

Zwischen Mickey-Mousing und Kontrapunkt

Hans Beller

Deutsche Fassung von:
Hans Beller, *Between the Poles of Mickey Mousing and Counterpoint*, in: Dieter Daniels, Sandra Naumann (eds.), *Audiovisuology, A Reader*, Vol. 1: Compendium, Vol. 2: Essays, Verlag Walther König, Köln 2015, pp. 536-553.

Wenn die Schaulust zweifellos die Entwicklung der Kinematografie vorangetrieben hat und sich die Hörlust von Anfang an die Töne zu den Filmbildern wünschte, dann darf man sich nicht wundern, wenn sich die Beziehungen zwischen den Filmbildern und ihren Tonwelten oft leidenschaftlich gestalten. Schließlich hat das Englische *to listen* die gleiche Sprachwurzel wie das englische und deutsche Wort *Lust*. Daher suchen die Filmbilder zu ihren Tönen zu gelangen und ihnen andererseits auch zu entkommen, wie bei jeder leidenschaftlichen Beziehung.

Der Artikel untersucht diese Beziehung im bipolaren Spannungsfeld zwischen Mickey-Mousing und Kontrapunkt anhand von konkreten Filmszenen und kompilierten Zitaten. Das bedeutet, Geschriebenes in imaginierte und erinnerte Filmbilder zu übersetzen und parallel das Hörerlebnis zu imaginieren und aus dem Gedächtnis zu rekapitulieren. Über die grundsätzliche Verbindung von Schaubarem und Hörbarem, die Verknüpfung von visuellen Ereignissen mit auditiven zu schreiben, hat also seine Eigenheiten: Wer über Filmmusik schreibt, so warnt Filmmusiklehrer Hansjörg Pauli, fischt – klipp und klar gesagt – in trüben Gewässern. Was einerseits bekanntlich reiche Beute verheißt, andererseits aber als anrühlich gilt.¹ Auch der Wortschöpfer Martin Walser scheut vor der Aufgabe: Musik ist unser aller Innigstes, die Sprache hat es schwer, ihr zu entsprechen. So schwer wie bei Träumen.²

Am Anfang steht die Trennung von Bild und Ton. Phonographie und Kinematografie mussten über zwei Jahrzehnte auf ihre Vereinigung im Kinodunkel warten. Thomas Alva Edison hatte nach der Erfindung des Phonographen zur Konservierung von Klängen jedoch auch gleich deren Verknüpfung mit aufgezeichneten Bildern im Sinn. Sein zur synchronen Wiedergabe von Klang und Bild konstruiertes *Kinetophon* kann als Vorläufer für die Entwicklung verschiedener Tonfilm-Verfahren angesehen werden. Mit den heutigen digitalen Verfahren werden Audio und Video schließlich auf die technisch identische Ebene von Bits und Bytes gebracht.

In den vorausgehenden Produktions- und folgenden Bearbeitungsprozessen der Postproduktion werden Bild und Ton jedoch technisch völlig autonom behandelt. Diese technologische Autonomie auch als ästhetisches Programm für die Autonomie von Bild und Ton zu postulieren, führte zu einer kompositorisch-gestalterischen und auch ideologiekritischen Auseinandersetzung, deren Folgen bis heute im bipolaren Modell der Filmmusik nachklingt. Die Entwicklung des Sound Designs durch die digitale Durchdringung des Auditiven hat zur Entgrenzung und Erneuerung bei den Montagemöglichkeiten von Musik und Geräuschen auf der Tonspur, dem Soundtrack der Filme, geführt. Das Zusammenführen der Töne mit den Bildern bei der Montage ist durch Schnittcomputer bzw. entsprechende Software-Applikationen nicht nur handwerklich leichter geworden, sondern ermöglicht auch kompositorisch komplexere Soundmischungen. Die Pole dieser Beziehung gilt es im Folgenden herauszuarbeiten; außerdem soll aufgezeigt werden, wie bis heute in der Filmproduktion zwischen diesen Polen changiert wird.

1 Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Stummfilm, Stuttgart 1981, S. 13 und 37.*

2 Martin Walser, »Ohr, du Fröhliche. Joachim Kaiser zum 80.«, in: *Süddeutsche Zeitung, 18.12.2008, S. 11.* Online unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/235/451943/text/> (letzter Abruf 05.11.2009).

Norbert Jürgen Schneider hat das Spannungsfeld idealtypisch gemäß seinen Funktionsweisen in die zwei Pole aufgeteilt: Auf der einen Seite dieses Modells ist die Musik völlig bild- und handlungsorientiert. Hier steht eine illustrative, untermalende Filmmusik, die ausdrucksmäßig stark mit den Bildern und der szenischen Handlung verknüpft ist und die damit die Einheit des Ausdrucks bzw. Gehalts von Bild und Musik zum Ziel hat. Auf der anderen Seite ist die Filmmusik völlig unabhängig von Bild und Handlung. Sie steht kommentierend und kontrapunktisch dem Bild gegenüber und hat durch die Gegenläufigkeit eine Unabhängigkeit des Ausdrucks bzw. Gehalts von Bild und Musik zum Ziel.³

Diese beiden Ansätze lassen sich zwei historischen und auch ideologischen Fraktionen zuordnen. Die kontrapunktische, revolutionär bis kritisch-theoretische hat namentlich mit Eisenstein, Brecht, Adorno und Eisler ihre Hausheiligen, die andere affirmativ-illusionistische Fraktion wird traditionell dem konsumativen Mainstream des Studiosystems made in Hollywood zugeordnet. Zugespitzt ausgedrückt: Verfremdung und Kontrapunkt versus melodisch dem Filmbild angepassten Wohllaut im Kommerzkinofilm.⁴ Forderten die revolutionären Russen mit ihrem Montagekonzept im Stummfilm den Konflikt und die Kollision durch den Zusammenprall der Einstellungen, waren die Illusionisten des Hollywoodkinos auf den *smoothen*, unsichtbaren Schnitt aus. Auch der Ton konnte auf der Klaviatur dieser Psychotechnik spielen: Du sollst nicht merken, dass du in einem Film bist, sondern distanzlos in das lebendig gewordene Filmbild an der Seite und/oder an der Stelle der Stars einsteigen. Das selbstreferenzielle Mediale der Montage blieb dementsprechend im Hollywoodfilm lange verborgen, während man die denkanstößige Montage des russischen Kinos bemerken sollte. Diese sich vertiefende Richtungsstreitigkeiten verschärften sich mit Beginn des Tonfilms.

1928 heißt es im russischen Manifest *Die Zukunft des Tonfilms* sehnsuchtsvoll zu Beginn: Die geheimsten Träume von einem tönenden Film werden nun wahr. Dann wird aber, natürlich mit dem Montagisten Eisenstein als Galionsfigur, der Primat der Montage postuliert: Der mit visuellen Sinnbildern operierende moderne Film wirkt mächtig auf die Menschen und nimmt zu Recht einen der vordersten Plätze unter den Künsten ein. **BEKANNTLICH IST DIE MONTAGE DAS WESENTLICHE UND EINZIGE MITTEL, UM EINEM FILM SOLCHE WIRKUNGSKRAFT ZU VERLEIHEN.** Gleich ein paar Zeilen später werden Bedenken geäußert: Der Ton ist eine zweischneidige Erfindung, und seine wahrscheinlichste Anwendung wird auf dem Weg des geringsten Widerstandes erfolgen, das heißt der BEFRIEDIGUNG VON NEUGIER dienen. In erster Linie durch kommerzielle Nutzung der gängigsten Ware, das heißt SPRECHENDER FILME... So wird der angewandte Ton die Montagekultur vernichten.

Denn jedes Ankleben des Tons an Montageabschnitte wird ihre Trägheit an sich und ihre selbständige Bedeutung forcieren, was der Montage, die weniger mit Abschnitten, sondern mit der Koppelung von Abschnitten operiert, ohne Frage zum Nachteil gereichen wird.

Das führt im Manifest schließlich konsequent zur normativen Ästhetik des Kontrapunktischen: Nur die KONTRAPUNKTISCHE VERWENDUNG des Tons in einer Beziehung zum visuellen Montageabschnitt eröffnet neue Möglichkeiten für

3 Vgl. Norbert Jürgen Schneider, *Handbuch der Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, München 1986, S. 79f und S. 89.

4 Der Begriff wird hier bildungssprachlich im Sinne von *Gegensatz*, *Gegenpol*, *gegenläufig* gebraucht, wie übrigens auch von Adorno/Eisler, nicht jedoch im engeren musikspezifischen Sinne, den *Regeln des Kontrapunkts* entsprechend. Und da es um das Verhältnis von Bild und Ton geht, ist mit dem Kontrapunkt auch eine Dissonanz in dieser Beziehung gemeint, ein Widerspruch zwischen der figuralen Natur des Bildes und des Tons, im Sinne von Chion: Viele Fälle [i. S. von Filmpassagen, Anm. d. Verf.], die als typisch ›kontrapunktisch‹ bezeichnet wurden, sind im Grunde eher hervorragende Beispiele für Dissonanzen, da sie auf einen Moment des Gegensatzes zwischen der figuralen Natur des Bildes und des Tons verweisen., Michel Chion, *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York 1994, S. 36-37. Übers d. Autors.

die Entwicklung und Vervollkommnung der Montage.

DIE ERSTEN EXPERIMENTELLEN ARBEITEN MIT DEM TON SOLLTEN AUF SEINE NICHTÜBEREINSTIMMUNG MIT DEN VISUELLEN SINNBILDERN GERICHTET SEIN.

Nur ein solcher ›Sturmangriff‹ bewirkt jenes notwendige Empfinden, das später zur Schaffung eines neuen ORCHESTRALEN KONTRAPUNKTS von visuellen und akustischen Bildern führt.⁵

Das Manifest endet mit einem klaren Schlussplädoyer: DIE KONTRAPUNKTISCHE METHODE der Schaffung eines Tonfilms wird dem internationalen Charakter des Kinos nicht nur keinen Abbruch tun, sondern sie verleiht ihm eine noch nie da gewesene riesige Bedeutung und macht es zum kulturellen Höhepunkt. Unterschrieben von Sergej Eisenstein, Wsewolod Pudowkin, Grigori Alexandrow.

Nicht die Verschmelzung von Bild und Ton, sondern ihre Juxtaposition, wie in der Bild-Montage erprobt, durchzusetzen, gelang vom Ansatz her nur temporär und partiell. Der Kontrapunkt des Akustischen und Optischen als mögliches neues Moment der Montage zu nutzen, wurde selbst vom Eisenstein der Tonfilmperiode weder selbst realisiert, noch theoretisch zu begründen versucht. Der Tonfilmregisseur von 1938 [beim Film Alexander Newski, Anm. d. Verf.] scheint den Verfasser des Tonfilmmanifests von 1928 vergessen zu haben.⁶

Ganz anders hingegen Bertolt Brecht als Skriptwriter und Ko-Realisator bei dem Film *Kuhle Wampe* (DE 1931–1932), bei dem Slatan Dudow Regie führte und Hanns Eisler die Musik komponierte: Das Werk soll hier als der *politisch korrekte* kontrapunktische Film Erwähnung finden. Gemäß Eislers später artikuliertem kompositorischen Konzept, wie Musik, anstatt sich in der Konvention der Nachahmung des Bildvorganges oder seine Stimmung zu erschöpfen, den Sinn der Szene hervortreten lässt, indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt⁷ wird nun der musikalische Auftakt des Filmes gleich in der Exposition des Milieus kontrapunktisch ausgeführt. Eisler schreibt 1944 darüber zusammen mit Adorno: Bewegung gegen Ruhe. Aus *Kuhle Wampe* 1931, von Brecht und Dudow. Traurig verfallene Vorstadthäuser, Slumdistrikt in all seinem Elend und Schmutz. Die ›Stimmung‹ des Bildes ist passiv, deprimierend: sie lädt zum Trübsinn ein. Dagegen ist rasche, scharfe Musik gesetzt, ein polyphones Präludium, Marcato-Charakter. Der Kontrast der Musik – der strengen Form sowohl wie des Tons – zu den bloß montierten Bildern bewirkt eine Art von Schock, der der Intention nach, mehr Widerstand hervorruft als einfühlende Sentimentalität.⁸ Für Wolfgang Thiel ein gelungener Brückenschlag von funktionaler Film- zu autonomer Konzertsmusik, ein klassisches Beispiel für eine kontrastierende aktivierende Musik.⁹ Kurt London schrieb in seiner Rezension zur Premiere des Films (*Weser-Zeitung*, Bremen 1932): Seine Musik will nicht bestimmte Vorgänge oder Bildmotive ›untermalen‹, impressionistisch, wie es die Filmillustration im Grunde immer getan hat. Seine Musik ist aktiv, verlangt eine gewisse geistige Mitarbeit des Publikums, weil sie nicht nur klingt, sondern ganz bewusst Stellung nimmt. Ein Beispiel: Es erscheinen im Bild verwahrloste Hinterhöfe, proletarische Elendsquartiere. Die Musik beschränkt sich hierzu nicht in althergebrachter Weise auf düster-melancholische Akkorde, sondern fällt in energischen Rhythmus, der aufreizend die Opposition dagegen darstellen soll,

5 Sergej Eisenstein, Wsewolod Pudowkin, Grigori Alexandrow, »Die Zukunft des Tonfilms«, in: Sergej Eisenstein, *Das Dynamische Quadrat*, Köln 1988, S. 154–156.

6 Helga de la Motte-Haber, Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München 1980, S. 22.

7 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, S. 48.

8 Adorno, Eisler, *Komposition für den Film*, 1969, S. 48.

9 Wolfgang Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin (Ost) 1981, S. 63 und S. 67.

daß Menschen in derartigem Milieu ihre Tage verbringen müssen.¹⁰

Brecht, Dudow und Eisler hatten sicher einen anderen Kinobesucher im Auge als den prolligen Berliner im frühen Kintopp, den man damals mit dem Ausspruch zitierte: »Für meene fufzich Pfennige Eintritt, will ik, dat an meene niedrigen Instinkte appelliert wird.« Dem proletarischen Kinogänger der 30er Jahre sollte die brechtsche Verfremdung auch musikalisch nahegebracht werden. Die auch damals fordernde Hörerwartung nach gängiger Melodie und Wohllaut, die den Zuschauer in die Welt des Filmes »entführt, besoffen macht und durch Illusionen kidnappt«, wurde von Brecht bekämpft, als ob solche Filme, wie bei der Religionskritik von Marx, »Opium fürs Volk« wäre. Stattdessen wollte Brecht den Genuss des Denkens, das Vergnügen der Erkenntnis und die Leidenschaft des Produzierens¹¹ wecken. Der verfremdende Kontrapunkt führt die Polarisierung zwischen a) Einfühlung und Identifikation und b) Verständnis und Reflexion auf auditiver Ebene weiter. Zugespielt formuliert: Mitfühlen soll durch Nachdenken ersetzt werden. Aber wie bei Eisensteins Konzept der intellektuellen Montage, bei dem die Kollision von Einstellung A und Einstellung B im Kopf der Zuschauer C ergeben sollte, wie die dialektische These und Antithese die Synthese, treten noch andere Einflüsse bei der audiovisuellen Filmrezeption zutage. Doch zuvor noch zur Gegenposition zum Konzept des Kontrapunkts, die am deutlichsten mit dem Mickey-Mousing charakterisiert wird.

Unter Mickey-Mousing versteht man eine Extremform der untermalenden Filmmusik (dem *Underscoring*), bei der visuelle Ereignisse möglichst punktgenau musikalisch verdoppelt werden. Dieses natürlich mit Disney-Produktionen assoziierte Konzept der Komposition hat originär mit einem funktionalen Aspekt der Filmmusik zu tun. Animierte Filme können per se keinen vorhandenen Ton reproduzieren, das verbietet die physikalische Realität, egal ob die Filme aus den Disney-Studios stammen oder heute digital als 3-D-Animation hergestellt werden. Denn sie haben keine auditiven Referenzen durch Reproduktion von den beim Drehen vorgefundenen Primär- und Originaltönen, wie es beim inszenierten oder auch dokumentarischen Film der Fall ist. Also musste man dem wirklich stummen Animationsfilm musikalische Töne hinzukomponieren. Sicher hätte man später Hintergrund- und Synchrongeräusche hinzufügen können, sobald die Technik dies erlaubte. Der Künstlichkeit des animierten Films entsprach aber ein Nachzeichnen der Geräuschebene durch Musik besser, weshalb Geräusche allenfalls zur zusätzlichen Akzentuierung der musikalischen Bewegung eingesetzt wurden.

Aber selbst in Mickey-Mouse-Filmen dominiert das untermalende *Underscoring*, während genau genommen das Mickey-Mousing nur die tautologische, extrem *jede* Bewegung nachzeichnende Kompositionsform meint, um Lacher im Publikum zu provozieren. Wenn in *James Bond jagt Dr. No* (UK 1962, R: Terence Young) Sean Connery eine Giftspinne mit seinem Schuh erschlägt und das Orchester genau synchron dazu Akzente spielt: Das ist lupenreines Mickey-Mousing in diesen drei Takten, davor und danach aber handelt es sich nur um *Underscoring*. Das punktgenaue und synchrone Mickey-Mousing dient daher außerhalb von Zeichentrickfilmen eher als Ausnahme, beispielsweise zur ironischen Brechung, da es bei Daueranwendung als unangenehm empfunden werden kann. Deshalb ist der Begriff ein Spottname. In diesem Artikel jedoch wird der Begriff polemisch als Sammelbegriff für forciertes *Underscoring* benutzt, da zwischen diesem und dem Mickey-Mousing die Grenzen fließend sind.

Zusätzlich kommt der schon bei der Montage erwähnte illusionistische Aspekt dazu, der von der Filmmusik, die als Hörkulisse nicht zu sehr auffällt und als Hintergrundmusik unbemerkt bleiben soll, eine dienende Haltung verlangt. Sollte

10 Zit. nach Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, 1981, S. 67.

11 Dagmar Benke, *Freistil. Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*, Bergisch-Gladbach 2002, S. 37-40.

die Montage schon *unsichtbar* sein, soll nun auch die Musik *unhörbar* bleiben, so das Vorurteil auf beiden Seiten. Adorno und Eisler zu diesem Aspekt: Die Musik wird auf die Handlung nivelliert und zu einem Requisit, einer Art akustischem Möbelstück gemacht. Ein beliebtes Hollywood-Spottwort lautet: *birdie sings, music sings. Die Musik muss den optischen Vorgängen folgen, sie illustrieren, sei es, dass sie unmittelbar nachahmt, sei es, dass sie Clichés bemüht, die man mit dem Stimmungs- und Vorstellungsgehalt der erscheinenden Bilder assoziiert.*¹²

Beim Mickey-Mousing, diesem perfektionistischen Gleichlauf von Bild und Ton, unterscheidet man zwei produktionstechnische Verfahren. Wolfgang Thiel dazu: Bei der ersten arbeitet der Bewegungszeichner nach einer bereits aufgenommenen Musik. Takteinheiten werden in Filmmeter und Einzelbilder [heute Timecodes, Anm. d. Verf.] umgerechnet. Die Zuordnung optischer Gags zu musikalischen Synchronpunkten kann auf diese Weise jene Perfektion erreichen, die die Zuschauer der ersten disneyschen Zeichentonfilme so maßlos verblüffte und begeisterte. Die Methode der ›Vorkomposition‹ (des ›pre-scoring‹) war vor allem in der Phase des frühen Zeichentonfilms gebräuchlich, in der häufig Phasenzeichner und Musiker im selben, mit Zeichentischen und einem Klavier ausgestatteten Büro zusammenarbeiteten.¹³ Dabei verwendete später auch Disney für seine optischen Umsetzungen schon präexistente Musik als Grundlage für insbesondere bei *Fantasia* (US 1940, R: James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norman Ferguson, Jim Handley u.a.) gestaltete Episoden, darunter zum Beispiel *Toccata und Fuge in d-Moll, BWV 565* (Johann Sebastian Bach), *Die Nussknacker-Suite op. 71a* (Pjotr Iljitsch Tschaikowski), *Le Sacre du printemps* (Igor Strawinsky) und *6. Sinfonie F-Dur op. 68, Die Pastorale* (Ludwig van Beethoven).

Das zweite Verfahren ist für den Filmkomponisten Andreas Köbner das exakte An-der-Szene-Komponieren mit Synchronbezügen zu bestimmten Handlungsmomenten. Musik reagiert auf Bild und Schnitt – der Schnitt nicht auf Musik.¹⁴ Das Henne-Ei-Problem, zuerst das Bild, dann die Musik oder umgekehrt, lässt sich bei der Filmmusik manchmal nur durch außerfilmische Information feststellen: Nicht allen Bild-Ton-Beziehungen hört oder sieht man an, was zuerst existierte. Jedenfalls verträgt sich ein solches Spezialistentum durchaus mit ernster kompositorischer Arbeit: Benjamin Britten schrieb beispielsweise 1937 die Musik zu Lotte Reinigers Film *Tochter* (DE), Hanns Eisler (!) 1939 die zum Puppenfilm *Pete Roleum and his Cousins* (US, R: Joseph Losey).¹⁵

Das scheinbar Paradoxe an dieser schematischen Polarisierung zwischen Kontrapunkt und Mickey-Mousing ist ihre Aufhebung durch den Cross-over, die Durchmischung beider Konzepte sogar innerhalb der Juxtaposition einer einzelnen filmischen Szene! Wie kann es zur Koinzidenz beider konträrer Konzepte kommen?

Zuerst wollen wir die Phänomenologie dieses audiovisuellen Oxymorons, anhand konkreter Szenenbeispiele aus dem Œuvre Stanley Kubricks, betrachten.¹⁶

Als Enkel österreichischer Einwanderer kannte Kubrick die Musik aus der k.u.k.-Zeit, an die sich jeder erinnert, der *2001: A Space Odyssey* (UK/US 1965–1968) gesehen hat. Auf Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra, op. 30*,

12 Adorno, Eisler, *Komposition für den Film*, 1969, S. 29.

13 Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, 1981, S. 388f.

14 Andreas Köbner, »Musik im Schneiderraum«, in: Hans Beller (Hg.), *Handbuch der Filmmontage*, 5. Aufl., München 2005, S. 145. Ich möchte an dieser Stelle auch Andreas Köbner und Dr. Martin Emele für Hinweise zu diesem Artikel danken!

15 Vgl. Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, 1981, S. 405.

16 Allein über Kubricks Kontrapunktik könnte man schon einen Artikel schreiben, mir geht es aber um die Komplexität in der Praxis, wenn vorhandene Musik durch die Montage erst zum Kontrapunkt wird.

als der vormenschliche Hauptknochen in Zeitlupe den Schenkelknochen als Schlacht-Werkzeug entdeckt folgt *An der schönen blauen Donau* von Johann Strauß, nachdem der Schenkelknochen sich durch den vielfach diskutierten Match Cut in ein ähnlich geformtes Raumschiff verwandelt. Eine filmische Transition mit dem bisher größten historischen Zeitsprung, über eine Million Jahre hinweg. Der Knochen als weiterentwickelte Waffe zur Tötung der eigenen Spezies macht einen evolutionären Sprung von der Frühgeschichte in den Sci-Fi-Sternenkrieg, in dem schon 1968 (als man noch keine farbig fotografierten Abbilder der Erde kannte) im All die atomaren Waffen durch Raumschiffe präsent sind. Die harmonisierende Walzermusik täuscht jedoch wohlklingend darüber hinweg und negiert tänzerisch die todbringende Gefährdung durch die im nachtschwarzen Weltraum sanft dahingleitende nukleare militärische Station. Diese kontrapunktische Konnotation erschließt sich jedoch erst im Nachhinein, da der Zuschauer diesen Zusammenhang zum Zeitpunkt der Erzählpassage noch nicht kennt.

Einen drastisch tänzerischen Kontrapunkt zeigt Kubrick schon in einem früheren Film, als am Schluss von *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (US 1963–1964) die Atombomben im Rhythmus des Songs *We'll Meet Again* explodieren (Musik: Ross Parker, Text: Hughie Charles, 1939. Gesungen von Vera Lynn, auf Tourneen zur britischen Truppenbetreuung im Zweiten Weltkrieg. Titelsong des gleichnamigen Films von 1942).¹⁷ Das Ballett der Atompilze, kompiliert aus dokumentarischem Archivmaterial, fügt sich dem Schlusschor des Songs, swingt geradezu höllisch synchron und verursacht beim Zuschauer genau den intendierten Effekt des Kontrapunktes: Es entsteht eine bizarr-komische Diskrepanz zwischen der apokalyptischen Bedeutung der Bilder und der optimistischen Tanzmusik. Angesichts der bildhaften Erhabenheit der atomaren Pollution, bei der die Bomben passgenau zum harmonischen Gesang des Chores montiert wurden, entsteht eine ästhetische Alchemie, die provoziert und anstößig wirkt. Die kritischen grauen Hirnzellen müssen jedoch an das Stammhirn melden, das Tanzbein angesichts der ethisch verheerenden Dimension nicht zu schwingen. Realitätsprinzip gegen Lustprinzip. Die Montagebeziehung bewirkt, was weder Musik noch Bild alleine bewerkstelligen könnten.

Aber rutscht damit nicht der Kontrapunkt dynamisch zum Pol des Mickey-Mousing? In *Full Metal Jacket* (UK/US 1987) gibt es sogar ein Marschlied mit Mickey-Mouse-Refrain am Ende des Filmes, a cappella gesungen von der Gruppe Marines, die gerade zuvor eine nordvietnamesische Scharfschützin erschossen haben. Die kontrapunktische Tendenz einer höhnischen Kommentierung¹⁸ bei Kubrick setzt sich am konsequentesten bei *A Clockwork Orange* (UK/US 1970–1971) durch.

Die Polarisierung zwischen Kontrapunkt und Mickey-Mousing soll abschließend an einer konkreten Szene dieses Filmes überprüft werden. Generell lässt sich bei Stanley Kubrick eine eklektische Verwendung schon existierender Musiken feststellen. Zu *2001: A Space Odyssey* kann man beispielsweise noch Stücke von Aram Chatschaturjan und György Ligeti erwähnen, um die Heterogenität der Musikauswahl zu verdeutlichen. Bei *A Clockwork Orange* sind es zum Teil elektronisch bearbeitet Musiken von 13 Komponisten, mit Stücken von Beethovens *Sinfonie Nr. 9* bis hin zu *Singin' in the Rain*, wobei wieder in einer Gewaltszene zur Musik getanzt wird, indem die Montage der Musik *hinterherschneidet*. Jedoch soll hier Gioachino Rossinis Overtüre zu *Die diebische Elster*, wie sie in eine bzw. zu einer Gewaltszene montiert ist, von exemplarischem Interesse sein. Es handelt sich um die dritte Szene ab Filmminute

17 Vgl. Bernd Schultheis, »Möglichkeitsträume. Notizen zur musikalischen Rede bei Stanley Kubrick«, in: Stanley Kubrick, hrsg. v. Deutschem Filmmuseum Frankfurt/M., 2004 (Kinematograph, 19).

18 Georg Seeßen, »Wie Kubrick und Scorsese Musik einsetzen«, in: *epd Film*, 18. Jahrgang, März 2001, S. 23.

3'52".

Stanley Kubrick, für den die besten Filmszenen in der Hauptsache aus Bild und Musik bestehen, hat sich zu seiner konzeptionellen Kontrapunktik geäußert: Ich würde sagen, dass es bei A CLOCKWORK ORANGE meine Absicht war, ... zu versuchen, die Gewalttätigkeit von Alex' Standpunkt aus zu sehen – also als Spaß, als das einzige im Leben, was ihm wirklich Freude machte, als eine Art großes Handlungsballett. Es musste eine Möglichkeit gefunden werden, die Gewalt zu stilisieren, wie es bei Burgess durch die Sprache geschieht. Sicher war die ironische Kontrapunktierung durch Musik eine der Möglichkeiten, das zu erreichen.¹⁹

Die Szene montiert Kamerabewegungen und Bewegungen vor der Kamera wieder zu einem Ballett des Bösen, einer Choreografie der Gewalt auf die Musik von Gioachino Rossinis Ouvertüre. Dieses heitere Stück aus *Die diebische Elster* kontrastiert doppelt den Handlungsverlauf, bei dem es anfangs um den Versuch einer Gruppenvergewaltigung durch die Billyboy Gang geht und anschließend um die brutale und blutige Prügelei zwischen der Hauptfigur Alex mit seinen Droogs und der Billyboy-Bande. Dies passiert innerhalb von drei Minuten mit 30 Einstellungen in der Szenerie eines aufgelassenen Kasinos. Am Beginn der Einstiegseinstellung der Szene wähnt sich der Zuschauer noch in einer Art Oper, sieht er doch zuerst einen Bühnenrahmen, in dem zur Musik zwar schon irritierende Schreie einer Frau zu hören sind, was sich aber erst ein paar Sekunden später als Versuch der Gruppenvergewaltigung dieser Frau herausstellt. Da rutscht die Kontrapunktik der Musik aber auch schon gleich in die irritierende Funktionalität einer choreografischen Darstellung der kriminellen Handlung. Die objektiv aggressive Handlung wird rhythmisch zur heiteren Emotionalität ummontiert. Das Hin und Her auf der Bühne folgt dem Verlauf der sich wiederholenden Melodie. Die Cut Ins und Cut Backs ins Geschehen sind parodistisch auf den Takt geschnitten, sodass es zu einem sarkastischen, wenn nicht zynischen Tonfall in der Rhetorik der Szene kommt. Die Schlägerei wirkt daher lustig wie bei den Attacken zwischen den Cartoonfiguren Tom und Jerry, die eine dramaturgische Zuspitzung von Mickey-Mousing ins Grotteske darstellen.

Kay Kirchmann zu der Szene: Die einzelnen Taktschwerpunkte liegen synchron zu den Faustschlägen oder dem Zertrümmern von Gegenständen auf menschlichen Körpern. Die Schnitte folgen im raschen Wechsel, immer der Dynamik und dem Tempo der Musik angepasst. Einzelne Bewegungsabläufe werden durch den Schnitt unterbrochen, Kameraperspektive und -achse wechseln mit jeder Einstellung. Durch diese Montageform, die an die Machart heutiger Musik-Videos erinnert, erhält die Prügelszene zusätzliche Dynamik, Komik und eine ästhetische, weil durchkomponierte Form. Ein weiteres Beispiel für die Stilisierung des Bösen.²⁰

Und wieder tut sich die politisch korrekte Rationalität angesichts der musikalischen Regression schwer, mit Moral den unmittelbaren leichtfertigen Eindruck zu kontern. Einen kühl distanzierenden Kopf zu bewahren, fällt dem Zuschauer schwer, denn er unterliegt zusätzlich dem Zwang zur *Synchrese*. Dieser von Michel Chion 1990 verschmolzene Begriff aus *Synthese* und *Synchronismus* meint den Verschmelzungsprozess, der bei gleichzeitiger Darbietung eines optischen und eines akustischen Ereignisses stattfindet.²¹ Denn in der vorgefundenen Welt ist es physikalisch gegeben und natürlich, dass die Geräusche, die das Ohr wahrnimmt, auf Tatsächliches referieren und damit folgerichtig mit dem, was die Augen dazu sehen, im Einklang stehen. Darum hieß die Parole zu Beginn des Tonfilms: *see a dog, hear a dog and eye follows ear*. Für

19 Zit. nach Kay Kirchmann, *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*, Bochum 2001, S. 214f.

20 Kirchmann, *Stanley Kubrick*, 2001, S. 215.

21 Barbara Flückiger, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg 2001, S. 516.

das Mickey-Mousing und in dieser Szene bei Kubricks *A Clockwork Orange* ist daher oft ausreichend, dass es genügend Synchronpunkte zwischen Musikverlauf und gezeigter Bewegung gibt und bei der Montage der Schnitt auf Takt berücksichtigt wird. Zwanghaft bildet sich dann eine emotionale Koinzidenz, trotz Kontrapunkt. *Mickey Mouse goes contrapuntal*. Für Georg Seeßlen wird hier sogar die Musik zum großen Verräter und hilft uns zu verstehen, dass Kino mehr ist als eine Erzählung in Bildern.²² Für Kay Kirchmann ist Kubrick danach ein Meister der Ästhetisierung des Bösen²³.

Würde man die Filmmusikgeschichte unter dem Aspekt von Mickey-Mousing und Kontrapunkt schreiben, könnte man, wie auch sonst in der Moderne, Phasen der Gegenläufigkeiten ausmachen: mal mehr, mal weniger Kontrapunkt, mal stärkeres, mal schwächeres Mickey-Mousing. Das Hin und Her zwischen den Polen hat aktuell weniger ideologische Züge angenommen, als dass es mittlerweile unter Marketing-Aspekten eingesetzt wird. Zur Zeit, nach einer Phase der Übersättigung und Dehnung der illustrierenden und Bewegungen (Movie!) akzentuierenden Filmmusik, ist die Tendenz eher minimalistisch.

Als symptomatisch und innovativ für den aktuellen Minimalismus kann Gus Van Sants *Elephant* (US 2003) gesehen und gehört werden. Der 81 Minuten lange Film, der auf das Blutbad von 1999 an der Columbine Highschool referiert, reinszeniert in aller Ruhe das kaltblütige Massaker zweier Schüler, bei dem 14 Menschen umkamen und 23 verletzt wurden. Der Film hat mit seinen für unsere Zeit wenigen 101 Schnitten (für die Montage zeichnet Gus Von Sant selbst verantwortlich) statistisch gesehen nur etwa ein Zehntel der sonst gängigen Schnittfrequenz aufzuweisen und ist in fließenden Plansequenzen gedreht, die der Ästhetik von Egoshooter-Videospielen ähneln. Die strikte Kameraführung, die Anordnung der Flure zu einem *Schock-Korridor* erinnert außerdem an Kubrick und *The Shining* (UK/US 1980), von dessen musikalischem Vorgehen in seinen Filmen sicher auch die musikalischen Impulse für *Elephant* stammen.

Das Sound Design von Leslie Shatz bedient sich der Kompositionsweise der *Musique concrète* und verwendet Klangaufnahmen, die bearbeitet und rhythmisch organisiert werden, als musikalisches Material. Doch kaum jemand erinnert sich an diese *unhörbare* (weil *unerhörte*?) Musik, da sie zu dem unerbittlichen Tötungsakt der zwei Schüler an ihren Klassenkameraden und Lehrern montiert ist. Auch handelt es sich nicht um Filmmusik im klassischen Sinne, besteht sie doch aus Klängen von leichtem natürlichem Wassergeplätscher und dezenten Vogelstimmen, die aus komponierten Soundscapes von Hildegard Westerkamp stammen.²⁴

Diese Verfremdung müsste im Sinne Brechts sein, für Eisler wäre die Komposition kontrapunktisch, aber dennoch wird sie beim ersten Sehen des Films kaum gehört, denn das zu sehende Geschehen lähmt die Ohren. Die Eigenständigkeit der Komposition stört also auch nicht vordringlich das Entsetzen des Publikums in seiner Empathie mit den Opfern (und Tätern), sondern lässt die illusionistische Teilnahme am Geschehen zu.

Was spielt sich weiterhin zwischen den herausgearbeiteten Polen ab? Das nachzeichnende Underscoring wird heutzutage üblicherweise mit *Temp Tracks* (von der Montage her angelegte, vorläufige Musik) für den Komponisten zum synchronen Nachkomponieren vorbereitet. Bei Actionfilmen wird auch in Zukunft die visuelle mit der auditiven Schockwirkung zumeist verzahnt bleiben, um die Wirkung zu verstärken. Auch die aktuellen monumentalen

22 Seeßlen, *Wie Kubrick und Scorsese Musik einsetzen*, 2001, S. 23.

23 Kirchmann, *Stanley Kubrick*, 2001.

24 Es handelt sich dabei um die Stücke *Türen der Wahrnehmung* (1996) und *Beneath the Forest Floor* (1992), die größtenteils auf Field Recordings basieren.

Großproduktionen, wie die Trilogie *Der Herr der Ringe* (NZ 2001–2003), weisen weniger artifizielle Distanz der Musik zum Bild auf, dafür mehr Affirmation, also mehr Underscoring und mehr Teile mit Mickey-Mousing in den Partituren. Comicmotive und Computerspiele werden die Arbeit der Kreativen genauso wie die Erwartungshaltung des Publikums beeinflussen. Außerdem erhöht zunehmend die ästhetische Überwältigungsstrategie des Surround-Sounds die immersive Wirkung des Filmerlebens. Indem sowohl im Kino wie auch verstärkt zu Hause (z. B. bei 5.1.-Systemen) das auditive Hineintauchen der Zuschauer in die sie umspielenden Töne forciert wird, kommen Bilder und Töne sich körperlich immer näher. Dadurch wird auch der Kontrapunkt immer physischer empfunden werden und nur als temporäre Dissonanz gezielt eingesetzt bleiben.

Das leidenschaftliche Zusammen- und Entkommen der Filmbilder mit und von ihren Tönen wird im Laufe der Zeit noch spielerischer werden. Das ist für die Montagebeziehung von Bildern und Tönen eine Befreiung und damit gut für Filmemacher, Filmeditoren, die Sound Tracker, Filmmusiker und damit auch für die Schau- und Hörlust des Publikums. Es bleiben spannende Zeiten für die Montagebeziehung zwischen Bild und Ton.

Slatan Dudow
Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?
 (DE, August 1931–Februar 1932) Buch: Bertolt Brecht, Musik:
 Hanns Eisler

Kuhle Wampe handelt von den prekären sozialen Bedingungen in der Zeit der Weimarer Republik, von Massenarbeitslosigkeit und Armut. Der aufklärerische Ansatz und die Vermittlung sozialistischer Ideale, die einen Ausweg aus der Misere zu bieten scheinen und sich fast bis zum Agitprop steigern, finden sich auch auf der klanglichen Ebene dieses frühen Tonfilms wieder. Fünf Mal wird das *Solidaritätslied* intoniert: Zuerst in einer non-diegetischen und von Hanns Eisler rhythmisch verfremdeten Version, die die Montagesequenz der konstruktivistisch gefilmten Industrie- und Fabrikansichten unterlegt. Dann diegetisch gesungen, die Melodie gepfiffen von kommunistischer Jugend, im weiteren Verlauf des Filmes gesteigert durch die Intonation durch einen proletarischen Massenchor bei einem Arbeiter-Sportfest und als Ausklang wieder non-diegetisch im Hintergrund. Gesang spielt generell eine große Rolle in diesem Film, insbesondere dann, wenn Eislers Balladen im charakteristischen Vortragsstil von Helene Weigel und Ernst Busch umgesetzt werden. Geräusche und diegetische Musik (Hinterhofmusikanten, Grammophon und Radiomusik) sind dagegen sparsam eingesetzt, was die Wirkung von Eislers Musik nur verstärkt.¹

Der anti-illusionistische Ansatz des Films findet seinen Ausdruck in musikalischer Hinsicht aber vor allem in der Verwendung des kontrapunktischen Prinzips, für das *Kuhle Wampe* zum historischen Paradebeispiel avanciert ist. Gemäß Eislers später artikuliertem kompositorischen Konzept, wie Musik, anstatt sich in der Konvention der Nachahmung des Bildvorganges oder seiner Stimmung zu erschöpfen, den Sinn der Szene hervortreten lässt, indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt², wird nun der musikalische Auftakt des Films gleich in der Exposition des Milieus kontrapunktisch ausgeführt. Eisler schreibt 1944 darüber zusammen mit Adorno: Bewegung gegen Ruhe. Aus *Kuhle Wampe* 1931, von Brecht und Dudow. Traurig verfallene Vorstadthäuser, Slumdistrikt in all seinem Elend und Schmutz. Die ›Stimmung‹ des Bildes ist passiv, deprimierend: sie lädt zum Trübsinn ein. Dagegen ist rasche, scharfe Musik gesetzt, ein polyphones Präludium, Marcato-Charakter. Der Kontrast der Musik – der strengen Form sowohl wie des Tons – zu den bloß montierten Bildern bewirkt eine Art von Schock, der der Intention nach, mehr Widerstand hervorruft als einführende Sentimentalität.³ Kurt London schreibt in seiner Rezension zur Premiere des Films: Seine Musik will nicht bestimmte Vorgänge oder Bildmotive ›untermalen‹, impressionistisch, wie es die Filmillustration im Grunde immer getan hat. Seine Musik ist aktiv, verlangt eine gewisse geistige Mitarbeit des Publikums, weil sie nicht nur klingt, sondern ganz bewusst Stellung nimmt. Ein Beispiel: Es erscheinen im Bild verwahrloste Hinterhöfe, proletarische Elendsquartiere. Die Musik beschränkt sich hierzu nicht in althergebrachter Weise auf düster-melancholische Akkorde, sondern fällt in energischen Rhythmus, der aufreizend die Opposition dagegen darstellen soll, dass Menschen in derartigem Milieu ihre Tage verbringen müssen.⁴

1 1969 erlebte der Film unter den 68er-Cineasten ein Comeback, da sowohl Theodor W. Adornos und Hanns Eislers Buch *Komposition für den Film* von 1944 ein Reprint im Verlag Rogner&Bernhard in München erfuhr und auch 1969 die edition suhrkamp SV Nr. 362 in Frankfurt mit dem Band *Bertolt Brecht, Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*. Hrsg. Von Wolfgang Gersch und Werner Hecht eine Erstausgabe lieferte, der die zweite Auflage mit sensationellen 11.-16. Tausend 1973 folgte. (Eine normale Auflage für Cineasten bei den gelben und blauen Hanser-Bändchen zum Film lag beispielsweise bei ca. 1700 Exemplaren.)

2 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, S. 48.

3 Adorno, Eisler, *Komposition für den Film*, 1969, S. 48.

4 Zit. nach Wolfgang Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin (Ost) 1981, S. 67.



- Stills aus Kuhle Wampe (1931/32) von Slatan Dudow. © Suhrkamp 2008 (DVD).



– Stills aus Kuhle Wampe (1931/32) von Slatan Dudow. © Suhrkamp 2008 (DVD).

Aber für heutige Rezipienten stellt sich erfahrungsgemäß die damals intendierte Wirkung im kontrapunktischen Auftakt nicht ein. Zumindest Teile davon werden unmittelbar als enervierend empfunden. Das liegt an einem sehr eigenen musikalischen Motiv, das an ein hysterisches Hyänengelächter erinnert, bei dem in rascher Folge eine absteigende Reihe von fünf Tönen mit kurzen Vorschlägen in den Bläsern zu hören ist. Dadurch wird dieser Einsatz des Kontrapunkts heute auch kritisch als *verkopft* Konzept abgetan. Die anderen Musikpassagen im Film erscheinen weniger radikal. So gibt es eine weitere dissonante Montagesequenz, bei der lächelnde Kindergesichter mit schrillen musikalischen Motiven und teilweise verfremdeten Kinderliedern kontrastiert werden, doch hier akzeptieren die Zuschauer die kontrapunktische Gegenüberstellung. Denn im Kontext der schwangeren Protagonistin, die hier offensichtlich eine Abtreibung in Erwägung zieht, kommen auch auf der visuellen Ebene Kontrastmontagen und Doppelbelichtungen zum Zug, wobei unter die Gesichter einer Kindergruppe Frauenarzt-Schilder und Bestattungsreklame sowie Arbeitslosen-Nachweiskarten geschnitten werden. So haben auch heutige Rezipienten bei dieser Art Kontrapunkt keine Probleme mit der ursprünglichen Intention, die aus einer Zeit stammt, als der Tonfilm noch jung und seine Filmmusik in der Erkundungsphase waren.

Stanley Kubrick »A Clockwork Orange« (UK/US 1970–1971)

Stanley Kubrick ist berühmt-berüchtigt für seinen pointierten und ungewöhnlichen Einsatz von schon existierender klassischer und moderner Musik. Allein bei *A Clockwork Orange* finden sich Musikstücke von Purcell, Rossini, Beethoven und vielen anderen. Vor allem lässt Kubrick in seinen Filmen wiederholt die Bildwelten mit den Klangwelten irritierend lustvoll zusammenprallen. Sein kontrastierendes Prinzip treibt er insbesondere bei *A Clockwork Orange* auf die Spitze, wenn er Szenen voll visueller Brutalität choreografiert, die in enormem Kontrast zur tänzerischen Leichtigkeit der Musik stehen. Hier, wie schon in früheren Filmen, tauchen ironisch-sardonisch intendierte Passagen auf, die gezielt die Zuschauer in paradoxe Emotionen treiben.

Einen drastischen tänzerischen Kontrapunkt zeigt Kubrick schon in einem früheren Film, als am Schluss von *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (US 1963–1964) die Atombomben, als ein Ballett aus Atompilzen montiert, im Rhythmus des Songs *We'll Meet Again* explodieren. Am brutalsten ist der Kontrapunkt jedoch bei *A Clockwork Orange* hörbar, wenn zu Gioachino Rossinis Ouvertüre zu *Die diebische Elster* eine doppelte Gewaltszene ihren Lauf nimmt und die Montage konsequent die Bilder auf die Opernmusik hinschneidet. Stanley Kubrick hatte bei Warner Brothers das Recht auf den *Final Cut*, bei dem er weder bei Schnitt noch bei Montage mit einem Einspruch des Studios rechnen musste. Dies galt selbst dann, wenn der Film aufgrund dieses *Final Cuts* dann seine Freigabe erst ab 18 Jahren (*X-Rating*) bekam. Der Film war 1972 für den Schnitt-Oscar nominiert, hat den Preis jedoch nicht bekommen.

Diese Szene ist deswegen so »ultra brutal«, um eine Lieblingsvokabel der Hauptfigur Alex zu zitieren, weil Rossinis heiteres Stück den Handlungsverlauf gleich zweimal hintereinander doppelt kontrastiert: beim Versuch einer Gruppenvergewaltigung durch die Billyboy Gang, anschließend bei der blutigen Prügelei zwischen Hauptfigur Alex mit seinen Droogs und der Bande. Die objektiv aggressive Handlung wird rhythmisch zur heiteren Emotionalität ummontiert. Da rutscht die Kontrapunktik der Musik in die irritierende Funktion einer choreografischen Darstellung der kriminellen Handlung. Das Hin und Her auf der Bühne folgt dem Verlauf der sich wiederholenden Melodie. Die *Cut Ins* und *Cut Backs* ins Geschehen sind parodistisch auf Takt geschnitten, sodass es zu einem sarkastischen, wenn nicht sogar zynischen Tonfall in der Rhetorik der Szene kommt.

Dieser intendiert perfide Kontrapunkt wiederholt sich kurz darauf, wenn zum heiteren Evergreen *Singin' in the Rain* eine *Horrorshow* im Bungalow eines feinsinnigen Schriftstellers choreografiert wird. Dessen Gattin wird von Alex und der Gang beim Singen vergewaltigt. Auf den Takt der Musik wird von Alex zum Auftakt getreten, geprügelt, mit dem Stock geschlagen, der Hausherr traktiert und Löcher aus dem blutroten Kleid der Hausfrau geschnitten, bevor die Gewalttat vollzogen wird. Auf Sefotos sieht man, wie Kubrick selbst die Kamera bei der Szene führt.

Beide musikalischen Motive wiederholen sich wiederum im Verlauf des Films, wenn die Handlung umschlägt. *Die diebische Elster* ertönt nun zur Tücke von Alex, wenn er seine Kumpel ins Wasser eines künstlichen Parksees stößt und anschließend mit seinem Messer ihre nach ihm ausgestreckten Hände verletzt. Und wie im Wiederholungszwang singt Alex die Melodie von *Singin' in the Rain* ausgerechnet in der Badewanne der vergewaltigten und verprügelten vormaligen Opfer noch einmal, als diese dem inzwischen verstoßenen Protagonisten Obdach gewähren. Mit der diesmal durch Hall verfremdeten Melodie outet er sich als der



– Stills aus *Clockwork Orange* (1970/71) von Stanley Kubrick.
© Süddeutsche Zeitung 2005 (DVD).

Täter, an dem sich nun der von ihm gelähmte Schriftsteller im Rollstuhl rächt, indem er ihm mithilfe von herbeigerufenen Freunden ausgerechnet Beethovens *9. Sinfonie* bis zum Erbrechen vorspielt. Im Abspann erklingt dann noch einmal *Singin' in the Rain*, nachdem Alex in seiner Fantasie wieder rückfällig geworden war und sich vor einem Publikum im Biedermeierkostüm mit einer Nackten paarte.

A Clockwork Orange ist nach den Worten des Regisseurs »ein satirischer, pikanter, sardonischer, ironischer, politischer, gefährlicher, komischer, erschreckender, brutaler, metaphorischer und musikalischer Film.¹ Der darin verwendete Kontrapunkt verstört und wirkt anstößig und kann somit Assoziationen und Gedanken *anstoßen*. Er schafft Paradoxien und erinnert uns an unsere eigenen Ambivalenzen. Er ist also lebensnah und anti-illusionistisch. Aber er hat auch seinen Reiz, wie das unmittelbare Filmerleben zeigt.

1 Vgl. Georg Seeßlen, Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg 1999, S. 187.

Gus Van Sant »Elephant« (US 2003)

Um den Minimalismus im Einsatz von Musik und Geräuschen in Gus Van Sants Film zu erfassen, muss die sich über 81 Minuten erstreckende Gesamtkomposition berücksichtigt werden. Gleich zu Beginn hört man unter dem Titel-Vorspann eine Geräuschkulisse, deren Herkunft nicht zugeordnet werden kann. Im Zeitraffer ist als Plansequenz eine reichliche Minute lang ein Blick in den blauen Himmel zu sehen, in den eine Telegrafentaste und eine Straßenbogenlampe hineinragen und über den die Wolken eilen, vom helllichten Tag über die Dämmerung bis in die Nacht, in der nur noch die Bogenlampe ein punktuell Licht abgibt. Die eingangs zu hörenden Klänge kann man, sofern man sich erinnert, erst ab Filmminute 7.45 zuordnen. Sie stammen vom Spielfeld der zu diesem Zeitpunkt bereits eingeführten Highschool. In einer Totalen im Vordergrund spielen die Jungen Football, während sich im Hintergrund Mädchen in einer Gymnastikgruppe formieren.

Die diegetischen O-Töne des Bildfeldes, aus denen die Klangebene der Anfangssequenz gestaltet ist, bleiben hintergründig und werden non-diegetisch von Beethovens Klavierstück *Für Elise* dominiert. Dieses Klavierstück ist dann noch zwei Mal zu hören: zunächst wie eine aus einem Musikzimmer dringende Übung (ca. bei Minute 10) im Hintergrund des Schulkorridors und dann später (von Minute 44 bis ca. 49) diegetisch von einem der zwei künftigen Amokläufer gespielt. Vor dieser häuslichen Szene ist schon kontrapunktisch das Erbrechen eines bulimischen Mädchens auf der Schultoilette zu hören; abschließend – als ein verbaler Kontrapunkt zur harmonischen Musik – wird das Klavierspiel von dem anderen der Amokläufer abgetan und mit »Scheiße« verglichen. Auch innerhalb der Szene erklingt das Klavier zumeist beiläufig kontrapunktisch im Off (aber immer noch als Source Sound): Die Klaviermusik ist auch dann im Raum zu hören, wenn bei Rundumschwenks der Egoshooter spielende Freund und dessen eigener *Point of View* auf den Computerbildschirm mit den gewaltsamen Spielhandlungen zu sehen sind.

Insgesamt werden die Klänge in *Elephant* natürlich wie O-Töne im Dokumentarfilm verwendet, während subliminal immer wieder dazugemischte *Musique concrète* auszumachen ist. Das Sound Design von Leslie Shatz bedient sich der von Pierre Schaeffer geprägten Kompositionsweise der *Musique concrète* (Begriffe aus dem Jahr 1948), bei der das musikalische Material aus Klangaufnahmen besteht, die bearbeitet und rhythmisch organisiert werden.

Bei den Totalaufnahmen der Schulkorridore sind immer wieder wie weit entfernt von außen kommende Klangfetzen zu hören, die an rangierende Züge, Kreissägen oder Vogelgezwitscher erinnern. Hierbei handelt es sich nicht um Filmmusik im klassischen Sinne, stammen die Klänge doch aus komponierten Soundscapes von Hildegard Westerkamp.¹ Diese werden prägnanter erst ab der 67. Minute hörbar, wenn der rastalockige Benny den Schussgeräuschen nachgeht, um zu sehen, was passiert. Doch an diese *unhörbare (weil unerhörte?) Musik* erinnert man sich kaum, da sie zu dem unerbittlichen Tötungsakt der zwei Schüler an ihren Klassenkameraden und Lehrern montiert ist.

Doch sensibilisiert eine Passage die Zuschauer für einen derartigen Einsatz von Klängen, wenn im Vorfeld ab Minute 23.45 der spätere Klavierspieler und Killer eine Art auditive Idiosynkrasie erlebt, als er den Lärmpegel in der Schulkantine überlaut wahrnimmt und sich mit den Händen den überforderten Kopf hält.

¹ Es handelt sich dabei um die Stücke *Türen der Wahrnehmung* (1996) und *Beneath the Forest Floor* (1992), die größtenteils auf Field Recordings basieren. Außerdem weist der Nachspann auf Stücke wie *Supernal Infinite Space* (Kawabata), *Waikiki Easy Meat* (Mano) von *Acid Mothers Temple & The Melting Paraiso U.F.O.* hin.



- Stills aus Elephant (2003) von Gus Van Sant.
© Kinowelt 2004 (DVD).

Klaviermusik, O-Töne, atmosphärische Geräusche, *Musique concrète* – alles verdichtet sich wie bei einer *auditiven Intarsie* zu einem Klangteppich im Sound Design. Dennoch liegt hier keine klangliche Hintergrundkulisse vor, sondern ein eigenständig gestalteter Soundtrack mit der Qualität einer Filmmusik.