

Der funktionelle Gebrauch
von Source-Music als autonome Musik
in einer Auswahl von Wim Wenders Filmen

Magisterarbeit im Fach Musikwissenschaft

an der

Philosophischen Fakultät der
Universität zu Köln

PD Dr. Lars-Christian Koch

Anke Bickenbach

Köln, den 13.02.2008

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Einblick in die Geschichte der Filmmusik	4
2. Diskussion der Kategorisierungsbegriffe	6
2.1 Der Einsatz autonomer Musik im Film	7
2.1.1 Songs im Film	10
2.1.2 Das Leitmotiv	12
2.1.3 Das musikalische Zitat	14
2.2 Funktionale Musik vs. Autonome Musik?	16
2.3 (Film) Score vs. Soundtrack	18
2.4 Source-Music	20
2.4.1 Begriffsbestimmung und -abgrenzung	20
2.4.2 Ästhetische Funktionen	23
3. Theorien und ästhetische Modelle zum Einsatz von Filmmusik	25
3.1 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: Komposition für den Film	26
3.2 Siegfried Kracauer: Theorie des Films	27
3.3 Zofia Lissa: Ästhetik der Filmmusik	28
3.4 Hansjörg Pauli: Filmmusik	30
3.5 Norbert Jürgen Schneider: Handbuch der Filmmusik	31
4. Filmmusik bei Wim Wenders	32
4.1 Wim Wenders: Leben und Werke	33
4.2 Einfluss und Gewicht von Musik in Wenders Filmen	35
5. Exemplarische Filmmusikanalyse	38
5.1 ‚Der Himmel über Berlin‘ (1987)	38
5.2 ‚Bis ans Ende der Welt‘ (Director’s Cut) (1991)	42
5.3 ‚Lisbon Story‘ (1994)	47
5.4 ‚The Million Dollar Hotel‘ (2000)	53
5.5 ‚Don’t come knocking‘ (2004)	58
5.6 Ausblick: ‚The Palermo Shooting‘ (in Vorbereitung 2007/08)	62
6. Fazit	63

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Bibliographie
- Filmografie

Anhang

A. Interviews

1. Filmtonemeister Martin Müller (05.12.2007)
2. Cutterin/Sound Editor Claudia Fröhlich (21. 12. 07)
3. Script Supervisor/Regieassistentin Gabriele Mattner (22. Dezember 2007)

B. CD-ROM und Einstellungsprotokolle

B.1 Einstellungsgrößen

1. ‚Der Himmel über Berlin‘: Crime and The City Solution: Six bells chime
2. ‚Der Himmel über Berlin‘: Nick Cave & the Bad Seeds: The Carny/From her to Eternity
3. ‚Bis ans Ende der Welt‘ (Director’s Cut) Teil I: Talking Heads: Sax and Violins
4. ‚Bis ans Ende der Welt‘ (Director’s Cut): Neneh Cherry: Move with me
5. ‚Bis ans Ende der Welt‘ (Director’s Cut): Alle Protagonisten: Days
(+ Tab. 1: Filmmusik in ‚Bis ans Ende der Welt‘ (in der Reihenfolge ihres Erscheinens))
6. ‚Lisbon Story‘: Madredeus: Alfama
7. ‚The Million Dollar Hotel‘ (Engl.): Protagonist Dixie: Für Elise/ I am the Walrus
(+ Tab. 2: Filmmusik in ‚The Million Dollar Hotel‘ (in der Reihenfolge ihres Erscheinens))
8. ‚Don’t come knocking‘: Protagonist Earl: Lonely Man
9. ‚Don’t come knocking‘: Protagonist Earl: Strike a Match/Shaken, Rattled and Rolled

„Motion Pictures’ has become a definition of music.”¹

¹ Wenders (2001), On Film, S. 56.

ERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich, dass ich diese Magisterarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen. Diese Arbeit hat in dieser oder einer ähnlichen Form noch nicht im Rahmen einer anderen Prüfung vorgelegen.

Köln, den 13. Februar 2008, Anke Bickenbach

Einleitung

Ein auffälliges Merkmal vieler Filmmusik ist ihre Unauffälligkeit. In den meisten Filmkritiken wird die Musik mit keinem Wort erwähnt. So wird der Film häufig als das Wesentliche empfunden und die Musik als Zutat oder Kommentar. Gleichwohl bildet Filmmusik zweifellos eine der Hauptlegitimationen des Films. Dramaturgisch sinnvoll eingesetzt erleichtert sie die Identifikation des Zuschauers mit dem Leinwandgeschehen. Sie verschafft ihm einen leichteren Zugang aus seiner Wirklichkeit heraus in die filmische und transportiert so die Glaubhaftigkeit dieser im Film vorgetäuschten Realität.

Nach Ansicht vieler Filmmusiktheoretiker wird vorausgesetzt, dass Filmmusik die von Komponisten für den Film geschaffene Begleitmusik ist und die Bedeutung ihres Einsatzes darin bestehe, hintergründig auftretend eine Atmosphäre zu schaffen. Source-Music hingegen, also die Musik im Film, deren Quelle sowohl für den Zuschauer als auch für die Protagonisten im Film sichtbar ist, da sie dort stattfindet, würde, so viele Kritiker, die Handlung zum Stocken bringen und eine gewisse Stagnation im Bild bewirken. Sogar in der neuesten Literatur findet sich noch die Meinung, dass hauptsächlich hintergründig begleitende und nur für den Film komponierte Musik zur Filmmusik zählt.² Dass aber auch Source-Music gleichermaßen zur Filmmusik gezählt werden kann, soll in dieser Arbeit aufgezeigt werden.

Durch die Verbindung von Film und Musik – beides beschreibt Lexmann als ‚autonome Systeme‘ – werden neue Bedeutungen innerhalb des Filmganzen generiert, die weder die Musik noch das Bild allein erzeugen können.³ Filmmusik als autonom zu bezeichnen, stellt jedoch eine viel kritisierte Ansicht dar. Oft wird behauptet, dass diese Form des Einsatzes keine ‚richtige‘ Filmmusik sei. Inzwischen beginnen jedoch Begriffe wie Funktionalität und Autonomie, welche bis heute oftmals getrennt voneinander betrachtet werden, ‚ineinander zu fließen.‘ Dies wird deutlich, wenn autonome Musik bekannter Komponisten wie z. B. Beethoven in Stanley Kubriks Werk ‚A Clockwerk Orange‘ aus dem Jahr 1971 mehrmals zitiert wird und somit eine funktionale Bedeutung im Film erhält. Dass z. B. die Songs eines bekannten Künstlers wie Nick Cave nicht als angenehme Aushilfe für fehlende

² Lexmann z. B. rechnet in seinem aktuellen Werk ‚Theory of Film Music‘ (2006) vornehmlich ‚dramatic underscore music‘ zur Filmmusik, womit er gewissermaßen Source-Music ausschließt (Source-Music meint nach Atkins Filmmusik mit sichtbarer Quelle im Bild. Entweder durch einen Akteur im Bild ausgeführt oder Teil eines Milieus, in dem sich der jeweilige Protagonist befindet, vgl. Atkins (1983), Source Music in Motion Pictures, S. 21 ff. Ausführlicher diskutiert ab Kap. 2.4).

Diesen Begriff Source-Music lässt Lexmann dennoch nicht gänzlich ungeachtet, wobei er allerdings Geräusche und Dialoge mit einschließt, was eine eindeutige Begriffsdefinition erschwerte, vgl. S. 16. Untersucht man einschlägige Artikel zum Thema Filmmusik in Musiklexika, wird ersichtlich, dass explizit auf Geschichte, Ästhetik u. Theorie sowie Techniken der Tonaufnahme eingegangen wird; der Begriff ‚Source-Music‘ aber unerwähnt bleibt, vgl. Cooke (2001), New Grove, S. 797, u. Siebert (1995), MGG (S. 446 – 474).

³ Lexmann (2006), S. 7.

Handlungen oder nicht durchdachte Drehbücher dienen, sondern Filme funktionell bereichern können, soll in dieser Arbeit veranschaulicht werden. Aus der Rezeptionsperspektive verstehe ich alle Musik in einem Film als Filmmusik und behaupte, dass autonome Source-Music als Strategie der visuellen und emotionalen Filmgestaltung funktionelle Bedeutung haben kann und bewusst als solche eingesetzt wird.

Filmmusik ist im eigentlichen Sinne auf Spielfilme oder Dokumentationsfilme ausgelegt, wobei sie auch bei anderen Medien wie Computerspielen oder in der Werbung Einsatz findet. Im Folgenden liegt der Schwerpunkt der Untersuchung ausschließlich auf Spielfilmen des Regisseurs Wim Wenders im Zeitraum von 1987 und 2008. Es stellt sich natürlich die Frage, warum genau diese Auswahl getroffen wurde und nicht eindeutigerer Exempel „repräsentativer“ Filmmusik zur Analyse herangezogen wurden, wie z. B. *Casablanca* oder *Spiel mir das Lied vom Tod*.⁴ Im Gegensatz zu der bei diesen Beispielen verwendeten „konventionellen“ Filmmusik, die ihre suggestive Wirkung vor allem dadurch erzielt, dass sie vom Zuschauer nicht bewusst wahrgenommen wird, soll dargelegt werden, dass im speziellen Wenders die Musik im Film größtenteils als eigenständige musikalische Ausdrucksform präsentiert, welche aber auch gleichzeitig dramaturgisch wichtige Funktionen erfüllt.

Bekannt wurde Wenders auch durch Musikedokumentationen wie *Buena Vista Social Club* oder *Viel Passiert – Der BAP Film*. Welche wichtige Rolle die Musik bei Wenders schon immer gespielt hat, erklärt BAP-Sänger Wolfgang Niedecken:

Musik ist in Wenders-Filmen sehr wichtig. Er hat ja auch mal gesagt, der schönste Moment beim Filmemachen sei für ihn, wenn die Bilder und die Musik zusammenkommen. Bereits bei *Summer in the City* hören wir die Kinks und bei *Alice in den Städten* hat er Aufnahmen von Chuck Berry hineingeschnitten.⁵

In Musikedokumentationen ist natürlich immer ein *bewusster* Umgang mit Musik erkennbar, welche gezielt eingesetzt wird. Daher erscheint mir eine Auswahl seiner Spielfilme in Abgrenzung zu Musikedokumentationen für diese Untersuchung am besten geeignet. Dieser Ansatz ist deshalb sinnvoll, da bei Musikedokumentationen Musik ohnehin die Hauptrolle spielt und automatisch die wichtige Bedeutung der Musik impliziert ist. Die Frage ist nun, ob bei Wim Wenders Spielfilmen dieser bewusst funktionale Musikeinsatz ebenfalls gegeben ist.

⁴ *Casablanca* (1942) unter der Regie von Michael Curtis ist ein charakteristisches Beispiel für den Einsatz von Filmmusik (des Komponisten Max Steiner). Dennoch besteht ein Großteil der Musik aus vorbestehenden Werken und Variationen wie z. B. ‚As time goes by‘. In *Spiel mir das Lied vom Tod* ist ein wesentliches Gestaltungsmerkmal die musikalische Untermalung. Sergio Leone inszenierte lange Passagen zum Rhythmus der Musik, die schon im Vorfeld von Ennio Morricone komponiert wurde.

⁵ Niedecken in Behrens (2005), *Man of Plenty*, S. 41.

Die gesamte Arbeit wird gestützt durch informatorische Interviews.⁶ Leider war es mir auch nach monatelangen intensiven Bemühungen nicht gelungen, Wim Wenders persönlich zu interviewen. Er hatte bereits einem Interview zugestimmt, fand aber aufgrund von Dreharbeiten und anschließender Postproduktion für seinen aktuellen Film *The Palermo Shooting*, (welcher 2008 in die Kinos kommen wird), leider doch nicht die nötige Zeit. Daher greife ich auf O-Töne aus vorbestehenden literarischen bzw. digitalisierten Interviews zurück. Zu Dank verpflichtet bin ich Filmtonemeister Martin Müller, Cutterin und Sound Editor Claudia Fröhlich, sowie Script Supervisor und Regieassistentin Gabriele Mattner, die mit Wenders an verschiedenen Filmen mitgearbeitet haben. Sie standen für Interviews zur Verfügung und lieferten erkenntnisreiche Einblicke zur Erörterung meiner These.

Zunächst werden zum allgemeinen Verständnis der Thematik ein kurzer Einblick in die Filmmusikgeschichte gegeben, elementare Begriffe erläutert und einschlägige Theorien bezeichnender Filmmusiktheoretiker gegeben. Vor allem durch diese Modelle für eine funktionale Zuordnung von Filmmusik haben die in Kap. 3 erwähnten Autoren ein vermehrtes Interesse an Filmmusik hervorgerufen. Obwohl ihre Theorien schon älter sind, besitzen sie oftmals auch heute noch Gültigkeit, wodurch eine Betrachtung dieser frühen Primärquellen hinsichtlich meiner These sehr aufschlussreich ist. Nachdem die theoretischen Voraussetzungen für eine nachvollziehbare Analyse geschaffen worden sind, werden Einfluss und Gewicht von Musik im Leben und den Werken des Regisseurs beleuchtet. Im Anschluss beschäftige ich mich in der exemplarischen Filmanalyse ausführlich mit der Untersuchung wichtiger ‚Schlüsselszenen‘ der ausgewählten Filme, wobei der Aspekt der Geräuschebene aufgrund des Umfangs dieser Arbeit nicht umfassend berücksichtigt werden kann. Isolierte Untersuchungen wichtiger Szenen schaffen im Grunde keinen ausreichenden Hintergrund für eine filmmusikalische Funktionsanalyse. Doch ist vor dem Hintergrund einer Eingrenzung der Arbeit eine Einschränkung auf die wichtigsten Szenen erforderlich, wobei die Bedeutung der Musikeinsätze für die Handlung dennoch nicht verloren geht. Diese Szenen stehen in enger Beziehung zum gesamtdramaturgischen Geschehen und verweisen sogar darauf.

Wie in der exemplarischen Filmanalyse ersichtlich sein wird, verknüpft Wenders sehr häufig bewegte Bilder mit präexistenten Songs, die er mit sichtbarer Quelle sowohl

⁶ Verw. auf die transkribierten informatorischen Interviews im Anhang. *Informatorische* Interviews dienen der deskriptiven Erfassung von Tatsachen aus den Wissensbeständen der Befragten. In dieser Form des Interviews wird der Befragte als Experte verstanden, dessen Fachwissen verhandelt wird, vgl. Lamnek (2005), *Qualitative Sozialforschung*, S. 333.

Zuschauer als auch Protagonisten nahe bringt. Wie Cutterin Fröhlich erklärt, wird die Musik regulär erst nach Abschluss der Dreharbeiten komponiert;

außer in "speziellen" Fällen (so auch bei Wim). Dann geben die Regisseure ihren Musikern bereits das Drehbuch oder erzählen von ihrer Idee der Geschichte. So kommt es, dass zum Teil bereits Musiken vor dem Bild vorhanden sind, die sehr inspirierend sein können. Im Fall von Wim sind das ja auch oft Songs, die zum Teil vorher schon existierten und ihn zu bestimmten Szenen motivierten. Mir fällt spontan die Szene mit dem "Weeping Song" von Nick Cave ein, im Film "Arisha, the Bear and the Stone Ring".⁷

Ob diese speziellen Einsatzformen von Source-Music Filme dramaturgisch bereichern können, soll in dieser Arbeit auch geprüft werden. So soll versucht werden, Gemeinsamkeiten im funktionellen Gebrauch von Source-Music in den ausgewählten Filmen zu finden; sofern sie überhaupt vorhanden sind.

In diesem Zusammenhang wird auf die beiliegenden Einstellungsprotokolle verwiesen, die der genaueren Erfassung der filmischen Struktur innerhalb der einzelnen Sequenzen dienen. Angemerkt sei jedoch, dass die Sekundenangaben aus eigenen Messungen der im Handel erhältlichen DVD's resultieren und geringfügig ungenau sein können. Die Protokollierung ermöglicht vor allem einen tiefen Einblick in die Musikdramaturgie der Filme im Zusammenhang mit der Betrachtung der einzelnen Schlüsselszenen auf der CD-ROM, welche dem Anhang beigelegt ist.⁸ Zum Einstieg in das breite Themengebiet Filmmusik wird nun ein kurzer Einblick in die geschichtliche Entwicklung vorangestellt.

1. Einblick in die Geschichte der Filmmusik

Die ersten Versuche einer Kopplung von Filmbild und Musik reichen in die Frühzeit der Filmgeschichte zurück. Die ersten Stummfilmvorführungen der Brüder Louis und Auguste Lumière in Paris wurden schon im Jahr 1895 live von einem Orchester begleitet. Seit der Geburtsstunde des Tonfilms am 6. Oktober 1927 mit der New Yorker Premiere des Films *The Jazz Singer* fand zunächst der Einsatz von Source-Music an Stelle von Begleitmusik im Film Verbreitung. Dieser erste Tonfilm unter der Regie von Alan Crosland ist ein gutes Beispiel für den frühen Einsatz von Musik mit sichtbarer Quelle: Dem Hauptdarsteller Al Jolson bietet sich in der Handlung ständig die Gelegenheit, seine Gesangskunststücke dem Kinopublikum vorzuführen.⁹

⁷ C. Fröhlich im Interview v. 21.12.2007, geführt v. der Verfasserin, s. Anhang.

⁸ Die zu untersuchenden Szenen sind in hoher Qualität als mpeg4-Dateien im Format 16:9 auf Mac u. PC einsehbar. Sollten die Videos per Computer nicht geöffnet werden können, ist der VLC-Player installationsbereit zur Ansicht der Clips ebenfalls der CD-ROM beigelegt.

⁹ Vgl. Siebert (1995), MGG-Art. Filmmusik, S. 446 u. 454; Cooke (2001), New Grove-Art. Film music, S. 798; sowie Maas (2001), Arbeitsheft Filmmusik, S. 14.

Im selben Jahr der Premiere des Tonfilms erschien das ‚Allgemeine Handbuch der Film-Musik‘ des Dirigenten Hans Erdmann und Kinokapellmeisters Giuseppe Becce, welches im geschichtlichen Zusammenhang wichtig zu erwähnen ist. Dieses Werk beschäftigt sich schon zu damaliger Zeit mit dem funktionalen Einsatz von Filmmusik. Im zweiten Band des Handbuchs stellen die Autoren ca. 3050 Musiktitel zusammen, die verschiedenste filmische Situationen abdecken sollen. Eine Grundunterscheidung der Filmmusik treffen sie in ‚Expression‘ und ‚Incidenz‘. Expression wird als Ausdrucksmusik definiert, die den Stimmungscharakter einer Szene aufgreift. Incidenz meint Handlungsmusik, die bewusst im szenischen Vorgang vorkommt und auf lokale, historische oder soziale Merkmale des Filminhalts durch Musik hinweist.¹⁰ Dieser Begriff darf jedoch nicht mit Source-Music gleichgesetzt werden, wie es heute oft der Fall ist. Eine genauere Abgrenzung dieses Begriffes erfolgt in Kap. 2.4.1.

In den frühen 1930er Jahren herrschte die Meinung, dass Musik durch eine sichtbare Quelle im Film gerechtfertigt werden müsse. Synchronon war zu dieser Zeit schon eine technische Gegebenheit und viele Regisseure weigerten sich, in ihren Filmen Musik zu verwenden, die nicht vom Bild her ausgewiesen war. Dies hatte zur Folge, dass sich mehr und mehr Source-Music „ins Bild schob“, wie Stehgeiger, Balladensänger oder Radio- und Grammophonapparate. Diese Quellenrechtfertigung von Musik wurde auch durch die Einbindung von Songs in Filmen ausgeweitet. Um einen Song auch während eines Films mehrmals in voller Länge spielen zu können, wurden häufig Szenen geschaffen, in denen die Hauptfigur singt; so wie etwa Marlene Dietrich in *Der Blaue Engel* aus dem Jahre 1930 mit Friedrich Holländers Song ‚Falling in Love again‘.

Die Einführung des Tonfilms fand jedoch keine durchgängige Zustimmung. Während die Mehrspurtechnik immer mehr Filmproduzenten vom Tonfilm überzeugte, leisteten die Interessenverbände der ausübenden Musiker vehementen Widerstand. Aufgrund der mechanischen Reproduktion von Filmmusik wurden sie als Orchesterbegleitung im Kino nicht mehr gebraucht und schließlich arbeitslos.¹¹ So verfasste der Regisseur Sergej Eisenstein, unterstützt von Pudowkin und Alexandrow im Jahr 1928 ein ‚Manifest zum Tonfilm‘, da er den künstlerischen Niedergang des Films durch den Ton fürchtete. Auch stellte er sich gegen den Einsatz von Source-Music und forderte eine „kontrapunktische Verwendung des Tons in Beziehung zum visuellen Montage-Bestandteil“. ¹² Eine Übereinstimmung beider würde dem Montagestück schaden und dadurch seine Bedeutung verlieren. Die fortschreitende Entwicklung des Einsatzes von Filmmusik war jedoch nicht

¹⁰ Erdmann, Becce (1927), Allgemeines Handbuch der Filmmusik, S. 70.

¹¹ Vgl. Kreuzer (2001), Filmmusik, S. 62.

¹² Eisenstein (2001), Manifest zum Tonfilm, S. 54.

aufzuhalten, wobei sich der Film auf neue Normen einstellte und auch Begleitmusik zeitweilig vorherrschend wurde.¹³

Seit den 1960er Jahren erfuhr die internationale Filmmusik durch den Einfluss von Rock- und Popmusik grundlegende Veränderungen. Die Music Departments wurden aufgelöst, was zum Ende des amerikanischen Studiosystems beitrug. Es wurden Songs eingesetzt, die rasch zu populären Hits wurden. Vor allem erfolgreiche Titelsongs brachte der Filmindustrie auf dem Umweg über die Schallplatte ein zusätzliches Geschäft. So warben diese Soundtracks für den Film und umgekehrt.¹⁴ Nicht wenige Filme verdanken ihren Kultstatus zum großen Teil dem Soundtrack. Ein Markenzeichen setzte der Film *Easy Rider*, der eine jugendorientierte „On-the-Road-Ästhetik“ thematisierte. In dem Film aus dem Jahr 1969 wurden Songs vornehmlich eingesetzt, um die Jugend der damaligen Zeit mit ihren Wünschen und Hoffnungen mithilfe der Musik zu porträtieren. Der Einsatz von Rock'n'Roll entsprach entweder den musikalischen Vorlieben des Zielgruppenpublikums, oder sie dienten als Insignium der im Film dargestellten sozialen Gruppe.¹⁵ Auch aus persönlichen Motiven wurde Rock- und Popmusik im Film verwendet. *Easy Rider* machte auf Wim Wenders ebenfalls großen Eindruck und gab ihm gewisse musikalische Anreize für seine Filme, wie in Kap. 4.2 ersichtlich sein wird.

In den Folgejahren wurde es immer einfacher, Musik in den Film zu übertragen. Heute ist es durch die ständig wachsende digitale Archivierung, MIDI-Technologie¹⁶ und vor allem die Möglichkeit der Verwendung gemafreier (Film)-musikarchive wie z. B. bluevalley recht einfach, die passende Filmmusik zu finden und einzusetzen. Auch wird die Arbeit der Filmkomponisten durch das technische Fortschreiten der computergestützten, rein synthetischen Erstellung und Bearbeitung von Musik beträchtlich erleichtert.¹⁷

2. Diskussion der Kategorisierungsbegriffe

Bevor ich mich dem Begriff Source-Music widme, gilt es zunächst, autonome Musik und ihre verschiedenen Einsatzformen zu diskutieren, sowie die Begriffe Score und Soundtrack zu beleuchten.

¹³ Vgl. Pauli (1976), Ein historisch-krit. Abriss, S. 100 f.; Kreuzer (2001), S. 61.

¹⁴ Vgl. Siebert (1995), S. 458 u. 467. Der Begriff ‚Soundtrack‘ (zu dt. Tonspur) wird genauer definiert in Kap. 2. 3.

¹⁵ Grimme (1998), Mission Impossible, S. 278; Powrie (2006), Changing Tunes, S. 123, sowie Maas/Schudack (1994), Musik u. Film, S. 47.

¹⁶ 1981 entwickeltes Datenübertragungsprotokoll von Dave Smith: Musical Instrument Digital Interface, einer digitalen Schnittstelle bzw. Notensatz für Musikinstrumente.

¹⁷ Powrie (2006), S. 15.

2.1 Der Einsatz autonomer Musik im Film

Bereits 1854 schuf der Musikwissenschaftler und -kritiker E. Hanslick die Grundlage des heutigen Begriffs der Tonsprache. Damit lenkte er den Blick auf das Eigenständige der Musik und bekundete damals schon eine ‚autonom-musikalische Anschauungsweise‘.¹⁸ Autonome Musik kann als „eigengesetzliche, nicht an äußere Zwecke gebundene Musik“ definiert werden und beschreibt so eine allein durch sich selbst begründete künstlerische Produktionsweise.¹⁹ In der Literatur wird der Begriff oft mit ‚absoluter Musik‘ in Verbindung gebracht. Adorno benutzt die Formulierung der autonomen Musik, die er mit ‚absoluter Musik‘ gleichsetzt, vermutlich erstmals um 1936 im Zusammenhang mit A. Bergs Oper *Lulu*, um die Eigenständigkeit der Musik gegenüber der Bühnenhandlung hervorzuheben. Dabei beschränkt er die Geltung des Begriffs allein auf die Ebene kompositorischer Verfahrensweisen. Der in den 1930er Jahren gebildete Begriff der autonomen Musik als ‚musiksoziologische Kategorie‘ lehnt Adorno ab, akzeptiert ihn aber als ‚werkimmanente Kategorie‘.²⁰

Dass autonome Musik als Filmmusik generell zulässig ist und diese in ihrem Einsatz als Source-Music dramaturgisch wichtige Funktionen übernehmen kann, versuche ich zunächst auf theoretischer Ebene aufzuzeigen, bevor ich Wenders ausgewählte Filme ausführlicher betrachte. In der Literatur wird oftmals das Gewicht der autonomen Musik in Abgrenzung zur funktionalen Musik gesehen. Davon überzeugt ist der Musikwissenschaftler Eggebrecht, welcher funktionale Musik als nicht „primär unter der Maxime des auf sich selbst gerichteten, bei sich selbst verbleibenden musikalischen Denkens“ ansieht:

Der Begriff ‚funktionale Musik wird hier erörtert als Oberbegriff von Arten heutiger Musik, [...] die nicht sub species des Begriffs des Artificiums und Kunstwerks, des musikalisch Artifizialen und Autonomen sich begreifen.²¹

Als Grundsatz für die Ungebundenheit von kompositorischen Normen oder sozialen Funktionen bedeutet autonome Musik also eine selbstständige gesellschaftliche Stellung von Komponisten und Rezipienten. Als Einsatz in Filmen wird sie nach Meinung vieler Filmmusiktheoretiker daher häufig als ungeeignet betrachtet, da Filmmusik immer als funktional betrachtet wird und niemals nur sich selbst repräsentieren kann. Grimme vertritt diesen Standpunkt mit dem Argument, dass Filmmusik ganz anderen Gesetzen folge als autonome Musik. Filmmusik existiere nur im Film, wodurch ihr jede interpretatorische

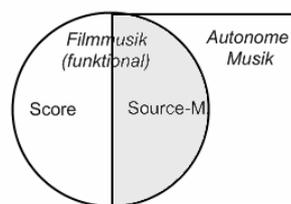
¹⁸ Vgl. Eggebrecht (1977), *Musikalisches Denken*, S. 7-10, (Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854).

¹⁹ Massow (1994), *Autonome Musik*, S. 1.

²⁰ Ebd., S. 2 – 6; Dahlhaus (1992), *Autonome Musik*, S. 72.

²¹ Eggebrecht (1977), S. 153, 160.

Offenheit fehle. Auch begreift er das Kinopublikum nicht als Konzertpublikum. Filmmusik wirke nicht nur über ihre musikalischen Mittel, d. h. die filmmusikalischen Strukturen sind nicht rein musikalischer Art, sondern solche der Bild-Ton-Beziehung. Filmmusik müsse sich immer Geräuschen, Dialogen und der Geschwindigkeit der Bilder anpassen. So wirkt die Musik nicht als eigentliche Musik, sondern als akustische Aufladung der Bilder. Das bedeutet, dass eine musikalische Phrase im Film immer etwas Außermusikalisches wie eine Person oder Situation repräsentiert und nicht auf sich selbst bezogen und in dem Sinne autonom sein kann.²² Eindeutig ist, dass Filmmusik immer als funktionale Musik angesehen werden kann, wenn sie einen bestimmten Zweck erfüllt. Nun ist allerdings zu fragen, wann Musik im Film denn keinem Zweck dient? Ist nicht auch autonome Musik immer mindestens dazu da, eine bestimmte Stimmung zu erzeugen? Die folgende Skizze verdeutlicht einmal graphisch meine These:



Score = Instrumentale Begleitung eigens für den Film komponierte Hintergrundmusik

Source-Music = Filmmusik mit sichtbarer Quelle im Bild

Rabenalt behauptet, dass die Musik im Film nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern diesen zu illustrieren hat.²³ Dagegen kann jedoch die Tatsache gestellt werden, dass Filmmusik z. B. von Komponisten wie Michael Nyman und vor allem präexistente Songs, dennoch völlig losgelöst vom ursprünglichen Zweck Zuhörer finden, die diese Kompositionen als eigenständige Werke genießen; auch ohne die dazugehörigen Filme je gesehen zu haben. Umgekehrt verliert autonome, in einem Film nicht bewusst zitierte, sondern wegen ihres Ausdruckswertes in Dienst genommene Musik im Kino ihre Eigenständigkeit und wird zu funktionaler Filmmusik.²⁴

In dieser Arbeit soll der Terminus autonome Musik in Abgrenzung solcher Begriffe wie E-Musik und U-Musik verwendet werden, da diese im Sinne von „kulturell wertvolle Musik“ seit Beginn des 20. Jh. durch Verwertungsgesellschaften wie beispielsweise der GEMA

²² Grimme (1998), S. 272 – 282.

²³ Rabenalt (2001), Ästhetik der Filmmusik, ersch. in: <http://www.miz.org/musikforum/mftxt/mufo9402.htm>.

²⁴ Ebd.

wirtschaftlich vorbelastet sind.²⁵ Auch soll der oben genannte Begriff ‚absolute Musik‘, welcher auch als „reinste“ Form der E-Musik angesehen wird, in dieser Arbeit ausgeklammert werden. Als Gegenstück zu ‚absoluter Musik‘ gilt die Bezeichnung ‚Programm Musik‘ als Ausdruck einer bestimmten instrumentalen Musikart. Programm Musik wird außerdem in Gegenüberstellung zur autonomen Musik als ‚ästhetische Kategorie‘ verwendet.²⁶ Autonome Musik sollte auch nicht mit ‚klassischer‘ Musik gleichgesetzt werden. Der Begriff wird in dieser Arbeit unabhängig vom Genre als präexistente, oftmals populäre musikalische Formen und Darbietungen verstanden. Die Werke sind meist durch bekannte Musiker oder Bands entstanden, welche nicht durch den Film begründet sind oder sich im Vorfeld auf diesen beziehen. Lexmann bezeichnet solche vorbestehende Musik, die nicht speziell für einen Film komponiert wurde, mit ‚archival music‘. Diese betrachtet er als autonom und dramaturgisch sinnvoll im Film. Den Einsatz von archival music sieht er nicht als Rekonstruktion präexistenter Musik, sondern durch die Zusammenführung mit dem Film kann diese durch die neuen „syntaktischen Bedeutungen“ bereichert werden. Wenn es sich dabei um Populärmusik handelt, tritt häufig der Fall ein, dass der Filmzuschauer durch seine Vorkenntnisse diese automatisch mit etwas assoziiert, wodurch sie aus ihrem ursprünglichen Kontext als autonome Musik gehoben wird und ihr in Verbindung mit Bildern ein neuer Ausdruck bzw. eine neue Bedeutung zukommt.²⁷

Damit ist jedoch die Frage, warum ein Regisseur autonome Musik für seinen Film wählen sollte, noch nicht ausreichend beantwortet. Es kann oft kostengünstiger sein, Filme mit schon vorhandener Musik zu unterlegen, anstatt einen Komponisten zu engagieren, der die Musik erst noch komponieren muss. Hier darf allerdings nicht die Beachtung der rechtlichen Vorschriften vergessen werden. In der Regel erwirbt der Produzent das Recht für die Verwendung der Musik zur Herstellung des Films. Für die Kinoauswertung und andere öffentliche Verbreitung des Films wie DVD-Ausgaben müssen die so genannten Synchronisationsrechte für jeden verwendeten Musiktitel erst von den Plattenverlagen eingeholt werden, welche oft auch hohe Beträge in Rechnung stellen. Dennoch werfen Filmkritiker Regisseuren Sparmaßnahmen vor, indem sie auf teure Filmkomponisten verzichten und stattdessen geringere GEMA-Gebühren zahlen, um vorbestehende Musik in den Film integrieren zu können. Die Musik wird dann zum Vehikel, die den Film mit ihrer Hilfe gewinnträchtig verkaufen lässt.²⁸

²⁵ E-Musik meint ‚ernste Musik‘; U-Musik bedeutet ‚unterhaltende Musik‘. Vgl. dazu Merten (2001), S. 2; <http://www.gema.de/> u. insbesondere <http://www.gema.de/urheber/werke-anmelden/einstufung-ihrer-werke/>.

²⁶ Massow (1994), Autonome M., S. 4 – 8.

²⁷ Vgl. Lexmann (2006), Theory of Film Music, S. 110, 147 f; Vgl. auch Powrie, S. 19.

²⁸ Merten (2001), S. 86; La Motte-Haber (1980), Filmmusik, S. 205.

Der Einsatz von autonomer Musik kann aber auch aus ganz anderen Gründen wie persönlichem „Geschmack“ erfolgen. Dies muss jedoch dramaturgisch begründet sein, z. B. in Form von Source-Music. Welche Motive für die Verwendung dieser Musik bei Wenders eine Rolle spielen, wird diese Arbeit zeigen. Zunächst werden verschiedene Formen des Einsatzes von autonomer Musik wie der Song, das Leitmotiv, sowie das musikalische Zitat im Film erörtert.

2.1.1 Songs im Film

Seit Beginn des Tonfilms wurden Popsongs in Filme integriert. In dem in Kap. 1 erwähnten Film *The Jazz Singer* fanden populäre Werke wie ‚Toot Toot Tootsie‘ oder ‚Dirty Hands, Dirty Faces‘ ihren Einsatz, um die Karriere Al Jolson’s anzutreiben. Diese Absicht trat verstärkt in den 1950er Jahren auf, um allgemeintypische Charakterzüge des Films und der Filmhandlung dieser Zeit zu porträtieren. Mit Bill Haleys ‚Rock around the Clock‘ in *The Blackboard Jungle* von Richard Brooks aus dem Jahr 1955 wurde die Jugend direkt angesprochen. Auch in Wenders Film *Don’t come knocking* findet sich ein Querverweis auf Haley, in dem der Protagonist Earl bei seinem Konzert seine Songs Bill Haley widmet (Verweis auf Kap. 5.5).

Immer mehr Regisseure wurden im Lauf der Zeit auf die dramaturgischen Wirkungen aufmerksam, welche Populärmusik besitzt und ausstrahlen kann. So bildete sich heraus, dass ‚Compilation Scores‘ zugunsten ‚Popular Songs‘ in den Hintergrund traten.²⁹ Auch heute wird sehr viel autonome Musik in Form von Songs in Filmen verwendet. Doch ist die Geschichte der Songs im Film auch von einem ständigen Auf und Ab gekennzeichnet: Oft werden Songs mit bloßem Bedacht auf Tonträgerverkäufe im Film eingesetzt. Dennoch gibt es viele Musterfälle, in denen die Symbiose von Popmusik und Filmhandlung hervorragende und dramaturgisch stimmige Filmwerke ergibt. Ein Beispiel des Regisseurs Quentin Tarantino sei vorab schon genannt: In *Pulp Fiction* aus dem Jahr 1994 werden „Song-Klassiker“ sinnvoll eingesetzt, um z. B. auf filmisch verarbeitete Lebensattitüden anzuspielen, oder wie der Regisseur selbst äußert, „den Zuschauer in Szenen mit Source-Music (etwa der Jive-Szene [...]) in dem von den Akteuren selbst erlebten Vergnügen einzufangen“.³⁰ Auch in Wenders Filmen finden sich sehr häufig Auftritte bekannter Pop- und Rockstars, die sich selbst spielen und dabei ihre Songs als Teil der Filmhandlung

²⁹ Vgl. Powrie (2006), S. 120 ff. Mit ‚Compilation Scores‘ sind eine Zusammenstellung von speziell für Filme geschaffene, die Handlung begleitende Musikstücke gemeint.

³⁰ Nach Kreuzer (2001), 88 f.

aufführen. Wie Wenders Filmtonmeister Müller erklärt, gab es im Lauf der Jahre immer wieder Bands als Komponisten:

In den Anfangsjahren z. B. bei *Alice in den Städten* war es ‚Can‘. Bei *Im Lauf der Zeit* war es diese Nürnberger Band [‚Improved Sound Limited‘, Anm. der Verf.], die ein Neill Young-ähnliches Stück komponiert hat.³¹

Einsatzformen und Motivationen von Songs im Film sind vielfältig: Beispielsweise werden sie als Titelsong für den Vor- oder Abspann, als dramaturgische Hintergrundmusik oder Source-Music verwendet. Dabei kann ein Song im Rahmen eines Konzertes oder als Ausweis des Bildes von einem Rundfunkgerät, Fernseher oder einer Jukebox erklingen. Auch ist der Einsatz im Stadium des Entstehens oder als Künstlerimprovisation möglich. Diese Einsatzform wird häufig in *Lisbon Story* beobachtet, wie in Kap. 5.3 dargelegt wird. Die Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa ist sogar der Meinung, dass von allen Wegen der Verbreitung von Musik die Vermittlung durch den Film einer der einfachsten und kürzesten ist, wobei sich das *Lied* dabei am besten eignet: „Das Lied ist eine der häufigsten geschlossenen und relativ stark aus ihrer Umgebung herausgehobenen selbstständigen musikalischen Formen [...] [und] kann als ein *Ganzes* auftreten.“³²

Bei der Verwendung von Songs als Source-Music sollten ein paar Kriterien überprüft werden. Die Frage, wie aktuell ein Song sein darf oder sollte, ist mit Vorsicht zu beantworten, denn ein Source-Music-Konzept zu finden, das auf Aktualität beruht, ist meist nicht einfach und sehr subjektiv. Der Begriff der Aktualität sollte nicht automatisch mit den Charts in Verbindung gebracht werden, da deren Entwicklung nicht wirklich vorhersehbar ist, sondern immer nur als Hinweis auf Stilistik, bestimmte Künstler oder „Modeerscheinungen“ verstanden werden. Auffällig ist auch, dass ältere Songs, die in heutigen Kinofilmen eingesetzt werden, wieder zeitgemäßen Geschmack beim Publikum treffen und sozusagen erneut entdeckt werden können.

Interessant ist auch die Frage, wie wichtig der Text eines Songs ist. Soll der Zuschauer ihn wörtlich verstehen und als wichtige psychologische Komponente wahrnehmen? Beeinflusst der Gesang den Dialog oder andersherum? Wenn Source-Music im Hintergrund spielt, kann davon ausgegangen werden, dass der Text meist zu vernachlässigen ist. Läuft die Musik vordergründig oder ohne Dialog im Hintergrund, wie z. B. bei einer Konzertszene, kann der Text die Aufmerksamkeit des Zuschauers fordern. Oft erschließt sich dem Betrachter nur bei bekannten Songs die Bedeutung des Textes. Nicht immer ist dies aber

³¹ Interview m. Martin Müller v. 05.12.07 (geführt v. der Verf.), s. Anhang.

Für den Film *Im Lauf der Zeit* aus dem Jahr 1975 steuerte ‚Improved Sound Limited‘ Stücke wie ‚Nine Feet Over The Tarmac‘, ‚Suicide Road‘ und ‚Silver Circles‘ bei [Anm. d. Verf.]

³² Lissa (1965), *Ästhetik der Filmmusik*, S. 280 ff.

auf den ersten Blick eindeutig. Bei weniger bekannten oder fremdsprachlichen Songs oder Werken, bei denen der Text akustisch schlecht zu verstehen ist, kann der Text trotzdem eine wichtige Bedeutung haben. Erst bei einer genauen Analyse oder Einsicht in Filmprotokolle erschließt sich die Bedeutung, wodurch klar wird, welche hohen Ansprüche ein Film verlangen kann. Weiterhin ist zu prüfen, ob der Song zusammen mit Hintergrundgeräuschen, Sounddesign und Dialogen mischbar ist. Eine dichte Musik füllt einen Großteil des Frequenzbandes aus und wird häufig an Stellen ausgesucht, wo die Tonebene als zu dünn empfunden wird.³³ Die Entscheidung, welche Songs als Source-Music eingesetzt werden, sollte also erst aus inhaltlichen, dann aus subjektiv-geschmacklichen Gründen getroffen werden. Entscheidend ist, dass der Song im Film optimale Voraussetzungen mitbringt, dass der Zuschauer ihn im Gedächtnis behält. Da er immer mit einem konkreten Bild und der Handlung verbunden ist, hat er stärker als andere musikalische Formen die Chance, ins Bewusstsein des Zuschauers zu dringen und sich dort zu verankern - insbesondere wenn er als Leitmotiv im Film immer wiederkehrt.

2.1.2 Das Leitmotiv

Der Einsatz von Leitmotiven stellt eher eine Technik der Verwendung als eine Funktion der autonomen Musik dar.³⁴ Die Thematik ist hier jedoch wichtig zu erwähnen, da das Leitmotiv in Form von autonomer Musik in Wenders Filmen auch Verwendung findet (vgl. z. B. Kap. 5.2 *Bis ans Ende der Welt*). Der Terminus knüpft ursprünglich an Richard Wagners musikdramatische Konzeption an, wonach Ereignisse, die bereits geschehen sind, als musikalische Erinnerungsmotive erneut ins Bewusstsein gerufen werden. Durch die deutschsprachige Prägung wird der Begriff im amerikanischen und französischen Kino ebenso bezeichnet. Gemeint ist eine Kopplung von Themen oder Kennmelodien an filmische Protagonisten, die leicht als Bedeutungsträger erinnerbar und erkennbar sein sollen.³⁵ So bezeichnet der Begriff Leitmotiv eine wiederkehrende Tonfolge, respektive alle Musikeinsätze, die mehr als einmal im Film gehört werden; sei es eine Melodie, ein kurzes Musikfragment oder jegliches musikalisches Erkennungszeichen. Das Leitmotiv bietet die Möglichkeit, musikalisch zu charakterisieren und durch Veränderungen desselben wechselnde Schicksale oder Stimmungen der Handelnden zu verdeutlichen. Vor allem in Filmen, die um eine Einzelperson aufgebaut sind, kann die leitthematische Musik

³³ Vgl. Weidinger (2006), Filmmusik, S. 113 ff.

³⁴ Vgl. Merten (2001), S. 49 f.

³⁵ Vgl. Maas (2001), S. 42; Bullerjahn, Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, S. 89.

zum Spiegelbild der Situation des Protagonisten werden.³⁶ Ist das Leitmotiv ausschließlich dem Zuschauer vorbehalten und fungiert also nicht als Source-Music, kann es ihm schon vorab Informationen über Geschehnisse im Film vermitteln, über die die handelnden Personen noch nicht verfügen.

Wird Musik im Film wiederholt und der Zuschauer erkennt dies, beginnt er automatisch unbewusst, diese Szenen miteinander zu verknüpfen und einen Sinnzusammenhang durch die Musik zu suchen. Musik wird hier also stärker wahrgenommen, auch wenn sie durch eventuelle „Abwandlungen“ wie z. B. Rhythmusveränderungen, Tonlagen- oder Instrumentenwechsel, oder sogar ein Wechsel zwischen Score und Source-Music, nicht sofort bewusst wahrgenommen wird. Durch die Einsatzform als Leitmotiv kann sich Filmmusik z. B. durch einen „Ohrwurm“ im Bewusstsein verankern. Wird die Musik anschließend ohne den Film gehört, wird der Zuschauer unweigerlich an die jeweilige Szene erinnert. Dies kann einerseits als Aufwertung des Einsatzes von Leitmotiven angesehen werden, da der Film dadurch besser in Erinnerung bleibt. Andererseits wird dies auch bewusst durch die Filmmusikindustrie genutzt, die Soundtracks auf diese Weise besser vermarkten kann. Auch in der Literatur ist der Einsatz der Leitmotivtechnik nicht durchweg positiv bewertet, sondern ebenso viel gescholten. So wurde z. B. der Vorwurf gemacht, dass es wie ein Markenzeichen einzelnen Charakteren aufgeprägt sei, mit diesen auftauche und wieder verschwinde.³⁷ Adorno und Eisler gehören zu den Hauptkritikern dieser Filmmusiktechnik, welche das Leitmotiv auf die Liste der ‚Vorurteile und schlechten Gewohnheiten‘ setzen. Ihrem Standpunkt nach führt die Leitmotivpraxis „zu äußerster Dürftigkeit der eigentlich kompositorischen Gestaltung.“ Dem Komponisten werde dadurch lediglich die Arbeit erleichtert, da er zitieren und wiederholen kann, wo er sonst neue Musik erschaffen müsste, was für sie eine Art „Armutzeugnis“ für die Filmschaffenden darstellt.³⁸ Hat der Rezipient jedoch die Bedeutung eines Leitmotivs in einem Film einmal erlernt, kann auch unabhängig und ohne das zugehörige Bild die Bedeutung der Handlung erkennbar werden.³⁹ Dadurch erhält das Leitmotiv seine Autonomie.

³⁶ Vgl. Maas/Schudack (1994), S. 44 u. 98; Maas (2001), S. 17 sowie Powrie (2006), S. 123.

³⁷ Vgl. Maas/Schudack (1994), S. 38 f.

³⁸ Adorno (2003), *Komposition für den Film*, S. 15 f.; vgl. auch Merten (2001), S. 49.

³⁹ Flückiger (2001), *Sound Design*, S. 187.

2.1.3 Das musikalische Zitat

Musikalische Zitate im Film bedeuten zunächst einmal die Einbindung einzelner vorbestehender Musikstücke oder -teile in ein neues Werk, den Film. Damit ist also die Arbeit mit musikalischem Material gemeint, welches aus anderen Kunstformen entnommen und zur Filmmusik umgewandelt wird. Vorab ist wichtig zu erwähnen, dass musikalische Zitate als solche erkannt werden, wenn sie zum Sinnzusammenhang des Films beitragen sollen.⁴⁰ Sinn erwächst dem Zitat daraus, dass es als ein Symbol wahrgenommen wird. Erst wenn die Intentionen der Musik verstanden werden, wird der Zuschauer um Informationen bereichert, wodurch Zitate als ein Code für Informationen verstanden werden können. Der Regisseur muss also voraussetzen können, dass der Zuschauer das Zitat als autonome Musik identifiziert. De la Motte-Haber sieht die Verwendung von Zitaten im Film kritisch:

Da Zitate nur so viel Informationen bergen, wie das Bewusstsein des Rezipienten birgt, sind sie auf gelerntes Wissen bezogen. [...] Zitate in der Filmmusik sind deshalb auf Bildungstraditionen verwiesen; manchmal scheint es sogar, als erfüllten sie darüber hinaus keine spezielle Aufgabe.⁴¹

Wenn Zitate nur als Hintergrund einer Szene oder eines Gesprächs fungieren, wie z. B. willkürliche Radiomusik, sind sie meist dramaturgisch bedeutungslos. Der Zuschauer identifiziert sie zwar als autonome Musik, erkennt aber, dass genauso gut ein anderes Stück gespielt werden könnte. Oft sind es wie erwähnt auch sehr persönliche Bindungen des Regisseurs an bestimmte Musikstücke, die zur Verwendung dieser in den Film geführt haben. Solche personenbezogenen Assoziationen sind vom Zuschauer jedoch nur nachvollziehbar, wenn er mit der Biographie des Regisseurs vertraut ist. Wenn der Einsatz aus persönlichen Motiven geschieht, kann die Musik dennoch auch geschickt und bewusst eingesetzt werden und bestimmte Funktionen erfüllen. Bei dem Vergleich von Wenders frühen Filmen fällt auf, dass sehr viel autonome Musik und vor allem Rock-Zitate eingesetzt werden. Diesen Zitaten wird dabei eine ganz direkte inhaltliche Funktion zuteil, die manchmal über die der das Geschehen kommentierenden Originalmusiken hinausreicht. Die Tonquellen wie Plattenspieler sind dabei sogar meist im Bild sichtbar. So finden sich in all seinen Arbeiten beständig direkte musikalische Zitate. Dieses Konzept beschreibt auch Filmtonemeister Martin Müller:

In *Alice in den Städten* wird Canned Heat aus der Jukebox gehört. Das waren immer sehr ausgewählte und bewusst genommene Sachen, es war nicht Irgendetwas. Es war

⁴⁰ Merten (2001), S. 53 f.

⁴¹ La Motte-Haber (1980), S. 206 f.

auch schon beim Drehen klar, welche Musik genommen werden soll. Das unterscheidet ihn auch von anderen Regisseuren, die später irgendetwas auflegen.⁴²

Auch Wenders früher Film *3 amerikanische LP's* handelt vorwiegend von der Musik der ‚Creedence Clearwater Revival‘, von Harvey Mandel und Van Morrison. *Alabama* sei ein Film, sagt Wenders, der vom Unterschied erzählt, ob Bob Dylan oder Jimi Hendrix ‚All along the Watchtower‘ interpretieren. In *Falsche Bewegung* hört der Protagonist Wilhelm zu Beginn immer wieder einen Titel von ‚The Troggs‘, und singt später einige Zeilen aus dem Song von Bob Dylan ‚It's a hard rain gonna fall‘. Auch in *Im Lauf der Zeit* wird Dylan zitiert. Müller erklärt auch hierzu:

Unheimlich viel Dylan wurde gehört. Damals waren gerade die Basement Tapes herausgekommen. (...) Hanns Zischler wollte auch einmal unbedingt bei uns im Kamerawagen mitfahren, weil bei uns die guten Dylan-Kassetten lagen. Es wurde auch unheimlich viel getauscht und vorher geklärt, wer mitfährt und (...) wer nichts zu besprechen hat, darf sich zurücklegen und die ganze Rückfahrt Dylan hören.⁴³

So wird deutlich, dass Zitate in Wenders Filmen häufig aus persönlichem Musikgeschmack eingesetzt werden. Dennoch werden sie nicht willkürlich eingesetzt, sondern durch die Handlung legitimiert. Wird das Zitat im Hinblick auf bestimmte Funktionen und Wirkungen dramaturgisch eingesetzt, kann es dem Zuschauer ergänzende Informationen bieten. Ob und welche Funktionen Zitate in den von mir ausgewählten Filmen haben, zeigt die Filmanalyse ab Kap. 5.

Verweist das Zitat auf etwas Bestimmtes, z. B. durch den Text, der natürlich wiederum vom Zuschauer verstanden werden muss, fungiert es ‚doppelt‘; nämlich als Zitat für den Zuschauer und den Protagonisten. Auf diese Weise wird die aktuelle Szene um Assoziationen, die beide verbinden, bereichert.⁴⁴ Das Zitat kann über den in den Film transportierten Kontext hinaus eine neue Verweiskraft erhalten: „Musik, die vorher als abstraktes Medium keine direkte Aussage hatte, kommt durch die Dramaturgie des Films in einen neuen Zusammenhang.“⁴⁵ Ihren besonderen ästhetischen Reiz gewinnen Zitate natürlich durch das „Aha-Erlebnis“, das dem Zuschauer wie durch den Einsatz von Leitmotiven die Rolle der überlegenen Person schenkt, die über mehr Informationen verfügt als die im Bild auftretenden Personen. Wird das Zitat nicht direkt als solches erkannt, können aber oft schon der Gestus und der Anklang an etwas Bekanntes reichen, um die Wirkung sicher zu erzielen.⁴⁶

⁴² Interview m. M. Müller v. 05.12.07, s. Anhang.

⁴³ Vgl. Interview m. Müller in: <http://www.equinoxe.de/film/WENDERS3.HTM>.

⁴⁴ Vgl. Lissa (1965), S. 309.

⁴⁵ Merten (2001), S. 77.

⁴⁶ Vgl. Maas/Schudack (1994), S. 45.

2.2 Funktionale Musik vs. Autonome Musik?

Wie in Kap. 2.1 angedeutet, werden in der Musikwissenschaft seit Beginn der 1930er Jahre Diskussionen darüber geführt, inwieweit ästhetische Autonomie und Funktion von Musik voneinander abgegrenzt werden können. Mit dem seit Mitte der 1940er Jahre gebildeten Begriff ‚functional music‘ als musiksoziologische Kategorie wird die Bindung von Musik an gesellschaftlich bedingte außermusikalische Zwecke gekennzeichnet. Funktionale Musik bedeutet also zweckgebundene Musik „deren Produktion bzw. Reproduktion sich versteht und zu verstehen ist wesentlich in intendierter Abhängigkeit von einem konkreten Zweck, in Erfüllung einer Verrichtung (lat. *functio*).“⁴⁷ Funktionale Musik kann als Klassifikation für jede an konkrete gesellschaftliche Zwecke gebundene Kompositionsart (wie z. B. Tanzmusik) angesehen und so zu einem Synonym für die ältere Bezeichnung ‚Gebrauchsmusik‘ werden.⁴⁸ Der Ausdruck ist Anfang der 1920er Jahre entstanden. Gebrauchsmusik wurde zunächst in der musikwissenschaftlichen Forschung verwendet, um zweckgebundene Musik zu bezeichnen, die im Gegensatz zur autonomen Musik steht. Allerdings wurde damit schon bald ein ästhetisches Urteil impliziert. Gebrauchsmusik wurde als Schlagwort benutzt, welchem eine normative Bedeutung zukam: Mit dem Terminus wurden aktuelle anti-romantische Tendenzen in der damaligen Musikästhetik wie auch in der künstlerischen Produktion bezeichnet. Doch gewann das Wort allmählich seine neutrale, deskriptive Bedeutung zurück und wird heute wie erwähnt als Synonym für funktionale Musik verwendet. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass Gebrauch und Funktion nicht unbedingt gleichzusetzen sind.⁴⁹

Eine Abgrenzung von autonomer und funktionaler Musik wird auch häufig in der Form gezogen, dass autonome Musik um ihrer selbst Willen erschaffen oder reproduziert wird und somit als „artifizuell eigenständig“ und damit „hochwertiger“ als funktionale Musik gilt. Diese dient primär einem Zweck und gehöre deswegen zur „nichtartifizuellen“ Musik. Funktionale Musik wird so als Alltagsgegenstand behandelt, den man nicht zum Bildungsstand und geistigem Niveau zählen möchte.⁵⁰ Ein Musikwerk als autonom und nicht funktional zu betrachten, könnte also heißen, es gesellschaftlich aufzuwerten. So bildet die Unterscheidung in funktionale und autonome Musik meist automatisch ein gesellschaftliches Werturteil.

⁴⁷ Eggebrecht(1977), S. 157; Massow (1994), funktionale Musik, S. 1 u. Kloppenburg (2000), S. 49.

⁴⁸ Massow (1994), S. 4.

⁴⁹ http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Gebrauchsmusik.pdf.

⁵⁰ Vgl. Cooke (2001), S. 6; Massow (1994), S. 9; Nierwetberg (2002), Art.: Applaus f. ein Stück musikalischer Seele, S. 6.

Häufig wird der Begriff funktionale Musik als Bezeichnung für Hintergrundmusik verwendet. Dies rührt vermutlich durch die zeitweilig beherrschende Marktstellung der Firma Muzak her. Im Sachlexikon Populärmusik wird unter dem Begriff ‚funktionelle Musik‘ auf die folgende unter dem Stichwort Muzak gegebene Definition verwiesen: „eine 1934 in den USA gegründete Firma, die sich auf die Herstellung und den Vertrieb von Hintergrundmusik, sogenannter funktioneller Musik spezialisiert hat [...]. Das hat den Namen Muzak zum Synonym für funktionelle Musik werden lassen.“⁵¹ Teilweise wird zwischen funktionaler und funktioneller Musik unterschieden, wobei aber ein eindeutiger Gegensatz nicht übergreifend erkennbar ist. Braun und Kühn grenzen die Begriffe wie folgt voneinander ab: ‚Funktional‘ wird auf die Leistung und ‚funktionell‘ auf das Ergebnis und die Wirksamkeit bezogen. Funktionale Musik wäre demnach durch bestimmte gesellschaftliche Veranstaltungen „bedingt“; funktionelle Musik dagegen soll bestimmte Wirkungen haben.⁵² Vergleicht man diese Auffassung mit Definitionen verschiedener allgemeiner Lexika, so ergeben sich Unstimmigkeiten. Im allgemeinen Sprachgebrauch wiederum gelten beide Begriffe oft als identisch. In dieser Arbeit wird dafür plädiert, Filmmusik als ‚funktionale‘ Musik zu bezeichnen.

Trotz der oben beschriebenen Gegenüberstellung von autonomer und funktionaler Musik fechtet Eggebrecht diese Polarität wiederum in ihrer Ausschließlichkeit an. Wenn autonome Musik frei von Funktionen wäre, würde dies bedeuten, dass sie jenseits der Gesellschaft angesiedelt sei; eine nicht gesellschaftlich determinierte und eingebundene Art von Musik gibt es aber nicht. Autonom und funktional begreift Eggebrecht außerdem nicht nur als Klassifikation zwischen Werken, sondern als verschieden zu gewichtende Teilmomente innerhalb eines Werkes: „Zu unterscheiden sind funktionale Musik und funktionale Momente autonomer Musik, so auch umgekehrt autonome Musik und autonome Momente funktionaler Musik.“⁵³ So schließt der Begriff autonome Musik nicht aus, dass sie trotz ihrer primären Eigengesetzlichkeit ihrer Intention nach auch konkrete Funktionen erfüllen kann, also auf bestimmte Zwecke gerichtet ist.

Auch die Ansicht der Musikwissenschaftlerin Lissa, wonach autonom und funktional zwei eindeutig abgegrenzte Kategorien bilden, ist in ihrer Ausschließlichkeit nicht zu halten. Zunächst behauptet sie:

⁵¹ Ziegenrücker/Wicke (1987), Sachlexikon Populärmusik, S. 258b, u. Massow 1994), S. 3 f.

⁵² Nach Massow (1994) S. 2: W. Braun und H. Kühn: Musik im Hintergrund. Zur Erkenntnis eines umstrittenen Phänomens, NZfM CxxxIII, 1972, S. 623 a.

⁵³ Eggebrecht (1977), S. 167; vgl. auch Massow (1994), funktionale M., S. 7.

Die visuelle Schicht [...] bestimmt ihre stilistischen Mittel. Daraus erwächst der nicht autonome Charakter der Filmmusik. [...] Die Musik verliert also im Film diejenigen Züge, die in der autonomen Musik für die Einheit des Werkes entscheidend sind. [...] Die Musik gewinnt eine ganze Reihe dramaturgischer Funktionen, die sie als autonome Musik nie erfüllen könnte.⁵⁴

So beschreibt sie Filmmusik als eine neue Gattung der Musik, die ganz anders untersucht werden müsse als autonome Musik, da sich beide Gesetze stark voneinander unterscheiden. Sie hebt jedoch den Widerspruch auf, indem „die autonome Musik in ihrer spezifischen Form, als ganz bestimmtes Werk der Nichtfilmmusik geboten, in der Gesamtdramaturgie des Films eine bestimmte Rolle spielen kann,“ d. h. als Filmmusik fungieren kann.⁵⁵

Letztlich ist auch bei Adorno erkennbar, dass die Grenze zwischen beiden Begriffen zu „schwimmen“ beginnt: Er macht den Begriff Autonomie nämlich dadurch unwirksam, indem er ihn als ‚Funktion zweiten Grades‘ verschleiert.⁵⁶ Auch Dahlhaus folgert: „Im Extrem könnte von der autonomen Musik behauptet werden, daß es sie nicht gebe.“⁵⁷ Insofern ist eine scharfe Abgrenzung der autonomen zur funktionalen Musik schwierig, wenn nicht gar unmöglich. Da Filmmusik von Grund auf als funktionale Musik angesehen werden kann, ist schon allein dadurch der Gegensatz funktional ↔ autonom aufgehoben. Autonome Musik lässt sich also sehr wohl als funktionale Musik einsetzen – sofern ihr eigenständiger Charakter beim Zuhörer den gewünschten Effekt hervorruft.⁵⁸

2.3 (Film) Score vs. Soundtrack

Bis heute hält sich mehrfach die Meinung, dass Source-Music nicht gänzlich zur Filmmusik gezählt werden kann, sondern dass hauptsächlich begleitende Hintergrundmusik, sog. ‚(Film) Score‘ im Film eingesetzt werden sollte. Um meine These zu belegen, dass Source-Music sehr wohl wichtige Funktionen übernehmen kann und definitiv als Filmmusik angesehen werden muss, werden zunächst die Begrifflichkeiten geklärt.

Als Film Score, kurz Score (Engl.: Partitur), wird immer diejenige Musik bezeichnet, welche ein oder mehrere Komponisten als instrumentale Begleitung eigens für einen Film komponiert haben. Dabei ist es unerheblich, ob innerhalb der Musik auch Chöre oder Sologesänge auftauchen. Auf CD-Alben zu einem Film findet sich meist der Hinweis

⁵⁴ Lissa, S. 29.

⁵⁵ Vgl. Lissa (1965), S. 41 u. 313.

⁵⁶ Vgl. Massow (1994), Autonome M., S. 9.

⁵⁷ Dahlhaus (1992), S. 72.

⁵⁸ Vgl. Nierwetberg (2002), S. 6.

"Music composed by". Zu unterscheiden ist hierbei der Begriff ‚Soundtrack‘. Er dient als Oberbegriff für die Musik, welche im Film zu hören ist. Soundtrack bedeutet übersetzt nichts anderes als Tonspur; im Grunde also alles, was auf auditiver Ebene eines Filmes zu finden ist. In diesem Zusammenhang wird auch von ‚OST‘ gesprochen, dem ‚Original Soundtrack‘. In der Regel handelt es sich hierbei um Popsongs, die im Film auftauchen und nicht um die instrumentale Musik des Komponisten. Üblicherweise werden die Musiktücke meist nicht in ihrer ursprünglichen Länge oder Reihenfolge verwendet, wie sie auf der CD zum Film erscheinen, sondern dem Film angepasst und zurechtgeschnitten. Die Soundtrack-CD enthält oft Aufnahmen, die so nicht im Film enthalten sind, wenn nicht gar Bearbeitungen, die für das autonome Hören speziell hergerichtet wurden und damit eine Gattung populärer Musik darstellen.⁵⁹ Oft erreichen CD-Soundtracks hohe Verkaufszahlen, wodurch auch Filmmusiken zahlreicher älterer Filme inzwischen auf CD verfügbar sind. Bei der Lizenzierung und Weiterverwertung bereits vorhandener Titel kann der Film also einen gewichtigen Werbeeffect erzielen. Kaum eine CD enthält nur komponierten dramaturgischen Score, sondern meist eine Menge bereits veröffentlichter Songs. Unbestreitbar eröffnen sich aber auch für die Zuschauer durch die Verknüpfung von Songs mit Bildern und Geschichten neue Dimensionen, wodurch sie ihnen nachhaltig im Gedächtnis bleiben. Die emotionale Verknüpfung funktioniert aber nur, wenn die Songs nach inhaltlichen Kriterien ausgesucht werden. Reine Marketingstrategien können doch recht schnell durchschaut werden.⁶⁰

Auf CD-Covern wird die Unterscheidung zwischen Score und Soundtrack allerdings nicht immer gemacht. So gibt es auch reine Score-CDs, auf denen trotzdem ‚Original Motion Picture Soundtrack‘ vermerkt ist, oder auch solche, auf denen beide Formen Score und Soundtrack vertreten sind. Allerdings kann hier die Grenze nicht deutlich gezogen werden, da alle Songs von namhaften Künstlern extra für den Film komponiert wurden, es aber trotzdem als Soundtrack gilt.⁶¹ Im Gegensatz zum Film Score kann der Soundtrack auch von Protagonisten der Filmhandlung rezitiert und in dieser Form als Source-Music eingesetzt werden.

⁵⁹ Vgl. Rabenalt (2005), Filmmusik, S. 7.

⁶⁰ Vgl. Weidinger (2006), S. 116.

⁶¹ Yair Oppenheim, URL: <http://www.filmscoremonthly.com/features/functions.asp>. Als Beispiel vgl. Wenders Filmmusik-CD's zu den Filmen ‚The Million Dollar Hotel‘, u. ‚Until the End of the World‘: Music from the Motion Picture Soundtrack, Warner Bros. Records Inc 1991.

2.4 Source-Music

Bei der Untersuchung der Literatur zu Filmmusik hinsichtlich des Begriffes ‚Source-Music‘ wird festgestellt, dass dieser recht wenig diskutiert und oft in den Hintergrund von begleitender Musik gestellt wird. Bei dem Versuch einer Definition des Begriffs Source-Music fällt eine Vielzahl von Synonymen auf, wobei der Begriff selbst wortwörtlich kaum gebraucht wird. Daraus ergeben sich Probleme der Abgrenzung. Zur Erleichterung des Verständnisses soll eine eindeutige Definition von Source-Music vorangestellt und sinnverwandte Bezeichnungen nachfolgend erläutert werden.

2.4.1 Begriffsbestimmung und –abgrenzung

Source-Music im Gegensatz zur hintergründigen Begleitmusik meint Filmmusik mit sichtbarer Quelle im Bild. Nicht nur für den Zuschauer ist sie eindeutig erkennbar, sondern ebenso für die Filmgestalten, was deren Handeln und Verhalten in der Szene beweist. Nach Atkins wird sie entweder durch einen Akteur im Bild ausgeführt oder sie ist Teil eines Milieus, in dem sich der jeweilige Protagonist befindet. Die Klangquelle muss dabei nicht immer synchron im Bild sichtbar sein, jedoch von den Figuren der Filmhandlung und den Zuschauern assoziiert werden können.⁶² Lexmann formuliert für diese spezifische Situation den Begriff ‚natural counterpoint‘, wonach die Quelle nur aus dem Kontext der Filmhandlung heraus erahnt werden kann und nicht direkt in der Szene präsent ist.⁶³

Exemplarische Verwendungen von Source-Music sind ein Klavierspiel in einer Bar, oder Musik, welche aus einem Radio ertönt. Dabei kann es sich um präexistente Musik oder auch von einem Komponisten speziell für einen Film produzierte Musik handeln.⁶⁴ Gelegentlich erfolgen auch Wechsel zwischen Score und Source-Music, was in einigen Filmen Wenders ausgeprägt ist, wie noch gezeigt wird. Das Verhältnis zwischen Source-Music und begleitender Hintergrundmusik wird in der ausführlichen Analyse seiner Filme ab Kap. 5 genauer untersucht. So viel sei an dieser Stelle von Gabriele Mattner, welche in

⁶² Atkins (1983), *Source Music in Motion Pictures*, S. 21 ff. Vgl. auch Mikos (2003), S. 232 u. Hickethier (2001), S. 98.

Eine falsche Definition von Source-Music ist bei Keller zu lesen, der glaubt, dass es sich hierbei um „musikalische Originalzitate, die auf ganz bestimmte Quellen (Sources) zurückgreifen“ handelt. Siehe Keller (1996), *Stars and Sounds*, S. 151. Vgl. ebenso De la Motte-Haber (1980), 160 f., Maas/Schudack (1994), S. 299.

⁶³ Lexmann (2006): “The word ‚counterpoint‘ has been widely used to signify a purposeful combination of or contrast between the visual image and the sound, purported to create a dramatic effect.” (S. 118). Ursprünglich stammt der Terminus ‚Counterpoint‘ aus „Statement on Sound“ aus dem Jahre 1928 von Eisenstein, Alexandrov, Kuleshov und Pudovkin.

⁶⁴ Vgl. Weidinger (2006), S. 168, Kloppenburg (2000), *Musik multimedial*, S. 48.

einigen Film mit Wenders zusammengearbeitet hat, schon vorangestellt: „Wim wird sicher immer versuchen, eine „sichtbare Quelle“ der Musik in seine Filme einzubauen, wenn es irgendwie geht.“⁶⁵

Als ‚Königsdziplin‘ der Filmmusik gilt für Weidinger die reine Live-Produktion, welche als Source-Music eingesetzt werden kann. Ob es sich um ein Orchester handelt oder ein kleines Jazzensemble, ist dabei zweitrangig. Entscheidend ist, dass Instrumente und Klänge live von Musikern eingespielt werden. Dies kann entweder im Overdub-Verfahren geschehen – wenn z. B. ein vollständiges Orchester Musik aufnimmt und anschließend ein Sänger seine Stimme nachträglich hinzufügt – oder tatsächlich simultan mit allen Instrumenten gleichzeitig. Diese Form des Einsatzes von Source-Music ist meist sehr aufwendig, da z. B. ein externes Studio angemietet werden muss. Bei professioneller Durchführung können jedoch Qualitäten entwickelt werden, die in vielen anderen Produktionsformen nahezu unmöglich zu realisieren sind.⁶⁶

Es finden sich viele sinnverwandte Bezeichnungen für Source-Music, die nach Rabenalt der ‚ersten auditiven Schicht‘ zugerechnet werden können.⁶⁷ Dementsprechend bildet Begleitmusik eine ‚zweite auditive Schicht‘. Die amerikanischen Filmkomponisten Manvell und Huntley unterscheiden Filmmusik in ‚realistische‘ und ‚funktionale‘ Musik, was eine Aufteilung in die beiden Schichten entspricht.⁶⁸ Schon bei dieser Zurechnung ergeben sich jedoch zwei Schwierigkeiten, da die erste Wahrnehmungsebene nicht nur die Musik allein umfasst, sondern auch alle Klänge, Geräusche und Dialoge, die der dargestellten Welt im Film angehören. Zudem wird zwangsläufig der ‚realistischen‘ Musik als Source-Music in Gegenüberstellung zur ‚funktionalen‘ Musik ihre Funktionalität abgesprochen, was der These meiner Arbeit widerspricht. Dieser widerspricht auch Faulstich, welcher grundsätzlich in ‚Musik im Film‘ und ‚Filmmusik‘ unterscheidet.⁶⁹ Allein diese begriffliche Unterscheidung deutet schon an, dass Source-Music, die hier als ‚Musik im Film‘ beschrieben wird, gewissermaßen nicht vollständig zur Filmmusik gerechnet wird. Auch die Musikwissenschaftlerin Bullerjahn geht zwar zu Beginn ihres Modells zur Wirkung von Filmmusik ausführlich auf die Unterscheidung zwischen ‚Musik im Bild‘ und Begleitmusik ein, interpretiert jedoch weiterhin Filmmusik hauptsächlich als Begleitmusik und zwar deutlich in Ausgrenzung von Source-Music.⁷⁰ Dies zeigt die

⁶⁵ Interview mit Gabriele Mattner v. 22.12.07, geführt v. der Verf., s. Anhang.

⁶⁶ Weidinger (2006), S. 87.

⁶⁷ Rabenalt (2005), Filmmusik, S. 93.

⁶⁸ Manvell/Huntley (1975), *The Technique of Film Music*, S. 71 – 177.

⁶⁹ Vgl. Faulstich (2002), *Grundkurs Filmanalyse*, S. 137 f.

⁷⁰ Vgl. Bullerjahn (2001), *Grundlagen d. Wirkung v. Filmmusik*, S. 29.

Tatsache, dass Source-Music zwar als beachtenswert erscheint, ihr dennoch nicht immer eine wirklich bedeutende Stellung im Film zugewiesen wird.

Weitere Synonyme für Source-Music sind ‚Musik im Handlungsraum‘, ‚szenische Musik‘ oder ‚diegetischer Ton‘.⁷¹ Als ‚Diegese‘ bezeichnet Flückiger das raumzeitliche Kontinuum, in dem sich die fiktionale Handlung entwickelt. Als diegetisch lässt sich demnach Musik bezeichnen, dessen Quelle – Objekt oder Filmfigur – ins filmische Geschehen eingebettet ist.⁷² Schneider formuliert dafür den Begriff ‚Musik im on‘, greift aber auch die Bezeichnung ‚Bildton‘ auf, die er von Pauli übernimmt.⁷³ Nach Pauli baut sich der Komplex der akustischen Ereignisse im Film aus zwei Schichten, ‚Bildton‘ und ‚Fremdton‘ auf. Zum Fremdton zählt Pauli Begleitmusik sowie Sprache als Kommentar, wobei der Sprecher anonym bleibt. Unter ‚Bildton‘ versteht er alle akustischen Ereignisse, deren Herkunft unmittelbar oder mittelbar von den visuellen Ereignissen ausgewiesen wird. Der Begriff ist für diese Arbeit jedoch nicht sinnvoll, da Sprache und Geräusche miteinbegriffen sind; dennoch erleichtert er Paulis Verständnis dafür, was er unter Filmmusik versteht: Ausschließlich jene Musik, die er der Schicht der Fremdtöne zuzählt.⁷⁴ Allerdings kann es auch fließende Übergänge zwischen beiden geben: Ein Beispiel ist eine Szene, in der eine Hauptperson anfängt zu singen und plötzlich von einem ganzen Sinfonieorchester begleitet wird, dessen Einsatz aber nicht der filmischen Realität zugerechnet werden kann. Eine nicht eindeutige Zuordnung von Bild- und Fremdtönen kann aber auch ihren besonderen Reiz haben, um die Zuschauer zum Nachdenken anzuregen. Dieses „Fließende“ der Begriffe hat schon Erdmann im Jahr 1927 bemerkt. Obgleich der heutigen Konfusion bezüglich der Abgrenzungen dieser Begriffe ist es in dem Zusammenhang interessant, dass Erdmann schon damals eine treffliche Definition von ‚Incidenzmusik‘ vorlegte - wenn auch anders geschrieben. Als Handlungsträger kann diese Musik „für eine Gleichstimmung mit der Szene bei ‚Gelegenheit und Umwelt‘ sorgen.“⁷⁵ Ursprünglich aus der Theaterpraxis stammend meint der Begriff zwar auch Musik, die über die szenische Darstellung unmittelbar begründet ist, allerdings ist er weitreichender gefasst. Von Inzidenzmusik wird heute gesprochen, wenn Musik eingesetzt wird, die regelrecht aus der Handlung heraus benötigt wird, wie z. B. Trauermusik bei einer Begräbnisszene oder die Unterlegung von ‚charakteristischer‘ Marschmusik in einer Szene mit marschierenden

⁷¹ Rabenalt (2005), S. 93. Vgl. dazu auch Bordwell/Thompson (1993), Film Art, S. 307 f., u. Mikos (2003), Film- u. Fernsehanalyse, S. 228 f.

⁷² Flückiger (2001), S. 302.

⁷³ Schneider (1990), Handbuch Filmmusik I, S. 19, 135 ff.

⁷⁴ Pauli (1981), Filmmusik: Stummfilm, 14 f.

⁷⁵ Erdmann/Bece (1927), S. 41 f. u. 5.: ‚Incidenzmusik‘ meint ursprünglich Bühnenmusik beim Sprechdrama.

Soldaten.⁷⁶ Mit dem Begriff ist also (Handlungs-)Musik zu bestimmten Anlässen gemeint, wobei es für den Zuschauer nicht unbedingt ersichtlich sein muss, ob die Quelle aus dem Bild heraus gerechtfertigt ist. Darin liegt ihr Unterschied zu Source-Music, wobei Inzidenzmusik fälschlicherweise dennoch oft als Synonym für diese verwendet wird. Auch Rabenalt definiert Source-Music als in das filmische Geschehen integrierte Musik „vergleichbar der Inzidenzmusik im Theater und in der Oper“. Er stellt jedoch heraus, dass diese Musik ästhetisch und dramaturgisch ein vollkommen eigenständiges Untersuchungsgebiet innerhalb der Filmmusik darstellt. Einerseits ist sie eine Art

musikalische Ausstattung eines Raumes oder die scheinbar natürliche Begleiterscheinung einer Situation, kann aber trotzdem differenzierte dramaturgische Funktionen von der affektiven Stimulanz bis zum kontrastierenden Kontrapunkt erfüllen.⁷⁷

Auf genauere Funktionen von Filmmusik mit Schwerpunkt auf Source-Music wird im folgenden Kapitel eingegangen.

2.4.2 Ästhetische Funktionen

Untersucht man die einschlägigen Schriften zur Filmmusik, so kann schnell festgestellt werden, dass sich durch die gesamte Literatur Überlegungen zu ihren Funktionen ziehen. Ein Autor verbessert den anderen und erklärt dessen Funktionsmodell als überlappend oder willkürlich. So revidiert z. B. Schneider Lissas Systematisierungsmodell und wird selbst wiederum von Maas und Schudack kritisiert, die ein strukturalistisches Funktionsmodell vorschlagen. Die Musikpädagogen unterscheiden dabei vier Grundfunktionen.

Tektonische Funktionen kommen der Musik zu, die zur äußeren Gestaltung des Films eingesetzt wird, wie z. B. Titel- und Nachspannmusik oder auch eigenständige Musikstücke innerhalb der Handlung. Syntaktische Funktionen meint Musik als Element der Erzählstruktur, die z. B. Szenenhöhepunkte hervorhebt, Handlungsebenen und Szenefolgen trennt oder verknüpft. Der dritte Punkt semantische Funktionen, d. h. Musik als Element der inhaltlichen Gestaltung wird nochmals unterteilt in drei Formen: Durch konnotative Funktionen wird eine Szene emotional z. B. durch Stimmungsuntermalungen bereichert. Durch denotative Funktionen erhält die Musik fassbare Bedeutungen. Dazu zählen z. B. das Leitmotiv und das musikalische Zitat sowie Source-Music. Reflexive Funktionen übernimmt Musik, die selbst Handlungsgegenstand ist. Die vierte Ebene mediatisierende Funktionen hilft, zwischen den soziokulturellen Erfahrungen des

⁷⁶ Vgl. auch Maas (2001), S. 9, 46, sowie Maas/Schudack (1994), S. 295.

⁷⁷ Rabenalt (2001), URL: <http://www.miz.org/musikforum/mftxt/mufo9402.htm>.

Publikums und dem Film zu vermitteln.⁷⁸ Mit Blick auf das Thema Source-Music sind jedoch einige Widersprüche bzw. Doppelfunktionen zu erkennen. Die erste Funktionsebene lässt sich nicht genau von den denotativen und reflexiven Funktionen abgrenzen. Klar wird allerdings, dass Filmmusik zur funktionalen Musik gezählt werden kann. Umfassende Kategorisierungsmodelle sind also nur schwer aufzustellen. Dennoch soll Zofia Lissas ausführliches Modell kurz angeschnitten werden, da es trotz teilweise berechtigter Kritik auch wichtige Gedanken beinhaltet.

Die Autorin beschäftigt sich sehr ausführlich mit Source-Music, die sie als ‚Musik in ihrer natürlichen Rolle‘ bzw. ‚Musik im Bild‘ bezeichnet. Lissa listet die ‚Musik in ihrer natürlichen Rolle‘ als die achte von achtzehn ‚Funktionen der auditiven Schicht‘ auf, wobei sie betont, dass diese eine der frühesten begegnenden Funktionen im Tonfilm sei. Allerdings könnte sie gleichzeitig auch andere Funktionen innerhalb ‚ihrer natürlichen Rolle‘ erfüllen. Der hauptsächliche Kritikpunkt ist jedoch die Zurechnung dieser als *Funktion*. ‚Musik in ihrer natürlichen Rolle‘ ist eine musikalische *Einsatzform*, die bestimmte Funktionen erfüllt, selbst aber keine eigentliche Funktion im Film. Dagegen ist ihre Beschreibung der ‚Musik in ihrer natürlichen Rolle‘ wenig zu beanstanden.⁷⁹ So definiert sie diese wie Source-Music mit all ihren Eigenschaften wie im obigen Kapitel.

Aufgrund der Vielzahl an Modellen soll in dieser Arbeit kein neues aufgestellt werden, sondern auf entsprechende Beschreibungen von Aufgabenstellungen eingegangen werden, die der Source-Music im Rahmen der Gestaltdramaturgie des Films zukommen. Exemplarische Funktionen von Source-Music werden in den einzelnen Fallbeispielen ohnehin genauer betrachtet. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass sie dazu dient, wie ein akustischer „roter Faden“ die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu lenken, Spannungsverläufe und den zeitlichen Ablauf des Films zu organisieren. Es kommt darauf an, eine Atmosphäre zu schaffen, wodurch der Zuschauer in eine bestimmte Stimmung versetzt und empfänglich für das Filmganze gemacht wird.⁸⁰ Doch ist es nicht selbstverständlich, dass die Funktionen, die der Komponist oder Regisseur mit Filmmusik verbinden, genau so auch vom Publikum verstanden werden. Die meisten Wirkungen beruhen auf kulturell bestimmten Lernprozessen, die durch bestimmte Filmerfahrungen des Publikums geprägt sind. Die Kompetenzen des Rezipienten spielen also bezüglich seiner audiovisuellen Erfahrungen in diesem Bereich eine nicht unwichtige Rolle. Es kann also sein, dass erwogene Funktionen der Musik bei manchem Zuschauer gar nicht die

⁷⁸ Maas/Schudack (1994), S. 35 – 39.

⁷⁹ Lissa (1965), S. 163 f.

⁸⁰ Vgl. Grimme (1998), S. 272.

erwünschte Wirkung zeigen. Die Grenzen zwischen der erlernten Konvention in der Filmmusik und der unmittelbaren physiologischen Wirkung sind jedoch noch nicht ausreichend erforscht.⁸¹

Wichtig ist jedoch, dass der Einsatz der Musik im Film eine Motivierung hat: "First the source music must work within the film, as part of the total creative effort".⁸² So legitimiert sich der Einsatz von Source-Music z. B. dadurch, dass ein Darsteller Musiker ist und es daher notwendig ist, ihn ‚live‘ zu sehen. Der Einsatz kann durch die Situation begründet oder Ausdruck der Erlebnisse des Filmhelden sein – z. B. Gesänge aus Freude oder Sehnsucht. Auch kann Source-Music als Konzertaufführung im Rahmen des Films als Teil der Handlung fungieren oder das Korrelat in solchen Situationen sein, in denen sie als Begleiterscheinung in einer Bar auftritt. Sofern die Musik nicht eine zufällige Rolle spielt, wie z. B. in einem Café als Hintergrund, repräsentiert sie in dieser Funktion eine bestimmte *Darstellung*. In Filmen, in denen bekannte Musiker selbst auftreten, konzentriert sich der Zuschauer auf eine bestimmte „individuelle Aufführung, die fast stets den zentralen Wert des Films bildet“.⁸³ Durch Source-Music wird so beim Betrachter ein komplexes „picture of music“⁸⁴ evoziert, wodurch die filmischen Eigenschaften der handelnden Figur leichter wahrgenommen werden können. Durch den Einsatz von Musik, die dargestellt wird, kann also ein leichter Zugang zur Filmwelt geschaffen werden.

3. Theorien und ästhetische Modelle zum Einsatz von Filmmusik

Seit Beginn der Tonfilmära wurde von vielen Filmmusiktheoretikern der Versuch unternommen, die Funktionalität von Filmmusik und insbesondere der Zusammenhang von Bild und Musik differenziert zu untersuchen. Bei der Auseinandersetzung mit dem Thema Filmmusik stößt man unweigerlich auf dieselben „Standardquellen“, die auch heute noch zum Teil Gültigkeit besitzen und von vielen Autoren in Bezug genommen werden. Da sich meine Arbeit solch maßgeblichen Quellen nicht verschließen soll, werden im Folgenden die bedeutendsten Theorien von Adorno, Kracauer, Lissa, Pauli und Schneider diskutiert.⁸⁵ Die Einstellungen dieser ausgesuchten Autoren hinsichtlich Source-Music sind in vielen Aspekten für diese Arbeit nicht unerheblich.

⁸¹ Maas/Schudack (1994), S. 31.

⁸² Atkins (1983), S. 16, 21 u. vorw. S. 121.

⁸³ Lissa (1965), S. 164.

⁸⁴ Lexmann (2006), S. 119.

⁸⁵ Der Begriff ‚Source-Music‘ wird von keinem der Autoren in dieser Zeit wortwörtlich erwähnt, allerdings in Form von Synonymen, (‚Musik im Bild‘, ‚Bildton‘ etc.) gebraucht, wie im Folgenden ersichtlich wird.

3.1 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: Komposition für den Film

Im Jahr 1947 erschien in englischer Sprache die erste Auflage des Buches ‚Komposition für den Film‘ der Musiktheoretiker Hanns Eisler und Theodor W. Adorno. Es entstand als Gemeinschaftsarbeit im amerikanischen Exil. In der als Standardwerk geltenden Publikation vertreten beide ideologiebezogene Theorien aus dem Blickwinkel einer eher pessimistisch bewerteten Kulturindustrie. Filmmusik begreifen sie als ein Opfer der Filmindustrie und Massenkultur.⁸⁶

Der Titel des Buches teilt schon mit, dass Filmmusik im Idealfall als begleitende und nicht vorbestehende Musik im Film erscheinen soll. Die Betonung liegt auf dem Begriff ‚Komposition‘, wodurch die Autoren einen Einsatz von autonomer Musik gleichsam ausschließen. Der Film verlange nach kurzen, skizzenhaften und rhapsodischen Formen, um eine genaue Zuordnung der Musik zu den ständig wechselnden Szenen zu sichern. So plädieren sie für eine „freiheitliche Planung“ von Filmmusik, die nicht durch autonome Formen eingeengt, sondern speziell für den Film komponiert und spezifisch darauf abgestimmt werde.⁸⁷

Im Jahr 1932 noch hatte der Filmtheoretiker und Kunstwissenschaftler Rudolf Arnheim in seiner Materialtheorie ‚Film als Kunst‘ die Aufgabe der Filmmusik in einer möglichst unauffälligen Begleitung von Szenen gesehen. Filmmusik sei immer nur dann gut, wenn man sie nicht bemerke. Film ist für ihn eine ästhetische Form, die durch das Hinzutreten anderer Künste nur Schaden erleide. Dabei sollen Rhythmus und Stimmungsgehalt der Bilder betont werden, da der Musik sonst nur eine Rolle als „Lückenbüßer“ zugebilligt werde.⁸⁸ Adorno und Eisler wollen die Aufgabe der Filmmusik im Jahr 1947 jedoch schon nicht mehr auf bloße, unbemerkte Untermalung sehen. Wichtig ist ihnen, dass der Musikeinsatz aus *sachlicher* Motivation erfolge; doch kann auch keine Filmmusik „besser sein, als was sie begleitet“. Mit dem Satz „Der Gebrauch von Musik muss optisch gerechtfertigt sein“ machen die Autoren auf die Tendenz aufmerksam, dass Musik oft eingesetzt werde, um die „Stille im Film auszufüllen“. Ansatzpunkt ist der Gedanke der Gefahr des „Stehenbleibens“, der unausgefüllten Momente, die mit Musik überbrückt werden. So werde mit „naivsten Tricks“ gearbeitet, um immer noch einen Motivationsgrund für den Musikeinsatz zu haben. Der Regisseur lässt so beispielsweise

⁸⁶ Adorno (2003), Komposition für den Film, (Titel der Originalausgabe: Composing for the Films, New York 1947 (London 1951). Vgl. Bullerjahn (2001), S. 15; Merten (2001), S. 13 ff.

⁸⁷ Adorno (2003), S. 95; vgl. Merten (2001), S. 48.

⁸⁸ Arnheim (1932), Film als Kunst, S. 304 ff.; Siebert (1995), S. 465. Vgl. auch Klüppelholz (1998), Thesen zu einer Theorie der Filmmusik, welcher die Geltung der Filmmusik für insgesamt überbewertet hält.

seine Darsteller an einem Radio spielen oder Klaviertasten betätigen; nur der optischen Rechtfertigung wegen. Trotz dieser, wenn auch eingeschränkten Befürwortung des Einsatzes von Filmmusik, sehen die Autoren in dieser keine unerlässliche Komponente im Film, wodurch sie zu einem „Requisit, einer Art akustischem Möbelstück“ herabgesetzt wird. Auch die Forderung „Musik und Bild müssen, sei es noch so vermittelt und antithetisch, einschnappen“, diktiert zugleich ihre Schranke, da sich ja auch „sachliche“ Musik nach einem Film mit „clichéhaften oder idiotischen Vorgängen“ richten muss.⁸⁹

3.2 Siegfried Kracauer: Theorie des Films

Ebenfalls im amerikanischen Exil verfasste der Soziologe und Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer seine ‚Theorie des Films‘. Vor über vierzig Jahren veröffentlicht, erscheinen einige Beobachtungen, welche Kracauer anstellt, heute etwas veraltet. Dennoch gilt sein wohl wichtigstes Werk als Standardwerk in der Filmliteratur. So sieht Kracauer Musik im Film als funktional an, indem er ihr Funktionen in folgender Aufteilung beimisst: ‚Kommentierende Musik‘, ‚Aktuelle Musik‘ und ‚Musik als Kristallisationskern des Films‘. Mit kommentierender Musik meint er strikt bild- und handlungsbezogene Musik, die sich zum Filminhalt sowohl ‚parallel‘ als auch ‚kontrapunktisch‘, d. h. asynchron zum Bild verhalten kann. ‚Aktuelle Musik‘, mit der Source-Music gemeint ist, setzt Kracauer mit „Zufallsmusik“ gleich, die für ihn allerdings ein „beiläufiges Erzeugnis fließenden Lebens“ ist. Sie lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf sich, sondern ist vielmehr ein „nebensächlicher Bestandteil irgendeiner totalen Situation. (...) Was zählt, ist der Ort, an dem die Melodie ertönt, nicht ihr Inhalt.“⁹⁰ Trotz ihrer Inkompatibilität mit dem Film können musikalische Darbietungen filmischen Zwecken dienstbar gemacht werden. Eine Möglichkeit ist das Musical, wodurch Musik in dieser Form um ihrer selbst willen dargestellt werden kann. Unter der dritten Kategorie ‚Musik als Kristallisationskern des Films‘ versteht Kracauer verbildlichte Musik, d. h. verfilmte Partituren. Obwohl die Musik Bilder erzeugt, wird sie doch ständig von ihnen überwältigt. Von vornherein ist die Musik in den Hintergrund verbannt. Obwohl sie in Opernfilmen zur Grundlage wird, erkennt Kracauer der Musik ihren höheren Stellenwert nicht vollständig an und hält an der Priorität der Bilder gegenüber der Musik fest: Die Verbindung beider sieht er als einen „Zusammenstoß zweier Welten, der beide beschädigt“.⁹¹

⁸⁹ Adorno (2003), S. 19 ff., 128 - 131.

⁹⁰ Kracauer (2005), Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, S. 236.

⁹¹ Ebd., S. 247 ff.

Das wichtigste Anliegen in Kracauers Werk ist die Hervorhebung des „illustrativen und realistischen Moments“ der Filmmusik, wobei er als wichtigste Komponente für den Einsatz von Filmmusik den Aspekt des ‚Filmischen‘ sieht. ‚Filmisch‘ sei ein Film, der es schaffe, die ‚physische Realität‘ darzustellen, wobei sich die Musik dieser gänzlich unterzuordnen habe. Worauf es ihm ankommt, ist eine Begleitmusik, die die Bilder dadurch belebt, dass sie die materiellen Aspekte der Realität hervorlockt.⁹²

Auch Wim Wenders bezieht sich in einem Interview aus dem Jahr 2005 auf Kracauers Theorie. Bei seinen frühen Filmen sollte sich das Bild „an die physische Erscheinung der Dinge halten, an deren Oberfläche, deren Sichtbarkeit [...]. Die Aufgabe des Films [bestehe] in der ‚Errettung der physischen Realität der Dinge‘.“⁹³ Dieser Realitätsbegriff ist meiner Ansicht nach jedoch kritisch zu betrachten. Realität im Film ist immer nur konstruiert, d. h. der Film vermittelt nur den Eindruck, Wirklichkeit abzubilden, da es sich sonst um einen Dokumentationsfilm handeln würde. Auch Wenders sah seine „Kracauer-Theorie“ im Lauf der Zeit kritisch. Der Film, der seine ästhetisch-ethische Konzeption des Filmemachens noch am ehesten widerspiegelte war *Paris, Texas*, doch mit seiner Rückkehr nach Deutschland und der Arbeit an *Der Himmel über Berlin* veränderte sich seine Anschauung. Er hatte die Idee, die Stadt nicht durch reelle Personen, sondern durch Schutzengel beschreiben zu lassen:

Filme können etwas sichtbar machen, das mehr ist als die physische Realität der Dinge. Manchmal geschieht das [...] so, dass man tatsächlich weiß – nicht nur denkt, sondern wirklich weiß, dass der Film dir eine Erfahrung zugänglich gemacht hat, die nicht mit dem Anfassen oder Handhaben der Dinge zu tun hat. [...] Dass ich mich bis dahin sklavisch an die physische Realität der Dinge hielt, erschien mir als Einengung. Ich hatte das Gefühl: Die Türen gehen auf, ich kann auf einmal dreidimensional filmen.⁹⁴

3.3 Zofia Lissa: Ästhetik der Filmmusik

Die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber bezeichnet den ästhetischen Entwurf zur Filmmusik ihrer polnischen Kollegin Zofia Lissa als Standardwerk dieser Thematik. Tilgt man die teilweise zeitbedingten Ansichten, bleiben viele verallgemeinernde

⁹² Vgl. ebd., S. 235. Vgl. hierzu auch Bullerjahn (2001), S. 15.

⁹³ Wenders in einem Interview vom 16. April 2005 beim Filmforum der Katholischen Akademie in Bayern. Nach Rainer Gansera in: *Der Flügelschlag eines Engels. Betrachtungen zu den späten Filmen von Wim Wenders*, URL: http://www.epd-film.de/33178_36789.php.

⁹⁴ Ebd.

Ergebnisse, so dass ihre Arbeit, die erstmals 1965 in deutscher Sprache erschien, auch heute noch als ein umfassendes Modell für Filmmusik angesehen werden kann.⁹⁵

Als wichtigstes Kriterium, das Filmmusik von anderer Musik unterscheidet, betont Lissa ihre Zweischichtigkeit. Durch sich selbst als klangliche Schicht verweist sie auf etwas von ihr Verschiedenes, d. h. auf einen der vielen nichtmusikalischen Faktoren des Films.⁹⁶ Auch muss die Musik im Film häufig Lauteffekten, Dialogen, oder auch der Stille weichen. Filmmusik kann als Source-Music zwar dem Bild zugehörig wirken, wenn eine Filmgestalt selbst in der dargestellten Welt musiziert; sie kann aber auch als eine das Bild von außen kommentierende Musik nur für das Publikum wirken. Auch der Wechsel ihrer zahlreichen Funktionen macht diese ‚Nichtkontinuierlichkeit‘ der Filmmusik aus. Wie diese im Einzelnen fungiert, hat die Autorin in einer Systematisierung der Funktionszuordnungen der Filmmusik gezeigt, wie z. B. Musik als ‚Repräsentation des dargestellten Raumes‘, ‚Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse‘, oder ‚Musik in ihrer natürlichen Rolle‘.⁹⁷ Letzteres wurde in Kap. 2.4.2 schon behandelt und ist für das Thema dieser Arbeit sehr interessant. ‚Musik in ihrer natürlichen Rolle‘ oder auch ‚Musik im Bild‘ beschreibt Lissa als eine der frühesten Funktionen der Musik im Tonfilm, was synonym mit Source-Music gesetzt werden kann. Wichtig zu erwähnen ist in dem Zusammenhang auch Lissas ‚Realismusbegriff‘. Durch die Verbindung mit dem Film komme der Musik eine ‚realistisch abbildende Funktion‘ zu:⁹⁸ Die Musik im Bild gehört ihrer Auffassung nach zum imaginativen Raum des Filmganzen, erklingt jedoch zugleich real im Kinoraum. ‚Von der Leinwand strömt [...] nicht ein *Bild* der Musik, sondern die *Musik*, [...] der Klang *selbst* auf den Zuschauer herab.“⁹⁹ So hat Musik eine doppelte Daseinsform: Sie ist einerseits real erklingende Musik, aber gleichzeitig auch dargestellte Musik der fiktiven Handlung im Film.¹⁰⁰ Dieser auf den ersten Blick scharfsinnigen Beweisführung von Realismuserfolg kann ich jedoch nicht vollständig zustimmen. Wie im obigen Kapitel erwähnt, ist Musik immer in die konstruierte filmische Realität integriert, wodurch das Filmganze auf Rekonstruktion beruht. Doch kann z. B. durch eine Live-Aufführung, die zentraler Bestandteil der Handlung ist, ein Wirklichkeitseindruck *inszeniert* werden. Vor allem durch autonome Songs, die in solchen Situationen erklingen, in denen sie auch im

⁹⁵ La Motte-Haber (1980), S. 15. Auch wird ihr Buch in einschlägigen Lexika wie MGG als Standardwerk hervorgehoben, s. Siebert (1995), S. 468 f.

⁹⁶ Vgl. Lissa (1965), S. 56 u. 380.

⁹⁷ Lissa (1965), S. 40, u. 116 – 223.

⁹⁸ Vgl. De la Motte-Haber (1980), S. 16 u. Lissa, S. 152.

⁹⁹ Lissa, S. 83.

¹⁰⁰ Ebd., S. 57 f., 83 u. 91.

realen Leben auftreten können, ist die Möglichkeit gegeben, Situationen im Film wirklichkeitsnah erscheinen zu lassen.

3.4 Hansjörg Pauli: Filmmusik

Zofia Lissa gab mit ihrer ausführlichen Systematisierung von Funktionszuordnungen den Anstoß für Hansjörg Pauli, ein Modell zu schaffen, welches die zahlreichen Funktionen in nur drei Kategorien unterteilt. Paulis Deskriptionsmodell filmmusikalischer Aufgaben wurde im Jahr 1976 veröffentlicht. Er führte die Bezeichnungen ‚Paraphrasierung‘, ‚Polarisierung‘ und ‚Kontrapunktierung‘ ein und setzte damit Musik und Filmbild funktional zueinander in Beziehung. Mit Paraphrasierung bezeichnet er „Musik, deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten, ableitet“, und meint damit also die eindeutige Übereinstimmung von Musik und Bildinhalt. Paraphrasierende Musik existiert nach Pauli schon seit den Ursprüngen der Filmmusik und dient vorwiegend dazu, dem Betrachter die Einfühlung in den Film und die Identifikation mit handelnden Personen zu erleichtern. Im Gegensatz dazu steht kontrapunktierende Musik, die den Bildinhalten klar widerspricht. Polarisierende Musik kann inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine „eindeutige Ausdrucksrichtung schieben.“¹⁰¹

Es ist allerdings schwierig, exakt zu bestimmen, was damit gemeint ist, da die Grenze zu Paraphrasierung nicht genau zu erkennen ist und sich die Beschreibungsebenen in Paulis Definitionen überlagern. Der Musikwissenschaftler Georg Maas kritisiert vor allem, dass Paulis Modell den filmgestalterischen Grundsatz verschleierte, dass Musik nicht dem einzelnen Bild und der singulären Handlung zugeordnet sei, sondern der filmischen Handlung im Ganzen. Wichtig ist zu fragen, was die Musik im Rahmen der gesamten Filmhandlung zu leisten in der Lage sei.¹⁰² Eigene Bedenken führten Pauli dazu, sein Modell 1981 zu widerrufen, da die dramaturgischen Effekte und Wirkungen der Begriffe nicht verallgemeinert werden können und so für ihn nicht kompatibel sind.¹⁰³

Die für diese Arbeit wichtige Grundsatzidee einer funktionalen Bild-Musik-Zuordnung ist jedoch nicht in vollem Maße zu kritisieren. Bei Verbesserung der oben erwähnten Definitionsungenauigkeiten ist Paulis Modell durchaus brauchbar, so dass es als allgemeine Terminologie für Filmanalysen auch heute noch Gültigkeit besitzt und von vielen Autoren herangezogen wird.

¹⁰¹ Pauli (1976), Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss, S. 91 – 119; insbes. S. 104 f.

¹⁰² Vgl. Maas/Schudack (1994), S. 33.

¹⁰³ Vgl. Pauli (1981), Stummfilm, S. 189.

3.5 Norbert Jürgen Schneider: Handbuch Filmmusik

Zu Beginn seines Buches stellt Schneider die Behauptung auf, dass der Begriff ‚Filmmusik‘ weder eine musikalische Gattung noch einen Stil bezeichne und sich somit dem Versuch einer sinnvollen Definition entziehe. Zurück bleibt die Feststellung, dass jede Musik, auch Klang oder Geräusch, zu einer ‚Filmmusik‘ werden könne, wenn sie bewusst und aus dramaturgischen Gründen im Film eingesetzt werde.¹⁰⁴ Den Kategorisierungsversuchen der oben erwähnten Autoren will Schneider nichts hinzufügen, sondern schlägt stattdessen ein bipolares Modell vor: Dabei werden einerseits vollständige Abhängigkeit der Musik vom Bild sowie andererseits vollkommene Selbstständigkeit als Endpunkte eines Kontinuums markiert.¹⁰⁵

Wichtig ist, dass sich die Bedeutung des Musikeinsatzes beim erstmaligen Hören erschließen lasse, wodurch sie als eine Kunstform angesehen werden kann und zwar als „Kunst des Augenblicks“. Allerdings ist sie dies jedoch nur in dem Maße, wie auch der Film selbst dem Kunstanspruch genügt und somit abhängig vom Film. Filmmusik begreift Schneider als ‚situative‘ Musik, die immer auf bestimmte Situationen, Stimmungen oder soziale Kontexte bezogen ist und versteht sie insofern als

eine Art angewandte Musikpsychologie [(...) [und] Musiksoziologie. Sie kann nur funktionieren, wenn hier (meist unbewusst) ein Wissen über den Zusammenhang der Hörer, als vergesellschafteten Einzelwesen, und die Musik selbst zur Anwendung kommt.¹⁰⁶

Schneider unterscheidet zwischen Filmmusik, die eigens für einen Film komponiert wurde und ‚Nicht-Filmmusik‘. Diese begreift Schneider als autonome, präexistente Musik, die meist mit persönlichen Erinnerungen „belastet“ sei. Wie der Name schon sagt, ist sie für den Film eher ungeeignet. „Fertige Nummern“ nehmen sich seiner Meinung nach im Film nicht selten als Fremdkörper aus, da sie sich „mit einer schützenden Außenhaut umgeben haben“.¹⁰⁷ Eine Beethoven-Symphonie z. B. lasse sich schlecht in einen Film integrieren und ist somit unangebracht. Hinzu kommt, dass der eigene affektive Bezug oft vor filmimmanente Erwägungen, wie z. B. stilistische Brauchbarkeit trete. Schneider räumt der Nicht-Filmmusik jedoch auch einen positiven Aspekt zu: Sobald autonome Musik als strategischer Trick eingesetzt wird, erhält sie für den Hörer durch das Wiedererkennen stärkere emotionale Zuwendung. So kann der Filmbetrachter via Musik leichter in die

¹⁰⁴ Schneider (1990), Handbuch Filmmusik I, S. 19.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 79, 89 f.; u. Bullerjahn (2001), S. 38 f.

¹⁰⁶ Schneider (1990), S. 21 f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 36, 260. Den Begriff ‚Nichtfilmmusik‘ übernimmt Schneider übrigens von Lissa.

Filmbilder „hineingezogen“ und eine Inszenierung glaubhafter dargestellt werden. Auch Source-Music, die er als ‚Musik im On‘ bezeichnet, hält er für eine Bereicherung des Films, da sie durch ihren unmittelbaren Aufführungscharakter stark an eine Szene gebunden und somit dramaturgisch legitimiert ist.¹⁰⁸ Doch muss hier festgestellt werden, dass Schneider den Einsatz von Source-Music nicht nur aus dramaturgischen Gründen rechtfertigt. Seine Befürwortung resultiert daher, dass Filmmusik den Zuschauer emotional sensibilisiere, je *unbewusster* sie wahrgenommen wird. Dies sieht er nicht als positiven Faktor an, sondern ist der Meinung, dass unbewusst wahrgenommene Musik den Filmzuschauer anfällig für „narzisstische“ Gefühle mache. Gleichzeitig setze diese Musik die Zurechnungsfähigkeit des Kinobesuchers herab und mache ihn für die rationalen Inhalte des Films unempfindlich. Vor allem aus diesem Grund befürwortet er den Einsatz von Source-Music, welche automatisch bewusst wahrgenommen wird, um auf diese Weise gegen „die verführerischen Momente der Musik“ zu schützen.¹⁰⁹ Diese Sichtweise widerspricht klar meiner These, nach der Source-Music als autonome Musik gezielt funktional im Film eingesetzt wird. Ob dieses Konzept in Wenders Filmen verwirklicht wird, zeigen die folgenden Kapitel.

4. Filmmusik bei Wim Wenders

In den heutigen Kino- und Spielfilmen sind Momente der Stille oft ein Relikt der Vergangenheit. Häufig grassiert die Angst vor dem akustischen Nichts, wodurch auf akustische ‚Action‘ gesetzt wird und Filme mit einem andauernden Klangteppich unterlegt werden. Für das heutige Publikum sind Ausnahmen schlicht Langweiler, was verschiedene Publikumskritiken über Wenders Filme auch bezeugen. In seinen „Jungfilmer“-Tagen wurde er noch als „Sensibilist“ verspottet, da seine poetisch-melancholische Weltsicht nicht von den Filmkritikern gemocht wurde.¹¹⁰ Damit war nicht gemeint, dass Wenders Filme handlungsarm oder mit eintöniger Musik unterlegt sind. Die Kraft von Wenders Filmen liegt in den visuellen Metaphern, ihrer Montage und dem oftmals persönlichen Einsatz von Musik. Doch stehen sie vor allem in auffallend sicht- und hörbarem Kontrast zu Filmproduktionen in Zeiten heutiger Reizüberflutung. Schnelle Schnitte, hektische

¹⁰⁸ Schneider (1990), S. 37 u. 44.

¹⁰⁹ Schneider, S. 72 f.

¹¹⁰ Wenders teuerstes Projekt ‚Bis ans Ende der Welt‘ wurde z. B. von der Kritik verrissen und vom Publikum abgelehnt: <http://www.filmszene.de/kino/spotlight/august05wenders/wenders4.html>. Diese Kritik schien Spuren hinterlassen zu haben, als Wenders 2005 in einer Podiumsdiskussion im Hamburger KulturKlub erklärte: „In Deutschland kräht kein Hahn nach mir“: <http://www.arte.tv/de/film/wim-wenders/Zur-Aktualitaet-Wenders-/924298.html>. Vgl. auch http://www.epd-film.de/33178_36789.php.

Kamerafahrten und wenige und sehr kurze Totalen sowie Bildausschnitte kennzeichnen viele Filme, an die das breite Publikum gewöhnt ist. Trotz teilweise ungenügender Resonanz bei Kritikern und Publikum ist Wenders der einzige Filmemacher seiner Generation, der auch in den Neunzigern kontinuierlich und erfolgreich für das Kino produziert hat und international als angesehenster Repräsentant des deutschen Films gilt.¹¹¹

4.1 Wim Wenders: Leben und Werke

40 Jahre ist Wim Wenders nun im Filmgeschäft. Neben seiner Haupttätigkeit als Filmregisseur ist er passionierter Fotograf, Maler, Kritiker, Schauspieler und Produzent. Wim (Ernst Wilhelm) Wenders wurde am 14. August 1945 in Düsseldorf geboren. Er studierte ab 1963 zunächst Medizin, Philosophie und Soziologie in München, Freiburg und Düsseldorf, brach jedoch sein Studium ab und widmete sich stattdessen in Paris der Malerei. Zu diesem Entschluss sagt Wenders:

Wenn es nicht die Beatles, Van Morrison, die Kinks, die Troggs, die Pretty Things, die Stones und vor allem Bob Dylan gegeben hätte, hätte ich mich nie und nimmer getraut, das Studieren [...] an den Nagel zu hängen und auf ein so unsicheres Terrain wie auf die eigene Kreativität zu setzen.¹¹²

Welch wichtige Rolle Musik in seinem Leben gespielt hat, wird schon hier ersichtlich. Auch in seinen zahlreichen Aufsätzen ist immer wieder von Musik die Rede.¹¹³ Im Jahr 1967 legte er den Grundstein für seine Karriere als Filmemacher, als er sein Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen in München begann. Sein erster Kurzfilm ‚Schauplätze‘ weist schon mit dem Titel darauf hin, worauf es Wenders in seinen Filmen besonders ankommt: „Plätze, die uns zum Schauen bringen oder die sich zur Schau stellen.“¹¹⁴ So behauptet er, dass „Orte Geschichten erfinden und dafür sorgen, dass sie erzählt werden.“ Auch der Titel *Lisbon Story* beschreibt es genau: „Der Film ist die Entdeckung einer Stadt, aber in diesem Fall nicht über ihr Stadt-Bild, sondern über ihre Töne.“ Fast all seine Filme sind so entstanden: „Von Orten ausgehend, die erzählt werden wollten, die den Wunsch hatten, sich mitzuteilen, ich würde sogar so weit gehen zu sagen: Die ihre Geschichte in Auftrag gaben.“¹¹⁵

¹¹¹ Vgl. Monaco (2004), Film verstehen, S. 364, u. Behrens (2005), Man of plenty, S. 21.

¹¹² Luetzow, Ich habe einen Traum, in: Die Zeit v. 02.10.2003. Zur Auflistung seiner gesamten Filme s. Filmographie.

¹¹³ Wenders schrieb mehrere Essays wie z. B. Emotion Pictures, The Logic of Images, The Act of seeing (gesammelt in seinem Buch ‚On Film‘).

¹¹⁴ Bickermann (2005), A Sense of Place, S. 8 f., 23.

¹¹⁵ Bickermann (2005), S. 23, 29.

Die ausgewählten Filme, die im Folgenden untersucht werden, sind sehr gute Beispiele hierfür. So entstand die Filmhandlung in *Der Himmel über Berlin* durch den Wunsch, eine Geschichte über die Stadt selbst zu erzählen oder *The Million Dollar Hotel* durch die Topographie einer einzigen Straßenecke in Los Angeles. Orte „transportieren“ sozusagen Geschichten, die durch eine wichtige Komponente, die Musik, unterstützt werden: „Bewegende Musik kommt nicht von ungefähr, sondern lebt auch von einem Orts-Sinn. Sie braucht Wurzeln, die sie ernähren, die in GeschichTE sowie in GeschichTEN verankert sind“.¹¹⁶

Wie wichtig diese Komponente ist, zeigt auch sein Abschlussfilm *Summer in the City*, mit dem er 1971 sein Studium beendete. Dieser trug den Untertitel *Dedicated to The Kinks*. Abgesehen von diversen Besuchern der Mannheimer Filmwoche bekam ihn allerdings kaum jemand zu sehen: „Die Katastrophe war, daß ich nicht die Rechte für die Songs eingeholt hatte: Der Film konnte nicht herausgebracht werden.“¹¹⁷

Im selben Jahr 1971 begründete Wenders neben R. W. Fassbinder als einer von zwölf Filmemachern den ‚Filmverlag der Autoren‘, der auch seinen ersten großen Spielfilm *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* finanzierte. Mit seiner eigenen Produktionsfirma ‚Wim Wenders Produktion‘ machte er sich 1974 unabhängig, welche zwei Jahre später von ‚Road Movies Filmproduktion GmbH‘ übernommen wurde. Mit *Paris, Texas* im Jahr 1984 und drei Jahre später *Der Himmel über Berlin* wurde er in Cannes geehrt und international bekannt. Neben Spielfilmen drehte er auch mehrere Musikdokumentationen wie *Buena Vista Social Club* oder *The Soul of a Man* sowie Musikvideos unter anderem für U2 oder die Toten Hosen. Im Herbst 2007 drehte Wenders zum ersten Mal in seiner Heimatstadt Düsseldorf und in Sizilien den Film *The Palermo Shooting*, der 2008 in die Kinos kommen soll.¹¹⁸ Seine heutige Produktionsfirma ‚Reverse Angle‘ mit Sitz in Berlin leitet er seit 2002 zusammen mit Peter Schwartzkopff. Heute lebt Wim Wenders mit seiner Frau, der Fotografin Donata Wenders, hauptsächlich in den USA und Deutschland.¹¹⁹

¹¹⁶ Ebd, S. 28.

¹¹⁷ Wenders 1987 in einem Interview in: <http://www.equinoxe.de/film/WENDERS3.HTM>, u. Rauh, Wim Wenders und seine Filme, S. 22 f.

¹¹⁸ Vgl. Kap. 5.6.

¹¹⁹ Rauh (1990), S. 10 f.; URL: wim-wenders.com.

4.2 Einfluss und Gewicht von Musik in Wenders Filmen

„Nach welchen Kriterien soll ich mich bloß auf einen Song einlassen? So viele haben mich über die Jahre durch wichtige Lebenslagen getragen, Situationen gerettet, mein Leben verändert, Träume oder Ideen produziert...“¹²⁰

“I used to say that my profession consisted of making images and that was true of my first films. I used to shoot, then I mixed and cut, then I remixed and re-cut and after two months' work the final mix of the film was done in three days. These days it's different. I cut my images in two weeks and slave over the sound for six months. I am becoming more of a sound man than an image man...”¹²¹

Schneider behauptet in seinem Handbuch Filmmusik, dass Musik in Wenders Filmen immer untergeordnet sei. Bildschnitt und Musik wollen keinen Zusammenhang suggerieren, sondern wichtig sei, „in diesem Augenblick da [zu] sein und [zu] schwingen“. Musik bedeute weder etwas, noch habe sie die Aufgabe zu erklären oder zu illustrieren.¹²² Dass diese Aussage falsch ist, möchte ich im Folgenden nachweisen.

Wenders hat erklärt, das Schönste beim Filmemachen sei der Moment, wenn Bilder und Musik zusammenkommen.¹²³ Diese Einstellung hatte er schon bei seinen ersten Filmen. Da sie zum größten Teil stumm gedreht waren, ergab sich die Notwendigkeit, einen passenden Ton dazu zu finden, was für Wenders ganz klar die Musik war:

Die Lust, Bilder zu machen, war dann immer mit dem Wissen verbunden, dass diese Bilder einmal zu einer Musik gehören würden. Oft habe ich die Musik genommen, die ich in der Zeit gehört habe, als die Filme entstanden sind. Nicht die Stücke, aber die Bands und die Sänger.¹²⁴

Summer in the City ist ein wichtiges Beispiel dafür, dass Musik in Wenders Leben und Filmkarriere von Beginn an eine große Rolle gespielt hat. Als er anfang, Filme zu machen war sein Ausgangspunkt die Musik: Auf den Plattenhüllen, auf denen die Gruppenmitglieder in Reih und Glied abgebildet sind, befand sich im Keim Wenders Idee des Kinos: die Personen frontal aufzunehmen, in starren Einstellungen und mit einer bestimmten Distanz.¹²⁵ Wenders sagte über diesen Film, dass er seine „persönliche Hitparade auf die Leinwand bringen“ wollte. Die Geschichte erlaubte es, viel Musik einzubringen, dessen Einsatz als Source-Music in vollem Maße legitimiert war, da die Charaktere ständig Schallplatten hörten:

¹²⁰ Bickermann (2005), A Sense of Place, S. 159.

¹²¹ Vgl. URL: wim-wenders.com

¹²² Schneider (1990), S. 250 f.

¹²³ Vgl. Behrens (2005), Man of plenty, S. 41.

¹²⁴ http://www.zeit.de/2000/50/Staendiger_Wohnsitz_Rock_'n'_Roll?page=all.

¹²⁵ Wenders (2001), On Film, S. 249, vgl. URL: <http://www.equinoxe.de/film/WENDERS3.HTM>.

Hence a storyline that would allow us to use lots of songs and have juke-boxes, car radios or tape recorders in all the scenes. We had the Kinks, the Troggs, Lovin' Spoonful and Chuck Berry.¹²⁶

Gewidmet ist der Film den 'Kinks', deren Songtitel ‚Sunny Afternoon‘ oder ‚You really got me‘ musikalische Erinnerungsbilder produzieren. So begann Wenders ganz offensichtlich mit dem Einsatz von autonomer Source-Music in seinen ersten Filmen.

Vor allem Blues und Rockmusik haben bei Wenders Bilder provoziert und induziert. „Ich habe die Blues-Musik kennen gelernt, als ich 14 oder 15 Jahre alt war. Der Blues und sein Nachfolger, der Rock'n'Roll haben mein Leben geprägt.“¹²⁷ Dazu trug auch der Film *Easy Rider* bei, den Wenders hinsichtlich seiner Karriere beeinflusste:

The story of the film is the story of the music that accompanies it: ten familiar folk and rock songs, all on record BEFORE the film came out. They don't simply illustrate the film's images; the images reflect the songs.¹²⁸

Hinsichtlich meiner These ist diese Aussage sehr wichtig, da präexistente autonome Musik hier ihren funktionalen Einsatz fand und dieses Konzept von Wenders im Folgenden übernommen wurde. Diese Erfahrung, zu erkennen, wie Regisseur Dennis Hopper Handlung und Bilder mit Musik verknüpfte, prägte Wenders auch stark dadurch, dass er zuvor noch nie gesehen hatte, wie solch eine Einsatzform möglich sein konnte. So war *Easy Rider* ein wichtiger Wendepunkt in seinem Verständnis für Film und Musik: „Ich erkannte, welcher Reiz in dieser Verbindung steckte, in dieser Chemie. Gleich am nächsten Tag setzte ich mich an meinen ersten Kurzfilm und baute jede Menge Rock'n'Roll ein.“¹²⁹ Auch verneint er die These einer Interviewerin der ‚Zeit‘ nicht, dass viele seiner Filme nur ein Alibi dafür seien, seine Lieblingsmusik für Soundtracks zu sammeln:

Manche dieser Soundtracks waren zum einen erfolgreicher als die Filme und zum zweiten haben sie mehr Spaß gemacht. Gleichzeitig käme ich nie auf die Idee, Musik produzieren zu wollen. Der Wunsch, ganz bestimmte Musiker dazu zu bringen, etwas zu schreiben, was dann in einem Zusammenhang steht, dieser Wunsch läuft eigentlich nur über eine Geschichte, die für all diese Songs das verbindende Dritte ist.¹³⁰

Auch in den beiden frühen Filmen aus dem Jahr 1969 *Alabama*, *2000 Light years from home* und *3 Amerikanische LP's* ist vor allem die Musik präsent. *Alabama*, Wenders erster Film in 35 Millimeter, drehte er zu Ehren John Coltranes, dessen Stück gleichen Namens seine eigene „Hymne des 20. Jahrhunderts“ war.¹³¹ In diesen Filmen leitet die Musik die

¹²⁶ Wenders (2001), On Film, S. 249.

¹²⁷ Bickermann (2005), Sense of Place, S. 283 f.

¹²⁸ Wenders (2001), On Film, S. 31.

¹²⁹ Bickermann (2005), Sense of Place, S. 170.

¹³⁰ URL: http://www.zeit.de/2000/50/Staendiger_Wohnsitz_Rock_'n'_Roll?page=all.

¹³¹ Vgl. URL: http://www.zeit.de/2003/41/Traum_2fWenders?page=all.

Wahrnehmung des Zuschauers nicht nur untermalend, sondern auf signifikante Weise. Dies bezeugt auch Wenders Filmtoneur Martin Müller:

An Filmen wie *3 amerikanische LP's* sieht man schon, dass die Musik immer sehr wichtig für Wenders war. Die Musik hat sich von Anfang an durch seine ganze Karriere gezogen. Das ist schon sehr geschickt und bewusst, welche Art von Musik Wim wählt.¹³²

Durch diese Aussage wird deutlich, dass Wenders Filmmusik auf jeden Fall eine Funktion hat und nicht als „Lückenbüsser“ im Hintergrund dient. Gabriele Mattner, die für Wenders bei einigen Filmen als Regieassistentin und Script Supervisor gearbeitet hat, beschreibt ihn folgendermaßen:

Wim Wenders ist „einfach“ ein Musikmensch. Das wurde auch durch seinen späteren Film *Buena Vista Social Club* mehr als deutlich. Ich glaube manchmal, er wäre selber gern Musiker. Das zieht sich durch viele seiner Filme. Auch die Anfangssequenz von „Paris Texas“ wäre ohne Rye Cooder nur halb so viel wert.¹³³

Filmen war für ihn anfangs also nur ein Ersatz für das eigenständige Spielen von Musik, die in seinen Filmen also auch zum Hauptdarsteller werden kann. In fast allen frühen Werken ist das Optische das Begleitmaterial der zu hörenden Musik, um die sich alles dreht. Doch ist das Verfahren, die Geschichte als Vorwand zu nehmen, um Bilder mit Musik zu kombinieren, nicht nur in seinen ersten Filmen erkennbar. Vor allem in der Trilogie *Bis ans Ende der Welt* von 1991 (vgl. Kap. 5.2) wird dieses Konzept deutlich. Hier versammelte der Regisseur eine ansehnliche Zahl international bekannter Musiker wie Peter Gabriel, R.E.M., Depeche Mode etc. Die Vorgehensweise dabei ist kennzeichnend für Wenders: Er hoffte, dass er einige von ihm geschätzte Musiker dazu bringen könnte, an diesem Film teilzuhaben. Die gleiche Methode ist auch in seiner Musikdokumentation *The Soul of a Man* erkennbar. Durch seine Leidenschaft zum Blues drehte Wenders im Jahr 2003 diesen Film, der das Leben seiner Helden J.B. Lenoir, Blind Willie Johnson und Skip James nachzeichnet. So verknüpfte er Originalaufnahmen mit Nachinszenierungen von Garland Jeffreys, Eagle Eye Cherry, Beck, Lou Reed, Los Lobos und anderen. „Hört die Kraft, bewundert den Rhythmus dieser Musik, lautet die Devise dieses Films, und lasst die Bilder sehnsuchtsdienliches Beiwerk sein!“¹³⁴ Die Filmmusik wählte Wenders also immer wieder sorgfältig aus und gewährte ihr in seinen Filmen einen über die bloße Unterlegung der Bilder deutlich hinausgehenden Raum, bis hin zu Musikdokumentationen.¹³⁵

¹³² Interview mit M. Müller v. 05.12.07, s. Anhang.

¹³³ Interview mit G. Mattner v. 22.12.07, s. Anhang.

¹³⁴ Höbel (2004), *Hab Tränen im Herzen*, S. 184. S. auch DVD Special features: *The Soul of a Man*.

¹³⁵ Wenders Musikdokumentationen: *Red Hot & Blue. EP 17: Night and Day (1990)*, *Willie Nelson at The Teatro (1998)*, *Buena Vista Social Club (1998)*, *Viel Passiert – Der BAP Film (2002)*, *The Soul of a Man (2003)*.

5. Exemplarische Filmmusikanalyse

Die folgende exemplarische Filmanalyse soll nun genauer beleuchten, wie bewusst Wenders die Musik in seinen Filmen einsetzt. Ob der Einsatz von autonomer Source-Music aus funktionalen Motiven begründet ist, zeigen die ausgewählten Filme.

5.1 Der Himmel über Berlin (1987)

Der Himmel über Berlin ist eine Art ‚Filmgedicht‘, wofür Wenders bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes 1987 als bester Regisseur ausgezeichnet wurde. Der Spielfilm entstand ohne festes Drehbuch, anhand vieler einzelner Szenenskizzen sowie Textauszügen aus Peter Handkes Werken.¹³⁶ Erzählt wird die Geschichte der Engel Damiel (Bruno Ganz) und Cassiel (Otto Sander), die in unsichtbarer Gestalt auf die damals geteilte Stadt Berlin blicken. Sie sind imstande, die Gedanken der Menschen zu lesen, ihnen Trost zu spenden und in schweren Situationen beizustehen. Damiel verliebt sich in die Trapezkünstlerin Marion (Solveig Dommartin), für die er seine Unsterblichkeit aufgeben und dadurch endlich Gefühle und Sinneseindrücke kennen lernen will.

Wenders fand es spannend, die verschiedenen Welten durch ein Nebeneinander verschiedener Töne darzustellen. Obwohl in dem Film sehr viel gesprochener Text vorkommt, können im Grunde alle Dialoge und Monologe als Musik gesehen werden:

Wenn man so will, sind auch diese Stimmen, die die Engel hören, Musik. Ich bin ja nach wie vor der Meinung, dass das schönste Musikinstrument, was jemals erfunden worden ist, die menschliche Stimme ist, und Stimmen kommen ja auch als Musik vor. [...] Man kann den Film auch einfach nur als Musik hören und er funktioniert trotzdem noch.¹³⁷

Ferner ist Musik eindeutig als autonome Source-Music erkennbar. Während es zuvor eher englische und amerikanische Gruppen waren, welche Wenders für seine Soundtracks bevorzugte, wählte er für *Der Himmel über Berlin* Bands aus, die die Stadt Berlin charakterisieren sollten: ‚Crime and the City Solution‘, sowie der damalige Grunge-Held Nick Cave und ‚The Bad Seeds‘.¹³⁸

¹³⁶ O-Ton Wenders in: Beiheft zur DVD. Monologe der Protagonisten wurden vorwiegend Handkes Buch ‚Das Gewicht der Welt‘ entlehnt.

¹³⁷ Wenders im Interview mit Roger Willemsen, DVD Extras *Der Himmel über Berlin*. (Ausführende Produktionsfirma: SamPl@y GmbH München/Kinowelt Home Entertainment 2001, Susanne Romey.

¹³⁸ Wenders im Audiokommentar der DVD: „*Berlin hatte zu dieser Zeit Mitte der 80er Jahre eine richtige Underground-Kultur.*“ Diese Band ‚Crime and the City Solution‘ als auch ‚The Bad Seeds‘, die zusammen mit Nick Cave als zweites im Film auftreten, sind übrigens aus einer anderen Band ‚Birthday Party‘ hervorgegangen.

Ohne Nick Cave hätte es im Berlin der achtziger Jahre (zumindest für mich) nicht das Gefühl gegeben, dass die Inselstadt auch gleichzeitig manchmal der Mittelpunkt der Welt war. Diese gruftigen Australier und ihr Gitarrist Blixa Bargeld machten eben dort eine Musik, die ihre Zeit besser definierte als jede andere irgendwo anders.¹³⁹

Gabriele Mattner, die für den Film als Script Supervisor gearbeitet hat, hält den Einsatz von autonomer Musik jedoch nicht unbedingt für sinnvoll:

Ich weiß, dass einige Fans total darauf abgefahren sind. Aber das ist so ein Szenedding. Ich finde, dass der Einsatz dieser ‚Life-Konzerte‘ die Geschichte nicht vorwärts bewegt haben, bzw. sie sind austauschbar, beliebig geblieben. Da Wenders aber sowieso als Kult-Regisseur gilt, sind bestimmte Filmregeln für ihn nicht so recht gültig. Genau diese Sinnlosigkeit des Einsatzes autonomer Musik hat seinen Status als Kult-Regisseur mit bestimmt. Bei anderen Regisseuren hätte das nicht so funktioniert. [...] Ich denke, so funktioniert das: er kann es sich offenbar leisten, den Versuch eines filmischen ‚Gesamtkunstwerks‘ abzuliefern, und die autonome Musik ist zwangsläufig ein Teil davon.¹⁴⁰

Treten Musiker in Filmen auf, unterscheiden sie sich von Darstellern filmischer Figuren, da sie als Star in einem besonders engen Verhältnis zu ihrer Tätigkeit wahrgenommen werden. Musiker im Film verweisen auf ihre außerfilmische Existenz besonders dann, wenn sie ‚performen‘.¹⁴¹ Dennoch kann meiner Ansicht nach ihre autonome Musik funktional in den Film eingebunden werden. Die Einbindung des Auftritts von ‚Nick Cave and The Bad Seeds‘ wurde zunächst unterstützt durch den Lichtmeister Henri Alekan: „In dem Moment, wo der Henri sein Licht gemacht hat, war auch der Nick Cave vorstellbar in diesem Film.“¹⁴² Doch vor allem in Form von Source-Music, die in die Handlung eingegliedert ist, kann autonome Musik als Filmmusik fungieren. Die Handlung wird durch die Songs nicht unterbrochen, in der sich – analog der Opernarie – die emotionalen Höhepunkte des Dramas abspielen.¹⁴³ Dies soll anhand der folgenden zwei Schlüsselszenen veranschaulicht werden.¹⁴⁴

Das erste der beiden Konzerte im Film ist der Auftritt der Band ‚Crime and the City Solution‘. Marion tanzt zu dem Song ‚Six Bells Chime‘, wobei sie von Engel Damiel beobachtet wird. Er sehnt sich danach, mitzutanzten, was sein Freund Cassiel genau fürchtet. An dieser Stelle bietet sich ein kurzer Exkurs an, in dem auf die Fortsetzung aus dem Jahr 1993 verwiesen wird. In dem Film *In weiter Ferne, so nah!* wird Cassiel, wie später Damiel

¹³⁹ Luetzow (2003), Ich habe einen Traum, in: Die Zeit.

¹⁴⁰ Interview m. G. Mattner v. 22.12.07, s. Anhang.

Als Script Supervisor war sie vor allem dafür verantwortlich, genaue Änderungen des Drehbuchs während der Arbeit am Set festzuhalten.

¹⁴¹ Vgl. Türschmann (1994), S. 180.

¹⁴² Wenders im Interview mit Roger Willemsen, in: DVD Extras *Der Himmel über Berlin*.

¹⁴³ Vgl. Maas/Schudack (1994), S. 37.

¹⁴⁴ Verweis auf ‚Clip_2_Konzert_1‘ u. ‚Clip_3_Konzert_2‘ auf CD-ROM, sowie die Einstellungsprotokolle s. Anhang.

in *Der Himmel über Berlin*, zum Menschen. Hier ist er dazu noch nicht bereit und fürchtet daher, Daniel zu verlieren. Im Gegensatz zu Daniel gerät er im zweiten Teil jedoch auf die „schiefe Bahn“. Die Frage „Why can't I be good?“, die er sich in der gesamten Filmhandlung stellt, wird musikalisch wiederholt umgesetzt: Lou Reed tritt mehrmals im Film auf, wodurch der Song als Leitmotiv sichtbar wird.

Dieses erste Konzert in *Der Himmel über Berlin* dient der Symbolisierung von Empfindungen und Leidenschaften der filmischen Figuren. Es hat die Funktion, die Sehnsüchte Marions und Daniels zu offenbaren, die beide – von Cassiel beobachtet – bis jetzt nur in Gedanken miteinander tanzen können: „He can't of course really dance with her, but *almost*.“¹⁴⁵ Daniel wird kurzzeitig durch ein japanisches Mädchen, dessen Gedanken er liest, abgelenkt: „Ich freue mich sehr, hier zu sein. Es ist toll. Er sieht nicht zum Publikum. Er sieht zum Himmel empor.“¹⁴⁶ In diesem Moment singt Leadsänger Simon Bonney folgenden Songtextauszug „Raise my hand up to the sky/Now don't you touch me/Don't you cry/An age ago you wouldn't touched me“, welcher die Situation genau beleuchtet und gleichzeitig schon auf das zweite Konzert verweist, wo Daniel in seinem „wirklichen“ Leben Marion berühren wird. In seinem jetzigen Engeldasein kann er Marions Gedanken hören: „Was ich gerade mache? Ich schaue vor mich hin und lasse mich in den Weltraum treiben. Da ist es wieder, mein Wohlgefühl. Wie wenn im Innern meines Körpers sich sanft eine Hand schließt.“¹⁴⁷ Er lässt ihre Hand los und folgt seiner Hand kurz mit wehmütigem Blick, die Marion nicht fassen kann.

Die zweite Konzertszene, in der nun ‚Nick Cave and The Bad Seeds‘ ihren Auftritt haben, ist ganz klar dramaturgisch begründet und fundamental für die Handlung. Auf der Suche nach Marion läuft Daniel umher und entdeckt ein Rock'n'Roll-Plakat, welches den Auftritt von Nick Cave und seiner Band im ‚Esplanade‘ ankündigt. Er erinnert sich daran, wie er Marion noch als Engel in genau diesem Konzertsaal beobachtet hat und hofft nun, sie dort wieder zu sehen. Die Musik wird hier eingesetzt, um die Atmosphäre zu verdichten und den Schauplatz vertiefend zu charakterisieren. Zofia Lissa behauptet, dass autonome Musik im Gegensatz zur Filmmusik den filmischen Raum nicht repräsentieren kann.¹⁴⁸ Genau dies trifft aber hier zu: Indem autonome Musik eingesetzt wird, wird der Raum, in dem sie gespielt wird, auf eine Weise repräsentiert und nimmt eine wichtige Stellung ein. Der Club ‚Esplanade‘ ist nun nicht mehr der Ort, an dem der Engel Daniel Marion beobachtet,

¹⁴⁵ Wenders zusammen mit Peter Falk im Audiokommentar der DVD.

¹⁴⁶ Gedankenstimme des japanischen Mädchens im Original: *Kosato kiteyokattana, zenbu kikoennai. Zenzen kankyaku miteinai, tengoku miteruno* (aus: Wenders: Filmbuch Himmel über Berlin, S. 112 – 115).

¹⁴⁷ Den Voiceover-Kommentar bezog Wenders aus dem Buch ‚Das Gewicht der Welt‘ von Peter Handke.

¹⁴⁸ Lissa (1965), S. 29.

sondern sich beide zum ersten Mal in der filmischen Wirklichkeit begegnen. Die Musik in Form einer Aufführung hat als wichtiger Handlungsträger die Funktion, Marion und Daniel zusammenzuführen. Sie ist funktional, da sie als ‚Vermittler‘ und ‚Wegweiser‘ zwischen beiden fungiert. Gleichzeitig ist sie auch autonom: Nur durch das Wissen über die Band und deren bevorstehenden Auftritt durch das Werbeplakat wird Daniel überhaupt darauf aufmerksam, wodurch die Musik ihre Autonomie und gleichzeitig ihre Funktion erhält.

Als Daniel und Marion in dem Club auftauchen, singt Nick Cave das Lied ‚Carny‘, welches sie schon im Wohnwagen gehört und mitgesungen hat,¹⁴⁹ wobei sie von Daniel in unsichtbarer Gestalt begleitet wurde. Der Song wird hier als Leitmotiv eingesetzt und funktioniert wiederum als Prinzip der Zusammenführung der beiden. Die Entwicklung der Handlung wird durch die Musik auch nicht gebremst, wodurch eine Stagnation im Bild entstehen könnte. Auch die subjektive Kamera – d. h. der Zuschauer blickt durch die Augen von Marion, Daniel und der Musiker selbst – erleichtert eine Einfühlung in die Situation. Der Betrachter wird sogar nicht nur in die Sicht-, sondern auch in die Denkweise der Bandmitglieder eingeweiht, wodurch die Musiker mit ihrer Performance klar in die Handlung eingebettet werden: Er hört durch die Anwesenheit Cassiels die Gedankenstimme von Nick Cave: „One more song and it’s over. But I’m not gonna tell you about a girl, I am not gonna tell you about a girl...” Daraufhin tritt er ans Mikrofon und beginnt den nächsten Song mit den Worten: “I’m gonna tell you about a girl.” Der Zuschauer wird so in eine allwissende Position gebracht. Dass der Auftritt Nick Caves aus funktionalen Gründen motiviert war, veranschaulicht die folgende Aussage Wenders:

Wie Nick Cave in *Himmel über Berlin* vorkommt, ist es in gewisser Weise das Gegenteil zu jedem Videoclip, den man sich mit Nick Cave vorstellen kann – dass man den genauso erzählt wie den epischen Gehalt des Films rundherum. Und so werde ich es, glaube ich, auch in *Bis ans Ende der Welt* machen. Obwohl da vielleicht der ein oder andere Videoclip als Zitat vorkommt.¹⁵⁰

Ob diese geplante Vorgehensweise von Wenders auch in *Bis ans Ende der Welt* eingehalten wurde, zeigt das folgende Kapitel.

¹⁴⁹ Vgl. ‚Clip_1_Wohnwagen‘ auf beigef. CD: Marion singt mit: „*And no one saw the carny go, the weeks flew by ,til they moved on the show, leaving the caravan behind...*“ Vgl. auch Filmbuch zu *Der Himmel über Berlin*, S. 46 f.

¹⁵⁰ Rauh (1990), S. 239 f.

5.2 ‚Bis ans Ende der Welt‘ (Director’s Cut) (1991)

Wenders Sciencefiction-Trilogie *Bis ans Ende der Welt* spielt im Jahr 1999, in dem die Menschheit von einem außer Kontrolle geratenen Atomsatelliten bedroht wird. Erzählt wird die Geschichte über Claire Tourneur (Solveig Dommartin), die sich in Sam Farber (William Hurt) verliebt und ihm auf seiner Reise quer durch die Welt folgt. Dieser nimmt für seine blinde Mutter Edith (Jeanne Moreau) mit einer Spezialkamera Bilder auf, wodurch es ihr ermöglicht werden soll, trotz Blindheit zu sehen. Sam wird für einen Wirtschaftsspion gehalten und gleichzeitig von einem Privatdetektiv (Rüdiger Vogler¹⁵¹) und einem Agenten des Geheimdienstes verfolgt. Claire wiederum reist ihr Ex-Freund, Schriftsteller Eugene (Sam Neill), nach, der immer noch in sie verliebt ist. Weiterhin folgen ihnen zwei Bankräuber, welche ihr Geld in Claires Auto nach Paris schmuggeln wollen. Die turbulente Jagd endet schließlich in der australischen Wüste bei Sams Familiensitz. Dort angekommen gelingt die Bildübertragung auf Edith, die überraschend zur Neujahrsfeier stirbt. Sams Vater Henry (Max von Sydow) betreibt daraufhin in einem Labor Forschungen, um Träume sichtbar zu machen und hofft dadurch, seine Frau wieder zu finden. Dies führt bei Sam, Claire und ihm selbst zu einer schweren Bildersucht mit Realitätsverlust, von der Claire am Ende durch Eugene geheilt wird.

Gedreht wurde ein Jahr lang in vier Kontinenten mit einem Budget von 23 Millionen Dollar. Leider war Wenders damals gezwungen, den Film zu kürzen, da die 280-Minuten-Fassung als Kinoversion nicht angenommen wurde. Als der Film 1991 in die Kinos kam, war er in Europa 179 Minuten und in den USA 158 Minuten lang. In diesen Versionen fehlen nicht nur zentrale Szenen, es werden auch viele Nebendarsteller zu belanglosen Statisten gemacht. Nachdem der ‚Reader’s Digest‘ in den meisten Ländern und auch in der Kritik eher schlecht aufgenommen wurde, wollten sich die Verleihfirmen die längere Fassung gar nicht erst anschauen.¹⁵² Es dauerte zehn Jahre, bis der ‚Director’s Cut‘ überhaupt zur Kenntnis genommen wurde, auf den ich in dieser Arbeit ausschließlich Bezug nehme.

Die große Zahl dieser Nebendarsteller erscheint zunächst verwirrend; die Bedeutung dieser wird jedoch spätestens zu dem Zeitpunkt klar, als sich aus ihnen in der australischen Wüste eine Band formiert. Auffallend ist, dass jeder von ihnen ein Instrument spielt. Eine

¹⁵¹ Rüdiger Vogler spielte die Filmfigur Philipp Winter bereits in *Alice in den Städten* 1974 und ebenso in *Lisbon Story* 1994, vgl. Kap. 5.3.

¹⁵² http://www.epd-film.de/33178_36789.php, Bickermann (2005), S. 263. Vgl. dazu eine Filmkritik des Spiegels aus d. Erscheinungsjahr des Films: „Er wirkt so lang, weil er zu kurz ist. Wäre er fünf oder sechs Stunden lang (wie Wenders wohl gewünscht hätte), so könnte er über die Umständlichkeiten der Story hinaus zur Freiheit des Erzählens finden (...) der Traum eines Traums, Wenders’ größte Privatsache der Welt.“ (Jenny, Urs, S. 228).

Entwicklung der Musik im Film kann in drei Teilen festgestellt werden: Im ersten Teil findet sich vorwiegend Source-Music in Form von Pop-Songs, welche im zweiten mehr als Score im Hintergrund vorkommen. Dafür wird mehr und mehr improvisierte Source-Music durch die Nebendarsteller eingesetzt, wodurch langsam ein Gruppengefühl entsteht. Der Zuschauer sieht z. B. Detektiv Winter drei Mal Mundharmonika spielen, bis er schließlich ein Mitglied des „Orchesters“ wird. Die importierten Instrumente der Nebendarsteller aus Europa, die den Grundstein für die Band bildeten, werden im dritten Teil durch Didgeridoos der Aborigines unterstützt. So kann eine Entwicklung von „moderner“ autonomer Popmusik zu einer Musikaufführung ohne zusätzliche technische Mittel „am Ende der Welt“ festgestellt werden. Eugene, der in der Geschichte als allwissender Erzähler fungiert, stellt in Australien fest, wozu die lange Reise wirklich gedient hatte:

Nicht dazu, meine Liebe zu Claire beweisen zu können, und nicht einmal dazu, einer blinden Frau Bilder aus der ganzen Welt zu zeigen. Der Zweck unserer Odyssee war diese Musik gewesen, dass wir sie an diesem Ort, am Ende der Welt gemeinsam spielen sollten. Und während ich spielte, und während die Mbantua in den Höhlen von Dr. Farbers Labor Schutz vor der Strahlung suchten, spürte ich, dass unsere Musik ein Gebet war – ein Gebet für den verwundeten Planeten Erde.¹⁵³

Die Musik steht hier im Vordergrund und dominiert in diesem Filmabschnitt das zentrale Thema des Films, die Suche nach Bildern.

Der längste Musiktake ist oft in den meisten Filmen der Abspann, bei dem die Zuschauer mehr oder weniger ergriffen oder erheitert den Kinosaal verlassen. In *Bis ans Ende der Welt* trifft das allerdings nicht zu. Wie sehr der Film von Musik durchdrungen und auch als Source-Music in die Handlung integriert ist, zeigt die Tabelle mit allen Musikeinsätzen im Anhang.

First, there was just the idea that I'm making a film set in the year 2000, it might be nice to have the odd bit of music on the car radio or something that isn't out yet. [...] We developed a concept for the music and ended up getting sixteen songs from sixteen different bands, all specially written for the film. Knowing the screenplay, the atmosphere of the film and the outline of the story, all of them latched on to particular aspect of the science-fiction story and made a song out of it.¹⁵⁴

Wie aus der Tabelle ersichtlich wird, werden sehr häufig Songs in voller Länge in den Film eingegliedert. Das kann dadurch begründet werden, dass Wenders seine persönliche Hitliste in dem Film veröffentlichen wollte:

¹⁵³ Verweis auf ‚Clip_6_Band‘ auf CD; vgl. Teil 3 der Trilogie (DVD), Min.: 29.10.

¹⁵⁴ Wenders im Interview mit Peter W. Jansen in München 1991, in: *On Film*, S. 341 f.

Ich hatte ja ganz blauäugig meine Lieblingsmusiker, meine Hitparade, meine Wunschliste - und ich habe sie alle gefragt, weil ich dachte, wenn ich Glück habe, macht die Hälfte mit. Aber dann haben sie alle [16 Musiker bzw. Bands, Anm. d. Verf.] zugesagt, und deshalb hatte ich plötzlich so viel Musik.¹⁵⁵

Bei der Auswahl der Musik für diesen Film waren also persönliche Motive ausschlaggebend. Gabriele Mattner, die in *Bis ans Ende der Welt* als Regieassistentin tätig war, begründet Wenders Einsatz von Filmmusik „generell einfach nach ‚Geschmack‘.“ Wie auch Cutterin Claudia Fröhlich erklärt, sind oft Regisseure, Cutter, manchmal Produzenten und natürlich Sound-Designer für die Auswahl der Musik verantwortlich; bei Wenders Filmen aber am allermeisten er selbst. Auch hatte Wenders im Vorfeld wohl schon den späteren Erfolg der Künstler, und „dass aus ihnen etwas werden würde“, erahnt.¹⁵⁶

Der Film beginnt mit dem Song ‚Sax And Violins‘ der Band Talking Heads, welcher in Form von einem Musikvideo in den Film „hineintransportiert“ wird.¹⁵⁷ Der Auftritt der Gruppe war von vornherein im Drehbuch eingeplant: „So etwas kann aus organisatorischen als auch aus Kostengründen gar nicht spontan passieren, und ist nebenbei bemerkt auch für beide Seiten eine „wie werde ich berühmter“-Frage...“¹⁵⁸ In der Anfangsszene schreckt Claire aus einem Alptraum nach einer bizarren Party auf. Der Song ertönt aus dem Nebenraum und ist gleichzeitig als Musikvideo in ihrem Zimmer präsent. Währenddessen beschreibt Erzähler Eugene Claires anfängliche Situation: „Jede Nacht hatte sie denselben Alptraum. Sie schwebte über einem weiten unbekanntem Land, aber dann wurde aus dem angenehmen Gleiten jedes Mal ein plötzliches Stürzen und sie fiel und fiel, bis sie aufwachte.“ Der Liedtext – soweit er vom Zuschauer verstanden wird – kommentiert diese Situation: „Falling, falling/Gonna drop like a stone/I'm falling through the atmosphere/On a warm afternoon...“. „Beschwingt von sentimentaler Rockmusik“ direkt zu Anfang setzt Wenders autonome Source-Music gezielt ein und lässt damit den Zuschauer schon in die zukünftige Filmhandlung blicken:¹⁵⁹

Music that is for its part would also be slightly futuristic. I tried out the idea on [...] the Talking Heads, and they wrote a song which appears on a video clip right at the start, and I liked that so much, getting a rock band to do something for the film and joining us in trying to look into the future.¹⁶⁰

¹⁵⁵ http://www.zeit.de/2000/50/Staendiger_Wohnsitz_Rock_'n'_Roll?page=all

¹⁵⁶ Vgl. Claudia Fröhlich im Interview v. 21.12.07, sowie Müller im Interview vom 05.12.07, s. Anhang.

¹⁵⁷ Verweis auf ‚Clip_4_Talking_Heads‘ auf CD; Vgl. erstes Einstellungsprotokoll von *Bis ans Ende der Welt* ‚Sax and Violins‘ s. Anhang. (DVD: Teil I: Min. 2.20.) Das Musikvideo zu ‚Sax and Violins‘, welches im Film sichtbar ist, hat Wenders übrigens für ‚Talking Heads‘ gedreht.

¹⁵⁸ Vgl. Gabriele Mattner im Interview vom 22.12.07, s. Anhang.

¹⁵⁹ Jenny (1991), *So weit die Träume tragen*, S. 226.

¹⁶⁰ Wenders im Interview m. Peter W. Jansen 1991, in: *On Film*, S. 341.

Der Auszug des Songtextes “Love keeps us together/Love will drive us insane/We are criminals that never broke no laws/And all we needed was a net to break our fall” kann als Anspielung auf die spätere Beziehung zwischen Claire und Sam gedeutet werden, die sich beide verlieren und ethisch zweifelhafte Forschungen an sich und anderen Personen vornehmen. Am Ende benötigen sie ein Netz, um aufgefangen zu werden.

In der darauf folgenden Szene ist die Musik wichtiger Bestandteil für Claire.¹⁶¹ Zunächst ist die Abgrenzung zwischen On- und Off-Tönen jedoch nicht eindeutig feststellbar. Da akustische Ereignisse ubiquitär sind, kann der Zuschauer nicht immer direkt entscheiden, ob die Musik tatsächlich ihre Quelle im Bild hat oder nicht.¹⁶² Auf den ersten Blick erscheint die Musik im Hintergrund, offenbart sich dann jedoch als Source-Music. Während Claire in Südfrankreich mit ihrem Auto unterwegs ist, meldet ihr Boardcomputer lange Staus, worauf sie auf eine Landstraße ausschert. Claire wird in einer langen Totale gezeigt, wie sie sich von Neneh Cherrys Song ‚Move with me‘ aus dem Radio mitreißen lässt. Auch hier kommentiert der Songtext die Handlung und nimmt vorweg, was im Laufe der Geschichte passieren wird. Sie hofft darauf, mit ihrer Liebe bis ans Ende der Welt reisen zu können.¹⁶³ Sie „versinkt“ gedanklich in eine Welt, in der sie nur die Musik wahrnimmt und ihre Umgebung für den Zeitraum des Liedes vergisst. Das Radio wird zu einem Dolmetscher ihrer Gefühle und Sehnsüchte. Auch der Zuschauer wird in Claires Gedankenwelt gezogen, aus der beide plötzlich durch einen lauten Knall in die filmische Realität zurückgeholt werden. Durch einen Zusammenstoß mit dem Auto zweier Bankräuber werden die Fahrzeuge stark beschädigt. Trotz des Überschlags von Claires Auto läuft das Radio weiter: „Move with me, I’m strong enough...“. Der Musikpegel ist am Ende sehr leise und doch wird das Lied ausdrücklich wahrgenommen. Leise Musikeinsätze, denen ein lauter Geräuschpegel zuvorgegangen ist, können plötzlich sehr expressiv wirken, da sie die Ängstlichkeit und Klarheit des durch leise Musik Repräsentierten ungemein akzentuieren.¹⁶⁴ Die Musik erfüllt hier auch eine ihr zugewiesene Rolle als Prinzip der Hoffnung. Die fortdauernde Musik in einem Zustand des Stillstands kann als Zeichen gedeutet werden, dass Claire überlebt.

¹⁶¹ Verweis auf ‚Clip_5_Neneh_Cherry‘ auf CD, sowie Einstellungsprotokoll ‚Move with me‘ s. Anhang. Vgl. Filmszene (DVD) Teil I, Min.: 10.35 – 13.12.

¹⁶² Flückiger (2001), S. 302 f.

¹⁶³ Auszug aus dem Songtext: “As I was driving quietly the car was rolling like a bullet / I was feeling the speed moving me faster/ Addicted to the rhythm on my ghetto blaster / That’s me supposing that the clarity of thought (is clear enough to think it’s real enough to touch/The wind on me) got me tripping / Can I keep you next to me, till the end of the world / So move with me I’m strong enough to be weak in your arms/ Move with me I’m strong enough to be real in your arms.”

¹⁶⁴ Schneider (1990), S. 133.

Eine weitere wichtige Szene, in der ebenfalls durch Source-Music ein Wendepunkt der Filmhandlung stattfindet, findet sich im dritten Teil des Films.¹⁶⁵ An Silvester haben sich alle Protagonisten versammelt, um zu musizieren und zu tanzen. Edith, die das Jahr 2000 nicht begrüßen wird, lauscht im Nebenzimmer dem Gesang. Bevor sie stirbt, gelten ihre letzten Worte Henry: „Was war das für ein Leben. Wie ein Tanz! (...) Hörst du? Hörst du, wie sie singen?“ Die Kamera wendet sich nun den Musizierenden zu. Alle im Film agierenden Personen haben sich versammelt, um das Lied ‚Days‘ gemeinsam vorzutragen. Claire steht im Mittelpunkt und singt, während sie von den Nebendarstellern mit ihren Instrumenten begleitet wird. Der Text spiegelt die Situation, in der sich alle Handelnden befinden, genau wieder. Sie sind erfüllt von einem Gefühl des Dankes und der Freude, gleichzeitig aber auch nicht frei von Sorgen.¹⁶⁶ Noch während des Songs tritt Ediths Tod ein, woraufhin Henry, Sam und Claire im Bann ihrer Traumforschung versinken; einander und sich selbst verloren.

Interessant ist, dass Wenders diesen Song nicht zum ersten Mal in einem Film verwendet. Um das Konzept für den Einsatz von ‚Days‘ zu erläutern, sei auf Wenders Biographie verwiesen. Bekannt ist Wenders Liebe für die Band ‚The Kinks‘, welcher wie erwähnt sein erster Spielfilm gewidmet war. Ursprünglich stammt der Song von ihnen, der bereits in *Summer in the City* als Source-Music im Fernseher zu sehen ist. 20 Jahre später hat Elvis Costello es auf Wenders Wunsch hin für *Bis ans Ende der Welt* gecovered. Der Song tritt in dem Film als Leitmotiv auf; wie in der oben erläuterten Szene und zuvor schon in voller Länge (Min. 33:40 – 38:00 Teil I) und zwar ebenfalls eindeutig in Form von autonomer Source-Music.¹⁶⁷ Durch das mehrmalige Auftreten dieses musikalischen Motivs im Verlauf der Handlung erinnert sich der Zuschauer daran, wodurch ein innerfilmisches Gedächtnis geschaffen wird, in welches er eingebunden wird. In dem Fall hat Wenders es eindeutig geschafft, einen seiner Lieblingssongs in die Handlung zu integrieren und dramaturgisch sinnvoll und funktional im Film einzusetzen.

Wie dargelegt, erfolgten Auswahl und Einsatz der Musik aus persönlichen Gründen des Regisseurs. Da der Soundtrack erst nach Veröffentlichung des Films bekannt und populär wurde, kann hier nicht von präexistenter autonomer Musik gesprochen werden, wie es meine These verlangt. Source-Music wird funktional eingesetzt, doch nicht immer in Form

¹⁶⁵ Verweis auf ‚Clip_7_Days‘ auf CD, sowie Einstellungsprotokoll ‚Days‘ s. Anhang. (DVD Filmszene im 3. Teil: Min. 35.10 – 39.12).

¹⁶⁶ Textauszug aus ‚Days‘: „*Thank you for the days, Those endless days, those sacred days you gave me/I’m thinking of the days, I wont forget a single day, believe me [...] And though you’re gone, Youre with me every single day, believe me [...] I wish today could be tomorrow, The night is dark, It just brings sorrow, anyway/ Thank you for the days...*”

¹⁶⁷ Vgl. Mikos (2003), S. 232 f. Weitere Leitmotive sind die Songs ‚Summer Kisses, Winter Tears‘, ‚Until the End of the World‘ sowie ‚Sax and Violins‘. Vgl. dazu Tab. 1: Filmmusikeinsätze von *Bis ans Ende der Welt*.

von autonomer Musik, sondern Musik autonomer Künstler. Auch funktionierte die Einbindung der Songs nicht durchgehend. Auf die Frage einer Redakteurin der ‚Zeit‘, ob nicht auch die Gefahr bestehe, dass manche Rocksongs den Film sprengen oder zumindest die Handlung zum Stillstand bringen, weil sie zu schön sind, antwortet Wenders:

Viele der Stücke sind im Film nur bis zu dem Punkt zu hören, an dem die Stimmen einsetzen, weil es einfach nicht funktionierte. Patti Smith hatte ein herrliches Stück geschrieben, aber gerade das ging nie - egal, wo man es platzierte. Sobald ihre Stimme einsetzte, war alles aus, da war nur noch Patti Smith. Mit manchen geht es nicht, Van Morrison ist ein hoffnungsloser Fall, das braucht man gar nicht zu versuchen. Und auch nicht mit Bob Dylan. Da muss man einfach sofort hinhören.¹⁶⁸

Seine Aussage zeigt, dass autonome Musik im Film nicht *immer* einsetzbar ist, da sie durch ihre autarke Kraft und Selbstbestimmung den Film auch „in den Schatten stellen kann“. Es kann jedoch behauptet werden, dass die Musik in diesem Film in der Erinnerung des Zuschauers haften bleibt. Durch nachträgliches Hören der Musik werden einzelne Szenen des Films verbunden. Ein nachträglich unabhängig vom Film gehörter Song, z. B. ‚Blood of Eden‘ von Peter Gabriel, welcher komplett gespielt wird, kann den Rezipienten unweigerlich an die Szene nach dem Flugzeugabsturz mit der langen Wanderung der beiden Hauptdarsteller durch die Wüste erinnern. So kann *Bis ans Ende der Welt* durch den beträchtlichen Anteil an Musik im Grunde als Musikfilm gelten.

5.3 ‚Lisbon Story‘ (1994)

„In broad daylight even the Sounds shine“ - so wird Fernando Pessoa in Wenders Film *Lisbon Story* aus dem Jahr 1994 zitiert. Der Protagonist Philipp Winter, Toningenieur, (Rüdiger Vogler spielt die Figur erneut wie in *Bis ans Ende der Welt*) wird von seinem Freund, dem Regisseur Friedrich Monroe (Patrick Bauchau) nach Lissabon gerufen: "Dear Phil, I cannot continue m.o.s.! ...". Nur wer im Filmgeschäft tätig ist, kann diese Abkürzung für ‚mit-out sound‘ (without sound) verstehen. Trotzdem erkennt der Filmzuschauer bald, dass Philipp dem Regisseur bei seinem gescheiterten Stummfilmprojekt helfen und die Töne für seinen Film über Lissabon einfangen soll; „hoping, that his microphones pull the images out of their darkness, that *sound* could save the day."¹⁶⁹

So beginnt der Film als Road-Movie, als sich Philipp auf den Weg nach Lissabon macht. Schon zu Beginn wird deutlich, dass die Tonspur sehr häufig die visuelle Ebene des Films dominiert. Die Hinreise gestaltet sich als ein Montagekunststück verschiedener

¹⁶⁸ http://www.zeit.de/2000/50/Staendiger_Wohnsitz_Rock_'n'_Roll?page=all.

¹⁶⁹ http://wim-wenders.com/movies/movies_spec/lisbonstory/lisbon_story.htm.

landestypischer Musikfragmente aus dem Radio. Source-Music wird dabei immer sehr bewusst eingesetzt, um Orte oder bestimmte Figuren zu charakterisieren. Im Gespräch mit Roger Willemsen beschreibt Wenders dieses Konzept, wodurch die funktionale Bedeutung der Musik deutlich wird:

In der ganzen Anfangssequenz „zappt“ sich das Auto sozusagen von Frankfurt [a. M.] nach Lissabon. Wir haben in drei Minuten ganz Europa durchquert. So wie sich die Landschaft verändert, verändert sich auch die Musik; man hört zuerst deutsches, dann französisches, spanisches und schließlich portugiesisches Radio.¹⁷⁰

Willemsen kommentiert diese Worte mit der Feststellung, dass der Zuschauer das Gefühl bekomme, durch den ganzen „Medienschrott“ hindurch zu fahren, um schließlich für die Poesie einer Stadt vorbereitet zu sein. Als Philipp in Lissabon eintrifft, ist Friedrich jedoch verschwunden. Auf der Suche nach ihm erkundet er die Stadt und nimmt Töne für Friedrichs Film auf. Nicht nur dem Protagonisten, sondern Wenders selbst hat sich letzten Endes die Stadt durch ihre Musik erschlossen. Er fand es sehr aufregend, „eine Stadt sich definieren zu lassen über ihre Geräusche.“¹⁷¹ Auf einem belebten Platz in Lissabon kann der Zuschauer durch Philipps Kopfhörer selbst die Klänge der Stadt erfassen. So wird er miteinbezogen in „seine“ Welt; hört Kinder auf der Strasse singen, Tauben gurren, die alte Straßenbahn rattern etc. Töne und Geräusche werden durch seine Kopfhörer vom alltäglichen Lärm der Stadt isoliert wahrgenommen. Nur Philipp und die Kinder besitzen durch ihr feinfühliges Gehör noch die Fähigkeit, das Wesentliche dieser ‚Sounds‘ zu erkennen, was sich nicht nur aus Philipps berufsbedingter Fixierung auf den Hörsinn erklärt.¹⁷² Als er in Friedrich Monroes Haus einzieht, demonstriert er den Kindern die Kunst des Geräuschemachens, indem er synthetisch die Töne eines galoppierenden Pferdes oder eines knisternden Feuers produziert. Den Kindern gelingt es problemlos, die Geräusche zu identifizieren und daraus eine Geschichte zu basteln. Nur sie haben im Film noch die Fähigkeit, mit geschlossenen Augen Bilder zu „sehen“, was in der heutigen Zeit in hektischen Städten mit großem Lärmpegel und Reizüberflutungen nicht selbstverständlich ist:

Only when a sound is isolated from the chaotic mass of noise that characterises modern life can it really be heard. [...] Sound succeeds where vision is inadequate.¹⁷³

Darauf verweist auch der portugiesische Dichter Fernando Pessoa in dem anfangs erwähnten bedeutenden Zitat „In broad daylight even the sounds shine [...] I listen without

¹⁷⁰ DVD- Extras deutsche Ausgabe: Interview Wenders befragt von Roger Willemsen. Min. 2.30. Verweis auf ‚Clip_8_Radio_zap‘ auf beiliegender CD.

¹⁷¹ Wenders im Interview: DVD-Extras, Min. 6.20.

¹⁷² Vgl. Schönherr (2004), Als die Bilder hören lernten, S. 239.

¹⁷³ Graf (1997): Even the Sounds shine, S. 231 u. 234.

looking and so see...!“ Als Philipp seinen Freund Friedrich ausfindig macht, hat dieser den Glauben an das traditionelle Kino verloren und damit den geplanten Film aufgegeben. Durch Pessoa wird Philipp inspiriert und kann mit dessen Worten am Ende Friedrich überzeugen, seinen Film zu Ende zu bringen und das Vertrauen in die Kraft des Kinos wiederherstellen.

Die Entstehung dieser Geschichte wurde stark beeinflusst durch die Begegnung Wenders mit der Band Madredeus, die er zufällig bei einer Probe traf. Die Cutterin von *Lisbon Story* Claudia Fröhlich erklärt hierzu: „Sicherlich ist die Musik der Band Madredeus Teil des Konzeptes für *Lisbon Story*. Ich kann mich aber nicht mehr genau erinnern, wie es dazu kam. Es war irgendwie ein Zufall... das weiß ich noch.“¹⁷⁴ Ursprünglich reiste Wenders nach Lissabon, um eine Dokumentation über die Stadt zu machen. Dies sollte in einer kurzen Schaffenspause realisiert werden, da der geplante Film Antonionis *Jenseits der Wolken* verschoben wurde, für den Wenders als Ersatz-Regisseur fungieren sollte. Wie bei *Himmel über Berlin* gab es zu Beginn also noch kein Drehbuch für einen Spielfilm. Die Band gab Wenders die Idee und den Soundtrack zu dem Film, bevor er überhaupt mit den Dreharbeiten begonnen hatte. So sagt er selbst, dass er ohne die Musik von Madredeus in Lissabon keine Geschichte zu erzählen gehabt hätte.¹⁷⁵

I knew that very moment that they just HAD to make the music for the film. Half an hour later I knew also that I HAD to write a story that involved a band. This band. I really wanted to shoot with them while they were playing. (...) I hadn't even started shooting the film, but could already listen to the soundtrack! I never have made a film before that had been inspired so much by its music from the beginning.¹⁷⁶

Madredeus, 1987 gegründet und dessen Musik Elemente des Fado, Pop, Folklore und Klassik beinhaltet, steuerte dem Film neun Songs bei. Die Musik bildet nicht nur den Soundtrack zu Wenders Film, sondern gleichermaßen auch zu Friedrichs Film *im Film*.¹⁷⁷ In der Geschichte verliebt sich Philipp in die Sängerin Teresa, von dessen Stimme er – ebenso wie auch Wenders in Wirklichkeit – von Anfang an verzaubert ist. Der Sängerin einschließlich ihrer Band kommt eine eigenständige Funktion im Film zu. Dies wird bereits dadurch angedeutet, dass gleichzeitig zur Einblendung der Namen im Vorspann deren Musik ertönt, um parallel die „Identität von Medium und Ausführenden zu unterstreichen,

¹⁷⁴ Interview mit C. Fröhlich vom 21. 12.2007.

¹⁷⁵ Interview W. Wenders (1995) in 'Lisbon Story' (portug. Ausgabe): Making of: "Histórias de Lisboa" Um programa de Mafalda Lopes da Costa, SIC 1995, u. Interview Pedro Ayres Magalhaes in dieser Ausgabe, sowie Luetzow (2003), Ich habe einen Traum, vgl. URL: http://www.zeit.de/2003/41/Traum_2fWenders?page=all.

¹⁷⁶ CD-Booklet des Original Motion Pictures Soundtracks 'Ainda',

¹⁷⁷ Interview mit dem Bandmitglied Pedro Ayres Magalhaes, in *Lisbon Story – Viagem a Lisboa* (Portugiesische Ausgabe).

die während des gesamten Films niemals ungetrennt erscheinen.“¹⁷⁸ Der akustischen Dimension in Form einer *Performance* wird eine entsprechende Autonomie innerhalb des Films zu Eigen: Die Musik wird live und ungeschnitten von der Kamera aufgezeichnet, was Lexmann als ‚Contact Sound‘ bezeichnet.¹⁷⁹ Sie wird hier zu einer eigenen Erzählinstanz im Film, was die folgende „buchstäbliche“ Schlüsselszene veranschaulicht.¹⁸⁰

Die Szene beginnt mit einer Totalen, in der die Band bei einer Probe des Songs ‚Alfama‘ gezeigt wird, bei der Philipp zuhört.¹⁸¹ Das Bild, mit dem der folgende Musikeinsatz gekoppelt ist, gibt Aufschluss über die Perspektive, aus welcher die Musik zu hören ist. Während das Stück beginnt, unterhält sich Teresa mit Philipp bis zu ihrem Stimmeinsatz. Die Kamera zeigt die Sängerin aus der Bauchsicht und hebt sie so über Philipp, der sie in einer Großaufnahme von seinem Sitzplatz aus fasziniert anschaut. Die Kameraperspektive spiegelt gleichzeitig den Blick der Protagonisten und des Filmzuschauers wider. Der Musikeinsatz erfolgt als gesungene Antwort auf Philipps Frage, ob der Schlüssel, den Teresa ihm gibt, auch der Schlüssel zu ihrem Herzen sei: „*Agora, que lembro, as horas ao longo do tempo; desejo, voltar, voltar a ti, desejo-te encontrar; esquecida, em cada dia que passa, nunca mais revê a graça dos teus olhos que eu amei...*“¹⁸²

Der Song scheint die Spannung und die Blicke zwischen Philipp und Teresa zu verstärken und ist auch durch seine feste Einbettung in die Handlung sehr ausdrucksstark. Eine dramaturgische Funktion erhält das Musizieren vor allem dadurch, dass es als „gefühlsmächtige Sprache“ auftritt, in der die Handelnden miteinander kommunizieren.¹⁸³ Es wird also eine musikalische *Aufführung* im Sinne einer Kommunikationssituation zwischen den handelnden Personen inszeniert, die ausdrücklich im Mittelpunkt der Handlung steht und vom Zuschauer automatisch bewusst wahrgenommen wird.

Der Song ‚Alfama‘ wird hier in voller Länge vorgetragen (4. Min.): „The songs are neither cut nor dissolved when they finish, but are respected as pieces, *autonomous* units that have an existence outside the context of the story“!¹⁸⁴ In der 55. Minute des Films findet ein Szenenwechsel statt, in dem Aufnahmen des Stadtteils Alfama mit der alten Kurbelkamera

¹⁷⁸ Schönherr (2004), S. 237 f.

¹⁷⁹ Nach Lexmann ist ‚Contact Sound‘ eine Synchronisationstechnik, bei der die Musik simultan während des Drehs aufgenommen wird. Entsprechend dazu bedeutet ‚Post-Synchronisation‘ die nachträgliche Aufnahme von Musik zu den schon existierenden Bildern, S. 149.

¹⁸⁰ Verweis auf ‚Clip_9_Alfama‘ auf CD. Vgl. dazu das Einstellungsprotokoll s. Anhang. (DVD: Min. 52.10 – 56.20).

¹⁸¹ Der Name ‚Alfama‘ bezeichnet das älteste Stadtviertel Lissabons, in dem der Fado seinen Ursprung hat.

¹⁸² (Eigene) Übersetzung: „*Jetzt, wo ich mich an die Stunden lange vergangener Zeit erinnere, wünsche ich mir, zurückkehren, zurück zu dir, wünsche ich mir, dich wieder zu sehen; vergessend, jeden Tag der [ohne dich] vorübergeht. Niemals habe ich ein Strahlen wie das deiner Augen wieder gefunden, die ich so liebe.*“

¹⁸³ Vgl. De la Motte-Haber (1980), S. 164 f.

¹⁸⁴ Graf (1997), S. 234.

Monroes gezeigt werden. Zunächst wird dies automatisch als Wechsel zu Score wahrgenommen, da die Quelle plötzlich nicht mehr sichtbar ist. Dann wird jedoch ein Rattern eines Projektors lauter, woraufhin Philipp erscheint, der sich mithilfe des Gerätes diese Bilder ansieht; begleitet von dem gesungenen ‚Alfama‘ aus dem Nebenraum. Das Lied ertönt noch, als er im Dunkeln auf der Terrasse steht und gedankenverloren auf den Fluss blickt und wird erst durch das Hupen eines Schiffes beendet. Dies stellt einen Querbezug zur 43. Min. dar, in der Teresa Philipp erklärt „the song and the river go together“. Der Geräuschaspekt ist an dieser Stelle interessant und kurz zu erwähnen. Signale im Film haben meistens einen negativen Beigeschmack, deuten beispielsweise auf Stress, oder Bedrohungen hin. Sirenen werden oft dorthin montiert, wo sie zur dramatischen Entwicklung oder psychischen Befindlichkeit der Personen passen.¹⁸⁵ In dieser Schlüsselszene dient das Signal der Hupe als Abschluss der langen musikalischen Sequenz. Gleichzeitig fungiert es als Symbol für den Übergang von Teresas ruhigem Gesang in die filmische Wirklichkeit: Philipp wird aus seinen Träumen und Gedanken zurück in das geräuschvolle Lissabon geholt. Eine weitere Verflechtung von Musik und Geräuschen findet sich in der Sequenz kurz vor Ende des Films (92. Min.): Um die Klänge der Stadt in sich aufzunehmen, hält Philipp sein Tonmikrofon in jede Himmelsrichtung, hört jedoch überall nur die Musik Madredeus: „these sounds tell the story of Lisbon“.

Die Musik vermittelt nicht nur Atmosphäre und Kultur des Landes, sondern ist auch wichtiger Bestandteil der Handlung, ohne die die Stimmung nicht so einfach eingefangen werden könnte. Vor allem dadurch, dass die Darsteller nicht nur vorgeben zu musizieren, sondern tatsächlich eine Performance in der Filmhandlung stattfindet, wird dem Betrachter ein Wirklichkeitseindruck vermittelt.¹⁸⁶ Wie Tonmeister Müller erklärt, ist diese Einsatzform der Musik, welche nicht als Playback stattfindet, sehr aufwendig. Dennoch ist der Musikeinsatz in *Lisbon Story* gut gelungen, wie Bandmitglied Pedro Ayres Magalhaes erläutert: "I truly believe that the shots we have of the band playing are better than some shots they have on us performing on television where the lighting isn't as well done. In the film the lighting is beautiful."¹⁸⁷ Neben dem genannten Aspekt des Lichts liegt der Vorteil einer live eingespielten Musik gegenüber einer elektronisch erzeugten unverkennbar in der Natürlichkeit der Klänge, die auch moderne Digitaltechniken nur schwer vollkommen imitieren können.¹⁸⁸ Doch darf auch hier nicht der Aspekt des künstlerischen Nutzens

¹⁸⁵ Flückiger (2001), S. 160 f.

¹⁸⁶ Vgl. Türschmann (1994), S. 20.

¹⁸⁷ Pedro Ayres Magalhaes im Interview in der portugiesischen Ausgabe der DVD ‚Viagem a Lisboa‘.

¹⁸⁸ Vgl. Interview Martin Müller v. 05.12.07, s. Anhang, u. Siebert, MGG, S. 472.

sowohl für die Band als auch für Wenders selbst vergessen werden. Bandmitglied Pedro A. Magalhaes erläutert, wie ein Film einer ganzen Band zum Erfolg verhelfen kann:

We waited all these years to get a combination of music and image [...] a perfect illustration of our music using it's natural setting, made with such eloquence that in Mexico, Italy, Spain, countries, where our music is already known, this film ended up stimulating even greater interest in our band. The value of such publicity is immeasurable and we loved being a part of this film. [...] During that year we were present in television, and even today people talk about this event.¹⁸⁹

In der Erinnerung des Zuschauers verankern sich bestimmte Filmbilder, die sich beim nachträglichen Hören der Songs unwillkürlich wiedererwecken lassen. Dementsprechend kann die Musik durch die Verbindung mit dem Film neue semantische Bedeutungen gewinnen. Die Musik bringt etwas mit, wovon der Film profitiert, andererseits heftet sich der Film an die Musik, wodurch die Band mit einem bestimmten „Stempel“ versehen wird. So kann es passieren, dass autonome Musik ihre ursprüngliche Bedeutung einbüßt und – obwohl sie eine eigene Rolle im Film spielt – auch an Autonomie verlieren kann:

Madredeus and Wenders have become synonymous. [...] The band was labelled with that image. We spent nine years trying to explain that the kind of repertoire was very specific to the film and that we were not specialists in interpreting traditional music and that we were not introducing a modern form of Fado. [...] It forced us to detach ourselves from that image.¹⁹⁰

Als Fazit der Untersuchung von *Lisbon Story* sehe ich das Ergebnis hinsichtlich meiner These nicht durchweg bestätigt. Die Songs wurden extra für den Film von der Band komponiert, wobei es sich dabei also nicht um autonome präexistente Songs handelt, sondern um Musik autonomer Musiker. Das Motiv für den Einsatz der Musik war eine Begegnung mit der Band, die vorwiegend zufällig und aus persönlichen Gründen ihren Weg in die Geschichte fand. Sie gab zwar den Anstoß für Wenders Idee der Geschichte, kann nachträglich aber auch nur als Unterstützung dienen, da die eigentliche Handlung (Philipps Suche nach Friedrich) im Vordergrund steht. Es kann aber behauptet werden, dass Philipp ohne den Kontakt zu Madredeus und speziell angesichts seiner Liebe Teresa sicherlich nicht so lange in Lissabon geblieben wäre. Auch wäre der Film ohne die Musik in Form einer Performance sicherlich nicht so erfolgreich geworden. Während der vielen Aufführungen innerhalb des Films stehen die Bandmitglieder und ihre Musik eindeutig im Mittelpunkt der Handlung. Mit dem letzten im Film gespielten Song ‚Ainda‘ wird noch einmal deutlich, wie bewusst Wenders Source-Music einsetzt: „Ainda [...] has a very calm mood, a very slow

¹⁸⁹ Magalhaes im Interview ‚Viagem a Lisboa‘.

¹⁹⁰ Ebd.

pace, for Teresa to be the centre of attention with every syllable that she utters.”¹⁹¹ Dadurch, dass Wenders die verschiedenen Stadien des Produzierens von Musik und Ton als Source-Music bewusst offen legt und zu einem zentralen Thema des Films macht, verleiht er diesen Komponenten eine Autonomie jenseits des Visuellen.¹⁹² So ist der Gebrauch von Source-Music hier eindeutig legitimiert und funktional verwendet – wenn auch nicht in Form von eindeutig autonomer Musik.

5.4 ‚The Million Dollar Hotel‘ (2000)

Wenders legt sich bei seinem zwanzigsten Spielfilm aus dem Jahr 2000 auf kein bestimmtes Genre fest und bezeichnet den Film als eine ‚Slapstick-Tragödie‘.¹⁹³ Erzählt wird die Geschichte einer bedingungslosen Liebe zwischen dem Kind gebliebenen Tom Tom (Jeremy Davies) und Eloise (Milla Jovovich), die sich selbst für eine Fiktion hält. Beide wohnen zusammen mit skurrilen Typen in einer Absteige in Downtown Los Angeles, dem ehemals luxuriösen Million Dollar Hotel. In der Vorstellung des „Träumers“ Tom Tom ist der Alkoholiker Shorty (Bud Cort) ein großer Hollywood-Agent und Dixie (Peter Stormare) der verkannte fünfte Beatle. Nach dem mysteriösen Tod des Bewohners Izzy (Tim Roth) hat der FBI-Agent Skinner (Mel Gibson) die Aufgabe, die Wahrheit über den angeblichen Mord ans Licht zu bringen. Tom Tom bezichtigt sich selbst, um Eloise als Verdächtige zu schützen und stürzt sich am Ende der Geschichte, allein um sie „aufzuwecken“ und als ein Akt der Liebe, vom Dach des Hotels. In diesem Moment erinnert er sich, wie er mit Izzy auf dem Dach stand, wovon dieser sich herunterstürzen wollte. Dabei erzählte Izzy ihm, dass er Eloise vergewaltigt hat, um ihm zu beweisen, dass sie ein Nichts und Tom Toms Liebe nicht würdig ist. Aus diesem Grund unternahm Tom Tom nichts, um Izzy von seinem Vorhaben, vom Dach zu springen abzubringen, wodurch er sich selbst mitschuldig machte. Die Idee dieser Geschichte stammt von Bono, dem Leadsänger der Rockband U2, als dieser einen Schauplatz für ihr Video ‚Where the streets have no name‘ suchte und dieses Hotel fand. Zusammen mit dem Autor und Produzent Nicholas Klein verfasste Bono das Drehbuch, welches von Wenders umgesetzt und im Jahr 2000 veröffentlicht wurde. Aus der Entdeckung des Hotels entstand also kein Song, sondern eine Geschichte und schließlich ein Film, der es nie verleugnen wollte, dass er auch ein Song hätte werden können: „ein Lied

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Vgl. Schönherr (2004), S. 241.

¹⁹³ Wenders’ Kommentar in: One Dollar Diary, Bonus-DVD zu ‚The Million Dollar Hotel‘, 4.30 Min.

über ein anderes Amerika, in dem jenseits seines großen Traumes von sich selbst wirklich alle gleich sind“.¹⁹⁴

Die Geschichte des Million Dollar Hotels ist durchdrungen von Musik. Wim Wenders setzt hier erneut auf eigens für den Film geschriebene Musik, welche von der ‚The Million Dollar Hotel Lobby Band‘ komponiert wurde, die Bono mit dem Musikproduzenten Hal Willner allein für den Film zusammengestellt hatte.¹⁹⁵ Mit der Band zog Wenders für zwei Wochen ins Aufnahmestudio von U2 nach Dublin, um die gesamte Musik aufzunehmen. Dabei war der Film auf großen Bildschirmen ständig präsent.¹⁹⁶ Doch schon während der Arbeit am Drehbuch wurde viel über Musik nachgedacht:

Uns hatte ja schon beim Drehbuchs Schreiben immer die Musik vorgeschwebt, die Miles Davies für „Fahrstuhl zum Schafott“ für Louis Malle komponiert hatte, nicht so sehr als musikalische Vorlage, vielmehr als Vorgehensweise. Die Legende will es, dass Miles Davies die gesamte Musik vor der Leinwand improvisiert und eingespielt hätte. So sind wir im Großen und Ganzen auch vorgegangen.¹⁹⁷

Wie bereits in Kapitel 2.3 erläutert, ist zwischen Film Score und Soundtrack zu unterscheiden; in *The Million Dollar Hotel* ist dieses Prinzip allerdings aufgehoben. Hier ist eine Verschmelzung von Score und Soundtrack zu erkennen. Die Band war nicht nur für die atmosphärische und dramaturgische Musik des Films zuständig, sondern auch für die Songs, die im Lauf der Geschichte vorkommen und diese mittragen:

Normalerweise gibt es ja immer eine tiefe Kluft zwischen diesen beiden Welten: Score auf der einen und den Songs auf der andern Seite und gänzlich verschiedene Gruppen von Musikern sind dafür zuständig. In unserem Fall waren es dieselben Musiker für beide Bereiche.¹⁹⁸

So findet sich neben der extra für den Film komponierten Musik auch präexistente autonome Musik. Bonos Eröffnungssong ‚The First Time‘, der übrigens in voller Länge gespielt wird, veröffentlichte er zum ersten Mal 1993 im ‚Zooropa-Album‘ von U2. Der Text des Songs passt so treffend zum Ende des Milliardärssohn Izzy, den sein Vater Stanley Goldkiss mit den Worten „far from the golden gates of Bel Air“ charakterisiert, dass die Vermutung aufkommt, Bono hätte damals schon die Handlung des Film im Kopf gehabt.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Wenders (2000), *Heart is a sleeping Beauty*, S. 14 u. 142.

¹⁹⁵ Die Band bestand neben Bono u. a. aus Jon Hassell, Daniel Lanois und Brian Eno. Unterstützt wurde sie von den anderen U2-Mitgliedern, The Edge, Adam Clayton und Larry Mullen, wodurch ein beachtlicher Soundtrack entstand. Komponiert wurden die Songs von Jon Hassell, Bono, Daniel Lanois und Brian Eno. Vgl. Wenders (2000), *Heart sleeping beauty*, S. 149.

¹⁹⁶ Wenders’ Kommentar in: *One Dollar Diary*, Bonus-DVD: Min. 12.20.

¹⁹⁷ Wenders (2000), *Heart is a sleeping beauty*, S. 143.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Songtextauszug aus ‚The First Time‘ von U2: *“My father is a rich man/he wears a rich man’s cloak/gave me the key to his kingdom coming/gave me a cup of gold/he said I have many mansions/ and there are many rooms to see/but I left by the back door/and I threw away the key/And I threw away the key/Yeah, I threw away*

In Wenders Audiokommentar zum Film beschreibt er, wie stark Bono in die Filmmusik involviert war:

Ich glaube kaum, dass je ein Filmkomponist oder Musikproduzent ein dermaßen intimes Wissen um meinen Film hatte. Bono war in jede Phase der Herstellung unseres Films involviert und kannte jede Szene auswendig.²⁰⁰

Bonos Stimme, die den Film mit ‚The First Time‘ eingeleitet hat, beschließt ihn auch mit einem vollständigen Song ‚The Ground beneath her feet‘. Auch bei diesem Song handelt es sich um autonome Musik. Der Text ist nämlich von Bono aus dem gleichnamigen Buch von Salman Rushdie übernommen worden, welches ein Jahr zuvor 1999 publiziert worden ist. Dieser Song beschreibt Tom Toms Gefühle für Eloise genau: *„All my life I worshipped her. Her golden voice, her beauty's beat. How she made us feel, how she made me real (...) Let me love you true, let me rescue you.“* Allen Liedern im Film ist gemeinsam, dass sie vom Text her zur Geschichte passen und diese kommentieren. Auch für die „Frühstücksszene“, in der Tom Tom Eloise mit einem Essen weckt, ist der Song ‚Falling at your feet‘ mehr als passend gewählt: „Ich hatte erhofft, dass ein *Lied* die ganze Zärtlichkeit der Szene besser herausbringen könnte und das herzerreißende Ungeschick unserer jungen beiden Liebenden.“²⁰¹

Die Songs verstärken den Film ungemein. Sie werden vom Zuschauer trotz unsichtbarer musikalischer Quelle vor allem auch durch die Klanglautstärke intensiv wahrgenommen. Die Lautstärke der Musik ist meist auf dem gleichen Pegel angelegt wie Dialoge und Geräusche, wodurch sie automatisch in den Vordergrund rückt. Daher dominieren auf den ersten Blick ganz klar die Songs. Bei genauerer Analyse fällt jedoch auf, dass auch Source-Music im Film sehr präsent ist; vor allem erkennbar im Wechsel mit Score. Das einsame Trompetenspiel John Hassells, welcher die Schattenfigur Shadow darstellt, durchzieht den gesamten Film als „roten Faden“. Die 34. Minute wird zunächst durch den Song ‚Stateless‘ aus unsichtbarer Quelle eingeleitet, vermischt sich darauf folgend jedoch mit Source-Music. In dieser schwierigen Einstellung ließ Wenders eine ferngesteuerte Kamera mit einem Kran um die Ecke zu Tom Toms Nachbar Shadow schauen, dessen Trompetenspiel ständig durch alle Ohren der Hausbewohner sowie des Filmzuschauers dringt. Im Audiokommentar sagt Wenders über Hassell, dass er „enorm viel zum Soundtrack beigesteuert [hat]. Ich kenne

the key...“ Vgl. auch Fleig (2005), Wim Wenders. Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie, S. 283.

²⁰⁰ Wenders im Audiokommentar auf der Bonus-DVD One Dollar Diary: Min. 8.50.

²⁰¹ ‚Frühstücksszene‘: 60.10 – 61.50 Min. Vgl. Wenders Kommentar Bonus-DVD: 11.30 Min.

niemanden, der so Trompete spielt wie er: in sein Instrument flüsternd, atmend, aber niemals kreischend wie so viele andere Trompeter.“²⁰²

Die prägnanteste Szene des Films, in der Source-Music eingesetzt wird – auch Wenders Lieblingszene, wie er im Audiokommentar zum Film erklärt – findet man genau in der hundertsten Minute in Form von Dixies Interpretation von ‚I am the Walrus‘ der Beatles, eingeleitet durch Beethovens ‚Für Elise‘.²⁰³ Dixie spricht und singt in der Originalversion mit seinem für den Film angeeigneten Liverpool-Akzent wie John Lennon. In seiner Rolle glaubt er, alle Beatles Songs selbst geschrieben zu haben und wundert sich, warum er nicht auf den Plattencovern abgebildet ist. Für den Film hat der Schwede Peter Stormare als Dixie alle Songs selbst geschrieben und gesungen. In dieser Schlüsselszene „kommt eigentlich alles zusammen, wovon unser Film handelt, was unsere Geschichte erzählt; dass die Verrückten vielleicht die einzigen Vernünftigen sind und die vermeintlich Vernünftigen die wirklich Verrückten.“²⁰⁴ Die Szene wird eingeleitet durch Bonos Song ‚Dancing Shoes‘ ohne sichtbare Quelle im Bild und durch die Erkenntnis Eloises, dass doch etwas Wahres an Tom Toms Geschichte zu Izzys Tod sein könnte. Hier findet wiederum ein Wechsel zu Source-Music statt. Aus einem Nebenzimmer ertönt zunächst ‚Für Elise‘, während Eloise plötzlich die Wahrheit hinter Tom Toms vermeintlich erzwungenem Geständnis sieht. Die Kamera konzentriert sich nun auf Dixie, der seinem betrunkenen Freund Shorty (Bud Cort) in einem Monolog den Sinn des Liedes erklärt: „He wrote it nearly two hundred years ago, for that girl, who was hunting him from another dimension. The name Eloise came to him in a dream.“ In seiner folgenden Interpretation von ‚I am the Walrus‘ betont Dixie immer wieder den wichtigen Zusammenhalt in der Gemeinschaft „We’re all together, Man! And that’s the only thing...“. Währenddessen plant Eloise die gemeinsame Flucht mit Tom Tom, da für sie der Zusammenhalt ebenfalls das Wichtigste ist. Jetzt ist Tom Tom jedoch der Vernünftige und weiß, dass Eloise ihm hierbei auch nicht helfen kann. Während Dixie noch ‚I am the Walrus‘ singt, sitzt Shorty mit Tränen in den Augen daneben und hört ihm gerührt und andächtig zu.

Peter Stormare war sehr nervös, weil seine Klavierkunst reichlich begrenzt war und er den Übergang von ‚Für Elise‘ zu ‚I am the Walrus‘ nur schwer hinkriegte. Peter hat den Song aber dann so herzerreißend gespielt, dass Bud Cort, der als Shorty nur besoffen zuzuhören hatte, echte Tränen vergoss und am Ende darauf bestand, dass Peter seine goldene Uhr als Geschenk entgegennähme, weil dies zweifellos die beste Filmszene sei, an der er, Bud Cort, als Schauspieler je teilgenommen hätte. [...] Ich kriege auch immer eine Gänsehaut bei dieser Szene. Manchmal bekommt man ja als

²⁰² Wenders im Audiokommentar des Films: 34.00 Min. Verweis auf ‚Clip_10_Shadow‘, s. CD im Anhang.

²⁰³ Verweis auf ‚Clip_11_Dixie‘ auf CD. Vgl. Einstellungsprotokoll im Anhang. Die anschließende Auflistung der Musikeinsätze zeigt genauer, wie sehr der Film von Musik durchdrungen ist.

²⁰⁴ Wenders im Audiokommentar d. Films: 100. Min. Vgl. auch Min. 11.50, 12.35 u. 62.21.

Regisseur großartige Geschenke von seinen Schauspielern und das hier, das war so eins.²⁰⁵

Nach Dixies Einlage beginnt die längste Musiksequenz in Form von Source-Music mit der sichtbaren Quelle einer Trompete, welche John Hassel ebenfalls selbst komponiert hat. Diese stetig lauter werdende melancholisch wirkende Trompetenmusik bereitet den Zuschauer schon darauf vor, dass die Geschichte nicht gut ausgehen kann.

Als Fazit für diesen Film kann festgestellt werden, dass die Musik nicht willkürlich, sondern sehr gezielt Verwendung findet. Funktionen der Musik sind deutlich erkennbar: Als weiteres Beispiel kann die Szene genannt werden, in der FBI-Agent Skinner in Dixies Zimmer nach Spuren sucht und auf die Frage seines Kollegen, ob er nach Spuren in den *Songs* suche, antwortet: „Nein, ich lege Spuren“ (36. Min.). In einem Interview der Zeit antwortet Wenders auf die Frage, ob dies seine Methode sei, Songs in Filmen zu verwenden:

Das ist der Idealfall, Spuren zu legen. Dass man mit einem Song etwas pflanzt, was später erst zum Tragen kommt, was Assoziationen weckt, die einen anderswohin führen. Das ist ja der Sinn von Spuren, jemanden irgendwohin zu führen. Es ist sehr schwierig, und meistens kann man nur empirisch herausfinden, ob ein Song dem Bild die Luft und die Zwischenräume lässt, um es sich entwickeln zu lassen und nicht zu erschlagen.²⁰⁶

Von Anfang an nimmt der Zuschauer neben und mit den gesprochenen Sätzen Musik wahr, die kommentiert und Querbezüge andeutet, die nicht unbedingt beim ersten Mal erkennbar sind, wie z. B. in der Sequenz, in der Eloise Tom Tom fragt, warum er sie liebt (53. Min.). Genau an dieser Stelle, an der Tom Tom ausweicht, „nimmt die Musik den Sound, Toms Motiv, aus der Eingangsszene auf und moduliert es. Im Song-Text heisst es: *Show me colours when there's none to see/Give me hope when I can't believe/ That for the first time I feel love*. Und hier beginnt der Teil, der uns zeigt, wie Tom Tom durch Eloise buchstäblich neu geboren wird. Und sie durch ihn.“²⁰⁷

Dennoch kann meine These hier nicht in ihrer Ausschließlichkeit gehalten werden. Source-Music ist zwar im Film präsent, dennoch dominiert bei einem Vergleich der Film Score. Auch kann Source-Music in Form von Hassells Trompetenspiel nicht unbedingt als autonom bezeichnet werden, da es speziell für den Film komponiert wurde. Autonome Musik findet sich meist auch eher im Hintergrund. Somit findet meine These mit Ausnahme der Szene, in der Dixie ‚Für Elise‘ und ‚I am the Walrus‘ vorträgt, in diesem Film keine völlige Zustimmung.

²⁰⁵ Wenders (2000), *Heart is a sleeping Beauty*, S. 146, u. Audiokommentar 100. Min.

²⁰⁶ http://www.zeit.de/2000/50/Staendiger_Wohnsitz_Rock_'n'_Roll?page=all

²⁰⁷ Vogt, Guntram in: Behrens: *Man of plenty*, S. 98.

5.5 ‚Don’t come knocking’ (2004)

Howard Spence (Sam Shephard) ist ein Western-Star, der heimlich vom Set seines neuen Films flüchtet, um seine alte Liebe Doreen (Jessica Lange) zu suchen. In Butte angekommen, erfährt er, dass er zwei uneheliche Kinder hat. Sein Sohn, der Rockmusiker Earl (Gabriel Mann) ist wenig begeistert von dem Gedanken, plötzlich einen Vater zu haben, während Sky (Sarah Polley) ihn kennen lernen möchte. Seine Filmproduktionsfirma macht Howard mit Hilfe eines Detektivs (Tim Roth) ausfindig, um den Film zu Ende zu bringen. So endet seine Flucht mit der Rückkehr zu den Dreharbeiten und dem Eingestehen seiner Niederlage.

Die Filmmusik für *Don’t come knocking* komponierte T-Bone Burnett, welcher seine Songs jedoch nicht selbst singt, sondern von den Protagonisten aufführen lässt.²⁰⁸ Eine wichtige Rolle spielt Doreens Sohn Earl, der sämtliche Lieder von Burnett interpretiert. Gabriel Mann hatte in seiner bisherigen Karriere noch nie in ein Mikrofon gesungen und überraschte T-Bone und Wenders beim Einspielen: „Punk-Country haben wir es genannt, was der Earl von sich gibt. Die Songs hat er tatsächlich selbst gesungen.“²⁰⁹ Wenders Konzept für den Einsatz dieser Songs stammt erneut aus persönlichen Motiven:

Ich liebe die Musik von T-Bone und war immer schon der Meinung, dass er sein eigenes Talent zu lange unter den Scheffel gestellt hat, indem er sich seit Jahren auf das Produzieren anderer Leute Musik beschränkt hat. [...] Seine eigenen Platten, vor allem ‚Truth Decay‘ aus dem Jahr 1980 und ‚The Criminal under my own hat‘ von 1992 gehören für mich zu den größten Werken der Rockgeschichte überhaupt.²¹⁰

Von Anfang an war Burnett in *Don’t come knocking* miteinbezogen und begleitete Wenders sogar, als er Sam Shepard in Minnesota besuchte, um ihm die Geschichte vorzuschlagen, aus dessen Feder schließlich das Drehbuch entstand. Burnett spielt selbst auch eine kleine Rolle als ominösen Mann im blauen Anzug, der mit seiner Golfausrüstung singend „God will never change, ...always will remain“ die Straße entlanggeht.²¹¹

Fast die komplette Source-Music im Film stammt von ihm; entweder Burnett singt, der Zuschauer hört ihn aus der Jukebox, oder die Band im Film spielt seine Songs. Dennoch

²⁰⁸ T-Bone Burnett (eigentlich Joseph Henry Burnett), geb. am 14. Januar 1948 in St. Louis, Missouri, ist ein bekannter Rocksänger, -gitarrist und Musikproduzent. Sein Solo-Debüt ‚The B-52 Band & the Fabulous Skylarks‘ veröffentlichte er im Jahr 1972. Er tourte mit Delaney & Bonnie u. Bob Dylan (u. a. in dessen ‚Rolling Thunder Revue‘) und gründete 1976 ‚The Alpha Band‘. Große Erfahrungen sammelte er im Produzieren von Filmmusik: Die Musik zu ‚Oh Brother where art thou‘ der Coen-Brüder wurde einer der erfolgreichsten Soundtracks. Vgl. <http://www.tboneburnett.com/>.

²⁰⁹ Audiokommentar Wenders, Min.: 12.05 u. 58.19, u. Buch zum Film S. 358.

²¹⁰ Er produzierte u. a. für Los Lobos, Elvis Costello, Bruce Cockburn, The Counting Crows, Sam Phillips, Gillian Welch, The Wallflowers, vgl. Audiokommentar Wenders u. Buch zum Film, S. 375.

²¹¹ Vgl. DVD ‚Don’t come knocking‘ Min. 16.26. Vgl. auch Behrens (2005), S. 128 u. Wenders (2005) ‚Don’t come knocking. Buch zum Film, S. 375.

findet sehr häufig ein Wechsel zwischen Source-Music und Score statt. Wie Fröhlich erklärt, wird auch heute in vielen Fernsehfilmen, in denen sie als Bildcutterin gearbeitet hat, Score und Source-Music als dramaturgisches Konzept kombiniert.²¹² Zwei wichtige Konzertszenen, die diese Einsatzform deutlich machen, finden sich in der 11. und 55. Minute des Films. Bei beiden Szenen hat der Betrachter zuerst eine Vorstellung der musikalisch undefinierten Weite, bis die Quelle sichtbar wird, die er lokalisieren und so den Raum eingrenzen kann.²¹³

In der ersten Szene sitzt Howard mit seiner Mutter telefonierend im Auto, während der Song ‚Lonely Man‘ beginnt. Der Betrachter wähnt die Klangquelle zunächst aus dem Autoradio, wird aber schon bald darüber aufgeklärt, dass ein junger Mann in einer Country-Bar das Lied singt. Ein Wirklichkeitsanspruch von „live-performter“ Musik wird dadurch erzeugt, dass ein Mikrophon im Bild sichtbar ist und der Eindruck erweckt wird, dass der Ton bei seiner Entstehung zusammen mit dem Bild aufgezeichnet wurde. Zu diesem Zeitpunkt ist noch nicht klar, um wen es sich bei dem Sänger handelt, doch besingt Earl hier schon seinen Vater, von dem er zu dem Zeitpunkt aber noch nicht weiß, dass er ihn bald treffend wird. Die Liedzeilen charakterisieren den einsamen Howard, der seine einzige Liebe verloren hat: *“He’s a lonely man who’s lost his only love/ (...) He has an anger in his soul/ That holds to love and won’t let go/ He’s a lonely man who finds no blame.”*²¹⁴ Er hegt einen Groll in seiner Seele, kann aber keinen Schuldigen außer sich selbst finden.

Der Wechsel von Score zu Source-Music findet sich ebenfalls in der zweiten Konzertszene Earls in der 55. Min., welche durch eine Totalansicht Howards auf das nächtliche Städtchen eingeleitet wird. Nichts ahnend, dass er gleich seinen Sohn treffen wird, macht Howard sich auf den Weg in die ‚Irish Times Bar‘. In der Bar erkennt er seine alte Liebe Doreen und setzt sich neben sie. Earl beendet gerade seinen Song ‚Strike a Match‘. In der Pause bis zu seinem nächstem Song ‚Shaken, Rattled and Rolled‘ unterhalten sich die beiden und Howard wird klar, dass der Sänger auf der Bühne sein Sohn ist. „Dieses Lied, von T-Bone Burnett für den Film geschrieben, hat Gabriel sehr schön selbst gesungen und eingespielt. War eine der schönsten Szenen beim Drehen hier.“²¹⁵ Earl kündigt den Song zunächst folgendermaßen an: „Den nächsten Song hab ich allen gewidmet, die es in letzter Zeit so richtig durchgerüttelt hat... Und natürlich Bill Haley. Okay, Jungs. One-two-three, (...)“

²¹² Vgl. C. Fröhlich im Interview v. 21.12.07, s. Anhang.

²¹³ Verweis auf ‚Clip_12_Lonely_Man‘ u. ‚Clip_13_Strike_Shaken‘ auf CD-ROM, sowie Einstellungsprotokolle, s. Anhang.

²¹⁴ Ausschnitt aus d. Drehbuch in: Wenders (2005), Buch zum Film, S. 25.

²¹⁵ Wenders im Audiokommentar, DVD Extras.

Der Song ‚Shake, Rattle and Roll‘ war einer der ersten erfolgreichen Rock’n’Roll-Hits. Das Original aus dem Jahr 1954 stammt von Big Joe Turner und wurde noch im selben Jahr von Bill Haley gecovered. Bill Haley (*1925, †1981), gilt als einer der größten Rock’n’Roll-Stars.

/These hard times come down like an avalanche/And I'm lost and detached/Along with all who never had a chance..." Die Anspielung auf Bill Haley zeigt wiederum eine persönliche Note Wenders: Ist der Zuschauer mit seiner Biographie vertraut, erkennt er die wiederholte Einbringung des persönlichen Musikgeschmacks des Regisseurs. Bei Source-Music, die wie bei dieser Konzertszene im Vordergrund läuft, sollte der Textkomponente viel Aufmerksamkeit geschenkt werden. Wird sie vom Zuschauer verstanden, ist klar, dass der Song ohne direkten Wissens Earls seinem Vater gewidmet ist. Beide erkennen sich im Anderen. Die Figur Earls ist also sehr wichtig für die gesamte Filmhandlung, da sie ständig die Hauptperson Howard und gleichzeitig sich selbst musikalisch charakterisiert. Die Szene ab der 69. Min. ist ein weiteres Beispiel dafür, wie Wenders sein Musikkonzept bewusst umsetzt:

Der Song ‚Power of Love‘, der hier aus der Musicbox kommt, ist einer meiner Lieblingslieder von T-Bone. Während Sky hier noch im Internet liest von den Eskapaden ihres Vaters, habe ich diesen Song von Source-Music zu Score werden lassen und richtig laut aufgedreht.²¹⁶

Bei gezieltem, lautem Einsatz kann Musik besondere Aufmerksamkeit auf bestimmte Szenen lenken und signalisieren, dass nun etwas Besonderes geschieht. Der Szenenwechsel, in dem Score ertönt, beschreibt Earl in einem Moment, wo er aus Wut über seinen Vater sein Hab und Gut aus dem Fenster wirft. Der Song war vorher in einer konkreten lokalen Atmosphäre zu hören und färbt nun als laute Hintergrundmusik die Handlung emotional intensiv ein. ‚Power of Love‘ spiegelt musikalisch die Atmosphäre und Gefühle der handelnden Person wider.

Am Ende des Films verlässt Howard resigniert das Städtchen, wohingegen Sky, Earl und seine Freundin Amber mit einem fröhlichen Abgesang ihrer Zukunft entgegen fahren; vorbei an einem Straßenschild, auf dem „Divide 1 [Meile], Wisdom 52 [Meilen]“ steht. ‚Divide‘ (= Teilung, Trennung) passt sehr gut zur Situation Howards. Nimmt man die Meilenzahlen hinzu, so ist der Weg zur Trennung kürzer als zur Weisheit (= Wisdom; auch die nächste Stadt in Montana). Das Schild entdeckte Wenders zufällig durch die Verfehlung der Autobahnabfahrt:

²¹⁶ Wenders im Audiokommentar, Min. 69.00 – 74.00. Songtext: “The power of love can make a blind man see/can bring a man to his knees (...) /the power of love is south of south/and scorches out all the doubt/the power of love is the name of names/and burns away all the pain (...) /the power of love can make a strong man weak...”

Ich konnte es nicht fassen, da es den gesamten Film beinhaltet. Da hab ich dann direkt beim Set angerufen und die Kids herbestellt, die mussten dann unvorbereitet gerade mal eine halbe Stunde den Song proben und dann haben wir die Szene gedreht, die auch nicht im Drehbuch steht und so eine schöne Schlusszene ist, wegen dieses Schildes. Manchmal sind so Zufälle das Schönste, was einem passieren kann.²¹⁷

Der Song „*Where is Howard? Who is Howard? Where did he go, where did he go? He's down in the ditches, he's down in the ground. Disappeared himself. He's nowhere to be found*“ taucht hier als Leitmotiv auf. Zu Beginn der 94. Minute hat Earl ihn schon als eine Art Spottgesang über seinen Vater gesungen. Im Film ist dies Originalton; die Punkgitarre, die Earls Gesang begleitend als musikalische Stimme des Films interpretiert werden könnte, spielt Gabriel Mann allerdings nicht selbst:

Das wichtigste Instrument in unserem Konzept war die Gitarre und die spielt kein geringerer als Marc Ribot [der Gitarrist von Tom Waits]. Den hatte ich in den 80ern zum ersten Mal kennen gelernt, als Mitglied von John Luries Band „Lounge Lizards“.²¹⁸

Die Filmmusik in *Don't come knocking* kennzeichnet sich vorwiegend als ein Wechsel zwischen Score und Source-Music. Hauptverantwortlich für die Musik war T-Bone Burnett, der die Band zusammenstellte und die Songs extra für den Film komponierte, wenn auch teilweise in Anlehnung an Wenders Rock'n'Roll Helden wie Bill Haley. So kann die Musik nicht als eindeutig autonome Musik definiert werden, obwohl sie von bekannten Musikern der Band aufgeführt wird. Dennoch ist eine funktional dramaturgische Einsatzweise der Musik klar erkennbar und unterstützt den Film sinnvoll – vor allem in der Charakterisierung der Protagonisten. Mit Spannung ist nun auf *The Palermo Shooting* zu warten, welcher momentan in Deutschland und Sizilien gedreht wird. In welcher Form Musik dort eingesetzt wird, kann schon erahnt werden, wie das folgende Kapitel zeigt.

²¹⁷ Verweis auf ‚Clip_14_Howard1‘ u. ‚Clip_15_Howard2‘ auf CD mit Wenders im Audiokommentar. Vgl. auch Behrens (2005), S. 131.

²¹⁸ Wenders Kommentar im Booklet der DVD. Weiterhin erklärt Wenders den Zusammenhang zwischen *Don't come knocking* und seiner Dokumentation *The Soul of a Man*, wo Marc Ribot beide Male zu sehen ist. Auch erläutert er die Band, die T-Bone Burnett für den Film zusammengestellt hat: „In meinem Blues Film ist Marc zu sehen, da covert er Blind Willie Johnsons Hymne „Dark was the Night“. Am Schlagzeug hören Sie den legendären Jim Keltner, der mit John Lennon, Bob Dylan, Ry Cooder, Eric Clapton, den Stones etc. gespielt hat. Auf den Aufnahmen spielt eine zweite Schlagzeugin, Carla Azar, die auch in *Soul of a Man* zu sehen ist, wo sie ebenfalls zusammen mit Jim Keltner, mit T-Bone Burnett das Stück ‚Man, don't dog your woman‘ von JB Lenoir spielt. Dennis Grouch (Session Musiker aus Nashville) spielt Bass...“ Vgl. auch Wenders (2005), Buch zum Film, S. 373.

5.6 Ausblick: ‚The Palermo Shooting‘ (in Vorbereitung 2007/08)

Wie in *Der Himmel über Berlin* sagt sich Wenders oftmals auch bei *The Palermo Shooting* „Drehbuch vergessen“, da sich plötzlich auftauchende Demonstranten und Vespas mit lautem Hupkonzert ins Bild schieben. Mehrfach ist er gezwungen, den Drehplan zu ändern, doch vielleicht sind diese freiwilligen Statisten eine Bereicherung für seinen neuen Film über eine Stadt, die er charakterisieren will: „Im Zentrum des Films steht die Spiritualität der Stadt.“ Die Hauptrolle des Fotografen Finn spielt Campino, der Frontmann der ‚Toten Hosen‘, der in Palermo seine große Liebe (Giovanna Mezzogiorno) findet. Gleichzeitig macht er auch Bekanntschaft mit dem Tod, der in Gestalt von Dennis Hopper auftritt. Über dreißig Jahre ist es her, dass Wenders wie in *Der amerikanische Freund* mit Hopper zusammengearbeitet hat, und ganze vierzig Jahre hat Wenders gebraucht, „um in seiner Heimatstadt Düsseldorf zu drehen.“ Nach dem Drehstart am 26. September 2007 in Düsseldorf wird der Film in Palermo abgedreht und soll 2008 in die Kinos kommen.²¹⁹

Weitere Rollen übernehmen Milla Jovovich, die schon eine Hauptrolle in *The Million Dollar Hotel* hatte und nun ein Fotomodell verkörpern wird, sowie die Musiker Lou Reed und Patti Smith, die sich selbst spielen. Möglicherweise werden auch die ‚Toten Hosen‘ den Soundtrack ergänzen: „Es kann durchaus sein, dass ich nach den Dreharbeiten nochmals auf sie zukomme“, kündigte Wenders an.²²⁰ Somit wird es an Musik nicht mangeln. In welcher Form diese u. a. ihren Einsatz findet, verrät schon Filmtonmeister Müller, welcher bei diesem Film mitwirken wird:

Bei Lou Reeds Szene ist es so, dass Campino in einem Raum an die Theke geht und auf der Jukebox ein Stück von Lou Reed drückt, der im Hintergrund sitzt und ein paar Zeilen aus seinem Song mitsingt. Campino dreht sich daraufhin zu ihm um und sie unterhalten sich.

Patti Smith tritt bei einem Konzert auf, das Campino in Palermo sieht.²²¹

Somit ist der Einsatz von autonomer Source-Music in Form eines Songs in die Handlung integriert und funktional legitimiert. Es kann gefolgert werden, dass der Song die Funktion eines „Vermittlers“ zwischen Lou Reed und Finn hat, indem beide durch die Musik miteinander in Kontakt treten. Auch wird der Zuschauer *bewusst* auf den Einsatz eines

²¹⁹ Vgl. vorläufige Produktionsnotizen zu *The Palermo Shooting* (Wenders Images) URL: http://www.just-publicity.de/assets/download/wenders/The_Palermo_Shooting_PRheft.pdf. Vgl. auch Beier (2007), Art.: *Der sizilianische Freund*, in: *Der Spiegel*, S. 136 f.

Mit Campino ist Wenders übrigens seit längerer Zeit befreundet. 1999 arbeiteten sie bereits für das Musikvideo der ‚Toten Hosen‘ ‚Warum werde ich nicht satt?‘ zusammen.

²²⁰ Janssen (2007), Art.: Campino als Schauspieler, in: *Rheinische Post*; sowie Art.: Wim Wenders engagiert Campino für ‚The Palermo Shooting‘ v. 23.09.07, URL: <http://www.europolitan.de/Kultur/Buch--Film/Wim-Wenders-engagiert-Campino-fuer-The-Palermo-Shooting/278,11373,0,0.html>.

²²¹ Interview m. M. Müller v. 05.12.2007, s. Anhang.

autonomen und populären Werks aufmerksam gemacht, indem die Musiker in ihrer filmischen Rolle sich selbst spielen und ihre eigenen Songs im Film aufführen.

Welche Songs genau in *The Palermo-Shooting* gespielt werden, konnte ich bis zur Fertigstellung dieser Arbeit leider nicht herausfinden. Wie in allen von mir untersuchten Filmen festzustellen war, findet die Musik immer aus persönlichen Gründen des Regisseurs ihren Weg in den Film. Bekannt ist, dass Wenders den Musiker Lou Reed seit langem schätzt. Ich nehme an, dass Wenders die Songs ‚Some kinda love‘ und ‚Pale Blue Eyes‘ in den Film einbringen wird: Noch als Filmstudent im Jahr 1969 unternahm Wenders mit anarchistischen Aktionsgruppen eine Italien- und Sizilienreise, wo er unter anderem Palermo besuchte; ständig begleitet von einem Walkman mit der Musik von Lou Reed mit Velvet Underground. In dieser, wie er selbst betont „fiebrigen und unwirklichen Zeit“, war Wenders einziger Halt ein Tape mit Songs von Lou Reed, die sich „wie ein Mantra in ihn eingegraben“ haben:

Diese Musik ließ in mir die Erkenntnis wachsen, dass mein Weg nichts zu tun hatte mit all dem, was in diesen Tagen verhandelt wurde, sondern dass meine zukünftige Arbeit das Beschreiben, das Beobachten und das Erzählen werden müsste. Was in diesen Liedern musikalisch weitergegeben wurde, das würde ich eines Tages mit Bildern machen.²²²

6. Fazit

Mit dieser Arbeit wurde anhand ausgewählter Filme von Wim Wenders dargelegt, dass Source-Music generell als Filmmusik anzusehen ist. Es sollte außerdem nachgewiesen werden, dass autonome Source-Music als Strategie der visuellen und emotionalen Filmgestaltung funktionale Bedeutung haben kann. Diese These kann jedoch nicht in ihrer Ausschließlichkeit gehalten werden.

Aus der Werkperspektive von den frühen Kurzfilmen bis hin zu Wenders letzten langen Spielfilmen hat er systematisch popmusikalische Themen wie vor allem Rock-Musik der sechziger Jahre visualisiert. So finden sich in fast all seinen Werken beständig direkte musikalische Zitate, die oftmals als Source-Music eingesetzt werden. Wenders Filme sind ein Beispiel für den gezielten Einsatz von Musik und verdeutlichen die Möglichkeit, nicht nur Musik und Bild miteinander zu verknüpfen, sondern sich synergetisch zu verstärken. „Er setzt die Musik sehr bewusst ein und sie dient keineswegs als Hintergrundfüller. Seine

²²² Bickermann (2005), S. 159 – 165. Vgl. hierzu die Auszüge der Liedtexte von ‚Some kinda love‘: „*Between thought and expression lies a lifetime/situations arise/because of the weather/and no kinds of love/are better than others...*“; sowie ‚Pale Blue Eyes‘: „*Sometimes I feel so happy, sometimes I feel so sad. Sometimes I feel so happy, but mostly you just make me mad. Linger on, your pale blue eyes...*“

Liebe gehört nicht nur dem Film, sondern genauso auch der Musik.“²²³ Vor allem auch aus den Aussagen der interviewten Personen wurde ersichtlich, dass die Musik nicht nur Wenders Leben, sondern vor allem auch seine filmische Karriere entscheidend geprägt hat. Aus den in dieser Arbeit untersuchten Filmen Wenders ist ersichtlich geworden, dass der Regisseur Source-Music immer in funktioneller Absicht einsetzt. Source-Music ruft weder eine Stagnation im Bild hervor, noch dient sie als bloßer ‚Hintergrundfüller‘ in der filmischen Handlung. Anstatt als Requisit, oder eine Art ‚akustisches Möbelstück‘ aufzutreten, kommt ihr vehemente Bedeutung in Wenders Filmen zu. Denn erst die Identifikation einer Quelle begründet oftmals die akustische Erscheinung der Musik. In vielen von Wenders Filmen, wie speziell *Don't come knocking*, wird dem Zuschauer in vorangegangenen Szenen der Eindruck vermittelt, es würde Hintergrundmusik eingesetzt, wobei Wenders im direkten Umschnitt zu erkennen gibt, dass die Quelle dieser vermeintlichen Hintergrundmusik sich in einer sichtbaren Quelle gründet. Source-Music kann die Qualität eines Films enorm steigern und beeinflussen, da der Zuschauer diese automatisch mit den handelnden Personen im Film in Verbindung bringt und so bewusst wahrnimmt. Durch die Sichtbarkeit der Quelle im Bild wird die Musik als zentrales Ereignis arrangiert und ferner ein Wirklichkeitseindruck inszeniert. Dies erreicht Wenders vor allem durch den Einsatz der Musik in Form einer ‚Performance‘. Somit führt sie dem Gesamtereignis eine neue Bedeutungsebene zu. Es kann also von einer Aufführung gesprochen werden, die Source-Music einen herausgehobenen Stellenwert im Film gewinnen lässt. Diese Aufführungspraxis wird in *Der Himmel über Berlin* und *Lisbon Story* sehr deutlich, wo die im Film praktizierte Musik eine eigene Rolle spielt, Charakteristika beider Städte widerspiegelt und das Gesamtgeschehen um Atmosphäre und filmische Stimmung bereichert und verstärkt. In jedem der untersuchten Filme ist erkennbar, dass Source-Music ihren funktionellen Einsatz findet und zwar auch sehr häufig in Form von autonomer präexistenter Musik.

In einem von ‚Arte‘ ausgestrahlten Videoprojekt, an dem Wim Wenders teilnahm, erwähnte er, dass er gerne einmal einen Film nach den ‚Dogma-Regeln‘ drehen würde.²²⁴ Dies würde bedeuten, dass weder künstliche Beleuchtung, Nachvertonung, noch ortsfremde Requisiten eingesetzt werden. Paragraph II der Dogma-Regeln, u. a. aufgesetzt von Lars von Trier, untersagt zudem die Nutzung von unabhängig von Bildern produzierter Filmmusik: „The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used

²²³ Interview mit Fröhlich v. 21.12.07, s. Anhang.

²²⁴ Wenders im Herbst 2000 bei einem von Arte ausgestrahlten Videoprojekt: URL: <http://www.cd-kritik.de/frameset/frset.htm?/kritiken/kuenstler/wenders.htm>.

unless it occurs where the scene is being shot).“²²⁵ Dies bedeutet, dass ausschließlich Source-Music verwendet werden darf, was Wenders jedoch schwerlich gelingen dürfte. Der Gebrauch von Source-Music ist in den beiden oben genannten Filmen zwar klar legitimiert und funktional verwendet, dennoch finden sich oftmals Verknüpfungen von Source-Music und speziell komponiertem Film Score. Diese finden allerdings sehr gezielt ihren Einsatz in seinen untersuchten Filmen.

Die für *The Million Dollar Hotel* gegründete Band komponierte den Score, wobei gleichzeitig präexistente Songs eingesetzt wurden, allerdings auch häufig als hintergründige Begleitung der Bilder. So ist festzustellen, dass bei allen analysierten Filmen die Filmmusikkomponisten bekannte Musiker sind, welche die Filmhandlung mit ihrer teils vorbestehenden, teils neu komponierten Musik bereichern, woraus nicht selten zukünftige Hits entstanden. Wenders hat nicht nur ein Gespür für die Entdeckung musikalischer, sondern auch künstlerischer Werke:

Er hat existierende Musik und Kunst häufig in seine Filme eingebaut. Bei *Der Himmel über Berlin* waren das auch die Mauer-Bilder des französischen Künstlers Thierry [Noir, Anm. d. Verf.] Erst nach dem Film ist Thierry mit seinen comic-haften Figuren, die an der Berliner Mauer gemalt waren, halbwegs bekannt geworden.²²⁶

Auch mit *Lisbon Story* verschaffte Wenders der Band Madredeus mit ihren speziell für den Film komponierten Songs vor allem eine Steigerung ihrer Popularität auf dem Musikmarkt. Die Filmmusik wurde auch in fast allen untersuchten Werken eigens für diese komponiert, wobei es sich also nicht ausschließlich um autonome präexistente Songs handelt, sondern um die Musik autonomer Musiker. Wie Wenders selbst sagt, waren viele seiner Soundtracks

zum einen erfolgreicher als die Filme, und zum zweiten haben sie mehr Spaß gemacht. Gleichzeitig käme ich nie auf die Idee, Musik produzieren zu wollen. Der Wunsch, ganz bestimmte Musiker dazu zu bringen, etwas zu schreiben, was dann in einem Zusammenhang steht, dieser Wunsch läuft eigentlich nur über eine Geschichte, die für all diese Songs das verbindende Dritte ist.²²⁷

Auch wurde festgestellt, dass autonome Musik im Film nicht immer einsetzbar ist, da sie durch ihr autarkes Gewicht den Film nicht nur bereichern, sondern auch „in den Schatten stellen kann“. Dies wurde in *Bis ans Ende der Welt* ersichtlich, dessen Soundtrack sogar als größerer Erfolg als der Film selbst angesehen werden kann. Insofern ist meine These in ihrer Ausschließlichkeit nicht zu halten. Wichtig ist jedoch das Resultat, dass Filmmusik generell gezielt eingesetzt wird. Auch wenn das Konzept für den Einsatz dieser Musik meist

²²⁵ Dogme 95: The Vow of Chastity: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>.

²²⁶ Interview mit G. Mattner v. 22.12.07, s. Anhang.

²²⁷ URL: http://www.zeit.de/2000/50/200050_wenders.xml?page=all.

aus persönlichem ‚Geschmack‘ des Regisseurs resultiert, ist immer eine Bild-Ton-Symbiose und funktional dramaturgische Legitimation erkennbar.

Weiterhin lässt sich feststellen, dass viele der in den Filmen verwendeten Songs nach Erscheinen der Filme auf dem Musikmarkt populär wurden. Interessanterweise wurde für viele Musikhörer die eigentlich speziell für den Film geschaffene Musik über die Vermarktung der Soundtracks autonom bekannt und somit losgelöst vom Film als allein stehendes musikalisches Produkt wahrgenommen. Autonome Musik wird bei Wenders also häufig nicht in den Film „hineintransportiert“, sondern der Film selbst bringt Musik hervor, welche von Musikkonsumenten als autonome Musik definiert werden kann. Diesem Phänomen könnte in einer weiteren Untersuchung genauer nachgegangen werden.

Abschließend stellt sich die Frage, wie die Zukunft der Filmmusik aussehen könnte. Ein technischer Trend ist die computergestützte, rein synthetische Filmmusik. Die von kommerziellen Interessen diktierte Auswahl für den Einsatz von Filmmusik führt zwangsläufig zu einem Verlust der filmmusikspezifischen Ästhetik und einem Wandel der Funktionen von Filmmusik.²²⁸ Die immer kürzer werdenden Postproduktionszeiten zwischen Ende der Dreharbeiten und dem Kinostart haben neue Wege in der Musikproduktion aufgetan. So erlaubt z. B. Remote Control Productions (ehem. Media Ventures) eine schnelle Abwicklung der Kompositionsverfahren.²²⁹ Durch den Trend zu standardisierten Vertonungsprozessen per Mausklick und Tastenkombinationen erscheint auf den ersten Blick die künstlerische Qualität der Filmmusik beeinflusst. Durch die am Computer erstellten Werke kann z. B. das Gefühl aufkommen, dass immer wieder das gleiche motivische Material, nur in minimal abgeänderter Form, verwendet wurde. Dennoch belegen vielfältige Engagements von Remote Control Productions in den letzten Jahren die steigende Beliebtheit dieser Produktionsweise.

In einem auf Umsatz und internationalen Erfolg fixierten Markt ist es daher erfreulich, wenn es jenseits des Massenstroms noch individuelle Filmmusikexperimente gibt. Der Einsatz von präexistenter Musik schließt dies jedoch nicht aus, denn autonome Songs wie z. B. der Beatles lassen meiner Meinung nach den Zuschauer einen Film anders wahrnehmen als technisch-komponierte Musik durch den Computer. Dass auch Filmmusiken zahlreicher älterer Filme inzwischen auf CD verfügbar sind, lässt auf den weiteren zukünftigen Erfolg

²²⁸ Vgl. Maas/Schudack (1994), S. 28 f.

²²⁹ ‚Remote Control‘ wurde 2003 v. Komponist Hans Zimmer gegründet u. vereint verschiedene Komponisten und Orchestratoren für Produktionen von Filmmusik; v. a. Hollywoodproduktionen wie ‚Fluch der Karibik‘, ‚Gladiator‘, ‚Mission Impossible etc. Der Vorläufer ‚Media Ventures‘, wurde in den 1980er Jahren v. Hans Zimmer und seinem Partner Jay Rifkin gegründet.

von Soundtrack-Alben schließen. Auch enthalten nur wenige CD's nur den speziell für den Film komponierten Score, sondern meist auch ein Angebot bereits veröffentlichter Songs. Dennoch wird es sicherlich auch immer mehr Kompositionen geben, die auch abseits der Leinwand überzeugen können. Zahlreiche Labels werben um die Gunst des Käufers, der letztendlich aber auch Gefahr läuft, in der Flut der Neuerscheinungen den Überblick zu verlieren. In diesem Sinne darf die weitere Entwicklung der Filmmusik mit Spannung verfolgt werden.

Literatur- und Quellenverzeichnis:

Bibliographie

Adorno, Theodor W. u. Hans Eisler. 2003. Komposition für den Film. Hrsg. Rolf Tiedemann, Bd. 15, 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Arnheim, Rudolf. 1932. Film als Kunst. Berlin: Ernst Rowohlt.

Atkins, Irene. 1983. Source Music in Motion Pictures. East Brunswick, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Behrens, Volker [Hg.] 2005. Man of Plenty – Wim Wenders. Marburg: Schüren.

Beier, Lars-Olaf: Der sizilianische Freund, in: Der Spiegel v. 31.12.07 (1/2008), S. 136 f.

Bickermann, Daniel (Hg.) 2005. Wim Wenders. A Sense of Place. Texte und Interviews. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

Bordwell, David und Thompson, Kristin. 1993. Film Art. An introduction. New York u. a.: McGrath-Hill.

Bullerjahn Claudia. 2001. Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. (Reihe Wißner Lehrbuch; Bd. 5). Augsburg: Wißner.

Cooke, Mervyn. 2001. Art. Film music, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edit. by Stanley Sadie and John Tyrrell Vol. 8, 2nd edition, London/New York: Macmillan, S. 797 – 810.

Dahlhaus, Carl. 1992. Autonome Musik. In: Dahlhaus, Carl u. Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.), Brockhaus Riemann Musiklexikon, 4. Aufl. Bd. 1, S. 72–73. Mainz: Schott; München: Piper.

Eggebrecht, Hans Heinrich. 1977. [Sammlung] Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. 1. Aufl. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 46), S. 153 – 192.

Eisenstein, Sergej, Pudowkin, Wsewolod I. und Alexandrow, Grigorij W. 2001. Manifest zum Tonfilm. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), Texte zur Theorie des Films. 4. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 54 – 55.

Erdmann, Hans und Becce, Giuseppe. 1927. Allgemeines Handbuch der Film-Musik (1. Teil: Musik und Film) (unter Mitarbeit von Ludwig Brav). Berlin-Lichterfelde: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung Rob. Wienau.

Faulstich, Werner. 2002. Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag (UTB).

Fleig, Horst. 2005. Wim Wenders. Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie. Bielefeld: Transcript Verlag.

Flückiger, Barbara. 2001. Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films (Züricher Filmstudien). Hrsg. v. Christine N. Brinckmann. Marburg: Schüren.

Graf, Alexander. 1997. Even the Sounds Shine. On Wim Wenders' *Lisbon Story*. In: Text und Ton im Film (hrsg. V. Paul Goetsch u. Dietrich Schennemann). Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 227 – 235.

Grimme, Hans-Werner. 1998. Mission: Impossible. Anmerkungen zum Bedeutungswandel der Filmmusik in den neunziger Jahren. In: Tonabnehmer. Populäre Musik im Gebrauch. Harald Justin, Nils Plath (Hg). Münster: Daedalus Verlag, S. 269 – 290.

Hickethier, Knut. 2001. Film- und Fernsehanalyse (3. Aufl.). Stuttgart, Weimar: Metzler.

Höbel, Wolfgang: Hab Tränen im Herzen, in: Der Spiegel v. 03.05.2004 (19/2004), S. 184.

Janssen, Sabine: Campino als Schauspieler, in: Rheinische Post v. 28.09.2007 (Auch online, URL: <http://www.rp-online.de/public/article/regional/duesseldorf/duesseldorf-stadt/nachrichten/484673> (Stand: 09.01.2008)).

Jenny, Urs: So weit die Träume tragen, in Der Spiegel v. 09.09.1991 (37/1991), S. 226 – 228.

Keller, Matthias. 1996. Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension. Kassel: Bärenreiter Verlag.

Kloppenborg, Josef (Hg.) 2000. Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Bd. 11). Karlsruhe (?) Laaber: Laaber-Verlag.

Klüppelholz, Werner. 1998. Thesen zu einer Theorie der Filmmusik, in: Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag. Rainer Kopiez, Barbara Barthelmes u. a. (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 295 – 300.

Kracauer, Siegfried. 2005. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang „Marseiller Entwurf“ zu einer Theorie des Films. Hrsg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 3 Theorie des Films. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; (*Originalausgabe: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. New York: Oxford Press 1960*).

Kreuzer, Anselm C. 2001. Filmmusik. Geschichte und Analyse. Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Hrsg. v. Renate Möhrmann, Bd. 33. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Lamnek, Siegfried. 2005. Qualitative Sozialforschung. Lehrbuch 4. vollst. Überarb. Aufl. Weinheim, Basel: Beltz.

La Motte-Haber, Helga de, Hans Emons. 1980. Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München, Wien: Carl Hanser Verlag.

Lexmann, Juraj. 2006. Theory of Film Music. Edit. By Dusan Kovac. Slovak Academy of Sciences, Vol. 2, Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Lissa, Zofia. 1965. Ästhetik der Filmmusik. Berlin: Henschelverlag.

Luetzow, Gunnar: Ich habe einen Traum, in: Die Zeit v. 02.10.2003 Nr.41. (Auch online, URL: http://www.zeit.de/2003/41/Traum_2fWenders?page=all).

Maas, Georg u. Achim Schudack. 1994. Musik und Film – Filmmusik. Informationen für die Unterrichtspraxis. Mainz: Schott.

Maas, Georg. 2001. Filmmusik. Arbeitsheft für den Unterricht in der Sek. I an allgemein bildenden Schulen. Leipzig: Ernst Klett.

Manvell, Roger u. John Huntley. 1975. The Technique of Film Music. Überarb. u. erweitert v. Richard Arnell and Peter Day. New York: Focal Press limited.

Massow, Albrecht von. 1994. Funktionale Musik/ Autonome Musik: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie 40. Auslieferung. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, nach Hans Heinrich Eggebrecht, hrsg. von Albrecht Riehmüller. Ordner I. Autonome Musik (Massow), Ordner II. Funktionale Musik (Massow), beides HmT – 22. Auslieferung. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Merten, Jessica. 2001. Semantische Beschriftung im Film durch „autonome“ Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik; Bd. 1) Osnabrück: epOs Music.

Mikos, Lothar. 2003. Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Monaco, James. 2004. Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache; Geschichte und Theorie des Films und der Medien; mit einer Einführung in Multimedia. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Nierwetberg, Stephan. 2002. (Art.:) Applaus für ein Stück musikalischer Seele. Der autonome Komponist in der funktionellen Musik. In: Neue Musikzeitung (Jahrgang 51), Nr. 7 – 8/02, S. 6.

Pauli, Hansjörg. 1981. Filmmusik: Stummfilm. Stuttgart: Klett-Cotta.

Pauli, Hansjörg. 1976. Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss. In: Schmidt, Hans-Christian (Hrsg). Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien. Mainz: B. Schott's Söhne, S. 91 – 119.

Powrie, Phil und Robynn Stilwell (Hrsg.) 2006. Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film. Aldersho: Ashgate.

Rabenalt, Peter. 2001. Ästhetik der Filmmusik – oder: Wo, wie und warum erklingt welche Musik im Film? Ersch. in: Musikforum Heft 94/2001. (Auch online, URL: <http://www.miz.org/musikforum/mftxt/mufo9402.htm>).

Rabenalt, Peter. 2005. Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino. Berlin: Vistas.

Rauh, Reinhold. 1990. Wim Wenders und seine Filme, (hrsg. von Bernhard Matt). München: Wilhelm Heyne Verlag.

Siebert, Ulrich. 1995. Art.: Filmmusik. In: MGG, Sachteil 3, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. überarb. Aufl. Kassel: Bärenreiter, S. 446 – 474.

Schneider, Norbert Jürgen. 1990. Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film, (Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München Bd. 13) 2. überarb. Aufl., München: Verlag Ölschläger.

Schönherr, Ulrich. 2004. Als die Bilder hören lernten: Musik, Ton, Avantgardeästhetik und Geschlechterkonfiguration in Wim Wenders' *Lisbon Story*. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur (Vol. 96,2). Edit. by Hans Adler. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, S. 234 – 251.

Steinmetz, Rüdiger (Konzept, Skript u. Projektleitung) 2005. Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik – DVD – Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.

Türschmann, Jörg. 1994. Film – Musik – Filmbeschreibung. Zur Grundlegung einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik. Münster: Moks Publikationen.

Weidinger, Andreas. 2006. Filmmusik. (hrsg. von Rolf Giesen) Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Wenders, Wim und Peter Handke. 1990. Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Wenders, Wim u. Sam Shepard. 2005. Don't come knocking. Das Buch zum Film. Hrsg. v. Peter Schwartzkopff. Berlin: Schwartzkopff Buchwerke.

Wenders, Wim. 2001. On Film. Essays and Conversations. New York: Faber and Faber.

Wenders, Wim und Donata Wenders. 2000. The Heart is a sleeping beauty. The Million Dollar Hotel – Filmbuch. Mit einem Vorw. v. Bono. München: Schirmer/Mosel.

Ziegenrücker, Wieland und Peter Wicke. 1987. Art. Funktionelle Musik, in: Sachlexikon Populärmusik [Pop, Rock, Jazz, Folk], München: Goldmann, S. 258 b.

Internetquellen (zuletzt eingesehen am 06.02.2008)

- <http://www.gema.de/> u. insbesondere <http://www.gema.de/urheber/werke-anmelden/einstufung-ihrer-werke/>.
- http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Gebrauchsmusik.pdf.
- Yair Oppenheim, Art.: The functions of Film Music <http://www.filmscoremonthly.com/features/functions.asp>.
- <http://www.europolitan.de/Kultur/Buch--Film/Wim-Wenders-engagiert-Campino-fuer-The-Palermo-Shooting/278,11373,0,0.html> (cma).
- Vorläufige Produktionsnotizen zu The Palermo Shooting: http://www.just-publicity.de/assets/download/wenders/The_Palermo_Shooting_PRheft.pdf.
- <http://www.wim-wenders.com/>.
- <http://www.equinoxe.de/Film/WENDERS3.HTM>.
- Gansera, Rainer: Der Flügelschlag eines Engels. Betrachtungen zu den späten Filmen von Wim Wenders. Interview v. 16. April 2005 beim Filmforum der Katholischen Akademie in Bayern. URL: http://www.epd-film.de/33178_36789.php.
- <http://www.filmszene.de/kino/spotlight/august05wenders/wenders4.html>.
- Behrens, Volker: <http://www.arte.tv/de/film/wim-wenders/Zur-Aktualitaet-Wenders-/924298,CmC=924300.html>.
- <http://www.tboneburnett.com/>.
- <http://www.cd-kritik.de/frameset/frset.htm?/kritiken/kuenstler/wenders.htm>.
- Dogme 95: The Vow of Chastity: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>.

Filmographie²³⁰

- Schauplätze (1967)
- Same player shoots again (1967)
- Silver City (1968)
- Polizeifilm (1968)
- Alabama: 2000 Light years from home (1969)
- 3 amerikanische LP's (1969)
- Summer in the City (Dedicated to The Kinks)(1970)
- Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1971)
- Der scharlachrote Buchstabe (1972)
- Alice in den Städten (1973)
- Aus der Familie der Panzerechsen/Die Insel (1974)
- Falsche Bewegung (1975)
- Im Lauf der Zeit (1976)
- Der amerikanische Freund (1977)
- Nick's Film – Lightning Over Water (1980)
- Der Stand der Dinge (1982)
- Hammett (1982)
- Reverse Angle (1982)
- Chambre 666 (1982)
- Paris, Texas (1984)
- Tokyo-Ga (1985)
- Der Himmel über Berlin:** Frankreich/Deutschland 1986/87; Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Wim Wenders, Peter Handke, Richard Reitinger (Mitarbeit); Kamera: Henri Alekan; Schnitt: Peter Przygodda; Musik: Jürgen Knieper, Laurent Petitgrand, Crime & The City Solution, Nick Cave and The Bad Seeds; Darsteller: Bruno Ganz (Damiel), Solveig Dommartin (Marion), Otto Sander (Cassiel), Curt Bois (Homer), Peter Falk (Filmstar); Produktion/-sfirma: Wim Wenders, Anatole Daumann, Road Movies Filmproduktion, Argos Film; Länge: 127 Min. (*Dazu Soundtrack- CD: Les Ailes du désir*)
- Aufzeichnungen zu Kleider und Städten (1989)
- Bis ans Ende der Welt (Director's Cut):** Deutschland/Frankreich/Australien 1990/1991, Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Wim Wenders, Peter Carey; Kamera: Robby Müller; Schnitt: Peter Przygodda, Musik: Graeme Revell, U2, Talking Heads, Lou Reed, T-Bone Burnett, Peter Gabriel, Can, Elvis Costello, Crime and The City Solution, Robbie Robertson & Blue Nile, R.E.M., Depeche Mode, Daniel Lanois, Neneh Cherry, Nick Cave and The Bad Seeds, Jane Siberry mit K.D. Lang; Darsteller: Solveig Dommartin (Claire), William Hurt (Trevor/Sam), Sam Neill (Eugene), Rüdiger Vogler (Phillip), Jeanne Moreau (Edith), Max von Sydow (Henry); Produktion/-sfirma: Anatole Daumann, Jonathan Taplin, Wim Wenders, Road Movies Filmproduktion, Argos Film, Village Roadshow, (1992 © Reverse Angle); Länge: 297 Min. (*Dazu Soundtrack: Bis ans Ende der Welt*).
- Red Hot & Blue. EP 17: Night and Day (1990)
- Arisha, der Bär und der steinerne Ring (1992)
- In weiter Ferne, so nah! (1993)
- Lisbon Story:** Deutschland/Portugal 1994; Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Wim Wenders, Kamera: Lisa Rinzler; Schnitt: Peter Przygodda; Musik: Jürgen Knieper, Madredeus; Darsteller: Rüdiger Vogler (Phillip), Patrick Bauchau (Friedrich), Teresa Salgeiro, Pedro Ayres Magalhães, Rodrigo Leão, Gabriel Gomes, Jose Peixoto, Francisco Ribeiro (Mitglieder Madredeus); Produktion/-sfirma: Ulrich Felsberg, Paulo Branco, Road

²³⁰ Die fett gedruckten Titel der verwendeten Spielfilme sind in dieser Arbeit ausführlicher dargestellt.

Movies Filmproduktion, Madragoa Filmes Lissabon; Länge: 105 Min. (*Dazu Soundtrack: Madredeus Ainda*).

- Jenseits der Wolken (mit Michelangelo Antonioni) (1995)
- Die Gebrüder Skladanowsky (1996)
- Am Ende der Gewalt (1997)
- Willie Nelson at the Teatro (1998)
- Buena Vista Social Club (1998)
- **The Million Dollar Hotel**: USA 2000; Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Bono; Kamera: Phedon Papamichael; Schnitt: Tatiana S. Riegel; Musik: Bono/U2, Daniel Lanois, MDH Band, Brad Mehldau, Bill Frisell, Jon Hassell, Greg Arreguin, Jamie Muhoberac, Peter Freeman; Darsteller: Jeremy Davies (Tom Tom), Milla Jovovich (Eloise), Mel Gibson (Detective Skinner), Jimmy Smits (Geronimo), Peter Stormare (Dixie); Produktion/-sfirma: Wim Wenders, Nicholas Klein, Bono, Deepak Nayar, Bruce Davey, Road Movies Filmproduktion; Länge: 122 Min. (*Dazu Soundtrack: The Million Dollar Hotel*).
- Twelve Miles to Trona - Ten Minutes Older (The Trumpet) (2002)
- Viel Passiert – Der BAP Film (2002)
- The Soul of a Man (2003)
- Land of Plenty (2004)
- **Don't come knocking**: Deutschland/USA 2005; Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Sam Shephard, Wim Wenders; Kamera: Franz Lustig; Schnitt: Peter Przygodda, Olo Weiss; Musik: T-Bone Burnett; Darsteller: Sam Shepard (Howard), Jessica Lange (Doreen), Tim Roth (Sutter), Gabriel Mann (Earl), Sarah Polley (Sky), Faruiza Balk (Amber), Eva Marie Saint (Howards Mutter); Produktion/-sfirma: Peter Schwartzkopff, Reverse Angle Produktion/International; Länge: 122 Min.
- **The Palermo Shooting**: Deutschland/Sizilien 2007/08; Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Wim Wenders; Kamera: Franz Lustig; Ton: Martin Müller; Schnitt: Peter Przygodda; Musik: Lou Reed, Patti Smith; Darsteller: Campino (Finn), Dennis Hopper (Frank), Milla Jovovich (Model), Giovanna Mezzogiorno (Flavia); Produktion/-sfirma: Gian-Piero Ringel, Wenders Images GmbH.

Anhang

A. Interviews

1. Interview mit Filmtonemeister Martin Müller (05.12.2007)

Martin Müller ist seit 1971 Filmtonemeister bei Wim Wenders. Bei folgenden Filmen war er für den Ton zuständig: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, Alice in den Städten, Falsche Bewegung, Im Lauf der Zeit, Der amerikanische Freund, Nick's Film - Lightning over Water, In weiter Ferne, so nah! und Buena Vista Social Club. Das Gespräch fand nach den Dreharbeiten zu The Palermo Shooting telefonisch am 05.12.2007 statt.

Anke Bickenbach (AB): Sie sind als Filmtonemeister ja vorwiegend für Dialoge und Geräusche verantwortlich. Inwieweit sind Sie auch für Musik allgemein zuständig?

Martin Müller (MM): In meinem Berufsleben bin ich für Musik nur verantwortlich, wenn der Film auch Musik beinhaltet. Generell bin ich für den gesamten Ton, der am Set aufgenommen wird zuständig.

AB: Sie haben im vorigen Gespräch [Vorgespräch für das Interview v. 03. 12. 07] kurz erwähnt, dass die Musik erst im Nachhinein eingespielt wird. Wie sieht es denn bei Source-Music aus, wenn z. B. in einem Film Musik aus dem Radio ertönt, bei Konzertauftritten, oder wenn Bands spielen?

MM: Da gibt es verschiedene Möglichkeiten. Wenn Source-Music aus dem Radio kommt, wird sie erst später aufgelegt, da es ja meist über mehrere Szenen oder Einstellungen hinweggeht. Wenn ich mit Musik zu tun habe, sind es meist Szenen mit nicht zu komplizierter Musik. Eine Popband ist relativ aufwendig. Aber bei einer bayerischen Blaskapelle z. B. ist es so, dass die Musiker so gut es geht am Set einmal aufgenommen und anschließend mit einer zweiten Maschine als eine Art Playback eingespielt werden.

AB: Das Einspielen wird dann erst im Schnitt von den Cuttern gemacht?

MM: Das Anlegen eines Films wird im Schnitt gemacht, aber es ist nicht immer so. Es gibt zwei verschiedene Formen von Playback. Entweder bringt die Band eine CD von ihrer

Musik mit, die dann mit ihr eingespielt wird. Die Band spielt zu dem Bild und ihrer Musik synchron und ohne Lärm zu machen. Es geht ja meistens darum, dass im Vordergrund Dialoge sind, wodurch die Musiker im Hintergrund nur so tun müssen als ob sie spielen. Sie haben also entweder eine CD mit ihrer Musik dabei, die eingespielt wird, oder was neuerdings aus Kostengründen immer öfter vorkommt, ist, dass man die Band, wenn es nicht zu kompliziert ist, am Tag des Drehens aufnimmt, was dann als Playback genommen wird.

AB: Wie sehen Sie bei Wenders Filmen speziell das Verhältnis zwischen extra komponierter Musik für den Film, die dann ja meist im Hintergrund läuft, und autonomer Musik, die auch noch im Bild sichtbar ist?

MM: Wenn Sie die Filme angucken, da gibt es ja einige Konzerte im Film, wie bei *Himmel über Berlin* oder beim zweiten Film mit Nick Cave [*In weiter Ferne, so nah!* Anm. d. Verf.] und Buena Vista Social Club natürlich.

AB: Das war ein Musikfilm, bei dem Sie auch Ton gemacht haben.

MM: Ja, da habe ich die Töne gemacht für alles, was nicht pure Musik ist, weil die pure Musik natürlich mit 24 Spuren für die Platte aufgenommen wurde. Es gibt im Film ein paar Szenen, die original von mir aufgenommen wurden, wo z. B. jemand über die Schienen gelaufen kommt oder eine Szene, wo u. a. Ry und Joachim im Strandhäuschen sitzen. Aber alles was im Studio ist, ist natürlich Aufnahme von der Plattenfirma.

AB: Können Sie sich vorstellen, aus welchen Motiven Herr Wenders die Musik für seine Filme wählt?

MM: Das wird ja definiert durch die Musiker, die im Film auftreten und durch Wenders Entscheidung, welche Musiker spielen sollen.

AB: Würden Sie denn sagen, dass die Musik auf jeden Fall eine Funktion hat oder eher als „Lückenbüßer“ im Hintergrund dient?

MM: An Filmen wie *3 amerikanische LP's* sieht man schon, dass die Musik immer sehr wichtig für Wenders war. Die Musik hat sich von Anfang an durch seine ganze Karriere gezogen. Das ist schon sehr geschickt und bewusst, welche Art von Musik Wim wählt.

AB: Der gerade gedrehte Film *The Palermo Shooting*, bei dem Sie auch dabei waren, beinhaltet ja sehr viel Musik, wie Wenders in einem Interview gesagt hat. Patti Smith und Lou Reed z. B. spielen sich selber. Wie ist dort der Musikeinsatz?

MM: Bei Lou Reeds Szene ist es so, dass Campino in einem Raum an die Theke geht und auf der Jukebox ein Stück von Lou Reed drückt, der im Hintergrund sitzt und ein paar Zeilen aus seinem Song mitsingt. Campino dreht sich daraufhin zu ihm um und sie unterhalten sich.

Patti Smith tritt bei einem Konzert auf, das Campino in Palermo sieht.

Zum Musikeinsatz allgemein kann ich noch sagen, dass es bei seinen Filmen im Lauf der Jahre Bands als Komponisten gab. In den Anfangsjahren z. B. bei *Alice in den Städten* war es Can. Bei *Im Lauf der Zeit* war es diese Nürnberger Band, die ein Neill Young-ähnliches Stück komponiert hat. [Dabei handelt es sich um die Band ‚Improved Sound Limited‘, welche Stücke wie *Nine Feet Over The Tarmac*, *Suicide Road* und *Silver Circles* für den Film *Im Lauf der Zeit* aus dem Jahr 1975 komponiert hat, Anm. der Verf.).

AB: Wenn man sich die Filme ansieht, fällt auf, dass viel autonome Musik eingesetzt wird und auch vorbestehende Songs. Können Sie das bestätigen?

MM: Das gab es natürlich in allen Filmen. In *Alice in den Städten* wird Canned Heat aus der Jukebox gehört. Das waren immer sehr ausgewählte und bewusst genommene Sachen, es war nicht Irgendetwas. Es war auch schon beim Drehen klar, welche Musik genommen werden soll. Das unterscheidet ihn auch von anderen Regisseuren, die später irgendetwas auflegen.

AB: Oft waren es ja auch persönliche Motive, die bei der Auswahl der Musik eine Rolle gespielt haben. Bei *Bis ans Ende der Welt* z. B. hat Wenders 16 verschiedene Bands angeschrieben, die dann Songs für diesen Film komponiert haben, womit er seine persönliche Hitlist in den Film bringen wollte.

MM: Genau, da waren auch ein paar Musiker dabei, wo er schon sehr früh gemerkt hat, dass aus ihnen etwas werden würde.

AB: Vielen Dank Herr Müller, dass Sie sich trotz starker Einbindung in die Postproduktion mit Wim Wenders bei *The Palermo Shooting* Zeit für dieses Interview genommen haben.

2. Interview mit Soundeditor/Cutterin Claudia Fröhlich (21. 12. 07)

Claudia Fröhlich arbeitet im Bereich Filmschnitt & Sounddesign. Für Wenders Film *In weiter Ferne, so nah!* aus dem Jahr 1993 hat sie als Cutterin gearbeitet und sich dort vor allem mit Sprachsynchronisation beschäftigt. Bei *Lisbon Story* 1994 war sie als Sound Editor (speziell Foley-Editor) für die Ton-Postproduktion zuständig.

• **A. Bickenbach (AB): Das am Drehort vom Tonmeister aufgenommene Tonmaterial wird in der Postproduktion von Ihnen synchron zum Bild gelegt. Inwiefern sind Sie dabei für die Filmmusik zuständig?**

Claudia Fröhlich (CF): Den vom Tonmeister aufgenommenen Ton beim Drehen legt der Schnittassistent im Schneiderraum an, denn er wird zum Bildschneiden bereits benötigt. Sound-Design bzw. Tonschnitt fängt erst später an (in der Regel wenn der Bildschnitt fertig ist). Dann werden die O-Töne versäubert (Störendes raus oder ausgetauscht, Unbrauchbares ergänzt...). Das bedeutet nachträgliche Sprachaufnahmen im Studio, aufwändige Geräuschaufnahmen und viele Ergänzungen zu Atmos und Soundeffekten. Beim Schneiden hilft Musik, um schon mal einen Eindruck von Rhythmus und Länge bzw. Erzählgeschwindigkeit zu bekommen.

Ich habe gerade einen Tatort fertig (Ausstrahlung: ARD 16. März 2008), bei dem die Musiker auch vor dem Drehen bereits Musikvorschläge gemacht haben, die für den Regisseur und dessen Bildvision und für mich beim Schneiden sehr hilfreich war. Der Anfang hätte sonst sicher anders ausgesehen...

AB: Das Einspielen von Musik wird meist also erst im Schnitt gemacht?

CF: Die Musik wird im Normalfall auch erst zum Schluss komponiert, außer in "speziellen" Fällen (so auch bei Wim). Dann geben die Regisseure ihren Musikern bereits das Drehbuch oder erzählen von ihrer Idee der Geschichte. So kommt es, dass zum Teil bereits Musiken vor dem Bild vorhanden sind, die sehr inspirierend sein können. Im Fall von Wim sind das ja auch oft Songs, die zum Teil vorher schon existierten und ihn zu bestimmten Szenen motivierten. Mir fällt spontan die Szene mit dem "Weeping Song" von Nick Cave ein, im Film "Arisha, the Bear and the Stone Ring".

AB: Bei *Lisbon Story* waren Sie als Sound-Editor tätig. Bei der Filmmusik, die dort eingesetzt wurde, handelt es sich ja ausschließlich um autonome Musik der Gruppe Madredeus. Warum glauben Sie, hat sich Herr Wenders für diese Musik entschieden? Gibt es ein Konzept dafür?

CF: Wer bei Filmproduktionen für die Musik zuständig ist variiert sehr. Oft der Regisseur und der Cutter, manchmal aber auch Produzenten, musikbegeisterte Redakteure und natürlich Sound-Designer. Bei Wims Filmen wohl aber am allermeisten er selbst.

Sicherlich ist die Musik der Band Madredeus Teil des Konzeptes für *Lisbon Story*. Ich kann mich aber nicht mehr genau erinnern, wie es dazu kam. Es war irgendwie ein Zufall... das weiß ich noch.

AB: Sind Sie der Meinung, dass Herr Wenders Musik gezielt einsetzt oder eher als „Hintergrundfüller“ dient?

CF: Er setzt die Musik sehr bewusst ein und sie dient keineswegs als Hintergrundfüller. Seine Liebe gehört nicht nur dem Film, sondern genauso auch der Musik und der Fotografie.

AB: Halten Sie allgemein den Einsatz von Source-Music im Film für sinnvoll?

CF: Im Allgemeinen halte ich viel von Source-Music in Filmen wenn sie passt. In den letzten zehn Jahren habe ich bei vielen Fernsehfilmen als Bildcutter gearbeitet und wir haben in den meisten Filmen Source und Score Musik kombiniert. Oft lege ich auch beim Schneiden schon Musik an, die ich inzwischen als große Bibliothek zuhause habe.

3. Interview mit Regieassistentin Gabriele Mattner (22. Dezember 2007)

Gabriele Mattner ist seit 1983 im Filmgeschäft tätig. Ihr Berufsfeld umfasst Regieassistentenz, Script-Continuity u. Production Coordinator in internationalen Produktionen. In *Der Himmel über Berlin* hat sie im Bereich Continuity als Script Supervisor gearbeitet. Dort war ihre Aufgabe die genaue Protokollierung von Änderungen des Drehbuchs während der Arbeit am Filmset. Je genauer die Änderungen festgehalten werden, desto besser können Cutter in der nachfolgenden Postproduktion arbeiten und die Filmmusik adaptiert werden. In *Bis ans Ende der Welt* war sie als Regieassistentin tätig und als Production Coordinator für Motivsuche und Pre-Production allgemein verantwortlich. Ebenfalls als Regieassistentin hat sie in dem Film *In weiter Ferne, so nah!* gearbeitet.

• **Anke Bickenbach (AB): Bei Der Himmel über Berlin haben Sie als Script Supervisor gearbeitet und waren also dafür verantwortlich, genaue Änderungen des Drehbuchs während der Arbeit am Set festzuhalten. So hatten Sie ja einen tiefen Einblick in den ganzen Arbeitsprozess. Wie haben Sie persönlich den Umgang mit Filmmusik erlebt? Stand vorher genau fest, welche Musik eingesetzt werden sollte?**

Gabriele Mattner (GM): Nur zum Teil. Das heißt, die Szenen, die Live-Konzerte gewesen sind, waren natürlich sehr langfristig geplant und waren sicher sehr bedeutend für den Film. Komponierte Anteile kommen in der Regel ja frühestens beim Rohschnitt dazu. Damit habe ich also in meiner Funktion als Script Supervisor gar nichts zu tun.

AB: Auffallend ist, dass Herr Wenders oft autonome Musik einsetzt. So gibt es z. B. häufig Konzertauftritte bekannter Musiker. Glauben Sie, dass es ein Konzept für diese Art von Filmmusik gibt?

GM: Wim Wenders ist „einfach“ ein Musikmensch. Das wurde auch durch seinen späteren Film *Buena Vista Social Club* mehr als deutlich. Ich glaube manchmal, er wäre selber gern Musiker. Das zieht sich durch viele seiner Filme. Auch die Anfangssequenz von „Paris Texas“ wäre ohne Rye Cooder nur halb so viel wert. Wim ist immer viel in der Welt unterwegs gewesen, und hat sich für Kunst und Musik eines Ortes oder eines Landes gleichermaßen interessiert. Er hat existierende Musik und Kunst häufig in seine Filme eingebaut. Beim „Himmel...“ waren das auch die Mauer-Bilder des französischen Künstlers

Thierry.... (leider ist mir der Nachname entfallen). Erst nach dem Film ist Thierry mit seinen comichaften Figuren, die an der Berliner Mauer gemalt waren, halbwegs bekannt geworden.

AB: Wie sehen Sie das Verhältnis von Source-Music, also mit sichtbarer Quelle im Bild und begleitender Hintergrundmusik in seinen Filmen?

GM: Das lässt sich nicht generalisieren, denke ich. „Buena Vista...“ hat davon gelebt, der „Himmel...“ nur zu einem geringeren Teil, aber auch. Wie auch immer: Wim wird sicher immer versuchen, eine „sichtbare Quelle“ der Musik in seine Filme einzubauen, wenn es irgendwie geht.

AB: In Bis ans Ende der Welt waren Sie u. a. als Regieassistentin tätig. Wie haben Sie dort den Einsatz von Filmmusik erlebt? Können Sie sich vorstellen, aus welchen Motiven Herr Wenders die Musik gewählt hat?

GM: Generell einfach nach „Geschmack“. Ansonsten müssten Sie da eher den Cutter fragen. Ich habe vorrangig die Vorbereitung und die Recherchen als Regieassistentin gemacht, und zwar ausschließlich auf der visuellen Ebene. Die Dreharbeiten selbst habe ich nur einige Monate in anderer Funktion begleitet. In meiner Erinnerung ist es aber so, dass die Musik eher „hinterher“ bestimmt wurde. Ehrlich gesagt müsste ich den Film noch einmal unter diesem Gesichtspunkt anschauen, um etwas genauer zu werden. Aber in beiden Fällen „Himmel über Berlin“ und „Bis ans Ende...“ waren die Auftritte von Nick Cave und den Talking Heads von vorn herein im Drehbuch und in die Drehplanung einbezogen. So etwas kann aus organisatorischen als auch aus Kostengründen gar nicht spontan passieren, und ist nebenbei bemerkt auch für beide Seiten eine „wie werde ich berühmter“-Frage....

AB: Halten Sie persönlich den Einsatz von autonomer Musik (z. B. Nick Cave in Himmel über Berlin oder Talking Heads in Bis ans Ende d. Welt) für sinnvoll?

GM: Das ist eine schwere Frage. Ich weiss, dass einige „Fans“ total darauf abgefahren sind. Aber das ist so ein Szene-Ding. Ich finde, dass der Einsatz dieser „Life-Konzerte“ die Geschichte(n) nicht vorwärts bewegt haben, bzw. sind sie austauschbar, beliebig geblieben. Da Wenders aber sowieso als Kult-Regisseur gilt, sind bestimmte Filmregeln für ihn nicht so recht gültig. Genau diese Sinnlosigkeit des Einsatzes autonomer Musik hat seinen Status als

Kult-Regisseur mit bestimmt. Bei anderen Regisseuren hätte das nicht so funktioniert. Das heißt nicht, dass ich den Einsatz dieser „autonomen Musik“ gut finde, aber ich denke, so funktioniert das: er kann es sich offenbar leisten, den Versuch eines filmischen „Gesamtkunstwerks“ abzuliefern, und die autonome Musik ist zwangsläufig ein Teil davon.

B. CD-ROM und Einstellungsprotokolle

B.1: Einstellungsgrößen*

,Kleinere' Einstellungs- größen	Detailaufnahme (extreme close-up)	→ z. B. die Augen eines Menschen
	Großaufnahme (close –up)	→ das ganze Gesicht
	Nahaufnahme (close shot)	→ vom Kopf bis zur Gürtellinie
	Amerikanische Ein- stellung (medium shot)	→ vom Kopf bis zu den Oberschenkeln
,Größere' Einstellungs- Größen	Halbnahe (full shot)	→ vom Kopf bis zu den Füßen
	Halbtotale (medium long shot)	→ Szenerie mit ganz erfasster Figur
	Totale (long shot)	→ der gesamte Raum
	Weitaufnahme (extreme long shot)	→ Panorama, weite Landschaft

*Nach Steinmetz (2005), Filme sehen lernen – DVD.

Einstellungsprotokolle²³¹

1. Der Himmel über Berlin (Crime and The City Solution: Six bells chime)²³²

Visuelle Ebene			Auditive Ebene		
Zeit	Handlung	Kamera	Text	Geräusche	Source-Music
76.59	<p>Marion lehnt an einem Pfeiler in einem Rock'n'Roll-Club. Als die Musik beginnt, löst sie sich und beginnt in einem langsamen Rhythmus des Stückes mitzutanzten.</p> <p>Marion tanzt ganz in die Musik versunken vor sich hin.</p>	<p>Halbnahe bis Halbtotale</p> <p>Kamera schwenkt durch den Raum und erfasst Damiel unter den Zuschauern, der Marion aus der Ferne beobachtet, dann die Band auf der Bühne und den Sänger Simon Boney, gleitet dann in die Höhe und zeigt den Raum von oben. Immer noch in derselben Bewegung schwingt die Kamera wieder zurück zu Marion.</p>			<p>Konzertauftritt der Band Crime and the City Solution: ‚Six bells chime‘</p> <p>“This is where it started the trucks, the trees and her six bells now baby’s going to look back home I’m wearing my clean clothes yeah I still got the ones you gave me you’ve been treading some unsafe ground and baby looks tired tonight out amongs the pikes and narrow streets you go around I hear the six bells they’re ringing yeah the six bells they chime lay down your head now you will sleep sound I will hold onto you through lifes time you’re seventeen</p>

²³¹ Die Zeitangaben stammen aus eigenen Messungen im Handel erhältlicher DVD-Ausgaben und können geringfügig ungenau sein.

²³² Vgl. Wenders, Wim und Peter Handke: Der Himmel über Berlin, ein Filmbuch. 4. Aufl. Frankfurt a. M. Suhrkamp 1990, S. 112 – 115.

78.55	<p>Damiel ist kurz abgelenkt von den Gedanken eines japanischen Mädchens vor ihm. Er schaut wieder zu Marion, die mit geschlossenen Augen wie in Trance tanzt.</p> <p>Damiel geht zu Marion und sieht ihr zu.</p> <p>Hinter dem Bassisten tritt Cassiel ins Bild und schaut hinüber in den Zuschauerraum, wo Damiel nach Marions hochgestreckter Hand greift und „mitzutanzten“ scheint. Er lässt ihre Hand los und folgt seiner Hand mit wehmütigem Blick, die</p>	<p>Halbnahe Damiel</p> <p>Schwenk durch die Menge</p> <p>Halbnahe</p> <p>Halbnahe und Nahe</p> <p>Halbnahe</p>	<p>Gedankenstimme des japanischen Mädchens: Kosato kiteyokattana Zenbu kikoenai Zenzen kankyaku miteinai Tengoku miteruno (= <i>Ich freue mich sehr, hier zu sein. Es ist toll. Er sieht nicht zum Publikum. Er sieht zum Himmel empor.</i>)</p> <p>Gedankenstimme Marion: „Was ich gerade mache? Ich schaue vor mich hin und lasse mich in den Weltraum treiben.“</p>	<p>Jubel des Publikums</p>	<p>you're are seventeen at this time I wear your silver rings with your hand on my heart left your there with your grey eyes pack up their suitcase and leave <u>raise my hand up to the sky</u> now don't you touch me don't you cry an age ago you wouldn't touched me on the last day we will always be fighting a promise, a year of luxury perfect, perfect kiss how long my long lost will the last day be I'm innocent of you there and you of me</p> <p>and you will sleep sound I will hold onto you in life's time. You're are seventeen you're are seventeen at this time I met you when you were a young girl years and years six bells back, six bells passed above the two, on a pier in another time <u>well I drew your body close to mine</u></p> <p>(Text leise:) you held your head up high then you reached inside then I would give you everything at this time my pretty one my fearless one you held your head up high then.”</p>
-------	---	--	--	----------------------------	---

	Marion nicht fassen kann.		Da ist es wieder, mein Wohlgefühl. Wie wenn im Innern meines Körpers sich sanft eine Hand schließt.“		
81.10	Cassiel verlässt den Raum.				

2. Der Himmel über Berlin (Nick Cave & The bad Seeds: The Carny/From her to Eternity)²³³

Visuelle Ebene			Auditive Ebene		
Zeit	Handlung	Kamera	Text	Geräusche	Source-Music
105.55	Damiel bleibt vor einer Hauswand stehen, erblickt ein Rock'n'Roll-Plakat, welches den Auftritt von Nick Cave und den Bad Seeds im Esplanade ankündigt.	Insgesamt viele <i>Schwenks</i> und <i>Fahrten</i> . ²³⁴ Nahe			Nick Cave and The Bad Seeds Letzter Teil des Stücks ,The Carny': And a murder of crows did circle round
106.04	<i>Szenenwechsel:</i> Damiel sieht sich suchend nach Marion um, geht langsam hinter den Zuschauern entlang. Nick Cave sitzt auf einem Hocker. Damiel schaut in den Barraum und geht wieder hinter den Zuschauern zurück.	Halbnahe, parallele Kamerafahrt Totale: die Bühne aus Damiels Sicht, der Eingang der Bar, die Kamera fährt kurz in den Raum und wieder zurück in den Konzertsaal. Halbnahe, Totale			First one, then the others flapping blackly down And the carny's van still sat upon the edge Tilting slowly as the firm ground turned to sludge And the rain it hammered down (4x) (instrumental)
	Marion steht inmitten des Publikums,	Nahe			

²³³ Vgl. Wenders, Wim und Peter Handke: Der Himmel über Berlin, ein Filmbuch. S. 153 – 157.

²³⁴ Bei der *Fahrt* verändert die Kamera ihren Standort, indem sie parallel zu einem sich bewegenden Objekt geführt wird, es verfolgt oder auf ein unbewegtes Objekt zu- oder wegfährt. Beim *Schwenk* wird die Kamera bei unveränderter Position auf dem Stativ in horizontaler Richtung gedreht. Diese Kamerabewegung dient häufig der Orientierung in einem fremden Raum, vgl. Bullerjahn 136.

107.15	<p>schaut sich auch suchend um, blickt dann wieder zum Sänger auf der Bühne. Nick Cave singt die letzten Zeilen des Liedes. Marion blickt gebannt auf den Sänger. Cassiel steht neben Nick Cave und überblickt die Situation. Damit ist das Lied beendet. Nick Cave drückt seine Zigarette aus.</p>	<p>Halbtotale Nahe Halbnahe(<i>Schwarzweiß</i>) Halbtotale (<i>wieder in Farbe</i>)</p>			<p>And no-one saw the carny go I say <u>it's funny how things go</u></p>
107.50	<p>Marion im klatschenden Publikum, Damiel johlt mit. Nick Cave verlässt die Bühne. Marion bewegt sich von ihrem Platz fort. Cassiel folgt ihr mit seinem Blick. Nick Cave tritt aus dem Dunkel ans Mikrofon, Scheinwerfer blenden auf. Mit seinem Satz beginnt das zweite Lied. Damiel schaut zur Bühne. Marion steht auf der anderen Seite der Bühne, wiegt sich im Takt der Musik wie die anderen Zuschauer. Marion bewegt sich im Rhythmus der Musik mit geschlossenen Augen. Damiel schlängelt sich durch die Zuschauer hinaus zur Bar. Marion sieht zu Nick Cave, verlässt ihren Standort und bahnt sich ebenfalls einen Weg durch das Publikum zur Bar. Nick Cave singt voller Inbrunst auf</p>	<p>Halbnahe Totale Halbnahe (<i>schwarzweiß</i>) Totale (<i>wieder in Farbe</i>) Halbnahe Totale: Bühne (kurz Nahe: Marion) Halbnahe, parallele Kamera-fahrt. Nahe bis Totale, Bühne Halbtotale Nahe bis Halbnahe (Subjektive Handkamera)</p>	<p><u>Gedankenstimme Nick Cave:</u> „One more song and it's over. But I'm not gonna tell you about a girl, I am not gonna tell you about a girl...” <u>Nick Cave:</u> “I'm gonna tell you about a girl.”</p>	<p>Klatschen, jubeln Beifallsschrei Damiels</p>	<p>‘The Carny’ verklingt. Beginn des Songs “From her to Eternity”: You know, she lives in Room 29 Why that's the one right up top a mine Ah start to cry, ah start to cry O ah hear her walkin' Walkin' barefoot cross the floorboards. All through this lonesome night, and ah hear her crying too Hot tears come splashin' down Leakin' through the cracks Down upon my face, ah catch 'em in my mouth! From her to eternity (3x) Walk 'n' Cry, Walk 'n' Cry-y...! She's wearin' them bloo stockens, ah bet! And standin' like this with my ear to the ceiling</p>

111.28	der Bühne. Marion und Daniel treffen sich an der Bar.	Halbnahe, Totale, Bühne Kamera verlässt den Konzertsaal.			Listen, ah know it must sound absurd But ah can hear the most melancholy sound Ah ever heard! Walk 'n' Cry! Kneel 'n' Cry-y! From her to eternity (3x) I wanna know why, ah tell me why... From her to eternity (wiederholt). (Musik wird leiser, Lied endet).
--------	--	---	--	--	---

3. Bis ans Ende der Welt, Teil I (Talking Heads: Sax and Violins)

Visuelle Ebene			Auditive Ebene		
Zeit	Handlung	Kamera	Text	Geräusche	Source-Music
2.10	Anfangsszene Claire wacht erschrocken auf, setzt sich auf und zerbricht dabei ein Glas.	Vogelperspektive auf ein karges Land, Schwenk über die Landschaft Großaufnahme Claire Totale mit Blick auf den Bildschirm, wo das Musikvideo der Talking Heads zu sehen ist. Großaufnahme des Bildschirms	Erzähler Eugene: „Claire durchlebte damals ihre eigene Hölle. Jede Nacht hatte sie denselben Alptraum. Sie schwebte über einem weiten unbekanntem Land, aber dann wurde aus dem angenehmen Gleiten jedes Mal ein plötzliches Stürzen und sie fiel und fiel, bis sie aufwachte. Im Herbst 1999 wachte Claire Torneure an den seltsamsten Orten auf.“	Glasklirren	Talking Heads ‚Sax and Violins‘, zunächst instrumental und leise. Falling, falling Gonna drop like a stone I'm falling through the

4.20	<p>Claire beugt sich zu dem Mann, der im Bett schläft, schlägt ihm leicht auf die Wangen, um ihn aufzuwecken. Sie legt ihren Kopf kurz auf seinem Bauch ab und steht schwankend auf.</p> <p>Claire betrachtet sich skeptisch im Spiegel.</p> <p>Claire betritt den Raum nebenan und bleibt vor der Leinwand, wo das Musikvideo der Talking Heads zu sehen ist, stehen und fasst sich an den Kopf. Sie geht schwankend durch das Zimmer, in dem Leute sitzen, tanzen und sich unterhalten. Sie nimmt einen Schluck aus einem Glas und findet ihre Schuhe auf dem Boden. Sie geht weiter durch die Räume.</p>	<p>Totale auf das Bett.</p> <p>Nahaufnahme</p> <p>Großaufnahme: Musikvideo der Talking Heads. Schatten Claires vor der der Leinwand, Auszoomen.</p> <p>Schwenk durch den Raum, durch den Claire geht,</p> <p>Schwenk zum Bildschirm.</p> <p>Totale</p>	<p>Claire: „He, aufwachen!“</p>	<p>Leises Gemurmel der Personen im Raum</p>	<p>atmosphere On a warm afternoon. If lovers discover That everyone dies So don't tell me please hold me It's a dangerous life</p> <p>Daddy dear Let's get out of here. I'm scared 10 o'clock Nighttime in New York It's weird</p> <p>If you're looking for trouble That's what you will find Mom & pop <i>Musik lauter:</i> They will fuck you up For sure</p> <p>Love so deep Kills you in your sleep It's true</p> <p>Love keeps us together Love will keep us alive</p> <p>And we - are criminals that never broke no laws and all we needed was a net to break our fall</p>
------	---	--	---------------------------------	---	--

4. Bis ans Ende der Welt, Teil I (Neneh Cherry: Move with me)

Visuelle Ebene			Auditive Ebene		
Zeit	Handlung	Kamera	Text	Geräusche	Source-Music
10.35	Claire entflieht dem Stau auf der Straße und biegt mit ihrem Auto in den Wald ab.	Totale	Erzähler Eugene: „Die drohende Satelliten-katastrophe ließ vielerorts den Verkehr zusammen-brechen, wo die Menschen den möglichen Absturz-gebieten entflohen wie in Südfrankreich. Nur Claire, ungeduldig wie sie war, floh nicht vor einem Sateliten, sondern vor dem Verkehrsstau und änderte damit den Lauf ihres Lebens - unser aller Leben. „	Motorengeräusche	Song ‚Move with me‘ von Neneh Cherry aus dem Autoradio, zunächst instrumental.
10.57	Sie fährt einen einsamen Weg entlang. Claire stoppt das Auto und wird von einem Bagger der nahen Baustelle überholt. Sie nimmt in nachdenklicher Pose die Hand ans Kinn. Sie fährt weiter und biegt nach links ab. Claire fährt eine einsame Straße	Totale mit Schwenk, Blick aus Vogelperspektive auf das davonfahrende Auto Halbtotale, Schwenk in Totale Detailaufnahme des Navigationssystems, Blinken der Anzeige mit Warnung „End of Map Zone“.	Stimme des Navigations-systems: „Sie verlassen den kartographisch gespeicherten Bereich. Von hier an sind Sie auf sich selbst gestellt, <i>Claire</i> .“	Motorengeräusch Alarmgeräusch des Navigations-gerätes, Motorengeräusch	“Into a world I plunge thru my headphones, escape into the streetlight I begin to believe in destiny when my surroundings in rhythm with me I'm just a grain of sand walking in a sea of people I look around me and my name is just someone For a moment in time I belong where my heart beats the fear is gone like destiny

<p>12.12</p>	<p>entlang. Das Auto fährt in schnellem Tempo die Straße entlang.</p> <p>Claire streckt ihren Arm aus dem Fenster, lächelt kurz</p> <p>Claire setzt zum Überholen des Wagens vor ihr an. In dem Moment wirft der Fahrer die gerade leer getrunkene Flasche aus dem Fenster und trifft Claires Windschutzscheibe. Die Autos kollidieren, verlassen die Fahrbahn und Claire überschlägt sich mit ihrem Wagen. Alles kommt zum Stillstand, nur das Radio läuft weiter.</p> <p>Claire setzt sich, zieht einen Glassplitter aus ihrem Gesicht, schaut nachdenklich. Im Hintergrund tritt währenddessen der Fahrer des anderen Autos zornig gegen seinen Wagen.</p>	<p>Panorama und Schwenk über die weite Landschaft. Panorama</p> <p>Halbtotale</p> <p>Panorama mit Sicht auf anderes Auto vor Claire</p> <p>Totale, Zoom auf Claire</p> <p>Halbtotale</p>		<p>Die beiden Autos krachen ineinander, Unfallgeräusche</p> <p>Fußtritte gegen den Wagen</p>	<p><i>Refrain:</i> So move with me I'm strong enough to be weak in your arms Move with me I'm strong enough to be real in your arms</p> <p>Whispering as I was driving quietly the car was rolling like a bullet I was feeling the speed moving me faster. Addicted to the rhythm on my ghetto blaster That's me supposing that the clarity of thought <i>Musik wird leiser: Is clear enough to think it's real enough to touch</i> <i>The wind on me</i> got me tripping can I keep you next to me Till the end of the world</p> <p>Move with me I' strong enough</p> <p><i>Musik verstummt</i></p>
<p>13.12</p>	<p>Claire schaltet das Radio ab.</p>				

5. Bis ans Ende der Welt, Teil III (Alle Protagonisten zusammen: Days)

Visuelle Ebene			Auditive Ebene		
Zeit	Handlung	Kamera	Text	Geräusche	Source-Music
35.10	Edith liegt im Bett, Henry an ihrer Seite.	Halbnahe u. Schwenk auf Edith	Henry: „Es ist doch Wahnsinn. Gerade wo sich herausstellt, dass die Welt in Ordnung ist, willst du sterben!“ Edith: „Die Welt ist nicht in Ordnung. Das weißt du genau. Die Welt ist nicht in Ordnung.“ Henry: „Du kannst nicht einfach sagen: ich gehe jetzt.“ Edith: „Ich sage nicht: Ich gehe. Ich lasse nur los.“ Henry: „Verzeih, mein Liebchen. Ich habe zuviel von dir verlangt.“ Edith: „Nein, Henry. Du hast nichts zu bereuen. Leben endet. Aber ich konnte endlich sehen, nach so vielen Jahren. Das ist unsere Geschichte, mein Schatz. Was war das für ein Leben. Wie ein Tanz!“		Claire, Sam und alle Nebendarsteller musizieren zusammen. Die Musik ertönt bis in Ediths Schlafzimmer; zunächst nur instrumental.
	Edith lauscht der Musik, die von draußen erklingt. Henry streichelt sie.	Großaufnahme: abwechselnd Henry und Edith.	Henry: „Schatz, tu mir das nicht an, bitte.“ Edith: „Psscht... Hörst du? Hörst du, wie sie singen?“		Musik verstummt. Musik ertönt wieder, wird lauter.
37.00		Totale auf die Musizierenden.			Claire singt: “Thank you for the Days, those endless days, those sacred days you gave me. I’m thinking of the days, I won’t forget a single day, believe me. Days I remember all my life, Days when you can’t see wrong from right.
37.16		Nahaufnahme: abwechselnd Claire, Eugene am Klavier.			You took my life, but then I knew

39.12		<p>Großaufnahme: abwechselnd Claire und Sam</p> <p>Halbtotale Aborigines und im Wechsel alle Protagonisten.</p> <p>Großaufnahme auf Winter, der das Lied mit seiner Mundharmonika abschließt.</p>		<p>that very soon you'd leave me. But its all right, Now I'm not frightened of this world, believe me.</p> <p>I wish today could be tomorrow, the night is dark, It just brings sorrow, anyway. Thank you for the days, those endless days, those sacred days you gave me.</p> <p>I'm thinking of the days, I won't forget a single day, believe me. Days I remember all my life, Days when you can't see wrong from right. You took my life, but then I knew that very soon you'd leave me. But its all right, Now I'm not frightened of this world, believe me.</p> <p>Days, Thank you for the days, those endless days, those sacred days you gave me.</p> <p>I'm thinking of the days, I won't forget a single day, believe me. I bless the light that shines on you and me, and though you're gone, you're with me every single day, believe me, Dayyyys..."</p>
-------	--	---	--	---

Tab. 1: Filmmusik in ‚Bis ans Ende der Welt (in der Reihenfolge ihres Erscheinens)

Fett = ebenfalls auf Soundtrack-CD, Kursiv = Protagonisten musizieren)

<u>Zeit:</u>	<u>Songtitel:</u>	<u>Künstler:</u>	<u>Szene/Einsatzform:</u>
<u>1. Teil:</u>			
0:20 – 2:10	Galkan (Phonogramm)	Les Aborigenes	Score
2:10 – 5:30	Sax And Violins	Talking Heads	Source-Music, Bar
8:36 – 10:05	Summer Kisses, Winter Tears	Elvis Presley	Source-Music, fast vollständiger Song, Claire singt im Auto mit
10:18 – 13:15	Move with me	Neneh Cherry	Source-Music, fast vollständiger Song, Claire singt im Auto mit
15:30 – 16:50	It takes time	Patti & Fred Smith	Song im Hintergrund, Autofahrt
25:10 – 26:05	Until the End Of The World	U2	Song im Hintergrund, Werkstatt
29:00 – 31:10	<i>Pygmäengesang: Nze-Nze-Nze, Kulu-Kulu</i>	Pygmäenkinder aus Kamerun Berceuse (Anthologie de la Musique des Pygmees AKA)	Source-Music, Kassete im Auto
33:40 – 38:00	Days	Elvis Costello	(Fast kompletter Song) Source-Music, Stereo-anlage, jedoch nicht eindeutig
40:30 – 40:43 u.	<i>Pygmäengesang</i>	Pygmäenkinder Kamerun (Anthologie de la Musique des Pygmees AKA)	Source-Music, Kassete
44:40 – 44:55			
49:09 – 50:25	Calling all angels	Jane & K.D.Lang Siberry	Source-Music, Bar
50:30 – 50:50	<i>1. Mundharmonikaspiel</i>	<i>Protagonist Winter</i>	Source-Music
1.02:13 – 1.03	Wdh: Summer Kisses, Winter Tears	Julee Cruise	Song als Hintergrundmusik
		(von David Lynch und Angelo Badalamenti produzierte Coverversion des Elvis Presley Songs)	
1.08:38 – 1.09:20	<i>2. Mundharmonikaspiel</i>	<i>Protagonist Winter</i>	Source-Music, Straße
1.14:04 – 1.14:50	Wdh: Until the end of the World	U2	Song im Hintergrund, doch nicht eindeutig
1.16:20 – 1.17:30	Sleeping In The Devil's Bed	Daniel Lanois	Song im Hintergrund, Bar
1.20 – 1.22:50	The Adversary	Crime & The City Solution	(Fast kompletter) Song im Hintergrund, Zugfahrt
1.28:40 – 1.29:05	Wdh: Sax And Violins	Talking Heads	Song im Hintergrund, Straße
1.32:50 – 1.34:24	(I'll Love You) Till The End Of The World	Nick Cave & The Bad Seeds	Song aus dem Off im Hintergrund
<u>2. Teil:</u> 4:30 - 7:55	Travelling Light	Interpr. vom Boulevard of Broken Dreams Orchestra	Hintergrundmusik
14:28 - 14:50	The Twist	Chubby Checker	Source-Music, Claire u. Sam tanzen

15:46 – 17:47	Humans from Earth	T-Bone Burnett	(Fast kompletter) Song im Hintergrund, Haus
19:45 – 21:10	Wdh: Until the end of the world'	U2	Song im Hintergrund, Haus u. Straße
22:10 – 24:40	Fretless	R.E.M	Source-Music, (fast kompletter) Song aus Jukebox, Bar Toscas
33:40 – 34:00	<i>3. Mundharmonikaspiel</i>	<i>Protagonist Winter</i>	Source-Music, Wohnwagen
34:50 – 35:30	<i>Schlagzeug</i>	<i>Protagonist Chico</i>	Source-Music, Halle
36:30 – 39:15	What's Good	Lou Reed	(Komplettes) Song im Hintergrund zum Kampf
42:05 – 42:15	<i>4. Mundharmonikaspiel</i>	<i>Protagonist Winter</i>	Source-Music, im Wagen
50:30 – 55:40	The Blood of Eden	Peter Gabriel	Kompletter Song als Score im Hintergrund
57:05 – 58:40	Death's door	Depeche Mode	Song im Hintergrund
3. Teil: 05:10 – 5.50	<i>Schlagzeug; drinnen klopft Sam's Vater zum Takt mit Kugelschreiber mit</i>	<i>Protagonist Chico, jemand schließt sich an</i>	Source-Music: Steter Aufbau der Band
13.18 – 14.19	<i>Schlagzeug, Didgeridoo, Mundharmonika</i>	<i>Chico, Didgeridoo-Spieler, Winter</i>	Source-Music
15.10 -16.40	<i>Didgeridoo-Unterricht, im Anschluss Mundharmonikaspiel</i>	<i>Zwei Didgeridoo-Spieler; Winter</i>	Source-Music
23.30 – 24.18	<i>„Band' ist fast komplett: Didgeridoo, Mundharmonika, Gitarre, Schlagzeug</i>	<i>Fünf Protagonisten musizieren</i>	Source-Music, Instrumentalmusik
24.40 – 25.00	<i>Piano, Trommeln</i>	<i>Eugene, Chico</i>	Source-Music
25.30 – 29.40	<i>Gesang und Tanz; direkter Übergang zur Musik der Band</i>	<i>Mbantua; 8-köpfige Band, Klatschen der Kinder</i>	Source-Music, Band ist komplett
35.10 – 39.12	<i>Wdh.: Days</i>	<i>Alle Protagonisten singen zusammen</i>	Source-Music, Song erklingt bis ins Haus, wo Mutter stirbt.
59.50 - 1.00:40	Last night sleep	Can	Song im Hintergrund
1.01:10 – 1.03:10	It takes time	Patti & Fred Smith	Song im Hintergrund
1.21:09 – 1.25:30	Breaking the rules of the game	Robbie Robertson	Song im Hintergrund, abwechs.laut/leise
1.25:30 – 1.30	4. Wdh.: Until the end of the world.	U2	Abspannmusik

6. Lisbon Story (Madredeus: Alfama)

Visuelle Ebene			Auditive Ebene		
Zeit	Handlung	Kamera	Text	Geräusche	Source-Music
52'10	<p>Die sechsköpfige Band Madredeus sitzt in der Küche am Tisch. Philipp kommt dazu.</p> <p>Pedro kündigt das Lied ‚Alfama‘ an, die Band setzt ein.</p> <p>Teresa spricht Philipp an, während die Band spielt.</p> <p>Sie macht eine Handbewegung neben ihrem Kopf. Philipp versteht dies als Zeichen, dass Friedrich zur Zeit ein wenig verrückt sei. Er gestikuliert ebenfalls mit der Hand, simuliert eine alte Kamera und einen Pistolenschuss in den Kopf.</p>	<p>Nahaufnahme (Normalsicht, Musiker und Philipp.</p> <p>Halbtotale</p> <p>Großaufnahme (Philipp und Teresa abwechselnd im Bild)</p>	<p>Pedro (auf portugiesisch): „Wir gehen nicht, ohne vorher ‚Alfama‘ zu spielen, das bringt Glück. Das schaffen wir auch ohne Klavier. Mr. Winter! I have the tape for Fred, the music for his film. (...) Alfama, Alfama!“</p> <p>Teresa: ”You’re worried about Frederico? He’ll be back. He’s just a little...”</p> <p>Philipp (schmunzelt):” A little...”</p>		<p>‘Alfama’ beginnt (zunächst nur instrumental)</p> <p>Fröhlich, heiter, beschwingt, belebend (Gitarren, Cello, Akkordeon)</p>

	<p>Teresa gibt Philipp ihren Schlüssel. Er betrachtet ihn lächelnd.</p> <p>Teresa schaut lächelnd zu Boden. Das Gespräch wird durch Gabriel unterbrochen.</p> <p>Nach Philipps Satz beginnt Teresa mit ihrem Sologesang.</p> <p>Philipp beobachtet Teresa fasziniert bei ihrem Gesang.</p> <p>Teresa macht eine zustimmende Geste mit der Hand, als Philipp aus ihrem Glas Wein trinkt.</p> <p>Fröhliche Stimmung, Lachen. Einzelne Bandmitglieder singen Teile des Stücks mit. Philipp wackelt im Takt der Musik mit dem Kopf, Teresa sieht ihm zu und lacht amüsiert.</p>	<p>Bauchsicht (Teresa singt im Stehen und wird aus leichter Untersicht gezeigt)</p> <p>Kameraeinstellung variiert: Halbtotale, Nah- bzw. Großaufnahme der einzelnen Personen wechseln sich ab.</p> <p>Hauptsächlich Großaufnahme (Philipp und Teresa)</p> <p>Halbtotale</p>	<p>Teresa: "You have a key for the house?"</p> <p>Philipp: "No. The door was always open."</p> <p>Teresa: "You must have a key. Here, take mine."</p> <p>Philipp: "The key to your heart, too?"</p> <p>Gabriel: "You are the guardian now!"</p> <p>Philipp (zu sich selbst): "What's a key without a kiss?"</p> <p>Philipp lacht.</p>		<p>„Agora, que lembro, as horas ao longo do tempo;</p> <p>Desejo, voltar, voltar a ti, desejo-te encontrar;</p> <p>Esquecida, em cada dia que passa, nunca mais revi a graca dos teus olhos que eu amei.</p> <p>Ma sorte, foi amor que não retive, e se calhar distrai me... Qualquer coisa que encontrei."</p>
--	---	---	---	--	---

55'06	Einzelne Aufnahmen von Friedrichs angefangenem Schwarzweißfilm (Stadtteil Alfama) werden gezeigt. Lebhaftes Treiben der Menschen, auch ruhige Atmosphäre. Das Stück ‚Alfama‘ erklingt weiter.	Halbtotale, Totale			Instrumentalteil des Stücks ‚Alfama‘ Musik wird fast komplett ausgeblendet und ist nur ganz leise zu hören.
55'33	Philipp wird gezeigt, wie er sich die gerade gezeigten Bilder anschaut. Fortsetzung Filmmaterial Friedrichs.	Nahaufnahme		‚Rattern‘ des Projektors beginnt und wird lauter ... und unterbricht schließlich die Musik.	
55'39	Philipp wird kurz eingeblendet, schaut nachdenklich und schaltet den Projektor ab. Es wird dunkel, er ist nur noch schemenhaft zu erkennen.	Halbtotale, Totale			Instrumentalteil ‚Alfama‘ wird fortgesetzt, Musik wird lauter und Teresa Stimme übertönt den Filmapparat: „Esquecida, em cada dia que passa, nunca mais revi a graca dos teus olhos que eu amei.
55'55		Nahaufnahme		Projektor stoppt.	Ma sorte,
56'06	Es ist Nacht, Philipp steht auf der Terrasse und blickt auf den Fluss. Philipp blickt gedankenverloren in den Himmel.	Totale Großaufnahme			foi amor que não retive, e se calhar distrai me... Qualquer coisa que encontrei.”
56'20	Seine Aufmerksamkeit wird auf den Fluss gelenkt.	Weitaufnahme/Panorama: Fluss bei Nacht		Hupen eines Schiffes	Musik endet abrupt nach dem letzten Ton Teresas.

7. The Million Dollar Hotel (Engl. Version) (Für Elise/ I am the Walrus)

Visuelle Ebene			Auditive Ebene		
Zeit	Handlung	Kamera	Text	Geräusche	Source-Music
100.20	Dixie sitzt am Klavier, spielt ‚Für Elise‘ und hält erzählt in einem Monolog den Sinn des Liedes. Shorty sitzt betrunken daneben, trinkt ab und zu einen Schluck aus seinem Glas und hört mit teilweise geschlossenen Augen andächtig zu.	<p>Halbtotale</p> <p>Halbtotale: Kurzer Szenenwechsel zu Tom Toms und Eloises Zimmer.</p> <p>Totale: Szenenwechsel in großen Raum, wo aufgeräumt wird, zurück zu Dixie und Shorty: Halbtotale, langsamer Zoom zu Nahaufnahme.</p>	<p>Dixie: “He wrote it nearly two hundred years ago, for that girl, who was hunting him from another dimension. The name Eloise came to him like in a dream.</p> <p>We’re all together, Man! And that’s the only thing, you know. What is this? This is crap.</p> <p>Here we go again...</p>		<p>Dixie beginnt ‚Für Elise‘ zu spielen; immer wieder unterbrochen von seinen Erklärungen für Shorty.</p> <p>Dixie singt „Hello, hello, hello Eloise, Eloise hello, hello. I am here as you are here as you are me and we are all together.</p> <p>Wechsel zu ‚I am the Walrus‘: I am here as you are here As you are me and we are all together, oh yeah! See how they run like pigs from a gun, see how they fly. I’m crying. I’m crying!</p>

	<p>Shorty nickt Dixie zu, mit Tränen in den Augen.</p>		<p>I don't know where the fuck I got that from..."</p>	<p>Wechsel zu 'Für Elise' und wieder 'I am the Walrus': Sitting on a cornflake (Dixie lacht) Waiting for the van to come. Corporation T-shirt, stupid bloody Tuesday Man you've been a naughty boy you let your face grow sooo long. I'm the eggman, alright? No, THEY are the eggman am the walrus! Goo goo g' job, Goo goo g' job...</p>
102.30	<p>Szenewechsel zu Eloise, die verzweifelt am Fenster steht, raucht und einen Plan entwickelt, wie sie Tom Tom helfen kann und zusammen flüchten können.</p> <p>Tom Tom sieht ihr zu und weiß, dass es so nicht passieren kann und Eloise ihm auch nicht helfen kann.</p>	<p>Untersicht auf Eloise</p> <p>Aufsicht auf Tom Tom, der im Dunkel sitzt und zu Eloise aufblickt.</p>	<p>Eloise: "How can we get you out? You know that guy, who lives downstairs in the fourth floor, who plays his soulmusic all day. He has an apartment like this with the windows, you can look down and you can watch me. When the coast is clear I will be downstairs, you watch out there and then you make one of your little sounds (Tom Tom macht einen Laut), yeah, and then know when to go.</p> <p>We go away, to South America maybe. Wow, can you imagine? ..."</p>	<p>Dixie spielt weiter, es schallt zu Tom Tom und Eloise ins Zimmer.</p> <p>,Wehmütige' Trompetenmusik setzt ein.</p>
102.50		<p>Großaufnahme: Tom Tom und Eloise.</p>		

Tab. 2: Filmmusik in ‚The Million Dollar Hotel‘ (in der Reihenfolge ihres Erscheinens):

Zeit:	Songtitel/ Künstler:	Szene/Einsatzform:
<u>0.40 – 4.08</u>	U2: ‚The First Time‘ (Song in kompletter Länge)	Titelmusik/Score
<u>4.08 - 5.35</u>	Übergang zu Trompetenmusik	Source-Music oft in Verbindung mit Hintergrundmusik
<u>12.35</u>	Dixie spielt Gitarre und singt seinen selbst geschriebenen Song; (dabei regt sich darüber auf, dass die Beatles ihr Album herausgebracht haben, ohne dass er auf dem Cover erscheint).	Source-Music
<u>15.10</u>	U2: ‚Satellite of Love‘, Instrumentalversion	Hintergrund, nur angeschnitten mit Trompete als Begleitung, keine klare Abgrenzung zwischen Score und Source, da die Musik des Trompeters durch das ganze Haus schallt.
<u>23.00- 26.00</u>	Immer wieder ertönt Trompete	Tom Tom’s Nachbar Shadow (Jon Hassells)
<u>26.40</u>	Titi Larriva u. MDH-Band: ‚Anarchy in the USA‘	Tom Tom tanzt in seinem Zimmer zu dem Rocksong
<u>34.00 – 35.40</u>	Bono: ‚Stateless‘	Hintergrund, gesungen von Bono, lauter werdend
<u>52.00/57.00</u>	Shadow (Jon Hassells) spielt Trompete	Hintergrundmusik wieder begleitet von Source-Music durch Trompete
<u>60.10 – 61.50</u>	U2: ‚Falling at your feet‘	im Hintergrund: Tom Tom bringt Eloise Frühstück ans Bett
<u>62.21</u>	Dixie spielt Gitarre und singt dazu	Source-Music
<u>79.20 – 81.20</u>	‚Satellite of Love‘	gesungen von Bono mit Verstärkung durch Trompete
<u>96.00 – 99.50</u>	‚Dancing Shoes‘	zunächst instrumental, dann gesungen von Bono ohne sichtbare musikalische Quelle.
<u>100.00 – 102.50</u>	Dixie spielt ‚Für Elise‘ und ‚I am the Walrus‘	Source-Music
<u>104 – 110.30</u>	Längste Sequenz mit Trompetenmusik, gespielt von Jon Hassell	Score und Source-Music
<u>110.50 – 113.40</u>	U2: ‚The Ground beneath her Feet‘	Abspann

8. Don’t come knocking (Lonely Man)

Visuelle Ebene			Auditive Ebene		
Zeit	Handlung	Kamera	Text	Geräusche	Source-Music
11.20	<p><i>Second Unit Shot</i>²³⁵ Howard fährt mit seinem Auto Richtung Butte und telefoniert mit seiner Mutter, die er besuchen möchte.</p> <p>Nachdem das Gespräch unterbrochen wird, beginnt Earl zu singen.</p> <p>Howard sitzt müde und verzweifelt am Steuer und reibt sich die Augen. Er fährt kurz Schlangenlinien.</p>	<p>Halbtotale</p> <p>Großaufnahme von Howard</p> <p>Totale, Blick aus der Frontscheibe des Autos in den Sonnenuntergang.</p> <p>Großaufnahme Howard</p> <p>Großaufnahme Earl</p>	<p>Howard: „Mutter, die Verbindung bricht ab, hörst du mich noch? Die Verbindung bricht ab...“</p>		<p>Song ‚Lonely Man‘ beginnt zunächst instrumental und als Score.</p> <p>“He’s a lonely man who’s lost his only love/ It’s hiding in his system like a drug/ It’s just around the corner there/ It’s hiding from him everywhere/ He’s a lonely man who’s lost his love/</p>
12.08	<p><i>Szenenwechsel</i> zu Earl, der vor seinem Mikrofon steht und singt.</p>				<p>He’s a lonely man who finds no one to blame/ He knows that love’s no war and life’s no game./ He has an anger in his soul/ That holds to love and won’t let go/ He’s a lonely man who finds no blame.”</p>
12.48	<p>Earls Freundin Amber sitzt bei ihm auf der Bühne, bewegt sich zum Takt der Musik und lächelt ihm zu.</p>	<p>Schwenk zu Amber</p>			

9. Don’t come knocking (Strike a Match/Shaken, Rattled and Rolled)²³⁶

²³⁵ Ein Teil des Filmteams filmt parallel zu den Dreharbeiten. Normalerweise sind die Hauptdarsteller dabei nicht beteiligt.

Visuelle Ebene			Auditive Ebene		
Zeit	Handlung	Kamera	Text	Geräusche	Source-Music
54'20	Howard sitzt bei Dämmerung am Fenster und guckt hinaus. Auf der Straße unterhalb passiert nichts. Er starrt nachdenklich ein altes Foto von Doreen an. Als er den Blick nach unten wendet, sieht er eine Frau auf der Straße entlang gehen. Howard richtet sich erschrocken auf und sieht ihr nach. Er sieht das Schild mit der Aufschrift ‚Irish Times Bar‘.	Totale mit Schwenk auf Howard Detailaufnahme auf Foto Totale und Nahaufnahme mehrmals im Wechsel			Beginn des Songs „Strike a Match“ gesungen von Earl: „Strike a pose imagining Loud and ecstatic Applause Simply because You are on pause.
55.30	Er betritt die Bar und schaut sich um. Auf der Bühne spielt eine Band. Er nähert sich der Theke und bemerkt die Frau, die eben vor seinem Fenster entlang gegangen ist. Sie wendet ihm den Rücken zu, aber er erkennt Doreen und setzt sich ebenfalls an die Theke. Doreen erkennt Howards Stimme. Ungläubig dreht sie sich langsam um, schaut ihn wortlos und vorwurfsvoll an. Howard lächelt ihr zu, wird dann ernst. Doreen guckt ungläubig, schüttelt den Kopf und schaut weg. Dann wendet sie sich ihm lächelnd zu. Sie wendet sich wieder der Bühne zu. Earl beendet gerade einen Song.	Totale Halbtotale aus Obersicht auf Howard, Nahaufnahme Totale (Band auf Bühne) und Schwenk auf Doreen. Im Folgenden: Wechsel zwischen Halbtotale, Großaufnahme, Totale	Howard: Darf ich? Frau: Bitte. Howard (zum Barkeeper): Ein Ginger Ale, bitte! (Stimme aus dem Off): Kommt gleich. Doreen: Du hast dir ja ganz schön Zeit gelassen. Earl: Danke, vielen Dank, Freunde. Den nächsten Song hab ich allen	Jubel im Publikum, Applaus	Strike my face. So we can see If it leaves some kind of mark. No, it's too dark, my, it's dark”.
	Howard schaut kurz uninteressiert zum				

²³⁶ Vgl. Shepard, am und Wim Wenders: Don't come knocking. Das Buch zum Film, S. 48 – 51.

	<p>Sänger auf die Bühne.</p> <p>Doreen holt tief Luft und wendet sich wieder Howard zu.</p> <p>Beide sind etwas unsicher und schauen zu Earl auf die Bühne.</p>		<p>gewidmet, die es in letzter Zeit so richtig durchgerüttelt hat...</p> <p>Doreen: Er hat ne verdammt gute Stimme, was?</p> <p>Earl: Und natürlich Bill Haley. Okay, Jungs. One-two-three, one-two-three...</p> <p>Doreen: Wo warst du die ganze Zeit? Wo zum Teufel bist du abgeblieben? Ich glaub's nicht!</p> <p>Howard: Keine Ahnung.</p> <p>Doreen: Du bist so einfach von der Bildfläche verschwunden, was?</p> <p>Howard: Ja.</p> <p>Doreen: Stell dir vor, eine Zeitlang habe ich sogar versucht, dich zu finde. Ich war ziemlich hartnäckig. Ich habe sogar deine Mutter aufgespürt.</p> <p>Howard: Meine Mutter?</p> <p>Doreen: Ja. Hat sie dir nichts davon erzählt?</p> <p>Howard: Nein, ich habe sie schon ewig nicht mehr gesehen.</p> <p>Doreen: Das ist aber bedauerlich. Alles kannst du vergessen, aber nicht deine Mutter. <i>(Pause)</i>.</p> <p>Also, was bringt dich wieder nach Butte?</p>	<p>Beginn : Shaken, Rattled and Rolled</p> <p>Earl: "I can feel it all slipping away from me</p> <p>So I'll just let it go</p> <p>And fall through whatever is awaiting me</p> <p>I got shaken last evening</p> <p>And I get rattled sometimes And I got rolled in the dim light Of an hour I can't leave</p>
--	---	--	--	---

<p>58.20</p> <p>59.30</p>	<p>Howard sieht Earl auf der Bühne plötzlich mit anderen Augen an. Auch Earl wirft ihm einen verwunderten Blick zu. Für einen Moment sind die beiden Auge in Auge. Als sich Howard wieder Doreen zuwenden will, verlässt sie, ohne sich umzuschauen gerade das Lokal.</p> <p>Howard stürmt ihr nach, sie dreht sich nur kurz um, winkt ihm ironisch zu und wendet sich ab. Howard geht zurück in die Bar, wo Earl gerade den Song beendet.</p> <p>Er geht hinter die Bühne, gefolgt von seiner Freundin Amber. Howard bahnt sich einen Weg durch die Menge und folgt ihnen.</p>	<p>Halbtotale, Großaufnahme</p> <p>Halbtotale</p>	<p>Howard: Ich dachte, ich schau mal vorbei.</p> <p>Doreen: Du schaust mal vorbei, nur so zum Spaß?</p> <p>Howard: Ja, ich dachte, ich schau mal, wie es dir geht.</p> <p>Doreen: Falls du zufälligerweise deinen Sohn suchst, der steht da vorn, direkt vor deiner Nase.</p> <p>Also, dann lass ich euch mal allein, Howard.</p> <p>Howard: Doreen, warte! Können wir nicht noch ein Glas...</p> <p>Earl: Danke, vielen Dank Leute, Danke. Wir machen nur ne kurze Pause. Trinkt inzwischen einen. Bis gleich, Leute danke.</p>	<p>Tür fällt ins Schloss.</p>	<p>behind</p> <p>These hard times come down like an avalanche</p> <p>And I'm lost and detached Along with all who never had a chance</p> <p>I got shaken last evening And I get rattled sometimes And I got rolled in the dim light Of an hour I can't leave behind."</p> <p>Song endet instrumental.</p>
---------------------------	---	---	--	-------------------------------	---