der dramaturgischen Tätigkeit – sei es die Analyse oder das »ins-Werk-setzen« – mit dem konfrontiert, was mit ihnen ausgedrückt wird, und so stets in der Praxis überprüft. (Stutterheim, Kerstin und Kaiser, Silke 2009/ 2. Aufl. 2011, 15.)

Dagegen ist beispielsweise die für das untersuchte Thema durchaus naheliegend erscheinende Theorie der Fokalisierung Genettes (Genette 1972/ dt. 1994), zu eingeschränkt, da sie nur die Form des personalen Erzählens erfasst, d.h. Kategorien für die Verknüpfung von Figur und narrativer Instanz, die im Film zudem schwerer definierbar ist als in der Literatur (siehe oben die Ausführungen zum »Autor«), bereitstellt. So

können z.B. Figur-unabhängige Perspektiven kaum berücksichtigen werden. Genettes Theorie bezieht sich zudem auf einen geschriebenen Text, d.h. auf die Verbalisierung einer Geschichte, was im Film nur eine Schicht darstellt.

Bei der Strukturierung der Erzählebenen und beim Übermitteln oder Vorenthalten von für das Verständnis der Geschichte bedeutsamen Informationen nehmen Musik und Ton eine Sonderrolle ein, was in diesem Beitrag durch die Auswahl der Beispiele und ihre Analyse deutlich werden soll. So soll eine intensivere Beschäftigung mit dem eigentlichen Zusammenwirken der verschiedenen Ebenen, Perspektiven und »polyphonen Stimmen« (Bachtin 1929/ dt. 1985) möglich werden.

Bei fast allen Varianten des multiperspektivischen Erzählens ist es von Wichtigkeit, den Informationsstand der Zuschauer zu berücksichtigen, denn Filmmusik und Ton haben hier generell ein bedeutendes dramaturgisches Wirkungsfeld. So entstehen Wirkmomente durch Verweigern von Informationen oder Herstellen von Beziehungen zu gegebener Zeit, wobei vorbewusste und bewusste Aufschlüsselungsstrategien des Publikums einberechnet werden.⁴ In der Festlegung und Veränderung des Informationsstandes besteht eine der wesentlichen Funktionen der Filmmusik bei den Abstufungen und Varianten des multiperspektivischen Erzählens – selbstverständlich im Zusammenwirken mit den anderen filmischen Mitteln. Konkret heißt das (über traditionelle dramaturgische Funktionen hinausgehend), darüber Auskunft zu geben oder zu verweigern, wessen Perspektive erzählt wird, wieviel Glaubwürdigkeit der jeweiligen Perspektive beigemessen werden darf⁵ und ob oder wann erkennbar wird,

⁴ Vgl. Wuss, Peter (1993/ 2. Aufl. 1999).

⁵ Die Erzähltheorie hat in Bezug auf das Infragestellen des Erzählten die Begriffe »unzuverlässiger Erzähler« bzw. »erzählerische Unzuverlässigkeit« zur Verfügung gestellt, die dann zutreffen, wenn ein Widerspruch zwischen den Normen des

dass sich die Perspektive verändert. Ein solches Funktionsspektrum der Filmmusik und ihre Einbettung in die Dramaturgie wurde bisher noch nicht untersucht. Dieser Beitrag ist daher ein erster Schritt auf diesem Feld.

(II) Facetten des multiperspektivischen Erzählens im Film

Als Ausgangspunkt meiner Untersuchungen möchte ich einige Kernaussagen zum multiperspektivischen Erzählen und zu multiperspektivischen Dramaturgien voranstellen und kurz diskutieren. Dabei orientiere ich mich an der Systematisierung von Stutterheim und Kaiser (Stutterheim und Kaiser 2009, 2. Aufl. 2011, 266-270). Stutterheim definiert in ihrem Handbuch der Filmdramaturgie den Begriff »multiperspektivische Dramaturgien« wie folgt:

In multiperspektivischen Dramaturgien werden zwei oder mehrere Handlungsstränge thematisch so zueinander in Beziehung gesetzt, dass sich die Fabel über das Zusammenwirken der verschiedenen Ebenen entfaltet. (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 269)

Die im Folgenden genannten Aspekte dienen mir außerdem zur Strukturierung der später folgenden Analysen:

impliziten Autors (in neuerer Sichtweise aber auch des realen Lesers) und denen des Erzählers auftritt; vgl. Nünning, Ansgar (Hg.) (1998), 550.

1. Thema, Sujet oder Plot-Ideen können multiperspektivisches Erzählen bzw. multiperspektivische Strukturen notwendig machen. Durch solche Erzählstrategien erscheint dann die Entfaltung der Fabel besonders sinnfällig.
2. Das Geschehen kann aus mehreren Perspektiven dargestellt werden, wobei zu differenzieren ist, in wieweit sich die verschiedenen Perspektiven bzw. Versionen ergänzen oder aber einander ausschließen und wodurch sie verbunden sind, z.B. assoziativ, motivisch oder kausal.
3. Mehrere Perspektiven können sukzessiv oder aber verschränkt (d.h. simultan) erzählt werden. Zudem ist diskontinuierliches oder »unzuverlässiges Erzählen« eine mögliche Form, die Geschichte im Rahmen des multiperspektivischen Erzählens zu präsentieren.
4. Weiterhin ist eine Anordnung denkbar, die collagehaft und Figuren-unabhängig ist sowie durch weitere unabhängige Ebenen ergänzt werden kann, sodass hierarchische Anordnungen der Erzählebenen aufgebrochen werden können, was zur Freigabe der Deutungshoheit über das Bedeutungsfazit der Geschichte genutzt werden kann.

Der Aspekt der Deutungshoheit scheint der entscheidende Bereich zu sein, in welchem sich die multiperspektivischen Erzählweisen im Modernen und Postmodernen Film von schon in literarischen Werken des 19. Jahrhunderts zu findender Multiperspektivität (z.B. bei Bierce, Kipling, Woolf u.a.⁶ sowie Dickens und Dostojewski⁷) unterscheiden lassen. Eine Tendenz äußert sich darin, dass in heutigen multiperspektivisch angelegten narrativen und

⁶ Siehe hierzu Nünning (2000), der Kipling und Woolf analysierte.

⁷ Diese beiden Autoren untersuchte Bachtin (1929/ dt. 1985).

narrativ-performativen Werken immerhin die Möglichkeit besteht, die Deutungshoheit infrage zu stellen oder abzugeben.

Ein kurzer Blick auf die Kurzgeschichte »Der Zwischenfall auf der Eulenflussbrücke« des amerikanischen Schriftstellers Ambrose Bierce aus der Mitte des 19. Jahrhunderts soll illustrieren, wie die Deutungshoheit beim Autor bleibt. Die frappierende Plot-Idee der Erzählung wurde oft für Filme kopiert:⁸ Im Moment, da ein Soldat hingerichtet werden soll, entspinnt sich eine Handlung – die Flucht und Heimkehr zu seiner Familie – die aber am Ende der Erzählung als aus der Figur heraus erzählt entlarvt wird, wobei ein auktorialer Erzählgestus diese subjektive Perspektive als solche zunächst nicht erkennbar werden lässt. Am Ende aber zeigt sich die Geschichte als in einer Zeitschleife innerhalb weniger Sekunden unmittelbar vor der Hinrichtung sich abspielende Vision, die der Fantasie des Protagonisten entsprungen ist. Die Deutungshoheit bleibt in diesem Beispiel gewahrt, und wir können ab dem Moment der narrativen Offenlegung die »wirkliche« Version von der Vision klar unterscheiden. Über allem steht der extradiegetische Erzähler und hinter diesem wiederum der Autor, der es in der Hand hat, die Wirkung des Perspektiven- bzw. Versionenwechsels zu kalkulieren.

⁸ Als jüngeres Filmbeispiel ließe sich YELLA (D 2007, Christian Petzold) anführen, für den diese Plot-Idee übernommen wurde, der wiederum laut Petzold (<http://www.taz.de/?id=archivseite&dig=2007/02/15/a0326>, letzter Zugriff 15.01.2013) auf den Film CARNIVAL OF SOULS (USA 1962, Hank Harvey) zurückgeht, welcher bereits den Plot der Kurzgeschichte von Bierce übernommen hat; siehe dazu: http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz_der_toten_Seelen_%281962%29 (letzter Zugriff: 15.01.2013). Inzwischen bedienen sich sowohl das Mainstream-Kino, z.B. A BEAUTIFUL MIND (USA 2001, Ron Howard), als auch das Independent-Kino, z.B. MULHOLLAND DRIVE (USA 2001, David Lynch) dieses oder eines ähnlichen Musters.

Häufige Rechtfertigung für Mehrfach-Perspektivierungen ist das Auftreten des »aufgespaltenen Protagonisten« (Stutterheim und Kaiser 2009, 2. Aufl. 2011, 287ff). Hier ließe sich ein filmgeschichtlicher Bogen spannen von DER STUDENT VON PRAG (D 1913, Stellan Rye, Paul Wegener) bis zu SHUTTER ISLAND (USA 2010, Martin Scorsese) führt. In SHUTTER ISLAND ist ein traumatisches Erlebnis des Protagonisten Grund für dessen psychopathologische und damit narrative Dopplung in die Figuren Laeddis und Daniels. Der Film kann gelesen werden als Versuch, dem Kriegstrauma des Protagonisten auf die Spur zu kommen und dabei Anspielungen an die gesellschaftspolitische Realität der Gegenwart zu machen (Tabuisierung von Kriegsverbrechen und traumatisierter US-Soldaten aus den Irakkriegen der USA). Dies würde beispielsweise auch die Anleihen in SHUTTER ISLAND an den »film noir«, für den psychisch instabile Protagonisten typisch sind, nicht als Stil herabstufen, sondern die tiefe Verankerung dieses Gestaltungsmittels als dramaturgisch wirksames Element offenbar werden lassen.⁹

Bordwell (1985) thematisierte die Vergleichbarkeit von Perspektivierung in Literatur und Malerei mit Perspektivierungen in filmischer Narration.¹⁰ Denkt man diese Vergleichbarkeit weiter und bezieht sie auf Multiperspektivität, so ließen sich diverse Einflüsse für Gestaltung und Rezeption multiperspektivischer Erzählformen benennen. Im Kubismus der Malerei finden wir z.B. eine Strömung, die mithilfe abstrahierender Formen nicht selten die Repräsentation mehrerer Perspektiven innerhalb eines Bildes ermöglicht, beispielsweise die Seitenansicht und Frontalansicht eines Gesichtes in einem Gesicht. Befreit man sich von rein naturalistischen und konventionellen Wahrnehmungsmustern – und das gilt sicherlich für alle

⁹ Siehe hierzu: Kupfer 2012.

¹⁰ Vgl. Bordwell, David (1985), 3-12 und 99f.

Kunstformen – , so kann diese Darstellungsform Bedeutungsräume öffnen, vielfältigere Wirkungen und große Intensität entfalten. Der Film DUST (UK/D/It/Macedonien 2001, Milcho Manchevski) wird aufgrund seiner Struktur und Genre-Anspielung ein »kubistischer Eastern« genannt – eine Formulierung, die vermutlich von Manchevski selbst stammt¹¹ und aller Wahrscheinlichkeit nach auf Parker Tyler¹² zurück geht, wie Stutterheim schreibt (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 264). Dieser bezeichnete schon 1970 die Erzählweise des Filmes RASHŌMON (J 1950, Akira Kurosawa) als »kubistisch«, da einander ausschließende Perspektiven zu einer Gesamtschau verbunden werden.¹³

Die bisherigen Überlegungen führen zur Schlussfolgerung, dass nur ausgewählte Teilaspekte von Multiperspektivität anhand einiger Beispiele in diesem Beitrag untersucht werden können, die ich im Folgenden nennen möchte:

Aspekt 1: Die Geschichte wird aus der Perspektive verschiedener, miteinander eng verbundener Figuren präsentiert. Der extra-diegetische Erzähler informiert uns über den Perspektivenwechsel. Die Filmemacher behalten dabei ihre Deutungshoheit. Hierzu werden Sequenzen aus dem

¹¹ Beatrice Kobow zitiert in einem Vortrag einer Vorlesungsreihe an der Universität Leipzig Manchevski, der seinen Film »kubistisch erzählt« nennt, ohne jedoch die Quelle anzugeben. Siehe: Kobow, Beatrice (2004), Wie funktioniert ein »kubistischer Eastern«? Zur Zeit- und Erzählstruktur in Milcho Manchevskis Film DUST. Leipzig Januar 2004, veröffentlicht auf der Internetseite: http://www.manchevski.com/docs/4_storytelling_and_time_kobow.pdf (letzter Zugriff: 15.01.2013).

¹² Tyler, Parker (1970).

¹³ Vgl. hierzu die Ausführungen von Stutterheim/ Kaiser (2009, 2. Aufl. 2011), 265-269 in ihrem Kapitel »Texturen und multiperspektivisches Erzählen«.

Film ATONEMENT (GB/FR 2007, Joe Wright; M: Dario Marianelli) untersucht.

Aspekt 2: Verschiedene Seiten desselben Protagonisten geben den Anlass, eine andere Perspektive einzunehmen. Das Beispiel A BEAUTIFUL MIND (USA 2001, Ron Howard; M: James Horner) steht dafür, wie ein Teil eines Films aus der subjektiven Perspektive der schizophrenen Hauptfigur heraus erzählt wird, worüber uns der extradiegetische Erzähler »verspätet« informiert. Einige kurze Ausführungen zu SHUTTER ISLAND (USA 2010, Martin Scorsese; Musical Supervisor: Robbie Robertson) sollen diesen Aspekt unter Berücksichtigung von Strategien des Postmodernen Erzählens beleuchten, da diese offenere Deutungen zulassen.¹⁴ In beiden Beispielen gibt der »aufgespaltene Protagonist« durch seine psychopathologische Disposition den Anlass für eine multiperspektivische Anlage.

Aspekt 3: Fabel und Bedeutungsfazit ergeben sich aus der Interaktion der verschiedenen Erzählebenen und müssen durch aktives Verknüpfen seitens der RezipientInnen erschlossen werden. Sprünge der Erzählung in Zeit und Raum sind möglich und müssen sinnfällig vermittelt werden. Auch das Auftauchen von Protagonisten in verschiedenen Zeiten und Ebenen wird möglich. Das raumzeitliche Kontinuum der Diegese, ein Wesensmerkmal der Aristotelischen Dramaturgie und der Geschlossenen Form¹⁵, wird beim Multiperspektivischen Erzählen beinahe zwangsläufig aufgebrochen (aber nicht negiert). Hierfür dient mir THE HOURS (GB/USA 2002, Stephen Daldry; M: Philip Glass) als ein Beispiel.

¹⁴ Dopplungen zu dem Beitrag von Diana Kupfer (2012) werden dabei vermieden.

¹⁵ Siehe: Klotz, Volker (1960/ 14. Aufl. 1999).

Aspekt 4: Die Deutungshoheit des Autors wird aufgegeben, bzw. es wird die Autorensicht als nur eine der möglichen Perspektiven gezeigt. Hierfür soll ELEPHANT (USA 2003, Gus van Sant; Klangkompositionen: Hildegard Westerkamp, Sound Design: Leslie Shatz) als Beispiel dienen. Es zeigt außerdem, wie Multiperspektivität eine Tiefendimension zum Thema aufbaut. Hier dient die Darstellung der Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven dazu, das Nicht-Fassbare und die Komplexität des Themas überhaupt erzählbar zu machen.¹⁶

(III) Beispiele

Beispiel 1 – ATONEMENT (GB/FR 2007, Joe Wright)

Sich ergänzende Figurenperspektiven

In seinem Roman *Atonement*, dt. *Abbitte* (McEwan 2004), hat der britische Schriftsteller Ian McEwan die Erzählung im ersten Drittel multiperspektivisch angelegt, das heißt, dass Ereignisse aus verschiedenen Figurenperspektiven erzählt werden. Im zweiten und dritten Drittel kehrt diese Technik nicht wieder. Aber McEwan überrascht die LeserInnen am Ende des Buches mit der Offenlegung der Tatsache, dass die Ereignisse aus Perspektive der Hauptfigur Briony geschildert worden waren, genauer gesagt, dass wir gelesen haben, was sie teils auf Grundlage der Ereignisse im ersten Teil geschrieben hatte – inklusive der wechselnden Figurenperspektive – und hinzudichtete, was sie nicht wissen konnte. Ein

¹⁶ Gemeint ist das von zwei Schülern angerichtete Massaker an der Columbine High School, die Umstände, Hintergründe und mögliche reale und medial konstruierte Gründe dafür.

Buch im Buch bzw. Buch im Film, ohne dass wir zunächst davon wissen. Der Figur Briony dient das Niederschreiben und dieses spezielle Vorgehen dabei zur »Abbitte« für von ihr begangenes Unrecht. Dies wird für uns aber erst am Ende des Buches – und des Filmes – offenbar.

In der Geschichte erhält Briony einen wichtigen Impuls für ihr Vorhaben, literarisch schreiben zu wollen, dadurch, dass sie eines Tages vom Fenster ihres Zimmers aus eine Begebenheit am Springbrunnen zwischen ihrer Schwester Cecilia und Robby, dem Sohn der Hausangestellten, beobachtet, bei der Cecilia sich halb entkleidet, in den Brunnen steigt und eine Vase kaputt geht. Die Ereignisse sind für sie verwirrend und aus der Ferne nicht erklärbar. Dadurch schöpft sie die Idee, in einem unkonventionellen, modernen Stil zu schreiben, der die Dinge in der einen oder anderen Weise schildern und nicht erklären sollte.

Sie konnte allerdings nicht allzuweit vom Geschehen abweichen, schließlich bestand kein Zweifel daran, dass ihr eine Art Offenbarung zuteil geworden war. Als das junge Mädchen zurück ans Fenster ging und hinabblickte, war der nasse Fleck auf dem Kies verdunstet. Von der Pantomime am Brunnen war nun nichts mehr übrig außer dem, was in der Erinnerung fort dauerte, in drei verschiedenen, sich überschneidenden Erinnerungen. Die Wahrheit war so schemenhaft geworden wie die Phantasie. Sicher könnte Briony jetzt gleich beginnen, könnte niederschreiben, was sie gesehen hatte, könnte sich der Herausforderung stellen, indem sie sich weigerte, ihre Schwester zu verurteilen, die sich vorm Haus und bei Tageslicht fast nackt gezeigt hatte. Dann müsste die Szene neu gestaltet

werden, einmal durch Cecalias, dann durch Robby's Augen. (McEwan 2004, 62)

Die Perspektivierungen in *Atonement* werden also durch die Geschichte selbst plausibel und auf die formale Ebene übertragen. Die Romanvorlage ist insofern selbstreflexiv, da es um den Vorgang des Schreibens und die möglichen Perspektiven der Figuren und des Autors geht.

Aufgrund weiterer Beobachtungen, die Briony zufällig anstellt, wird Robby, obwohl unschuldig, von ihr der Vergewaltigung einer Cousine, die zu Besuch ist, beschuldigt. Als es zu einer Zeugenaussage kommt, kann und möchte Briony zum Teil aufgrund der Enttäuschung darüber, dass Robby ihre Schwärmerei für ihn als kindisch abtut und verhängnisvollerweise auch wegen ihres literarischen Ehrgeizes, Realität und eigene Version der Geschehnisse nicht mehr auseinander halten. Tatsache ist aber, dass Cecilia und Robby sich lieben. Briony zerstört damit das Leben der Liebenden, was sie als Erwachsene bitter bereut. Sie ist sich in gewisser Weise bewusst, dass die »Geschichten«, die sie aus bestimmten Ereignissen in ihrem Leben herausfiltert, vermutlich nur eine Version der Wirklichkeit darstellen.

Wie schon im Roman wird die Szene am Springbrunnen im Film aus zwei Perspektiven erzählt: aus Sicht Brionys und aus Sicht der Liebenden.¹⁷ Insgesamt gibt es zwei solcher Sequenzen, in denen ein Ereignis in zwei Versionen erzählt wird (beide im ersten Drittel des Films, der die dreiteilige großformale Anlage des Buches übernimmt). Dies stellt eine interne

¹⁷ Im Film ist die Reihenfolge der Versionen allerdings getauscht worden. Im Roman wird also erst aus Sicht der Liebenden, dann aus Brionys Sicht erzählt. Im Film entsteht so mehr Spannung, da wir erst mit der zweiten Version, d.h. aus Sicht der Liebenden, Informationen zum Hergang erhalten und so für einen Moment ebenso verwundert sein können wie Briony.

Perspektivierung durch zwei Versionen im Rahmen der übergeordneten Perspektivierung dar. In der Sequenz, in der zum ersten Mal ein Ereignis ein zweites Mal aus anderer Perspektive erzählt wird¹⁸, geben uns die Filmemacher einen Hinweis: Briony schließt nach der beobachteten Begebenheit das Fenster und blickt dann für einen Moment überraschend in die Kamera bzw. in ihr Spiegelbild in der Scheibe – ein deutliches die Erzählkonvention und Normen des »impliziten Autors«¹⁹ betreffendes Signal, das unsere Aufmerksamkeit erlangt. Die Filmmusik markiert diesen Moment durch ein synchron zu dem Blick in die Kamera einsetzendes Triolenmotiv in der Harfe. Es folgt nun der Perspektivenwechsel verbunden mit einem zeitlichen Rückwärtssprung, der kausal erkennbar wird am Pflücken der Blumen und dem anschließenden Holen der Vase durch Cecilia. Die Musik, die also den erzählperspektivisch wichtigen Moment markiert, begleitet auch diese Übergangsphase, in der die Montage zwischen dem Ende der ersten Version und dem Anfang der zweiten Version wechselt. Die treibende Bewegung des Triolenmotivs erfüllt hier insgesamt drei Aufgaben: Die Musik bringt am Ende der ersten Version die mögliche innere Erregung Brionys zum Ausdruck, das »Lauern« einer Erkenntnis, die in ihr zum Durchbruch kommt (traditionell könnte dies als *psychologisierendes underscoring* bezeichnet werden), sie illustriert aber auch die mit den gerade gepflückten Blumen rennende Cecilia am Anfang der zweiten Version (*illustrierendes underscoring*), und als dritte Aufgabe

¹⁸ 00:06:13 – 00:13:10 (hh:mm:ss)

¹⁹ »Der implizite Autor ist die personalisierte Version einer Abstraktion, nämlich der Vorstellung, die sich der Leser der Lektüre des Textes von dessen Autor, vom »Erfinder« des Erzählers, und von dessen Wertesystem macht. Der implizite Autor taucht also nicht im Text auf, sondern in dessen Tiefenstruktur und wird vom Leser aus dem Text erschlossen. Er gilt häufig als das moralische Zentrum des Textes, das die Beurteilung des Textes durch den Leser schweigend und indirekt lenkt.« Vgl. Antor, Heinz (1998): Eintrag »Impliziter Autor« In: Nünning 1998, 29.

hält die Musik durch ihre eigene Kontinuität den raumzeitlichen Sprung und die Übergangsphase des Perspektivenwechsels zusammen, der zunächst durch das mehrfache Hin-und-Her-Springen zwischen Ende und Anfang der beiden Versionen gleichsam »flackert«, bevor er vollzogen wird. Die der Musik eigene Kontinuität überträgt sich auf die Diskontinuität der Bilder.

Nun sind wir in der Version aus Sicht von Cecilia und Robby, welche die eingenommene Perspektive ergänzt. Danach wiederholt sich genau dieses Gestaltungselement: Briony blickt durch Fenster bzw. spiegelt sich darin und sieht in die Kamera, wieder markiert durch die Filmmusik (diesmal klingt das Triolenmotiv im Klavier) – sodass wir auch formal bestätigt bekommen, dass sich der Einschub der zweiten Version schließt. Nun setzt sich die Handlung wieder chronologisch fort. Briony nimmt ihr Notizbuch zur Hand, um ihre neue Vorstellung vom literarischen Schreiben in die Tat umzusetzen.

In der zweiten Sequenz, welche innerhalb des ersten Filmteils eine gleiche Situation aus verschiedenen Perspektiven schildert (es handelt sich um das Eintreffen Robbys im Herrenhaus und die Liebesszene in der Bibliothek)²⁰, fehlt die zuvor dargelegte Deutlichkeit bei der Initiierung des Perspektivenwechsels durch markante Bild- und Musikgestaltung. Sie ist nicht mehr nötig, da wir bereits konditioniert sind. Hier gibt allein der szenische Ton die notwendigen Orientierungspunkte, die uns klar machen, dass wir zeitlich wieder zurückspringen und eine zweite Version sehen: Es sind das Läuten von Kirchenglocken von Ferne, die Türglocke sehr nah und etwas später der in mehreren Etagen des Hauses hörbare Gong der Standuhr, der die Big-Ben-Melodie schlägt. Darüber hinaus sind aber auch Rufe der

²⁰ 00:28:50 – 00:37:06

Kinder und Vogelzwitschern von Bedeutung, wenn auch unterschwellig, da sie keinen so deutlichen Signalcharakter haben. Diese Klänge funktionieren als Marker für die Chronologie der Ereignisse und machen deren Wiederholung deutlich.²¹ So sehen wir die gleiche Zeitspanne betrachtet erst aus der Perspektive Brionys und danach wieder vom Blickpunkt der beiden Liebenden aus, wodurch wir ergänzende Informationen zum Hergang haben, die Briony fehlen. Mit Hilfe der ersten Version wird auch ein emotionaleres Verständnis dafür geschaffen, wie Briony denkt und fühlt.

Die Filmmusik erfüllt in *ATONEMENT* im Übrigen auch eine wichtige dramaturgische Funktion jenseits der multiperspektivischen Anlage: Sie lenkt mit Hartnäckigkeit die Aufmerksamkeit auf Briony und ihren Ehrgeiz, womit das Grundthema konsequent verfolgt wird und eine zu große Empathie mit dem Liebespaar unterbunden wird. Während der einzigen Liebesszene zwischen Robby und Cecilia in der Bibliothek erklingt folglich keine Filmmusik. Andernfalls bestünde die Gefahr, die Fabel zu verlagern hin zu der tragischen Liebesgeschichte.

In diesem Zusammenhang muss auch ein weiteres wichtiges Element in der Ton- und Musikgestaltung beachtet werden: Schon in der Eröffnung des Films ist das Klacken einer Schreibmaschine, rhythmisch in die Musik integriert, zu hören. Darüber hinaus zeigt sich der Titel des Films als in Schreibmaschinenlettern getippt – hier können wir aber noch nicht ahnen, dass dies zugleich der Titel für Brionys Buch innerhalb der Geschichte ist, welches sie als Erwachsene schreibt. Von der externen Ebene, auf der auch die Filmmusik erklingt, »wandert« nach der Eröffnungssequenz das Klacken

²¹ Diese Funktion des Tons erfüllt sich besonders gut nur im Kino, da Pegel, Panorama und die Relation zur Sprache im Gegensatz zur DVD-Abmischung umfassender gestaltet werden können.

in die interne diegetische Ebene der ersten Szene: Briony hat soeben ihr erstes Theaterstück mit der Maschine fertig geschrieben. Im dritten Teil des Films sehen wir Briony als Schwesternschülerin mehrfach auf ihrer alten Schreibmaschine tippen. Als Teil der Filmmusik taucht dann dieses Geräusch an drei weiteren Stellen wieder auf: bei der Falschaussage von Briony gegenüber der Polizei (was ihr schlechtes Gewissen widerzuspiegeln scheint und wiederum mit der Abbitte zusammenhängt) und bei den Übergängen zum zweiten und dritten Filmteil, wo es auf das Von-Briony-Geschrieben-Sein hinweist, das wir zu sehen bekommen, auch wenn uns dies erst am Ende des Films klar wird. Da aber auch Robby eine Schreibmaschine benutzt, ist dieses Element der Tonspur insgesamt dreifach konnotiert. Tondramaturgisch bedeutsam ist, dass das Klacken der Schreibmaschine als Bestandteil aller Ebenen der Tonspur sowohl auf eine Figurenperspektive (Briony) als auch auf die »zeitliche Perspektive« hinweist. Nach Schmid (2008) wird narratologisch auch die »zeitliche Perspektive« als ein Aspekt der Perspektivierung angesehen. Der Blick auf die Ereignisse der Geschichte bleibt zwar in dem der Figur zuzuordnenden Ausschnitt bzw. Blickfeld gleich, aber durch den zeitlichen Versatz ergeben sich Veränderungen, die durch hinzutretendes Wissen, verschwimmende Erinnerungen, sich ändernde Bewertungen u.ä. zustande kommen und die Perspektive innerhalb der Figur damit ändern.

Während eine räumliche Verschiebung mit der Veränderung des Wahrnehmungsfeldes verbunden sein kann, tritt mit der zeitlichen Verschiebung möglicherweise eine Veränderung im Wissen und bewerten ein. Mit zeitlichem Abstand vom Geschehen kann das Wissen um die Gründe

und die Folgen zunehmen, und das kann zur veränderten Bewertung des Geschehens führen (Schmid 2008, 133f).

Dies trifft hier zu, denn genau wegen der Veränderungen, die mit Briony im Laufe der Zeit geschehen sind, beginnt Briony zu schreiben und schreibt schließlich ihren Roman »Abbitte«. So wird durch das Schreibmaschinengeräusch dieser zeitlich bedingte Perspektivenwechsel präsent.

Zusätzlich gilt das Verfahren, szenische Geräusche in die Filmmusik zu integrieren, auch an anderen Stellen des Films. In einigen Szenen gehen die Klaviertöne der Filmmusik in diegetische Klaviertöne des Flügels, an dem Cecilia und Briony gelegentlich spielen, über. An entscheidenderer Stelle schlägt Robbys Mutter bei dessen Verhaftung mit ihrem Schirm auf das Polizeiauto ein²², was sich als rhythmisch integriertes perkussives Element in der Filmmusik fortsetzt – entsprechend der Technik, mit der schon in die Musik des Vorspanns das Klacken der Schreibmaschine rhythmisch integriert wurde. Beim Umschnitt auf Briony, die die Verhaftung vom Fenster aus beobachtet, kommt zudem das schon erwähnte rhythmisierte Klacken der Schreibmaschine dazu, kombiniert mit dem Zoom auf ihr Auge. Diese Häufung von Übertretungen der Grenzen zwischen der ersten (internen) und zweiten (externen) auditiven Ebene kündigt den folgenden Zeitsprung um vier Jahre an, womit der zweite Teil des Films beginnt. Gerade an diesem Umbruch bzw. an den Stellen, die für Brionys Gewissen rückblickend die schmerzvollsten Erinnerungen enthalten, ist das Schreibmaschinengeräusch auf der externen zweiten auditiven Ebene

²² Ab 00:46:50.

hartnäckig klopfend integriert und verweist dramaturgisch auf Brionys Konflikt, aber auch als Element der Perspektivierung auf das Geschrieben-Sein dessen, was wir sehen. Auf dieser Grundlage kann am Ende des Films der Überraschungsmoment gesetzt werden: die Offenlegung der übergeordneten Perspektivierung, die bis dahin nur durch die Tonebene angedeutet wurde: Die gealterte Briony präsentiert ihren Roman »Abbitte« in einer Fernsehshow und erklärt die Ereignisse des zweiten und dritten Teils als erfunden, verbunden mit der nüchternen aber schuldbewussten Freigabe der Wahrheit, dass Cecilia und Robby sich nach der Verhaftung nie wieder sehen konnten und beide später durch Kriegsumstände umkamen.

Beispiel 2 – A BEAUTIFUL MIND (USA 2001, Ron Howard)

Die psychopathologische Disposition des Protagonisten veranlasst Multiperspektivität mit sich ausschließenden Perspektiven

Das zweite Beispiel zeigt, wie wir durch die Filmmusik an der »Vollständigkeit der Information« zu zweifeln beginnen und so auf die multiperspektivische Anlage des Films hingewiesen werden. So wird ein Perspektivenwechsel initiiert, weg von der Perspektive der schizophrenen Hauptfigur hin zu einer auktorialen Erzählperspektive. Ein entscheidender Unterschied zu ATONEMENT ist, dass das Verfahren hier der Einfühlung in die Hauptfigur John Nash sowie in seine sich aufopfernde Ehefrau dient. Die sich ausschließenden Perspektiven dienen der Illustration des Konfliktes und sind weniger eine filmische Lösung, die bereits in sich poetisch das Thema widerspiegelt.

Im Film A BEAUTIFUL MIND (USA 2001, Ron Howard, M: James Horner) wird die Geschichte des Mathematik-Genies John Nash erzählt, der an Schizophrenie erkrankt war. Die erste Hälfte des Films zeigt fast ausschließlich die Geschehnisse aus seiner Perspektive. Nicht nur Vorgänge, sondern auch Figuren, die in dieser Version auftreten, entstammen, seiner Erkrankung entsprechend und ohne dass wir all das zu diesem Zeitpunkt wissen, zu einem nicht unerheblichen Teil seiner Fantasie. Nach erst 52 Minuten des gut zweistündigen Films wird das bisher Gesehene als subjektive Figurenperspektive erkennbar. Aus dem vermeintlichen Politthriller im Sujet des kalten Krieges, als der sich der Film bis dahin ausgibt, wird ein biografisches Epos. Der pathologisch aufgespaltene Protagonist gibt dabei den Anlass für Multiperspektivität. Als Erstes erhalten wir durch den Musikeinsatz Hinweise auf den Perspektivenwechsel, wie im Folgenden noch gezeigt wird. Dann beginnt eine Phase, in der dies auch durch die Handlung und Dialoge angezweifelt wird, bis die Diagnose »Schizophrenie« ausgesprochen wird und das Phänomen der Einbildung von Personen und Vorgängen in einer irrealen, für den Protagonisten parallel existierenden Welt mithilfe einiger Szenen unmissverständlich erzählt wird. Dies geschieht über wechselnde *points of view* weiterer Figuren, bei denen die eingebildeten Figuren fehlen, sodass wir direkt Einbildung und diegetische »Wirklichkeit« vergleichen können. Ein weiterer dramaturgisch bedeutender Wechsel der Erzählperspektive findet im Verlauf des Films nicht statt.

In seiner Einbildung setzt John Nash sein mathematisches Können für den amerikanischen Geheimdienst zur Entschlüsselung von gegnerischen Nachrichten-Codes ein, wodurch ein drohender sowjetischer Atombombenangriff abgewehrt werden soll. In seiner Vorstellungswelt arbeitet er in streng geheimer Mission für das Pentagon. Die Inszenierung

ist gemäß dem Sujet des kalten Krieges gestaltet, vor allem visuell, d.h. sie ist bezüglich Schnitt und Bildgestaltung in Art eines Polit-Thrillers umgesetzt, welcher der Film bis hierhin vorgibt zu sein. Die Sequenz, die zum Perspektiven-Wendepunkt führt, enthält eine Verfolgungsjagd.²³ Die Filmmusik entspricht hier aber nicht den filmmusikalischen Normen des bisher zu vermutenden Genres, nach welchen sie als illustrierendes *underscoring* komponiert sein müsste. Sie bleibt stattdessen merkwürdig monoton, versucht nicht das Erwartete zu bedienen und leitet so über das Hören Zweifel an dem ein, was wir sehen. Diese Zweifel sind dramaturgisch bedeutsam und werden nur durch die Musik hervorgerufen: Die tiefen Streicher formen ein eng liegendes, kreisendes Ostinato²⁴, überlagert von ruhigen, insistierenden Tonrepetitionen im Klavier und einem unklaren, zunehmend dissonierenden Klangteppich. Sowohl das eng-kreisende Ostinato als auch die Tonwiederholungen sind musikalisch-rhetorische Figuren und als solche konnotiert mit der Pathologie der Hauptfigur, die nicht aus ihrem eigenen Gefängnis der Wahnvorstellungen herauskommt.²⁵ So verweist die Filmmusik auf diesen generellen Zustand der Hauptfigur

²³ 00:52:40 – 00:54:50.

²⁴ Clemens Kühn machte 2008 im Rahmen der Vorlesungsreihe »Filmmusik« an der Dresdner Musikhochschule in seinem Referat auf musikalisch-rhetorische Figuren und die Besonderheit des Filmmusikeinsatzes in A BEAUTIFUL MIND aufmerksam (unveröffentlichtes Manuskript). Es handelt sich in der Terminologie der musikalisch-rhetorischen Figurenlehren um eine *Circulatio*, die das Kreisen der wahnhaften Idee im Kopf der pathologischen Hauptfigur und das In-Sich-Gefangen-Sein illustriert.

²⁵ Referenz dafür ist nicht nur die musikalische Figurenlehre des 16.-18. Jahrhunderts, vgl. Dietrich Bartel (1985), sondern sind selbstverständlich auch die Lieder Schuberts und Schumanns, so z.B. die exzeptionelle Harmonik in Schuberts »Doppelgänger« oder im »Wegweiser«, der die zerrissene Persönlichkeit des lyrischen Ichs und seine Nähe zum Tod als Ausgangspunkt nimmt für die Verwendung musikalisch-rhetorischer Gestaltungselemente, wie sie im letztgenannten Beispiel in dem harmonisch-kontrapunktischen Modell der sog. »Teufelsmühle« enthalten sind.

anstatt die szenisch-dramatische Spannung zu illustrieren. Dies gibt den Hinweis auf die bisher aus der Figur heraus erzählten Perspektive und leitet so den Perspektivenwechsel ein.

Beispiel 3 – THE HOURS (GB/USA 2002, Stephen Daldry)
Interaktion mehrerer Ebenen

Der Film THE HOURS (GB/USA 2002, M: Philip Glass) beruht wie der Roman *The Hours* von Michael Cunningham auf der Idee, dass nur durch die Interaktion der verschiedenen Ebenen das Bedeutungsfazit erschlossen werden kann. Als zentrales Thema lässt sich die Auffächerung der verwandt scheinenden Gefühls- und Erlebniswelten der drei Frauen benennen, welche Facetten der literarischen Figur Mrs. Dalloway aus Virginia Woolfs gleichnamigem Roman sind. Stutterheim und Kaiser, die in ihrem »Handbuch der Filmdramaturgie« den Film als Beispiel für eine »netzartige« Konstruktion im Rahmen des multiperspektivischen Erzählens anführen, beschreiben dies so:

Ein Beispiel für eine netzartige Vergleichzeitigung, in der simultan durch die Zeit erzählt wird, ist der Film THE HOURS. Das zentrale Thema wird durch die Textur des gesamten Filmes geführt und abgeleitet. Auf diese Weise werden die Zeitebenen zueinander in Beziehung gesetzt: In der ersten Ebene schreibt Virginia Woolf 1923 ihren Roman Mrs. Dalloway, in der zweiten liest eine Frau – Laura Brown – 1951 diesen Roman, in der dritten Ebene der filmischen Gegenwart wird die weibliche Hauptfigur scherzhaft mit Mrs. Dalloway gleichgesetzt. Virginia

Woolf, die sich sowohl als Autorin wie auch als Frau unzeitgemäß verhielt, nahm sich das Leben. Der Film beginnt mit diesem Selbstmord und erzählt somit rückwärts und vorwärts – in Alepsen und Prolepsen – zugleich (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 279).

Da der hieran erkennbare Aspekt der Diskontinuität nicht von der Filmmusik begleitet oder vermittelt wird, konzentriere ich mich auf den »aufgespaltenen Protagonisten«. Stutterheim ergänzt ihre Analyse mit folgender Bemerkung:

Metaphorisch entwickelt ist die aufgespaltene Protagonistin in dem Film THE HOURS: Hier treffen wir auf die Basis-Figur Virginia Woolf, die in der von ihr erfundenen Figur Mrs. Dalloway versucht, ihre eigenen Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Diese Figur setzt sich fort mit ihrer Leserin und ihrer Repräsentantin. Jede dieser drei Frauen verkörpert eine Form der literarischen Fluchtpunkt-Figur Mrs. Dalloway (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 289).

Gleich in der Eröffnung des Films wird durch Montage und Inszenierung die Verknüpfung der Ebenen, d.h. die Verknüpfung der Zeitebenen und Protagonistinnen vorgeführt. Dafür wurden Montageideen gefunden, die Analogien des Handelns zeigen, Handlungen auf einer anderen Ebene fortsetzen oder als ein Aufeinander-Reagieren wirken lassen (Gespräch über Blumen, Abstellen/ Aufnehmen einer Vase mit Blumen u.a.).

Die Filmmusik zu THE HOURS ist in einem für Philip Glass typischen Stil komponiert, der sich einiger Elemente der *minimal music* bedient. Ich würde den Begriff *minimal music* für diese und andere Filmmusiken (aber auch manche Konzertkompositionen) von Philip Glass nur eingeschränkt gebrauchen, da einige entscheidende Parameter fehlen.²⁶ Für die Filmmusik ist diese reduzierte *minimal music* aber sehr nützlich, vor allem deswegen, weil sie Komplexität und Fasslichkeit auf einer pragmatischen Ebene ausbalanciert. Angesichts dessen, dass in diesem Film drei Zeitebenen miteinander vernetzt werden, scheint eine Verbindung zur *minimal music* nahe zu liegen, da diese typischerweise das Phänomen Zeit und die Überlagerung von in der Zeit sich ausbreitenden Abläufen in auffälliger Weise thematisiert. So kommt hier eine Gemeinsamkeit im Wesen der Film-Montage und der Musik zur Entfaltung. Die Filmmusik hilft daher, sich auf die spezielle Erzählweise einzulassen. Die Montagesequenz kann so unmittelbar als Auffächerung von Facetten der »Fluchtpunkt-Figur« Mrs. Dalloway erlebt werden, und wir lernen beiläufig, deren Gefühls- und Gedankenwelt auch in den anderen Figuren widergespiegelt und sich ergänzend zu sehen. Damit erfüllt die Musik eine dramaturgische Schlüsselfunktion für den Film. Dies scheint besonders wichtig zu sein, weil nur motivische, aber keine logisch-kausalen Beziehungen zwischen den Figuren und Ebenen erkennbar werden.

²⁶ Z.B. die Phasenverschiebungen und das Herausarbeiten der inhärenten *patterns* bei Überlagerungen verschiedener oder gleicher rhythmischer und melodischer Figuren – auch (virtuelle) *resulting patterns* genannt.

An der Eröffnung des Films möchte ich aufzeigen, wie spezifisch musikalische Merkmale eine solche Schlüsselfunktion ermöglichen. Die These dahinter könnte lauten, dass Musik nicht allein schon durch ihre Fähigkeit des Kontinuitätsübertrags diese Aufgabe erfüllen kann, sondern von den Filmemachern Wesensmerkmale, die den verschiedenen Kunstformen gemein sind, absichtsvoll und/ oder intuitiv gesucht und genutzt werden.

Zunächst ist als wesensverwandtes Verfahren die musikalische Montage-Technik im Notenbild gut durch die sich abwechselnden Taktgruppen erkennbar. Die Markierungen mit Filmbildern zeigen Stellen an, bei denen die Ebenen im Film wechseln.



Dann werden die Überlagerungen der verschiedenen rhythmischen und metrischen Unterteilungen des Vier-Viertel-Taktes erkennbar. Es werden insgesamt fünf »rhythmische Ebenen« verwendet – 4tel, 4tel-Triolen, 8tel, 8tel-Triolen und 16tel – bzw. drei »metrische Ebenen«: binäre und ternäre Teilung der Viertel und ternäre Teilung der Halben. Die erste Kollision dieser verschiedenen Ebenen geschieht beim Zeitsprung bzw. Ebenen-Wechsel von Virginia Woolf im Jahr 1923 zur Hauptfigur der filmischen Gegenwart im Jahr 2001 und provoziert das Aufeinanderprallen verschiedener Rhythmen und metrischer Unterteilungen des Taktes, z.B. ab Takt 18: 4tel gegen 4tel-Triolen, 8tel gegen 8tel-Triolen und 8tel-Triolen gegen 16tel.

Transcription: Robert Faberich (2011)



The Hours
Morning Passages

Philip Glass

♩ = 100


Richmond, England
1923

New York City
2001

2

The Hours



Zusammenfassend lässt sich zur Musik in der Eröffnung des Films *THE HOURS* sagen, dass es spezifisch musikalische Gründe dafür gibt, dass die Musik die Ebenen der Filmerzählung auf spezielle Weise vernetzen kann. Das zentrale Thema des Films wird auch durch die Textur der Musik geführt. Die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Musik und filmischer Montage erzeugen darüber hinaus eine Kohärenz, welche es ermöglicht, das Zusammenwirken der Ebenen und ihre Korrespondenzen nicht nur visuell-rational zu erkennen (z.B. durch eine Reihe von sich entsprechenden oder auf der anderen Ebene ergänzenden Handlungen), sondern auch unmittelbar zu erleben. Dies geschieht unterschwellig in der musikalischen Umsetzung der interagierenden rhythmisch-metrischen Ebenen. Bedeutsam ist dieses Erlebnis, da es uns auf die Interaktion der narrativen Ebenen in der Eröffnung des Films konditioniert und bei der Aufschlüsselung des Bedeutungsfazits Orientierung gibt: Die Gefühls- und Erlebniswelt aller drei Frauen-Figuren stellt die Auffächerung der Gefühls- und Erlebniswelt der literarischen Figur Mrs. Dalloway dar. So können wir uns von Anfang an auf diese den Figurenperspektiven gegenüber universelle Idee einlassen. Die Musik nimmt so gesehen eine eigene zusätzliche, Figuren-unabhängige Perspektive ein und erfüllt damit eine dramaturgische Schlüsselfunktion, die darin besteht, dass wir die Bedeutung der Dinge nicht nur in ihnen selbst sehen, sondern vielmehr ihrem Zusammenwirken Bedeutung verleihen.

Beispiel 4 – ELEPHANT (USA 2003, Gus van Sant)
Multiperspektivität und Diskontinuität zur Aufhebung der Deutungshoheit

Der Film *ELEPHANT* (USA 2003, Klangkompositionen: Hildegard Westerkamp; Sound Design: Leslie Shatz) soll als Beispiel dafür dienen, wie das Sound Design daran mitwirkt, dass die Autorensicht als nur eine der möglichen Perspektiven in einem pluralistischen Diskurs erscheint. Dies kann – wie in der Einleitung schon angedeutet wurde – dadurch überhaupt erreicht werden, dass die Tatsache der angenommenen Vollständigkeit der Informationen zur Geschichte, welche in der Regel den Autoren zugesprochen wird, direkt thematisiert wird, und zwar dahingehend, dass schon die Strukturen (Abfolge, Montage, Ton/ Bild-Beziehungen, aber auch technische Unzulänglichkeiten) Fragen dazu aufwerfen, dabei die Unvollständigkeit nahe legen und Ereignisse und Begebenheiten nicht nach kausalen, logischen oder spannungsdramaturgischen Kriterien präsentiert werden. Die Autoren erheben damit auch äußerlich nicht mehr den Anspruch auf Deutungshoheit, obwohl sie selbstverständlich letztlich für die Gestaltung des Werkes eine Festlegung treffen mussten. Innerhalb dessen bleibt jedoch eine größtmögliche Offenheit erhalten, die schon Rivette für das Moderne Kino forderte.²⁷ Diese am äußeren Ende der gedachten Skala von Abstufungen liegende Variante multiperspektivischer Dramaturgien kann als eine passende Form angesehen werden, die der Vielschichtigkeit bei der Aneignung von Lebenswirklichkeit poetisch entspricht.²⁸

²⁷ Vgl. Bickerton 2010, 61.

²⁸ Eine äußerst detailreiche Analyse der Tongestaltung in *ELEPHANT* hat Johannes Varga (2010) vorgenommen, weswegen ich mich hier nur auf die Einordnung in den Kontext des multiperspektivischen Erzählens konzentriere.

Der Film ELEPHANT behandelt den Amoklauf zweier Schüler an der Columbine Highschool in den USA im Jahre 1999, bei dem insgesamt 15 Menschen starben. Van Sant verweigert Antworten den Amoklauf betreffend. Er gibt keine einfachen Erklärungen für ein so umfassendes und furchtbares Problem, keine eindeutige Perspektive auf die Ereignisse, Personen und Bedingungen, unter denen sie leben, auch wenn einige Erklärungen scheinbar ganz nahe liegen. Der Film lädt das Publikum ein, seine Gedanken einzubringen und zeigt auch eine deutliche Verweigerungshaltung gegenüber den in den Medien bereits ausgebreiteten Erklärungen. Dafür beobachtet er genau und betrachtet seine Protagonisten, Opfer wie Täter, eingehend. Der Film fordert auf, kategorischen Einstufungen und Urteilen nicht zu glauben, selbst ihm, Van Sant, und seinem Film nicht. Dafür sorgen die Perspektivenwechsel, die mehrere Wahrheiten offenbaren, und dafür stehen Andeutungen zum Hergang, die vielleicht zu gering sind, um als Fakt zu gelten, aber auch zu deutlich, um unterschlagen zu werden. Unterstützt wird diese Technik durch sich diesem Phänomen äquivalent zeigende Ton-Bild-Zuschreibungen. Hier sind vor allem die Geräuschkomponenten aus Westerkamps Klangkompositionen zu nennen, die als extradiegetisches Sound Design eingesetzt sind und mehr oder weniger zufällig wirkende Beziehungen zur diegetischen Ebene herstellen.

Die expliziten Hinweise zu nachweisbaren, wie offenbar auch erfundenen Vorgängen in der Columbine-Highschool, die der Film erzählt, werden nicht argumentativ verknüpft, sondern bleiben in offener Weise nebeneinander bestehen. So entfaltet sich ein pluralistisches Angebot, das zur aktiven Teilnahme an einem Sinnkonstituierungsprozess mit mehreren individuellen Lösungen auffordert. Im Film werden die Tage, Stunden und Minuten vor dem Amoklauf aus Sicht mehrerer Schülerinnen und Schüler erzählt, bis

kurz vor dem Moment, wo die ersten Schüsse fallen. Dann springt der Film wieder zurück, um anderen ProtagonistInnen zu folgen, bis diese wiederum zeitlich bis an diesen Punkt des Verlaufs kommen. Die aufgebrochene Chronologie verweigert auch rezeptionsästhetisch eine bestimmte Haltung seitens der ZuschauerInnen, welche sich möglicherweise auf Spannungsmomente hin orientieren könnten – dadurch erschiene das Massaker womöglich als dramaturgischer »Höhepunkt« der Handlung. Die letzten 15 Minuten des Films sind dann ab dem Moment chronologisch, wo die beiden Schüler das Massaker anrichten, und wir können nun – wenn nötig – die Enden der vorangegangenen Episoden und Perspektiven mit den dazugehörigen sich fortsetzenden Situationen verknüpfen.

Van Sant, sein Sound Designer Leslie Shatz und Kameramann Harris Savides haben sich solcher formaler und ästhetischer Elemente bedient, die ihre Bedeutung vor allem dadurch gewinnen, dass sie einerseits eine Fokussierung auf ausgewählte ProtagonistInnen und ihre Perspektiven ermöglichen, gleichzeitig aber einen distanziert beobachtenden Gestus behalten, so z.B. erkennbar in der Kameraarbeit (gekennzeichnet durch das Hinter-den-Figuren-her-laufen – eine Referenz an Bela Tarr – , 360°-Drehungen u.a.). Der Ton bedient sich einiger Elemente, die im Mainstream-Kino als »Strategien der Subjektivierung«²⁹ bezeichnet werden, z.B. durch eine selektive Gestaltung, welche die Hörperspektive eines Protagonisten (den *point of listening* – analog zum *point of view*) einnimmt. So klingen die bis zu dreifach wiederholt gezeigten, weil aus der Perspektive eines anderen Protagonisten erlebten Situationen, auch anders. Dazu kommt, dass nah und trocken mit Ansteckmikrofonen aufgenommene und im Center klingende Stimmen der Protagonisten und

²⁹ vgl. Flückiger 2001, 395-411.

der stereophone Angel-Ton für die Umgebungsgeräusche eine distanzierte Figur/ Umwelt-Relation erzeugen (Varga 2010, 54f.); außerdem bewirken kaum zuzuordnende Geräusche und fehlende Übereinstimmungen, d.h. asynchrone Ton/Bild-Beziehungen, immer wieder einen Distanzierungseffekt, ebenso wie das auffällig zurückgenommene, antinaturalistische Sound Design während des Gewaltausbruchs³⁰. Subjektivierung und Distanzierung durchdringen einander. Somit bleiben die ZuschauerInnen auch durch die auditive Ebene permanent aufgefordert, einen Sinn in der strukturell diskontinuierlichen und visuell wie auditiv multiperspektivischen Struktur des Filmes zu konstruieren. Mitunter bewegen sich van Sant und der Sound Designer Shatz an der Grenze zum Klangexperiment (wenn z.B. rechts-links-Vertauschungen als technische Fehler bestehen bleiben), das an manchen Stellen sogar auf das Bewusstmachen des filmischen Apparates (im Sinne Godards) hinausläuft (vgl. Stenzl 2010).

Gus van Sant und Leslie Shatz arbeiteten mit Klangkompositionen von Hildegard Westerkamp, deren Geräuschbestandteile nicht selten zufällige Synchronpunkte mit dem im Bild Sichtbaren bilden, z.B. das Auf- und Zugehen von Türen, von Ferne klingende Sprache oder Musik. Nach einer Weile ist jedoch das Auseinanderlaufen des Hörbaren und des Sichtbaren bemerkbar. Die Klangkompositionen wurden stets in ihrer Geschlossenheit, d.h. wie Musik eingesetzt. Hierfür erhalten sie den nötigen Raum, um sich zu entfalten und um wirken zu können.

³⁰ Hier kann eine Referenz vermutet werden an den von van Sant so geschätzten Béla Tarr. In *WERCKMEISTER HARMÓNIAK* (UNG 2001, Béla Tarr und Ágnes Hranitzky) gibt es ebenfalls eine Szene mit wahllos tötender Gewalt, die durch ihre auffällig zurückgenommene, antinaturalistische auditive Gestaltung eine drastische Wirkung erhält, vgl. Varga 2010, 53f.

Der Titel der einen der beiden verwendeten Klangkompositionen von Westerkamp, »Türen der Wahrnehmung«, könnte dafür verantwortlich sein, dass van Sant auf die in Kreisen der *music concrète* und der elektronischen Musik bekannte Komposition von Hildegard Westerkamp aufmerksam wurde. Dort geht es um Wahrnehmung, wie der Titel schon bekannt gibt³¹: Es öffnen und schließen sich Türen, hinter denen neue Klangwelten (mit disparaten Geräusch- und Sprachanteilen) hervortreten, welche der Hörer selbst in Beziehung setzen kann. Die Kompositionen Westerkamps enthalten also bereits selbst jenen Aspekt, um den es van Sant offensichtlich ging, nämlich die Aneignung der Lebenswirklichkeit aus unterschiedlichen Perspektiven, wobei keine eindeutigen Interpretationen möglich sind.³²

Ästhetische Korrespondenzen zwischen Inhalt, Bildgestaltung und Tongestaltung bestehen auch in Bezug auf den Aspekt Zufall. Van Sant ließ beim Anlegen des Tons bzw. beim Experimentieren mit den Klangkompositionen Westerkamps sich zufällig ergebende Synchronpunkte genauso wie das Auseinanderdriften von Bild und Ton einfach bestehen. Ähnliches ist auch bei der Planung von Kamerabewegungen zu beobachten, die so gestaltet scheinen, dass z.B. ProtagonistInnen von der Kamera erst dann »gefunden« werden, wenn diese schon fertig mit Sprechen sind, was besonders eindrucksvoll in einer Szene zu beobachten ist, in der die Kamera vom Inneren eines Kreises eine 360°-Drehung vollführt und dabei die im Kreis sitzenden SchülerInnen abfilmt.³³ Unabhängig davon, wer gerade

³¹ Dieser referiert vermutlich auf Aldous Huxleys Essay *Doors of Perception*, das wiederum auf ein Zitat von William Blake aus *The Marriage of Heaven and Hell* zurückgeführt werden kann.

³² Vgl. hierzu und für weitergehende Aspekte: Jordan 2007.

³³ 00:16:08 – 00:18:05 [DVD ELEPHANT, Kinowelt 2004].

spricht, vollzieht die Kamera ihre Drehung nach eigenem Tempo. Die auf diese Weise eher zufällig entstehenden Konstellationen der Gespräche im ON oder OFF, d.h. vom Blickfeld der Kamera erfasste oder nicht erfasste sprechende Protagonisten, sind zum einen Symbol für den Aspekt der Zufälligkeit, der zum zentralen Thema gehört, weil der Zufall beim wahllosen Töten über Leben und Tod entscheidet. Es entsteht aber außerdem eine selten zu beobachtende Spannung durch den beschriebenen Umgang mit dem OFF-Ton.

(V) Fazit

Im Beitrag wurden nach den ausgewählten Aspekten des multiperspektivischen Erzählens die besondere Beschaffenheit von und der Umgang mit Filmmusik und Sound Design bzw. Ton systematisiert. Sofern psychologische oder physiologische Besonderheiten der ProtagonistInnen oder aber komplexe Gesellschaftsphänomene erzählt werden, erscheinen die untersuchten Strategien der Musik- und Tongestaltung im Rahmen des multiperspektivischen Erzählens besonders geeignet die emotionale, soziale und mediale Lebenswirklichkeit in filmischer Form erzählbar zu machen. Bei Varianten des multiperspektivischen Erzählens, welche gewohnte Struktur- und Rezeptionsmuster durchbrechen, werden Musik und Ton zumindest in den untersuchten Beispielen zu einem entscheidenden Anteil mit Hinblick auf das Bedeutungsfazit eingesetzt.

Die auditive Schicht aus Musik und Sound Design kann in manchen Fällen nicht ausschließlich der Perspektive einer Figur oder Ebene zugeordnet werden und nimmt im Kaleidoskop multiperspektivischer Strukturen eine

eigene Perspektive ein, wodurch es dem Zuschauer möglich wird, das Filmkunstwerk differenzierter zu lesen. Der Film ELEPHANT zeigt z.B., wie eine geeignete filmische Umsetzung für das zentrale Thema gefunden wurde und wie die Haltung der Autoren auch in der auditiven Gestaltung ihre Äußerung gefunden hat. Die Multiperspektivität erschließt hier eine Tiefendimension in Bezug zum Thema, die in der filmischen Form und durch alle filmischen Mittel spürbar wird und die die Grenzen einer verbalen Reflexion weit überschreitet.

Erkenntnisse zum Aspekt der Deutungshoheit können dahingehend zusammengefasst werden, dass es mit Musik markierte Formen von Multiperspektivität gibt, bei denen die Autoren es stets in der Hand behalten, wie die hierarchisch geordneten Ebenen dem Publikum präsentiert werden und Informationen kanalisiert werden. Dies dürfte die überwiegende Zahl von Filmen betreffen. Im Gegensatz dazu wird in gleichberechtigt nebeneinander stehenden pluralistischen Strukturen, in denen die auditive Schicht teilweise eine eigene Ebene darstellt, die Deutungshoheit ans Publikum abgeben. Somit kann auch eine filmische Form gefunden werden, die der Komplexität eines abgehandelten Themas gerecht werden kann.

Wie sich gezeigt hat, ist eine emanzipierte Tonspur dabei ein wesentliches dramaturgisches und ästhetisches Gestaltungsmittel, welches strukturell und für die Rezeption grundlegende Bedeutung hat. Musik und Ton bekommen daher in der Regel mehr Raum zur Entfaltung (zeitlich und klanglich) eingeräumt und können nicht mehr nur als Zutat, sondern essentieller Bestandteil des Filmkunstwerkes verstanden werden, der dessen Lesbarkeit mitunter erst ermöglicht.

Literatur

- Bachtin, Michael (1929/ dt. 1985) *Probleme der Poetik Dostojewskis*. In: Frankfurt a.M.: Ullstein.
- Bachtin, Michael (2008) *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*; unter dem Titel: *Chronotopos*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Bartel, Dietrich (1985) *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag
- Bickerton, Emelie (2010) *Eine kurze Geschichte des Cahiers du Cinéma*. Zürich: Diaphanes.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London [u.a.]: The University of Wisconsin Press.
- Felix, Jürgen (2002) »Postmoderne und Kino« In: Koebner, Thomas (Hg.) *Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 433-441.
- Genette, Gérard (1972/ dt. 1994) *Die Erzählung*. München: Fink.
- Jordan, Randolph (2007) *The Work of Hildegard Westerkamp in the Films of Gus Van Sant*. In: OFFSCREEN :: Vol. 11, Nos. 8-9, Aug/Sept 2007 Link: http://www.offscreen.com/Sound_Issue/jordan_westerkamp.pdf (letzter Zugriff: 10.01.2013).
- Kaul, Susanne/ Palmier, Jean-Pierre/ Skrandies, Timo (Hg.) (2009) *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kobow, Beatrice (2004), *Wie funktioniert ein »kubistischer Eastern«? Zur Zeit- und Erzählstruktur in Milcho Manchevskis Film DUST*. Vortrag an der Universität Leipzig Januar 2004, veröffentlicht auf der Internetseite: http://www.-manchevski.com/docs/4_storytelling_and_time_kobow.pdf (letzter Zugriff: 10.01.2013).
- Klotz, Volker (1969/ 14. Aufl. 1999) *Offene und geschlossen Form im Drama* München: Hanser
- Kupfer, Diana (2011) Neue Musik und Neo-Noir: Martin Scorseses »Shutter Island«. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 8, 2012, S. 200-230. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB8/KB8-Kupfer.pdf> (letzter Zugriff: 10.01.2013).
- Nünning, Ansgar (Hg.) (1998) *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze - Personen – Grundbegriffe*. In: Ansgar Nünning. Stuttgart [u.a.]: J.B.-Metzler Verlag.

- Nünning, Ansgar und Nünning, Vera (Hg.) (2000) *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Schmid, Wolf (2008) *Elemente der Narratologie*. De-Gruyter-Studienbuch. 2; 2., verb. Aufl. Berlin u.a.: de Gruyter.
- Stutterheim, Kerstin und Kaiser, Silke (2009/ 2. Aufl. 2011) *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang.
- Steinke, Anthrin (2007) *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*. Trier 2007.
- Stenzl, Jürg (2010) *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: edition text und kritik.
- Tyler, Parker (1970), Rashōmon as Modern Art. In: Julius Bellone (Hg.), *Renaissance of the Film*, London 1970.
- Varga, Johannes (2010), *Extradiegetisches Sounddesign in den Filmen von Gus van Sant*. Diplomarbeit im Studiengang »Ton« der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg. Zitierlink: http://server8.bibl.hff-potsdam.de/F/?func=direct&doc_number=000161313&local_base=HFF01 (letzter Zugriff: 10.01.2013).
- Volkman, Laurenz (1998) Artikel „Dialogizität“, In: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 2. Aufl. Stuttgart [u.a.] 2001.
- Wuss, Peter (1993/ 2. Aufl. 1999) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Edition Sigma.

Primärquellen

- Ian McEwan (2001/ 2004), *Abbitte* (engl. Originaltitel *Atonement*, London 2001), dt. Originalausgabe: Diogenes Verlag Zürich 2002, Taschenbuch: 2004.
- DVD, A BEAUTIFUL MIND – GENIE UND WAHNSINN, Paramount Pictures 2009.
- DVD, ATONEMENT, Universal Pictures 2008.
- DVD, ELEPHANT, Kinowelt 2004
- DVD, THE HOURS – VON EWIGKEIT ZU EWIGKEIT (nach einem Roman von David Cunningham), Highlight o.J..

Empfohlene Zitierweise

Rabenalt, Robert: Der Einsatz von Musik und Ton bei Varianten des multiperspektivischen Erzählens. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 184-223, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p184-223>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Textsemantische Grundlagen der Analyse von Musikszenen und musikalischen Inserts

Hans J. Wulff (Westerkappeln/Kiel)

Strukturfunktionale Analyse

Wenn die Geistes- und Humanwissenschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein ganzes Füllhorn von Überlegungen zum Zusammenhang der symbolischen Formen mit sozialer, kommunikativer und ästhetischer Praxis angestellt haben, dann wurde in allen beteiligten Fachdisziplinen die Perspektive einer »funktionalen Beschreibung« zentral. Es waren ganz verschiedene Strömungen insbesondere der semiotischen Theorie, in denen die Frage nach den Leistungen der verschiedenen semiotischen Mittel, die sie in den Prozessen der Kommunikation und in der Konstitution von Texten erbringen, vorrangig und zum Gegenstand eingehender Reflexion wurde. Nicht nur in der Ethnologie (wie in den Schriften Bronislaw Malinowskis), sondern auch in der Soziologie (wie etwa bei Talcott Parsons) und der Sprachtheorie resp. Semiotik (vor allem Roman Jakobsons Theorie der Sprachfunktionen ist bis heute lebendig geblieben) gab es eine ganze Reihe von Entwürfen, die sich vom Vorrang der Morphologie semiotischer Gebilde abwendeten und statt dessen nach ihrem Funktionieren und nach den Bedeutungen fragten, die sie in der Kommunikation und in der Hervorbringung und Stabilisierung sozialer Aggregate und Beziehungen erbringen. Von Beginn an war dabei deutlich, dass es nötig ist, zur Modellierung dieser Leistungen sich von der Vorstellung eines eindimensionalen Funktionszusammenhangs zu verabschieden, sondern

immer von einem Zugleich verschiedener Funktionen auszugehen, die einander überlagern und mehr oder weniger deutlich in den Vordergrund treten können. So treten in der soziologischen Beschreibung zum Subsystem des *Individuums* und seiner Glaubenssysteme, Motivationen, Vorlieben, Identitätsentwürfe etc.

- jenes der Einheiten des *sozialen Systems* (auf mikro- wie auf makrosoziologischer Ebene),
- jenes der *Interaktion* und der *sozialen Nahbeziehungen* sowie
- das bei Parsons sogenannte *kulturelle System*, in dem die kulturellen Werte und Normen versammelt sind, die von allen Mitgliedern einer Gesellschaft oder einer Subkultur geteilt werden bzw. geteilt werden sollten.

Alle Kommunikation ist nach dieser Auffassung eingebunden in diese genannten *Funktionskreise*.

Nun ist Kommunikation angewiesen auf Symbolisierungen, nutzt symbolische Systeme und bringt Symbolwelten hervor. Zwar tendieren Symboliken zur Verfestigung (als Zeichensysteme, Liturgien, Rituale etc.) und lösen sich von den Akten des Symbolgebrauchs, doch sind sie letztlich immer zurückverwiesen auf ihre Aktualisierung in den Akten der Kommunikation. Der *Aktcharakter* bleibt auch den Texten (oder: »Werken«) erhalten, die eine Sonderform der kommunikativen Mittel darstellen. Texte sind in sich hochorganisierte symbolische Formen, deren Elemente einen gegenüber der umgebenden Alltagswelt relativ autonomen Verweisungszusammenhang bilden. Sie können sogar modellhaft eigene Sozial- und Kommunikationswelten ausbilden, die die Funktionskreise der sozialen Kommunikation in ihren »Diegesen« wiederholen. Ungeachtet der Tatsache,

dass sie zum allgemeinen Kommunikationszusammenhang gehören, wird sich die folgende Untersuchung primär auf die Untersuchung der *innertextuellen Funktionskreise* konzentrieren, in denen Texte eigene Sinnsysteme ausbilden (auf dem Hintergrund des symbolischen Bedeutungszusammenhanges der allgemeinen gesellschaftlichen Kommunikation).

Karl Bühler unterschied in seiner *Sprachtheorie* die »Sprechhandlung« vom »Sprachwerk«, eine Differenzierung, die auch für die Filmanalyse bedeutsam ist. Er schreibt: »Es gibt für uns alle Situationen, in denen das Problem des Augenblicks, die Aufgabe aus der Lebenslage redend gelöst wird: *Sprechhandlungen*. Und es gibt andere Gelegenheiten, wo wir schaffend an der adäquaten sprachlichen Fassung eines gegebenen STOFFES arbeiten und ein *Sprachwerk* hervorbringen« (1965, 53; Hervorhebungen im Original).¹ Das Werk (resp. der Text) will, fährt Bühler fort, entbunden sein aus dem Standort im individuellen Leben und Erleben des Erzeugers, es gehört nicht in den »Weinberg des praktischen Lebens« (Bühler 1965, 53f),

¹ Zu den pragmasemiotischen Implikationen vgl. Wulff 1999, cap. 1. Ich hatte dort für eine konsequent pragmatische Grundlegung der Filmanalyse plädiert. Es heißt in der *summa*: »Weil sich die Aktivitäten des Verstehens auf die informationellen Prozesse richten, diese begleiten, erweitern, in Erwartungen und Wahrscheinlichkeitsannahmen transformieren, ist das Mitteilen am Ende auf das Darstellen angewiesen. Ohne dass ein Etwas, von dem die Rede ist, im Spiel wäre, könnte keine Mitteilung vorkommen. Darstellen hatte ich gebunden an einen Stoff resp. das Dargestellte ist stofflich vermittelt. Und das Stoffliche hatte ich als *substantia cogitans* bestimmt, als kulturell erschlossene, symbolisch durchdrungene und gewusste Materie. Hier schließt sich der Kreis (und ich nehme hier bewusst eine nominalistische Position ein): Weil der ›Stoff‹ das Mittlerelement des Darstellens und des Mitteilens ist, bildet er zugleich die Bedingung der Möglichkeit für die textuellen Prozesse« (290). An anderer Stelle habe ich versucht, gewisse Grundlagen weiter zu explizieren – den »kommunikativen Kontrakt« etwa, der Text und Zuschauer in einer Beziehung bindet (Wulff 2001), oder die Tätigkeit des »Diegetisierens« als der Konstruktion des inneren Zusammenhangs von erzählten Welten, deren Produkt die Diegese selbst ist, die aber nicht festgestellt werden kann, sondern sich *in actu* entfalten muss (Wulff 2007).

sondern ist dazu gedacht, in vielen verschiedenen Situationen verstanden werden zu können, ja, es kann sogar übersetzt werden und in andere Kulturen wandern, selbst die Zeit kann seiner Verstehbarkeit kaum etwas anhaben. Das Werk hat die Kraft, eine eigene »semiotische Situation« zu fundieren, in die ganz unterschiedliche Subjekte eintreten können, um sich in das Ausgesagte zu vertiefen.

Funktionale Analyse sucht die Ordnungsmuster, die in den Beispielen nachgewiesen sind, als Bedingungen für semantische Prozesse und Effekte auszulesen, die sich letztlich in der Rezeption von Filmen erfüllen müssen. »Künstlerische Form ist mit Kommunikation verbunden und realisiert sich erst in ihrer Aneignung«, schreibt Peter Wuss (1993, 9), dergestalt eine rezeptionsästhetische Position markierend, die die Formenwelt des Films in Beziehung setzt zu den Aktivitäten des Filmverstehens. Gestaltungsprobleme und ihre Lösungen sind im kommunikativen Verkehr lokalisiert, auch wenn sie nicht völlig aufgelöst werden können in alltagspraktisches kommunikatives Handeln. Es bleibt eine Differenz, die das Werk und seine Strukturen vom alltäglichen Miteinanderreden unterscheidet. Insbesondere die *semantische und formale Dichte*, die für die Entbindbarkeit des Textes aus dem Fluss des Alltagslebens über alle situativen Bedingungen hinaus verantwortlich ist, korrespondiert der so besonderen epistemischen Haltung, die der Rezipient gegenüber einem »Werk« einnimmt. Das – formale – Wissen um die Funktionalität aller Teile im Zusammenhang des Textes bedingt die Bereitschaft des Zuschauers, die jeweiligen semantischen Potentiale auszuloten, im Verlauf der Rezeption Kohärenz und Kontiguität herzustellen, dabei auch den allusiven Beziehungen der Elemente zu anderen Texten und zum kulturellen Wissenszusammenhang nachzuspüren. Die Werksstruktur schafft einen zusammenhängenden Funktionsrahmen, in dem sich alle Teile wie Teile eines Ganzen verhalten, eine Tatsache, die

wiederum als Rezeptionsdevise gilt, so dass der Zuschauer von einem textuellen Gesamtverweisungszusammenhang ausgehen muss, der sich zu den Elementen übersummativ verhält. Allen Szenen kommt z.B. eine Überschussbedeutung zu, sie sind nicht selbstgenügsam und in sich geschlossen, sondern selbst bei hoher Eigenständigkeit immer noch Teile der umfassenden Werksstruktur.

Natürlich kann gerade dieses »Postulat der formalen Dichte« moduliert werden – in individuellen Rezeptionen, die unkonzentriert und nur bei individuell gesuchten Szenen ganz bei der Sache sind, aber auch in manchen Gattungen wie dem Schlagerfilm, in denen die narrative Dichte und die Konsistenz der Charakterisierung der Figuren bewusst vermindert und deren Zentrum dann meist die Musiknummern sind. Derartige Filme legen schon auf Grund ihrer formalen Gestaltung eine »zerstreute Rezeption« nahe und erinnern darum eher an Programmformate als an die Werksstrukturen, die im erzählenden Film gemeinhin dominant sind. Die folgenden Überlegungen werden derartige Gattungen nur streifen – ihr Zentrum ist die mehr oder minder geschlossene Erzählung.

Die textuelle Analyse der Filmmusik

Das Zentrum aller Überlegungen ist das Doppel von Szene und Sequenz. Eine der Techniken, ihre Eigenständigkeit zu unterstreichen, besteht in ihrer Musikalisierung. Durch die Musik werden Szenen aus dem Kontext herausgehoben, gegen ihn abgegrenzt. Dann ist im Extremfall nicht mehr die Einheit von Raum, Zeit, Figuren und Handlung konstitutiv für die Einheit der Szene, sondern das musikalische Stück schweißt die visuellen

Elemente zusammen. In diesem Sinne schreibt Amy Herzog in der einzigen bis heute vorliegenden Studie zum Sonderstatus der musikalischen Szene:

The images during these musical interludes are constructed entirely according to the demands of the song. The rhythm of the music prescribes the cinematography and the pacing and timing of edits. The temporal logic of the film shifts, lingering in a suspended present rather than advancing the action directly. Movements within the frame are not oriented toward action but toward visualizing the trajectory of the song; walking becomes dancing, and objects and people become one in a complex compositional choreography. Space, too, is completely reconfigured into a fantastical realm that abandons linear rationality (2010, 6f).

So wichtig diese Annahmen zum modalen Sonderstatus der musikalischen Szenen und Inserts auch ist, so sehr sie aus dem Fluss der (narrativ dominierten) Handlungswahrnehmung ausbrechen, so sehr sind sie mit diesem Hintergrund aber weiterhin verbunden. Szenen sind immer von unterschiedlichem Rang. Ihre Bedeutung für das Verständnis von Geschichten ist manchmal hoch, manchmal niedrig. So sehr damit die binnenszenischen Strukturen in den Mittelpunkt des Interesses treten, so sehr stellt sich die Frage nach den Leistungen, die derartige Szenen im Gesamt eines Films spielen. Neben den dramaturgisch-morphologischen Funktionskreisen (Exposition, Klimax, finale Implikation u.ä.) sind es eine ganze Reihe textsemantischer Funktionen, die an ihnen aufgezeigt werden können. Die Frageperspektive der Untersuchung richtet sich sowohl nach

innen (und fragt dann nach den inneren Strukturen von Szenen und Sequenzen) wie aber auch nach außen, sich auf die textuellen Leistungen konzentrierend, die sie erbringen.

Die Analyse ist darum auf drei Ebenen funktionaler Organisiertheit ausgerichtet:

- auf die Binnenstruktur der jeweiligen Szene oder Sequenz,
- auf die Rolle, die ihr im Gesamtsystem des Textes zukommt, sowie auf
- die umgebenden Funktionskreise der gesellschaftlichen Kommunikation.

Alle diese Überlegungen gelten auch für die Analyse der Rolle von Filmmusik im Zusammenhang von Filmen. Man könnte zwar meinen, das Verhältnis von Film und Musik sei *summativ*, das eine trete dem anderen zur Seite und ergänze es um seine eigenen Qualitäten. Man würde aber – den Vorüberlegungen einer strukturfunktionalen Analyse folgend – dagegen setzen, dass Film und Musik zwei Elemente sind, die eine neue Ganzheit bilden, die Qualitäten umfasst, die keines der Elemente allein enthalte. Dass die Beziehung zwischen Film und Musik tatsächlich *übersummativ* ist, dass sie eine *integrale* Beziehung bilden und zu einer neuen Ganzheit *synthetisiert* werden, ist durch zahlreiche Beobachtungen und sogar experimentelle Überprüfungen klargestellt worden. Wenn man also einer Filmsequenz die Musik entzieht, so zerstört man eine Ganzheit.

Die Analyse filmischer Strukturen hat zwei Bezugspunkte: denjenigen der textuellen Strukturen und denjenigen der Rezeption. Beide hängen miteinander zusammen. Es sind morphologische Verhältnisse und Beziehungsnetze, die das Material für den Rezeptionsprozess bilden. Sie stellen alle Bedeutungspotentiale zur Verfügung, die in der Rezeption

genutzt und aktualisiert werden können. Im Rezeptionsprozess treten die Elemente in Funktion, entfalten ihre integrale Kraft. Der intentionale Fluchtpunkt jeder Rezeptionsbewegung ist der *Text* als eine *semiotische Ganzheit*. Es gehört zum kommunikativen Charakter des Films, zum *kommunikativen Kontrakt*, der ihm zugrunde liegt, dass der Rezipient unterstellen kann, dass die Elemente bewusst und nicht zufällig arrangiert sind. Er kann ihm also *kommunikative Intentionalität* zuschreiben.²

Dass der Film in der Rezeption als integrale Ganzheit konstituiert wird, ist so nicht allein eine Tatsache, die sich erst am Ende des Rezeptionsprozesses herausstellt, sondern die von Beginn an das Ziel der Aneignung ist. Rezeption selbst ist *Integrationstätigkeit*, darauf gerichtet, textuell relevante Zusammenhänge auszubilden etc. Es gibt eine ganze Reihe von textuellen Makrostrukturen, die sich im besonderen Fall als dominante Integrationsstrukturen herausstellen. Es mag also

- das *Drama* (und damit verbunden die Einheit der Figuren, die Entwicklung der Figurenkonstellationen, die Konflikte etc.),
- die *Narration* (die Intentionalität der Figuren, das kausale Nacheinander der Ereignisse und Handlungen, das teleologische und oft auch intentionale Ziel der Geschehenskette),

² Ich schlage hier also vor, den Film in der ganzen Heterogenität und modalen Unbestimmtheit oder sogar Widersprüchlichkeit als Funktionsganzes kommunikativen Austausches anzusehen. Dagegen vertritt Claudia Gorbman die These, dass Film sich als »unified discourse« ansehen lasse und daraus seine Ganzheitlichkeitsbedingungen beziehe; »The aesthetic of orchestral underscoring or background scoring assumes film narration to be a unified discourse. The music has its purpose to clarify and reinforce the viewer's understanding of characters, emotions, and events. Its form is generally subordinated to story action« (2007, 66), heißt es, darauf abhebend, dass am Ende das Narrative als umgreifende Klammer ansichtlich wird. Dem sei hier widersprochen; die folgenden Ausführungen werden zeigen, wie vielgestaltig die Funktionsrahmen sind, in die sich (diegetische und nicht-diegetische) Filmmusik einfügt.

- die *Argumentation* (der Wert des Beispiels in einem politischen Konflikt, in einer historischen Abfolge, eine einzelne Aussage in einem Diskurs),
- eine *formale ästhetische Struktur* (wie der Repräsentations- oder Referenzmodus des gesamten Films)

und anderes mehr sein, das den leitenden Gesichtspunkt der Integrationsleistungen konstituiert. Immer aber sind es solche umfassenden makrostrukturellen Fluchtpunkte, die in der Rezeption ausentwickelt werden (müssen). *Integration* als Rezeptionsleistung umfasst so nicht allein die Synthese der dargebotenen Elemente, sondern auch ihre Analyse und das Auslesen der Bedeutungspotentiale, die sie für die umfassenden Strukturen eröffnen. Verstehen ist eine Übersetzungs- und Auslegungstätigkeit, nimmt die Informationen und Elemente des Textes als Materialien, die erst in einem Prozess der Bedeutungsgenerierung vollends zu jener Klarheit fortentwickelt werden müssen, dass sich der Sinnhorizont des Textes – er bildet fast immer das intentionale Zentrum der Aneignung – nicht erst am Ende, sondern in jedem einzelnen Schritt erschließt.

Segmentale Strukturen sind darum ausgerichtet auf den jeweiligen textuellen Rahmen. Weder im Film noch in der Musik gibt es *Wirklexika*, die Elemente umfassen, die immer wieder die gleichen signifikativen Leistungen resp. Leistungspotentiale erfüllen. Immer sind sie ausgerichtet auf den jeweiligen Kontext, auf den Gesamtrahmen der Integration. Der einzelne Text vermittelt zwischen dem *konventionellen Wert* der Elemente und den *textuellen oder segmentalen Leistungen*, die sie am gegebenen Ort erbringen. Darum ist Textanalyse *strukturelle Funktionsanalyse*, die nicht nur den einzelnen Elementen nachspürt, sondern auch der je besonderen Strategie, in der sie im einzelnen Text verwendet werden.

Die meisten Theorien der Filmmusik sind in der Annahme, dass Musik im Film Funktionalisierungs-Rahmen unterliegt, konform. Insbesondere Zofia Lissas Übersicht über die Funktionen der Filmmusik (1965) deutet darauf hin, dass man eine ganze Reihe von Einzelfunktionen unterscheiden kann, die mehr oder weniger wahrnehmungsauffällig sind.³

Die Regel der Funktionalität gilt für alle Arten von Elementen. Werden sie *konventionalitätskonform* verwendet, ist die besondere Leistung, die sie im Text erbringen, nicht auffällig. Werden sie aber *in Differenz* verwendet, wird deutlich, dass sie signifikative Potentiale enthalten. Ein Beispiel aus der visuellen Organisation filmischer Szenen:

- Eine erste Regel besagt, dass die Kamerahöhe mit dem Höhenverhältnis der Figuren koordiniert ist; in einer Interaktion zwischen einem Erwachsenen und einem Kind wird darum das Kind in Auf-, der Erwachsene in Untersicht gezeigt.

³ Zum Bild-Ton-Verhältnis und den verschiedenen Modellen, die im Lauf der Theorie der Filmmusik vorgestellt worden sind, vgl. Merten 2001, v.a. cap. 2. Neuerdings wird das Postulat der *Unhörbarkeit* der Filmmusik (*inaudibility*) vermehrt diskutiert, spätestens seitdem Claudia Gorbman es in ihrem Buch *Unheard Melodies* (1987) zu einem der Bestimmungselemente der Filmmusik erhoben hat. Dort heißt es: »music is not meant to be heard consciously. As such it should subordinate itself to dialogue, to visuals, that is, to the primary vehicles of the narrative« (1987, 33). Zur Diskussion dieser These vgl. Reay 2004, 33ff.

In dieser Hinsicht scheint normale Filmmusik gewisse Ähnlichkeiten zur sogenannten *Muzak* aufzuweisen. Man versteht darunter Hintergrundmusiken, die in Restaurants, Fahrstühlen, Kaufhäusern, Hotels und manchen Arbeitsumgebungen, aber auch als Pausenzeichen in Telefonsystemen und dergleichen mehr eingesetzt werden. Es handelt sich um funktionelle Musiken, die vom Hörer unbewusst wahrgenommen werden sollen, um ihn heiter zu stimmen und um eine entspannte Atmosphäre beim Einkauf oder bei der Arbeit zu schaffen. Eine oft geäußerte Anforderung an Muzak lautet: *heard but not listened*, was darauf hindeutet, dass die Musiken keine eigentliche Zuwendung erfahren sollen. Vgl. dazu Lanza 2005. Vgl. Gorbman (1987, 56-59) zu einigen funktionalen Analogien zwischen traditioneller Filmmusik und Muzak: Sie mildere Ängste und Fremdheitsempfindungen, erleichtere im Film das Einlassen auf die Fiktion (die *suspension of disbelief*) und werde dabei bewusst kaum wahrgenommen.

- Es gibt eine zweite Konvention, derzufolge Macht als höherstehend inszeniert wird; der Thron ist darum meist auf einem Podest gegenüber den Untergebenen erhöht.

Wird beides kombiniert (und wird dann noch eine Opferfigur aus Untersicht präsentiert, also in Differenz zu den beiden Deutungs-Regeln), entsteht eine *Kollusion von Hinweisreizen*, die als signifikative Komplex-Einheit ausgearbeitet werden muss. Die gleiche Leistung wird dem Rezipienten manchmal auch im Umgang mit der Filmmusik abverlangt: Wird ein Walzer, der gemeinhin »Festlichkeit«, »Bewegungslust«, ja sogar »Liebe« konnotiert, unmittelbar vor einem Freitod eingesetzt und signifiziert dann einen letzten Moment der Freiheit (wie im letzten Flug des Protagonisten am Ende von BERLINGER, BRD 1975, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel), entsteht ein offener Bruch zwischen der Bedeutungssphäre des Walzers und dem kontextuellen Wert der Szene, der nach Erklärung verlangt. Wird wiederum ein Walzer als subjektiv belegter Indikator für Freude gesetzt, dann aber von der fatalen Unglücklichkeit des Geschehens konterkariert (wie am Ende von LE SALAIR DE LA PEUR, LOHN DER ANGST, Frankreich/Italien 1953, Henri-Georges Clouzot, als der einzige Überlebende des Nitroglyzerin-Transports in Erwartung seiner Rückkehr nach Frankreich einen Walzer im Radio hört, mit dem Lastwagen den Walzertakt nachzuahmen sucht und dabei tödlich verunglückt), ist genau dieser Kontrast der Deutungssphären der Ausgangspunkt zur Formierung der Schluss-Emotion des ganzen Films.

Wie schon gesagt: Nicht jede Rezeption nutzt im einzelnen alle Bedeutungsmöglichkeiten. Das hängt nicht nur damit zusammen, dass die Intensität der Rezeption schwanken kann, sondern auch damit, dass manche der semiotischen, insbesondere semantischen Potentiale des Films

wissensbasiert sind und *spezielle Wissenshorizonte* voraussetzen. Wenn also Zuschauer das *Dies Irae* des Titels von Stanley Kubricks THE SHINING (SHINING, USA 1980)⁴ nicht mehr in der katholischen Liturgie der Totenmesse verankern können, so fehlt ihnen ein ganz wesentliches Interpretament der Szene; trotzdem bleibt die Integration von Musik und Bild hier möglich, die Nicht-Stimmigkeit der beiden Elemente spürbar; der an- und verkündigende Charakter des Anfangs aber, den man potentiellerweise ableiten könnte – die Ankündigung des Zorns des Herrn –, geht verloren. Ähnliches ließe sich auch mit den nur anspielend erschlossenen Horizonten von Rock- oder Pop-Songs illustrieren, die oft wohl nur von Zeitgenossen angemessen ausgearbeitet werden können, die bis ins Biographische hinein allusive Höfe öffnen. Auch hier aber sind Bedeutungsbeziehungen im Spiel. Wenn also in WALTZ WITH BASHIR (Israel [...] 2008, Ari Folman) der Vormarsch israelischer Truppen auf Beirut mit einer Musik unterlegt ist, die auf die amerikanischen Protestlieder des Vietnam-Krieges anspielt, so öffnet das Lied die Szene (resp. den ganzen Film) sogar in die Dimension politischer Argumentation.⁵

⁴ Es handelt sich um eine düstere Neukomposition des Dies-Irae-Motivs aus der *Symphonie Fantastique* von Hector Berlioz, die Wendy Carlos (Synthesizer) und Rachel Elkind (vokale Effekte) ausgearbeitet haben. Vgl. dazu die allerdings oberflächliche Beschreibung bei Barham (2007, 11) sowie die aufschlussreichen Produktionsnotizen bei Bodde (2002, insbes. 280f). Zur Verwendung des Dies-Irae-Motivs im Film im allgemeinen vgl. Schubert 1998.

⁵ Der Einsatz der Musiken in WALTZ WITH BASHIR erfolgt strikt segmental, dient dazu, die einzelnen Szenen (resp. Gedächtnis- oder Erzählungsepisoden) gegeneinander abzugrenzen, sie aber auch modal-affektiv zu kennzeichnen. Dabei werden die pragmatischen Kontexte, denen die Musiken zugehören, allusiv eingemischt. Die oben erwähnte Szene ist unterlegt mit einer fröhlichen Musik, die den Beginn des Feldzugs begleitet (0:26), das Lied, das die Verwüstung des Libanons fast wie ein kindliches Spiel vorwegnimmt (und das z.B. an das Anti-Vietnam-Lied *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die Rag* von Country Joe and the Fish, 1965, erinnert).

Einen scharfen Kontrast zwischen Inhalt der Szene und musikalischer Begleitung inszeniert auch Stanley Kubrick in der sogenannten *Surfin' Bird Scene* seines Films *FULL METAL JACKET* (Großbritannien 1987): Sie besteht aus Aufnahmen des Kampfgeschehens (Hubschraubereinsätze, Panzer-angriffe, Soldaten im Häuserkampf etc.), die ganz im Stil der Aufnahmen von Kriegsberichterstattem gehalten sind (gelegentlich sieht man sogar ein Kamerateam, das nur mühsam Deckung haltend Aufnahmen der Soldaten macht). Die Szene setzt mit einer Maschinengewehrsalve ein, der sich kurz danach das Lied *Surfin' Bird* der amerikanischen Surfröck-Band *The Trashmen* aus dem Jahre 1963 überlagert – es wird die ganze, fast zweieinhalbminütige Szene bestimmen. Es handelt sich um einen rasend schnell gespielten Rock'n'Roll-Titel, der mittendrin innehält, und als wolle der Sänger das Publikum verhöhnen, stößt er *a capella* recht unartikulierte, jedenfalls aber anzügliche und unanständige Laute aus; erst dann setzt wieder der jagende Rhythmus der Band ein. Musik und Gezeigtes brechen auseinander, die provozierende Fröhlichkeit des Liedes und die brutalen Kriegereignisse, die ausschließlich aus der Sicht der amerikanischen Truppen gezeigt werden, treten in scharfen Kontrast. Szene und Musik enden abrupt mit einem *top shot* auf zwei tote Soldaten.

In einigen Kritiken wurde die Szene in Analogie zu der berühmten Hubschrauberangriffs-Szene aus Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) gebracht – zu Unrecht. Hier ist es der Wagnersche Walkürenritt, der von den Offizieren der angreifenden US-amerikanischen Truppen als suggestive und zugleich fiktionalisierende musikalische Folie eines Angriffs eingesetzt wird; der affirmative Charakter der Musik steht ganz im Vordergrund, gerade weil der diegetische Ton des Krieges – das Geräusch der Rotoren, die Explosionen der Raketen, Dialogfetzen der Soldaten, die Schreie der Verwundeten usw. – immer der Wagnerschen Musik beigelegt

bleibt. Zwar wird der Angriff durch ein Trompetensignal eines Hornisten eingeleitet (den Kavallerie-Einsätzen im Western verpflichtet; auch der Hut, den der befehlige Offizier trägt, verweist auf diese Genre-Tradition); und der Anflug der Hubschrauber wird durch kurze Aufnahmen der Stille unterbrochen, die einen Platz im Ziel-Dorf zeigen, Schulkinder, friedliches Alltagsleben (in einer durchaus konventionellen Spannungsmontage); auch die Soldaten, die im Trommelfeuer ihre Surf-Übungen machen, brechen die Einheitlichkeit der Mordlust, die den ersten Teil der mehr als 17minütigen Sequenz dominiert. Die Ironiesignale in der langen Hubschrauber-Sequenz sind aber nur äußerst rar und zudem spät gesetzt – auch für den Zuschauer steht der heroische Affekthorizont, der durch die Musik in den brutalen Angriff auf ein vietnamesisches Dorf importiert wird, zunächst ganz im Vordergrund. Er kann sich in ein imaginäres Hochgefühl versetzen, das in klarem Kontrast zu seinem Wissen um die Sinnlosigkeit und Unmenschlichkeit dessen steht, was die Akteure tun. Es ist eine perfide Position, in die der Zuschauer gezogen wird, eine perverse Form reflexiver Selbsterfahrung, in der man genießt, was man verachtet, befürchtet oder moralisch ablehnt. Darum ist auch die Behauptung, es seien »irony and sarcasm« (Nasta 1991, 75), die die intendierten Effekte bildeten, in Zweifel zu ziehen.⁶

Das ist in *FULL METAL JACKET* anders – hier ist die Musik offensichtlich von einer eigenen Instanz eingesetzt, der es darum ging, den Authentizitätscharakter der Kriegsbilder zu unterminieren, ihnen eine eigene Stimme entgegensetzen. Der Zynismus dieses Verfahrens erinnert stark an die Eröffnungsszene von Robert Altmans Kriegssatire *M.A.S.H.* (USA 1970), in der man hektische Szenen aus einem Kriegshospital im Korea-

⁶ Vgl. zu der Sequenz auch Cooke 2008, 427f.

Krieg sieht – dazu hört man das von Johnny Mandel komponierte Lied *Suicide Is Painless*, das von Text und *mood* her so gar nicht mit den Bildern harmonieren mag. In der Kollision von Bildern und Musik wird aber der Aberwitz dessen, was später geschehen wird, schon klar vorbestimmt, der rüde Zynismus, mit dem Altman das US-Engagement in Vietnam (der historische Krieg in Korea ist nur eine Maske für den 1970 aktuellen Vietnamkrieg) attackiert, findet seinen ersten Ausdruck. Auch hier wird der Zuschauer nicht in eine (zumindest partielle) Identifikation mit den Soldaten einer Kriegshandlung verlockt, sondern bleibt dem Geschehen gegenüber positioniert.⁷

Auch diese Szene macht deutlich, wie stark durch den Einsatz von Musiken Wissensrepertoires in die Bedeutungsproduktion von Filmen integriert werden. Sie zeigt aber auch, dass Musik und Szene hier »gegeneinander« inszeniert werden, in Kontrast oder sogar in Widerspruch zueinander treten. Gerade dadurch wird die Integration der diversen Informationen erschwert, sie ziehen eigene Aufmerksamkeit auf sich, werden zum eigenen Thema der Interpretation. Meist geht es um die Unvereinbarkeit oder das überraschende Zusammentreten verschiedener Register der Aussage – hier steht die Postkartenmotivik der Bilder gegen die Düsternis des *Dies Irae* oder da steht die bedrückende Ernsthaftigkeit der Kriegsberichterstattung gegen die zu fast akrobatischem Tanz einladenden Surf-Rock-Klänge. In Arthur Penns Gangster-Ballade *BONNIE AND CLYDE* (USA 1967) wird auf Musik fast ganz verzichtet; einzig die Flucht-Episoden, wenn das Paar oder die Bande nach einem Überfall entkommen, sind regelmäßig von einer sehr schnell

⁷ *Suicide Is Painless* wurde nach dem Film übrigens kein Hit, weil sich die US-Radiostationen weigerten, Lieder über Selbstmord zu spielen; erst nach dem Erfolg der TV-Serie notierte das Lied auch in den britischen Pop-Charts; vgl. Cooke 2008, 412.

gespielen, äußerst fröhlichen *bluegrass music* (gespielt von Flatt & Scruggs & the Foggy Mountain Boys) begleitet. Zu Beginn der Geschichte, als die Überfälle noch den Eindruck der Streiche von Jugendlichen machen, macht die Kombination von Verbrechen (in der Geschichte) und Fröhlichkeit (in der Musik) noch Sinn, unterstreicht den pubertären und selbstverliebten Modus jener Szenen⁸; je weiter sich die Akteure aber in die kriminelles Karriere verstricken, je mehr Morde sie begangen haben und je mordlustiger die Verfolger auftreten, treten Anlass und Modus der Musik immer weiter auseinander. Der Eindruck der Burleske, der sich am Beginn der Geschichte einstellen mochte, wird immer mehr mit Untertönen der Bitterkeit durchsetzt, die Aktionen verlieren ihren Schwung, und je mehr die Figuren verstehen, dass ihnen eine Umkehr nicht mehr möglich ist, desto deutlicher zeigen sie ihren Charakter als Mitglieder des Kleinbürgertums. Das Überfallen von Banken war ihnen nur ein spielerisch gemeinter Ausbruchsversuch aus der Armut und Perspektivlosigkeit der Depressionszeit. Dass der Film, der den historisch-sozialgeschichtlichen Hintergrund mehrfach explizit anspricht, ausgerechnet Tanz- und Unterhaltungsmusiken des Milieus benutzt, aus dem die Helden stammen, um den Charakter der Taten auch affektiv zu unterstreichen, qualifiziert die Musiken nicht nur als subjektiv motiviert (die Figuren tragen diese Stilistik mit), sondern auch als Hinweis auf die moralische Unbedarftheit der

⁸ Gipfelnd in einer eigenen Szene, die eine wilde Schießerei zwischen der Barrow-Gang und zwei verfolgenden Autos zeigt (0:54:00 bis 0:56:30); Szene und Musik sind durch mehrere äußerst kurze Interview-Fragmente mit Augenzeugen unterbrochen, was die Koppelung der Musik an das Thema der Flucht noch unterstreicht. Zur Musik in *BONNIE AND CLYDE* vgl. Cooke 2008, 403, der auch darauf hinweist, dass eine ganze Reihe von Filmen – vor allem solche, die in den 1930ern spielen – die Koppelung von Verbrechen und *bluegrass music* wieder aufgenommen haben; allerdings sollte vermerkt sein, dass sie nur selten jene semantische Dichte erreicht oder auch nur angestrebt haben, die die Musikedramaturgie in *BONNIE AND CLYDE* auszeichnet.

Helden. Gerade darum gehört die Musik zu den tragenden textsemantischen Bezügen, die den Film am Ende in einer völlig unkontrolliert erscheinenden Hinrichtung der beiden Titel-Figuren kulminieren lässt. Der Film endet konsequenterweise mit dem Geräusch der Maschinenpistolen und der folgenden Stille; erst mit dem Abspanntitel setzt wieder eine – getragene und melancholische – Musik ein.

Das musikalische Insert – die musikalische Szene

Musik gehört zum normalen sozialen und kulturellen Environment der Handlung von Filmen, sie ist fester und integraler Teil der diegetischen Realität. Sakrale und weltliche Feste sind eng mit musikalischen Formen verbunden. Und dass der gemeinsame Vollzug von Musiken ein mächtiges soziales Bindemittel ist, den Agierenden zudem die Möglichkeit einer spielerischen Interaktion eröffnet, die weit über die normalen sozialen Interaktionen hinausgeht, sollte evident sein. Die musikalische Nummer ist wie eine Insel in den Ablauf der alltäglichen Routinen eingelassen, darin dem Spiel verwandt. Es sind Feste und religiöse Veranstaltungen, zu denen sie gehört. Man singt Kinder in den Schlaf, manchmal wird zur Arbeit gesungen, Straßenmusikanten werben um Spenden. Selbst die dargestellte Konsumsphäre ist mit Musik («Muzak») durchsetzt, Kaufhäuser und Bahnhöfe sind öffentliche Räume, denen künstliche *soundscales* aufgelegt werden.

So ubiquitär und unverbindlich musikalische Environments heute erscheinen, so sehr können Musiken und musikalische Vollzüge in der dargestellten Realität von Filmen zu einem Ausdrucksfeld tiefer

gesellschaftlicher Konflikte werden ebenso wie zu einem Mittel, intimste Innerlichkeit zu Gehör zu bringen. Sie kann zu einem eigenen Medium der Vis-à-vis-Kommunikation, die die Besonderheit der sozialen Beziehungen schon in der Tatsache, dass sie musikalisch kommuniziert wird, markiert. Wie oben schon angedeutet, ist die Frage, von welcher Art die Musiken sind, die im Film verwendet oder gespielt werden, gegenüber der Frage, in welchen Funktionen sie jeweils stehen, nachgeordnet. In einer ersten Durchmusterung könnte man die Unterscheidung zwischen

- *environmentalen*,
- *kommunikativen* und
- *textuellen* Funktionen von Musiken

machen. Verlässt man den Rahmen der Textanalyse und nimmt auch extratextuelle Funktionskreise von Musik und Klang in den Blick, treten ihnen

- *extratextuelle* Funktionen (ökonomischer, politischer und anderer Art) zur Seite.

Die Annahme, dass sich die Rezeption ausschließlich auf die Konstitution und Ausgestaltung einer »möglichen Welt« richtet, in der die Figuren der Handlung sich bewegen, in der sie wahrnehmen, in der ihre Motivationen angesiedelt sind, wäre eine arge Verkürzung der Integrationsleistungen, die der Zuschauer in der Rezeption erbringt. Tatsächlich ist das *Diegetisieren* ein Kernbereich des Verstehens, der Aufbau der dargestellten Raum- und Zeitverhältnisse, die Prüfung der Kausalitätsverhältnisse etc. Zum Diegetisieren gehört auch das Verständnis von Enklaven in die Diegese, oft subjektiv motivierte Einsprengsel wie Erinnerungen, Visionen, Träume, Phantasien. Aber der Zuschauer steht nicht nur einer dargestellten Welt

gegenüber, sondern einem Text, einem kommunikativen Geschehen, das nicht nur einen Sachaspekt hat. Klassische Filmmusik ist dem Diegetischen meist nicht zuordenbar; kein Zuschauer glaubt, dass die Musik, die ertönt, wenn ein Cowboy durch die Prärie reitet, von einem Orchester im Handlungsraum gespielt würde. Offenbar kann der Rezipient analytisch mit dem Text umgehen, das eine Element dem intentionalen Horizont des »Darstellens« zuordnen, das andere einem ganz anderen Register des Mitteilens.

Neben die Musik, die in der dargestellten Welt erklingt, tritt also diejenige, die dem *Textuellen* zugehört, die von den Zuschauern, aber nicht von den Figuren der Handlung wahrgenommen werden kann. Sie steht ausschließlich in höheren – textuellen und extratextuellen – Funktionen, reichert das signifikative Feld der Texte an. Sie lagert sich den Figuren an, arbeitet sie z.B. in psychologische Tiefe aus; sie kommentiert die Handlung; sie gibt Vorverweise; sie bindet das Geschehen an die Sphären der symbolischen Ordnungen und Institutionen an usw. In der Literatur zur Filmmusik gilt die Unterscheidung zwischen *diegetischer* und *extradiegetischer Musik* (der Musik der erzählten Welt und der der Erzählung) als fundamental unterschiedlich – es sei aber schon hier festgehalten, dass die detaillierte Untersuchung zeigt, dass die Differenzen sehr viel kleiner sind, als man zunächst annehmen könnte.⁹ Unter einer

⁹ Die Terminologie ist schwankend. Neben dem Begriffspaar *diegetisch/extradiegetisch* finden sich *Bildton/Fremdton* (Bullerjahn 2004, 20; Maintz 2005), *synchroner/asynchroner* Ton (Monaco 1980, 201), *aktuelle/begleitende* Musik (Emons/de la Motte-Haber 1980, 161), *source music/film music* [Quelle] u.a.m. Extradiegetische Musik wird oft allgemein als *funktionale Musik* bezeichnet; Maintz (2005, 125) unterscheidet diesbezüglich *kommentierende, außerszenische* und *Background-Musik*.

So plausibel und fundamental die Trennung von Diegese und Extradiegese auf den ersten Blick auch scheint und so verbreitet sie in der Filmmusikanalyse inzwischen ist, so vielfältig und oft ambivalent sind die Beziehungen zwischen ihnen. Ungezählt sind die Fälle, wenn eine Musik im szenischen Ton beginnt (etwa als Klavierspiel)

funktionalen Perspektive überlagern sich Funktionen, lassen sich in den verschiedenen Ebenen und Modalitäten des Diegetischen realisieren. Die Frage, ob eine Musik, die eine spezifische signifikative Leistung erbringen soll, in der erzählten Welt oder als Filmmusik, die dieser Welt parallelisiert oder metaisiert ist, erklingt, ist fast immer eine Entscheidung, die in der Inszenierung getroffen wird. Es gibt einige Beispiele, die die Annahme nahelegen, dass es wenige Fälle gibt, die effektiv nur extradiegetisch auftreten können – man hat es dann immer mit Öffnungen der Erzählung in die Sphäre des Moralischen, des Politischen oder des Religiösen zu tun.¹⁰

und sich dann um ein extradiegetisches Orchester anreichert; in *FOR ME AND MY GAL* (USA 1942, Busby Berkeley) etwa proben die beiden Protagonisten (gespielt von Gene Kelly und Judy Garland) das Titellied; das Klavierspiel geht unmerklich in einen orchestralen Sound über, die beiden beginnen zu tanzen – am Ende werden sie Partner sein. Altman (1987, 62ff; vgl. Buhler 2001, 41ff) spricht bei derartigen Stellen von einem *audio dissolve* (»akustische Blende«), bei der sich die modalen Grenzen des Diegetischen verwischen; in Altmans Terminologie ergibt sich eine Transformation vom Realen (dem initialen Darstellungs-Modus der Szene) zum Idealen (dem offen-fiktiven Modus des Tanzes im zweiten Teil der Sequenz), eine Verschiebung, die nach Altman sogar konstitutiv für das Musical-Genre ist; darum ist das diegetische Spiel eigentlich eine »bridge between time-bound narrative and the timeless transcendence of supra-diegetic music« (Altman 1987, 67), die auf keine szenische Quelle mehr zurückzuführen ist. Für den Zuschauer bedeutet dieses, dass er insbesondere durch die Musik permanent zwischen verschiedenen Ebenen der textuellen Signifikation lokalisiert wird; dass derartige *audio dissolves* zumindest latent reflexiv sind, dürfte evident sein. Es dürfte aber auch klar sein, dass es einer Lehre der referentiellen Modalitäten bedürfte, um dieses Spiel der Transformationen und Verschiebungen des Realitätsstatus des Sichtbaren zu beschreiben, das insbesondere durch die Filmmusik betrieben wird.

¹⁰ Möglicherweise bilden Todesszenen ein Sujet, an dem eine Extradiegetisierung der Musik besonders naheliegt, vor allem, wenn es darum geht, die empathische Beziehung des Zuschauers zu der verstorbenen Figur noch einmal zu intensivieren. »Ich habe kürzlich den Film *DIALOGUE AVEC MON JARDINIER* (*DIALOG MIT MEINEM GÄRTNER*, Frankreich 2007, Jean Becker) gesehen [...]. Der Film ist frei von (nondiegetischer) Filmmusik. Er handelt von einem naiven Arbeiter, der im Lauf des Films mit Mozart konfrontiert wird. Der angesichts seines Alters und des nahenden Todes lernt, sich mit dem »Schönen« zu befassen. Erst ganz am Ende sehen wir den Mann, der nicht mehr laufen kann, liegend vor seinen Blumen im Garten. Er hat ein Transistorradio dabei, es spielt Mozart. Die Musik löst sich vom plärrenden Klang des Radios, beginnt die Szene zu dominieren, nimmt den vollen Umfang des 5.1-Klangvolumens an. Vom Diegetischen »verschiebt« sie sich ins Nondiegetische (in einem musikfreien Film sowieso schon hochsignifikant). Sie überlagert den Tod des

Auch die Frage, ob kommentative, kontrapunktische oder ironische Beziehungen zwischen Handlung/Figur/Bild und Musik intradiegetisch aufgebaut werden können, bleibt zu diskutieren, wenngleich man sich ohne Schwierigkeiten Beispiele vorstellen kann, die zeigen, dass dieses sehr wohl der Fall sein kann.¹¹

Es gibt ein starkes Argument dafür, dass die Differenz zwischen intra- und extradiegetischer Musik rezeptionsästhetisch von einigem Belang ist – sie ist unter Umständen nämlich wahrnehmungsauffällig. Wechselt eine Musik den diegetischen Ort, antwortet der Zuschauer mit einem Lacher (den man wiederum als Hinweis auf ein momentanes reflexives Aha-Erlebnis verstehen darf; die Beispiele entstammen darum auch fast alle der Komödie). In Robert Bentons *KRAMER VERSUS KRAMER* (*KRAMER GEGEN KRAMER*, USA 1979) ertönt Vivaldi'sche Lautenmusik. Sie wirkt wie fröhliche Begleitmusik; als der Held aber die Straße weiter hinuntergeht, erweist sie sich als diegetische Musik, die von zwei Straßenmusikern veranstaltet wird. In Mel Brooks' *SILENT MOVIE* (USA 1976) fährt ein ganzer Bus, vollbesetzt mit einem mexikanischen Orchester, durchs Bild, wiederum die Musik diegetisierend, die man bis dahin als reine

Gärtners, sublimiert ihn vielleicht. Eine Kitsch-Strategie, sicherlich. Aber hat man damit erfasst, welche Bedeutungsprozesse hier greifen können? [...] Die Vorstellungsmodelle des Todes, die im Film ausgefaltet sind, umfassen sehr oft eine Art von Überhöhung des Todes in die Sphären des Ästhetischen oder Rhetorischen hinein. Pathos und Süßlichkeit sind nur zwei Extrempunkte in einer langen Kette von Alternativen. Tod ist die definitive Aufkündigung der Teilhabe am Diegetischen. Es mag sein, dass der so regelmäßige Einsatz von Musiken in Todesszenen mit einer Modulation der Diegese zu tun hat, dass er also auf einer eigentlich formalen Operation beruht« (Brief an Mirkko Stehn, 12.9.2007).

¹¹ Auch Gorbman (1987, 23) plädiert dafür, die Differenz zwischen den beiden Arten von Musik nicht zu groß zu machen – auch diegetische Musik kann dramatische Spannung erzeugen oder unterstreichen, auch sie kann der Psychologie der Figuren Ausdruck verleihen, auch sie kann – vor allem in Komödien – ironisch oder burlesk wirken (1987, 78). Vgl. dazu auch Reay 2004, 34, passim.

Hintergrundmusik wahrgenommen hatte. Eine Kollusion von Überraschungen findet man in Mel Brooks' *BLAZING SADDLES* (*DER WILDE WILDE WESTEN*, USA 1974) – hier reitet ein schwarzer (!) Cowboy durch die Prärie, dazu spielt Jazz-Musik (!), bis man sieht, dass das gesamte Count-Basie-Ensemble in der Prärie Platz genommen hat (vgl. dazu auch Gorbman 2001, 19). Mehrere Schichten von Gags überlagern einander:

- (1) ein Schwarzer in der Prärie
(Inkompatibilität mit der Standard-Diegeese des Westerns);
- (2) Jazz-Musik im Western
(Inkompatibilität mit der üblichen Genremusik);
- (3) Diegetisierung einer als nicht-diegetisch vermuteten Musik.

Emons/de la Motte-Haber gehen noch weiter und sprechen sogar von einer »tendenziellen Austauschbarkeit von aktueller und begleitender Musik« im Film allgemein (1980, 161). Das lässt sich an vielen Beispielen illustrieren, die eine »schleichende Ent-Diegetisierung der Musik« zu Zwecken der Kontinuierung der Erzählung oder der Szenenfolge vornehmen. Wenn also ein Cowboy am Lagerfeuer ein Lied zur Gitarre anstimmt, und wenn das Lied in die nächste Szene fortgeführt, dabei von einem Orchester begleitet wird, ist der Zuschauer auf der einen Seite irritiert; aber er ist auch nicht irritiert, weil der Szenenübergang wie eine strukturelle Pause gesetzt ist – so dass eine Stelle wie die beschriebene kontinuierliche (»Überlappung«) und diskontinuierliche Elemente (»Szenenwechsel«, »Wechsel der Instrumentierung«) gleichermaßen enthält. Alles gleichzeitig:

- Kontinuität, das Lied wird fortgesetzt,
- Implikation: es ist von allgemeinerer Bedeutung; die Instrumentierung wandelt sich, es wechselt der diegetische Status,

– Markierung der Sequenzgrenze.

Weil derartige Übergänge ein Potential zur Wahrnehmungsauffälligkeit haben, können sie auch aus rein formalen Hintergrundfunktionen »angehoben« werden; im gegebenen Beispiel wäre das Zusammen von Szenenübergang und diegetischem Status-Wechsel der Musik eine Bedingung dafür, dass das Lied eine allgemeinere Bedeutung entfalten kann.

Auch jene oben erwähnten Beispiele, in denen sich – extradiegetische – Musik an – diegetisches – Geräusch anschmiegt, sind auffällig, werden im Wahrnehmungsprozess bewusst. Wenn also in *DER VERLORENE SOHN* (Deutschland 1934, Luis Trenker) während des Hochhausbaus – der Held ist Bergsteiger und hat Arbeit bei den Schweißarbeiten am Empire State Building gefunden – sich Hammerschläge auf Eisen immer mehr mit der Musik mischen, schließlich sogar in Musik übergehen, die den Rhythmus der Schläge am Ende ganz dominiert, dann wird dem Geschehen eine musikalische Leichtigkeit eingehaucht, die eher das Erleben der Arbeit als ihre Darstellung betrifft; die lange Sequenz der Einvernahme und Verhaftung der Offiziere der Militärdiktatur, die den Mord an einem oppositionellen Politiker in Auftrag gegeben hatten, ist in Costa-Gavras' Film *Z* (Frankreich 1969) fast durchgängig mit einem rasend schnell getrommelten, marschartigen Musikstück unterlegt, mit dem sich das Geklapper der IBM-Kugelkopf-Schreibmaschine des Protokollanten zunehmend synchronisiert¹²; oder wenn mehrfach vier Perkussionisten im

¹² Die Musik wurde von Mikis Theodorakis komponiert; die Sequenz ist seriell gebaut, zeigt ein sich weitgehend wiederholendes Geschehen, darin durchaus dem Prinzip der Musik korrespondierend. Die Sequenz geht dem Schluss voraus, scheint den Sieg der Gerechtigkeit zu signalisieren; um so bitterer klärt der noch folgende Teil darüber auf, dass der Terror der Diktatur damit nicht beendet werden konnte. Ein deutsches Beispiel stammt aus dem deutschen Film *WETTERLEUCHTEN UM MARIA* (1957, Luis Trenker): In einer Gastwirtschaft kommt es zur Enttarnung eines Verräters, der in den nahegelegenen Bergwald flieht. Ein gutes Dutzend Männer

Hintergrund der Handlung auftauchen und als Reisbauern oder als Zimmerleute eine immer dominanter werdende diegetische *musical performance* realisieren (in ZATÔICHI / ZATOICHI, DER BLINDE SAMURAI, Japan 2003, Takeshi Kitano), dann wird das Finale – eine Bühnenshow, in der alle Beteiligten auftreten und in der die bis dahin nur als Statisten auftretenden Perkussionisten die Hauptfiguren werden – vorbereitet – in einer Folge von Szenen, die darum irritieren, weil sie sich nicht einer dominanten Narration unterordnen, sondern offenbar eine zweite Ebene textueller Ordnung bedienen, die erst am Ende die Narration endgültig zurückgedrängt haben wird.

Die Differenz des Diegetischen und des Extradiegetischen bedarf weiterer Diskussion, so viel sei hier festgehalten. Für die folgenden Untersuchungen gehe ich aber davon aus, dass sie nur von sekundärem Belang ist (ich werde aber den jeweiligen Status benennen). Ansonsten gehe ich davon aus, dass es zum Reichtum, aber auch zur Schwierigkeit funktionaler Analyse gehört, dass Funktionen selten in Reinform auftreten, sondern meist mit anderen Funktionen durchmischt sind, dass sie einander überlagern, einander befördern, manchmal aber auch behindern. Mit der Polyfunktionalität der Beispiele ist zu rechnen.

Wissensbasiertheit, Ironisierung, Anspielung

nimmt die Verfolgung auf; sie greifen sich Stöcke vom Waldboden und schlagen mit ihnen wie auf einer Treibjagd gegen die Baumstämme; das Stockschlagen wird rhythmischer, geht über in den Takt der Filmmusik; diese beschleunigt die Folge der Schläge sogar noch – bis die Jagd mit dem Sturz des Verfolgten von einer Klippe endet.

So sehr die bis hier gegebenen Beispiele illustrieren, wie musikalische Einlagen in die semantischen Strukturen der Texte eingebunden sind, in denen sie lokalisiert sind, so deutlich ist auch, dass sie auf das (musikalische und filmische) Wissen von Zuschauern zurückgreifen.

Insbesondere dann, wenn allgemein bekannte Songs verwendet werden, spekuliert der Film darauf, dass der Zuschauer den Song und die kulturellen Kontexte, die ihm zugehören, kennt. Daraus kann wiederum semantisches Potential gewonnen werden, weil die Bekanntheit des Songs wie eine Einladung zu einem semiotischen Spiel verwendet werden kann. Wenn also die junge Frau (Barbara Streisand) den ein wenig weltfremden Musikwissenschaftler (Ryan O'Neal) in Peter Bogdanovichs *WHAT'S UP, DOC?* (*IS WAS, DOC?*, USA 1972, ca. 0:49:50-0:51:35) dazu anhält, in einer Wohnung auf dem Dach des Hotels *A Kiss Is Just a Kiss, a Sigh Is Just a Sigh* auf einem zufällig dort herumstehenden Klavier zu spielen, dann zitiert das Lied das berühmte *As Time Goes By* aus *CASABLANCA* (USA 1942, Michael Curtiz)¹³, steht hier allerdings nicht als melancholische Markierung einer Erinnerung, sondern als erste romantische Einfärbung der Beziehung zwischen den beiden Figuren, nutzt dabei aber genau jene andere affektive Besetzung des Liedes. Sie nutzen die schon vorliegende Musik als Spiegel und als Modell der Beziehung, die sie eingehen werden.

Wicke spricht einmal von *typisierten emotionalen Situationen*, die durch Lieder bezeichnet würden (Wicke 2001, 78), die zur Verwaltung des Gefühlshaushaltes dienen. Es hängt genau mit der Tatsache zusammen, dass

¹³ Der Song selbst ist ein Jazz-Lied von Herman Hupfeld aus dem Jahr 1931. Er schrieb Text und Melodie. In *CASABLANCA* wird es gesungen von Dooley Wilson in der Rolle des Sam, dem Pianospieler in Ricks »Café Américain« in Marokko (eigentlich ein Schlagzeuger). Vgl. dazu den Eintrag in der *Wikipedia* (URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/As_Time_Goes_By_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/As_Time_Goes_By_(song))) (Stand: 15.10.2012).

musikalische Titel wie insbesondere Lieder als *Affekt-Erinnerungen* dienen, dass sie in Alltag, Drama und Film manchmal dramatische oder sentimentalische Konstellationen aufrufen können, die wiederum zur neuen Hervorbringung einer vergleichbaren Konstellation dienen. Das neue Paar spiegelt sich in einer Musik, die in einer anderen Geschichte über ein anderes Paar einmal dazu gedient hatte, die Emotionalität dieser älteren Beziehung auszudrücken. Natürlich ist das neue Paar keine Wiederholung des älteren Paares; aber es schlüpft in die Maske der Musik, um die neue Beziehung zu intensivieren, die ältere Affektaufladung zur Ausgestaltung der eigenen Beziehung zu nutzen. Man kann symbiotische Beziehungen zum kulturellen und individuellen Gedächtnis von Musiken eingehen, soll das heißen. Die Differenz bleibt erhalten; darum ist dieses Spiel mit Masken und Verkleidungen oft ironisch (aber nicht immer).

Es macht einen Unterschied, ob die Figuren selbst die Musik bestimmen oder ob die Instanz des Erzählers die Musik zuordnet. Wählen sie selbst die Musiken aus, lässt sich die Wahl mit der Charakteristik der Figur verbinden. Die Musik bietet dann eine ihrer Ausdrucksflächen, macht sie kenntlich als Mitglied einer Geschmackskultur, deutet auf ihre sentimentalischen Fähigkeiten hin usw. Wird die Musik dagegen unabhängig von der Figur eingesetzt, steht sie eindeutig in textuellen Funktionen, sei es, dass sie einer Szene ein Gefühlsprofil (ein *mood*) unterlegen, sei es, dass sie die Szene – ironisch, zynisch, augenzwinkernd – aufrauen soll.

Während ich hier von einer Doppelverankerung der Affekt-Erinnerung im allgemeinen kulturellen und im individuellen Gedächtnis ausgehe, nimmt die These der *semantischen Beschriftung*¹⁴ die Koppelung von

¹⁴ Zum Modell der »semantischen Beschriftung« und zur Rolle des Zitats in der Filmmusik vgl. neben den Arbeiten Schmidts auch Merten 2001, 75ff, passim.

musikalischer Phrase oder musikalischem Stück mit letztlich szenisch motivierter Bedeutung als Teil des kulturellen Wissenssystems. Die These ist vor allem an den Beschreibungen des *Zitats* in der Filmmusik entwickelt worden. Dazu heißt es bei Hans-Christian Schmidt: »[Musikalische] Zitate haben die Eigenschaft, den gesamten inhaltlichen Kontext, aus dem sie entstammen, augenblicklich mitzutransportieren« (1988, 416). Sicherlich können aber auch rein strukturelle Ähnlichkeiten von Filmmusiken mit älteren Musiken eine »Beschriftung« vornehmen; wenn etwa der DDR-Western SEVERINO (DDR 1978, Claus Dobberke) eindeutig in die Reihe der großen Italo-Western eingereiht wird, so hängt diese Genre-Selektion nicht nur stilistisch mit der Zeitdramaturgie, der Präsenz von Detailaufnahmen und ähnlichem zusammen, sondern vor allem mit der eindeutigen Anspielung auf Instrumentierung und Melodieführung der Italo-Musiken von Ennio Morricone (die Musik zu dem Film wurde von Günther Fischer komponiert).

Insofern spielt das Zitat eine Sonderrolle, weil es als Fremdkörper meist klar identifizierbar ist. Weil nun Zitate – sofern sie erkannt werden – eine Art von Einschluss in den musikalischen und akustischen Rahmen des Films bilden (so, wie manchmal Insekten als Einschlüsse in Bernstein-Stücken deren besonderen ästhetischen Reiz ausmachen), unterbrechen sie für einen Moment den Fluss der »dichten Imagination«, ziehen eigene Aufmerksamkeit auf sich und sind Anlass für eine doppelte rezeptive Arbeit: Der Lust des Wiedererkennens korrespondiert ein Aufwand, das Wiedererkannte und das diegetischen Universum des gerade gesehenen Films Nicht-Zugehörige mit der Erzählung zu verbinden, eine Verschmelzung herzustellen.

Ich habe im Zusammenhang mit Problemen der Figurenanalyse an anderer Stelle mit der Metapher des *Amalgamierens* gearbeitet. Grundlegend war dort die Annahme, dass das Wissen des Zuschauers eine Agentur darstelle, in der das schon vorhandene Wissen mit der neu hinzutretenden Information vermittelt werde. Eine Figur etwa, die auf die Charakterisierung anderer Figuren verweist und deren Charakteristika wiederverwendet, nutzt jene anderen Figuren, um eigene Bedeutungen zu kreieren. Das gleiche gilt auch für den rezeptiven Umgang mit zitierter Musik – auch hier geht es darum, aus dem Vorgefundenen eine eigene synthetische Einheit zu erzeugen, die den aktuellen Kontext mit dem eher diffusen semantischen Horizontwissen, das dem Zitierten zugehört, vermittelt und vereinigt. Wenn also in einem James-Bond-Film (THE SPY WHO LOVED ME / DER SPION, DER MICH LIEBTE, Großbritannien 1977, Lewis Gilbert) in einer Wüstenszene das Kern- und Kennmotiv von LAWRENCE OF ARABIA (LAWRENCE VON ARABIEN, Großbritannien 1962, David Lean) als kurzes Einsprengsel in der normalen Filmmusik, die der Szene unterlegt ist, auftaucht, entsteht für den wissenden und also erkennenden Zuschauer eine momentane Lücke in der Szenenimagination, ein Innehalten, das die Szene selbst am Ende ironisiert, das aber eine eigene Rezeptionslust bereiten kann, weil es den Zuschauer einer gewissen intimen Kenntnis derartiger Szenen versichert.

Für eine Beschreibung der semantischen Prozesse, in die Filmmusik notwendigerweise eingebunden ist, ist die Tatsache, dass gewisse prägnante musikalische Formeln und Stücke in einem jeweiligen Kontext mit »szenischer Bedeutung« aufgeladen werden, ausgesprochen wichtig. Hans-Christian Schmidt macht auf eine Implikation aufmerksam, die für die musikalische Analyse ausgesprochen zentral ist: »Die Sondermeldungen über den Russlandfeldzug im sogenannten ›Dritten Reich‹ verwendeten die

heroischen Schlusstakte aus *Les Préludes* von Franz Liszt. Sofern eben diese Takte in einem Film von heute zitiert werden, entsteht eine doppelte Assoziation: Assoziiert wird zum einen der Liszt'sche Heldenmythos, assoziiert wird zum anderen eine kriegerische Nazi-Attitüde« (1988, 416) – und es ist durchaus zweifelhaft, ob die Schlusstakte diese historische Kontextualisierung jemals wieder loswerden. Derartige Bedeutungen sind assoziativ; sie basieren nicht auf einem symbolischen Zeichenverhältnis wie die Zeichen einer Sprache, sondern sind indikativisch miteinander korreliert. Sie sind insofern wissensbasiert, funktionieren als musikalische Formeln oder Stücke auch dann, wenn der assoziierte Horizont nicht aktiviert werden kann.

Figuren ebenso wie Musiken, die sich dieser signifikativen Technik bedienen, sind nicht allein aus dem Text zu konturieren, in dem sie auftreten. Kann der Zuschauer

die Rückverweisungen nicht auflösen, kann er das Geflecht der Bedeutungen nicht hervorbringen, das die Figur anbietet, usw. Das ›Wissen‹ ist [so] zuerst eine funktionale Größe, das die indexikalischen Züge der Figur lesbar und auflösbar macht. M.a.W.: *Indexikalität* als vorrangiger Bedeutungsmodus populärer Kultur steht in einem nicht endenden Zirkel wechselseitiger Erklärung. Man kann die semiotischen Leistungen [einer solchen Figur] nicht verstehen, wenn man sie nicht in einem Prozess [...] untersucht (Wulff 1997/2010).

Man könnte meinen, es handele sich nur um *Zusatz-Bedeutungen*, die im Verstehen von Figuren und musikalischen Phrasen hinzutreten können (aber nicht müssen). So, wie *Chiffren* Zeichen einer Geheimschrift sind, sind sie nur Eingeweihten zugänglich. Darum auch ist die Rede von »semantischer Beschriftung« plausibel. Der Zeichencharakter weist auf die Verwendungsgeschichte des jeweiligen musikalischen Stücks zurück, macht sie so zu einem Zeichen der Populärkultur, die aus dem permanenten Wiedergebrauch derartiger Zeichenkörper eine immer diffuse, auf Kontext- und Szenenerinnerung basierende Bedeutung gewinnt. Es ist ein Horizont der Verwendungskontexte von Musiken, der aktiviert werden kann, ein Wissen über die pragmasemiotischen Konditionen und Fälle, in denen die Phrase gemeinhin aufgetreten ist.

Wenn man allerdings die Rede von *Chiffren* ernst nimmt, eröffnet sich ein anderes Problem – es sind nicht nur Zusatzbedeutungen, die sich ausschließlich dem Connaisseur erschließen, sondern sie bilden einen Kern der Bedeutungs-Konstitution überhaupt. Gemeinhin werden Wörter und Phrasen als *Chiffren* bezeichnet, die als verrätselnde Symbole in einem Text verwendet werden, ihn so in einen Zusammenhang mit meist komplexen Bedeutungen bringend. Dann ist der *allusive Charakter* der Zeichenverwendung nicht nur ein Spiel mit fakultativen Bedeutungshorizonten, sondern zielt auf den semantischen Kern des Was und Wie des Ausgesagten.¹⁵

¹⁵ Die hier angeschnittene Problematik wird in dieser Untersuchung noch an mehreren anderen Stellen angeschnitten – wirft sie doch einige grundlegende Fragen nicht nur der Filmmusikanalyse, sondern der Analyse populärkultureller Produkte im Allgemeinen auf. Sie hat gewichtige soziologische Implikationen (erweist sich doch bei manchen Filmen der verwendete *score* als hochgradig exklusiv und knüpft an sehr spezifische, nur subkulturell zu erwerbende Wissensbestände an), benennt ein Kernproblem der empirischen Untersuchung von Rezeptionsprozessen und ist nicht zuletzt ein wichtiges Problem semiotischer Analyse. Es dürfte aber deutlich geworden sein, dass eine Theorie der Filmmusik (oder sogar der Musik im

Wenn man also in DAS WIRTSCHAUS IM SPESSART (BRD 1958, Kurt Hoffmann) zwei Banditen sieht, die in einer slapstickartig übertreibenden Aktion in einen Schuppen hineinstürmen und man dazu das »Auf in den Kampf«-Motiv aus der Bizet-Oper *Carmen* hört, dann gilt es, auch in der Handlungs-Musik-Koordination die groteske Differenz zwischen Anlass und musikalisch ausgedrücktem (emotionalem) Aufwand zu identifizieren. Man darf davon ausgehen, dass dem zeitgenössischen Publikum das Opern-Stück ausreichend bekannt gewesen sein dürfte (auch wenn man die Oper selbst nicht kannte), dass man – den stürmischen Charakter der Musik einberechnend – die inneren Widersprüche der Szene also entschlüsseln konnte. Der Charakter der Slapstickiade, die man der kleinen Szene zuschreiben möchte, resultiert so nicht nur aus dem *mode of acting* der Handelnden, sondern auch aus dem übertreibenden Gestus der Musik – so könnte man zumindest auf einer ersten Ebene sagen; tritt allerdings das Wissen um den (zumindest latent) heroischen Modus der Quelle (*Carmen*) dazu, vertieft sich der Eindruck des Ironischen – es entfaltet sich die sonst kaum zugängliche Ebene einer Kritik der Darstellungsmodi: Dies ist Komödie und auf jeden Fall abzusetzen gegen die Ernsthaftigkeit der Oper!

Ein ganz anderes Beispiel für eine hoch-ironische Verwendung entstammt der Alten-Screwball-Comedy THE BUCKET LIST (DAS BESTE KOMMT ZUM SCHLUSS, USA 2007, Rob Reiner): Zwei betagte Männer, beide krebskrank, im Krankenhaus. Der eine ist reich, der andere arm. An eine Heilung ist nicht zu denken. Sie stellen eine Liste der Dinge zusammen, die sie vor ihrem Tode noch tun wollen, die sie nie realisiert haben oder nie

allgemeinen), die sich nicht mit rein morphologischer Analyse befassen will, sondern die signifikativen Prozesse zu modellieren trachtet, in die Filmmusik eingebunden ist, nicht um die pragmasemiotischen Aspekte von Musikknutzung (im Film und in der alltäglichen Praxis) herumkommen wird.

realisieren konnten. Dazu rechnet auch die Großwildjagd. Die beiden beginnen, die Liste abzuarbeiten, gelangen dabei auch in die Serengeti. Der eine will einen Löwen schießen, der andere hindert ihn daran. Sie fahren in der Steppe herum und brüllen laut *The Lion Sleeps Tonight* in die Landschaft hinaus. Das Lied wird als Song-Score fortgeführt und unterliegt dann einer kleinen Folge von Postkartenbildern, die die afrikanische Landschaft zeigen. Zwar ist der Song, der 1939 zuerst als *Mbube* (der Zulu-Ausdruck für »Löwe«) von seinem Komponisten und Texter Solomon Linda mit seiner Gruppe *The Evening Birds* eingespielt wurde und seitdem eine nicht enden wollende Kette von Neueinspielungen gehabt hat¹⁶, ursprünglich mit den Wissenshorizonten von »Afrika« verbunden. Aber er ist heute keine Musik, die als afrika-typische Musik den Handlungsort anzeigen könnte. Vielmehr handelt es sich um ein Evergreen, das zum Allgemeinbestand von Tanz-Musiken gerechnet werden muss. Der Afrika-Bezug kann höchstens künstlich hergestellt werden, in einer parodistischen Manier. Genau hieraus bezieht die kleine Sequenz in *THE BUCKET LIST* ihre semantische Energie. Die beiden Männer sind nie in Afrika angekommen, sondern bewegen sich durch ein touristisch-imaginäres Terrain, ein Wissens-Afrika, nicht ein Real-Afrika. Sie bleiben Fremde, was durchaus der Geschichte des Films entspricht – denn auch hier geht es um eine »Reise nach innen«, um eine Rückbesinnung auf Werte, die in der letzten Phase des Lebens zentral werden können. Der Afrika-Ausflug erweist sich so als Männer-Urlaub, der die Gemeinschaft der Männer feiert und an den Orten, die sie besuchen, eigentlich uninteressiert ist.

¹⁶ Vgl.: *The Lion Sleeps Tonight*. In: *Wikipedia*, URL: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lion_Sleeps_Tonight (Stand: 15.10.2012).

Für den Zuschauer ist die Strategie durchsichtig, mit der Reiner hier das Verhältnis der beiden Männer zu ihrem Projekt darstellt – weil er um den Charakter des Songs als Party-Mitsing-Musik weiß und weil er verstehen kann, dass die beiden Helden emotional und epistemologisch bei sich, aber nicht in Afrika sind.

Schon einige der oben beschriebenen Beispiele deuten darauf hin, dass die Musikszenen auffallend oft *reflexiv* gesetzt sind. Nur bei oberflächlicher Betrachtung ergeben sie sich organisch aus der Handlung. Genauere Betrachtung zeigt, dass sie dramaturgisch angesteuert werden, Bereiche und Register des Wissens in die Geschichten integrierend, die sie für eine kurze Phase »fragilisieren«, durchlässig machen, sie mit einem umfassenderen Horizont von Verstehen, Genießen und Wertschätzen kurzschließen. Ein Beispiel, das sich sofort aufdrängt, stammt aus dem Film PRETTY WOMAN (USA 1990, Garry Marshall): Der Held entführt die Prostituierte, die er auf der Straße als Tagesbegleitung engagiert hatte, in eine Aufführung der Verdischen *Traviata* – und als sie zu weinen beginnt, zeigt sie ihre wahre Klassenhaltung, eine Empfindsamkeit, die unter der Schnoddrigkeit und abweisenden Unverbindlichkeit ihres professionellen Verhaltenscodex' nur geschlummert hatte. Wir sehen in einer *summary sequence* die Aufführung von Beginn an, dazu erklingt ein (mehr oder weniger flüssiges) Medley einiger Kernszenen der Oper; wir sehen vor allem, wie sich die Heldin immer mehr auf das Stück und die Musik einlässt, und ihre Tränen am Ende beweisen, dass sie den »Herzenstest« bestanden hat (vgl. Mikos 1993, 77, 79). Der Film instantiiert auch das Motiv der »selbstlosen Kurtisane«, wie es in Alexandre Dumas' *Kameliendame* (1848), die wiederum die Grundlage für *La Traviata* (1853) bildete, nahezu prototypisch ausgeführt war; die Oper dramatisiert zudem eine Figurenkonstellation, die der in PRETTY WOMAN entspricht, sie allerdings zu einem tragisch-rührseligen Ende führt. Für den

Zuschauer treten hier mehrere Ebenen nebeneinander:

- die narrative Funktion der »Empfindsamkeitsprobe«, der die Heldin unterworfen wird;
- die Parallelität der Figurenbeziehungen in der Opern- und der Filmhandlung;
- der scharfe Kontrast zwischen beiden.

Nun ist die Handlung der Oper im Film nicht ausgeführt, lässt sich nur aus der Abfolge der Musikfragmente des Medleys ableiten. Der Charakter der Probe ist aus dem Gang der Handlung ableitbar. Die Szenenauflösung unterstützt ihn dabei: Immer mehr rückt die Heldin in den Mittelpunkt des Bildes, ist am Ende in einer Großaufnahme zu sehen; ein Umschnitt zeigt den Mann neben ihr, der aber nicht mehr das Bühnengeschehen, sondern die Tränen der Frau neben sich beobachtet. Worum es hier geht, ist darum auf der szenischen Ebene immer klar. Der Zuschauer allerdings, der die intertextuellen Beziehungen zwischen *La Traviata* und PRETTY WOMAN qua Wissen weiter entfalten kann, erobert sich ein Feld von Zusatzgratifikationen und erweitert sich das Bedeutungsfeld des Films weit über die reine Geschichte hinaus.

In der romantischen Komödie SALZBURGER GESCHICHTEN (BRD 1957, Kurt Hoffmann) nach dem Roman *Der kleine Grenzverkehr oder Georg und die Zwischenfälle* von Erich Kästner¹⁷ gehen die beiden Partner, die

¹⁷ Der Roman durfte 1938 nur in der Schweiz erscheinen, weil Kästner Berufsverbot hatte. Das Buch war 1943 von Hans Deppe schon einmal unter dem Titel DER KLEINE GRENZVERKEHR verfilmt worden (mit Willy Fritsch als Georg Rentmeister und Hertha Feiler als Konstanze); wie in der 1957er Fassung hatte Kästner – im Krieg noch unter dem Pseudonym Berthold Bürger, das er auch für das Drehbuch zu MÜNCHHAUSEN verwendet hatte – den Roman selbst zum Drehbuch umgeschrieben. Die Geschichte: Wer 1938 aus Deutschland nach Österreich einreisen will, darf nur 10 RM, kein weiteres Geld mit sich führen. Auch der wohlhabende Georg

einander nur unter falschem Namen und falscher Identität kennen, unabhängig voneinander in Musikveranstaltungen der Festspiele. Georg, der männliche Part des finalen Paares, ist von seinem Freund, einem Maler, begleitet, als sie *Don Giovanni* betrachten (0:48:00); Konstanze, sein weibliches Pendant, hatte von ihrem Vater zwei Karten zu einer Aufführung des New York City Ballets *George Balanchine* geschenkt bekommen, die zur Entstehungszeit des Films tatsächlich ein Mozart-Divertimento choreographiert hatten; sie wird von ihrem Bruder begleitet (0:51:00). Sowohl bei der Aufführung des Konzerts wie bei dem des Balletts handelt es sich um Fremdaufnahmen¹⁸, Importe in den Film. Zwar gelingt die Illusion, dass die beiden Männer resp. die Geschwister tatsächlich Zuschauer gewesen sind, doch basiert dies auf der radikalen Positionierung der Zuschauerrolle im Gegenüber des Bühnengeschehens; der Ort der Kamera adaptiert den Ort des Live-Zuschauers – also kann man auch in einer täuschenden Montage einen Umschnitt auf Figuren der Handlung machen,

Rentmeister (Paul Hubschmid), der anlässlich der Salzburger Festspiele täglich die Grenze passiert, muß sich an diese Vorschrift halten. In Salzburg lernt er die hübsche Konstanze (Marianne Koch) kennen, als er in einem Café die Rechnung nicht bezahlen kann und sie ihm aushilft. Vorgeblich ist sie Stubenmädchen auf einem Schloss – und als er nach einem gemeinsamen Ausflug ins Salzkammergut den letzten Bus verpasst und sie ihn heimlich auf ihrem Zimmer im Schloss nächtigen lässt, ist er entschlossen, sie zu heiraten. Nur zufällig erfährt er im Kasino, dass sie sich, wie auch der Rest ihrer Familie, als Dienstpersonal auf dem väterlichen Schloss ausgibt, um ihrem Vater, einem Lustspielautor, bei seinen Situationsstudien zu helfen. Um in Konstanzes Nähe zu bleiben, spielt Georg die Maskerade mit. Er ist dreifach promoviert, sucht seinerseits die Geheimnisse des Lachens zu ergründen. Am Ende haben sich die Verwirrungen aufgeklärt, das Paar ist zusammen.

¹⁸ Die *Don-Giovanni*-Aufzeichnung wurde im Rahmen der Salzburger Festspiele aufgenommen (vermutlich 1954, Leitung: Wilhelm Furtwängler), die Rechte lagen 1957 bei den Londoner Harmony Films. Wann die Ballettaufnahme entstand und wer sie veranstaltet hat, war nicht eindeutig zu ermitteln; es handelt sich wohl um eine Aufführung des von George Balanchine choreographierten Divertimentos Nr. 15 in B-Dur, KV 287, von Wolfgang Amadeus Mozart, das am 31.5.1956 vom New York City Ballet auf dem Mozart Festival im American Shakespeare Theater in Stratford, Conn., uraufgeführt wurde.

die genau jene Position einnehmen, die sonst der Betrachter des Mitschnitts resp. der Bühnenverfilmung eingenommen hätte.

Beide Aufführungen bilden so also nicht nur »Inseln« im Fortgang der Geschichte, da sie explizit mit den Salzburger Festspielen zu tun haben und an öffentlichen Orten der Hochkultur handeln, sondern weil sie auch musikalisch, stilistisch und narrativ aus dem Kontext herausfallen. Sowohl Georg als auch Konstanze nehmen nicht in der Maske als armer Wanderer oder als Stubenmädchen, in denen sie einander begegnet sind, am Festival-Geschehen teil, sondern der eine als dreifacher Doktor und die andere als junge Adelige. Die fremden Filmeinlagen wirken in dem Spiel der Wirrungen und Verwechslungen wie Orte, an denen die Maskeraden aufgehoben erscheinen. Auch wenn die Umschnitte auf die Zuschauer in diesem Zusammenhang die mit den Festspielen so eng verbundene Kunstbeflissenheit ausstellen, machen sie darüber hinaus deutlich, dass sowohl Georg als auch Konstanze hier »zu Hause« sind, sich authentisch benehmen können, ihre Rolle im bürgerlichen Ritual der Konzertveranstaltung beherrschen. Dabei ist die Hermetik der Aufführungen filmisch durchbrochen: Denn man sieht im einen wie im anderen Falle, dass die Zuhörenden in eine Art von Tagtraum hineingeraten, in dem sie – in an den Rändern unscharfen, überbelichteten Großaufnahmen – den jeweils anderen imaginieren; die Musiken werden über diese Bildstrecken abgeblendet und für die Dauer der Vision durch eine seichte und süßliche Spieluhrmelodie abgelöst. Nach dem Erwachen aus dem Halbtraum ist ein extremer Zeitsprung markiert. So leistet die Doppelszene ein Mehrfaches: sie zeigt den eigentlichen sozialen Ort und Habitus der Beteiligten; und sie zeigt gleichzeitig, wie sehr das Verliebtsein Löcher in die dichte soziale

Atmosphäre des Festivals gezogen hat, so dass die Figuren deren formaler Kontrolliertheit eine subjektiv getragene Phantasie entgegensetzen. Spätestens an dieser Stelle ist klar, dass sich das Paar am Ende finden wird.

Charakterisierung der Environments

Doch sei zu den elementaren Funktionskreisen von Filmmusik zurückgekehrt. Das Environmentale bleibt fast immer hintergründig. Allerdings gibt manche Musik Aufschluss über die Lokalität der Handlung (in einer arabischen Welt erklingen auch andere Klänge und Harmonien als in einer Geschichte, die in Russland oder auf Tahiti spielt), manchmal auch über die historische Zeit der Handlung (das Frankreich der Revolutionszeit hört sich anders an als das der 1920er Jahre). Natürlich wird auch das Subkulturelle oder die soziale Klasse musikalisch manifestiert (die Welt der Hippies ist auch musikalisch anders als die des Großbürgertums). Es handelt sich immer um die *Indikation* der sozialen, regionalen und historischen Welten, in denen eine Geschichte spielt. Natürlich ist der Umgang mit dieser Funktion wissensbasiert und greift auf den erworbenen Wissenszusammenhang zurück, ist darum auch in Abhängigkeit von der jeweils individuellen Lerngeschichte variiert. Die verschiedenen Dimensionen sind miteinander kombiniert, so dass höchst differenzierte Mischungen entstehen können. In Anlehnung an die Arbeiten Murray Schaefers kann man von *soundscapes* sprechen – von »akustischen Landschaften«, die ihre jeweils besondere innere Kontur haben und die in der Rezeption mehr oder weniger perfekt entschlüsselt und erschlossen werden müssen. Die Gestaltung der environmentalen Qualitäten von Musik und Geräusch ist Aufgabe des

Sound-Designs und dient zur akustischen Grundierung von Geschichten.

Natürlich ist all dieses nicht von der »inneren Soziologie« der Filme zu lösen. Und natürlich kommen Musiken im Film auch nicht umhin, Funktionen der *Repräsentation* wie in der äußeren Welt der Zuschauer zu übernehmen: Keine große soziale Institution in der Realität verzichtet darauf, auch musikalisch in Erscheinung zu treten und sich in musikalisch unterstützten Ritualen und Liturgien öffentlich darzustellen. Die Staatsmacht feiert sich in Paraden und Aufmärschen, in Staatsempfängen und Feier-Veranstaltungen, findet sich noch in den verschiedensten Anlässen, zu denen die Nationalhymne gesungen wird. Die Gewerkschaften haben ebenso ihre eigenen Lieder und Musiken wie die Kirchen ihre Veranstaltungsformen (wie Messen und Gottesdienste) und musikalischen Gattungen (wie Kirchenlieder und Choräle), die eindeutig auf den gesellschaftlichen Anspruch der Institution verweisen, dabei dem moralischen und ideologischen Zusammenhalt des Kollektivs Ausdruck verleihen. Das Repräsentative und Stellvertretende kann ganze Veranstaltungen definieren (wie die Zelebrierung einer Messe für die Opfer eines Amoklaufs), es kann aber auch nur deren Teil sein (wie das Singen der Nationalhymne bei Fußballspielen). Filme adaptieren diese Ausdrucksformen des Institutionellen, nutzen sie, um die innere Verfasstheit ihrer diegetischen Gesellschaftsformen zu zeigen. Und oft sind gerade diese Ausdrucksformen ein Mittel, Bezüge zur historischen und politischen Realität herzustellen, weil sie reale Ausdrucksformen dazu nutzen, um fiktionale Welten zu inszenieren.¹⁹

¹⁹ Ich werde die musikvermittelten Symboliken hier nicht weiter thematisieren; an dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, dass allein ein Blick auf den Song *I Wish I Was in Dixie* sich lohnen würde, der den inneramerikanischen Konflikt zwischen Süd- und Nordstaaten bis heute anzeigen kann, weil er realgeschichtlich als Südstaaten-Hymne im Sezessionskrieg (1861-65) mit politischer Signifikanz aufgeladen wurde. Das Lied wurde 1859 veröffentlicht; kurioserweise wurde es

Das Musikalische ist aber auch ein Kommunikationsmittel, das die Figuren von Filmen, die ja ihrerseits »soziale Wesen« der filmischen Welt sind, auf einem mikrosoziologischen Niveau einsetzen können. Im Film sind es manchmal »Beziehungsspiele«, in denen Singen und Musizieren die Folie für Interaktionen abgeben. Und weil die Rollen- und Machtverhältnisse der Alltagswelt im Spiel aufgehoben werden können (nicht müssen!), können auch »musikalische Nummern« als Gegenentwürfe gegen formalisierte soziale Beziehungen erscheinen. Wenn also in *HOUSE CALLS* (HAUSBESUCHE, USA 1978, Howard Zieff) während eines Restaurantbesuchs des Helden (gespielt von Walter Matthau) eine italienische Combo zu spielen und ein italienischer Restaurant-Besitzer zu singen beginnt, und wenn die Kamera ihm folgt, bis er an Matthaus Tisch kommt, der seinerseits einstimmt und zusammen mit dem Italiener die Arie beendet (ca. 1:05), dann leistet die kleine, nur wenige Sekunden einnehmende Szene gleich mehreres:

- Sie zeigt ein Restaurant an, in dem der Besitzer *italianità* als Musikkultur inszeniert und zelebriert;
- sie deutet auf einen Helden hin, der sich in der Welt der italienischen Volkslieder und populären Opernarien bestens auskennt, der darüber hinaus ein Gourmet und ein genussorientierter Mann ist;

sowohl im Wahlkampf von Abraham Lincoln eingesetzt wie aber auch bei der Amtseinssetzung des Südstaaten-Präsidenten Jefferson Davis (1861) gespielt. Im Krieg wurde der Text verändert, das Lied wurde zum *Dixie Warsong*. Von Beginn der Filmgeschichte an wurde der *Dixie Song* vor allem natürlich zur musikalischen Repräsentation der Südstaaten und eines besonderen, traditionalistisch angehauchten Rebellentums eingesetzt, signalisiert manchmal aber auch darüber hinaus eine meist spielerisch modulierte Haltung von Widerstand.

- sie deutet auch darauf hin, dass der Held Stammkunde ist und sich auf eine kumpelhafte Art bestens mit dem Italiener versteht.

Es sind eher beiläufige Informationen, die man aus der kleinen Szene ableiten kann – betreffend das Milieu und den Aktionsmodus, in dem die Figuren (resp. die Hauptfigur) handeln. Damit verdeutlicht sie auch die atmosphärische Tönung des Alltagslebens und wird eine minimale alltagsweltliche Vorgeschichte des Restaurantbesuchs selbst.

Relative Eigenständigkeiten

Manchmal ermöglicht die Musik eine Konzentrierung des narrativ wichtigen Inhalts. Manchmal aber fokussiert sie den allgemeineren Hintergrund der Geschichte. Das *Atmosphärische* wird dann dominant, ein affektiver Modus tritt in den Vordergrund, der sich aus dem Zusammen einer minimalistischen Inszenierung, der Reduktion des Narrativen und der affektlenkenden oder zumindest die Affektrichtung anzeigenden Musik errechnet werden kann. Ein einfaches, sehr dichtes Beispiel entstammt Alan J. Pakulas Paranoia-Thriller *A PARALLAX VIEW* (USA 1974): Nachdem er ersten Hinweisen auf den inneren Zusammenhang der Tode einer ganzen Reihe von Zeugen eines Attentats, mit dem der Film begann, äußerst misstrauisch begegnet war, geht der Journalist Fraly etwa nach der Hälfte des Films auf die Suche nach Überlebenden. Es kommt zu einem Zusammentreffen mit Tucker, einem der Zeugen, auf den schon mehrfach Mordanschläge verübt wurden und der abgetaucht war. Zum Gespräch fahren Tucker und Fraly auf einem Segelboot aufs Meer hinaus, begleitet vom Leibwächter Tuckers. Mit der Ausfahrt des Bootes (0:42:00) setzt eine

ruhige Musik ein, wie sie Szenen unterlegt ist, in denen nichts geschieht, in denen man wartet (oder in denen man gewiss ist, dass es eine latente Bedrohung gibt, die in die Szene einbrechen wird). Man sieht das Boot bei der Ausfahrt aus dem Hafen, es ist strahlend-schönes Wetter. Der Leibwächter steht an der Pinne, Tucker gießt sich Whisky ein und trinkt. Er macht Fraly auf das Photo eines Beteiligten an dem damaligen Attentat aufmerksam. Offenbar vergeht der ganze Nachmittag, als das Boot am Ende wieder Kurs auf die Hafeneinfahrt nimmt – und explodiert (0:44:30). Fraly kann nur überleben, weil er sich – zufällig – am Bug des Schiffes befand. Mit der Explosion verstummt die Musik.

So sehr die Szene den Eindruck großer atmosphärischer Dichte macht, sind ihre narrativen Funktionen minimal – sie rekapituliert den Stand (Tucker murmelt noch einmal die Namen der bislang Ermordeten vor sich hin), und sie öffnet die Suche Fralys durch das Bild, das Tucker ihm zeigte. Dominant wird das Atmosphärische und mit ihm die Musik. Ihr minimalistischer Gestus, wenige Grundakkorde, auf die eine kaum erkennbare Melodiestimme aufgesetzt ist, deren Töne so unregelmäßig sind wie der Aufschlag von Regentropfen auf eine Wasserfläche, sowie ihr konventioneller Einsatz als Verzögerungs- oder Wartemusik vor einem anstehenden Ereignis geben dem minimalistischen Geschehen dennoch eine klare Affektorientierung, die die endliche Explosion ebenso erwartbar wie plausibel macht. Die formale Eigenständigkeit der Szene (als Fahrt aus dem und in den Hafen zudem noch zeitlich und direktional gerahmt) ist auffällig. Aber sie bleibt dem Narrativen verhaftet, bedient eine narrativ wichtige Information – und sie ist bei aller Geschlossenheit kein Insert, das eine Ruhephase der Erzählung darstellt.²⁰

²⁰ Darum auch wäre eine Interpretation der Musik als Ausdruck der inneren Entspanntheit der Figur irreführend, geht es doch gerade darum, die Doppel-

So, wie sich in der beschriebenen Szene der paranoide Modus der Erzählung manifestiert und die Unausweichlichkeit des Geschehens ebenso unterstrichen wird wie die Handlungssohnmacht der Figuren, können auch in anderen Fällen die Musiken die Modalität des Erlebens, denen die Figuren unterworfen sind, kondensieren. Ist es in *THE PARALLAX VIEW* der Modus der Erzählung selbst, ist es in der schon erwähnten Hubschrauberszene in Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* ein Hinweis auf eine tiefe Subjektivisierung, die die Erfahrung des Vietnamkriegs irrealisiert hat. Wenn die Hubschrauber im ohrenbetäubenden Lautsprecherlärm des Wagnerschen Walkürenritts ihren Angriff auf ein friedliches vietnamesisches Dorf fliegen, wird etwas spürbar von dem aberwitzigen Aktionismus der amerikanischen Soldaten, von einer rauschartigen Durchsetzung der kriegerischen Aktion und einer zwischen Hass, Zynismus und Verzweiflung schwankenden Selbstmodulation der Stimmung. Aber die Verbindung von Wagner-Musik mit dem Hubschrauberangriff korrespondiert einer tiefer liegenden Behauptung über den Zusammenhang des Einsatzes mit einem selbstinszenierten rauschhaften Erleben desselben; andere strukturell-semantiche Effekte treten dazu – vor allem folgt die Musik einer umgreifenden Subjektivisierung der Geschehensdarstellung: Der Vietnam-Krieg erscheint als ein militärisch-musikalisch-rauschhaftes Syndrom – davon handelte schon der Titel, die lange Sequenz zu Beginn, der der Doors-Song *The End* unterliegt, davon handeln viele weitere Szenen des Films. Der Hubschrauber-Angriff ist ohne Zweifel eine »musikalische Szene« – ein eigenständiges »Insert« ist er aber nicht. Die Szene ist zudem

orientierung der Musik für die Rezeption auszuloten: Der Zuschauer ist »in der Figur«, weil sie sich in einer Art Ruhephase der Handlung zu befinden meint; und er ist gleichzeitig »außerhalb ihrer«, weil die Konvention besagt, dass derartige Musiken oft in die dann plötzlich hereinbrechende Katastrophe einmünden.

formelhaft historisch aufgeladen, greift auf ein Verfahren zurück, militärischem Tun tiefere (heroische, martialische, nationalistische usw.) Bedeutungen zuzuweisen, das seinerseits eine eigene Geschichte hat: Indem eine schon bedeutende Musik zur Follierung einer aktuellen Situation verwendet wird, wird diese angeschlossen an einen tieferliegenden kulturellen Bedeutungszusammenhang, motivisch und affektiv eingegliedert in eine Kette anderer Situationen, zu einem Glied einer historischen Kette. Die Musiken, die diese Leistung erbringen, entstammen selbst nicht der Realität, sondern dem Kunstkontext – und sie gestatten es, nicht nur einen Affekt anzuzeigen, sondern auch einen ästhetischen Impuls in das Geschehen hineinzutransportieren. Der von Wagner-Musik unterlegte Hubschrauberangriff ist real und unreal zugleich, handelt in Vietnam und auf der Bühne, kann seinerseits als Inszenierung begriffen werden.

Nicht alle Musik- oder musikunterlegten Szenen stehen in einem so komplexen Signifikationszusammenhang wie jene berühmte Szene aus APOCALYPSE NOW. Gleichwohl greifen auch sie auf die Hör-, Bedeutungs- und Wissensgeschichte ihrer Musiken zurück; darum auch wäre es aufschlussreich, die oben kurz erwähnte *Dixie*-Hymne etwa in ihren zahllosen filmischen Verwendungen zu untersuchen: Weil derartige Musiken in einem zwar diffusen, aber oft wirkungssicheren Wege filmische Szenen um tiefere Bedeutungsschichten anreichern, indem sie die aktuelle Szene in eine historische Reihe anderer Szenen einreihen.²¹ Doch sei zu den affektiven Einfärbungen zurückgekehrt, die musikalisch unterstützt oder

²¹ Der 1851 komponierte *Walkürenritt* (in der Opernfassung 1854-56) fand wohl erst in der Nazizeit jene Tönung von nicht mehr kontrollierbarer Aggressivität, von rauschhaftem Angriff, Kampfes- und vorweggenommenem Siegestaumel, wenn er in der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU in diesem Sinne verwendet wurde (etwa anlässlich der Luftlandeschlacht um Kreta, Wochenschau v. 30.5.1941). Zur Analyse der Coppola-Szene vgl. Klein 2001; Mörchen 1999.

sogar getragen werden.

Von großer atmosphärischer Bedeutung ist auch das Lied *I'd Rather Have the Blues*, das gleich zweimal in Robert Aldrichs Film *KISS ME DEADLY* (RATTENNEST, USA 1955) ertönt – zu Beginn des Films, während die Titel erscheinen, ist es eine Interpretation von Nat King Cole, die im Radio erklingt; die zweite Fassung ertönt erst kurz vor Ende des Films (1:07:00), quasi als Übergang in die Phase des Showdowns, und wird nun von einer schwarzen Sängerin im Nachtclub dargeboten (gespielt von Mady Comfort; die Stimme gab die Sängerin Kitty White dazu²²). Nicht nur der Text des

²² Dass die Stimme eines Stars in gesungenen Passagen durch die Synchronstimme einer anderen Frau ersetzt wurde, ist sehr häufig vorgekommen. So wurden die diversen Lieder Rita Hayworths in dem Musikfilm *PAL JOEY* (USA 1957, George Sidney) wie schon in *AFFAIR IN TRINIDAD* (USA 1952, Vincent Sherman) oder *MISS SADIE THOMPSON* (USA 1953, Curtis Bernhardt) von der Sängerin Jo Ann Greer gesungen. Anita Ellis verlieh Hayworth ihre Stimme in *GILDA* (1946, King Vidor), *THE LADY FROM SHANGHAI* (1947, Orson Welles) und in *THE LOVES OF CARMEN* (1948, Charles Vidor). Selbst die Auftritte Leslie Carons in *GIGI* (USA 1958, Vincente Minelli) wurden von Betty Wand synchronisiert.

Diese Praxis isolierte die Auftritte auch akustisch vom Rest des Films, auch wenn auf die Ähnlichkeit der Stimmen geachtet wurde. Die Sopranistin Marni Nixon lieh Stars wie Deborah Kerr (etwa in *THE KING AND I*, USA 1956, Walter Lang), Natalie Wood (z.B. in *WEST SIDE STORY*, USA 1961, Jerome Robbins, Robert Wise) und Audrey Hepburn (*MY FAIR LADY*, USA 1964, George Cukor) in Gesangsnummern ihre Stimme und übernahm auch die hohen Tonlagen in den Songs von Marilyn Monroe in *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (USA 1953, Billy Wilder); zur Biographie vgl. Nixon 2006. Diese Praxis des *voice dubbing* resp. des *voice doubling* ist selbst in *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952, Stanley Donen, Gene Kelly) Kernstück der dramatischen Konstellation gewesen – hier als Kritik an der Illusionsmaschinerie Hollywoods formuliert. Die tatsächliche Praxis des *voice casting* sah dagegen durchaus anders aus, die Stimmen blieben im Hintergrund, wurden meist nicht einmal in den Credits genannt. Vgl. allgemein zum Umgang mit Synchronstimmen in Hollywood-Musiknummern Seifert 1995, Anderson 1997.

Insbesondere traf das natürlich auf Opern- und Operetten-Adaptationen zu. In Otto Premingers *CARMEN JONES* (USA 1954) etwa – die durch die konsequent schwarze Besetzung als Provokation und Durchbruch im Hollywood-Umgang mit der Hautfarbe der Darsteller galt – wurden die Gesangsparts von Dorothy Dandridge, die die Carmen Jones spielte, von Marilyn Horne gesungen; und auch die Lieder von Harry Belafonte, der den männlichen Gegenpart der Carmen-Figur darstellte, hatte in den Musikauftritten die Stimme von LeVern Hutcherson. Vgl. dazu Smith 2003. Lana Turners Gesangsauftritte in Curtis Bernhardts Adaption der *Lustigen Witwe* von Franz Léhar (*THE MERRY WIDOW*, *DIE LUSTIGE WITWE*, USA 1952) wurden auf

Liedes²³, der von Frank DeVol geschrieben wurde, sondern auch der schleppende, zwischen Laszivität und Klage schwebende Vortrag schwingt sich in die apokalyptisch wirkende Adaption von Mickey Spillanes düsterem Klassiker ein und macht ihn zu einer fast nihilistischen Vision der frühen 1950er. Das Lied und seine Interpretation ist hier am Ende als prägnanter Ausdruck der Stimmung der Erzählung und der unterschwelligen Resignation der Figuren ganz zentral. Es schafft Raum, die Verzweiflung der Hauptfigur Mike Hammer nach dem Tod des besten Freundes spürbar zu machen, scheint ein emotionale Grundierung leistendes Einsprengsel in die Geschichte zu sein – aber sie wird am Ende, wenn der Barkeeper den Helden verständigt, dass man die Sekretärin und Freundin Hammers entführt habe, wieder vollständig in den Fortgang der Geschichte einbezogen: Eine Atempause und eine dramaturgisch wichtige Retardation der Handlung, zudem ein markanter Hinweis auf die Affektlage der Erzählung, werden wieder mit der Narration verbunden.

Dass einzelne Szenen aus dem Fluss der Erzählung auch musikalisch herausgehoben werden, weil sie einen eigenen modalen Status haben, ist vermutlich eine der grundlegendsten Funktionen, in denen vor allem in sich

ein Duett zusammengestrichen, in dem der Turner-Part durch die Sopranistin Trudy Erwin gesungen wurde.

²³ The night is mighty chilly, / and conversation seems pretty silly. / I feel so mean and wrought, / I'd rather have the blues / than what I've got. The room is dark and gloomy / you don't know what you're doing to me. / The web has got me caught; I'd rather have the blues / than what I've got.
All night I walk the city / watching the people go by. / I try to sing a little ditt / but all that comes out is a sigh. / The street looks very frightening; / the rain begins and then comes lightning / It seems love's gone to pot / I'd rather have the blues / than what I've got.
All night I walk the city, / watching the people go by. / I try to sing a little ditty, / but all that comes out is a sigh. / The wind is blowing colder; / it looks like love is stale and older. / My luck don't look so hot; / I'd rather have the blues / than what I've got.

geschlossene Songs – die dem Publikum zudem ganz unabhängig von dem jeweiligen Film bekannt sind – eingesetzt werden. Ein beliebiges Beispiel ist eine Szene aus Tom Tykwers *LOLA RENNT* (BRD 1998): Lola und Manni, die beiden Helden, flüchten am Ende der ersten Variation der Geschichte, nachdem sie einen Supermarkt überfallen haben, mit der Beute und immer noch bewaffnet auf die Straße. Dort wartet jedoch bereits die Polizei auf sie – Lola wird erschossen. Die Szene fällt aus dem Kontext des Films vollständig heraus, der fast immer von Techno- oder elektronischer Musik begleitet wird, die das Tempo des Films unterstreicht. Die Fluchtszene ist in Zeitlupe gefilmt, was sie bereits irrealisiert und emphatisiert; dazu ertönt Dinah Washingtons Soul-Hit *What a Difference a Day Makes* (eingespielt 1972, als Album aber erst 2006 veröffentlicht; das Lied selbst basiert auf dem populären mexikanischen Bolero *Cuando Vuelva a Tu Lado* aus dem Jahre 1934). In dieser Kombination »Zeitlupe plus Soul-Musik« wird die Szene in eine Art traumhafter Schwerelosigkeit moduliert, die um so brutaler mit dem Geräusch des tödlichen Schusses beendet wird. Ein anderes, ebenso beliebig gewähltes Beispiel ist *IQ* (USA 1994, Fred Schepisi, 0:17 bis 0:19), in dem eine Szene, in der der jugendliche Held mit dem alten Albert Einstein eine Motorradfahrt macht, zunächst mit einem Rock'n'Roll-Titel unterlegt ist, dann aber, als das Motorrad von der Straße abhebt, in einen romantischen Modus übergeht; auch hier wird die Szene aus dem Kontext herausgehoben und als modal eigenständig markiert.

Die genannte modale Absetzung einer Szene vom Kontext hat im übrigen lange Traditionen. Ein Beispiel ist eine kleine Szene aus dem französischen Gangster- und Drogenfilm *RAZZIA SUR LA CHNOUF* (*RAZZIA IN PARIS*, Frankreich 1955, Henri Decoin, 1:18:00 bis 1:20:00): Der *undercover* ermittelnde Kommissar ist mit einer drogenabhängigen Frau in einer Bar

angekommen, in der »Haschisch geraucht« wird; in dem Club sind fast nur Schwarze; zwar spielt ein unsichtbarer Gitarrenspieler, doch wird weder getanzt noch miteinander gesprochen; die Frau verlässt den Kommissar, drängt sich an einen schwarzen Tänzer heran, der mit nacktem Oberkörper in der Mitte der anderen tanzt. Die Szene ist scharf gegen den Kontext abgesetzt:

- durch die Akteure – der ethnische Kontrast könnte kaum deutlicher sein;
- durch die Kommunikationslosigkeit der Anwesenden – nur in dieser Szene tritt der Film in die Realität der Drogenabhängigen ein;
- durch den Modus der Sexualität – nur hier ist das Körperliche ganz zentriert (die Kamera unterstützt die Verlagerung des situativen Themas durch Aufnahmen auf die Hüften des schwarzen Tänzers, so dass man die latente Sexualisierung der Szene in seinen anzüglichen Hüftbewegungen auch visuell klar zentriert hat);
- und durch den Modus der Musik.

Zwar ist in zahlreichen Szenen des Films ein moderater Bar-Jazz zu vernehmen (als oft sogar visuell ausgewiesene diegetische Musik); doch hier wird das Melodiöse zugunsten einer endlos-ostinaten Gitarrenlinie aufgegeben, zu der sich am Ende der Szene noch eine unsichtbare Perkussionsgruppe mischt, die die Gitarre durch ein dunkles rhythmisches Soundscape überlagert und den Eindruck der endlos geschlagenen afrikanischen Trancemusik-Trommeln macht. Auch im Musikalischen schlägt der Film in dieser Szene klar rassistische Züge an (komponiert von Marc Lanjean).

Kommunikationen und ihre Modalitäten

Dass Musik unabhängig vom Film eine kommunikative Qualität hat, dass sie Teil der sozialen Welt ist, ist evident. Allerdings sind die kommunikativen Rahmen vielfältig, in denen sie auftritt. Es wechseln die sozialen Konstellationen, die musikalischen Ausdrucksmittel, die Bedeutungen, auf die ausgegriffen wird. Musikvermittelte Interaktion dient fast immer dazu, über Bedeutungen zu kommunizieren, die sich gegen den sprachlichen Ausdruck sperren. Der Beziehungsaspekt der Kommunikation tritt dann ganz in den Vordergrund. Es entspricht der Vielfalt der Beziehungen, von denen in filmischen Erzählungen die Rede ist, dass es kaum eine Regel gibt, die Musikalisierung der Interaktion zu vereindeutigen oder auf nur wenige Muster zu reduzieren.

Ein besonderer Film, eine besondere Konstellation, eine besondere Interaktion also: Eine junge Frau, im Badezimmer, vor dem Spiegel, sie kämmt sich die nassen Haare; im Zimmer nebenan spielt der Mann wie probierend die Anfangstakte eines Liedes. Die Frau merkt auf, beginnt zuzuhören – und als sie ins Wohnzimmer wechselt, bemerkt auch der Mann die ZuhörerIn, der Modus der Musik wechselt: Aus der so selbstverloren vor sich hin gespielten Musik wird ein adressierter Akt. Eine fast eine Minute lange Nah-Einstellung auf die junge Frau zeigt, dass sie versteht, dass sie die Übertreibungen hört, dass sie weiß: Sie ist die Adressatin des Liedes. Die fast fünfminütige Szene entstammt Rudolf Thomes Liebesfilm *BERLIN CHAMISSOPLATZ* (BRD 1980), die beiden Rollen spielen Hanns Zischler und Sabine Bach. Sie zeigt einen intimen Dialog, eine persönliche Ansprache ohne Du (der Text des Liedes ist englisch und spricht einen unspezifischen Anderen an). Adressierung und affektive Bedeutung dessen,

was der Mann spielt, sind in eine Ausdrucksgeste transformiert, auf ein musikalisch-symbolisches Niveau verschoben. Der Film scheint die Intimität des Geschehens zu respektieren, wenn die Kamera sich am Ende schwankend (es wirkt wie improvisiert) zurückzieht, die beiden Protagonisten zurücklassend. Ein privater Moment geht zu Ende, der so ganz den beiden Figuren zu gehören schien und in den sich der Zuschauer fast heimlich eingeschlichen hat.

Das Zurücktreten der Sprache als Mittel der Beziehungskommunikation geht manchmal noch weiter. Gerade in den Musikfilmgenres finden sich immer wieder Hinweise auf eine fundamentale Sprach- und Diskurs-Skepsis. Der musikalische Ausdruck erscheint dann resistent gegen Befangenheiten und Unfähigkeiten, sich sprachlich zu artikulieren. Das Musikalische dagegen öffnet ein Medium des unmittelbaren Gefühlsausdrucks über alle Klassen- und Sprachengrenzen hinweg. Wenn die Liebesszenen im Musical also nicht als Dialog, sondern als Tanzszenen ausgeführt sind, so signalisiert dieses auch, dass die emotionale Bewegung der Liebe sich gegen Sprache wehrt, in musikalischer Äußerung aber authentisch ausgedrückt werden kann.

Ein namenloser Straßenmusikant trifft auf eine ebenso namenlose Zeitschriftenverkäuferin und verliebt sich in sie. Die junge Frau – selbst Pianistin – ist auf den Sänger aufmerksam geworden, als er nachts in den kaum belebten Straßen Dublins eigene Lieder spielt, die von einer verlorenen Liebe handeln, die der Sänger höchst ausdrucksvoll beklagt. Die beiden werden sich näher kennenlernen, sie werden gemeinsam musizieren, sogar ein gemeinsames Album aufnehmen. Noch in der Phase des Kennenlernens fragt die Frau den Mann während einer nächtlichen Busfahrt nach seiner früheren Beziehung, für die er die Liebeslieder schreibt und

nachts auf der Straße singt. Der Mann zaudert, mag nicht erzählen – bis er zur Gitarre greift und in einem kurzen improvisierten Lied die Vorgeschichte preisgibt. Es ist eine Geschichte, die er erzählt, aber es ist auch eine tiefe emotionale Berührung, von der der musikalische Vortrag handelt. Das Lied handelt eigentlich von den Bedeutungen, die diese Geschichte für den Sänger hatte, und es handelt auch vom Versuch, diese Bedeutungen zu maskieren, sie zu ironisieren und damit auf Distanz zu bringen; gleichwohl bleibt es aber eine Geschichte. Es ist für den Zuschauer unverzichtbar, auf den Text des Liedes zu achten, damit ihm nichts von der Vergangenheit des Protagonisten und seiner Motivation, Musik zu machen, entgeht (darum auch ist der Song in der synchronisierten Fassung mit Untertiteln versehen).

Der vorerwähnte Song *Broken Hearted Hoover Fixer Sucker Guy* wurde von Glen Hansard, dem Sänger der irischen Rock-Band The Frames, der die männliche Hauptrolle in *ONCE* (Irland 2006, John Carney) spielt, geschrieben und vorgetragen. Er fasst die Liebesgeschichte zu seiner Ex-Freundin in 53 Sekunden und zwei Strophen zusammen:

Ten years ago I fell in love with an Irish girl / She took
my heart / But she went and screwed with some guy that
she knew / and now I'm in Dublin with a broken heart //
[Refrain:] Oh, broken hearted hoover fixer sucker guy /
Oh, broken hearted hoover fixer sucker / Sucker guy //
One day I'll go there and win her once again / But until
then I'm just a sucker of a guy.

Nachdem der Sänger seine Performance mit dem Zusatz »fuck her, she's gone / she's gone forever« beendet hat, ist auch die kleine Szene beendet. Das Lied ist nicht nur als *backstory* wichtig, sondern es weist auch auf Tiefenmotivationen des Helden hin – und es bleibt wirksam bis zum Schluss des Films, der nur oberflächlich offen bleibt; denn der Zuschauer darf vermuten und hoffen, dass der Protagonist versuchen wird, seine verlorene Liebe zurückzugewinnen, wie er es in der letzten Strophe angekündigt hatte.

Der Bus ist fast menschenleer. Doch ein Rückschnitt auf eine alte Frau und den Busfahrer zeigen, dass auch sie zugehört haben. Lieder sind adressiert, sind kommunikative Tatsachen, kein unmittelbarer Ausdruck des Inneren des Sängers. Darum auch ist die Ironisierung so wichtig – der Mann kann der Frau mitteilen, dass er einer vergangenen Liebe nachhängt, und er kann sich gleichzeitig auf lachende Distanz bringen. Er immunisiert und öffnet sich gleichzeitig. (Das ist ganz anders in einem späteren Lied, das die Frau am Klavier spielt und das ebenfalls von einer vergangenen Liebe handelt; hier schottet sie sich gegen jeden Kontakt mit dem Mann ab, ihr geht es nur um den Ausdruck eines immer noch dauernden Schmerzes – aber sie kann ihn immerhin musikalisch zum Ausdruck bringen.) Die Szene im Bus endet im Lachen. Doch das Lachen antwortet auf das Verbergen einer biographischen Verletzung, nicht auf ihre wirkliche Bewältigung, und es öffnet darum die Geschichte des Films und der Liebe zwischen den Protagonisten, die nur ein Durchgang ist zum Wiedererlangen älterer Lieben.

Geht es schon in diesem Beispiel um »eigentliche Bedeutung«, so finden sich schnell weitere Beispiele, in denen die Musik sozusagen »gegen die Narration« arbeitet. Wenn in *THE BODYGUARD* (USA 1992, Mick Jackson) die Arbeit für den Leibwächter zu Ende gegangen ist und er die Frau, für

deren Leben er verantwortlich war, verlassen muss, um einen neuen Auftrag zu erfüllen, so endet damit auch die Liebe zwischen den beiden. Sie treffen sich in einem Lokal, vom Ende ihrer Beziehung wissend, es ironisch besprechend – und als das Lied *I Will Always Love You* (ursprünglich von Dolly Parton, hier gesungen von John Doe²⁴) zu spielen beginnt, erheben sie sich, sie werden tanzen. Auf der Tanzfläche kommt die Frau (gespielt von der Sängerin Whitney Houston) auf das Lied zu sprechen, fragt, ob es »so eine Art von Cowboysong« sei, findet es »deprimierend« und fordert den Mann (Kevin Costner) auf, er solle sich doch einmal den Text anhören. Natürlich geht es darum, dass der Song die eigentlichen Wunschennergien der Liebenden thematisiert. Lieder haben Texte und können parallel zum Dialog gehört und verstanden werden, schreibt Gorbman (2007, 67), lassen sich darum auch als Hinweise auf verborgene Motive der Figuren entziffern. Doch zeigt das Beispiel, dass die Bedeutungsleistung des Liedes hier viel weiter geht:

- Die Frau thematisiert das Lied, spricht über die Wirkung, die es auf sie hat; offensichtlich ist dies ein Versuch, gleichzeitig über die Bindung an den Mann zu sprechen, die anstehende Trennung zu akzeptieren und in der Ironie des Sprechens Haltung zu bewahren;

²⁴ Die Behauptung bei Gorbman (1997, 67), Whitney Houston singe das Lied, ist falsch.

- für den Zuschauer ist das Ende einer Liebesgeschichte, in der die Liebenden nicht zueinander finden und sich am Ende trennen müssen, einer der wirksichersten Rührungsanlässe (ein *sad ending*, wenn man so will); darum auch ist ein solches Lied nicht nur eine Vertiefung der subjektiven Bedeutung einer solchen Szene für die Figuren, sondern vor allem ein genrespezifischer Hinweis, dass sich die Anrührung ausbreiten kann, dass also ein emotionaler Höhepunkt des Films erreicht ist;
- und die Frau gibt dem Zuschauer sogar noch einen klaren Hinweis auf das Lied (das nach dem Dialog ganz beherrschend wird), fast lesbar als Devise: »Hör auf den Text, wenn du mehr verstehen willst, wie es um mich gestellt ist!«

Singen

Wie oben schon bemerkt: Dass in der Handlungswelt vieler Filme gesungen wird, darf nicht verwundern. Und wenn die Handlung in Milieus spielt, zu denen das Musizieren gehört, oder wenn die Protagonisten (oder auch Figuren der zweiten Linie) von Beruf Musiker sind – dann ist die Tatsache, dass musikalische Einlagen auftreten, eigentlich nicht weiter verwunderlich.

In einer beliebigen Auswahl aus einer unüberblickbaren Vielfalt von Beispielen:

- Wenn die entflohenen Sträflinge in *O BROTHER, WHERE ART THOU?* (USA 2000, Joel Coen, Ethan Coen) als Schlagersänger entdeckt werden und unter dem Namen »Soggy Bottom Boys« schnell bekannt werden, überrascht es nicht, wenn wir sie während der ganzen Aufnahme des

Liedes *I'm a Man of Constant Sorrow* sehen, ihrerseits überrascht davon, dass es einen Verrückten gibt, der einem 10 Dollar bezahlt, wenn man in eine Dose – gemeint ist das Mikrophon – singt. Das Beispiel mag auch dafür stehen, dass die Bedeutung mancher diegetisch, narrativ und atmosphärisch durchaus motivierten Szenen über ihre indikativischen Funktionen deutlich hinausgeht. Dann bekommt die Szene thematisches Eigengewicht, tritt mit anderen Elementen der textsemantischen Struktur oder gar mit textumgreifenden Bedeutungen in Konjunktion. Der erwähnte Song lässt sich als eine durchaus treffende Beschreibung des Zustands der Protagonisten bis zum märchenartig anmutenden Ende ansehen.

– Daneben stehen Beispiele ohne jede Tiefe. In einem Märchenfilm wie KÖNIG DROSSELBART (DDR 1965, Walter Beck) etwa muss der als Spielmann verkleidete König ein Lied singen, um Geld für einen Apfel zu verdienen und nicht in seiner Verkleidung entdeckt zu werden.

– Wieder andere setzen die Interaktion der Hauptfiguren mit anderen Mitteln fort: In *THE BIG SLEEP* (USA 1946, Howard Hawks, hier: ca. 1:03) hat die ältere Schwester im Club des Verbrechers einen Auftritt als Sängerin und nimmt dabei Blickkontakt mit Marlowe auf, sie ironisiert die eigene Rolle, kokettiert offen mit dem Detektiv (nutzt also die parasoziale Beziehung zwischen Sänger und Publikum wie eine Maske, um das Spielerische einer eigentlich ganz privaten Beziehung auszudrücken).

Schon diese Beispiele deuten darauf hin, dass musikalische Auftritte im Film ungewöhnlich oft Spiel mit doppeltem Boden sind, dass sie sich in die Geschichte eingliedern und Möglichkeiten der Interaktion eröffnen, die ohne sie unerreichbar wären. Dass sie mit Rollenambivalenzen, falschen

Identitäten und dergleichen mehr verbunden sind. Dass sie manchmal Schmuggelware darstellen und Beziehungskommunikationen ermöglichen, die ansonsten – aus Gründen der Scham, des Anstandes, der Ungehörigkeit – nicht vollzogen werden könnten.

Manchmal haben die Lieder, die dann zu Gehör und Gesicht gebracht werden, aber eine noch darüber hinausgehende Überschussbedeutung – über die reine Anzeige des Milieus und die lockere Anbindung an die Narration hinaus. Allerdings sind diese Musikeinlagen meist sehr kurz, die Handlung überlagert die musikalische *performance* wieder, der Dialog wird wieder aufgenommen, der Fokus der Szene verlässt die Musik, bindet sie nicht ein. Sie bleibt Dreingabe. Der amerikanische Hypnose-Thriller NIGHTMARE (IM DUNKEL DER NACHT, 1956, Maxwell Shane) etwa spielt in New Orleans, in einem weißen bürgerlichen Nachtclub-Milieu. Der Protagonist spielt in einer Jazz-Combo, er ist mit der Sängerin Gina befreundet.²⁵ Sie hat drei Auftritte, zwei davon mit dem Lied *The Last I Ever Saw of My Man* (ca. 0:07:30, Schluss). Abgesehen davon, dass man den Helden bei der Arbeit sieht, wirft das Lied auch einen ironischen Schatten auf die Geschichte – immerhin war es der Ehemann, der den Helden hypnotisierte, um die

²⁵ Die Rolle der Gina wird übrigens gespielt von der Sängerin Connie Russell, von der es trotz ihrer musikalischen Qualitäten fast keine Schallplattenaufnahmen gibt. Einzig die folgenden Aufnahmen waren nachweisbar: Russell, Connie: *Don't smoke in bed*. New York: United Artists [1959?], 12 in., 33 1/3 rpm, 35min. – *Playgirls: an original musical revue*. [Written, produced & directed by] Jackie Barnett. [Burbank, Calif.]: Warner Bros. [1964], 12 in, 33 1/3 rpm, analog mono sound disc. Starring Connie Russell, Cara Williams, Julie Wilson, and Kay Stevens, with orchestra; Dean Elliott, arranger-conductor. – »Snow dreams«. Auf: *Let it snow!: Cuddly Christmas classics from Capitol*. Hollywood, Cal.: Capitol Record 1992, 4 3/4 in, 69min sound disc. Produced and compiled by Brad Benedict. – »Fascinating rhythm« (Connie Russell, Six Hits and a Miss, Berry Brothers, and MGM Studio Chorus). Findet sich auf CD 3 von: *That's entertainment: the ultimate anthology of M-G-M musicals*. [s.l.] : Turner Classic Movies Music / Los Angeles, CA: Rhino Movie Music 2006, 6 sound discs, digital, 4 3/4 in. Hinweis von Ludger Kaczmarek.

ehebrecherische Frau und deren Geliebten zu töten. Der Perspektivwechsel, der nötig ist, um das Lied aus dem Blickwinkel des Opfers auf die Geschichte selbst zu wenden, ist ungewöhnlich – aber dass das Lied gleich zweimal gesungen wird, noch dazu zu Beginn und am Ende der fatalen Geschichte, mag als Hinweis darauf gewertet werden, dass ihm die Rolle einer Klammerung der Erzählung zgedacht war.

Die Körperlichkeit des Vollzugs

Es finden sich aber auch Szenen, die völlig von der diegetischen und narrativen Umgebung isoliert sind. Der Tänzer und Schauspieler Russ Tamblyn spielt in *THE FASTEST GUN ALIVE* (*DIE ERSTE KUGEL TRIFFT*, USA 1956, Russell Rouse) eine Nebenfigur, die als freundlicher Jugendlicher und als guter Tänzer bekannt ist. In der Eingangsphase des Films (ca. 0:15:00) feiert man in dem Westernstädtchen ein Fest in einem großen Stallgebäude; einer der Älteren fordert Tamblyn auf, für die anderen zu tanzen; nach kurzem Zögern willigt er ein – und es hebt ein Burlesk-Tanz an, der Comedy mit Akrobatik verbindet. Da werden Schaufeln als Schuhe verwendet, mit einer Wippe wirft Tamblyn seine Partnerin in die Luft und sich in die Arme, er schwingt sich auf die Empore, greift ein Lasso wie Tarzan, schwingt sich mit mehreren Fechterflanken über die Brüstungen der Ställe und ähnliches mehr. Für den Film wird die Darstellung der Burlesk-Nummer ganz zentral, alles andere versinkt in Nebensächlichkeit, die Narration wird ausgesetzt. Die Körperlichkeit der Aktion greift schon vor auf die Tänze der Rock'n'Roll-Filme (Tamblyn hat die Choreographien für *JAILHOUSE ROCK* / *JAILHOUSE ROCK – RHYTHMUS HINTER GITTERN*,

USA 1957, Richard Thorpe, gemacht), auf die Lockerung der narrativen Bindung aller Szenen, die sich in den frühen Rock- und Schlagerfilmen breitmachte, und auf die Variierung der Schauwerte und Gratifikationen, die ein Film für den Zuschauer bereithält. Das Besondere an *THE FASTEST GUN ALIVE* ist die Tatsache, dass der Film nur diese eine Einlage kennt, ansonsten ein gerade heraus erzählter Western ist.

So banal das Beispiel erscheinen mag, so sehr mag es doch ein verdecktes Thema derartiger Szenen inkorporieren: Der Modus der Körperlichkeit in den verschiedenen Tänzen ist ein wichtiges Mittel, das Selbstbild der Figuren und seine gesellschaftlichen Bindungen in der Bewegung selbst auszudrücken. Ist der Wiener Walzer als die vielleicht ausgeprägteste Bewegungskonvention einer bourgeoisen Lebenswelt anzusehen, stehen andere, freiere und individualisierte Ausdrucksformen dem scharf entgegen. Der Wiener Walzer versinnbildlicht z.B. wie kein anderer Tanz »das gesellschaftlich normierte Körperbild des Bürgertums [...]. Zwischen Sinneslust und einer Aristokratisches mimenden Körperhaltung, zwischen Taumel und Zucht, Beherrschung und Entgrenzung verwandelte er sich in eine kulturelle Form, in der das System körperbezogener Selbstzwänge des Bürgertums seinen reinsten Ausdruck fand« (Wicke 2001, 67). Was nimmt es wunder, dass Walzerszenen in manchen Filmen fast rauschhaft das Eintauchen in bürgerliche Festwelten signalisieren. Ein Beispiel ist Max Ophüls' *MADAME DE...* (Frankreich 1953) eine mit Walzermusik unterlegte Ballszene, die die ganze Ballsaison resümiert und die Protagonistin und ihren Partner in verschiedenen Kostümen auf verschiedenen Bällen zeigt, in einer gleichbleibenden, mittels Überblendungen miteinander verbundenen Tanzbewegung. Noch mehr als die zusammenhängend anmutenden Dialogfetzen sind es der durchgängige Walzerrhythmus und die so ununterbrochen wirkende Bewegung der beiden Tänzer, die den Eindruck

einer fast unirdisch anmutenden Intimität und Eigenrealität des Tanzes auslösen. Die Szene endet mit einem langen Abschwenk auf einen Diener, der die Kerzen löscht, das Paar ist inzwischen allein, nur noch ein Pianist spielt dazu.

Manchmal wird der Kontrast der Körpermodi zum Thema von Szenen. Im letzten Drittel des englischen Kurzfilms MOMMA DON'T ALLOW (1955, Karel Reisz, Tony Richardson) besuchen zwei Paare, die offensichtlich der Mittelschicht zugehören und deutlich älter sind als die anderen Besucher, den Londoner Jazz-Club, in dem die Chris-Barber-Band eine Mischung von Swing-, Blues- und Dixie-Titeln spielt. Der Tanzstil, den die jungen Leute pflegen, ist eine Mischung von Rock'n'Roll-Bewegungen, zahllosen, oft rasend schnell ausgeführten Drehungen der Tänzer, bei aller Lässigkeit und Coolness eine erkennbar hohe Konzentration auf die Performance. Viele schauen zu, bewundernd, halb interessiert. Es ist ein Moment von Sich-Darstellen ebenso wie Die-Performer-Beobachten im Spiel. Als sich die *middle-class*-Besucher unter die Tanzenden mischen, ist auch bei ihnen selbst deutlich spürbar, dass sie den Bewegungsmodus der Tänzer nicht aufnehmen können – sie ahmen ihn nach, signalisieren gleichzeitig, dass es nicht »ihr« Stil ist. Ihre eigenen Tanzbewegungen sind voller Signale der Rollendistanz, zeigend, dass sie tanzen, sich und anderen aber auch zeigend, dass sie den Tanz nicht beherrschen, dass sie sich amüsieren, dass sie aber eine klar abgegrenzte *in-group* unter den anderen Besuchern des Clubs bilden. Wahl und Beherrschung von Tanzstilen signalisiert die Zugehörigkeit zu Gruppen, soll das besagen; es sagt aber auch etwas aus über den Modus der eigenen Körperwahrnehmung, in diesem besonderen Fall über die Bereitschaft zu Ekstase, die Fähigkeit, sich auf eine so fremde

Musik wie den Blues einzulassen. Während die Jugendlichen authentische Performer der Musik sind, bleiben die bürgerlichen Besucher dem Milieu und der Musik fremd.²⁶

Die Attraktionalität des Geschehens

Es würde zu weit führen, das gesamte Spektrum der textuellen Funktionen und Motivationen von Filmmusik oder Musik im Film hier vorzustellen. Stattdessen sei im Folgenden ferner auf den besonderen Aspekt des Spektakulären hingewiesen, der sozusagen quer zu einem textsemantischen Zugang liegt.

In der Geschichte des Films haben sich eine ganze Reihe von Formen herausgebildet, die das narrative Moment um ein attraktionelles Moment anreichern, es möglicherweise sogar aussetzen. Stand das Attraktionelle nach heutiger Forschungslage am Anfang der Filmgeschichte noch ganz im Zentrum der Schauwerte des Kinos und bildete den Kern der Gratifikationen, die Zuschauer bei der Besichtigung von Kinovorführungen erlangen konnten, hat sich das Narrative immer mehr zum eigentlichen Ausgangspunkt und Zentrum der filmischen Darbietung entwickelt.²⁷ Das Attraktionelle ist aber nie ganz verschwunden – Action- und Stunt-Szenen,

²⁶ Es handelt sich um den »Art and Viv Sanders' Wood Green Jazz Club« an den *Fishmonger's Arms* in London; die Aufnahmen erfolgten 1955; die Produktion hatte der BFI Experimental Film Fund übernommen; der Film wurde in der ersten Auswahl der Free-Cinema-Programme im Februar 1956 im National Film Theatre gezeigt. Zur detaillierteren Analyse des Films vgl. Wulff 2011.

²⁷ Vgl. neben den klassischen Untersuchungen zur Attraktionalität des frühen Kinos von Gaudreault und Gunning etwa King 2000 und Maltby/Craven 1995, 18ff u. 323ff.

Katastrophen und Landschaften, Tanz- und Musikeinlagen haben immer eigene Aufmerksamkeit gebunden und eigene Zuschau-Lust verursacht, obwohl sie mit der Narration oft nur locker verbunden waren. Zum Teil sind die Attraktionsmomente konventionalisiert (gewesen), Elemente der Genreformen, Fortführungen älterer Konventionen der *performing arts* einschließlich des Musiktheaters resp. der musikalischen Aufführung. Die Attraktionalität kann sich in ganz verschiedenen Momenten der filmischen Darstellung manifestieren – in der Ausstattung oder im Schauspiel, in der Montage oder der Bildgestaltung. Fast immer spielt die Musik dabei eine Rolle.

Das textuelle Bindungsmoment bleibt dabei beherrschend, es reguliert die Beziehung des Zuschauers zum Text – in der Erzählung ist es die Narration, die Frage des »Wie geht's weiter?«, in den Attraktionsszenen dagegen die Aufführung selbst. Attraktionalität heißt daher nicht: Freistellung von der Einbindung in den Rahmen der Erzählung. Die Erzählzeit steht in derartigen Szenen meist still oder wird nur pro forma fortgeführt (wie etwa in den Traditionen des harmonischen Schlusses [*lieto fine*]).²⁸ Gleichwohl sind attraktionelle Szenen nicht unabhängig von der Narration und der Diegese

²⁸ Ähnlich Gorbman 1987, 162. So sieht Gorbman auch die Ähnlichkeiten zwischen musikalischen Szenen, die als Musiknummern in der dargestellten Realität aufgeführt oder die durch extradiegetische Musik geklammert werden; zu letzteren vgl. Gorbman 1987, 39; ihr Beispiel ist Fritz Langs Film *RANCHO NOTORIOUS* (*DIE GEJAGTEN*, aka: *ENGEL DER GEJAGTEN*, USA 1952), in dem nicht nur eine Gesangsnummer von Marlene Dietrich (*Get Away Young Man*) enthalten ist, sondern vor allem eine mehrfach eingespielte Ballade vorkommt (*Legend of Chuck-A-Luck*, gesungen von Bill Lee), die als extradiegetische Musik deskriptive Bildfolgen klammert; Gorbman vergleicht das Lied mit den Kommentar-Funktionen des Chors in der griechischen Tragödie, eine Interpretation, die insofern zu weit geht, als der Chor eine Instantiation der moralischen Größe des Kommunikators (des Textes) ist; der Song in Langs Film erreicht die Eindeutigkeit der textuellen Position des Chors an keiner Stelle. Außerdem zeigen viele andere Beispiele, dass sich die Übertragung der dramatischen Funktionsrolle des Chors als unmöglich oder irreführend erweist.

des umgebenden Films, sondern ihm semantisch angegliedert.

Man könnte geneigt sein, das Hervortreten des Attraktionellen zu den Strategien der *phatischen Funktion* der Filmmusik zu rechnen. Das *Phatische* gehört zu den elementaren Kommunikationsfunktionen und betrifft natürlich auch die Filmmusik. Es ist in drei Subfunktionen zu entfalten:

- (1) Kommunikation allgemein ist ausgerichtet auf die Etablierung einer *phatic communion* der Kommunizierenden;
- (2) Kommunikation enthält Funktionselemente, die einerseits auf die Gemeinschaft der Kommunizierenden (soziative Funktion), andererseits auf das physische Kontaktmedium bezogen sind (mediale oder kontaktive Funktion);
- (3) phatische Elemente der Kommunikation dienen auch dazu, den kommunikativen Prozess der Beteiligten zu synchronisieren und zu regulieren (vgl. Wulff 1995).

Der Begriff ist bislang nur von Jean-Rémy Julien auch auf Filmmusik angewendet worden; wenn er allerdings behauptet, dass »phatische Musik« (*phatic music*) – die für Julien einen eigenen Typus von Musik darstellt, die aber keine umgreifende Kommunikationsfunktion, die auch musikalisch dominant werden kann, realisieren könnte – »urges the viewer to listen without foregrounding and isolating the music« (Nasta 1991, 57; vgl. Julien 1989, 28-33), und wenn es weiter heißt, »phatische Musik« sei ein Substitut für Geschehnisse auf der Leinwand, so dass die Musik in den Wahrnehmungsvordergrund trete und das visuell oder schriftlich Dargebotene in den Wahrnehmungshintergrund verschiebe, dann ist das schlicht irreführend.

Wenn sich also in John Frankenheimers GRAND PRIX (USA 1966) – einem fast dreistündigen Rennfahrerfilm – einer der Fahrer verliebt und eine Sequenz folgt (1:01:50 bis 1:04:00), bei der Großaufnahmen einzelner Zuschauer, Bilder, auf denen man die Frau eines Fahrers zwischen anderen auf der Tribüne sieht, weite Aufnahmen der Wagen auf der Strecke und Fahraufnahmen aus den Wagen heraus zu sehen sind, so ist die Auswahl der Bilder zunächst noch wenig auffallend: Das sind Bilder, wie sie zu einer normalen Auflösung eines solchen Ereignisses konventionellerweise verwendet werden. Sie werden aber zu einer visuell höchst auffallenden Form verschmolzen: mit Mehrfachbelichtungen, Split Screens und der aufschwellenden Filmmusik (hier als Walzer; Komponist: Maurice Jarre); im ersten Teil liegt unter den Bildern eine Großaufnahme der lachenden Frau, so dass die Sequenz durchaus als (aus der Wahrnehmung des Mannes heraus) subjektivisierte Wahrnehmung des Rennens und als Ausdruck seiner euphorischen Stimmung gelesen werden kann. Der Film hat nur eine Musik mit drei Themen, eines für das Rennen selbst, eines für den Franzosen, der am Ende beim Rennen umkommt (es wird hier verwendet), eines für den Engländer, der weiter als Fahrer arbeitet, obwohl er nur knapp dem Tode entronnen und immer noch behindert ist. Jarre moduliert die Musik immer wieder neu; an diversen Stellen unterliegt sie wie ein Musikbett den Spielszenen, kaum auffällig, den affektiven *mood* der Musik konsequent weitertreibend, manisch, wie die Fahrer am Rennsport hängen. Manchmal wird die Musik als martialisch-aggressive akustische Illumination des Rennens selbst ausgelegt (etwa in der Zandvoort-Sequenz, 1:46:00 bis 1:49:00); einmal ist sie sogar für ein Blasorchester instrumentiert und wird von einer englischen Militärkapelle zum Start und zum Schluss eines

Rennens in England gespielt (als diegetische Musik, 1:53ff)²⁹; und natürlich ist sie Grundlage der kunstvoll instrumentierten und variierten Ouvertüren- und Zwischenspiel-Sequenzen (0:00:00 bis 0:04:10, [*Intermission* bzw. *Entr'acte*] 1:40:00 bis 1:42:10). Das Sound-Design des Films fußt auf der scharfen Entgegensetzung des naturalistisch anmutenden Geheuls der Motoren, das oft minutenlang als einziger Ton den Renn-Aufnahmen unterliegt; um so schärfer kontrastieren diesen Szenen die musikunterlegten Sequenzen. Motorengeräusch und Musik halten den überlangen, aus mehreren Erzählsträngen mit vier Protagonisten bestehenden Film atmosphärisch zusammen. Und es sind gerade die Sequenzen, in denen beides (vor allem in Verbindung mit kunstvoll gesetzten Split Screens, die das Geschehen in ein »bewegtes Dekor« verwandeln) zu einer visuell höchst eindrucklichen Attraktionsform verschmilzt.

Summa

Manche Erscheinungsformen des Musikalischen im Film lassen sich nicht aus der inneren Bewegung der Diegese ableiten, stehen auch nicht in primärer Abhängigkeit von den Strukturen der Geschichte, die der Film erzählt und die die Musik oft kaum bemerkbar begleitet.³⁰ In den

²⁹ Vgl. auch eine Marschversion, die zu einem Rennen in Monza erklingt, 2:25:30. Eine genaue Beschreibung der Musiken, die auf der jüngst erschienenen Soundtrack-CD enthalten sind (darunter einige Stücke, die in dem Film nicht verwendet wurden), findet sich auf der Homepage der *Film Score Monthly* (URL: http://www.filmscoremonthly.com/notes/grand_prix.html) (Stand: 15.10.2012)).

³⁰ Explizit musikzentrierte Szenen begründen sich oft auch in einem eigenen ökonomischen und in einem politischen Funktionskreis – da Musik auch Warencharakter hat und Objekt einer ganzen Industrie ist, nimmt es nicht wunder, dass Musikszenen im Film immer auch eine Beziehung zu diesem Außen des Films

Darlegungen dieser Untersuchung ging es um Musiken, die eigenwertig (und oft sogar eigenständig) und für die semantische Erschließung der Geschichte von Belang sind. Natürlich ist die relative Autonomie von Szenen nicht nur durch die Handlung oder den Inhalt allein gesichert, sondern oft genug eben auch durch die Eigenständigkeit und Abgeschlossenheit musikalischer Strukturen. Eine stillschweigende und zum Verständnis der Leistung mancher Formen der Filmmusik modellbildende Rolle könnte man dem *Lied* als musikalischer Entität zuschreiben, das sowohl musikalische wie lyrische Struktur trägt und das seinerseits mit filmischen Größen koordiniert werden kann.³¹ Manchmal wirkt es als strukturelle Klammer eher im Hintergrund, manchmal gibt es in Text, Modus des Vortrags und musikalischer Thematik Hinweise auf die Bedeutung von Szene oder ganzem Text. So komplex ganze Film-Scores gebaut sein mögen, so sind es im Wirkungsbereich der Szene aber eher musikalische Kleinformen, die die Situations- und Kontextentbindbarkeit von Szenen garantieren – und es mag mit dieser Leistung zusammenhängen, dass »musikalische Szenen« von so großer Eigenständigkeit sind, dass man sie oft fast als Kurzfilme betrachten und aus dem Kontext der umgreifenden Filme ausgliedern kann (darum auch finden sich zahlreiche Beispiele auf Video-Plattformen wie www.youtube.com, als abgeklammerte Kunststücke,

haben, der gewissermaßen immer auch ein Werbemedium für die Musiken ist. Und da Film immer in gesellschaftlicher Kommunikation steht, darf es nicht verwundern, dass Filmmusik zu Zwecken der Propaganda instrumentalisiert werden kann (oder dass sie, im Gegenzug, zum Anlass von Zensur und Verbot werden kann).

³¹ Auf eine Systematisierung verschiedener funktionaler Typen von Liedern werde ich hier verzichten; verwiesen sei aber auf die Liste in Calvet/Klein (1987); die Autoren unterscheiden *action songs*, *expositive songs*, *synthetic (plot oriented) songs*, *pause songs*, *leitmotif songs*, *credit songs*; Nasta (1991, 79) erweitert die Liste noch um *contrastive songs* und gelegentlich verwendete *opera songs*. Zwar liegen zahlreiche Untersuchungen zur Funktion einzelner Lieder vor; eine umfassende Untersuchung steht aber aus. Vgl. dazu Altman 2001; Berliner/Furia 2002; Nasta 1991, 77-88; Lannin/Kaley 2005; Smith 2001.

Lieblingsszenen, Performances bestimmter Künstler etc.).

»Musikalische Szenen« gehen oft über die klare Einbindung in den narrativen Kontext hinaus, setzen Überschussbedeutungen frei oder machen Tiefenbedeutungen erschließbar; oft können sie eine schnell erkennbare ästhetische Eigenständigkeit beanspruchen. Es gibt eine ganze Reihe von mächtigen Klammern, die die *relative Autonomie* von Szenen oder Sequenzen begründen, das sollten die vorgängigen Überlegungen unterstreichen:

- Kriterien der *Situation* oder *Szene* selbst einschließlich der Körperlichkeit des Handelns,
- des *Thematischen*,
- des *Stilistischen*,
- des *Modalen*, schließlich natürlich
- des *Narrativen*.

In allen diesen Beispielen kann Musik als Mittel eingesetzt werden, die Sequenz von der Umgebung abzugrenzen. Für die Textsemantik des Films können Musiken von ausgesprochen zentralem Belang sein. Sie sind kein schmückendes Beiwerk, sondern in oft komplizierter Weise Teil der filmischen Darstellung, Element der Repräsentationsmodalitäten und Teil des sinnlichen Angebots des Films, das eine unter Umständen ganz eigene Bindung zwischen Leinwand und Zuschauer stiftet.

Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (2001) Cinema and Popular Song: The Lost Tradition. In: *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Ed. by Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knight. Durham: Duke University Press, pp. 19-30.
- Berliner, Todd / Furia, Philip (2002) The sounds of silence. Songs in Hollywood films since the 1960s. Critical essay. In: *Style* 36,1, Spring 2002, pp. 1-11.
- Bodde, Gerrit (2002) *Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick*. Osnabrück: Der Andere Vlg.
- Bühler, Karl (1965) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer.
- Bullerjahn, Claudia (2004) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. 2. Aufl. Augsburg: Wißner (Forum Musikpädagogik. 43.).
- Calvet, Louis-Jean / Klein, Jean-Claude (1987) Chanson et cinéma. In: *Vibrations*, 4, Janv. 1987, pp. 98-109.
- Cooke, Mervin (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Emons, Hans / de la Motte-Haber, Helga (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München/Wien: Hanser.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press / London: BFI Publishing.
- (2007) Hearing THELMA AND LOUISE. Active reading of the hybrid pop score. In: *Thelma & Louise live! The cultural afterlife of an American film*. Ed. by Bernie Cook. Austin: University of Texas Press, pp. 65-90.
- Herzog, Amy (2010) *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Julien, Jean-Rémy (1989) *Musique et publicité. Du cri de Paris [...] aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés*. [Paris]: Flammarion (Harmoniques.).
- King, Geoff (2000) *Spectacular narratives. Hollywood in the age of the blockbuster*. London: I.B. Tauris.
- Klein, Richard (2001) Walkürenritt in Vietnam? Zu Francis Coppolas Wagner. In: *Martin Geck - Festschrift zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Ares Rolf und Ulrich Tadday. Dortmund: Klangfarben, S. 409-417.

- Lannin, Steve / Caley, Matthew (eds.) (2005) *Pop fiction. The song in cinema*. Bristol/ Portland: Intellect Books.
- Lanza, Joseph (2004) *Elevator music. A surreal history of Muzak, easy-listening, and other mood song*. Rev. and exp. ed. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Maintz, Christian (2005) Bildtonmusik im Film. In: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Hrsg. v. Harro Segeberg u. Frank Schätzlein. Marburg: Schüren, pp. 124-139 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft. 12.).
- Maltby, Richard / Craven, Ian (1995) *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford/Cambridge: Blackwell.
- Merten, Jessica (2001) *Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen*. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück,
URL:<http://www.epos.uni-osnabrueck.de/music/templates/buch.php?id=18&page=/music/books/m/merj001/pages/447.htm> (Stand: 15.10.2012).
- Metz, Christian (1972) *Semiotique des Films*. München: Fink.
- Mikos, Lothar (1993) Liebe und Sexualität in PRETTY WOMAN. Intertextuelle Bezüge und alltägliche Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur. In: *Montage / AV2*, 1, pp. 67-86.
- Mörchen, Roland (1999) Zur Hubschrauberattacke - Wagners Walkürenritt: Klassische Musik im Kino. In: *Das Orchester. Magazin für Musiker und Management* 47,9, S. 16-21.
- Monaco, James (1980) *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek: Rowohlt (Rororo-Handbuch. 6271.).
- Nasta, Dominique (1991) *Meaning in film. Relevant structures in soundtrack and narrative*. Bern [...]: Peter Lang (Regards sur l'Image. Série IV.).
- Reay, Pauline (2004) *Music in Film. Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower Press (Short Cuts.).
- Schmidt, Hans-Christian (1988) »Spiel mir das Lied...«. Entwicklungen und Grundlinien der Filmmusik. In: *Universitas*, 4, April 1988, S. 407-421.
- Schubert, Linda (1998) Plainchant in Motion Pictures: The »Dies Irae« in Film Scores. In: *Florilegium*, 15, 1998, pp. 207-229.
- Smith, Jeff (2001) Popular songs and comic allusion in contemporary cinema. In: *Soundtrack available. Essays on film and popular music*. Ed. by Pamela Robertson Wojcik and Arthur Knight. Durham/London: Duke University Press 2001, pp. 407-430.

- Wicke, Peter (2001) *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch. 3293.).
- Wulff, Hans J. (1995) Phatic communion and phatic function as leading concepts of a pragmatic theory of television. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Ed. by Jürgen E. Müller. Münster: Nodus-Publikationen, pp. 109-128 (Film und Medien in der Diskussion. 5.).
- (1997/2010) *Ace Ventura und die Karnevalisierung des Körpers in der Burlesk-Komödie. Ein Beitrag zur Analyse populärer Figuren*. Ms. Westerkappeln, URL: <http://www.derwulff.de/10-11> (Stand: 15.12.2012).
- (1999) *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- (2001) Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage / AV* 10,2, 2001, S. 131-154.
- (2007) Schichtenbau und Prozeßhaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage/AV* 16,2, 2007, S. 39-51.
- (2011) MOMMA DON'T ALLOW (1956). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4, S. 506-510.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Textsemantische Grundlagen der Analyse von Musikszenen und musikalischen Inserts. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 224-292, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p224-292>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Im Dialog mit Musik: Zur Rolle der Musik in Computerspielen

Axel Berndt (Dresden)

Abstract

Die Musik in Video- und Computerspielen hat die Filmmusik als entwicklungshistorischen Vorläufer und wichtigstes Vorbild. Jedoch funktionieren viele der narrativen und ästhetischen Konzepte der Filmmusik in Spielen nicht mehr. Eine vorgefertigte unveränderliche Musik kann nicht organisch in ein interaktives Geschehen eingepasst werden. Zudem ist der Spieler nicht nur passiver Rezipient, sondern aktiver Teil des Spielgeschehens. Die klassische Trennung zwischen Diegese und Extradiegeese kommt an ihre Grenzen. Dafür ergeben sich aber auch neue Möglichkeiten, die das Filmmedium nicht bietet. Musik vermag initiativ auf das Spielgeschehen einzuwirken und den Spieler in seinem Spielverhalten zu beeinflussen. Sie trägt zum Verständnis komplexer Spielmechanismen bei und erleichtert die Interaktion mit dem Spiel. In Musikspielen wird die Musik sogar selbst zum Interaktionsmedium.

Die Vertonungskonzepte und Montagemechanismen der Mehrheit der Spiele sind noch heute sehr schlicht. Ausnahmen sind etwa in den Lucas-Arts-Adventures der 90er Jahre zu finden. Dieser Beitrag richtet den Blick auf diese vielfältigen Möglichkeiten. Ein ganz besonderes Praxisbeispiel wird im Zusammenhang mit dem Spiel THE ELDER SCROLLS IV: OBLIVION besprochen, das exemplarisch zeigt, wie die Fan-Community sich selbst musikalische Tiefe schafft und Versäumnisse der Spieleindustrie nachbessert.

1 Einleitung

Die Musik in Video- und Computerspielen gilt als der »kleine Bruder« der Filmmusik. Die Verwandtschaft ist offensichtlich. Beide vertonen ein audiovisuelles Medium. Beide stehen im Dienste narrativer Funktionen, die über den bloßen Unterhaltungszweck beim Musikhören hinausgehen. Beide müssen sich von der klassischen Formenlehre und den Konventionen ihrer entwicklungsgeschichtlichen Vorgänger lösen, um sich in ihren jeweiligen multimedialen Kontext einordnen zu können. Dabei gilt die Filmmusik als das große Vorbild der Spielemusik. Das wird dann besonders deutlich, wenn Trends aus der Filmmusik auch in der Spielemusik aufgegriffen werden. So haben etwa Hans Zimmers Filmmusik zu *GLADIATOR* (USA 2000, Ridley Scott) und Howard Shores Kompositionen zu *THE LORD OF THE RINGS* (USA 2001ff., Peter Jackson) Computerspiele über ein Jahrzehnt mitgeprägt.

Wer nur seinen Vorbildern nacheifert, ohne eigene Impulse zu setzen, wird aber auch kaum über sie hinaus wachsen. So scheint die Bezeichnung »kleiner Bruder« mit ihrer etwas herabstufenden Konnotation auch nicht ganz fehl am Platze. Nach wie vor dominieren in Spielen eher schlichte, plakative Vertonungskonzepte, die dem filmischen Vorbild zwar entlehnt sind, im Hinblick auf die Qualität ihrer Montage und ihrer inhaltlichen Tiefe aber nicht gleichziehen können. Das darf nicht falsch verstanden werden! Die kompositorische und rein musikalische Qualität der Spielemusik steht außer Frage. Jedoch, wie ist sie mit dem interaktiven Geschehen verknüpft und welchen Aufgaben dient sie? Hier schlummert viel ungenutztes Potential, welches weit über das der Filmmusik hinaus geht.

Dieser Artikel nimmt sich der Fragen an und zeigt, dass ein breiteres Spektrum von narrativen Prinzipien aus der Filmmusik auch im Video- und Computerspiel Anwendung finden kann. Das hat aber auch seine Grenzen. Eine naive Übertragung von Montagekonzepten aus dem Film ist zum Teil nicht möglich und selbst dort, wo sie möglich ist, oft nicht ratsam. Was im Film funktioniert, funktioniert im Spiel so nicht. Das betrifft allen voran die strikte Trennung zwischen Diegese und Extra-Diegese und damit die Musik in besonderem Maße. Aber dieser Artikel will nicht nur den Blick zurück richten und analytisch auf Vergangenes schauen, sondern nach vorn weisen auf eben jenes versteckte Potential, das neue Perspektiven bereithält, neue Möglichkeiten, die sich erst aus der Interaktivität des Mediums heraus ergeben.

2 (Nicht?)Diegetische Musik

Die Musik in Computerspielen lässt sich ebenso wie im Film als diegetisch und nicht-diegetisch charakterisieren. Für die diegetische Musik gilt, dass ihre Soundquelle innerhalb der Szene verortet ist, zum Szeneninventar gehört und folglich auch innerhalb der Szene wahrnehmbar ist. In dieser Form kann sie zu einem immanenten Teil der Handlung werden, wie es ganz besonders in Musik- und Tanzfilmen der Fall ist. Berühmt ist auch das Finale aus Alfred Hitchcocks *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (USA 1956); hier ist die Musik Regulator und Auslöser für Handlungsaktionen.

Die nicht-diegetische oder auch extra-diegetische Musik ist hingegen nur für das Publikum hörbar. Sie repräsentiert eine eigenständige Bedeutungsebene. Aus ihrem Zusammenwirken mit den Inhalten der anderen medialen

Ebenen, seien es Bild, Sprache oder Geräusch, ergeben sich ihre narrativen Funktionen. Die Musik wirkt hier emotionalisierend, sie erfüllt rhetorische Aufgaben, etwa als Mittel zur Unterstreichnung, Maskierung und Hervorhebung. Sie kann Symbolcharakter haben, analoge Inhalte assoziieren und Wiedererkennung aufbauen. Sie begleitet das szenische Geschehen illustrierend, affirmativ kommentierend oder kontrapunktierend (Adorno & Eisler 1947, Pauli 1976).

Hierbei kommt es sehr wohl vor, dass die Musik drohende Gefahr signalisiert, die zwar vom Publikum gehört wird, nicht aber von den ahnungslos handelnden Charakteren in der Szene. Nicht-diegetische Musik vermag nicht auf den Handlungsverlauf einzuwirken. Oft wird hier bewusst mit der Ohnmacht des Zuschauers gespielt, der manche Ereignisse voraussehen mag, sie aber nicht beeinflussen kann. Sehr ausführliche Besprechungen der narrativen Aufgaben von Musik im Film geben Lissa (1965) und Wingstedt (2008).

Die Positionierung (diegetisch, nicht-diegetisch) und Funktionalisierung der Musik ist aus dem Film bekannt und prinzipiell auch auf das Computerspiel übertragbar. Auch dieses ist schließlich ein audiovisuelles Medium. Auch hier kann Musik als eigenständige Ebene außerhalb der Diegese erklingen oder aber als virtuelles Klangereignis direkt in einer Szene platziert, im Surround-Panorama entsprechend abgemischt und mit akustischen Effekten versehen werden, so dass nicht nur die Musik allein erklingt, sondern auch die Akustik der sie umgebenden Diegese.

Jedoch bringt das Video- und Computerspiel bei aller Gemeinsamkeit mit dem Film auch einen sehr grundsätzlichen Unterschied mit. *Das Spielgeschehen ist interaktiv!* Der Handlungsverlauf steht nicht fest, sondern ist von den Aktionen des Spielers abhängig. Der Spieler ist aktiver

Teil des diegetischen Geschehens, meist in Form eines Avatars, also einer Spielfigur, die er steuert. Zugleich befindet sich der Spieler aber auch in der Rezeptionssituation des Publikums, nimmt also sowohl diegetische als auch nicht-diegetische Informationen wahr, die er bewusst oder unbewusst in sein Spielverhalten einfließen lässt. Das bedeutet, dass nicht-diegetische Informationen, und das betrifft auch die Musik, in die Diegese hineinwirken und den Handlungsverlauf beeinflussen können.

Lässt sich diese also noch als nicht-diegetisch bezeichnen? Gibt es in interaktiven Medien überhaupt eine Extra-Diegese, wenn doch durch die Interaktion des Spielers die Barriere zwischen den Welten verschwimmt?

Um diese Situation formal erfassen zu können, führt Kristine Jørgensen (2006, 2010) die trans-diegetische Schicht ein und ordnet ihr alles zu, was über die Grenzen der Diegese hineinwirkt oder hinaus gerichtet ist. Das geschieht allerdings so radikal, dass die Unterscheidung zwischen Diegese und Extra-Diegese nahezu obsolet wird. Hier gerät vieles in einen Topf, das sehr wohl noch unterschieden werden kann und sollte.

Technisch gesehen hat der traditionelle Diegesebegriff zumindest in Bezug auf Musik, Sprache und Geräusche (sie seien zusammenfassend als Klangereignisse bezeichnet) nichts von seiner Gültigkeit eingebüßt: Wenn die zugehörige Soundquelle diegetisch ist, so ist auch das Klangereignis diegetisch. Ist es nicht-diegetischen Ursprungs, so gilt das Klangereignis auch als nicht-diegetisch. Diese Betrachtungsweise ignoriert bewusst den Wirkungsradius des Klangereignisses, der freilich grenzübergreifend sein kann. Auf diese Art spiegelt die Begrifflichkeit aber wenigstens die technische Realität wider. Der Spieleentwickler muss sich eindeutig dafür entscheiden, ob er ein Klangereignis von der Mechanik der Spielwelt oder der sie umschließenden nicht-diegetischen Spielmechanik erzeugen lässt.

Unter Umständen werden dabei sogar vollkommen unabhängige, parallel laufende Audio-Engines angesteuert.

Trotzdem ist die grenzübergreifende Wirkung ein sehr wichtiger Aspekt, der für die Konzeption der Musik, insbesondere der nicht-diegetischen Musik, ungeahnte Gefahren birgt. Die Kommunikation geschieht nun nicht mehr nur von innen nach außen (Musik zum Hörer). Der Hörer ist kein passiver Rezipient mehr, sondern Interakteur; dabei geschieht die Kommunikation von außen nach innen. Es entsteht eine bidirektionale Kommunikation, ein Dialog zwischen Musik und Spieler. Für die Filmmusik genügt die Frage danach, wie das Verständnis und die Wirkung des Filmes durch eine bestimmte Musik beeinflusst werden. Sie geht von dem passiven Rezipienten aus. Für die Spielmusik muss zusätzlich hinterfragt werden, wie die Musik das Spielgeschehen beeinflusst. Hier muss der handelnde und auf die Musik reagierende Spieler bedacht werden.

Da der Spieler die nicht-diegetische Musik bewusst oder unbewusst in sein Spielverhalten einbezieht, sind alle aus der Filmmusik bekannten narrativen Funktionen, die mit der Erwartungshaltung des Publikums spielen und kontrapunktisch zum szenischen Geschehen stehen, potentiell problematisch. Ein Beispiel veranschaulicht das: In einer augenscheinlich ungefährlichen Szenerie vermittelt allein die nicht-diegetische Musik drohende Gefahr. Der Spieler wird sich vorsichtiger verhalten, wird aufmerksamer auf Anzeichen einer möglichen Falle achten. Objektiv betrachtet hätte es dafür keine Veranlassung gegeben. Die ausdrucksmäßige Distanz zwischen szenischem Geschehen und Musik, aus welcher im Film großes Spannungspotential erwächst, verringert sich nun aber durch die Reaktion des Spielers auf die Musik. Der Spieler ist vorgewarnt.

In einigen Fällen schadet dies sogar der Inszenierung. Die folgende Begebenheit wurde im Spiel TITAN QUEST (2006)³⁸ beobachtet. Der Spieler erforscht eine Höhle, begleitet von ruhiger Musik. Er betritt einen Raum als plötzlich, ohne einen objektiven Anlass, dramatische Musik erklingt, wie sie sonst nur in Kampfsituationen zu hören war. Für den Spieler ist dies das Signal, dass ein Gegner im Dunkel des Raumes lauert, nur noch nicht zum Angriff übergegangen ist. Nach einem Blick auf den knapp gefüllten Lebensbalken entscheidet der Spieler, sich zurück zu ziehen und erst ein paar Heiltränke zu sich zu nehmen. Es kommt vorerst nicht zum Kampf. Das musikalische Schlachtengewitter war ganz und gar fehl am Platz. Stattdessen entstand ein indifferentes Verhältnis zwischen Musik und szenischem Geschehen, das einen unbeabsichtigten Blick auf die Spielmechanik hinter den Kulissen freigab. Das schadet der Glaubwürdigkeit der Inszenierung. Das Spiel verkommt zum Automaten, dessen Funktionsweise gegen ihn verwendet wird.

Die musikalische Vorwegnahme und Ankündigung von Ereignissen kann dazu führen, dass die Ereignisse vom Spieler bewusst vermieden werden, also gar nicht eintreten. Das ist nicht nur in dramaturgischer Hinsicht problematisch. Es stellt auch die Musikmontage vor ein großes Problem. Wenn nicht bekannt ist, was als nächstes passiert, kann auch nichts vorweggenommen werden. Selbst eine kurze musikalische Einleitung oder Hinführung, an deren Ende das Ereignis punktgenau eintritt, ist nicht möglich. Ebenso verhält es sich mit dem im Film sehr beliebten L-Cut,³⁹ bei dem Bild und Ton nicht zeitgleich, sondern zeitlich versetzt geschnitten

³⁸ Iron Lore Entertainment (2006)

³⁹ Der L-Cut, auch bekannt als »Split Edit« und »akustische Klammer«, wurde erstmals von Fritz Lang (1931) verwendet.

werden. Meist geschieht der Wechsel zuerst auf der Tonspur, die dem Bildwechsel quasi vorausseilt und ihn weniger abrupt erscheinen lässt. In einem Computerspiel wäre das Pendant zum filmischen Bildschnitt die Interaktion, die sich sodann auf visueller und auditiver Ebene auswirkt. Der Musikwechsel müsste also geschehen, noch bevor die auslösende Interaktion stattfindet.

Deswegen ist die Musik in Computerspielen meist nur reaktiv, nicht proaktiv. Ist der musikalische Wandel an konkrete Ereignisse im Spielgeschehen gekoppelt, lässt sich dieser Konflikt kaum anders lösen. Selbstverständlich bestünde die Möglichkeit, die Interaktionsfreiheit an solchen Stellen einzuschränken und die erforderliche Interaktion zu forcieren. Das stünde aber dem Sinn eines interaktiven Mediums entgegen. Bei der Entwicklung des Spieles können Nutzerstudien durchgeführt werden, die beobachten, wie sich der durchschnittliche Spieler verhält und wann eine Interaktion mit großer Wahrscheinlichkeit tatsächlich stattfindet. Wenn 90% der Testpersonen, die geradewegs auf eine Tür zulaufen, sie auch durchschreiten, trotz vorgezogenen Musikwechsels, wird das auch für 90% der Spieler gut funktionieren. Das alles sind Kompromisslösungen, die versuchen, das interaktive Moment herauszufiltern und das Spielgeschehen vorherzusagen.

Anders wäre die Situation, wenn sich die Musik direkt an den Spieler richtet und sich auf sein Spielverhalten bezieht. Hier ist proaktive Musik sehr wohl möglich und sie vermag dabei die folgenden Funktionen wahrzunehmen.

Unterstützung:

Die auditive Schicht, und als Teil von ihr auch die Musik, kann dazu dienen, den Spieler bei der Handhabung des Spieles zu unterstützen, indem sie Signal- und Anzeigefunktion übernimmt. Der visuelle Kanal konfrontiert den Anwender oft mit einem Übermaß an Informationen, die zum Teil auch auf auditivem Wege hätten vermittelt werden können. Das entlastet den visuellen Kanal. Zudem können relevante Informationen gegenüber weniger relevanten hervorgehoben werden. Dringende Nachrichten würden beispielsweise lauter signalisiert. Selbst wenn diese Informationen visuell vorhanden sind, hilft die auditive Hervorhebung doch bei der Orientierung in der Flut von visuellen Informationen.

In einem Strategiespiel mag der Spieler Befehlsgewalt über viele Einheiten haben, die über ein großes Territorium verteilt sind – zu viel, um alles auf einmal anzuzeigen. Deshalb ist es bereits gängige Praxis, dass diese Einheiten sich automatisch melden (Sprachmeldung), wenn sie von Gegnern attackiert werden. Auch ein Wandel in der musikalischen Begleitung kann ein solcher Hinweisgeber sein. Die Musik signalisiert, wenn die Spielsituation ernst wird. Jørgensen (2006, 2008) zeigt in einer Nutzerstudie, dass diese Hinweisfunktion die Beherrschbarkeit der teils komplexen Spielmechanismen erheblich erleichtert.

Musik kann auch die Orientierung in virtuellen Umgebungen erleichtern. Oft ist Musik an bestimmte Orte in der Spielwelt gekoppelt. Betritt der Spieler einen Ort, erklingt die zugehörige Musik, die in erster Linie der Immersion dient. Diese Ortsgebundenheit lässt sich aber auch bei der Abmischung und Positionierung im Surround-Panorama ausnutzen. Die Musik eines bestimmten Ortes erklingt aus der entsprechenden Richtung, in welcher der Ort liegt, und kann lauter, d.h. präsenter, werden, wenn sich der

Spieler ihm nähert. Dabei können Überlappungen entstehen und sehr viele Musiken gleichzeitig zu hören sein, was andere Anforderungen an deren Komposition und Arrangement mit sich bringt. Einen diesbezüglichen Lösungsansatz stellen Berndt, Hartmann, Röber & Masuch (2006) und Berndt (2011b) mit dem »Echtzeit-Arrangeur« vor.

In dieser unterstützenden Funktion kommuniziert die Musik eigentlich nur von innen nach außen. Sie tritt nicht in einen Dialog mit dem Spieler. Sie wird aber in ihrer Anlage stark von spielerischen Erfordernissen geprägt sein. Wie viel Unterstützung die Musik hierbei leisten muss, hängt auch vom Schwierigkeitsgrad ab, auf dem der Spieler das Spiel spielt.

Selbstverständnis:

Durch musikalische Illustration der Bewegungen, welche die Spielfigur, also das virtuelle Pendant des Spielers, ausführt, und durch Deformation der Geräusche, die dabei entstehen, lässt sich die Selbstreflektion des Spielers beeinflussen und z.B. eine selbstironische Haltung wecken. Hier kommt der Mickey-Mousing-Effekt zum Einsatz. Die Aktionen der Spielfigur werden ironisierend überzeichnet. Auch das Gegenteil ist möglich. Die Handlungen erhalten durch Unterstreichungen oder Verfremdung eine ungeahnt ernste Bedeutung.

Konsequenzen vermitteln:

Die Handlungen des Spielers sind oft Auslöser für komplexe Ereignisketten, deren Konsequenzen erst nach einiger Zeit, vielleicht sogar erst nach Stunden, sichtbar werden. Die Verbindung von Handlung und Konsequenz

ist dann schwer zu vermitteln. Hier kann musikalische Symbolik nachhelfen. Mit dem auslösenden Ereignis einhergehend kann ein neuer musikalischer Gedanke (z.B. ein neues Motiv) eingeführt werden, der weitergeführt wird, quasi das Räderwerk hinter den Kulissen repräsentiert, in den Hintergrund tritt und immer dann wieder hervortritt, wenn die Konsequenzen der einstigen Handlung zum Vorschein kommen. Der Assoziationsraum der Musik wird hier durch die Interaktionen des Spielers aufgebaut. Andere Interaktionen führen zu anderen Querverweisen, so dass unterschiedliche Spieldurchläufe auch musikalisch sehr verschieden ausfallen können. Diese Personalisierung auf den jeweiligen Spieler ist ein positiver Nebeneffekt, der auch den Wiederspielwert erhöht.

Steuerung von Spielerverhalten und Spieldynamik:

Musik vermag die Handlungsweise des Spielers zu beeinflussen (Kim& André 2004a,b). Schnelle rhythmische Musik kann das Tempogefühl in einem Autorennen langsamer erscheinen lassen, als es tatsächlich ist. Das Musiktempo ist so schnell, dass es dem Geschehen vorseilt, davonläuft, das szenische Geschehen hinter sich zurücklässt. Der Effekt ist schon im Film bekannt. Musik, die vom Szenentempo weniger stark abweicht und eher mit der Unterteilung des Mikrotimings in immer kleinere Einheiten arbeitet, vermittelt ein deutlich intensiveres Tempogefühl (Kungel 2004).

Durch die formbildende bzw. formevozierende Eigenschaft der Musik gibt sie den Handlungen des Spielers außerdem eine bestimmte Dynamik und spornt ihn unbewusst dazu an, im Takt zu bleiben. Auch in der realen Welt ist ein solcher Effekt bekannt: Laute, rhythmische Musik vermag, dem Hörer ein bestimmtes Schrittempo aufzuzwingen und beeinflusst seine Herzfrequenz (Rubisch, Husinsky, Doppler, Raffaseder, Horsak, Ambichl &

Figl 2010). Von dieser Wirkung wird heute schon im Ausdauertraining und in der Bewegungstherapie Gebrauch gemacht (Howe, Lövgreen, Cody, Ashton & Oldham 2003, Bräuninger & Blumer 2004, Roerdink, Bank, Peper & Beek 2011, Thaut & Abiru 2010, Kannape & Blanke 2012). Für die Vermittlung eines bestimmten Spielgefühls offenbart sich hier großes Potential. Entspricht das Spielerverhalten nicht der dramaturgisch beabsichtigten Szenendynamik, kann eine entsprechend gewählte Musik nachhelfen und den Spieler antreiben oder abbremsen.

Wer diesen Effekt einmal am eigenen Leibe ausprobieren möchte, für den bietet das Spiel DESCENT II (1996)⁴⁰ mit seinen zwei sehr unterschiedlichen Soundtracks eine gute Gelegenheit. Einem verhältnismäßig nüchternen MIDI-Soundtrack stehen die sehr dynamischen und treibenden Einspielungen der Metalband Type-O-Negative gegenüber, die als CD-Audio-Tracks ins Spiel eingebunden sind.

Beeinflussung und Wertung von Spielerentscheidungen:

Durch Musik, die psychische Inhalte vermittelt (Erinnerungen, Gefühle), und durch symbolbehaftete Musik kann der Spieler bei seiner Entscheidungsfindung beeinflusst werden. Bestimmte Assoziationen können besonders betont und wieder andere maskiert werden. Das lenkt die Gedanken des Spielers subtil in eine entsprechende Richtung. Ein auf die gefällte Entscheidung folgender musikalischer Kommentar kann dann wieder Stellung dazu nehmen. Wie im Film offenbaren sich auch hier große Chancen und Gefahren in einem erzieherischen Kontext.

⁴⁰ Parallax Software (1996)

Entscheidungs-dramaturgie:

Das Potential der Musik als formal einender formbildender Faktor wurde bereits von Wingstedt (2004) hervorgehoben. Sie verhilft der virtuellen Welt zu größerer Geschlossenheit und Glaubwürdigkeit, arbeitet dramaturgisch bedeutsame Situationen heraus, setzt sie zueinander in Bezug und macht dem Spieler so die Wichtigkeit seiner Handlungen deutlich. Dass Musik als Signal (Gefahr!) dienen kann, hebt auch Jørgensen (2006) hervor. Auch die Stille wird hierbei wieder zu einem wichtigen dramaturgischen Mittel, das vom Spieler größte Konzentration einfordert.

Praktische Anwendungsfälle gäbe es genügend: In einem Spiel sind für gewöhnlich viele Entscheidungen zu fällen. Welche Antworten wählt man im Gespräch mit einem Nicht-Spieler-Charakter? Welchen Lösungsweg schlägt man ein? Welcher Fraktion⁴¹ schließt man sich an? Einige dieser Entscheidungen mögen sekundär und andere spielentscheidend sein. Mit musikalischen Mitteln lassen sich die wichtigeren Entscheidungen hervorheben. Der Spieler wird dazu gebracht, diese besser zu überdenken, als er es sonst vielleicht würde.

Die narrativen Funktionen der Filmmusik lassen sich also prinzipiell auch auf das interaktive Medium übertragen und etwa in Video- und Computerspielen anwenden. Die besondere Rolle und Rezeptionssituation des Spielers hat aber zur Folge, dass einige dieser narrativen Funktionen nicht mehr funktionieren oder sogar eine gegenteilige Wirkung erzielen. Das betrifft insbesondere Musik, die kontrapunktisch zum szenischen Geschehen steht und mit der Erwartungshaltung des Publikums spielt. Hier muss die oft

⁴¹ Fraktionen sind Interessengemeinschaften, etwa Gilden, Parteien oder Banden.

an filmischen Traditionen ausgerichtete Konzeption von Spielmusik hinterfragt werden.

Jedoch bringt dies nicht nur Probleme und Einschränkungen gegenüber der Filmmusik mit sich. Die gezeigten Funktionen belegen eine ganze Reihe neuer narrativer und dramaturgischer Gestaltungsmöglichkeiten, die ohne die Interaktivität und das Bewusstsein, dass der Spieler auf die Musik reagiert, nicht denkbar sind. Sie sind in erster Linie für die nicht-diegetische Musik konzipiert. Der folgende Abschnitt gibt einen Überblick zu den entsprechenden Veränderungen und Möglichkeiten für die diegetische Musik.

3 Diegetische Musik: Musik zum Anklicken

Wenn schon die nicht-diegetische Musik im Video- und Computerspiel der Interaktivität unterliegt, so gilt dies umso mehr für die diegetische Musik, also diejenige Musik, deren Soundquelle Teil der Szene ist, z.B. ein Straßenmusiker, ein Radio oder eine Music box. Welcher Spieler würde nicht versuchen, die Music box anzuklicken und die Reaktion zu beobachten. Die Enttäuschung wäre groß, wenn nichts passierte, denn es wäre ein nichtinteraktives Element in einer interaktiven Spielwelt.

Die Interaktion mit diegetischer Musik muss sich dabei nicht mit dem Ein- und Ausschalten von Klangquellen erschöpfen. Abhängig von ihrer Inszenierung und Funktion kann sie außerordentlich vielgestaltig sein. Einen Überblick über die verschiedenen Weisen, wie die diegetische Musik in Erscheinung tritt, gibt Abbildung 1:

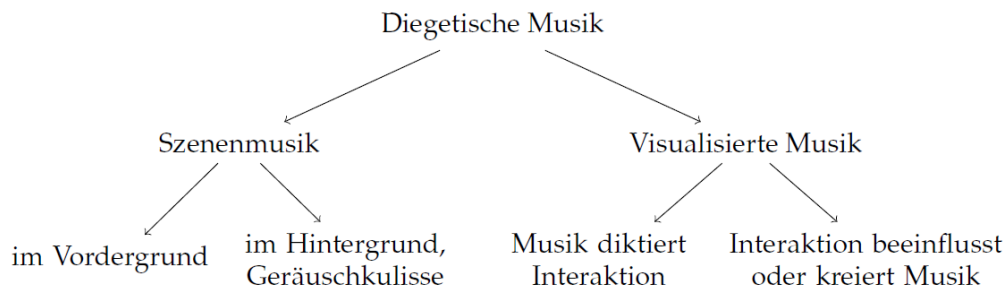


Abbildung 1: Eine Typologie der diegetischen Musik

Dabei ist die *Szenenmusik* die aus dem Film bekannte Form. Interaktion kann prinzipiell in zweierlei Weise auf die Szenenmusik einwirken: destruktiv und konstruktiv.

Destruktive Interaktion

stört die Musikdarbietung. Das Radio wird beschädigt und gibt von nun an nur noch verzerrte Töne aus. Der virtuelle Musiker wird vom Spieler angerempelt, seine Aufmerksamkeit abgelenkt, sein Spiel wird rhythmisch unsauber und falsche Töne schleichen sich ein.

Konstruktive Interaktion

beeinflusst den Gehalt der Musik. Wenn der Spieler einem traurigen Straßenmusiker eine Münze in den Hut wirft, spielt dieser von da an fröhliche Musik. Ein virtueller Jazzmusiker wagt angefeuert vom Spieler immer abenteuerlichere Improvisationen. Ein berühmtes Beispiel für die konstruktive Interaktion mit diegetischer Musik findet sich im Spiel

MONKEY ISLAND 3: THE CURSE OF MONKEY ISLAND (1997)⁴² Die Piraten-Crew des Spielers singt das Lied »A Pirate I Was Meant To Be«; zwischen den Strophen wählt der Spieler im Multiple-Choice-Verfahren eine Antwort, auf die sich dann die nächste Strophe reimt. Aufgabe des Spielers ist es, die Antwort zu geben, auf die keiner einen Reim findet, so dass die Crew wieder zurück an die Arbeit geht. Die variable Abfolge von Strophen und Zwischenspielen ist hier durch sequentielles Arrangement umgesetzt.

Die *visualisierte Musik* auf der anderen Seite bedarf einer ausführlicheren Erläuterung. Hierbei handelt es sich um Musik in Musikspielen. In diesen Spielen dient der visuelle Kanal in erster Linie der Veranschaulichung von musikalischen Sachverhalten. Die Szene wird quasi aus den Strukturmerkmalen der Musik aufgebaut. Dabei kann es sich z.B. um Hindernisse auf einem Rennkurs handeln, die im Metrum der Musik platziert werden (Fitterer 2008), oder um entgegenkommende Ziele, deren Abschluss musikalische Klangereignisse symbolisiert (Sega 2001). Es sind stilisierte Darstellungen, die mit der physikalischen Realität nichts zu tun haben müssen, vergleichbar mit der Ästhetik mancher Musikvideos. Die Szenen müssen auch keine Klangquellen enthalten, da die dargestellten Bildinhalte ja bereits Metaphern für die Musik sind.

Die Visualisierungen erleichtern uns die Interaktion mit der Musik, die nur schwer ohne visuelles Feedback und Orientierung auskommt, sind doch fast alle unsere Eingabegeräte visuell geprägt. Wir bewegen den Mauszeiger über den Monitor oder tippen mit dem Finger darauf. Selbst das Motion-Tracking der Kinect-Steuerung (Microsoft Corporation & PrimeSense 2010)

⁴² LucasArts (1997)

findet vor einem Bildschirm statt, auf dem die Bewegungen des Spielers in den virtuellen Kontext eingefügt werden. Obwohl sich Musikspiele also auch visuell präsentieren müssen, findet die Interaktion des Spielers auf der musikalischen Ebene statt und ist auf die Musik gerichtet, ebenso wie Spielinhalt und Spielziel. Das macht die Musik zur eigentlichen Diegese! Diese Diegese wird aufgespannt durch den Raum an musikalischen Möglichkeiten, in dem sich der Spieler durch seine Interaktion mehr oder weniger frei bewegt. Der letztlich zu hörende musikalische Ablauf ist nichts anderes als der konkrete Spieldurchlauf, der auch anders hätte verlaufen können.

Der Raum an musikalischen Möglichkeiten ist allerdings in vielen Musikspielen extrem eingeschränkt. Das ist insbesondere dann der Fall, wenn sich das Spielprinzip auf schlichte Reaktionstests begrenzt, deren Rhythmus von einer unveränderlichen Musik diktiert wird. Das entspricht dem Spielprinzip von On-Rails-Shootern, in denen der Spielablauf und selbst die Kamerafahrten durch die Spielwelt feststehen⁴³. Einzige Aufgabe des Spielers ist es, plötzlich auftauchende Ziele zu treffen, damit die Kamerafahrt nicht vorzeitig endet. Klassische On-Rails-Shooter sind ebenso wenig interaktiv, wie es die entsprechenden Musikreaktionstests sind (NanaOn-Sha 1996).

Eine so starre, unveränderliche Musik, mit deren Tempo und Rhythmus der Spieler nur schritthalten muss, verschenkt viel Potential. Die Musik muss nicht so feststehen, und Aufgabe des Spielers muss nicht nur sein, mit ihr mitzuhalten. Williams (2006) stellt fest: »Music videogames would benefit from an increasing level of player involvement in the music.«

⁴³ Ein berühmtes Beispiel ist das Spiel STAR WARS: REBEL ASSAULT (LucasArts 1993).

Spielerinteraktionen können Klangereignisse auslösen, die sich zu einer musikalischen Kollage fügen (Sega 2001). Oder sie steuern das Arrangement der Musik: In *AMPLITUDE* (2003) ist es die Aufgabe des Spielers, einzelne Tracks der Musik (Rhythmussektion, Leadstimme, Bass etc.) freizuschalten. Die Reihenfolge, in der er das macht, ist ihm überlassen, so dass jeder Durchlauf ein anderes Musikarrangement erzeugt. Schließlich kann die Interaktion sogar kompositorische Züge annehmen, wie im musikalisch seriell geprägten Spiel *ELECTROPLANKTON* (2005)⁴⁴.

Eine solche Interaktivität erfordert aber auch die entsprechende Flexibilität auf musikalischer Seite. Vorgefertigte, unveränderliche Musikstücke sind hier ganz und gar ungeeignet, denn sie eignen sich nur zur nichtinteraktiven Reproduktion. Interaktive Medien sind nicht der Ort für Reproduktion. Fehlende spielerische Freiheiten, also eingeschränkte Interaktivität, werden von den Spielern beanstandet und auch in der Fachpresse negativ kritisiert. Das zeigte beispielhaft die Resonanz der Fachwelt auf das künstlerisch hochwertige, doch wenig interaktive Spiel *DEAR ESTHER*⁴⁵ (2012). Lösungsansätze und heute schon existierende Techniken zur nichtlinearen Musik werden von Berndt (2009, 2011a,b) ausführlich beschrieben.

⁴⁴ Iwai (2005)

⁴⁵ thechineseroom (2012)

4 Der Fall OBLIVION

Dieser Abschnitt richtet den Blick in die Praxis und zeigt am Beispiel des Spieles THE ELDER SCROLLS IV: OBLIVION von Bethesda Softworks (2006) die heute übliche Art der musikalischen Vertonung von Video- und Computerspielen. Das Entwicklerstudio lieferte auch eine umfangreiche Entwicklungsumgebung zum Spiel mit aus, das THE ELDER SCROLLS CONSTRUCTION SET. Es erlaubt den Fans, Modifikationen am Spiel vorzunehmen und neue Spielinhalte zu schaffen. Dabei ist das »BetterMusicSystem« entstanden, das die komplette Vertonung des Spieles überarbeitet. Dieses Beispiel zeigt, wie Fans sich musikalische Tiefe schaffen und Versäumnisse der Spieleindustrie selbst nachbessern.

Das Spiel THE ELDER SCROLLS IV: OBLIVION (kurz OBLIVION) ist ein Rollenspiel, das im Fantasy-Genre angesiedelt ist. Es erzählt eine Haupthandlung, welcher der Spieler folgen kann, aber nicht muss. Denn es werden eine Vielzahl von Nebenaufträgen angeboten, die dem Spieler die Möglichkeit geben, Spielgeld zu verdienen, bessere Ausrüstungsgegenstände zu erlangen und sich verschiedenen Gilden (Magier, Kämpfer, Diebe etc.) anzuschließen. Die sehr große, offene Spielwelt lässt sich frei erkunden. Neben neun größeren Ortschaften umfasst die Spielwelt landschaftlich unterschiedliche Regionen (mitteleuropäischer Wald, Gebirge, Dschungel, Sumpf, mediterrane Graslandschaften und Strandabschnitte) sowie die namensgebende Dämonenwelt Oblivion. Über die Welt verteilt sind etliche Höhlen, kleinere Dörfer, einzelne Häuser und Ruinen, die erkundet werden können.

Zwar geht das Betreten von Städten, Häusern, Höhlen und Ruinen mit Bildschnitt und Ladebildschirmen einher, ansonsten präsentiert sich die Spielwelt aber nahtlos und frei begehbar. Für die musikalische Vertonung werden die Orte und Regionen grob kategorisiert.

Es werden vier Kategorien unterschieden: Städte (innerhalb der Stadtmauern und in Häusern), Wildnis (alles außerhalb der Stadtmauern) und Dungeons (Höhlen, Ruinen, Abwasserkanäle, Oblivion) sowie eine weitere Kategorie mit Musik, die in Kampfsituationen erklingt.

Für jede Kategorie existiert im Installationsverzeichnis des Spieles ein entsprechendes Unterverzeichnis, in dem eine Reihe von Musikdateien im MP3-Format vorliegt. Alle Kategorien zusammengekommen zählen 25 Musikstücke. Hinzu kommt die Titelmusik, die nur im Hauptmenü erklingt, und zwei kurze Tuschs, »death« und »success«. Aus dem Pool der jeweiligen Kategorie wird im Spiel zufällig ein Stück zur Wiedergabe ausgewählt. Ist es abgespielt, wird das nächste zufällig gewählt. Die kontinuierliche Welt wird also nicht durch kontinuierliche Musik repräsentiert, sondern durch eine Abfolge von formal abgeschlossenen Musikstücken. Ruhephasen, in denen keine Musik erklingt, gibt es nicht. In Anbetracht der schieren Größe der virtuellen Welt und der viele Wochen und Monate umfassenden Spielzeit⁴⁶ hat der Spieler bald alle zur Verfügung stehende Musik hinreichend oft gehört und verinnerlicht. Die fehlende Abwechslung beginnt zu stören (»Ach, das Musikstück habe ich doch schon zehnmal gehört!«). Auf musikalischer Ebene ist gewissermaßen das Ende der Welt erreicht, während vielleicht gerade einmal ein Viertel der Welt

⁴⁶ Das Spiel kann auch in wenigen Tagen durchgespielt werden, wenn man nur der Haupthandlung folgt und alle weiteren Spielinhalte auslässt. Das ist aber nicht Sinn des Spieles.

erforscht ist. Die musikalische Substanz reicht nicht, um Spielwelt und Spielzeit angemessen zu füllen.

Zudem werden regionale Unterschiede und landschaftliche Vielfalt durch die wenig differenzierenden groben Kategorien aneinander angenähert. Die Wildnis-Musik vereinheitlicht quasi die komplette Spielwelt von den mediterranen Küsten bis zu den verschneiten Berggipfeln. Die Dungeon-Musik macht natürliche Höhlen, Abwasserkanäle, alte Festungsrüinen, die fremdartigen Ruinen einer untergegangenen Zivilisation und die Dämonenwelt Oblivion zu ein und demselben. Der Kampf gegen eine relativ ungefährliche Ratte wird mit der gleichen Dramatik vertont wie der Kampf mit mehreren übermächtigen Gegnern. Die geringere musikalische Vielfalt wird der Vielfalt der Spielwelt nicht gerecht und arbeitet ihr sogar entgegen.

Kommt es zum Kampf oder zu einem Wechsel in eine andere Region, wird die Musik hart und asynchron geschnitten. Das heißt, das aktuell laufende Musikstück wird sofort abgebrochen und ein anderes gestartet. Das ist nicht nur höchst unmusikalisch und eine sehr unvorteilhafte Stolperstelle für das Ohr. Diese Art der Musikmontage arbeitet auch gegen die Inszenierung einer nahtlos zusammenhängenden Welt. Zudem kommt es relativ häufig zu kurzen kämpferischen Auseinandersetzungen. Die zugehörigen Musikstücke sind zeitlich deutlich länger disponiert. Da am Ende eines Kampfes wieder zur regionalen Immersionsmusik geschnitten wird, erlebt kaum ein Spieler das Ende eines Kampfmusikstücks. Stattdessen fragmentieren die Schnitte am Anfang und Ende eines Kampfes das (musikalische) Geschehen noch mehr. Die Vertonung des Spieles stellt sich dar als Aneinanderreihung zusammenhangloser Musikanfänge und das wirkt sich auch auf die Konsistenz des Spielgeschehens aus.

Mit den hier geschilderten Problemen steht OBLIVION nicht allein da. Die gleichen Probleme lassen sich in der Mehrheit aller Video- und Computerspiele wiederfinden. Was OBLIVION in dieser Beziehung zu einem besonderen Fall macht, ist die Tatsache, dass die Fans sich dieser Fehler angenommen haben und ein besseres Musiksistem »BetterMusicSystem« entwickelt haben. Dies zeigt, dass sich die Spieler der Mankos klar bewusst sind, auch in anderen Spielen. Mehr noch, das Beispiel zeigt, dass diese Mankos nicht nur kleine Schönheitsfehler sind, sondern als derart störend empfunden werden, dass die Fans von sich aus Aufwand investieren, um sie zu beheben.

Solche Eingriffe in die Mechanik eines Spieles sind keineswegs immer einfach und viele Spielehersteller lehnen es explizit ab, dies zu ermöglichen. Bei OBLIVION liegt der Fall genau umgekehrt. Entwickler Bethesda Softworks unterstützt diesen »Modding« genannten kreativen Umgang mit dem Basisspiel sogar und bietet auf seiner Webseite die entsprechenden Werkzeuge zum freien Download an, das sogenannte THE ELDER SCROLLS CONSTRUCTION SET⁴⁷.

Es erlaubt zunächst die Erstellung neuer Spielinhalte, etwa neuer Nichtspielercharaktere (kurz NPCs), Gegenstände, Landschaften, Gebäude, Interieurs und Quests⁴⁸ sowie die Modifikation bereits bestehender Inhalte. Die dabei entstehenden Plugins werden auch Mods⁴⁹ genannt. Auch die Spielmechanik selbst lässt sich mit verschiedensten Mods verändern, etwa das Erfahrungspunkte-System, welches die Entwicklung der Spielfigur

⁴⁷ <http://www.elderscrolls.com> (zuletzt besucht am 10.01.2013).

⁴⁸ Aufträge, Handlungsstränge, Abenteuer

⁴⁹ Kurzform für Modifikationen

simuliert. Die Attribute von Gegenständen und NPCs, sowie das Kampfverhalten der verschiedenen Gegnertypen (wilde Tiere, Monster, Humanoide), können modifiziert werden. Für die verschiedenen Händler im Spiel wurde ein rudimentäres Wirtschaftssystem implementiert, das die Preisentwicklung steuert. Es gibt Modifikationen, die neue Benutzeroberflächen mit neuen Designs, neue Animationen, neue Meshes (Geometriemodelle) und Texturen einbinden. Mit Hilfe verschiedener weiterer Hilfsprogramme können auch technische Modifikationen erstellt und ins Spiel eingebunden werden, welche beispielsweise das Laufzeitverhalten des Spieles optimieren oder neue Shader bereitstellen (visuelle Effekte und Verbesserungen). Eine sehr große Sammlung von Mods steht über das Portal »Oblivion Nexus«⁵⁰ zum freien Download bereit.

Eine dieser vielen Modifikationen ist das »BetterMusicSystem« von Daniel Boehme (2010). Es greift nahezu alle Kritikpunkte an der originalen Vertonung auf und stellt Lösungen dafür vor. Der originale Bestand von vier Kategorien wird auf bis zu 45 erweitert. Mit diesen werden nicht nur die verschiedenen Regionen der Spielwelt differenzierter behandelt, sondern auch Tageszeiten, Wetterverhältnisse und Spielsituationen (Laufen, Reiten, Schleichen, Schwimmen/Tauchen). Diese Kategorien müssen nicht alle zum Einsatz kommen; der Spieler darf selbst entscheiden, welche er einschaltet. Einige Kategorien kann der Spieler manuell mit Regionen in der Spielwelt verknüpfen und dadurch beispielsweise jedem Bezirk einer Stadt eine speziell angepasste Untermalung geben.

Für jede dieser Kategorien wird im Installationsverzeichnis des Spiels ein Unterverzeichnis angelegt, das zunächst leer ist.⁵¹ Der Spieler kann diese

⁵⁰ <http://oblivion.nexusmods.com> (zuletzt besucht am 10.1.2013).

⁵¹ von einem Platzhalter abgesehen

Unterverzeichnisse nach eigenem Gutdünken mit Musikdateien füllen. Auf »Oblivion Nexus« haben viele Fans eigene Sammlungen von Musikstücken hochgeladen, die sich mal besser und mal schlechter in die Vertonung und Stilistik der originalen Musik von Jeremy Soule einfügen. Zum Teil sind diese Musiken aus anderen Spielen entnommen, etwa aus dem Vorgängerspiel THE ELDER SCROLLS III: MORROWIND (2002)⁵². Zum Teil sind sie aber auch von den Fans für das Spiel komponiert und produziert worden. Hier haben die Spieler also die Möglichkeit, sich selbst musikalische Vielfalt und Tiefe zu schaffen.

Hinzu kommt die Möglichkeit, Ruhephasen zu definieren, in denen die Musik schweigt. Das lässt sich einmal dadurch erreichen, dass eine Kategorie eingeschaltet wird, in deren Unterverzeichnis sich keine Musikstücke befinden. Zum anderen kann nach jedem Musikstück eine Pause mit frei definierbarer Länge folgen. Zufallsabhängig können auch längere Ruhephasen eingearbeitet werden. Das verschafft zum einen der Geräuschkulisse des Spieles mehr Geltung. Zum anderen verbraucht sich die Musik nicht so schnell im Ohr des Spielers wie bei ständiger Beschallung.

Auch die Montage der Musik wird durch das »BetterMusicSystem« aufgewertet. Statt harter Schnitte werden kurze Ein-, Aus- und Überblenden verwendet, die den musikalischen Wandel wesentlich sanfter vollziehen, auch wenn sie nach wie vor asynchron zur Musik, also nicht an musikalischen Strukturgrenzen ausgerichtet sind. Wenn der Spieler schleicht oder einen Dialog mit einem NPC führt, wird die Musik leiser eingemischt. Auch die Übergänge hierzu werden durch sanfte Blenden umgesetzt.

⁵² Bethesda Softworks (2002).

Besonderes Augenmerk galt der Montage der Kampfmusik. Die wird nun nur noch gestartet, wenn der Gegner eine Gefahr für den Spieler darstellt. Zu den ungefährlichsten Gegnern im Spiel zählen Ratten und Krabben. Bei ihnen wird die Kampfmusik erst gestartet, wenn sie den Spieler verletzen, in größerer Zahl angreifen oder die Lebensenergie des Spielers bereits sehr knapp ist, also wenn hinreichend Grund besteht, den Ernst der Lage musikalisch deutlich zu machen. Der Einsatz der Kampfmusik wird außerdem so lange verzögert, bis der Spieler den Angriff auch bemerkt hat. Das ist dann der Fall, wenn der Angreifer in das Sichtfeld des Spielers gerät oder aber einen ersten Schlag bzw. Treffer landet. Ein aus dem Hinterhalt angreifender Gegner behält also das Überraschungsmoment; die Musik verrät ihn nicht vorzeitig, wie es im Original noch der Fall war.

Des weiteren wird Kampfmusik nun auch ausgelöst, wenn ein Kampf in der Nähe des Spielers stattfindet, auch wenn der Spieler darin nicht verwickelt ist. Hier spiegelt die Kampfmusik die momentane Szenenstimmung wider. Sie birgt zwar keine direkte Gefahr für den Spieler, ist aber auch nicht friedlich, so dass die normale Immersionsmusik hier unpassend wäre. Am Ende des Gefechts blendet die Kampfmusik langsam aus und wird mit abklingenden Herzschlag- und Atemgeräuschen collagiert. Während der Beginn des Kampfes also relativ plötzlich geschieht, vollzieht sich die Beruhigung allmählicher. War der Kampf nur kurz, wird danach nicht ein neues Musikstück gestartet, sondern dasjenige, welches vorher spielte, fortgesetzt. Dadurch zerreißt das Geschehen durch die häufigen kurzen Kämpfe nicht so stark in zusammenhanglose Fragmente; das Spielgeschehen wirkt konsistenter.

Solche Eingriffsmöglichkeiten und Freiheiten, wie sie Bethesda Softworks hier erlaubt, bergen freilich auch die Gefahr, dass das Spiel in einer Weise

verändert wird, die nicht im Sinne der Entwickler ist und der inszenatorischen Qualität schadet. Auch solche Modifikationen gibt es zuhauf. Viele der Musikstücke, die als Ergänzung des originalen Bestandes von den Fans auf die einschlägigen Portale hochgeladen werden, fügen sich nicht in die Stilistik der Musik Jeremy Soules ein. Aber dessen werden sich auch die Spieler spätestens dann bewusst, wenn die Musik in dem angedachten Kontext erklingt. Sie haben dann immer noch die Möglichkeit, die unpassende Musik wieder aus dem Bestand zu entfernen. Letztlich erlauben die Modifikationen es, das Spiel sehr individuell zu personalisieren, was seinem Erfolg ohne Frage zuträglich ist. Viele der dabei entstandenen Modifikationen gelten unter den Fans als essentielle Verbesserungen, welche die Stimmigkeit und Konsistenz der Spielwelt, Handlung und Inszenierung maßgeblich aufwerten. Das »BetterMusicSystem« gehört dazu.

5 Zusammenfassung

Die Musik im Video- und Computerspiel ist mehr als ein kleiner Verwandter und Nacheiferer der Filmmusik. In den Spielen, in denen sie nur das ist, wird ihr eigentliches Potential verschenkt. Denn der Film ist nicht interaktiv, das Spiel aber sehr wohl. Die Musik für den Film richtet sich an den passiven Zuschauer, die Musik im Spiel an den aktiv am Spielgeschehen beteiligten Spieler und beeinflusst ihn in seinem Spielverhalten. Auf diese Weise wirkt nicht-diegetische Musik in die Diegese hinein – eine Situation, die im Spiel zu Problemen führen kann. Das betrifft insbesondere Musik, die sich kontrapunktisch zum Szenengeschehen verhalten soll. Das

Verhalten des Spielers kann den Kontrapunkt aufheben.

Anstatt also ausschließlich das szenische Geschehen zu begleiten, muss die Musik sich an den Spieler richten, sein Verhalten regulieren und kommentieren. Hierin liegt der zentrale Unterschied zur Filmmusik, die zwar zum Publikum kommuniziert, aber nicht darauf reagiert. Diese musikalische Reaktivität, Adaptivität und sogar Interaktivität kann zum eigentlichen Bestandteil des Spielgeschehens werden, wie es in Musikspielen der Fall ist. Hier interagiert der Spieler direkt mit der Musik. In diesen Spielen wird die Diegese durch den Raum an musikalischen Möglichkeiten aufgespannt.

Wie wichtig es ist, die besonderen Umstände und Möglichkeiten bei der Vertonung interaktiver Medien ernst zu nehmen, zeigt das Beispiel THE ELDER SCROLLS IV: OBLIVION auf. Es implementiert werkseitig ein sehr oberflächliches Vertonungskonzept (Musik eingeteilt in nur vier grobe Kategorien) und eine defizitäre Montagetechnik (harter Schnitt). Die von Fans entwickelte Modifikation »BetterMusicSystem« ersetzt das werkseitige Musiksysteem komplett. Hier haben Spieler die Versäumnisse des Entwicklers eigenständig nachgebessert.

Das Beispiel zeigt, dass auch bei den Spielern ein sehr differenziertes Bewusstsein dafür da ist, welche Rolle, welche narrative Funktion, die Musik im Spiel erfüllt und wie sie mit dem Spielgeschehen verknüpft ist. Es dokumentiert die Medienkompetenz der Spieler und stellt zugleich eine ausgesprochen konstruktive Form der Kritik dar. Es zeigt Perspektiven auf, um die musikalische Vertonung interaktiver Medien künftig angemessener zu konzipieren und umzusetzen.

Literatur

- Adorno, T. W. & Eisler, H. (1947), *Komposition für den Film*, reissue April 2006 edn, Suhrkamp.
- Berndt, A. (2009), Musical Nonlinearity in Interactive Narrative Environments, in G. Scavone, V. Verfaillie & A. da Silva, eds, *Proc. of the Int. Computer Music Conf. (ICMC)*, International Computer Music Association, Schulich School of Music/McGill University, Montreal, Canada, pp. 355–358.
- Berndt, A. (2011a), Diegetic Music: New Interactive Experiences, in M. Grimshaw, ed., *Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and Developments*, IGI Global, Hershey, PA, pp. 60–76.
- Berndt, A. (2011b), *Musik für interaktive Medien: Arrangement- und Interpretationstechniken*, Verlag Dr. Hut, Munich, Magdeburg, Germany.
- Berndt, A., Hartmann, K., Röber, N. & Masuch, M. (2006), Composition and Arrangement Techniques for Music in Interactive Immersive Environments, in *Audio Mostly 2006: A Conf. on Sound in Games*, Interactive Institute/Sonic Studio, Piteå, Sweden, pp. 53–59.
- Boehme, D. (2010), *BetterMusicSystem*,
<http://oblivion.nexusmods.com/downloads/file.php?id=26892>.
Stand: 10.01.2013.
- Bräuninger, I. & Blumer, E. (2004), Tanz- und Bewegungstherapie, in W. Rössler, ed., *Psychiatrische Rehabilitation*, Springer, Berlin, Germany, chapter 29, pp. 380–387.
- Howe, T. E., Lövgreen, B., Cody, F. W. J., Ashton, V. J. & Oldham, J. A. (2003), ‘Auditory cues can modify the gait of persons with early-stage Parkinson’s disease: a method for enhancing parkinsonian walking performance?’, *Clinical Rehabilitation* 17(4), 363–367.
- Jørgensen, K. (2006), On the Functional Aspects of Computer Game Audio, in *Audio Mostly 2006: A Conf. on Sound in Games*, Interactive Institute, Sonic Studio, Piteå, Sweden, pp. 48–52.
- Jørgensen, K. (2008), Left in the dark: playing computer games with the sound turned off, in K. Collins, ed., *From Pac-Man to Pop Music: Interactive Audio in Games and New Media*, Ashgate, Hapshire, England, chapter 11, pp. 163–176.
- Jørgensen, K. (2010), Time for New Terminology? Diegetic and Non-Diegetic Sounds in Computer Games Revisited, in M. Grimshaw, ed., *Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and Developments*, IGI Global, Bolton, UK.

- Kannape, O. A. & Blanke, O. (2012), 'Agency, gait and self-consciousness', *International Journal of Psychophysiology* 83(2), 191–199.
- Kim, S. & André, E. (2004a), A Generate and Sense Approach to Automated Music Composition, in *Proc. of the 9th Int. Conf. on Intelligent User Interfaces*, ACM Press, Funchal, Madeira, Portugal, pp. 268–270.
- Kim, S. & André, E. (2004b), Composing Affective Music with a Generate and Sense Approach, in *Proc. of Flairs 2004 - Special Track on AI and Music*, AAAI Press.
- Kungel, R. (2004), *Filmmusik für Filmemacher—Die richtige Musik zum besseren Film*, Mediabook-Verlag, Reil, Germany.
- Lang, F. (1931), *M—Eine Stadt sucht einen Mörder*, Vereinigte Star-Film, Paramount Pictures. Lang's first sound film.
- Lissa, Z. (1965), *Ästhetik der Filmmusik*, Henschel, Leipzig, Germany.
- Pauli, H. (1976), Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriß, in H. C. Schmidt, ed., *Musik in Massenmedien*, Schott, Mainz, Germany. revised in 1977 and 1981.
- Roerdink, M., Bank, P. J. M., Peper, C. L. E. & Beek, P. J. (2011), 'Walking to the beat of different drums: Practical implications for the use of acoustic rhythms in gait rehabilitation', *Gait & Posture* 33(4), 690–694.
- Rubisch, J., Husinsky, M., Doppler, J., Raffaseder, H., Horsak, B., Ambichl, B. & Figl, A. (2010), A mobile music concept as support for achieving target heart rate in preventive and recreational endurance training, in *Audio Mostly 2010: 5th Conf. on Interaction with Sound—Sound and Design*, Interactive Institute/Sonic Studio Piteå, ACM, Piteå, Sweden, pp. 142–145.
- Thaut, M. H. & Abiru, M. (2010), 'Rhythmic Auditory Stimulation in Rehabilitation of Movement Disorders: A Review Of Current Research', *Music Perception* 27(4), 263–269.
- Williams, L. (2006), Music videogames: the inception, progression and future of the music videogame, in *Audio Mostly 2006: A Conf. on Sound in Games*, Interactive Institute, Sonic Studio, Piteå, Sweden, pp. 5–8.
- Wingstedt, J. (2004), Narrative functions of film music in a relational perspective, in *ISME Proc.—SoundWorlds to Discover*, Int. Society for Music Education, Spain.
- Wingstedt, J. (2008), *Making Music Mean: On Functions of, and Knowledge about, Narrative Music in Multimedia*, PhD thesis, Luleå University of Technology, Department of Music and Media, Luleå, Sweden.

Primärquellen

Bethesda Softworks (2002), *The Elder Scrolls: Morrowind*, Ubisoft. music by Jeremy Soule.

Bethesda Softworks (2006), *The Elder Scrolls: Oblivion*, 2K Games, Bethesda Softworks. music by Jeremy Soule. Iron Lore Entertainment (2006), *Titan Quest*, THQ. music by Scott B. Morton.

Fitterer, D. (2008), *Audiosurf: Ride Your Music*, Valve.

Harmonix (2003), *Amplitude*, Sony.

Hitchcock, A. (1956), *The Man Who Knew Too Much*, Paramount Pictures.

Iwai, T. (2005), *Electroplankton*, Indies Zero, Nintendo.

LucasArts (1993), *StarWars: Rebel Assault*.

LucasArts (1997), *Monkey Island 3: The Curse of Monkey Island*. Music by M. Land.

Microsoft Corporation & PrimeSense (2010), *Kinect*.

NanaOn-Sha (1996), *PaRappa the Rapper*, Sony.

Parallax Software (1996), *Descent II*, Interplay Productions. Sega (2001), *Rez*, Sega.

Shore, H. (2001), *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, film score.

Shore, H. (2002), *The Lord of the Rings: The Two Towers*, film score.

Shore, H. (2003), *The Lord of the Rings: The Return of the King*, film score. thechineseroom (2012), *Dear Esther*, Steam. commercial release.

Zimmer, H. (2000), *Gladiator*, DreamWorks Pictures, Universal Pictures. film score.

Empfohlene Zitierweise

Berndt, Axel: Im Dialog mit Musik: Zur Rolle der Musik in Computerspielen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 293-323, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p293-323>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Hans J. Wulff:

Rez. zu: Friedrich, Malte: *Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt*. Bielefeld: transcript 2010, 336 S. (Materialitäten. 14.).

ISBN 978-3-8376-1385-8, EUR 29,80.

Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 2008.

Auch wenn das vorliegende Buch keine Zeile auf den Film verwendet, ist es doch für eine Analyse der Filmmusik von größtem Interesse. Friedrich untersucht die immer noch weiter voranschreitende Durchdringung der urbanen Umwelten mit Musiken, die heute nicht nur allerorten ubiquitär auftreten, sondern auch zur inneren Differenzierung der städtischen Lebensräume wesentlich beitragen. Vielleicht hat es einmal eine Zeit gegeben, in der es eine gemeinsame, in sich nicht weiter differenzierte Populärmusik gegeben hat. Spätest mit den Clubs der 1920er, vermehrt dann im Gefolge der binnengesellschaftlichen Differenzierung seit den 1950ern dient die Verschiedenheit von Musikstilen aber als eines der wichtigsten Ausdrucksmittel von Unterschieden gesellschaftlicher Zugehörigkeit, zum Unterscheidbarmachen von Klassen, Ethnien und Subkulturen.

Friedrich setzt sich intensiv mit dem Modell der Subkulturen auseinander, das seit den 1960ern als Vorstellung gedient hatte, wie sich in einer städtischen Umgebung Differenzierung ausbildet, wie sich soziale Gruppen herausbilden, die sich (nicht nur, aber signifikant) als Geschmackskulturen aus dem Umfeld herauslösen. Aus der Stadt als materiellem Lebensumfeld entwickelt sich die Stadt als symbolische Tatsache, als »Phantasmagorie«, eng verbunden mit Mustern des Konsums. Der Flaneur wird zur prototypischen Figur dieser Stadtvorstellung. Er gerät aber mit dem

Fortschreiten der konsumistischen Aufbereitung der Städte in die paradoxe Situation hinein, dass aus dem spektakulären Raum der Stadt ein Raum des Warenverkehrs wird, das Symbolische wird vom Ökonomischen überlagert, ja sogar verdrängt. Musikkulturen tragen zu beidem bei – sie schaffen Repräsentationen (z.B. Klangumgebungen, spezifische Orte, spezifische Praktiken des Zusammenkommens, des Feierns, der Freizeitgestaltung etc.), die der phantasmagorischen Differenzierung der Städte zukommen, und legen gleichzeitig Akzente in die Vielgestaltigkeit der urbanen Umgebung, in denen spezifische Identitäten jeweils spezifischer Subkulturen sich ausbilden können. Das eine hängt mit dem anderen zusammen, beide bedingen einander. Die Herausstellung des Besonderen in den musikalisch unterfütterten Subkulturen sichert einen sozialen Ort, in dem sich die Zugehörigen von anderen abgrenzen können; es ist aber zugleich ein Teil der spektakulären Buntheit der Stadt als Raum des Konsums (und es verwundert nicht, dass Subkulturen immer auch eigene Orte des Konsums – von Clubs und Discos bis zu Boutiquen und anderen Special-Interest-Läden –, eigene Felder des Konsums – von Kleidung über Haartrachten bis hin zu Wohnungseinrichtungen – sowie eigene Öffentlichkeitsformen – von Groß-Events bis hin zu Formen öffentlichen Verhaltens – hervorgebracht haben). »Einzelne Praktiken, Stile und Begründungszusammenhänge bleiben über längere Zeiträume und in vielen verschiedenen lokalen Kontexten erhalten«, schreibt Friedrich. »Deshalb ist es möglich, von unterschiedlichen Kulturen, wie Blues und Rock'n'Roll zu reden – oder in postindustriellen Gesellschaften von Punk, HipHop und Techno« (119).

Heute ist die Entwicklung weiter fortgeschritten, folgt man weiter Friedrichs Argumentation: Aus den relativ stabilen Subkulturen, die ihren Mitgliedern ebenso stabile Lebenssituationen, Lebensweisen und Einstellungen vermitteln konnten (denen wiederum die Alltagsrealität, mit der sich die

Angehörigen der jeweiligen Kulturen auseinander setzen mussten, korrespondieren), erwuchs auch eine relativ stabile Koppelung mit spezifischen Musikstilen. Mit der Medialisierung der Musik, der Spektakularisierung ihrer realen und medial vermittelten Aufführungsformen geht aber eine permanente Tendenz des Mainstreaming einher, der zur Entkräftung der ursprünglichen Fähigkeit dieser Musiken führt, Subkulturalität ausdrücken zu können. Ihr steht heute eine Pluralität von Musikstilen und Aneignungsweisen entgegen, die es nicht nur für den Außenstehenden zunehmend schwieriger macht, zwischen einzelnen Gruppen und deren präferierten Musiken zu unterscheiden. Es sind Modelle wie die der *urban tribes* (»urbane Stämme«), die sich vor allem um ritualisierte Musikereignisse versammeln, und *scenes* (»Szenen«), die sich um spezifische Musiken herum strukturieren und die ihrerseits viel flüchtiger sind als »Gemeinschaften«. Diese Vergemeinschaftungsformen sind zwar immer lokal, gleichwohl sie an verschiedensten Orten global auftreten können, dabei jeweils lokale Besonderheiten integrierend. Weil insbesondere Szenen flüchtig sind, gehört die Definition dessen, was *definiens* der Szenezugehörigkeit ist, zu ihren wichtigsten Konstitutionselementen. Erhalten bleibt aber auch in diesen neuen Aggregationsformen die Tatsache, dass Zugehörigkeiten soziale Ungleichheiten artikulieren.

Ohne dem hier weiter folgen zu wollen, zeigen sich schnell die Implikationen für eine Analyse der Filmmusik. Während das klassische *scoring* sich auf ein Repertoire musikalischer Stile bezog, dessen allgemeine Kenntnis vorausgesetzt wurde und die darum in einer recht allgemeinen Art zur strukturellen und emotionalen Unterstützung der Handlung eingesetzt wurde, verändert sich die Situation, wenn auf Musiken zurückgegriffen wird, die spezifischen Subkulturen (oder neuerdings Stämmen und Szenen)

zugehören – weil dann auf Bedeutungen ausgegriffen wird, die spezifisch, für Außenstehende möglicherweise unzugänglich, zudem mit viel umfassenderen Praktiken der Musikan eignung oder der allgemeineren sozialen Praxis verbunden sind. Versucht man (z.B. mit Mitteln des *song scoring*), sich in der Auswahl der verwendeten Musiken in die Innenperspektive von Subkulturen (meist vermittelt über die Figuren der Handlung) hineinzubewegen, stößt man automatisch auf das Problem, dass Deutungshorizonte der verwendeten Musiken exklusiv bleiben, für Außenstehende lediglich subkulturelle Zugehörigkeiten anzeigen können. Das Verstehen der Filmmusik wird dann selbst thematisch, es kann kaum noch automatisiert neben der Aneignung der Geschichte herlaufen, weil die Musiken zum Ausdrucksverhalten der Figuren selbst gehören, ihrer sozialen Identität also wesentlich zugeordnet sind. Figurenverstehen verlagert sich so zumindest teilweise in Musikverstehen hinein.

Ein zweites Problem ist die eingangs angesprochene filmische und filmmusikalische Repräsentation der Stadt selbst. Es gehört – nach Friedrichs Überlegungen – zu den Besonderheiten der postindustriellen Städte, dass sie auch musikalisch ein äußerst komplexes *soundscape* darstellen. Heterogenität und Widersprüchlichkeit gehören zu ihren Charakteristiken. Entschließt man sich, in der Filmmusik einen spezifischen subkulturellen Stil zur Beschreibung der ganzen Stadt zu verwenden, wählt man damit einen impliziten Zugang musikalisch vermittelter Perspektivität, der die Gesamtstadt als einen letztlich homogenen akustisch-musikalischen Raum erscheinen lässt, im Kontrast zu der soziologisch erfassbaren Heterogenität der verschiedenen Lebenswelten. Die Erzählung handelt dann von einem subjektiv gefilterten Ausschnitt aus dem Gesamtbild der Stadt, das sich der Darstellung selbst weitestgehend entzieht.

Man könnte die Überlegungen, die sich nach der Lektüre des höchst anregenden Bandes von Friedrich für den Filmmusikforscher aufdrängen, noch weiter ausführen. Es sei angemerkt, dass *Urbane Klänge* neben einigen anderen Untersuchungen zur »Klanganalyse der Stadt« steht (vgl. Diederichsen, Diedrich: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1999; Götz, Thomas: *Stadt und Sound. Das Beispiel Bristol*. Berlin [...]: Lit-Vlg. 2006; Scharenberg, Albert (Hrsg.): *Der Sound der Stadt. Musikindustrie und Subkultur in Berlin*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2005). Verwiesen sei zudem auf Silke Roeslers *Doing City. New York im Spannungsfeld medialer Praktiken* (Marburg: Schüren 2010), die u.a. an Filmen wie SPIDER-MAN (USA 2002, Sam Raimi) und THE BOURNE ULTIMATUM (USA 2007, Paul Greengrass) räumliche Repräsentationen der Stadt New York untersucht, dabei auf die für Friedrich so zentrale Überlagerung verschiedenster auch musikalisch repräsentierter Subkulturen kaum zu sprechen kommt (darin ähnlich *Screening the City*. Ed. by Mark Shiel. London [...]: Verso 2003, das auf die Vielfalt der Stadt als Ort des Musikalischen nicht zu sprechen kommt).

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Rez. zu: Friedrich, Malte: Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 324-329, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p324-329>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Anna K. Windisch:

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Eine Navigationshilfe für Film- und Fernsehmusikquellen in Amerika.

Rez. zu: Jeannie Gayle Pool/ H. Stephen Wright (Hrsg.): A Research Guide to Film and Television Music in the United States

The Scarecrow Press, 2011, 174 S.

ISBN: 978-0-8108-7688-0

Die Recherche von Primärquellen zur Geschichte der Filmmusik stellt ein besonders schwieriges Unterfangen dar. Während in anderen Gebieten der Filmgeschichtsschreibung Drehbuchversionen, interne Memos, Briefe und anderes Material diesseits des filmischen Texts schon längst Berücksichtigung gefunden haben, ist im Bereich der Musik die Suche nach entsprechenden Dokumenten ungleich schwieriger. Zudem macht der interdisziplinäre Charakter des Forschungsgegenstandes die Sache nicht gerade leichter: Musikwissenschaftler suchen primär nach Notenmaterial, Filmwissenschaftler sehen sich vielfach nicht imstande dieses zu analysieren.

Die Autoren des hier zu besprechenden Werkes leisten jedenfalls einen Beitrag dazu, die Suche nach dem vielfältigen Quellenmaterial zu erleichtern. Jeannie Gayle Pool und H. Stephen Wright veröffentlichten ihre kooperative Untersuchung zu Quellen für die Filmmusikforschung in Amerika. Die geographische Spezifikation schließt international relevante Quellen nicht aus, sondern bezieht sich hauptsächlich auf die Standorte der angeführten Sammlungen und Archive.

Die Musikologin und Komponistin Jeannie Gayle Pool ist die derzeitige Musikarchivarin des *Paramount Pictures Motion Picture Music Departments*, deren Musiksammlung sie auch katalogisiert hat. Neben ihren wissenschaftlichen und kompositorischen Tätigkeiten, fungiert sie als Vorstandsmitglied der *American Society of Music Arrangers and Composers*. H. Stephen Wright leitet die Bibliothek der *Northern Illinois University* und befasst sich seit vielen Jahren mit Filmmusik aus bibliographischer Perspektive. Von ihm stammt auch der 1996 erschienene Guide *Film Music Collections in the United States*.

Das vorliegende Buch aus den Federn einer Musikologin und eines Bibliothekars stellt eine gelungene Kombination aus bibliographischem Zugang und musikwissenschaftlichem Verständnis für die Analyse der erwähnten Quellen dar und bietet auch Hilfestellungen zur Analyse und Interpretation des Materials. Darüberhinaus wird das im Buch immanente Plädoyer, Archive und Sammlungen besser mit universitären Einrichtungen zu verknüpfen, veranschaulicht.

Im Vorwort engagiert sich der bekannte Filmkritiker Leonard Maltin für die Verwendung von schriftlichen Quellen, da Onlinerecherchen, so hilfreich sie auch sein mögen, die Stichhaltigkeit und Detailliertheit/ Wirklichkeit/ Selbstständigkeit von Primärquellen nicht substituieren können.

Die Herangehensweise der Herausgeber ist eine historisch-chronologische. In neun Kapiteln, die teilweise allein oder gemeinsam verfasst wurden, werden kurz die historischen Entwicklungen der Filmmusikpraktiken und der Forschung skizziert und kommentiert.

Das erste Kapitel widmet sich der Interpretation von Primärquellen und enthält eine kurze Übersicht zur Geschichte der Filmmusikforschung. Dem folgt Pools Abhandlung über Quellen der Stummfilmmusik mit einer

instruktiven Auflistung potenzieller Forschungsthemen am Ende des Kapitels. In »Early Sound Film Scores« (Kapitel 3) bespricht Pool die Problematik der Transition des schriftlichen Scores (Partitur) in den Film und nennt mögliche physische Evidenzen zu deren akkurater Ermittlung. Im vierten Kapitel befasst sich Pool intensiv mit Songs als Filmmusik und deren Copyright-Fragen sowie mit der Verwendung von *temp tracks* im Entstehungsprozess von Filmmusik und den damit einhergehenden Problemen für Komponisten. Das fünfte Kapitel ist den *Cue Sheets* gewidmet, jedoch in ihrer heutigen Form und nicht als genormtes Format für Musikvorschläge wie sie in der Stummfilmzeit üblich waren. Eine detaillierte terminologische Beschreibung dieses Unterschiedes wäre an dieser Stelle angebracht. Ein für die Forschung wichtiger Aspekt ist jedenfalls die Akkuratez von *Cue Sheets* bei Fragen zu Autorenschaft, Besitzrechten und Lizenzen. Kapitel sechs behandelt die Gegenüberstellung von »Score versus Soundtrack« (Album) und andere Aufnahmen von Filmmusik. Erwähnenswert sind die hier thematisierten Raubkopien und das Filesharing von Filmmusiken.

Das siebte Kapitel greift die Präservation und das Spenden von Material aus den Händen der Komponisten oder ihrer Hinterbliebenen auf.

Einen weiteren Kern der Untersuchung bildet das achte Kapitel mit dem Titel *Film Music Collections in Libraries and Archives*. Die Taxonomie enthält sämtliche Bibliotheken, Archive und Sammlungen im nordamerikanischen Raum inklusive Angaben zum vorhandenen Material (sofern archiviert), Kontaktdaten und Angaben zu Ansprechpersonen.

Einen ebenso hilfreichen Beitrag markiert das letzte Kapitel, das unter dem Titel *The Literature of Film Music* eine in thematische Unterkategorien geordnete Bibliographie darstellt. Neben Hauptwerken der

Filmmusikforschung finden hier auch Artikel in Fachmagazinen, Interviews und Filmmusikrezensionen Erwähnung.

Das Buch wirft unverändert brisante Fragen, die Musik- und Filmwissenschaftler seit Jahren beschäftigen, auf: Gibt es den eigentlichen Score? Wem gehört Filmmusik? Wie kritisiert man einen Teilaspekt einer Kunstform losgelöst von seinem narrativen Ausgangspunkt? Inwieweit differiert die Partitur von der abgeschlossenen Aufnahme?

Diese Fragen sind wertvolle Denkanstöße für jeden Forscher und Historiker der Filmmusik und rufen ins Bewusstsein, dass die Filmmusikforschung trotz des explosionsartigen Anstiegs an wissenschaftlicher Literatur noch immer nach grundlegenden und allgemein akzeptierten Definitionen und Terminologien sucht.

Aus europäischer Perspektive lässt sich der Mangel eines Äquivalents insbesondere im deutschsprachigen Raum feststellen. Die Erforschung der Filmmusik wird hier im Vergleich zum anglo-amerikanischen Raum noch nicht so lange betrieben, Wissenschaftler klagen immer wieder über die Schwierigkeiten bei der Recherche. Derweil existiert in Nordamerika eine Tradition von *Research Guides*, wie etwa Gillian Andersons *Music for Silent Films 1894-1929: A Guide* (1988) oder Warren Sherk's kürzlich erschienenen Buch *Film and Television Music* (2011). Auf über 586 Seiten verzeichnet Sherk Schriften, die zum Thema Filmmusik in den letzten 100 Jahren publiziert wurden. Sherk konzentriert sich dabei auf bibliographische Angaben mit Kurzbeschreibungen und lässt die Sammlungen und Archive außen vor. Somit bildet Pools und Wrights Untersuchung eine optimale Ergänzung und stellt einen essentiellen Beitrag zur Forschung dar.

Der vorliegende Band richtet sich in erster Linie an eine Leserschaft, die sich auf akademischer Ebene mit Filmmusik beschäftigt. Die detaillierte Auseinandersetzung im Umgang mit primärem Forschungsmaterial wie *Cue Sheets*, Fragen zu den Rechten von Filmmusik oder die Abläufe in der Entstehung eines Filmscores machen diesen Führer durch die US-amerikanischen Archive zu einem informativen und durchaus empfehlenswerten Buch, nicht nur für Forscher und Interessierte des amerikanischen Sprachraumes, sondern für Enthusiasten von Filmmusikgeschichte. Aufgrund der Revolution in der Forschungsarbeit durch das Internet wäre die Veröffentlichung einzelner Kapitel in Onlineform zur Diskussion zu stellen.

Empfohlene Zitierweise

Windisch, Anna K.: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Eine Navigationshilfe für Film- und Fernsehmusikquellen in Amerika. Rez. zu: Jeannie Gayle Pool/ H. Stephen Wright (Hrsg.): A Research Guide to Film and Television Music in the United States. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 330-335, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p330-335>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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