



Kunstmusik im Werbefilm

D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Daniele Martella

aus

Darmstadt

2025

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

Hauptberichterstatterin: Prof. Dr. Susanne Marschall

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Jörg Rothkamm

Tag der mündlichen Prüfung: 17.11.2023

Tübingen University Press, Tübingen

# Kunstmusik im Werbefilm



DANIELE MARTELLA

# Kunstmusik im Werbefilm

**TÜBINGEN**  
UNIVERSITY  
PRESS 

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons  
Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode> oder wenden Sie sich brief-lich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dem Repositorium der Universität Tübingen  
frei verfügbar (Open Access).

<https://hdl.handle.net/10900/166472>

<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-1664728>

<https://dx.doi.org/10.15496/publikation-107799>

Tübingen University Press 2026  
Universitätsbibliothek Tübingen  
Wilhelmstr. 32  
72074 Tübingen  
[tup@ub.uni-tuebingen.de](mailto:tup@ub.uni-tuebingen.de)  
<https://tuebingen-university-press.de>

ISBN (Paperback): 978-3-98945-038-7

ISBN (PDF): 978-3-98945-023-3

Umschlaggestaltung: Sandra Binder, Universität Tübingen

Coverabbildungen: FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014), YouTube,  
hochgeladen am 15. 12. 2016, [https://youtu.be/K8bK2t\\_9OAA](https://youtu.be/K8bK2t_9OAA), abgerufen am 01.10.2024, Abdruck-

genehmigung: Christian Schilling; Richard Strauss, Also sprach Zarathustra. Tondichtung Op. 30,  
[Partitur], [Eulenburg:] Mainz 2013, S. 1., Abdruckgenehmigung: Schott Music GmbH & Co. KG

Satz und Layout: Sandra Binder

Druck und Bindung: Druck: Libri Plureos GmbH, Friedensallee 273, 22763 Hamburg

Printed in Germany

*Für meine Familie:  
Sabine,  
Carmelo und Ina,  
Fabio, Stefanie und Emilio,  
Erika.*



FOTO: INA MARTELLA

Daniele Martella, geboren 1988, ist Professor für Digitale Musikproduktion sowie Komponist und Producer. Seine musikalischen Werke untermalen eine Vielzahl prämiierter Medienproduktionen (Ehrungen etwa mit dem LFK-Medienpreis sowie dem Prädikat „besonders wertvoll“ durch die Deutsche Film- und Medienbewertung).

Zuletzt veröffentlichte Daniele Martella sein Soloklavieralbum *Klangglomerate* über Warner Chappell. Daniele Martella – zeitweise auch als Videoproducer tätig – studierte Filmmusikkomposition, Medienwissenschaft, Politikwissenschaft und Philosophie an der University of Edinburgh, der Eberhard Karls Universität Tübingen, der Università degli Studi di Firenze sowie der Technischen Universität Darmstadt. Für drei Jahre war er Stipendiat nach dem Landesgraduiertenförderungsgesetz Baden-Württembergs. Er erhielt den Promotionspreis der Eberhard Karls Universität Tübingen.

# INHALT

1. Einleitung.....	11
1.1 Ziele .....	12
1.2 Vorarbeiten, Prädispositionen und Untersuchungsgegenstände .....	13
1.3 Aufbau der Arbeit.....	14
2. Kunstmusik und Film im Wandel der Zeit .....	17
2.1 Von der Kompilation zur Komposition.....	21
2.2 Vom Stummfilm zum stummen Werbefilm .....	23
2.3 Es werde Ton.....	27
2.4 (Trick-)Tonfilm und Werbung.....	32
2.5 Kunstmusik, Konnotation und Werbefilm.....	34
3. Definitorische und theoretische Vorleistungen.....	39
3.1 Gegenwartskunst und Kunstmusik.....	39
3.2 Werbung .....	56
3.3 Das Auditive in audiovisuellen Erzeugnissen: Komponenten und Kombinationen .....	66
3.4 Musik in audiovisuellen Erzeugnissen.....	71
3.5 Semiotik, Musiksemiotik und Filmsemiotik .....	123
4. Prädispositionen und Ableitung eines Untersuchungsrahmens .....	153
4.1 Prädispositionen.....	153
4.2 Analysemodell <i>Kunstmusik im Werbefilm</i> .....	155
4.3 Ableitung eines Untersuchungsrahmens.....	158
4.4 Vergleichbarkeit und Spezifika der Untersuchungsgegenstände .....	162
5. Untersuchungen.....	163
5.1 Georg Friedrich Händels <i>Sarabande</i> aus der <i>Suite</i> in d-Moll (HWV 437) und BORDER (Coca-Cola) .....	163

5.2	Tschaikowskys <i>Tanz der Zuckerfee</i> aus <i>Der Nussknacker</i> op. 71 und BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER.....	241
5.3	Strauss' <i>Einleitung</i> aus <i>Also sprach Zarathustra</i> op. 30 und FOOTPRINT (Nivea) .....	301
6.	Fazit.....	373
6.1	Musikhistorische und kompositorische Analysen.....	375
6.2	Filmhistorische Analysen.....	377
6.3	Analysen der Bearbeitungen der Musik.....	380
6.4	Holistische Analysen sowie semiotische und funktionale Schlussfolgerungen.....	382
6.5	Kunstmusikführende Werbefilme und Gegenwartskunst .....	388
7.	Anhänge und Verzeichnisse .....	391
7.1	Interview zum Werbefilm FOOTPRINT mit Christian Schilling.....	391
7.2	Abkürzungsverzeichnis.....	399
7.3	Literaturverzeichnis .....	401
7.4	Musikalien .....	414
7.5	Filme und Werbefilme.....	415
7.6	Sonstige Quellen und Medien .....	419
7.7	Abbildungsverzeichnis .....	420

## DANKSAGUNG

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Susanne Marschall, die mich bereits während des Studiums der Medienwissenschaft sowie bei zahlreichen film-musikkompositorischen Projekten unterstützt und gefördert hat. Sie hat mich nicht nur zum Verfassen dieser Dissertation ermutigt, auch hat sie mir durch intensive fachliche Betreuung, Vertrauen und Ansprechbarkeit stets zur Seite gestanden.

Mein ebenso großer Dank richtet sich an Prof. Dr. Jörg Rothkamm, der meinem Ansinnen, eine interdisziplinäre Dissertation in Kooperation zwischen den Instituten der Medien- und Musikwissenschaft zu verfassen, mit großer Offenheit entgegnet. Auch ihm danke ich für intensive fachliche Betreuung, Vertrauen und Ansprechbarkeit.

Ich danke Prof. Dr. Henry Keazor für die Erstellung des Drittgutachtens sowie Prof. Dr. Christoph Reinfandt für die Teilnahme am Promotionskolloquium.

Meiner Frau Sabine danke ich für ihre uneingeschränkte Unterstützung, Geduld und Liebe – des Weiteren für das Korrekturlesen und Formatieren der vorliegenden Dissertation. Meinen Eltern Carmelo und Ina danke ich ebenso für Liebe und Unterstützung und weil sie immer hinter mir stehen – meiner Mutter Ina danke ich in ihrer beruflichen Rolle der Fotografin darüber hinaus für die Unterstützung bei der Optimierung eines Teils der Abbildungen dieser Dissertation. Meinem Bruder Fabio danke ich, weil er mir stets ein sehr guter und vertrauensvoller Gefährte ist. Ihm, seiner Frau Stefanie und seinem Sohn Emilio wünsche ich alles erdenklich Gute. Ich danke meiner Oma Erika, die mit ihrem immerwährenden Optimismus und Humor ein Vorbild für die ganze Familie ist. Auch bei meiner erweiterten Familie sowie bei meinen Freund:innen möchte ich mich bedanken, weil sie mein Leben bereichern.

Für fachliche Unterstützung und Informationen zu medien-, musik- und filmmusikwissenschaftlichen sowie entsprechend -praktischen Fragen (innerhalb und jenseits der vorliegenden Dissertation) bedanke ich mich des Weiteren bei Dr. Erwin Feyersinger, Prof. Dr. Matthew Gardner, Dr. Waltraud Götz, Gerda Hallmann, Jonas Kronmüller, Roman Krottil, Prof. Hannes Rall, Christian Schilling, Dagmar Schmidt-Wehinger, Prof. Dr. Thomas Schipperges und Kurt Schneider.

Darüber hinaus gilt mein Dank allen Teilnehmer:innen der medien- wie musikwissenschaftlichen Kolloquien. Ihr Feedback war mir stets nützlich und für die Behandlung der inter- und transdisziplinären Fragestellungen dieser Dissertation zentral.

Für Abdruckgenehmigungen bedanke ich mich bei der Abteilung Handschriften / Historische Drucke der Eberhard Karls Universität Tübingen, der Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, der Bibliothèque nationale de France, der Hal Leonard Europe BV, der Schott Music GmbH & Co. KG sowie bei Christian Schilling.

Ich bedanke mich bei der Tübingen University Press – im Speziellen bei Sandra Binder für die Umschlags-, Layout- und Satzgestaltung. Stefan Cravcisin danke ich für die Beleuchtung rechtlicher Belange in Urheberrechtsfragen.

Nicht zuletzt gilt mein Dank der Landesgraduiertenförderung für die Erteilung eines Promotionsstipendiums sowie der Philosophischen Fakultät für die Würdigung der vorliegenden Doktorarbeit mit dem Promotionspreis der Eberhard Karls Universität Tübingen.

# 1. EINLEITUNG

*Kunstmusik*<sup>1</sup> (im Alltag etwas undifferenziert auch als *Klassische Musik* bezeichnet) durchdringt unsere Erfahrungswelt auf ubiquitäre Art und Weise. Dabei sind die kanonisch fest etablierten Werke Johann Sebastian Bachs, Wolfgang Amadeus Mozarts, Ludwig van Beethovens etc. nicht einzig in den großen Konzertsälen von Rang und Namen anzutreffen. Ebenso wenig sind sie einem exklusiven oder gar rein akademischen Publikum vorbehalten. Kunstmusik ist heutzutage viel eher ein fester Bestandteil unserer, durch eine Vielzahl von Medien geprägten und sich immer stärker vernetzenden Gesellschaft. Der gleichzeitigen Durchdringung verschiedener Medien und Kunstgattungen gemäß, ist auch die Kopplung von Kunstmusik und Werbefilmen seit langer Zeit keine Seltenheit mehr. Beispiele für dieses Phänomen gibt es zuhauf. Man denke etwa an Giuseppe Verdis *Rigoletto*-Arie *La donna è mobile*, ohne welche Dr. Oetkers Pizza Ristorante nicht auszukommen scheint; an Edvard Griegs *Solveigs Lied*, das in konstanter Verbindung mit Licher Pils-Spots steht oder an die Werbung der DEVK-Versicherung, an deren Ende das Firmenlogo stets mit Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Russischem Tanz (Trépak)* aus dem Ballett *Der Nussknacker* op. 71 kombiniert wird. Obwohl man die Liste an kunstmusikführenden Werbefilmen endlos fortsetzen könnte, wurden diese als Untersuchungsgegenstand bisher wenig beachtet.

Das soll sich mit dieser Arbeit ändern, weshalb ich in Kap. 2 zunächst eine historische Rückschau über den Eingang von (Kunst-)Musik in Film und Werbefilm durchführe. Schnell wird hier festgestellt werden, dass selbst die frühesten Tonwerbefilme Kunstmusik vor allem *zeichenhaft* gebrauchen. Das bedeutet, dass die mit der Kunstmusik mitschwingenden Bedeutungen, sprich: Konnotationen, bewusst genutzt und im Rahmen weiterer Filmebenen und übergeordneter Ziele des Werbefilms kontextualisiert werden.

Dass Kunstmusik im Werbefilm eine dauerhafte Heimat gefunden hat, führt weitere Implikationen mit sich, welche sich zum einen auf Seiten der Musik- und zum anderen auf Seiten der Medienwissenschaft niederschlagen. Für die Musikwissenschaft etwa bedeutet dies, dass die Rekonstruktion der Rezeptions- und damit Konnotationsgeschichte einzelner musikalischer

---

1 Eine genaue Definition erfolgt in Kap. 3.1.2.

Kunstwerke viel konsequenter auf das Feld des Werbefilms erstreckt werden muss, um ein globales Bild zeichnen zu können. Im Idealfall geht dies einher mit dem Erwerb grundlegender filmanalytischer und filmsemiotischer Kompetenzen. Umgekehrt aber ist auch die medienwissenschaftliche Seite bei der Betrachtung kunstmusikführender Werbefilme (bzw. der Musik im Film im Allgemeinen) besser beraten, wenn sie sich musikanalytische, musiksemiotische und rezeptionstheoretische Untersuchungsmethoden aneignet, um nicht nur musikhärente bzw. kompositorische Ausgestaltungen und ihre potenzielle Wirkung besser verstehen zu können, sondern auch um musikgeschichtliche und damit konnotative Aspekte in der Filmanalyse besser zum Tragen kommen zu lassen. Des Weiteren kommen bei der allgemeinen Film- bzw. Werbefilmanalyse Partituren bzw. Musikprojektdateien viel zu selten zum Tragen. Neben mangelnden musikwissenschaftlichen Kompetenzen liegt dies aber vor allem an der oftmals schweren Zugänglichkeit des Noten- bzw. »MIDI«<sup>2</sup>-Materials. Im Falle kunstmusikführender Filme und Werbefilme kann dieses Problem zumindest insofern eingedämmt werden, als dass das musikalische Ursprungsmaterial in der Regel vorliegt und im Nachhinein dahingehend analysiert werden kann, ob und wie dieses bearbeitet und mit weiteren filmischen Ebenen kontextualisiert wurde. Hier kommt es nicht zuletzt auf zusätzliche Hörfähigkeiten und übergeordnete, semiotische Kompetenzen an. Vom medialen Erzeugnis des kunstmusikführenden Werbefilms sowie von der Aufforderung aus, sich diesem Gegenstand auf explizit inter- bzw. transdisziplinäre Art und Weise zu nähern, können die übergeordneten Ziele dieser Arbeit definiert werden.

## 1.1 ZIELE

*Erstens* soll die Konnotations- bzw. Rezeptionsgeschichte einzelner musikalischer Werke aufgezeigt und anhand ausgewählter Werbefilme, die von dieser Kunstmusik Gebrauch machen, fortgeschrieben werden. *Zweitens* soll aufgezeigt werden, wie die Werbefilmmacher:innen das kunstmusikalische, kon-

---

2 Entspricht einem »Standard für die digitale Verbindung zwischen (elektronischen) Musikinstrumenten und Computern«, siehe James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »MIDI«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien* hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbek bei Hamburg 2017, S. 157.

notative bzw. objektrelationale Material bearbeiten, konnotativ aufgreifen, zeichenhaft verdichten, perpetuieren und weitere Ebenen des Films damit anreichern und in Beziehung setzen. Mit der Betrachtung explizit kunstmusikführender Werbefilme stellt sich zudem die Frage, ob diese, da sie über das Auditive geradezu zwingend relevante Eigenschaften von Kunst in sich tragen, ebenso als Kunst betrachtet werden können. Mit dieser Problematik umzugehen, wird in dieser Arbeit erlernt werden. Umzugehen heißt, die Untersuchungsgegenstände *drittens* an einer Definition von *Gegenwartskunst* zu messen.

## 1.2 VORARBEITEN, PRÄDISPOSITIONEN UND UNTERSUCHUNGSGEGENSTÄNDE

Die adäquate Bearbeitung der Zielvorgaben erfordert grundlegende definitorische sowie theoretische Vorarbeiten. Erst dann können die Ziele auf Basis valider Prädispositionen und Vorannahmen mit konkreteren Teilfragen verknüpft und schließlich ein detailliertes Untersuchungsraaster abgeleitet werden. Letzteres findet Anwendung in Bezug auf einen ausgewählten Korpus von drei Werbefilmen, deren genutzte Kunstmusiken in ihrer Gesamtheit erstens mehr als eine Musikepoche und zweitens mehrere musikalische Gattungen umfassen sollen. Damit soll trotz der Unmöglichkeit, im Rahmen einer Dissertation das gesamte Erscheinungsspektrum kunstmusikführender Werbefilme präsentieren und analysieren zu können, ein Eindruck davon vermittelt werden, welche diversifizierte Spielarten und Varianten bei der Ausgestaltung der Untersuchungsgegenstände möglich sind. Gleichzeitig wird hinsichtlich der Auswahl der Kunstmusik ein deutlicherer Fokus auf die musikalische Epoche der Spätromantik gelegt werden. Diese Entscheidung fußt zum einen darin, dass damit eine, wenn auch begrenzte, Vergleichsmöglichkeit zwischen Musiken zumindest der Epoche möglich ist, die für die Filmgeschichte im Allgemeinen von großer Relevanz war und ist. Zum anderen ist es aber gerade die Romantik, die mit der Erfindung und Neuinterpretation zahlreicher Gattungen und ihrer intensivierten Vermischung mit außermusikalischen Erzeugnissen ein besonders lohnendes Moment im Hinblick auf die Analyse konnotativer Leitfähigkeiten verspricht. Den angeführten Kriterien gemäß wird der Untersuchungskorpus aus folgenden drei kunstmusikführenden Werbefilmen bestehen (siehe dazu

Abb. 1, dabei steht die Abkürzung R. für Regie und M. für Musikbearbeitung):

WERK UND ENTSTEHUNGSJAHR	KOMPONIST:IN UND LEBENS DATEN	WERBEFILM UND ENDKUND:IN
<i>Suite in d-Moll, Sarabande und Variation 1</i> (HWV 437) (1733)	Georg Friedrich Händel (1685–1757)	BORDER (R.: Adam Hashemi/ M.: Robert Miller, USA 2011) – für Coca-Cola
<i>Der Nussknacker</i> op. 71, Akt 2, Nr. 14, Pas de deux, Variation II, <i>Tanz der Zuckerfee</i> und Akt 1, Nr. 2, <i>Marsch</i> (1892)	Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893)	BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (R.: Ringan Ledwidge/ M.: Nicholas Britell, GB 2013) – für Baileys
<i>Also sprach Zarathustra</i> op. 30, <i>Einleitung</i> (1896)	Richard Strauss (1864–1949)	FOOTPRINT (R.: Eugen Merher und Christian Schilling/M.: Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014 [Version A und B]) – für Nivea

**Abbildung 1:** In der Arbeit zu analysierende Untersuchungsgegenstände.

Es sei angemerkt, dass im Falle des Werbefilms FOOTPRINT zwei Fassungen (2014a und 2014b) vorliegen. Beide werden analysiert und verglichen werden.

### 1.3 AUFBAU DER ARBEIT

Nach einer historischen Betrachtung des Phänomens (Kunst-)Musik im (Werbe-)Film (Kap. 2) werde ich mich im Rahmen der definitorischen und theoretischen Vorleistungen (Kap. 3) zunächst näher mit den Begriffen der Gegenwartskunst (3.1.1), Kunstmusik (3.1.2) und der diachronen Aufspaltung des Kunstmusik und Kunstbegriffes befassen. Sodann geht es um Werbung im Allgemeinen (3.2). Dazu gilt es, sich zuerst ihrer Definition sowie ihren Funktionen und Zielen zu widmen (3.2.1). Sodann werden typische Werbemittel unterschieden (3.2.2) und im Speziellen die audiovisuelle Werbung in all ihren Erscheinungsformen beleuchtet (3.2.3). Ein Augenmerk auf die verschiedenen Bestandteile des Auditiven innerhalb audiovisueller Erzeugnisse liefert Kap. 3.3 Mit dem auditiven Bestandteil der Musik befasst sich Kap. 3.4 Hier wird zwischen Musik im Film (3.4.1) und Musik

im Werbefilm (3.4.2) unterschieden. Die Unterkapitel befassen sich jeweils mit den zugehörigen Funktionen (Film- und Werbefilmmusik), Techniken (Filmmusik) und musikalischen Formen (Werbefilmmusik). In Kap. 3.4.2 liefere ich infolgedessen einen übergeordneten Abgleich zwischen den Theoretisierungsversuchen zur Film- und Werbefilmmusik und schlage sodann ein übergeordnetes Konzept vor (3.4.3.1). Weiter zwischen Ausführungen zu Film- und Werbefilmmusik vergleichend, widme ich mich in Kap. 3.4.3.2 der für diese Arbeit zentralen zeichenhaften Verwendung von Kunstmusikzitate und -allusionen innerhalb beider Medien. In diesem Zusammenhang werde ich mich anschließend mit der Semiotik im Allgemeinen (3.5.1) sowie der Musik- (3.5.2) und der Filmsemiotik (3.5.3) im Speziellen befassen.

Eine inhaltliche Zusammenfassung der definitorischen und theoretischen Vorarbeiten sowie daraus ableitbare Prädispositionen sind in Kap. 4 und 4.1 zu finden. Die wiederum darauf aufbauende Entwicklung eines spezifischen Analysemodells zur Kunstmusik im Werbefilm (4.2) leiten die Ausarbeitung eines konkreten Untersuchungsrahmens (4.3) ein, welches, mit seinen Teilfragen, auf die Gesamtheit der Untersuchungsgegenstände angewendet wird (5). Zuvor aber beschäftigt sich Kap. 4.4 noch mit der Vergleichbarkeit und den Spezifika der Untersuchungsgegenstände. Im Fazit ziehe ich übergeordnete Schlüsse in Bezug auf die Ergebnisse zu den einzelnen Teilfragen des Untersuchungsrahmens (6.1 bis 6.4) und liefere Schlussfolgerungen zu semiotischen und funktionalen (6.5) sowie gegenwartskünstlerisch (6.6) relevanten Aspekten. Diese beschließen die dieser Arbeit übergeordneten, bereits oben genannten Ziele.



## 2. KUNSTMUSIK UND FILM IM WANDEL DER ZEIT

Es waren vor allem die Nachklänge der (musikalischen) Romantik, welche im ausgehenden 19. Jahrhundert auf eine sich neu etablierende Kunstform trafen: jene des Films – genauer gesagt des Stummfilms, der aber, anders als die Benennung suggerieren mag, ganz und gar nicht still war. Im Gegenteil: Seit Anbeginn gehörten mechanisch reproduzierte, im Besonderen aber live vorgetragene Musiken fest zu fast jeder Darbietung von Bewegtbildern.<sup>3</sup> Die Besetzungen reichten hierbei von einzelnen Pianist:innen bis hin zu breit aufgestellten Filmmusikorchestern.<sup>4</sup> Letztere fanden ihren Platz – wie etwa im New Yorker Roxy Theater – in teilweise eigens vor der Leinwand angelegten Orchestergräben.<sup>5</sup>

Der direkte Weg von präexistenter Kunstmusik hinein in die Welt des Bewegtbildes fand über sogenannte »anthologies«<sup>6</sup> statt (zu den wirkungsmächtigsten Anthologien in Deutschland zählte die »Kinothek«<sup>7</sup> von Giuseppe Becce – weshalb sich hier letzterer Begriff durchgesetzt hat). Anthologien bzw. Kinotheken beinhalteten oft ausschnitthafte, bearbeitete und teils stark vereinfachte Sammlungen von kanonisch etablierten Werken, die im Idealfall nach Stimmungen, tendenziell passenden Filmszenen und weiteren Kriterien geordnet waren.<sup>8</sup> Die Kinotheken begünstigten dabei vor allem solche musikalischen Werke, die dem Publikum nicht nur aus anderen Kontexten des Kulturalltages bekannt waren (womit unweigerlich auch mit der Musik ver-

---

3 Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge 32010, S. 7–9.

4 Ebd., S. 7, S. 18–19.

5 James Wierzbicki, *Film Music. A History*, London und New York 2009, S. 49.

6 Cooke, *A History of Film Music*, S. 15.

7 Ebd., S. 16.; Karl Juhnke, Ansgar Schlichter und James zu Hünigen, Art. »Kinothek«, zuletzt geändert am 29.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kinothek-1689>, abgerufen am 01.10.2024; James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Kinothek«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 134.

8 Cooke, *A History of Film Music*, S. 16.; Juhnke et al., »Kinothek«, Webseite; Monaco und Bock, »Kinothek«, S. 134; Hansjörg Pauli, »Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss«, in: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, hrsg. von Hans-Christian Schmidt, Mainz 1976, S. 96.

bundene Konnotationen in die Welt des Films übertragen wurden), sondern auch jene, die sich qua Gattung für außermusikalische Vermischungen besonders eigneten bzw. dafür bekannt waren. Ein besonders detailliertes Bild zu jenen drei Quellen, aus denen Anthologien bzw. Kinotheken ihr Material bezogen, liefert der schweizerische Musikwissenschaftler Hansjörg Pauli. Seine Aufzählungen beinhalten:

1. Orchesterfassungen [...] von romantischen Charakterstücken[n] [...],
2. Originalkompositionen später meist verlagsgebundener Autoren [...],
3. Auszüge aus deskriptiver Orchestermusik des 19. Jahrhunderts: Extrakte aus sinfonischen Dichtungen von Smetana über Liszt bis Strauss, seltener aus Sinfonien, immer wieder aus Opern – Overtüren, Intermezzi, auch Arien (mit eingezogener Singstimme) von Massenet, Wagner, Puccini.<sup>9</sup>

Darüber hinaus beschreibt Pauli, durch welche Kniffe kunstmusikalische Werke an die Gegebenheiten des Films, der über Sequenzen unterschiedlichster Länge und anderer Gestaltungsmerkmale verfügt, angepasst wurden:

Gerade die Extrakte aus Antefakten [sic] aber wurden nicht einfach übernommen, sondern bearbeitet. Schon in den Kinotheken wurden sie mit Einleitungen und kadenzierten Schlußwendungen ausgestattet, also zu Nummern abgerundet; Einleitungen und Schlußwendungen wurden mit Sequenzen durchschossen und über Trugschlüsse gestreckt, die je nach Dauer der zu vertonenden Filmszene beibehalten oder ausgestrichen werden konnten. Die Kino-Kapellmeister adaptierten sie weiter, indem sie sie auf die ihnen zugängliche Orchesterbesetzung einrichteten, vereinfachten (also etwa kontrapunktierende Nebenstimmen wegließen), nach Bedarf auch transponierten oder im Tempo veränderten.<sup>10</sup>

Trotz der zahlreichen Bearbeitungsschritte und Kürzungen blieben die kunstmusikalischen Ursprünge bzw. der Kern und die Essenz des Werkes stets er-

9 Pauli, »Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss«, S. 96.

10 Ebd.

kennbar. Dies hatte und hat zufolge, dass gerade solche Musiken, die ursprünglich mit außermusikalischen Sujets verknüpft waren, eine konnotative Sphäre aufwiesen, die bei der Verwendung der Musik im Film unweigerlich ihr Potenzial entfalteten. Das Aufeinandertreffen von mit Bedeutung beladener Kunstmusik und neuen Bewegtbildern wussten Regisseur:innen bzw. die für die musikalische Begleitung Zuständigen in der Regel zu nutzen.

Ein frühes Beispiel dafür findet sich in David Wark Griffiths Bürgerkriegs-epos *THE BIRTH OF A NATION* (USA 1915). Es beschreibt zunächst das zeitweise durch den Bürgerkrieg zerrüttete Verhältnis zweier (weißer) Familien, von welchen eine aus dem Norden, die andere aus dem Süden stammt. Am Ende finden die beiden Familien nicht nur wieder zusammen, auch wird dadurch die (Wieder-)Geburt der Nation symbolisiert. Durch die Verwendung christlicher Allegorien kommt ein Ziel von Griffith zum Ausdruck: Die inszenierte geschichtliche Wendung soll religiös überhöht werden.<sup>11</sup> Bedauerlicherweise besteht in *THE BIRTH OF A NATION* nicht nur ein Dualismus zwischen den beiden Familien, sondern auch ein solcher, der sich auf klar rassistische Art und Weise durch die Hautfarbe konstituiert. So ertönt laut Hust in einer Schlüsselszene, in welcher berittene Ku-Klux-Klan-Mitglieder gewaltsam gegen schwarze Menschen vorgehen (siehe dazu Abb. 2, oben), Richard Wagners *Ritt der Walküren* aus der Oper *Die Walküre* (WWV 86 B).<sup>12</sup> Auch dieser ästhetische Schritt kann nur im Kontext der religiösen Überhöhung gelesen werden. Der für das Zusammenstellen und Arrangieren präexistenter (aber auch originärer) Musik verantwortlich zeichnende Joseph Carl Breil nämlich wollte den Film nicht nur als Oper verstanden wissen,<sup>13</sup> auch muss er sich der objektrelationalen bzw. konnotativen Parallelwirkung hin zum Wagner'schen Operninhalte bewusst gewesen sein bzw. muss er diese instrumentalisiert haben. Denn ähnlich wie der *Ritt der Walküren* innerhalb des Werkes Richard Wagners vom nordischen Gott Wotan initiiert wurde, so sollte durch die Musik auch das im Film dargestellte Schlachtgeschehen und dessen Ausgang als gottgewollt oder durch dessen Willen begünstigt erscheinen. Damit instrumentalisieren Breil und Griffith das für Wagners Werk und Narration

---

11 Christoph Hust, »Die Geburt einer Nation«, in: *Klassiker der Filmmusik*, hrsg. von Peter Moormann, Stuttgart 2009, S. 19–20.

12 Ebd., S. 20.

13 Ebd., S. 19.

geltende, moralische Wertungspotenzial des Walkürenritts im Sinne der positiven Unterfütterung eines kruden und rassistischen Weltbildes.



**Abbildung 2:** Richard Wagners *Ritt der Walküren* aus der Oper *Die Walküre* (WWV86 B) in David Wark Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* (USA 1915) (oben)<sup>14</sup> und Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) (unten)<sup>15</sup>.

Die bewusste Erstellung solch konnotativer Traditionslinien qua Musik ist nicht statisch, sondern kann innerhalb der Gattung kommentiert werden. Einen scheinbaren Reflex auf Breils und Griffiths Zweckentfremdung

14 *THE BIRTH OF A NATION* (David Wark Griffith, USA 1915), Eureka / Kino Lorber, Blu-ray 2013, TC 03:05:19.

15 *APOCALYPSE NOW* (Francis Ford Coppola, USA 1979), STUDIOCANAL, Blu-ray 2012, TC 00:40:13.

gab etwa Francis Ford Coppola in seinem Anti-Kriegsfilm *APOCALYPSE NOW* (USA 1979). Auch hier ertönt Wagners *Ritt der Walküren* gepaart mit den Angriffen der US-amerikanischen Cavalry Division, die sich gegen vermeintliche Gegner:innen (das vietnamesische Volk) richtet (siehe dazu Abb. 2, unten). Der kommentierende Unterton, den Regisseur Coppola in der betreffenden Sequenz wählt, ist aber ein gänzlich anderer, obwohl er die konnotativ aufgeblähte Verwendungsart Griffiths ganz klar imitiert. Cooke schreibt dazu:

[A] striking application of Wagner's ›Ride of the Walkyres‹, with a clear nod back to its ultra-right-wing association in Griffith's ›The birth of a Nation‹, came in the seminal Vietnam War movie ›Apocalypse Now‹ [...]. Blared diegetically from a tape recorder in a Bell Huey helicopter leading the US airborne attack on a Vietnamese village [...], the Wagnerian gesture carried uncomfortable overtones of both the Ku Klux Klan and the Nazi atrocities[.]<sup>16</sup>

An Wagners *Ritt der Walküren* und den beiden Filmbeispielen wird also klar, dass in der Filmgeschichte nicht nur schon immer Kunstmusik genutzt wurde, sondern auch, dass mit der Musik verbundene Konnotationen über mehrere Filme hinweg aufgegriffen, perpetuiert, konterkariert und kommentiert werden können. Ganz klar können damit Abläufe konnotativer Verwendungsarten historisiert betrachtet werden. Dies gilt, wie weiter unten zu sehen sein wird, auch bei Werbefilmen.

## 2.1 VON DER KOMPILATION ZUR KOMPOSITION

Bleibt man zunächst noch in der Sphäre der Spielfilme, so lässt sich in Bezug auf die Rolle der Musik konstatieren, dass in der Frühphase des Films neben Collagen und Arrangements auch Originalkompositionen erschaffen wurden. Auffällig ist allerdings, dass auch diese, für das Bewegtbild explizit neu kreierte Werke, stilistisch eher selten Neuland betreten, sondern, dass sie, wie Cooke betont, ebenfalls in einer ganz bestimmten Tradition standen: »The popular classics were plundered for suitable extracts for use with silent

<sup>16</sup> Cooke, *A History of Film Music*, S. 427.

films, while the style of freshly composed cues drew heavily on the idioms of romantic opera and operetta.«<sup>17</sup>

Dieser Aussage folgend verwundert es nicht, dass eine der ersten und zudem bedeutsamen Originalkompositionen für den Film von einem Komponisten stammt, der zwar nicht ausschließlich mit Oper und Operette, aber dennoch tief mit der Musik der Romantik im Allgemeinen verbunden war. Die Rede ist vom französischen Komponisten Camille Saint-Saëns. Saint-Saëns, dessen Musik man zuvor vor allem aus Konzert- und Opernsälen sowie Orten der Kirchenmusik kannte, betrat mit der Vertonung des 1908 veröffentlichten Stummfilms *L'ASSASINAT DU DUC DE GUISE* (André Calmettes und Charles Le Bargy, F 1908) absolutes Neuland. Erstaunlicherweise blieb er seiner romantischen Prägung – trotz des Aufkommens weiterer musikalischer Stile, wie beispielsweise des Impressionismus ab den 1890er Jahren – auch innerhalb des Films treu.

Dass im Übrigen überhaupt Kunstmusikkomponist:innen mit der Erschaffung originaler Filmmusik beauftragt wurden, fußte seinerzeit in dem seitens der französischen Filmindustrie beherrschenden Pathé-Konzerns formulierten Anspruch, mit dem Medium des Films neben der Arbeiter:innenschicht, welche bis dahin die Hauptzielgruppe darstellte, auch bürgerliche Kreise zu erreichen. Resultierend versuchte man mit dem Konzept des »Film d'art«<sup>18</sup> den zuvor als Massenphänomen konzeptionierten Film konsequent zu veredeln und diesen als Kunstform erstrahlen zu lassen. Dies setzte man zum Beispiel um, indem man ihn mit hochwertigen Schauspieler:innen, Drehbuchautor:innen sowie Komponist:innen besetzte. Damit positionierte man sich in direkter Konkurrenz zu den Theaterbühnen, die als eigentlicher Hort der kunstgeneigten Bourgeoisie galten.<sup>19</sup>

Was für den Film d'Art galt, setzte sich in den Vereinigten Staaten erst zeitversetzt durch, denn: Erste (vorwiegend romantische) Originalkompositionen für den Film tauchten dort erst in den späten 1910er-Jahren auf.<sup>20</sup> Diese

17 Ebd., S. 13.

18 Pauli, »Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss«, S. 97.

19 Ebd., S. 97–98; Cooke, *A History of Film Music*, S. 14.

20 Cooke, *A History of Film Music*, S. 15.

aber sollten mit Größen wie Max Steiner<sup>21</sup> und Erich Wolfgang Korngold<sup>22</sup> das gesamte sogenannte »Hollywood's Golden Age«<sup>23</sup> (1910er bis 1960er Jahre) prägen. Auch heute noch sind der narrativ orientierte, romantisch-symphonische Stil sowie die damit verknüpfte, durch Wagner inspirierte Leitmotivtechnik (mehr dazu in Kap. 3.4.1.2.3) etwa in den Werken eines John Williams mit aller Deutlichkeit zu vernehmen.<sup>24</sup>

## 2.2 VOM STUMMFILM ZUM STUMMEN WERBEFILM

Die Errungenschaften auf dem Gebiet des Films wurden fast seit Anbeginn für die Werbeindustrie nutzbar gemacht. Obwohl »[d]er wirkliche Beginn des Werbefilms [...] im Dunkeln [liegt]«<sup>25</sup>, wie Günther Agde betont, können für den deutschsprachigen Raum doch mindestens zwei Pioniere ausgemacht werden: Oskar Messter und (etwas später) Julius Pinschewer. Ersterer beansprucht in seiner Monografie *Mein Weg mit dem Film*<sup>26</sup> den »wahrscheinlich [...] erste[n] Werbefilm der Welt«<sup>27</sup> hergestellt zu haben. Dazu verweist er auf sein 1897<sup>28</sup> (bzw. 1898)<sup>29</sup> veröffentlichtes Filmverzeichnis, in welchem der in Frage kommende (jedoch nicht mehr erhaltene)<sup>30</sup> Werbefilm folgendermaßen beschrieben wird: »Eine Wellenschaukel steht in der Stube, die Dienstmagd besorgt das Bad, indem sie Wasser einfüllt und die Temperatur misst, ein junges Mädchen tritt im Bade-Costüm herein und hüpfte in die Wanne etc.«<sup>31</sup> Ergänzend fügte Messter später hinzu: »Es handelte sich um

21 Ebd., S. 87–93.

22 Ebd., S. 93–98.

23 Ebd., S. 67.

24 Ebd., S. 94.

25 Günther Agde, *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*, Berlin 1998, S. 9.

26 Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Berlin-Schöneberg 1936.

27 Ebd., S. 131.

28 Ebd.

29 Laut Agde datiert der relevante Verleihkatalog Nr. 32 auf das Jahr 1898, siehe dazu Agde, *Flimmernde Versprechen*, S. 10.

30 Agde, *Flimmernde Versprechen*, S. 10.

31 Messter, *Mein Weg mit dem Film*, S. 131.

eine Aufnahme für die Firma Moosdorf & Hochhäusler, Berlin Treptow, die zu jener Zeit, als es noch zum Luxus gehörte, eine eigene Badeeinrichtung im Hause zu haben, lebhafte Propaganda für ihre ›Wellenschaukel‹ unter dem Motto machte ›Bade zu Hause!‹<sup>32</sup> Mit dem Filmaufbau und dem darin verankerten Anspruch lieferte Messter, laut Agde, »ein frühes Muster für eine ganze Gruppe von Werbefilmen, die sich im Prinzip bis heute erhalten hat: Der neue Apparat, der anzupreisen und zu verkaufen war, wurde abgefilmt, dabei seine technischen Details per Kamera erfaßt und die Art seiner Benutzung vorgeführt.«<sup>33</sup> Obwohl Messter als Werbefilmmacher der ersten Stunde gelten kann, so war es doch ein anderer, der dem frühen Werbefilm erst nachhaltigen Auftrieb verlieh: Julius Pinschewer. In einem Brief vom 30. April 1960, der an den Filmkritiker und NZZ-Redakteur Martin Schlappner gerichtet war, schrieb ersterer rückblickend folgende Zeilen:

Es war im Jahre 1910, als ich bei meinem ersten Besuche in einem öffentlichen Lichtspieltheater, angesichts der Hunderte von Augenpaaren, die auf die Leinwand gerichtet waren, auf die Idee kam, den Film als Werbemittel zu verwenden. Bis dahin hatte ich weder einen Reklamefilm gesehen, noch davon gehört. Gleichzeitig schwebte mir die Idee vor, den Reklamefilm durch die Lichtspieltheater laufen zu lassen und diesbezüglich Verträge mit den Theatern abzuschliessen.<sup>34</sup>

Im selben Jahr (1910) geschah es dann auch, dass Pinschewer den Werbefilm sowohl in Berlin als auch in London erfolgreich zum Patent anmeldete<sup>35</sup> und daraufhin zahlreiche, zunächst stumme Werbefilme für das Kino produzierte, die mit der Zeit einem Millionenpublikum zugänglich gemacht wurden. Alleine 1928 erreichte Pinschewer in ca. 1000 Kinos pro Woche um die zwei Millionen Zuschauer:innen. Sein Erfolgsgeheimnis bestand einerseits in der schiereren Masse an Filmproduktionen (zwischen 1910 und 1960 waren es

32 Ebd.

33 Agde, *Flimmernde Versprechen*, S. 10.

34 Brief von Julius Pinschewer (vom 30. April 1960) an Martin Schlappner, zit. n. André Amsler, ›Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt‹. *Das Werk von Julius Pinschewer 1883–1961*, Zürich 1997, S. 14.

35 Amsler, ›Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt‹, S. 9, 11 und 52.

über 700 Filme aller Gattungen). Andererseits scheute sich Pinschewer nicht davor, zahlreiche Kooperationen mit namhaften Schauspieler:innen (z. B. Asta Nielsen) sowie Pionier:innen aus Kunst, Malerei (z. B. Victor Surbeck), Grafik (z. B. Herbert Auchli) und Filmavantgarde (z. B. Lotte Reiniger und Walter Ruttmann) einzugehen.<sup>36</sup>

Ein Paradebeispiel für eine solche Kooperation ist der Werbefilm *DAS GEHEIMNIS DER MARQUISE* (Julius Pinschewer und Lotte Reiniger, D 1921 / 1922), der aus der engen Zusammenarbeit zwischen Pinschewer und Reiniger resultierte. Reiniger, die wenig später mit *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* (Lotte Reiniger, D 1926) den weltweit ersten abendfüllenden Animationsfilm in die Kinos brachte, perfektionierte über ihre Karriere hinweg den sogenannten »Silhouettenfilm«<sup>37</sup> (»Technik des Animationsfilmes, bei der Scherenschnitte vor weißen oder gemalten Hintergründen auf einer von unten beleuchteten Glasfläche animiert werden.«<sup>38</sup>). Es war nun genau diese revolutionäre und zutiefst kunstvolle Technik, die auch in *DAS GEHEIMNIS DER MARQUISE* Anwendung fand.

Im Film zu sehen ist ein adliger, junger Mann, der das Taschentuch der vorbeiziehenden Marquise aufhebt und sich bei der Übergabe desselben unsterblich in sie verliebt. Zunächst von der Garde abgewiesen, taucht er nachts am Fenster der sich vor dem Spiegel pflegenden Angebeteten auf, lockt sie mit einem Lied und fragt sie unter dem Balkon stehend: »Du holde Schöne sage mir, / Welch' Gott gab solche Reize Dir?«<sup>39</sup> Unerwartet holt die Marquise Seife und Creme der Firma Nivea hervor (siehe dazu Abb. 3, oben) und übergibt sie als Antwort ihrem Liebhaber, woraufhin sich beide innig küssen. Am Ende des Films erscheint Amor mit dem Schriftzug: »Unwiderstehlich reizend macht / Nivea Seif' und Creme / gut' Nacht!«<sup>40</sup> Spätestens hier kristallisiert sich, neben Messlers beschriebenen Faktoren, ein zusätzlicher Ga-

36 Ebd., S. 9.

37 James zu Hüningen, Art. »Scherenschnittfilm«, zuletzt geändert am 30.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:scherenschnittfilm-601?s\[\]=%2Asilhouettenfilm%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:scherenschnittfilm-601?s[]=%2Asilhouettenfilm%2A), abgerufen am 01.10.2024.

38 Ebd.

39 *DAS GEHEIMNIS DER MARQUISE* (Julius Pinschewer und Lotte Reiniger D 1921 / 1922), auf: *LOTTE REINIGERS SCHÖNSTE FILME*, absolut Medien, DVD 2009, TC 00:01:58–00:02:02.

40 Ebd., TC 00:02:11–00:02:15.

rant für einen gelungenen Werbefilm heraus: die geschickte Einbindung des zu bewerbenden Produktes in eine pointierte Handlung.



**Abbildung 3:** Werbung und Scherenschnitt treffen in DAS GEHEIMNIS DER MARQUISE (Julius Pinschewer und Lotte Reiniger, D 1921 / 1922) aufeinander. Die Marquise übergibt ihrem Liebhaber Seife und Creme (oben). Das für Nivea zentrale Weiß (es ist mit dem Produkt und der Herkunft des Markennamens verbunden) tritt vor dem dunklen Hintergrund besonders hervor (siehe auch unten).<sup>41</sup>

41 Ebd., TC 00:02:16 (oben) und TC 00:02:34 (unten).

Verdeutlicht das vorliegende Beispiel darüber hinaus die Position des frühen Werbefilms zwischen Kunst und Kommerz, so sind zwei bedeutende Komponenten filmischer Erzeugnisse, wie wir sie heute noch kennen, nicht vorhanden: nämlich Ton und Musik, welche in der Regel fest auf einer Tonspur verankert vorliegen. Anders als bei manchen Stummfilmklassikern, bei denen die live vorgetragene Musik über Notenmaterial und sogenannte »cue sheets«<sup>42</sup> (»Listen mit Musiknummern«<sup>43</sup>) rekonstruiert werden kann, findet man kaum Verwertbares, was die musikalische Komponente stummer Werbefilme angeht. Als mögliche Schlussfolgerung ist anzunehmen, dass diese Art früher Filme entweder gänzlich stumm oder aber vollkommen uneinheitlich begleitet in den Kinos der Zeit aufgeführt wurde.

### 2.3 ES WERDE TON

Der Werbefilm ging mit dem Spielfilm nahtlos in das Tonzeitalter über, womit sich beiden, vor allem im Hinblick auf Kombinationsmöglichkeiten mit (Kunst-)Musik und Sound, neue Möglichkeiten eröffneten. Wie eng und unmittelbar aber die Entwicklung von Tonfilm und Werbung miteinander zusammenhängen, zeigt die folgende entwicklungsgeschichtliche Rückschau:

Zwar wurde mit dem amerikanischen Film *THE JAZZ SINGER* (Alan Crossland, USA 1927) der Tonfilm erstmals hoffähig und löste über die nächsten Jahre den Stummfilm schrittweise ab.<sup>44</sup> Aber: Experimente, den vormalis aufgenommenen Ton gemeinsam mit der Bildebene auszuspielen, gab es zu diesem Zeitpunkt schon seit einigen Jahrzehnten – in diesem Zusammenhang besonders erwähnenswert ist Thomas Alva Edison. Mit dem »Kinetophone«<sup>45</sup> bzw. »Kinetophon«<sup>46</sup>, einer »mechanische[n] [sowie mit Guckloch und Kopf-

---

42 Heinz-Hermann Meyer, Art. »cue sheets«, zuletzt geändert am 10.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cue-sheet-6944>, abgerufen am 01.10.2024.

43 Ebd.

44 Cooke, *A History of Film Music*, S. 50.

45 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Kinetophone«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 133.

46 James zu Hünigen, Art. »Kinetophon«, zuletzt geändert am 29.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=507>, abgerufen am 01.10.2024.

hörern ausgestatteten] Kopplung«<sup>47</sup> zwischen seinem »Phonograph[en]«<sup>48</sup> (Maschine zur Aufnahme und Wiedergabe von Ton, erfunden und vorgestellt 1877)<sup>49</sup> einerseits und dem ebenfalls von ihm stammenden »Kinetoscope«<sup>50</sup> bzw. »Kinetoskop«<sup>51</sup> (Vorrichtung zum Betrachten von Filmstreifen, 1891 patentiert)<sup>52</sup> andererseits, ermöglichte es der US-amerikanische Erfinder ab 1895 erstmals, 15 Meter lange Endlosfilmstreifen in Kombination mit Sprache und Musik perzipierbar zu machen.<sup>53</sup>

Das in diesem Zusammenhang älteste, noch erhaltene Filmrelikt stellt THE DICKSON EXPERIMENTAL SOUND FILM (William Dickson, USA 1894 / 1895) dar – ein zu diesem Zeitpunkt noch nicht für die Öffentlichkeit bestimmter Versuch, Bild und Ton zu verbinden. Der Film zeigt im Bildhintergrund vermutlich den zuständigen Regisseur William Dickson,<sup>54</sup> wie er, vor einem Akustikhorn stehend, eine Violine bespielt. Im Vordergrund hingegen scheinen zwei Männer zu der vorgetragenen Musik zu tanzen. Interessant gestaltet sich die Auswahl der Musik, da sich bereits an dieser Stelle der Opern- bzw. Operettenbezug vergegenwärtigt, wie er sich in weiten Teilen auch über die Stummfilmzeit erstreckt: Zu hören ist eine *Barcarolle* aus Robert Planquettes komischer Oper *Les cloches de Corneville* aus den 1870er Jahren.<sup>55</sup>

47 Ebd.

48 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Phonograph«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 191; James zu Hüningen, Art. »Phonograph«, zuletzt geändert am 29.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phonograph1-6388?s\[\]=phonograph](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phonograph1-6388?s[]=phonograph), abgerufen am 01.10.2024.

49 Monaco und Bock, »Phonograph«, S. 191; Hüningen, »Phonograph«, Webseite.

50 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Kinetoscope«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 133.

51 Lutz Haucke, Art. »Kinetoskop«, zuletzt geändert am 06.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kinetoskop-2042>, abgerufen am 01.10.2024.

52 Monaco und Bock, »Kinetoscope«, S. 133; Haucke, »Kinetoskop«, Webseite.

53 Hüningen, »Kinetophon«, Webseite.

54 Wierzbicki, *Film Music*, S. 34.

55 [o. N.], Art. »Dickson Experimental Sound Film«, *Internet Movie Database*, [o. J.], <https://www.imdb.com/title/tt0177707/>, abgerufen am 01.10.2024.

Der Nachteil an Edisons ersten Tonfilmexperimenten und damit im Besonderen dem Kinetophone bzw. Kinetophon aber blieb, dass Bild- und Tonwiedergabe in separaten Systemen bzw. zugehörigen Trägermedien verankert und diese daher *nicht* synchron aufeinander abgestimmt waren. Der kommerzielle Erfolg blieb vorerst aus.<sup>56</sup>

Erschwerend kam hinzu, dass die Konkurrenz ebenfalls nicht schlief. Auch andere Erfinder:innen versuchten sich um die Jahrhundertwende an der Etablierung eigener Bild-Ton-Systeme – so z. B. Léon Gaumont mit dem »Chronophon«<sup>57</sup> oder der bereits oben erwähnte Oskar Messter, welcher sich mit dem »Biophon«<sup>58</sup> hervortat.<sup>59</sup> Beiden (und vielen weiteren) gemein war, dass sie erstens nicht mehr nur mit Gucklöchern, sondern mit Filmprojektoren arbeiteten – damit konnten auch kleinere Gruppen am Erlebnis Kino teilhaben. Zweitens erreichten sie über lose Kopplungen zwischen den Bild- und Tonwiedergabesystemen zumindest einen gewissen Grad an Synchronität.<sup>60</sup>

Von diesen Fortschritten der Konkurrenz wollte sich Edison wiederum nicht beindrucken lassen und versuchte Anfang der 1910er Jahre überarbeitete Verfahren zu etablieren, welche Projektion und Ton, neben weiteren Innovationen, durchaus in Einklang brachten.<sup>61</sup> Edison ging nun auch in die Offensive, was die Vermarktung betraf und ließ unter der Regie von Allen Ramsey den Tonkurzfilm *THE EDISON KINETOPHONE* (Allen Ramsey, USA 1913) produzieren – eine Art früher Produktfilm, der durchaus Werbecharakter hat. Darin zu sehen ist eine einzige Einstellung von Ramsey, der die Vorzüge des Produktes anpreist, indem er betont:

The Edison Kinetophone is absolutely the first genuine talking picture ever produced. The actor performs exactly as he does upon the

56 Hünigen, »Kinetophon«, Webseite.

57 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Chronophon«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 49.

58 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Biophon«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 34; Jan-Christopher Horak, Art. »Biophon«, zuletzt geändert am 06.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:biophon-3006?s\[\]=biophon](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:biophon-3006?s[]=biophon), abgerufen am 01.10.2024.

59 Ebd.; Cooke, *A History of Film Music*, S. 48; Wierzbicki, *Film Music*, S. 74–76.

60 Cooke, *A History of Film Music*, S. 48; Wierzbicki, *Film Music*, S. 74.

61 Hünigen, »Kinetophon«, Webseite.

stage, moving freely about. And [...] every word and every action are simultaneously recorded with all the realism of nature. In only this way can perfect synchronism and illusion be obtained. All great actors and singers of today can be seen and heard 100 years from now.<sup>62</sup>

Auch wenn sich Ramseys Prophezeiung, wonach wir (sogar weit über) 100 Jahre später viele der großartigen Schauspieler:innen sowie Sänger:innen der damaligen Zeit betrachten und hören können, bewahrheitet hat: Edisons überarbeitetes Kinetophone war aufgrund technischer Mängel noch immer nicht massentauglich. Die Knackpunkte bestanden aus mangelnder Verlässlichkeit hinsichtlich der Synchronität und vor allem einer zu geringen Lautstärke.<sup>63</sup>

Echte, wegweisende Fortschritte im Gegensatz zu den bisher vorgestellten »Sound-on-disc-Verfahren«<sup>64</sup>, das heißt solche, »die Bild und Tonträger trennen«<sup>65</sup>, lieferten erst neuere, sogenannte »Sound-on-film-Verfahren«<sup>66</sup>. Anders als bei den Erstgenannten wurden Bild und Ton nicht separat aufgezeichnet und dann zusammengeführt, sondern »auf dem gleichen Filmband«<sup>67</sup> hinterlegt. Dies löste das Problem mangelnder Synchronität auf innovative Weise. Auf Seiten des Tones wurden, wie beispielsweise Cooke beschreibt, während des Aufnahmeverfahrens Mikrofonsignale über einen Verstärker an eine Lichtquelle weitergeleitet, die wiederum den äußersten Streifen (den Soundtrack) eines laufenden, lichtempfindlichen Celluloidfilms belichtete – damit

62 THE EDISON KINETOPHONE (Allen Ramsey, USA 1913), *YouTube*, <https://youtu.be/uR-qhUQTaUc>, abgerufen am 01.10.2024, TC 00:00:36–00:01:10.

63 Wierzbicki, *Film Music*, S. 80.

64 James zu Hüningen, Art. »Sound-on-Disc-Verfahren«, zuletzt geändert am 30.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:soundondiscverfahren1-6205?s\[\]=sound&s\[\]=on&s\[\]=disc](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:soundondiscverfahren1-6205?s[]=sound&s[]=on&s[]=disc), abgerufen am 01.10.2024.

65 Ebd.

66 [o. N.], Art. »Sound on Film-Verfahren«, zuletzt geändert am 19.10.2012, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:soundonfilmverfahren1-6206?s\[\]=sound&s\[\]=on&s\[\]=film&s\[\]=verfahren](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:soundonfilmverfahren1-6206?s[]=sound&s[]=on&s[]=film&s[]=verfahren), abgerufen am 01.10.2024.

67 Ebd.

konnte der Ton optisch (»Lichtton«<sup>68</sup>) abgebildet und bei der Wiedergabe über einen Verstärker rückübersetzt werden.<sup>69</sup>

Bei der Entwicklung des Sound-on-film-Verfahrens spielten eine Vielzahl von Tüftler:innen eine Rolle, wie beispielsweise Eugène A. Lauste, dem es 1904 erstmals gelang, Ton als optisches Muster aufzunehmen;<sup>70</sup> Lee De Forest, der mit der Erfindung der »audion tube«<sup>71</sup> bzw. »Audion-Röhre«<sup>72</sup> im Jahre 1906 nicht nur die Voraussetzungen für die elektrische Verstärkung von Tonsignalen schuf,<sup>73</sup> sondern mit dem »Phonofilm«<sup>74</sup> ab 1919 auch ein ausgereiftes Tonfilmverfahren kreierte;<sup>75</sup> sowie die deutschen Erfinder Joseph Engl, Joseph Masolle und Hans Vogt, die unter dem Namen »Tri-Ergon«<sup>76</sup> (auch »TriErgon«<sup>77</sup> oder »Triergon«<sup>78</sup>) möglicherweise etwas früher als Lee de Forest,<sup>79</sup> ein ähnliches Sound-on-film- bzw. Lichtton-Verfahren entwi-

---

68 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Lichtton«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 146.

69 Cooke, *A History of Film Music*, S. 53.

70 Ebd.

71 Wierzbicki, *Film Music*, S. 85.

72 James zu Hünigen, Art. »Audion-Röhre«, zuletzt geändert am 22.12.2021, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:audionrohre-8799>, abgerufen am 01.10.2024.

73 Ebd.; Wierzbicki, *Film Music*, S. 85.

74 James zu Hünigen, Art. »Phonofilm«, zuletzt geändert am 29.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phonofilm-4360?s\[\]=phonofilm](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phonofilm-4360?s[]=phonofilm), abgerufen am 01.10.2024; James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Phonofilm«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 191; Wierzbicki, *Film Music*, S. 86.

75 Ebd.

76 Cooke, *A History of Film Music*, S. 53.

77 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »TriErgon«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 253.

78 Olaf Schumacher und Hans Jürgen Wulff, Art. »Triergon-Verfahren«, zuletzt geändert am 23.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:triergonverfahren-3055>, abgerufen am 01.10.2024.

79 Cooke (*A History of Filmmusic*, S. 53) datiert die Entwicklung des Tri-Ergon-Verfahrens, ebenso wie Schumacher und Wulff (»Triergon-Verfahren«, Webseite) auf das Jahr 1918. Monaco und Bock (»TriErgon«, S. 253) verorten sie an den Beginn der 1920er-Jahre.

ckelten<sup>80</sup> und darüber hinaus erste Filme ab 1922 zeigten.<sup>81</sup> Trotz der technischen Überlegenheit der neueren Sound-on-film-Verfahren basierte der erste kommerzielle Tonfilm in Spielfilmlänge (der bereits oben erwähnte *THE JAZZ SINGER*) mit »Vitaphone«<sup>82</sup> noch auf einem Sound-on-disc-System.<sup>83</sup> Das Erscheinungsjahr von *THE JAZZ SINGER* (1927) leitete aber zugleich auch das Ende der Sound-on-disc-Verfahren ein. Cooke verdeutlicht die Lage für den Filmproduktionsbereich der USA: »In 1927, A Big Five agreement was signed by five leading studios, in which they undertook to adopt whichever sound-on-film system proved best suited to their needs[.]«<sup>84</sup> Hier etablierten sich letztlich die neuen Sound-on-film-Verfahren von Western Electric und RCA.<sup>85</sup>

## 2.4 (TRICK-)TONFILM UND WERBUNG

Auf dem Felde der Werbefilmproduktion in Deutschland war es zunächst die Tri-Ergon-Gruppe, die Maßstäbe zu etablieren ersuchte und zugleich enge Kontakte mit dem erwähnten Werbefilmpionier Pinschewer pflegte. Da auch letzterer sich nach seinen künstlerisch angehauchten, aber bis dahin nur stummen Werbefilmen neuen Innovationen gegenüber sehr offen und interessiert zeigte, kann es kaum verwundern, dass er im Auftrag der Tri-Ergon-Gruppe den wahrscheinlich ersten Werbetontrickfilm der Welt – *DIE CHINESISCHE NACHTIGALL* (Julius Pinschewer, D 1928) – erschuf.<sup>86</sup> Ähnlich wie

80 Cooke, *A History of Film Music*, S. 53; Monaco und Bock, »TriErgon«, S. 253; Schumacher und Wulff, »Triergon-Verfahren«, Webseite.

81 Cooke, *A History of Film Music*, S. 53.

82 Ebd., S. 49; Jan-Christopher Horak und James zu Hünigen, Art. »Vitaphone«, zuletzt geändert am 30.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:vitaphone-2589?s\[\]=vitaphone](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:vitaphone-2589?s[]=vitaphone), abgerufen am 01.10.2024; James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Vitaphone«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 271; Wierzbicki, *Film Music*, S. 90.

83 Cooke, *A History of Film Music*, S. 49; Horak und Hünigen, »Vitaphone«, Webseite; Monaco und Bock, »Vitaphone«, S. 271.

84 Cooke, *A History of Film Music*, S. 52.

85 Ebd.

86 Amsler, »Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt«, S. 169.

bei Edisons Kinetophone demonstriert der Werbefilm selbst die technische Innovation – und dies in zweierlei Hinsicht, denn: Zwar präsentiert der Film als unmittelbar zu bewerbendes Produkt »die dank Lichttonverfahren verbesserte Klangqualität von Tri-Ergon-Schallplatten«<sup>87</sup>, wie Martin Loiperdinger betont. Wohl aber ist DIE CHINESISCHE NACHTIGALL durch die Nutzung des Lichttonverfahrens selbst implizite »Werbung für den neuen [das heißt auf Lichtton basierenden] Tonfilm«<sup>88</sup>, wie André Amsler ergänzt.



**Abbildung 4:** In DIE CHINESISCHE NACHTIGALL (Julius Pinschewer, D 1928) geht es um einen Vogel (oben), dessen Gesang Tri Ergo für den Kaiser (unten) einfangen soll.<sup>89</sup>

87 Martin Loiperdinger, *Julius Pinschewer. Klassiker des Werbefilms*, absolut MEDIEN, Booklet zur DVD 2010, S. 8.

88 Amsler, »Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt«, S. 169.

89 DIE CHINESISCHE NACHTIGALL (Julius Pinschewer, D 1928), in: JULIUS PINSCHEWER. KLASSIKER DES WERBEFILMS, absolut MEDIEN, DVD 2010, TC 00:01:08 (oben) und TC 00:07:29 (unten).

Pinschewer rahmt die Bewerbung der Tri-Ergon-Technologie geschickt in eine für seine Zwecke abgewandelte und durch die Scherenschnitte von Rudi Klemm unterlegte Version des Märchens *Des Kaisers Nachtigall* von Hans Christian Andersen ein (siehe dazu Abb. 4). Zu den u. a. asiatisch anmutenden Klängen von A. Meyer Marco<sup>90</sup> entfaltet der Sprecher die Geschichte des chinesischen Kaisers, der den Gesang der Nachtigall besitzen möchte. Nachdem aber das Einfangen des Vogels nicht gelingt und den Kaiser auch diverse Unterhaltungsalternativen nicht befriedigen, bietet er öffentlich jedem, der den Nachtigallengesang einfangen kann, die Hand seiner Tochter. Aus Europa tauchen plötzlich ein Herr Trichter und ein Tri-Ergo (abgeleitet von Tri-Ergon) auf. Die altmodischen Aufnahmeversuche des Herrn Trichter scheitern, Tri-Ergo aber, der zur Aufnahme des Vogelsangs das Lichttonverfahren nutzt, überzeugt den Kaiser und gewinnt die Tochter des Kaisers. Der Werbefilm war ein voller Erfolg. Auf dem Berliner Weltreklamekongress 1929 wurde DIE CHINESISCHE NACHTIGALL ausgezeichnet.<sup>91</sup>

## 2.5 KUNSTMUSIK, KONNOTATION UND WERBEFILM

Kurz nach DIE CHINESISCHE NACHTIGALL produzierte Pinschewer einen Trickfilm für die Firma Nestlé mit dem Titel *KIRMES IN HOLLYWOOD. EIN PUPPENSPIEL* (D 1930). Der Inhalt ist der folgende (siehe dazu Abb. 5): Auf einer Kirmes wird demjenigen ein Preisgeld sowie die Hand der schönen Arabella versprochen, der es schafft, den Boxer Emil zu schlagen. Der Protagonist, ein Jüngling, wagt sich an den Boxer und wird zunächst aus dem Ring und direkt vor eine Nestlé-Bude geschleudert. Dort erhält er die zu bewerbende Schokolade, die ihm derartige Kräfte verleiht, dass er den Boxer Emil schlagen kann und damit Geld und Liebe ergattert. Am Ende läuten für ihn und seine Angetraute die Hochzeitsglocken. Die Handlung ist wenig komplex. Das Besondere aber ist, dass sich Pinschewer für die musikalische Unterlegung eine echte Koryphäe aus dem Umfeld künstlerisch hochwertiger Spielfilme holte und seinen Werbefilm damit musikalisch wie konnotativ auf ein ganz anderes Niveau hob. Die Rede ist von Giuseppe Becce. Nicht nur arbeitete dieser in Dutzenden von Filmen mit Regiegiganten wie Robert Wiene

<sup>90</sup> Der volle Vorname ist nicht rekonstruierbar.

<sup>91</sup> Loiperdinger, *Julius Pinschewer*, 2010, S. 8.

– z. B. in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920) –, Fritz Lang – in *DER MÜDE TOD* (D 1921) – und Friedrich Wilhelm Murnau – in *DER LETZTE MANN* (D 1924) sowie *TARTÜFF* (D 1925) zusammen. Auch war Becce, wie bereits weiter oben erwähnt, Herausgeber der für den deutschen Sprachraum bekanntesten Anthologien von klassischen Werken zur Untermalung von Stummfilmen. Über welch musikalisches und damit verbunden konnotatives Wissen Becce verfügte, wird bei der Auswahl der in Pinschewers Kirmesfilm verwendeten musikalischen Werke deutlich, denn: Kurz nachdem der Jüngling nach der ersten Boxrunde die Nestlé-Schokolade verputzt hat und sich gestärkt in den Kampf stürzen will, ertönt eine Arie, die tief im kollektiven Gedächtnis verankert und keineswegs willkürlich gewählt ist. Es handelt sich um die Arie *Votre toast, je peux vous le rendre* aus der 1875 uraufgeführten und von Georges Bizet komponierten Oper *Carmen*.

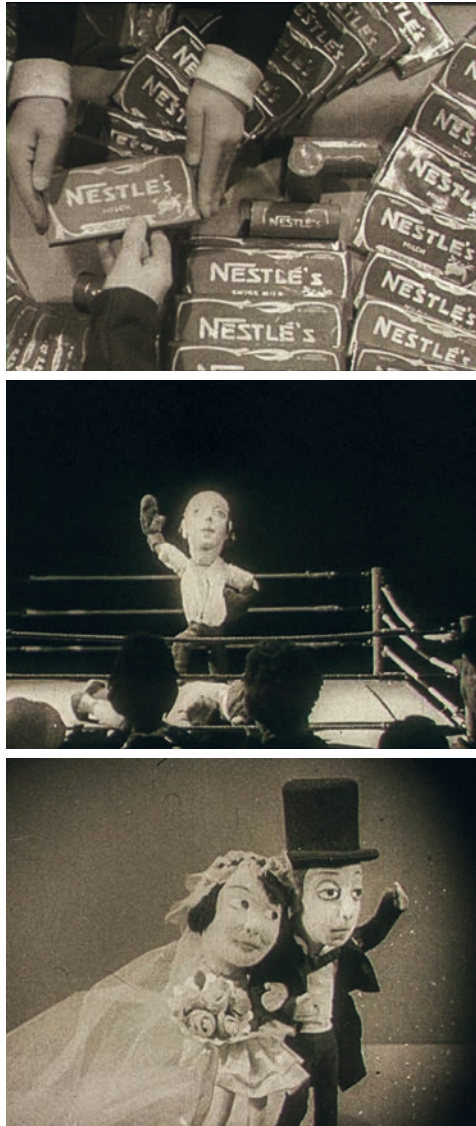
Warum Becce diese wählte, kann neben dem heroischen Gestus, der der Musik selbst innewohnt, auch aus dem inhaltlichen Kontext der Oper erschlossen werden. In dieser verfällt der Unteroffizier Don José der Schmugglerin und femme fatale Carmen. Diese jedoch bandelt nicht nur mit José, sondern wenig später auch mit dem Stierkämpfer Escamillo an, auf welchen Don José extrem eifersüchtig reagiert. Nach einem gescheiterten Mordversuch an Escamillo ersticht Don José schließlich Carmen. Die Arie *Votre toast, je peux vous le rendre* ertönt beim ersten Erscheinen Escamillos, der von der Menge – und nicht zuletzt von Carmen – bewundert und bejubelt wird. Escamillo beschreibt und besingt in den Strophenteilen den Stierkampf in der Arena sowie die Reaktionen des tosenden Publikums. Der Refrain (dessen untextierte und verkürzte Melodie Becce in Pinschewers Werbefilm nutzt) wiederum ist einerseits ein Aufruf zum Kampf (»Toréador, en garde!«<sup>92</sup>), andererseits aber auch ein Hinweis darauf, dass der Toréador von seiner Liebe, die es zu erobern gilt, beobachtet wird (»Et songe bien, oui, songe en combattent qu'un œil noir te regarde, et que l'amour t'attend.«<sup>93</sup>). Das besungene schwarze sowie beobachtende Auge (»œil noir«<sup>94</sup>) gehört freilich zu Carmen.

---

92 Georges Bizet, *Carmen. Arien für Bariton und Klavier. Nach der kritischen Ausgabe von Robert Didion*, Mainz 2015, S. 10.

93 Ebd.

94 Ebd.



**Abbildung 5:** In *KIRMES IN HOLLYWOOD. EIN PUPPENSPIEL* (Julius Pinschewer, D 1930) verhilft die Nestlé-Schokolade (oben) dem Protagonisten im Boxing zum Sieg (Mitte), woraufhin er die schöne Arabella für sich ergattern kann (unten). Das Kampfgeschehen wird durch die Arie *Votre toast, je peux vous le rendre* aus der Oper *Carmen* von Georges Bizet begleitet.<sup>95</sup>

<sup>95</sup> *KIRMES IN HOLLYWOOD. EIN PUPPENSPIEL* (Julius Pinschewer, D 1930), in: JULIUS PIN-

Bei näherer Betrachtung des Arienausschnittes wird also deutlich, welchen Konnotationsgehalt Becce in zeichenhafter Verdichtung beim Betrachten des Werbefilms entfesseln will und welche (ironischen) Parallelen zur Oper gezogen werden sollen: Wie der Toréador nämlich kämpft der Jüngling in der Nestlé-Werbung in einer Arena für seine Liebe, die mit ihrem ebenso spanischen Namen (Arabella) und ihren schwarzen Augen starke Ähnlichkeiten zu Carmen aufweist.

Wie anhand dieses Beispiels aufgezeigt werden kann, ist (Kunst-)Musik also auch im Falle des Werbefilms im Stande, ihr anhaftende Konnotationen in das audiovisuelle Gesamtgefüge zu transferieren.<sup>96</sup> Die Generierung eines Bedeutungsmehrwertes gelingt dabei zum einen umso besser, wenn die weiteren Ebene des Werbefilms (das Visuelle, das Narrative usw.) auf die konnotative Transferleistung ausgerichtet sind und zum anderen, wenn die Zusehenden über ein gewisses Grundwissen zum eingesetzten kunstmusikalischen Werk verfügen. Darüber hinaus bedeutet der tatsächlich wahrgenommene konnotative Bezug auch ein Fortschreiten der Rezeptionsgeschichte einzelner kunstmusikalischer Werke sowie ein aktives Weiterverarbeiten und Entfalten seiner inneren Potenziale.

---

SCHWEER. KLASSIKER DES WERBEFILMS, TC 00:01:54 (oben), TC 00:02:42 (Mitte) und TC 00:02:59 (unten).

96 Als besondere Form des Werbefilms kann laut Henry Keazor (s. u. genannte Quelle) im Übrigen auch das Musikvideo bezeichnet werden. Auch hier können Kunstmusikbezüge und zugehörige Konnotationen eine Rolle spielen. Tiefgehende Auseinandersetzungen mit der Kunstform des Musikvideos sind unter anderem zu finden in: Henry Keazor und Thorsten Wübbena, *Video thrills the radio star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, Bielefeld 2007.



### 3. DEFINITORISCHE UND THEORETISCHE VORLEISTUNGEN

Zur Erreichung der Ziele dieser Arbeit ist es von zentraler Bedeutung, sich definitorischem sowie theoretischem Vorwissen als Ausgangsbasis anzunähern. Dieses erstreckt sich über Teilbereiche der Kunst, der Werbung, des Auditiven, der Musik in Film und Werbefilm sowie der Semiotik, wozu sowohl die allgemeine Semiotik als auch die Musik- und Filmsemiotik zählen.

#### 3.1 GEGENWARTSKUNST UND KUNSTMUSIK

Da ich mich in dieser Arbeit der Frage widme, ob und inwiefern kunstmusikführende Werbefilme selbst als Kunst verstanden werden können, ist es von Nöten, die Begriffe der Kunst bzw. besser der »Gegenwartskunst«<sup>97</sup> einerseits und der Kunstmusik andererseits näher zu betrachten. Beide Termini unterliegen hinsichtlich ihrer Interpretation stetigen Wandlungen, die es für diese Arbeit auf einen Referenzpunkt einzugrenzen gilt.

##### 3.1.1 GEGENWARTSKUNST

Ich möchte hier explizit nicht jene Definitionen heranziehen, die etwa antike Philosoph:innen, mittelalterliche Denker:innen oder dem Idealismus verschriebene Autor:innen zur Beschreibung von Kunst liefern,<sup>98</sup> sondern einen klaren Gegenwartsbezug herstellen, welcher sich nachgereiht von der Moderne abgrenzt, in Teilen aber an Impulse der Postmoderne anschließt. Einen solchen, an die heutige Zeit und die Ziele dieser Arbeit angepassten, Kunstbegriff möchte ich aus Juliane Rebentischs Ausführungen und Zustandsbeschreibungen ableiten. In *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*<sup>99</sup> greift die Autorin zunächst die kritischen Gegenwartskunstbeschreibungen anderer auf, um aus deren Verneinung heraus eine eigene Definition von

---

97 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg <sup>3</sup>2015, S 9.

98 Einen guten Überblick zu vergangenen Kunstbegriffen liefert etwa Michael Hauskeller, *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, München <sup>10</sup>2013.

99 Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*.

Gegenwartskunst zu liefern. Den Beschreibungen der Kritiker:innen folgend, stehe Gegenwartskunst (wie auch schon die Postmoderne) im Gegensatz zu zentralen Aspekten, welche vergangene Kunstepochen ausmachten. Dazu zählen unter anderem: die Annahme, dass Geschichte als teleologisch unterfütterter und immerwährender Fortschritt zu betrachten sei<sup>100</sup> sowie die Ausprägung eines eigenen, künstlerisch mehr oder weniger geschlossenen und innovativen Stils.<sup>101</sup> Zudem, so die (nicht näher genannten) Kritiker:innen Rebentisch zufolge, bediene sich die Gegenwartskunst unangemessenerweise unterschiedlos an den Materialien vergangener Epochen,<sup>102</sup> was letztlich die »eklektische Nivellierung historischer Differenzen«<sup>103</sup> zur Folge habe.<sup>104</sup>

Die damit einhergehende, permanente Neuerschließung und Neukontextualisierung älterer Kunstwerke führt laut Rebentisch (und zum vermeintlichen Missfallen der Kritik:innen) letztlich dazu, dass nicht mehr automatisch von einer »transhistorischen Gültigkeit großer Werke«<sup>105</sup> auszugehen ist, sondern dass »der Kanon in jedem Moment zur Disposition«<sup>106</sup> steht.

Die Autorin negiert die als negativ empfundenen Entwicklungen der Gegenwart zwar nicht gänzlich (»Nun lässt sich nicht bestreiten, dass es all dies in der gegenwärtigen Kunstwelt gibt: Leeren Eklektizismus, Geschichtsvergessenheit, Indifferenz, Langeweile.«<sup>107</sup>), sie weigert sich aber, von Teilercheinungen auf das Ganze zu schließen und kommt zu anderen Schlussfolgerungen. So betrachtet sie erstens die unterstellte Inkompatibilität der Gegenwartskunst mit dem Fortschrittsglauben vergangener Kunst- und Geschichtsepochen als Fortschritt im übergeordneten Sinne, indem sich Gegenwartskunst dem Hegel'schen, teleologisch geprägten Entwicklungsbild schlicht nicht blind und vorbehaltlos unterwirft:<sup>108</sup>

---

100 Ebd., S. 14.

101 Ebd., S. 11.

102 Ebd.

103 Ebd.

104 Ebd.

105 Ebd., S. 18.

106 Ebd.

107 Ebd., S. 11–12.

108 Ebd., S. 14.

Was wäre, wenn man die Absetzung der Gegenwartskunst von der Programmatik der Moderne weniger als einen Ausstieg aus der Geschichte, denn als eine kritische, eine begründete Wendung gegen bestimmte Aspekte der Moderne verstünde? Folgt man dieser Intuition, so verliert freilich der Begriff der Gegenwartskunst sogleich seinen problematisch neutralistischen Sinn und wird normativ als eine Figur des Fortschritts an kritischem Bewusstsein vom Gehalt der Moderne lesbar.<sup>109</sup>

Zweitens, so führt sie zum Thema der Gefährdung des Kunstkanons weiter aus, verkennen Kritiker:innen die enormen Chancen, welche sich älteren Kunstwerken, auch ohne aktives Zutun der Schöpfer:innen, bieten. Sie argumentiert: »Historisch wandelbare Erfahrungen erschließen die Werke auch in ihrem Innovationspotenzial immer wieder neu, und umgekehrt lässt das Ausbleiben solcher Erschließungen die Werke in Bedeutungslosigkeit versinken.«<sup>110</sup> Mit dieser Feststellung muss man sich den Kunstkanon als stetig dynamisch vorstellen.<sup>111</sup> Neben damit implizierten Vorgängen der Collage alter und neuer Materialien könnte man darunter ergänzend auch die verschiedenen Möglichkeiten der (musikalischen) Interpretation unveränderter, kanonischer Werke fassen. Mit diesen Klarstellungen ergibt sich für eine abgeleitete Gegenwartskunstdefinition ein erstes Kriterium, welches paraphrasiert lauten könnte: Gegenwartskunst<sup>112</sup> bildet einen positiv besetzten Eklektizismus aus,

---

109 Ebd., S. 12.

110 Ebd., S. 17; Zu beachten gilt, dass sich das Zitat eher auf fixe Gattungen (Bildende Kunst, Film etc.) bezieht. Musik- und Theaterpraxis leben explizit auch von der Interpretation eines älteren Kanons, ohne dass dabei postmoderne oder gegenwartskünstlerische Ideen eine Rolle spielen. Hier muss die Interpretation von der Neukomposition, in welcher Zitate und Allusionen durchaus (gegenwarts-)künstlerische Bedeutung erlangen können, getrennt werden. Im Falle der Neukomposition macht Rebentischs Zitat jedoch auch für die Musik Sinn.

111 Ebd., S. 18.

112 Es liegen zweifellos inhaltliche Überschneidungen zwischen den Begriffen der Postmoderne und der Gegenwartskunst im Sinne Rebentischs vor (etwa in der Kritik am Fortschrittsglauben der Moderne oder hinsichtlich der Relevanz bestimmter Autor:innen für die Definition der genannten Begriffe). Um aber die Notwendigkeit des Geschichtsbewusstseins bei der Aufarbeitung des kunsthistorischen Materials in besonderer Weise zu betonen, nutze ich Rebentischs Begriff der Gegenwartskunst.

der sich im Idealfall den Spezifika, der Geschichte und den Bedeutungen der verwendeten Materialien bewusst ist und diese mit dem Ziel der Entfaltung neuer Potentiale sinnvoll verknüpft.

Ab den 1960er Jahren, so Rebentisch, gesellt sich eine weitere Tendenz hinzu, die sich gegen den Modernismus, das bis dahin etablierte System der Künste sowie gegen die Einheit des Werkes richtet. Hintergrund ist die Transzendierung traditioneller künstlerischer Einzelmedien durch den Einsatz neuer Technologien, die zum Teil mit industriellen Produktionsweisen verhaftet sind. Es wird damit einhergehend stets schwieriger, Werke, die zwei oder mehrere Medien nutzen, also trans- oder intermedial agieren, in den Traditionen einzelner Künste zu verorten und zu bewerten. Darüber hinaus verwischt durch die Einbindung neuer technischer Verfahrensweisen die einstmals saubere Trennlinie zwischen Kunst und Nichtkunst.<sup>113</sup> Für die Gegenwartskunst sind nun gerade die beschriebenen Vorgänge prägend, womit als zweites Kriterium formuliert werden kann: *Gegenwartskunst transzendiert die klassischen, künstlerischen Einzelmedien, bindet neue Technologien oder kunstferne Aspekte ein und stellt damit die Frage nach der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst.*

Anders als dies in der Vergangenheit der Fall war, gestalten sich Kunstwerke neueren Datums nach Rebentisch interpretativ offener gegenüber dem Publikum. Zwar bleiben Kunstschaffende die Impulsgeber:innen für ihre Werke und haben gegebenenfalls eine sehr klare Vorstellung über deren Bedeutung. Gleichwohl aber wird eine vermeintlich korrekte oder intendierte Deutung weniger stark forciert, sondern der Interpretation des Publikums von vornherein ein weitaus größerer Spielraum zugestanden.<sup>114</sup>

In den Worten Umberto Ecos, den Rebentisch als Vertreter dieser Art des offenen Kunstwerkes nennt, klingt das so:

Einerseits ist ein Kunstwerk [...] ein Objekt, in dem sein Schöpfer ein Gewebe von kommunikativen Wirkungen derart organisiert hat, daß jeder mögliche Konsument [...] das Werk selbst, die ursprünglich vom Künstler imaginierte Form nachverstehen kann. In diesem Sinne produziert der Künstler eine in sich geschlossene Form und möchte, daß diese Form, so wie er sie hervorgebracht hat, verstan-

<sup>113</sup> Ebd., 15–16.

<sup>114</sup> Ebd., S. 26 und 30.

den und genossen werde; andererseits bringt jeder Konsument bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehungen eine konkrete existenzielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt. [...] Jede Rezeption ist so eine Interpretation und Realisation, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.<sup>115</sup>

Eco gesteht dem Kunstwerk also gleich mehrere Lesarten zu, welche allesamt ihre Berechtigung haben. Mehr noch deutet Rebentisch dieses Zugeständnis als eigentliche Voraussetzung von Gegenwartskunst (womit ihre Definition letztlich stark von Impulsen der Postmoderne abhängt): »Mit den explizit offenen Kunstwerken tritt das Bewusstsein von der konstitutiven Funktion der interpretierenden Subjektivität für das Sein der Werke [...] nachdrücklich in diese selbst ein. Es wird zum Formprinzip.«<sup>116</sup> Nicht die Objekteigenschaften des Kunstwerkes also sind relevant, sondern die Erfahrungen, die Interpretierende damit machen.<sup>117</sup> Folgerichtig kann man sich das Kunstwerk und seine Interpretation niemals objektiv und endgültig aneignen<sup>118</sup>, denn: »die spezifische Würde der Kunst – genauer: ihre Autonomie – besteht gerade darin, dass sie sich den verschiedenen Aneignungen, zu denen sie gleichwohl provoziert, immer auch wieder neu entzieht.«<sup>119</sup>

Gleichzeitig, so könnte man einwenden, dürften aber stets auch solche kollektiven Mechanismen greifen, die, zumindest zeitweise, dominante Interpretationen liefern. Mit Rebentischs und Ecos Ausführungen jedenfalls können wir das dritte Kriterium an Gegenwartskunst formulieren. Dieses lautet verdichtet: *Gegenwartskunst konstituiert sich durch die Offenheit des interpretativen Diskurses sowie im Speziellen durch das Zugeständnis mehrerer, niemals abschließender, Lesarten.*

---

115 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main <sup>13</sup>2016, S. 29–30.

116 Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 29.

117 Ebd., S. 26.

118 Ebd., S. 37.

119 Ebd.

Es seien die abgeleiteten Kriterien noch einmal zusammengefasst: Gegenwartskunst, die hier wohlweislich als von Einflüssen der Postmoderne beeinflusst verstanden wird, muss folgende Merkmale aufweisen: 1) Einen positiv besetzten Eklektizismus, der sich im Idealfall des Wertes des genutzten kunsthistorischen Materials bewusst ist und dieses in neue Kontexte rückt, 2) die Transzendierung und Hybridisierung einzelner künstlerischer Medien sowie die Vermischung von Kunst und Nicht-Kunst und 3) die interpretative und mehrere Lesarten zugestehende Offenheit, welche zur Konstitution des Kunstwerkes beiträgt.

### 3.1.2 KUNSTMUSIK

Rebentischs historische Aufarbeitung des Kunstbegriffes zum Vorbild nehmend, lohnt es sich, ebenso einen historisierenden Blick auf den Begriff der Kunstmusik zu werfen. Dies allerdings gestaltet sich als komplex, da unter dem Begriff Kunstmusik über die Epochen, Denkströmungen, Kulturen sowie Autor:innen hinweg erstens unterschiedliche musikalische Phänomene gefasst werden. Zweitens ist das Konzept der Kunstmusik darauf angelegt, sich von anderen musikalischen Erscheinungen abzugrenzen, was zu meist durch eine explizit oder implizit unterstellte Höherwertigkeit anhand (scheinbar) qualifizierender Merkmale von Statten geht. Die diskursive Aufarbeitung nach diesen qualifizierenden Merkmalen wiederum berührt theoretische Sphären, welche eng mit teilweise übergeordneten Begriffen, wie dem »Schönen«<sup>120</sup>, der »Ästhetik«<sup>121</sup> bzw. der »Musikästhetik«<sup>122</sup> oder der Kunst im Allgemeinen zusammenhängen (Musik muss hier jeweils erst nachgereiht bzw. in abgeleiteter Form bestimmten Kriterien genügen). Insofern erachte ich es als ratsam, sich dem Begriff der Kunstmusik zunächst aus der Perspektive verschiedener begrifflicher Makrodiskurse zu nähern, um dann zu einem enger gefassten Kern vorzudringen. Ein wichtiger Hinweis in diesem Zusammenhang ist, dass der Begriff Kunstmusik nicht in allen theoretischen Diskursen und Einzelpositionen explizit vorzufinden ist. Insofern es aber um bestimmte

---

120 Adolf Nowak, Art. »Musikästhetik, I. Gegenstand und Methode«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 6, Kassel und Stuttgart <sup>2</sup>1997, Sp. 968.

121 Ebd.

122 Ebd.

Kriterien an Musik und Abgrenzungstendenzen gegenüber als minderwertig erachteten musikalischen Phänomen geht, gehe ich davon aus, dass das Konzept der Kunstmusik implizit adressiert wird. Alternativ schlage ich vor, überall dort, wo der Begriff der Kunstmusik (noch) nicht genutzt wird, zunächst und allgemeiner von *qualifizierter* oder *qualitativ abgegrenzter Musik* zu sprechen.

Beginnen möchte ich mit Ausführungen aus der Perspektive der Musikästhetik und damit verknüpften Konzepten. Nowak führt dazu aus: »Gegenstand der Musikästhetik ist die Musik im Kontext philosophischer Theorien des Schönen und der Kunst, der sinnlichen Erkenntnis und des geschichtlichen Verstehens.«<sup>123</sup> Zieht man Kunst- oder qualitativ abgegrenzte Musik am Begriff des (metaphysisch) Schönen auf, so gerät man zu der Feststellung, dass sich demgemäß qualifizierte Musik schon bei den alten Griechen an einer gewissen Form der als maßvoll erachteten »Harmonie«<sup>124</sup> orientiert. Diese, durch einfache mathematische Zahlenverhältnisse ausgedrückten Harmoniegesetze, so die Überzeugung, manifestieren sich als imitatorisches Abbild der grundlegenden Idee des Schönen auch in Kosmos, Seele und Staat.<sup>125</sup> Über die Pythagoreer etwa stellt Platon fest: »Denn diese machen es ganz gleich wie die Astronomen. Sie suchen die Zahlen, die in den gehörten Konsonanzen liegen[.]«<sup>126</sup> Von dieser Tätigkeit wiederum zeigt er sich (in Gestalt des Sokrates) davon überzeugt, dass sie »zur Erforschung des Schönen und Guten nützlich ist.«<sup>127</sup> Weil Platon darüber hinaus von einem zweckgebundenen, das heißt in Bezug auf den Idealstaat erzieherischen Einfluss der Musik auf die menschliche Natur ausgeht, gilt es diese nach unveränderbaren Regeln festzuschreiben<sup>128</sup> – was zum Teil sehr spezifische und zudem eigentümliche Forderungen zufolge hat. Über die (angeblich klagenden)<sup>129</sup> Tonarten, wie die

---

123 Ebd., Sp. 969.

124 Ebd., Sp. 975.

125 Dies gilt für allem für die Schriften des Platon und des Aristoteles.

126 Platon, *Der Staat*, München<sup>5</sup>2007, S. 325–326.

127 Ebd., S. 326.

128 Ebd., S. 161–162.

129 Ebd., S. 124.

»mixolydische«<sup>130</sup> sowie »die syntonolydische, und einige ähnliche«<sup>131</sup> etwa schreibt er: »Diese sind also auszuschließen, sage ich. Denn sie eignen sich nicht einmal für Frauen, wenn diese tüchtig sein sollen und erst recht nicht für Männer.«<sup>132</sup> In Bezug auf mögliche Veränderungen musikalischer Standards heißt es außerdem:

Denn man muß sich davor hüten, eine neue Art von musischer Kunst einzuführen, gefährdet man dadurch doch das Ganze; denn nirgends wird an den Regeln der Musenkunst gerüttelt, ohne daß nicht auch die wichtigsten Gesetze der Stadt dadurch erschüttert werden.<sup>133</sup>

Aristoteles zeigt sich in Bezug auf Zweckmäßigkeit etwas breiter und liberaler aufgestellt: »Wir behaupten [...], daß die Musik nicht bloß einem einzigen Zwecke dient, sondern mehreren: der Bildung und der Reinigung [...] und drittens dem geistigen Leben, der Lockerung und der Erholung von der Anspannung.«<sup>134</sup> Ohne Zweifel aber erkennt auch er einen Zusammenhang zwischen seelischer und musikalischer Verfasstheit:

Es ergibt sich [...], daß in der Tat die Musik den Charakter der Seele zu beeinflussen vermag. Kann sie dies, so muß man auch junge Leute zu ihr hinführen und in ihr erziehen. [...] Es scheint auch eine Verwandtschaft der Harmonien und Rhythmen mit der Seele zu bestehen. So meinen denn auch manche der Weisen, die Seele sei eine Harmonie, andere, sie besäße eine Harmonie.<sup>135</sup>

Die erwähnte Verwandtschaft veranlasst letztlich auch Aristoteles dazu, bestimmte, qualifizierende, Anforderungen gegenüber der Musik auszuformulieren.

---

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Ebd.

133 Ebd., S. 162.

134 Aristoteles, *Politik*, München <sup>5</sup>1984, S. 260.

135 Ebd., S. 257–258.

lieren<sup>136</sup> (teilweise, indem er explizit auf die Ausführungen Platons Bezug nimmt und diese kritisiert)<sup>137</sup>.

Mit den Bezügen Platons und Aristoteles' auf die von Verhältnismäßigkeit und Harmonie durchdrungene Idee des Schönen (welche sich im Wesentlichen auf die Praxis der »mímesis«<sup>138</sup> einer durchaus weitgefassten, auch menschlichen Natur stützt)<sup>139</sup> prägen die beiden Philosophen nicht nur das Kunstverständnis der kommenden Jahrhunderte. Auch befördern sie, wie Michael Hauskeller betont, die Ableitung von scheinbar objektiven Regelwerken zur Durchführung von Kunst.<sup>140</sup> Vor allem im 17. und 18. Jahrhundert hängt sich das Ideal von Schönheit am Begriff des »Vernünftigen«<sup>141</sup> und »begrifflich [K]onstruier[baren]«<sup>142</sup> auf, was in Form einer durch radikale Subjektivität geprägten »Ästhetik des Gefühls«<sup>143</sup> jedoch heftigen Widerspruch erfährt.<sup>144</sup>

Unter verschobenen Vorzeichen ist dieser Diskurs im Kontrast zwischen »absolute[r] Musik«<sup>145</sup> die laut Definition »von außermusikalischen Momenten unabhängig«<sup>146</sup> ist und »Programmmusik«<sup>147</sup>, der wiederum »ein außermusikalisches Sujet zugrunde liegt«<sup>148</sup> nachzuvollziehen (in neueren Betrachtungen gilt beides als Kunstmusik, siehe dazu in diesem Kap. weiter unten). Hier ist es Eduard Hanslick, der als Vertreter des Ideals der erstgenannten Auffassung jeder subjektiven Urteilsbildung entschieden entgegentritt. In sei-

136 Zu den Anforderungen an erzieherische Musik: siehe Aristoteles, *Politik*, S. 261–262.

137 Ebd., S. 261.

138 Adolf Nowak, Art. »Musikästhetik, II. Geschichte«, in: Finscher (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 6, <sup>2</sup>1997, Sp. 976.

139 Ebd., Sp. 976–977.

140 Hauskeller, *Was ist Kunst?*, S. 33.

141 Ebd.

142 Ebd.

143 Ebd.

144 Ebd.

145 Wilhem Seidel, Art. »Absolute Musik«, in: Finscher (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 1, <sup>2</sup>1994, Sp. 15.

146 Ebd., Sp. 16.

147 Detlev Altenburg, Art. »Programmmusik«, in: Finscher (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 7, <sup>2</sup>1997, Sp. 1821.

148 Ebd., Sp. 1822.

ner 1854 erstmals veröffentlichten Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*<sup>149</sup> führt er (wohlgemerkt erst ab der zweiten Auflage von 1858) aus:

Der Drang nach einer möglichst objectiven Erkenntniß der Dinge, wie er in unserer Zeit alle Gebiete des Wissens bewegt, muß nothwendig auch an die Erforschung des S c h ö n e n rühren. Diese wird ihm nur dadurch genügen können, daß sie mit einer Methode bricht, welche vom subjectiven Gefühl ausgeht [...].<sup>150</sup>

Und weiter in derselben Auflage heißt es:

Das Schöne [...] ist bloße F o r m, welche zwar nach dem I n h a l t, mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zwecken verwandt werden kann, aber selbst keinen andern hat, als sich selbst. Wenn aus der Betrachtung des Schönen angenehme Gefühle für den Betrachter entstehen, so gehen diese das Schöne als solches nichts an.<sup>151</sup>

Nicht nur also stellt Hanslick die Kunstmusik bzw. qualifizierte Musik (hier beschrieben und verstanden als absolute Musik) unter dem Banner der Objektivität. Er grenzt sie ebenfalls von jeglichen emotiven Inhalten und Interpretationen, Funktionalisierungen – und folgerichtig auch von anderen Künsten, Teilkünsten und semantischen Systemen ab, was zu einem recht engen Werkbegriff führt. Entsprechend kann Kunstmusik nur die reine Instrumentalmusik sein, »denn nur sie ist reine, absolute T o n k u n s t.«<sup>152</sup>

Mit dieser These steht Hanslick, zumindest teilweise, im Widerspruch zum kunstmusikalischen Betrieb und zu weiteren Denkströmungen seiner Zeit. Beispielhaft angeführt werden kann hier Richard Wagner, der gerade in der isolierten Betrachtung der Musik sowie seiner fragmentierten Positio-

149 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Dietmar Strauß, Mainz 1990.

150 Ebd., S. 22 (hier nach der zweiten – 1858 veröffentlichten – Hanslick'schen sowie den darauffolgenden Auflagen).

151 Ebd., S. 26 (hier nach der zweiten – 1858 veröffentlichten – Hanslick'schen sowie den darauffolgenden Auflagen).

152 Ebd., S. 52 (hier nach der ersten – 1854 veröffentlichten – Hanslick'schen sowie den darauffolgenden Auflagen).

nierung innerhalb des Kosmos von Einzelkünsten einen Makel sieht. Viel eher erlangen die Einzelkünste, zu welchen neben anderen auch die Tonkunst zählt, nach Wagner Vollkommenheit erst in der funktionalen Unterordnung und im Zusammenwirken mit anderen Teilkünsten zugunsten eines übergeordneten Kunstwerkes, eben eines »Gesamtkunstwerke[s]«<sup>153</sup>, das sich als Drama (»Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama«<sup>154</sup>) offenbart.<sup>155</sup>

Der sich als Einzelkunst niemals selbst genügenden Musik, spezieller ihrem Orchesterorgan, aber ordnet Wagner, vor allem im Kontext des Dramas, nun gerade jene Fähigkeiten zu, welche Hanslick so nachhaltig ablehnt:

Das Orchester ist, so zu sagen, der Boden unendlichen, allgemeinen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen Boden der Scene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindruckempfindliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühles selbst ist.<sup>156</sup>

Allein die Betrachtung dieser, sich quasi diametral entgegenstehenden Entwürfe von Kunstmusik bzw. qualifizierter Musik veranschaulicht, dass ein Minimalkonsens an Kriterien schwer auszumachen ist. Hinzu kommt die Problematik, die Helmut Rösing und Peter Petersen wie folgt formulieren: Die jeweilige Fokussierung auf den Werkbegriff weist »gerade in Verbindung mit dem Gedanken der Autonomie der Künste – zunehmend dogmatischere Züge auf und verwirklicht sich im Fällen von ästhetischen Werturteilen.«<sup>157</sup>

Weitere Debatten um Musikästhetik und Kunstmusik resultierten aus dem Verhältnis zu tradierten Ton-, Harmonie- und Formsystemen. Ferruccio Busoni empfindet in diesem Zusammenhang sowohl den Formalismus der absoluten Musik<sup>158</sup> als auch die Bindung der Programmmusik an einen

153 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 197.

154 Ebd., S. 186.

155 Ebd., S. 183–204.

156 Ebd., S. 198.

157 Helmut Rösing und Peter Petersen, *Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 135.

158 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Berlin 2016, S. 12–14.

extramusikalischen Inhalt als beengend und zwanghaft.<sup>159</sup> Kritisch konstatiert er: »Die Musik als Kunst, die sogenannte abendländische Musik ist kaum vierhundert Jahre alt, sie lebt im Zustande der Entwicklung [...] und wir sprechen von Klassikern und den geheiligten Traditionen!«<sup>160</sup> Die einzige Lösung besteht für ihn deshalb in der immerwährenden Überwindung des Alten: »Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen. Wer gegebenen Gesetzen folgt, hört auf, ein Schaffender zu sein. Die Schaffenskraft ist um so erkennbarer, je unabhängiger sie von Überlieferungen sich zu machen vermag.«<sup>161</sup> Den Forderungen Busonis entsprechend, verwundert es nicht, dass etwa Arnold Schönberg mit seiner gänzlich neuartigen Zwölftontechnik auftritt<sup>162</sup> und John Cage sogar so weit geht, die Grenzen zwischen Musik und Geräusch, wortwörtlich in Großbuchstaben, einzureißen: »WHEREAS, IN THE PAST, THE POINT OF DISAGREEMENT HAS BEEN BETWEEN DISSONANCE AND CONSONANCE, IT WILL BE, IN THE IMMEDIATE FUTURE, BETWEEN NOISE AND SO CALLED MUSICAL SOUNDS.«<sup>163</sup> Die Komponist:innen bezeichnet er dementsprechend auch als »organizer of sound«<sup>164</sup>.

Ähnlich kritisch gegenüber musikalischen Konventionen und im tradierten Sinne musikalischem Material agiert Theodor Wiesengrund Adorno. Für ihn aber fußen die materialinhärenten Zwangsmechanismen in weiteren Sphären, zu welchen allen voran die kapitalistische Massenkultur zählt, die die Kunst für sich zu vereinnahmen versucht. Versteht sich etwa die, wie Adorno sie nannte, »radikale Musik«<sup>165</sup> in ihren Anfängen als »Antithese gegen die Ausbreitung der Kulturindustrie«<sup>166</sup>, so wird sie später »von der

---

159 Ebd., S. 17–18.

160 Ebd., S. 10.

161 Ebd., S. 40.

162 Näheres dazu etwa in Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, [Frankfurt am Main] 1976. Im Besonderen erwähnenswert sei hier der Aufsatz »Komposition mit zwölf Tönen« (ebd., S. 72–96).

163 John Cage, »The Future of Music: Credo«, in: *Silence*, hrsg. von John Cage, Middleton, CT, 2013, S. 4.

164 Ebd., S. 5.

165 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main <sup>8</sup>2019, S. 15.

166 Ebd.

geschäftlichen Vernunft ganz beschlagnahmt«<sup>167</sup>, was dazu führt, dass sie »der Massenkultur sich angleicht.«<sup>168</sup> Aufgabe der neuen Musik muss es nach Adorno deshalb sein, sich von einer vorgegaukelten Symbiose mit der Gesellschaft, ihren Machtmechanismen und ihren repräsentativen, jedoch konventionalisierten Verformungen des musikalischen Materials zu distanzieren bzw. damit bewusst zu hantieren – in den Worten Adornos klingt das so:

Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das ›Material‹ selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durch Bewußtsein vom Menschen hindurch Präformiertes ist. [...] Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist [...].<sup>169</sup>

Die Definition von Kunstmusik weniger über Diskurse der Musikästhetik oder des Werkbegriffes betrachtend, liefern Herbert Bruhn und Helmut Rösing<sup>170</sup> in jüngster Vergangenheit eine eigene Beschreibung. Sie leiten Kunstmusik (hier wird der Terminus explizit benannt) anhand bestimmter Gegebenheiten hinsichtlich »geschichtliche[r] Wurzeln«<sup>171</sup> sowie »übergreifende[r] Stilmerkmale«<sup>172</sup> ab und unterscheiden Kunstmusik damit einerseits von »Populärer Musik (Rock, Pop, Jazz)«<sup>173</sup> und andererseits von »Volksmusik, volkstümliche[r] Musik, Schlager«<sup>174</sup>. Die geschichtlichen Wurzeln von Kunstmusik erfassend, implizieren sie konkret »abendländische Kirchenmusik, höfische Gesangs- und Instrumentalmusik, absolute Musik des 18. / 19. Jahrhunderts

---

167 Ebd.

168 Ebd.

169 Ebd., S. 39–40.

170 Herbert Bruhn und Helmut Rösing, »Musikwissenschaft«, in: *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*, hrsg. von Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 11–14.

171 Ebd., S. 13.

172 Ebd.

173 Ebd.

174 Ebd.

(Sinfonie, Klaviersonate u. a. m.)«<sup>175</sup>. Als geschichtliche Wurzeln für populäre Musik hingegen dienen »afrikanisches Musikidiom in afroamerikanischer Vermittlung [...], europäische Volks- und Gebrauchsmusik (Marsch), Gemeindegesang der christlichen Kirche«<sup>176</sup> und für Volksmusik halten historisch betrachtet »regionale Volkslieder und -tänze, instrumentale Tanz- und Umgangsmusik«<sup>177</sup> her. Bezogen auf übergreifende Stilmerkmale unterstellen Bruhn und Rösing der Kunstmusik »komplexe musikalische Strukturen, variierende Umformung anstelle von wörtlicher Wiederholung, extreme Ausnutzung des Hörfeldes mit distinkten Tönen und Geräuschklangen, schriftliche Notierung«<sup>178</sup> und führen als unter diese Kategorie fallend, folgende aktuelle Beispiele an: »Zwölftonmusik, serielle Musik, Aleatorik, Elektronische Musik, Computermusik«<sup>179</sup>. In der populären Musik (worunter laut den Autoren etwa »Rock ‹n‹ Roll, Rock, Punk, Reggae, Heavy Metal, Rap, Techno, Bebop, Cool Jazz, Free Jazz, Jazz Rock«<sup>180</sup> zählen) liegen andere Stilmerkmale vor. Hier dominieren »Rhythmus und Sound, markante Wiederholungsstrukturen [und] [...] sehr starke Technik- und Kommerzbezogenheit«<sup>181</sup>. Als ähnlich unterkomplex wird die Volksmusik (aktuelle Stile: »Volk- und Heimatlieder, Volkstanz, volkstümelnde Musik und volkstümlicher Schlager«<sup>182</sup>) betrachtet. Hier dominieren: »einfache musikalische Strukturen, die eine mündliche Tradierung ermöglichen, Orientierung an Tanz und Gesang, oft mundartliche Texte«<sup>183</sup>.

Die von Bruhn und Rösing vorgeschlagene Klassifikation versteht sich als Gegenpol zur musikwissenschaftlich sowie institutionell tradierten Dichotomie aus »›ernste[r]‹ Musik (E-Musik)«<sup>184</sup> – darunter wird auch die Kunstmusik (bzw. gemeinhin klassische Musik) gefasst und »›unterhaltende[r]‹

---

175 Ebd.

176 Ebd.

177 Ebd.

178 Ebd.

179 Ebd.

180 Ebd.

181 Ebd.

182 Ebd.

183 Ebd.

184 Ebd., S. 11.

Musik (U-Musik)«<sup>185, 186</sup> An dieser Zweiteilung kritisieren die Autoren erstens, dass implizit davon ausgegangen wird, dass Kunstmusik angeblich »nicht zur Unterhaltung gedacht«<sup>187</sup> ist und zweitens, dass in »herkömmlicher musikwissenschaftlicher Geschichtsschreibung [...] Rock, Pop und volkstümlicher Musik neben Kunstmusik aus der Vergangenheit und Gegenwart allenfalls eine marginale Rolle zu[kommt]«<sup>188</sup>. Andererseits aber missfällt Bruhn und Rösing, dass Durchschnittshörer:innen unter moderner Musik zwar »die aktuelle Rock- und Popmusik sowie Jazz«<sup>189</sup> subsumieren, darunter aber kaum zeitgenössische Kunstmusik verstehen.<sup>190</sup> Das mit der vorgestellten Klassifikation einhergehende Ziel besteht nun darin, »die Musik eines Kulturbereichs gleichberechtigt nach den drei musikalischen Grundtypen ›folk‹ (Volksmusik), ›art‹ (Kunstmusik) und ›pop‹ (populäre Musik)«<sup>191</sup> zu behandeln. Mit der Anerkennung der Gleichwertigkeit verschiedener musikalischer Grundtypen unterscheiden sich Bruhn und Rösing grundlegend von den Ausführungen oben genannter Autor:innen und Musiker:innen. Gleichzeitig erkennen sie an, dass auch ihre vorgestellte »Klassifikation in nur drei musikalische Grundtypen als erweiterungs- und differenzierungswürdig«<sup>192</sup> erachtet werden muss.

Damit haben sie in der Tat recht, da etwa »funktionale Musik«<sup>193</sup> (gelegentlich auch »funktionelle Musik«<sup>194</sup>), welche für diese Arbeit etwa in Form von Tschaikowskys *Der Nussknacker* wichtig ist, an keiner Stelle explizit einkategorisiert wird (Erwähnung findet sie maximal als potenzielles Anhängsel der Unterhaltungsmusik)<sup>195</sup>. Dabei umfasst der Oberbegriff der funktionalen

---

185 Ebd.

186 Ebd., S. 11–12.

187 Ebd., S. 11.

188 Ebd., S. 12.

189 Ebd.

190 Ebd.

191 Ebd.

192 Ebd.

193 Josef Kloppenburg, Art. »Funktionen von Filmmusik«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 179.

194 Bruhn und Rösing, »Musikwissenschaft«, S. 12.

195 Ebd.

Musik eine ganze Reihe von bedeutsamen musikalischen Phänomenen, wie etwa jene der originären »Filmmusik«<sup>196</sup>. Neben der Bestimmung von Filmmusik liefert hier Josef Kloppenburg en passant ein wesentliches Merkmal funktionaler Musik, indem er schreibt: »Filmmusik ist ›funktionale Musik‹ in dem Verständnis, dass sie nicht um ihrer selbst willen gehört werden soll; mit ihrem Einsatz werden außermusikalische Ziele verfolgt.«<sup>197</sup> Nach dem Kriterium des Vorhandenseins außermusikalischer Ziele kann nun ebenso etwa »Ballettmusik«<sup>198</sup> (oder allgemeiner »Tanzmusik«<sup>199</sup>) als funktionale Musik betrachtet werden. Anhand von Ballettmusik macht Jörg Rothkamm darauf aufmerksam, dass funktionale Musik es über weite Strecken hinweg schwer hat(te), überhaupt als musikalische Gattung, geschweige denn als Kunstmusik, anerkannt zu werden.<sup>200</sup> Ohne an dieser Stelle zu weit in die Tiefe zu gehen, sei erwähnt, dass Rothkamm anhand zahlreicher musikhistorischer Beispiele feststellt, dass im Falle der Ballettmusik die gattungskonstituierenden »Kriterien Besetzung, Form, Charakter sowie Funktion, Text und Satzstruktur [...] weitgehend einheitlich erfüllt sind«<sup>201</sup>. Darüber hinaus bescheinigt er der in seiner Monografie untersuchten Ballettmusik Innovationsgehalt,<sup>202</sup> indem sie »allgemein musikhistorisch relevante, vielfach gar avantgardistisch-experimentelle Lösungen hervorgebracht hat«<sup>203</sup>. Diese Erkenntnisse mit den übergreifenden Stilmerkmalen an Kunstmusik nach Bruhn und Rösing vergleichend, kann durchaus davon ausgegangen werden, dass auch funktionale Musik unter den richtigen Voraussetzungen als Kunstmusik einkategorisiert werden kann.

Das Zwischenfazit auf Seiten der Kunstmusik (bzw. der qualifizierten Musik) ist, ähnlich wie beim Kunstbegriff im Allgemeinen, dass man es über die Zeit hinweg mit einer Fülle an scheinbar totalitären und sich gegensei-

---

196 Kloppenburg, »Funktionen von Filmmusik«, S. 179.

197 Ebd.

198 Rothkamm, Jörg: *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz 2011, S. 30.

199 Ebd.

200 Ebd.

201 Ebd., S. 354.

202 Ebd., S. 355.

203 Ebd.

tig ausschließenden Purismen zu tun bekommt und dass es folglich äußerst schwer ist, einen auf Dauer ausgelegten Konsens darüber zu erreichen, was Kunstmusik umfasst. Nichtsdestotrotz ist der Ansatz Bruhns und Rösings u. a. als Suche nach der Überwindung dieser innerkunstmusikalischen Barrieren zu verstehen.

### 3.1.3 DIACHRONE AUFSPALTUNG

#### DES KUNSTMUSIK- UND KUNSTBEGRIFFES

Welche Lösung für die schwere Fassbarkeit von Kunstmusik kann also im Rahmen der vorliegenden Studie, mit ihrer Fokussierung auf kunstmusikführende Werbefilme, angeboten werden? Die Antwort darauf kann nur sein: eine *pragmatische*, d. h. eine im Rahmen der Untersuchungsfragen *sinnvolle*.

Der letztendliche Schlüssel liegt meines Erachtens in einer *diachronen Aufspaltung* der Kunstmusik- und Kunstfrage. Den Ideen Rebenitschs folgend, wonach jeder Kanon an Kunstwerken sich aus der *Perspektive der Gegenwart* erst durch die Entfaltung neuer, geschichtsbewusster Potenziale neu etablieren muss, kann zwischen zwei zeitlichen Perspektiven unterschieden werden: der Vergangenheit einerseits und der Gegenwart andererseits.

Zum einen muss also betrachtet werden, was unter relativ weichen Kriterien, schlicht im Rahmen eines landläufigen Konsenses, bis dato als Kunstmusik tradiert *wurde*, und folglich noch heute als Kunstmusikkultur (beispielsweise im Rahmen von Konzertaufführungen, speziellen Radiosendungen, Kollektionen etc.) gepflegt wird oder aber unter dominierenden Ästhetiken und Ideen der Vergangenheit als solche galt. Das bedeutet etwa, dass absolute Musik, Programmmusik und sogar funktionale Musik als (einstweilen) anerkannte Kunstmusik in die Semioseprozesse der Gegenwart und des potenziellen Gesamtkunstwerkes Werbefilm eintreten können. Unter dem Aspekt der (möglichen) Konsens- und Inklusionsfähigkeit genannter Musikarten ist es letztlich also doch die Kunstmusikbeschreibung von Bruhn und Rösing, die – wenn auch mit den oben erwähnten Einschränkungen – am brauchbarsten für die Definition eines (vorläufigen) Kanons erscheint.

Dies allerdings kann stets nur der *erste Schritt* innerhalb des diachronen Prozesses sein, denn: Erst nach der die Kriterien an Gegenwartskunst beachtenden Untersuchung der hier relevanten, (hier gewissermaßen als potentielle Gesamtkunstwerke erscheinenden) kunstmusikführenden Werbefilme kann ausgesagt werden, ob es sich beim Untersuchungsgegenstand als Ganzes und

folgerichtig auch bei der darin verankerten Kunstmusik womöglich auch um Kunst im *gegenwärtigen Verständnis* handeln könnte oder nicht. Wie oben beschrieben, fragt der der Kunstmusikbegriff Rebenitschs nach der Entfaltung neuer Potenziale, geschichtsbewussten Verwendungsarten, der Überwindung von Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst sowie der Offenheit des Diskurses, welche das Kunstwerk konstituiert. Im Rahmen der diskursoffenen Konstruktion des Kunstwerkes können jedoch auch die sich eventuell ergebenden Werturteile keine Allgemeingültigkeit beanspruchen, sondern nur wenige Argumentationsstränge unter womöglich vielen abbilden.

## 3.2 WERBUNG

Jeder kunstmusikführende Werbefilm ist Werbung im allgemeinsten Sinne. Entsprechend ist es sinnvoll, sich zunächst mit dem Begriff der Werbung, sowie nachgeht, mit ihren Zielen und Funktionen auseinanderzusetzen.

### 3.2.1 DEFINITION, ZIELE UND FUNKTIONEN

Der Tübinger Werbeforscher Guido Zurstiege definiert Werbung zunächst als »Versuch, das Wissen, die Meinung, die Emotionen oder das Verhalten, kurz die Einstellung anderer in einer ganz bestimmten Weise zu beeinflussen.«<sup>204</sup> Die Beeinflussung dieses Verhaltens, so kann man mit Werner Kroeber-Riel und Franz-Rudolf Esch hinzufügen, erfolgt »mittels besonderer Kommunikationsmittel«<sup>205</sup>. Der generellen Nutzung dieser Mittel, so Kroeber-Riel und Esch weiter, kommt bei der Definition von Werbung insofern eine besondere Bedeutung zu, als dass damit andere Formen der Meinungsbeeinflussung, wie z. B. persönliche Verkaufsgespräche, abgrenzbar werden.<sup>206</sup> Spricht man darüber hinaus ohne weiteren Zusatz von Werbung, so meint man üblicherweise »die Absatzwerbung von Konsum-, Dienstleistungs- oder Investitionsgüter[n.]«<sup>207</sup> Damit nähern sich Kroeber-Riel und Esch dem zumeist übergeordneten Ziel von kommerzieller Werbung an, welches schlicht lautet: »Die Abnehmer sol-

204 Guido Zurstiege, *Medien und Werbung*, Wiesbaden 2015, S. 9.

205 Werner Kroeber-Riel und Franz-Rudolf Esch, *Strategie und Technik der Werbung. Verhaltens- und neurowissenschaftliche Erkenntnisse*, Stuttgart 2015, S. 52.

206 Ebd.

207 Ebd.

len durch die Werbung dazu gebracht werden, die angebotenen Güter zu kaufen.«<sup>208</sup> Etwas allgemeiner und weniger auf den singulären Verhaltensakt des Kaufens rekurrierend, formuliert Georg Felser als Ziel von Werbung »das Beworbene attraktiv erscheinen zu lassen«<sup>209</sup>. Unter anderem eröffnet er der Werbung hier den Raum für längerfristig angelegte Zwischenschritte, zu welchen z. B. die allgemeine Imagepflege einer Marke zählt.<sup>210</sup> Damit rückt Felser wiederum nah an Zurstiege heran, der in seiner Definition, wie weiter oben bereits zu lesen war, auch die Lenkung von Einstellungen und Emotionen einschließt. Dabei bedient sich die Werbung, nach Zurstiege, u. a. des folgenden Kniffs: »Für Werbetreibende ist die Werbung [...] erfolgreich, wenn es ihr zum Beispiel gelingt, eine Marke so stark emotional aufzuladen, dass deren Verwendung als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe zählt.«<sup>211</sup> Felser fasst solche peripheren Phänomene unter dem Begriff des »Zusatznutzens«<sup>212</sup>, welcher meint »dass bei einem Produkt nicht der eigentliche Gebrauchswert hervorgekehrt wird, sondern ein Nutzen, der nicht zentral ist, aber mit dem Produkt einhergeht.«<sup>213</sup>

Kontrastierend zu diesem eher auf Emotionen und Gruppenzugehörigkeit fokussierenden Ansatz steht die sogenannte »U.S.P.«<sup>214</sup>-Formel (U.S.P. steht für »UNIQUE SELLING PROPOSITION«<sup>215</sup>), welche (vermeintlich) stärker auf Rationalität und Information setzt. Rosser Reeves, der Schöpfer bzw. Vermittler dieses Konzeptes, formuliert zur U. S. P.-gemäßen Angebotsgestaltung deshalb u. a. folgende Voraussetzung: »*The proposition must be one that the competitor either cannot, or does not, offer. It must be unique – either a uniqueness of the brand or a claim not otherwise made in that particular field of advertising.*«<sup>216</sup> Es geht Reeves also schlicht um die sachliche Betonung und massentaugliche Vermittelbarkeit (»*The proposition must be so strong that it can*

---

208 Ebd.

209 Georg Felser, *Werbe- und Konsumentenpsychologie*, Berlin 42015, S. 7.

210 Ebd.

211 Zurstiege, *Medien und Werbung*, S. 68.

212 Felser, *Werbe- und Konsumentenpsychologie*, S. 12.

213 Ebd.

214 Rosser Reeves, *Reality in Advertising*, [New York, NY] 2015, S. 46.

215 Ebd., S. 48.

216 Ebd., S. 47.

*move the mass millions*[.]«<sup>217</sup>) der Einzigartigkeit eines Angebotes oder Produktes, mit welchem andere Marktteilnehmer:innen im Idealfall nicht konkurrieren können.

Trotz der bestechend einfachen Logik des U. S. P.-Ansatzes scheint dieser alleine kein Garant für erfolgreiches Werbetreiben zu sein, was wohl an der sich ändernden Erwartungshaltung der Konsument:innen gegenüber Werbetreibenden liegt. Felser bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt: »Wir erwarten von Werbung stets ein Minimum an Unterhaltung oder angenehmem Zeitvertreib.«<sup>218</sup> Darüber hinaus liefert er Anhaltspunkte für die regie Intensivierung dieses Anspruches:

Besonders eindringlich zeigt sich die Unterhaltungsfunktion in der alljährlichen Sammlung prämiierter Werbespots in der ›Cannes-Rolle‹. Ihren Unterhaltungswert und ihren ästhetischen Reiz gewinnt Werbung aber manchmal nur dadurch, dass wir sie nicht mehr als Werbung, sondern eher als Kunstwerk betrachten.<sup>219</sup>

Wie aus den grundlegenden Zielen dieser Arbeit abzuleiten ist, gilt es, letzterem Aspekt teilweise zu widersprechen. Erfreulich ist, dass Felser die Hybridisierung von ästhetischem Reiz und Kommerz als Phänomen dingfest macht. Unzutreffend aus meiner Sicht aber ist die, zumindest als partiell angedeutete, Nichtvereinbarkeit von Werbung einerseits und Kunstwerk andererseits. Sehr wohl ist davon auszugehen, dass Konsument:innen die kognitive Dissonanz zwischen den beiden Polen aushalten können, ohne dass dabei der Kunst- oder der Werbecharakter des zu betrachtenden Mediums gänzlich revidiert wird. Diese Arbeit wird sowohl über zeitgenössische Definitionen von Gegenwartskunst als auch über gewählte Untersuchungsbeispiele aufzeigen, dass zeitgenössische Kunst sich gerade über die Grenzen zu ihrem (vermeintlichen) Gegenteil definieren kann.

---

217 Ebd., S. 48.

218 Felser, *Werbe- und Konsumentenpsychologie*, S. 8.

219 Ebd.

### 3.2.2 WERBEMITTEL

Zur Erreichung der Kommunikationsziele steht den Werbetreibenden eine breite Auswahl an Werbemitteln zur Verfügung. Bodo Kluxen definiert sie als »die tatsächliche Erscheinungsform der Werbung, d.h. die Form, in der eine Werbebotschaft [...] die Konsumenten erreicht.«<sup>220</sup> Die Mittel der Kommunikation, so Kroeber-Riel und Esch, »reichen von Plakaten, Zeitungs- und Zeitschriftenanzeigen, Fernseh- und Radio-Werbung, Guerilla-Werbung bis hin zu Internet- und Handy-Werbung.«<sup>221</sup> Gerade vor dem Hintergrund dieser breiten Auswahl ist die tatsächliche Wahl bzw. Kombination von genutzten Informationsträgern, mit welchen Werbetreibende werben, ein durchaus kompliziertes Unterfangen und hängt von einer Vielzahl von Determinanten und Zielvorstellungen ab.

Zu beachten gilt zum Beispiel, dass jedes Werbemittel spezifischen medialen Eigenschaften, technischen Determinanten und damit sensorischen Wahrnehmungspotenzialen unterliegt, die vor dem Hintergrund kultureller Konventionen und Gebräuche unterschiedlich genutzt werden.<sup>222</sup> Auf die Praxis umgemünzt heißt das, dass zum Beispiel ein Plakat an einer Litfaß-Säule grundlegend anders funktioniert als ein Radiowerbespot. Ist das Werbeplakat aufgrund seiner medialen Beschaffenheit rein visuell zugänglich und nutzt es zu diesem Zwecke unterschiedliche Varianten von Bild-, Farb- und Textelemente, so verwendet der Radiospot rein auditive Elemente, die sich aus Geräuschen, Sprache und Musik speisen. Soll Kommunikation gelingen, so muss die intendierte Werbebotschaft auf Seiten der Produktion unter Berücksichtigung des genutzten Mediums und seinen Eigenheiten korrekt verarbeitet und sodann von Rezipient:innen unter Verwendung der passenden Wahrnehmungskonvention entschlüsselt werden – in jedem Falle ist hier also Medienkompetenz von Nöten.

---

220 Bodo Kluxen, *Werbung*, Herne 2014, S. 193.

221 Kroeber-Riel und Esch, *Strategie und Technik der Werbung*, S. 52.

222 Knut Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart und Weimar 2010, S. 26–35.

### 3.2.3 AUDIOVISUELLE WERBUNG:

#### WERBESPOTS, WERBEFILME UND VIRALS

Im Gegensatz zum Plakat und zur Radiowerbung spricht audiovisuelle Werbung mehrere Sinne an. Sie nutzt sowohl die gesamte Bandbreite des auditiven als auch des visuellen Spektrums, spricht also sowohl das Ohr als auch das Auge an. Durch diese sensorische Doppelbelegung vermögen es audiovisuelle Werbungen, wie auch Filme im Allgemeinen, eine besondere Sogwirkung zu entfalten.

Es verwundert daher nicht, dass sich viele Ausführungen über audiovisuelle Werbung mit allgemeinen, jedoch im Prinzip auf diese übertragbaren, Werbewirkungsmodellen befassen. Hildegund Leo etwa führt zum wohl bekanntesten dieser Modelle aus:

Das unter der Kurzformel A-I-D-A bekanntgewordenen Modell der Wirtschaftswerbung [...] beschreibt genau die Funktionen, die ein Werbespot abdecken muß. Das ›A‹ steht für ›Attention‹ und bedeutet die ›Erregung von Aufmerksamkeit‹. Interesse für das Produkt soll ebenfalls erzeugt werden, dafür steht das ›I‹, Mit ›D‹ ist ›Desire‹ gemeint, es handelt sich also um die ›Weckung von Wünschen‹, die schließlich im Kauf münden sollen, jener ›Auslösung von Handlung‹, für die das ›A‹ wie ›Action‹ der Platzhalter ist.<sup>223</sup>

Laut Michael Hiemke ist die Voraussetzung für die Entfaltung dieser und weiterer Potenziale in der audiovisuellen Werbung nun unter anderem, »dass der Werbefilm vom Rezipienten als kongruent wahrgenommen wird, dass also Musik, Bild und beworbenes Produkt zueinander passen.«<sup>224</sup> In diesem Zusammenhang bedient sich audiovisuelle Werbung, wie auch der Spielfilm, an diversen Genres (z. B. Western, Love-Story etc.), verknüpft darüber hinaus aber zusätzlich das zu bewerbende Produkt mit den (vermeintlichen) Wünschen der Zielgruppe und sich ständig wiederholenden Klischees.<sup>225</sup>

<sup>223</sup> Hildegund Leo, *Musik im Fernsehwerbespot*, Frankfurt am Main 1999 (Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Band 29), S. 37.

<sup>224</sup> Michael Hiemke, Art. »Werbefilm«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 570.

<sup>225</sup> Leo, »*Musik im Fernsehwerbespot*«, S. 35.

Überdies auffällig ist, dass in vielen theoretischen Überlegungen zu audiovisueller Werbung oftmals keine klaren Definitionen der Unterkategorien von audiovisueller Werbung existieren. So werden die Begriffe *Werbefilm* und *Werbespot* (genaue Definitionen weiter unten) seitens der Allgemeinheit nicht selten synonym genutzt oder es wird konsequent nur einer der Termini erwähnt (etwa bei Hiemke<sup>226</sup> oder Monaco und Bock<sup>227</sup>). Einen diesbezüglich ordnungsstiftenden Vorschlag liefern Albert Heiser, Bernd Bluhme, Wolf Bosse und Petra Hochrein in *Bleiben Sie dran. Konzeption, Produktion und Postproduktion von Werbespots, -filmen und Virals*<sup>228</sup>. Sie unterscheiden zwischen »Werbefilm«<sup>229</sup> und »Werbespot«<sup>230</sup> primär über die herangetragene Fragestellung, wo das audiovisuelle Erzeugnis ausgestrahlt wird: »Die Unterscheidung zwischen Werbefilm und Werbespot orientiert sich am technischen Verbreitungsmedium Kino oder Fernsehen. Im Fernsehen spricht man von Werbespot, im Kino spricht man von Werbefilm.«<sup>231</sup>

Des Weiteren, so Heiser et al., sind (Kino-)Werbefilme meist von größerer zeitlicher Länge sowie von aufwändigerem und komplexerem Produktionsstandard. Letzteres ist vor allem dem Umstand geschuldet, dass das Kino im Vergleich zum Fernsehen sehr viel üppigere technische Potenziale aufweist, was Bild- und Soundqualität angeht.<sup>232</sup> Da, so Heiser et al. weiter, der Werbefilm im Kino im direkten Konkurrenzverhältnis zum Hauptfilm steht, neigen Werbefilme dazu, cineastische Ästhetiken und im Verhältnis zum TV-Spot ausgeprägtere narrative Konzepte zu nutzen.<sup>233</sup> Zuletzt unterscheiden die Autor:innen Werbefilme und Werbespots auch hinsichtlich der Wahrnehmungsbedingungen und folglich der entgegengebrachten Aufmerksamkeit: Im Kino können sich Zuschauer:innen dem Werbefilm auf der von Dunkelheit um-

---

226 Hiemke, »Werbefilm«, S. 570–571.

227 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Werbefilm«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 278.

228 Albert Heiser, Bernd Bluhme, Wolf Bosse, Petra Hochrein, *Bleiben Sie dran. Konzeption, Produktion und Postproduktion von Werbespots, -filmen und Virals*, Berlin 2009.

229 Ebd., S. 16.

230 Ebd.

231 Ebd.

232 Ebd., S. 22–23.

233 Ebd., S. 23–24.

gebenen Leinwand kaum entziehen.<sup>234</sup> Zurstiege spitzt zu: »[H]ier stellt sich die Werbung ihren Betrachtern in den Weg und nutzt den Umstand, dass man im Bauch des Kinos buchstäblich ein gefesselter Zuschauer ist.«<sup>235</sup> Im Vergleich dazu ist es laut Heiser et al. zu Hause ein Leichtes, dem Werbeblock auf dem TV-Gerät durch schlichtes Umschalten etc. zu entgehen.<sup>236</sup> Trotz des geringeren Bindungspotenzials zeigt Zurstiege die Vorteile von Fernsehen und Werbespots auf (»Das gute alte Fernsehen ist aus Sicht der Werbetreibenden nach wie vor ein attraktiver Werbeträger, weil es die vergleichsweise breit gestreute, massenhafte Ansprache großer Publika ermöglicht.«<sup>237</sup>) und betont zugleich die Anknüpfungsmöglichkeiten zum Internet (»Alle Fernsehveranstalter bedienen darüber hinaus ihr Publikum mit Mediatheken sowie Online-Angeboten und bieten Werbetreibenden damit viele Möglichkeiten, Online- und Offline-Werbung miteinander zu verbinden.«<sup>238</sup>).

Passend zu den Übergangsmöglichkeiten in die vernetzte Welt identifizieren Heiser et al. das »Viral«<sup>239</sup> (bei Zurstiege auch »Virale[r] Spot«<sup>240</sup>) als dritte und jüngste Form der audiovisuellen Medien – konzeptionelles und praktisches Alleinstellungsmerkmal ist seine Verbreitung im Internet.<sup>241</sup> Zunächst ist zwischen dem Viral als Werbeform und dem Adjektiv »[v]iral«<sup>242</sup> zu unterscheiden. Als Eigenschaftswort meint viral »die epidemische, unkontrollierte und sprunghaft ansteigende Ausbreitung einer elektronischen Botschaft im Internet.«<sup>243</sup>

Damit einher geht laut Heiser et al. die Vorannahme, dass das Internet ein interaktives und dialogfähiges Medium ist, in welchem die Besprechung und die freiwillige Verbreitung von Inhalten in den Händen der User:innen liegt. Virals als audiovisuelle Werbeformen simulieren nun diese Strategie der

---

234 Ebd., S. 21.

235 Zurstiege, *Medien und Werbung*, S. 76.

236 Heiser et al., *Bleiben Sie dran*, S. 21.

237 Zurstiege, *Medien und Werbung*, S. 73.

238 Ebd.

239 Heiser et al., *Bleiben Sie dran*, S. 16.

240 Zurstiege, *Medien und Werbung*, S. 89.

241 Heiser et al., *Bleiben Sie dran*, S. 16.

242 Ebd., S. 25.

243 Ebd.

Mund-zu-Mund-Propaganda, indem sie zunächst nicht primär als Werbung in Erscheinung treten und damit eher von persönlichen Weiterempfehlungen – soll heißen seitens des sozialen Umfelds oder seitens vertrauenswürdiger Meinungsführer:innen – profitieren.<sup>244</sup>

Dass das Konzept der konsumorientierten Informationsverbreitung über Meinungsführer:innen bereits in den (analogen) 1940er-Jahren forschungsrelevant war, zeigt Zurstiege übrigens im Verweis auf die Arbeiten des Soziologen Paul Lazarfeld.<sup>245</sup> Heute sind bei der Verbreitung von Inhalten ganz wesentlich die sozialen Netzwerke involviert<sup>246</sup> und auch das sogenannte »seeding«<sup>247</sup>, das heißt die »strategische Erstplatzierung viraler Botschaften auf hoch frequentierten und glaubwürdigen Plattformen«<sup>248</sup> spielt bei der Simulation der Mund-zu-Mund-Kommunikation innerhalb relevanter Zielgruppen eine immer wichtigere Rolle.<sup>249</sup>

Um nun tatsächlich einen viralen Erfolg landen zu können, müssen die Spots für das Internet neue Maßstäbe im Hinblick auf den Unterhaltungswertwert liefern. »Advertainment, die Kombination aus Advertising (Werbung) und Entertainment (Unterhaltung), ist«<sup>250</sup> so Heiser et al., »für die Weiterleitung und Empfehlung der Filme extrem wichtig.«<sup>251</sup> Bewährte Gestaltungsmerkmale, die diesem Anspruch dienlich sind, finden sich, so die Autor:innen weiter, in audiovisuellen Ausgestaltungen, die eine oder mehrere der folgenden Elemente enthalten: »Hohe Authentizität, [e]xtreme Tabubrüche und Regelverletzungen, Absurditäten und Abweichungen von Normen, [e]xtreme Genres wie Thriller, Horror, Splatter [sowie] [s]chwarzer Humor und Slapstick.«<sup>252</sup> Auch Zurstiege betont: »Um sich als Thema und Tauschob-

---

244 Ebd., S. 25–26.

245 Zurstiege, *Medien und Werbung*, S. 89.

246 Heiser et al., *Bleiben Sie dran*, S. 26.

247 Ebd.

248 Ebd.

249 Ebd.

250 Ebd., S. 29.

251 Ebd.

252 Ebd.

jekt in den sozialen Netzwerken behaupten zu können, setzen virale Kampagnen [...] auf vergleichsweise spektakuläre und provokative Darstellungen.«<sup>253</sup>

Einen besonderen Griff in die Trickkiste im Hinblick auf (vermeintliche) Authentizität aber leisten Werbetreibende, wenn die Stilistik der von gewöhnlichen User:innen erstellten und verbreiteten Amateuraufnahmen bewusst kopiert werden. Dies kann geschehen durch die bewusste Verwendung von vergleichsweise verwackelten Bildern und schlechter Tonqualität.<sup>254</sup> Vor allem im Falle solcher audiovisuellen Werbungen, die als user:innen-generated Content daherkommen, ist der Werbecharakter aber oft nur schwer zu erkennen. Heiser et al. konstatieren:

Bei allen Virals ist erkennbar, dass das Verkaufsobjekt, das Branding oder Logo in den Hintergrund treten. Das ist ein wesentlicher Unterschied zur klassischen Werbung. Vordergründige Werbung kann den Empfehler unglaubwürdig machen und wird daher gemieden. [...] Oft erfolgt die Auflösung des Absenders erst auf einer untergeordneten Internetseite mit dem Namen der Promotion.<sup>255</sup>

Schlussfolgernd sei noch einmal das vorgeschlagenen Begriffstrias aus Werbespot, Werbefilm und Viral betrachtet. So mag diese zwar zunächst als eingängig und begründet erscheinen. Es ist jedoch ebenfalls festzustellen, dass die einzelnen Kategorien keinesfalls klar abgrenzbar sind. Heiser et al. geben an wenigen, aber einschlägigen Passagen immer wieder selbst Hinweise zu diesem Problem: So betonen sie im Vergleich zwischen Werbespots und Werbefilmen die zum Teil sehr hohe Ähnlichkeit hinsichtlich der dramaturgischen Erzählstruktur.<sup>256</sup> Ein Beleg dafür, so gestehen sie ein, ist auch, dass innerhalb der Cannes-Rolle (eine Zusammenstellung prämierter Filme durch das Cannes Lions International Festival of Creativity) kein Unterschied zwischen TV-Werbung einerseits und Kino-Werbung andererseits gemacht wird.<sup>257</sup>

---

<sup>253</sup> Zurstiege, *Medien und Werbung*, S. 89.

<sup>254</sup> Heiser et al., *Bleiben Sie dran*, S. 29–30.

<sup>255</sup> Ebd., S. 34.

<sup>256</sup> Ebd., S. 24.

<sup>257</sup> Ebd.

Darüber hinaus kommt es immer wieder zu Fällen, in welchen audiovisuelle Werbungen, die ursprünglich für ein bestimmtes Medium konzeptioniert und produziert wurden, schließlich doch über ein anderes oder mehrere Medien gleichzeitig verbreitet werden – dies ist zum Beispiel dann der Fall, wenn ein Spot für die Ausstrahlung im Fernsehen verboten wurde und dann mit großer Popularität im Internet läuft oder dann, wenn Virals es in der Nachbetrachtung des Erfolgs ins Fernsehen schaffen.<sup>258</sup> Zudem, so zeigt Zurstiege etwa am Beispiel des Fernsehens auf, verwässern die Grenzen zwischen den Einzelmedien zunehmend, indem Inhalte durch deren Bereitstellung auf Plattformen und Mediatheken auf einer Vielzahl von Geräten (wie etwa Smartphones und Tablets) wiedergegeben werden können.<sup>259</sup>

Wie also soll man nun einerseits im Allgemeinen, andererseits im speziellen Fall dieser Studie mit den Begrifflichkeiten umgehen? Trotz der Schwächen der vorgeschlagenen Begriffstrios (Werbespot, Werbefilm, Viral), kann man den Problemen der schwierigen Abgrenzung entgegenkommen, indem man die Begriffe nicht als hermetisch abgesteckt, sondern als fließendes und mehrdimensionales Kontinuum mit der Möglichkeit von Hybridbildungen versteht. Audiovisuelle Werbungen können demzufolge also Eigenschaften mehrerer Kategorien aufweisen, wobei die Begriffskategorien selbst einem stetigen Wandel unterzogen sind. Im sehr speziellen Zusammenhang dieser Arbeit werde ich, wenn es um den Untersuchungskorpus geht, aber gezielt von *Werbefilmen* sprechen, da, wie zu sehen sein wird, neben der Verwendung von Kunstmusik, der kleinste gemeinsame Nenner im hohen Grad an Narrativität verankert liegt (ein Faktor, der zuallererst dem Werbefilm zugesprochen wird) und ich vor allem diesen in den Fokus der Analyse rücken möchte. Der hohe Narrativitätsgrad wird besonders ersichtlich, wenn man diesen nicht nur als visuell, sondern auch als auditiv vermittelt versteht. Gerade die mit Bedeutung und Konnotationen behaftete Kunstmusik ist für diese Vermittlerfunktion nämlich besonders geeignet.

---

258 Ebd., S. 28.

259 Zurstiege, *Medien und Werbung*, S. 83–84.

### 3.3 DAS AUDITIVE IN AUDIOVISUELLEN ERZEUGNISSEN: KOMPONENTEN UND KOMBINATIONEN

Ob Spielfilm, Dokumentarfilm, Werbefilm oder Musikvideo: Jedes audiovisuelle Erzeugnis besitzt – neben visuellen, narrativen und weiteren Ebenen – auch eine auditive Ebene. Ihre Einzelkomponenten bestehen laut James Buhler, David Neumeyer und Rob Deemer (*Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*<sup>260</sup>) aus Sprache (»speech«<sup>261</sup>), Sound-Effekten (»[s]ound effects«<sup>262</sup>) und Musik (»music«<sup>263</sup>). Auch Markus Bandur betont: »Geräusche bilden zusammen mit Sprache / Dialog und Musik die drei wesentlichen Bestandteile der auditiven Schicht eines Films.«<sup>264</sup> Zusätzlich verweisen Buhler et al. auch auf deren Grenz- und Überschneidungsbereiche, die aus den Kombinationen »partly speech, partly effects (ex.: crowd or party noise)«<sup>265</sup>, »partly effects, partly music (ex.: humming or whistling)«<sup>266</sup> und »partly music, partly speech (ex.: singing with lyrics)«<sup>267</sup> bestehen.<sup>268</sup>

Alle Komponenten der auditiven Ebene (mitsamt Kombinationen) können eine Entsprechung auf der visuellen Ebene haben (etwa dann, wenn passend zur gehörten Stimme eine sprechende Person zu sehen ist) – hier spricht man von »onscreen«<sup>269</sup>; bleibt die visuelle Entsprechung zum Ton aus (etwa dann, wenn die sprechende Person nicht im Bild ist), nutzt man den Terminus »offscreen«<sup>270</sup>. In beiden Fällen bezieht man sich auf sogenannten

260 James Buhler, David Neumeyer und Rob Deemer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, New York und Oxford 2010.

261 Ebd., S. 11.

262 Ebd., S. 13.

263 Ebd., S. 16.

264 Markus Bandur, Art. »Geräusch, -dramaturgie«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 186.

265 Buhler et al., *Hearing the Movies*, S. 10.

266 Ebd.

267 Ebd.

268 Ebd.

269 Hans Jürgen Wulff, Art. »Off/On«, zuletzt geändert am 23.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:offon-1218?s\[\]=onscreen](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:offon-1218?s[]=onscreen), abgerufen am 01.10.2024.

270 Ebd.

»diegetischen Ton«<sup>271</sup>, man geht also davon aus, dass die akustischen Quellen ein und demselben, als persistent erachteten, filmischen Raum (»Einheit der Szene«<sup>272</sup>) entstammen.<sup>273</sup>

Mit Buhler et al. könnte man auch aussagen: »[D]iegetic sound [hier als Oberbegriff für alle auditiven Erscheinungen im Film] refers to everything that can be heard by characters in the film.«<sup>274</sup> Umgekehrt verhält es sich bei nichtdiegetischem Ton: »Nondiegetic sound [...] cannot be heard by the characters.«<sup>275</sup>

Betrachtet man die Einzelkomponenten der auditiven Ebene näher, so kann man zunächst feststellen, dass Deemer et al. der Sprache (speech) über ihre semantische Dimension vor allem einen informativen Wert im Hinblick auf die Narration zuweisen. Die Notwendigkeit der sprachlichen Vermittlung ist vor allem dann gegeben, wenn Informationen über andere Ebenen nicht oder nur sehr bedingt zu erhalten sind. Neben dem reinen Informationswert ist es ebenfalls bedeutsam, wie ein im Zusammenhang des Films relevanter Satz gesprochen wird. Wird er zum Beispiel laut oder leise, flüsternd oder schreiend, traurig oder freudig, ironisch oder ernst gesprochen? Es ist also der die Sprache färbende Unterton, der, zusätzlich zum Informationswert, auch einen emotionalen Gehalt mitliefert.<sup>276</sup>

Sound-Effekte (sound effects) können laut Deemer et al. ebenfalls zur Kreierung eines Informationswertes genutzt werden. Sie konstruieren zum Beispiel Vorstellungen von Objekten, Tieren und Menschen, welche zwar nicht zwangsläufig zu sehen sein müssen (offscreen), wohl aber dem Ohr zugänglich gemacht werden können (man denke hier etwa an menschliches Lachen oder Weinen etc.).<sup>277</sup> Neben Sound-Effekten bilden auch »Atmo«<sup>278-</sup>

---

271 Ebd.

272 Ebd.

273 Ebd.

274 Buhler et al., *Hearing the Movies*, S. 66.

275 Ebd.

276 Ebd., S. 11.

277 Ebd., S. 13.

278 James zu Hüningen und Nicola Leffers, Art. »Atmo«, zuletzt geändert am 22.12.2021, in: Wulf (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:atmo-2273>, abgerufen am 01.10.2024.

bzw. Umgebungsgeräusche (»[a]mbient sound«<sup>279</sup> oder »generic noise«<sup>280</sup>) eine eigene Unterkategorie. Zu ihnen zählen weniger auditive Einzelphänomene, die einem spezifischen Subjekt oder Objekt zuzuordnen sind oder diese aktiv konstituieren, als viel eher solche akustischen Konglomerate, die den narrativen Filmraum erweitern.<sup>281</sup> Vor allem die Kategorie der Umgebungsgeräusche kann auch außerhalb des Bildausschnitts – also offscreen – verortet sein.<sup>282</sup> Beispielhaft könnte man hier an die Umgebungsgeräusche einer Großstadt denken: Auch wenn etwa nur kleine Teile von dieser für die Zuschauer:innen über den Bildausschnitt sichtbar sind (z. B. eine gezeigte Häuserfront), so entsteht keine Verwirrung, wenn ein solches akustisches Konglomerat wahrnehmbar ist, das sich etwa aus den Geräuschen von (hier nicht explizit sichtbaren) Menschenansammlungen, Autos und Zügen speist. Zusammenfassend bestätigen Atmo- und Umgebungsgeräusche den erwartbaren Raum im Rahmen der Konventionen des Tonfilms.<sup>283</sup>

Den Sound-Effekten und Umgebungsgeräuschen (aber auch den anderen auditiven Elementen) ist in diesem Zusammenhang gemein: Zwar geht es, wie Bandur beschreibt, auch darum, den »Realitätseindruck«<sup>284</sup> durch die enge Verbindung zwischen Geräusch und visuellem Vorgang zu intensivieren, jedoch wird die akustische Information intentional vergrößert und manipuliert.<sup>285</sup> Dahinter liegt zum einen die Absicht, sich selektiv am Fokus des Kamerablicks zu orientieren und zugleich die Aufmerksamkeit der Rezipient:innen zu lenken,<sup>286</sup> zum anderen, und hier sei wieder auf Buhler et al. verwiesen, soll die Ausgestaltung der Sound-Effekte schlicht der narrativen Verständlichkeit dienen<sup>287</sup> – mit anderen Worten: »Sound effects help to [...] identify the actions, objects, or events important to the narrative.«<sup>288</sup>

---

279 Buhler et al., *Hearing the Movies*, S. 13.

280 Ebd.

281 Ebd., S. 13–14.

282 Ebd., S. 14.

283 Ebd.

284 Bandur, »Geräusch, -dramaturgie«, S. 186.

285 Ebd.

286 Ebd.

287 Buhler et al., *Hearing the Movies*, S. 66.

288 Ebd.

Als dritten Bestandteil der auditiven Ebene nennen Buhler et al. die Musik (music). Diese wirkt im Gegensatz zum Dialog und den einzelnen Unterkategorien des Sounds laut den Autor:innen weitaus weniger spezifisch und ist an der reinen, der Ebene des Narrativen dienlichen, Informationsvermittlung kaum beteiligt.<sup>289</sup> Viel eher eignet sie sich zum Erzeugen von Emotionen und zur Beeinflussung der Art und Weise, wie das Gesehene gefühlsmäßig gelesen und verarbeitet wird.<sup>290</sup> An zusätzlichem Informationswert gewinnt Musik laut Buhler et al. im Film nur, wenn sie z. B. leitmotivisch (»leitmotiv«<sup>291</sup>) bzw. zeichen- bzw. symbolhaft genutzt wird, das heißt etwa dann, wenn ein Leitmotiv mit einer Person verknüpft wird und im weiteren Verlauf anstelle einer etwaigen visuellen Abwesenheit tritt. Damit ist die Person oder ihr Wirken zumindest gedanklich präsent.<sup>292</sup> Darüber hinaus beeinflusst und strukturiert Musik die Zeit (»influencing and organizing time«<sup>293</sup>) – zum Beispiel zeigt sie durch musikhärente Kontinuitäten und Brüche an, welche Einstellungen einer Sequenz oder mehrerer Sequenzen zueinander gehören und welche nicht.<sup>294</sup>

Die Unterscheidung zwischen diegetisch (diegetic) und nichtdiegetisch (nondiegetic) ist besonders für die Musik bedeutsam. Generell überwiegt (außer im Musical-Film), wie Panja Mücke betont, nichtdiegetische Musik<sup>295</sup> bzw. »nondiegetic music«<sup>296</sup> (=»music not belonging to the physical world shown in the film«<sup>297</sup>). Diegetische Musik (auch »[d]iegetic [m]usic«<sup>298</sup>, »In-

---

289 Ebd., S. 16.

290 Ebd., S. 17.

291 Ebd.

292 Ebd.

293 Ebd.

294 Ebd., S. 18.

295 Panja Mücke, Art. »Diegetic Music«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 124.

296 Buhler et al., *Hearing the Movies*, S. 19.

297 Ebd.

298 Mücke, »Diegetic Music«, S. 123.

zidenzmusik«<sup>299</sup> oder »source-music«<sup>300</sup>), so sie auch seltener vorkommt, kann jedoch in vielfachen Spielarten auftauchen, etwa dann,

wenn der Klangerzeuger – eine musizierende Kapelle, ein Klavierspieler, eine Sängerin, ein Tonbandgerät etc. – im Bild gezeigt wird. Diegetic Music kann instrumental oder vokal sein, sie kann im Film über ein Primärmedium (Sänger Instrumentalist) oder Sekundärmedium (Plattenspieler, Radio, CD-Player) vermittelt werden.<sup>301</sup>

Sowohl diegetische als auch nichtdiegetische Musiken (aber auch Dialoge und Geräusche) können sowohl im Vordergrund (»foreground«<sup>302</sup>) als auch im Hintergrund (»background«<sup>303</sup>) agieren und leicht zwischen diesen Positionen variieren.<sup>304</sup> Hintergründig agiert Musik, wenn sie beispielsweise hinter einem Dialog zurücktritt.<sup>305</sup> Vordergründig hingegen heißt, dass die Musik die Sequenz (etwa durch ihre Lautstärke)<sup>306</sup> dominiert.<sup>307</sup> Dies kann etwa bei musikalisch-nichtdiegetisch unterlegten Verfolgungsjagden,<sup>308</sup> aber auch bei musikalisch-diegetischen »on-screen performance[s]«<sup>309</sup>, sprich bei musikalischen Auftritten relevanter Filmcharaktere, der Fall sein. Agiert die Musik derart vordergründig, wie im Falle der on-screen-performances, kommt es zu einer speziellen hierarchischen Angleichung zwischen Teilen der auditiven Ebene einerseits und dem visuell Dargestellten andererseits. Buhler et al.

299 Markus Bandur, Art. »Inzidenzmusik«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 247.

300 Josef Kloppenburg, »Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen«, in: *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*, hrsg. von Josef Kloppenburg, Laaber 2000, S. 48.

301 Mücke, »Diegetic Music«, S. 124.

302 Buhler et al., *Hearing the Movies*, S. 20.

303 Ebd.

304 Ebd., S. 19–20.

305 Ebd., S. 20.

306 Ebd., S. 19.

307 Ebd., S. 18.

308 Ebd., S. 19.

309 Ebd., S. 18.

beschreiben dieses Phänomen folgendermaßen: »[T]he form of the music dictates – it ›becomes‹ – the form of the scene.«<sup>310</sup>

### 3.4 MUSIK IN AUDIOVISUELLEN ERZEUGNISSEN

Für das Aufeinandertreffen von Musik und visuellen Inhalten müssen Beschreibungskategorien, Modelle und Funktionszusammenhänge formuliert werden. Diesem Unterfangen haben sich in größerem Umfang Wissenschaftler:innen, Komponist:innen sowie Praktiker:innen gewidmet. Auffällig dabei ist, dass sich die meisten dieser Ausführungen explizit oder implizit entweder lediglich auf Kino- und TV-Filme beziehen oder dass sie stellenweise zu allgemein formuliert sind, um auch für die Spezifika des Werbefilms vollumfängliche Gültigkeit zu erlangen. Nichtsdestotrotz soll bei allen Unterschieden zwischen Film und Werbefilm aufgezeigt werden, dass die Verhältnisse zwischen (Kunst-)Musik und anderen Ebenen in beiden audiovisuellen Formen Ähnlichkeiten aufweisen.

#### 3.4.1 MUSIK IM FILM

Schreibt man über Musik im Film, so muss man sich vergegenwärtigen, dass Filmmusik, wie bereits in Kap. 3.1.2 erwähnt, funktionale Musik ist. Um noch einmal zu verdeutlichen, bedeutet dies, dass sie im Gegensatz zum Beispiel zur absoluten Musik nicht »von sogenannten außermusikalischen Momenten unabhängig ist und sich alleine durch sich selbst begründet«<sup>311</sup>, sondern dass sie einen bestimmten, externen Zweck erfüllt. Zu beachten gilt allerdings, dass selbst ursprünglich absolute Musik spätestens dann zur funktionalen Filmmusik wird, wenn sie als solche behandelt wird. Was im Folgenden also für Filmmusik im übergeordneten Sinne gilt, trifft auch auf im Kontext des Films genutzte Kunstmusik zu – auch wenn sich hier noch einige weitere Spezifika ergeben.

---

310 Ebd.

311 Seidel, »Absolute Musik«, Sp. 16.

### 3.4.1.1 FUNKTIONEN VON FILMMUSIK

Ganz allgemein wird Filmmusik – wie Josef Kloppenburg in *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte, Ästhetik, Funktionalität*<sup>312</sup> formuliert – eingesetzt, »um den Film zu vermitteln, um die Wahrnehmung des Rezipienten zu steuern, um Einfluss zu nehmen auf seine Empfindungen und seine kognitive Verarbeitung des Sicht- und Hörbaren«<sup>313</sup>. Den tatsächlichen Ausgestaltungs- und Einsatzformen der Filmmusik geht dabei stets ein Set an vermuteten, überindividuellen Wirkungen beim Publikum voraus.<sup>314</sup> Filmmusikfunktionen können deshalb als »intendierte Wirkungen von Filmmusik«<sup>315</sup> verstanden werden.

Versucht man die Funktionen von Filmmusik nun detaillierter zu ergründen, so stößt man in der wissenschaftsgeschichtlichen Rückschau auf teilweise sehr heterogene, spezifische oder gar sich überschneidende Einzelbeschreibungen, die zudem vereinzelt in unterschiedlichste und teils unvollständige Systematisierungszusammenhänge gebracht werden. Keinesfalls besteht hier deshalb der Anspruch, die Gesamtheit aller Funktionsmodelle und Funktionsbeschreibungen von Filmmusik darzustellen. Es soll jedoch ein reduzierter forschungsgeschichtlicher Überblick geleistet werden, der zum Ziel hat, die prinzipielle Kompatibilität zwischen Werbefilmmusik und Werbefilmphänomenen einerseits und Beschreibungen zu Filmmusikfunktionen, Filmmusiktechniken und Bild-Musik-Relationen andererseits punktuell aufzuzeigen. Es sei noch angemerkt, dass im Falle der Filmmusik nach Autor:innen, bei der Werbefilmmusik aber nach Formen (und Funktionen) gegliedert wird. Dieser Umstand liegt in der Andersartigkeit des jeweiligen Forschungsfeldes begründet, womit sich unterschiedliche Aufarbeitungsstrategien als tragfähig erweisen.

#### 3.4.1.1.1 ZOFIA LISSA

Quasi als Urgestein im Diskurs um die Funktionen der Filmmusik gilt die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa. In ihrer in der DDR 1965 er-

312 Josef Kloppenburg (Hrsg.): *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, Lilienthal<sup>3</sup>2020.

313 Ebd., S. 139.

314 Claudia Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg<sup>2</sup>2014, S. 59.

315 Ebd.

schienenen Monografie *Ästhetik der Filmmusik*<sup>316</sup> beschreibt sie insgesamt 13 Filmmusikfunktionen, die in der Folgezeit explizit oder implizit aufgegriffen, weiterentwickelt oder systematisiert wurden. Zu den von Lissa formulierten Funktionen gehören: »1. [Das] [...] Wesen des Illustrativen«<sup>317</sup>, »2. Musik zu Unterstreichung von Bewegungen«<sup>318</sup>, »3. Die musikalische Stilisierung realer Geräusche«<sup>319</sup>, »4. Die Musik als Repräsentation des dargestellten Raumes«<sup>320</sup>, »5. Die Musik als Repräsentation der dargestellten Zeit«<sup>321</sup>, »6. Die Deformationen des Klangmaterials«<sup>322</sup>, »7. Die Musik als Kommentar im Film«<sup>323</sup>, »8. Die Musik in ihrer natürlichen Rolle«<sup>324</sup>, »9. Die Musik als Ausdruck psychischer Erlebnisse«<sup>325</sup>, »10. Die Musik als Grundlage der Einfühlung«<sup>326</sup>, »11. Die Musik als Symbol«<sup>327</sup>, »12. Die Musik als Mittel zur Antizipierung des Handlungsinhaltes«<sup>328</sup> und »13. Die Musik als formal einender Faktor«<sup>329</sup>. Es soll sich an dieser Stelle zunächst mit der schlichten Aufzählung als Ausgangsbasis begnügt werden. Zu einem späteren Zeitpunkt aber wird auf einzelne Funktionen (vor allem: Musik als Symbol) detaillierter eingegangen.

#### 3.4.1.1.2 HANSJÖRG PAULI

Als Gegenpol zu den stark ausdifferenzierten und teilweise spitzfindigen Funktionsbeschreibungen Lissas wirkt Paulis reduziertes und vereinheitlichendes Modell. Darin unterscheidet er schlicht zwischen drei Funktionen

---

316 Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965.

317 Ebd., S. 115.

318 Ebd., S. 120.

319 Ebd., S. 124.

320 Ebd., S. 131.

321 Ebd., S. 145.

322 Ebd., S. 152.

323 Ebd., S. 158.

324 Ebd., S. 163.

325 Ebd., S. 173.

326 Ebd., S. 193.

327 Ebd., S. 202.

328 Ebd., S. 209.

329 Ebd., S. 214.

der Musik, nämlich der »Paraphrasierung«<sup>330</sup>, der »Polarisierung«<sup>331</sup> und der »Kontrapunktierung«<sup>332</sup>.

Unter paraphrasierender Musik versteht Pauli solche Musik, »deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten ableitet.«<sup>333</sup> Einfach ausgedrückt bedeutet dies, dass, wie der Filmmusikkomponist und Musikwissenschaftler Enjott Schneider bezugnehmend schreibt, »in der Liebeszene [...] Liebesmusik, in der Verfolgungsszene [...] Verfolgungsmusik, in der Beerdigungsszene [...] Beerdigungsmusik«<sup>334</sup> erklingt. Wie auch die Bedeutung des Wortes erahnen lässt, umschreibt die Musik bei der Paraphrasierung also jenes, was visuell bereits vorliegt.<sup>335</sup> Paraphrasierende Filmmusik kann einerseits den emotionalen Gehalt doppeln, andererseits, wie vor allem noch im Stumm- sowie im frühen Tonfilm geschehen, Bewegungsabläufe musikalisch nachbilden, was in seiner ausgereiftesten Form als »Mickeymousing«<sup>336</sup> bezeichnet wird.<sup>337</sup> Schneider sieht in der Paraphrasierung bei all ihrer Sinnhaftigkeit und Notwendigkeit auch die Gefahr der Tautologisierung. Vom künstlerischen Standpunkt aus ist sie, so Schneider weiter, langweilig und ein Zeichen von Schwäche. Andererseits eignet sie sich aber auch zur karikaturenhafte Überzeichnung.<sup>338</sup>

Als polarisierende Musik bezeichnet Pauli eine Musik, die »kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt.«<sup>339</sup> Als filmhistorisch frühes Anwendungsbeispiel nennt Pauli (hier im Zusammenhang des Stummfilms) die dem Film vorgelagerten Titelmusiken, die das Publikum während der Ein-

330 Pauli, *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*, S. 104.

331 Ebd.

332 Ebd.

333 Ebd.

334 Enjott Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz <sup>4</sup>2011, S. 25.

335 Ebd.

336 Guido Heldt, Art. »Mickey mousing«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 324; Pauli, *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*, S. 104.

337 Pauli, *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*, S. 104.

338 Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 25.

339 Pauli, *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*, S. 104.

blendung der an der Filmherstellung Beteiligten emotional auf jenes vorbereiteten, was sich im Hauptfilm bzw. in der kommenden Szene anschließt.<sup>340</sup> Schneider beschreibt zur Veranschaulichung desselben Phänomens das Bild eines neutral blickenden jungen Mannes, der je nach Art der musikalischen Untermalung (als Varianten nennt er beispielhaft dramatische Krimimusik, eine fröhliche Swing-Musik und ein lyrisches Liebesthema) seitens des Publikums nicht mehr als neutral, sondern als gut oder böse, lustig oder traurig, aktiv oder passiv usw. charakterisiert wird.<sup>341</sup> Weiter schreibt er: »Durch ›Polarisieren‹ kann eine Tür hoffnungsvoll erscheinen, eine Bergwand, eine Wolkenformation heilig-verbrämt. Ausdrucksarme Bilder [...] erhalten dadurch eine Emotionalität.«<sup>342</sup>

Unter kontrapunktierender Musik schließlich stellt sich Pauli eine Musik vor, »deren eindeutiger Charakter dem ebenfalls eindeutigen Charakter der Bilder, den Bildinhalten, klar widerspricht.«<sup>343</sup> Vitus Froesch beschreibt dieser Definition ähnelnd: »Filmspezifisch bezeichnet der Begriff [Kontrapunkt] [...] eine entgegengesetzte bzw. den erwarteten musikalischen Stereotypen bewusst widersprechende musikalische Umsetzung[.]«<sup>344</sup>

Man denke hier zum Beispiel an den Film *A CLOCKWORK ORANGE* (GB / USA 1971) von Stanley Kubrick, in welchem die willkürlichen Gewaltexzesse des jungen Alex neben Musicalsongs wie Arthur Freeds und Nacio Herb Browns *Singing in the Rain* auch mit Meisterwerken der Kunstmusik untermalt werden – wozu zum Beispiel Gioacchino Rossinis *Ouverture* zu seiner Oper *La gazza ladra* zählt. Doch auch der Protagonist selbst nutzt Kunstmusik – namentlich Beethovens zweiten Satz der *Symphonie Nr. 9* op. 125 – als diegetisches Stimulans für seine Sex- und Gewaltfantasien. Die durch Kontrapunktieren erzeugte Diskrepanz wird sofort ersichtlich: Musikalische Hochkultur als Ausdruck der westlichen Zivilisation trifft hier auf einen Vergewaltiger und Mörder, der sich diese Musik zu eigen macht und sie als Antriebsmotor für seine Schandtaten nutzt.

340 Ebd., S. 105.

341 Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 24.

342 Ebd.

343 Pauli, *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*, S. 104.

344 Vitus Froesch, Art. »Kontrapunkt«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 283.

Kontrapunktierende Musik schafft im Idealfall also

eine Rezeptionssituation, die dem Betrachter das Behagen raubt: die Bilder behaupten etwas, die Töne behaupten das Gegenteil; hält er sich an die Bilder, so stören ihn die Töne; hält er sich an die Töne, so kommt er mit den Bildern nicht zurecht; statt die Szene passiv zu genießen, sich in sie hineinträumen zu können, wird er auf Distanz gerückt und mithin gezwungen, aktiv zu werden, das heißt darüber nachzudenken, was das soll.<sup>345</sup>

Es gilt jedoch zwischen visuellen Vorder- und Hintergrundphänomenen sowie ggf. nicht sichtbaren (bzw. inneren) Vorgängen inklusive zugehöriger Musiken zu unterscheiden. Dies hat letztlich auch Auswirkungen auf Paulis Begriffstrias. Dass er sich dessen aber bewusst ist, zeigt er, indem er schreibt:

Filmbilder sind [...] selten absolut homogen. [...] Freilich werden die Bildelemente meist hierarchisch geordnet sein; wo die Verhältnisse der Menschen und Dinge untereinander sich in äußerlich (bewegungsmäßig) oder innerlich (gefühlsmäßig) turbulenten Szenen konkretisieren, mag man zwischen vordergründigen Inhalten (Handlung) und hintergründigen Inhalten (Ort und Zeit der Handlung) unterscheiden. In solchen Fällen hat der Komponist die Wahl: er kann die vordergründigen oder die hintergründigen Inhalte paraphrasieren.<sup>346</sup>

Was hier in Bezug auf die Paraphrasierung gilt, kann resultierend auch für die übrigen Bild-Musik-Relationen gedacht werden. Versucht man also zu analysieren, ob die Musik eines Films paraphrasierend, polarisierend oder kontrapunktierend ist, so muss man stets fragen: Paraphrasierend, polarisierend oder kontrapunktierend in Bezug auf welchen Aspekt oder welche Ebene des Bildes? Um bei dem Beispiel aus *A CLOCKWORK ORANGE* zu bleiben: Zwar wirken Gewaltexzesse in Kombination mit Kunstmusik unpassend und befremdlich – hier könnte man einerseits von Kontrapunktierung sprechen.

<sup>345</sup> Pauli, *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*, S. 105.

<sup>346</sup> Ebd.

Wohl aber stimmt die Kombination von Kunstmusik und gezeigter Gewalt überein mit der Wirkung, die z. B. Beethoven auf den Protagonisten selbst hat. Entsprechend ist die Musik aus psychologischer Perspektive also durchaus auch als paraphrasierend interpretierbar. Gleichzeitig steht aber außer Frage, dass Kubrick die Zuschauenden mit der Musik im Mindesten auf eine Art und Weise konditioniert, welche jenseits bis dahin geltender Erfahrungswerte stehen dürfte.

Insgesamt erhielt Paulis Modell der Bild-Musik-Relationen viel Beachtung, gleichzeitig wurde es aber auch heftig kritisiert. Die für ihr Standardwerk zu den *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*<sup>347</sup> bekannte Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn zum Beispiel betont zwar, dass Paulis Modell in seiner Gesamtheit durch seine Einfachheit besticht, trotzdem führt sie aber an, dass Pauli zu stark vom direkten Verhältnis zwischen Einzelbild und dessen Inhalten einerseits und der Musik andererseits ausgeht.<sup>348</sup> »Ein Film besteht jedoch aus mehr als einer Aneinanderreihung von Einzelbildern. Entscheidend ist vielmehr, daß im Unterschied z. B. zu einem Gemälde in einem Film eine oder mehrere Geschichten erzählt werden können, deren Handlung in der Zeit abläuft.«<sup>349</sup> Ihren Kritikpunkt unterstreicht sie, indem sie (unter Bezugnahmen auf Lissa)<sup>350</sup> zusätzlich auf das antizipatorische Potenzial der Filmmusik verweist, was bedeutet, dass die Filmmusik einzelne Handlungs- und / oder visuelle Elemente vorwegnehmen kann.<sup>351</sup>

Nicht nur erkannte Pauli selbst die Schwächen seines Modells und widerrief es teilweise, auch entwickelt er weitere, sich weniger auf das unmittelbare Einzelbild beziehende Grundgedanken.<sup>352</sup> In seiner Monografie *Filmmusik: Stummfilm* unterscheidet er fortan grundlegend zwischen »Metafunktio-

---

347 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*.

348 Ebd., S. 37.

349 Ebd.

350 Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, S. 209–214.

351 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 37.

352 Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart 1981, S. 185–191.

n[en]«<sup>353</sup>, »vereinheitlichend[en]«<sup>354</sup> Funktionen sowie »illustrierend[en]«<sup>355</sup> Funktionen.

Versteht er erstgenannte stets als filmübergreifend, so beziehen sich zweit- und drittgenannte mehr auf Funktionsbereiche innerhalb des konkret vorliegenden Films. Ferner untergliedern sich übergeordnete Funktionen einerseits in »ökonomisch[e]«<sup>356</sup> und andererseits in »dramaturgisch[e]/psychologisch[e]/politisch[e]«<sup>357</sup> Metafunktionen. Mit ökonomischen Metafunktionen meint Pauli, dass Filmmusik dazu dienen muss, das Publikum bzw. »eine gesellschaftliche Klasse erst zu erobern, dann bei der Stange zu halten«<sup>358</sup>, da »die Industrie aus wirtschaftlichen Gründen [auf sie] angewiesen ist.«<sup>359</sup> Vor allem in der Stummfilmära, so betont er weiter, geschah dies über die Nutzung typisch bürgerlicher Musik des 19. Jahrhunderts.<sup>360</sup> Die dramaturgischen, psychologischen sowie politischen Metafunktionen von Filmmusik hingegen meinen die Fähigkeit zur Überbrückung der Distanz zwischen Publikum und Film. Filmmusik dient hier der Einfühlung und der allgemeinen Vermittelbarkeit von Filminhalten.<sup>361</sup> Unter Bezugnahme auf den konkret vorliegenden Einzelfilm nimmt Filmmusik darüber hinaus immer dann vereinheitlichende Funktionen wahr, wenn sie als »einschichtig organisiertes akustisches Kontinuum ein Gegengewicht zur diskontinuierlichen Erzählweise bilde[t], die in der visuellen Schicht vorherrscht.«<sup>362</sup> Vereinheitlichende Musik trägt also über Schnitte sowie über Sprünge in Raum und Zeit hinweg und sorgt damit für Kontinuität und einen höheren Grad an Verständlichkeit.<sup>363</sup> Illustrierend wirkt Filmmusik schließlich immer dann »wenn sie sich zu den einzelnen Szenen des zugehörigen Filmwerks in unmit-

---

353 Ebd., S. 198.

354 Ebd., S. 200.

355 Ebd., S. 201.

356 Ebd., S. 198.

357 Ebd.

358 Ebd.

359 Ebd.

360 Ebd.

361 Ebd.

362 Ebd., S. 200.

363 Ebd.

telbar einsichtiger Weise«<sup>364</sup> verhält. Dies gilt hier explizit sowohl für Teil- als auch Gesamtaspekte des Films.<sup>365</sup>

#### 3.4.1.1.3 ENJOTT SCHNEIDER

Enjott Schneider (damals noch unter dem Namen Norbert Jürgen Schneider) wählt in *Handbuch der Filmmusik P*<sup>366</sup> einen anderen Weg für die Einteilung von Filmmusikfunktionen, indem er ganze 20, hier explizit »[d]ramaturgische«<sup>367</sup> Funktionen von Filmmusik formuliert. Seiner Ansicht nach kann Musik:

1. Atmosphären herstellen[,] 2. Ausrufezeichen setzen[,] 3. Bewegung illustrieren[,] 4. Bilder integrieren[,] 5. Emotionen abbilden[,] 6. Epische Bezüge herstellen[,] 7. Formbildend wirken[,] 8. Geräusche stilisieren[,] 9. Gesellschaftlichen Kontext vermitteln[,] 10. Gruppengefühl erzeugen[,] 11. Historische Zeit evozieren[,] 12. Irreal machen[,] 13. Karikieren und Parodieren[,] 14. Kommentieren[,] 15. Nebensächlichkeiten hervorheben[,] 16. Personen dimensionieren[,] 17. Physiologisch konditionieren[,] 18. Rezeption kollektivieren[,] 19. Raumgefühl herstellen [und] 20. Zeitempfindungen relativieren.<sup>368</sup>

Damit unterliegt Schneider einer ähnlichen Definitions- und Abgrenzungswut wie Zofia Lissa – freilich ohne dabei etwas an den Systematisierungsdefiziten zu ändern.

#### 3.4.1.1.4 GEORG MAAS UND ACHIM SCHUDACK

Unter den Vorzeichen des Strukturalismus unternehmen Georg Maas und Achim Schudack in *Musik und Film – Filmmusik Informationen und Model-*

---

<sup>364</sup> Ebd., S. 201.

<sup>365</sup> Ebd.

<sup>366</sup> Norbert Jürgen Schneider, *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, München <sup>2</sup>1990 (Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München, Band 13).

<sup>367</sup> Ebd., S. 88.

<sup>368</sup> Ebd., S. 90–91.

*le für die Unterrichtspraxis*<sup>369</sup> hingegen einen Systematisierungsversuch, der noch klarer als in Paulis Überarbeitung verschiedene Makro- und Mikropektiven von Filmmusik sowie darin verankerte Funktionsbereiche voneinander abgrenzt. Es wird hier unterschieden zwischen: »I. Tektonische Funktionen«<sup>370</sup>, »II. Syntaktische Funktionen«<sup>371</sup>, »III. Semantische Funktionen«<sup>372</sup>, die sie wiederum untergliedern in »konnotativ[e]«<sup>373</sup>, »denotativ[e]«<sup>374</sup> und »reflexiv[e]«<sup>375</sup> Unterasspekte, sowie »IV. Mediatisierende Funktionen«<sup>376</sup>.

Tektonische Funktionen beschreiben Filmmusik als großformalen »Baustein zur äußeren Gestalt des Films«<sup>377</sup>. Darunter fallen zum Beispiel ganze Titel- und Nachspannmusiken sowie Musiknummern als Teil der Handlung.<sup>378</sup> Hingegen agiert Musik syntaktisch, wenn Szenenfolgen oder zeitlich geraffte Vorgänge verklammert werden, wenn Szenenhöhepunkte akzentuiert oder wenn beispielweise Real- von Traumhandlungen separiert werden.<sup>379</sup> Semantische Funktionen werden laut Maas und Schudack immer dann ausgeübt, wenn Musik als Element der inhaltlichen Gestaltung genutzt wird.<sup>380</sup> Auf konnotativer Ebene geschieht dies zum Beispiel bei Stimmungsuntermalungen (mithilfe der Mood-Technik, ausführlich in Kap. 3.4.1.2.2) und Bewegungsverdopplungen (Mickeymousing, bereits als spezielle Form der Paraphrasierung unter Pauli in Kap. 3.4.1.1.2 genannt).<sup>381</sup> Denotativ wirkt Musik, wenn sie unmittelbar und begrifflich fassbar auf etwas verweist. Man denke hier zum Beispiel an Musikzitate, an Leitmotive, die auf Charaktere hinwei-

---

369 Georg Maas und Achim Schudack, *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz 1994.

370 Ebd., S. 35.

371 Ebd., S. 36.

372 Ebd.

373 Ebd.

374 Ebd.

375 Ebd.

376 Ebd.

377 Ebd., S. 35.

378 Ebd., S. 35–37.

379 Ebd., S. 36–37.

380 Ebd.

381 Ebd.

sen, oder an typische Instrumente und Genres, die Ausdruck der zeitlichen und lokalen Verortung der Handlung sind. Auch unsichtbare Handlungselemente können hier über die Musik erfahrbar gemacht werden.<sup>382</sup> Semantisch-reflexiv ist Musik immer dann, wenn sie auf sich selbst, aber auf nichts außerhalb der Musik Liegendes verweist.<sup>383</sup> Die mediatisierenden Funktionen sind, wie Schudack und Maas selbst betonen, vergleichbar mit den Metafunktionen bei Pauli. Sie zentrieren sich also rund um die Überbrückung der Kluft zwischen Publikum und Filmwahrnehmung.<sup>384</sup>

Nicht nur thematisiert Bullerjahn den Ansatz von Maas und Schudack<sup>385</sup>, sondern sie entwickelt daraus klar erkenntlich ihre eigene Systematik.<sup>386</sup> Letzterem Schritt voran setzt sie aber die Kritik, dass das strukturalistische Modell nicht in der Lage ist, alle Funktionsebenen sinnvoll voneinander abzugrenzen. So lassen sich ihrer Meinung nach zum Beispiel tektonisch verortete Musiknummern als Teil der Handlung einerseits und reflexiv agierende Musiken als Handlungsgegenstand andererseits nicht immer gesondert betrachten. Auch werden, so führt sie weiter aus, unter den semantischen Funktionen allgemein sehr heterogene Dinge subsumiert.<sup>387</sup> Dieser Kritik würde ich beipflichten.

#### 3.4.1.1.5 CLAUDIA BULLERJAHN

Bullerjahns Modell unterscheidet zwei »Metafunktionen«<sup>388</sup> (die, wie auch Kloppenburg betont, aus den Mediatisierenden Funktionen bei Maas und Schudack direkt ableitbar sind)<sup>389</sup> sowie vier »Funktionen im engeren Sinne«<sup>390</sup>. Zu den erstgenannten zählen erstens »rezeptionspsychologische«<sup>391</sup> und zweitens »ökonomische«<sup>392</sup> Metafunktionen. Diese werden aufgrund der

---

382 Ebd., S. 36 und 38.

383 Ebd.

384 Ebd.

385 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 62–64.

386 Ebd., S. 64–74.

387 Ebd., S. 64.

388 Ebd. S. 65.

389 Kloppenburg, »Funktionen von Filmmusik«, S. 181.

390 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 65.

391 Ebd.

392 Ebd.

Deckungsgleichheit in Bezug zu Maas und Schudack an dieser Stelle nicht erneut erläutert. Zu den Funktionen im engeren Sinne hingegen zählen erstens »dramaturgische«<sup>393</sup>, zweitens »epische«<sup>394</sup>, drittens »strukturelle«<sup>395</sup> (die bei Maas und Schudack mit den syntaktischen Funktionen zusammenfallen)<sup>396</sup> und viertens »persuasive«<sup>397</sup> Funktionen (die Bullerjahn wiederum einer weiteren theoretischen Überarbeitung Paulis zu Filmmusikfunktionen entnimmt)<sup>398</sup>. Hier bedarf es im Vergleich zu den vorangegangenen Modellen weiterer Erklärung:

Dramaturgische Funktionen sind für Bullerjahn all jene Aufgaben, »die eine Filmmusik für die unmittelbare gegenwärtige dramatische Handlung übernimmt.«<sup>399</sup> Die dramatische Handlung wiederum »beruht auf der Kollision polarer Kräfte und Willensrichtungen, wie sie durch die Charaktere, die handelnden Personen, repräsentiert sind.«<sup>400</sup> Musik muss deshalb – und hier fasst sie die Publikationen mehrerer Personen zusammen – Stimmungen abbilden, ausdrucksverstärkend wirken, das Fundament für den dramaturgischen Aufbau liefern, Spannung erzeugen, Höhepunkte herausarbeiten, Atmosphären bilden, seelische Vorgänge verdeutlichen und Empfindungen symbolisieren.<sup>401</sup>

Von epischen Funktionen spricht Bullerjahn immer dann, wenn die Musik Aufgaben übernimmt, die der Narration der Filmhandlung dienen.<sup>402</sup> Dazu zählen beispielsweise gesellschaftliche, zeitliche und räumliche Verortungen über die Nutzung von jeweils repräsentativen Musikgenres und Stilen (auch hier agiert Bullerjahn zusammenfassend).<sup>403</sup> Diese durchaus übliche

---

393 Ebd.

394 Ebd.

395 Ebd.

396 Maas und Schudack, *Musik und Film*, S. 36.

397 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 65.

398 Hansjörg Pauli, »Funktionen von Musik«, in: *Film und Musik. Fünf Kongreßbeiträge und zwei Seminarberichte*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Mainz: 1993, S. 9.

399 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 69.

400 Ebd.

401 Ebd., S. 70.

402 Ebd.

403 Ebd., S. 71.

Praxis ermöglicht die flexiblere Gestaltung des Verhältnisses zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, indem rein linearchronologische Erzählanordnungen zugunsten von z. B. Rückblenden, Antizipationen und parallelen Handlungen etc. unterbrochen werden.<sup>404</sup>

Als strukturelle Funktionen bezeichnet Bullerjahn alle Aufgaben, die die Filmmusik »durch die Betonung von Schnitten, sowie die Akzentuierung von Einzeleinstellungen und Bewegungen übernimmt.«<sup>405</sup> Dieser Definition nach lassen sich hier unter anderem Parallelen zu den syntaktischen (sowie ggf. den tektonischen) Funktionen von Filmmusik nach Maas und Schudack finden. Damit ist Filmmusik in beiden theoretischen Ausarbeitungen zuständig für die Verklammerung, Abgrenzung und Akzentuierung von Einstellungen, Einstellungsfolgen und Sequenzen.

Zuletzt benennt Bullerjahn – erneut unter Einbezug einer Vielzahl von publizierten Ausführungen anderer Autor:innen – sogenannte persuasive Funktionen von Filmmusik. Etwa über das Abbilden und Evozieren von Emotionen sowie die Stimulierung von Identifikationsprozessen sollen unter diesem Aspekt die Barrieren zwischen den Zuschauer:innen und dem filmischen Geschehen abgebaut werden.<sup>406</sup>

#### 3.4.1.1.6 WEITERE AUTOR:INNEN

Auf dem Felde der Funktionsmodelle von Filmmusik wird weiterhin geforscht, überarbeitet und ergänzt. Dabei bieten die entsprechenden Ausführungen aus meiner Sicht eher graduelle Weiterentwicklungen. Dies bedeutet etwa, dass die Einzelfunktionen von Filmmusik leicht verändert einkategorisiert werden und die übergeordneten Kategorien selbst in ein leicht verschobenes Verhältnis zueinander gebracht (oder gar vertauscht und gestrichen) werden. Sowohl für die Einzelfunktionen als auch für die übergeordneten Kategorien gilt dabei dasselbe: Sie sind bereits aus älteren Beiträgen bekannt. In Kloppenburgs Sammelbandbeitrag *Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen*<sup>407</sup> zum Beispiel bestehen die übergeordneten Kategorien aus

---

404 Ebd.

405 Ebd.

406 Ebd., S. 72–73.

407 Kloppenburg, »Filmmusik«, S. 55.

»[s]yntaktische[n]«<sup>408</sup> (wie z. B. bei Maas / Schudack), »[e]xpressive[n]«<sup>409</sup> (ebenfalls wie z. B. bei Maas / Schudack als Teilbereich semantischer Funktionen) und »[d]ramaturgische[n]«<sup>410</sup> (wie zum Beispiel bei Bullerjahn und Schneider) Funktionen – hier liegen also klare inhaltliche Parallelen vor, auch wenn in diesem Falle etwa auf die, wie es heißt, »vagen Metafunktionen«<sup>411</sup> verzichtet wird.<sup>412</sup>

Andere funktionale Beschreibungen von Filmmusik wiederum beziehen sich lediglich auf sehr ausgewählte Filmbeispiele. Hier wäre etwa Stephan Sperls 2006 veröffentlichte Monografie *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*<sup>413</sup> zu nennen.

### 3.4.1.2 FILMMUSIKTECHNIKEN

Gewisse Ähnlichkeiten bzw. stellenweise auch Deckungsgleichheiten in Bezug zu Filmmusikfunktionen weisen sogenannte »Filmmusiktechniken«<sup>414</sup> auf, denen sich Bullerjahn (implizit oder explizit aber auch andere Autor:innen, wie etwa Pauli<sup>415</sup>, Mücke<sup>416</sup> und Kloppenburg<sup>417</sup>, der sie »Konzepte der Verbindung zwischen Musik und Film«<sup>418</sup> nennt) zusätzlich zuwendet. Bullerjahn unterscheidet zwischen: Deskriptive Technik (siehe dazu Kap. 3.4.1.2.1), Mood-Technik (siehe dazu Kap. 3.4.1.2.2), Leitmotivtechnik (siehe dazu

---

408 Ebd.

409 Ebd.

410 Ebd.

411 Kloppenburg, »Funktionen von Filmmusik«, S. 182.

412 Ebd.

413 Stephan Sperl, *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg 2006.

414 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 75.

415 Pauli, »Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss«, S. 103–104.

416 Panja Mücke, Art. »Mood technique«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 331–332; Panja Mücke, Art. »Motiv, -technik«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 335–336; Panja Mücke, Art. »Underscoring«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 535–536.

417 Kloppenburg, »Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss«, S. 41.

418 Ebd., S. 41–48.

Kap. 3.4.1.2.3) und »Baukasten-Technik«<sup>419</sup>. Letztere wird hier aufgrund fehlender Relevanz jedoch nicht näher erläutert.

#### 3.4.1.2.1 DESKRIPTIVE TECHNIK

Die Technik der »[m]usikalische[n] Deskription«<sup>420</sup>, (auch »Deskriptive Technik«<sup>421</sup> oder »Underscoring«<sup>422</sup>) weist, wie Bullerjahn verdeutlicht, eine äußerst nahe Beziehung zum Bild auf. Ziel ist es hier, das visuelle Geschehen, d. h. vor allem Bewegungsbögen und -akzente musikalisch zu unterstreichen bzw. diesen eine musikalische Entsprechung zu liefern. Nicht aber nur Bewegungen können musikalisch untermalt werden. Vor allem in der Stummfilmzeit war es aufgrund der fehlenden Tonspur üblich, nicht vorhandene Geräusche und Geräuschkulissen quasi onomatopoetisch nachzubilden. Als Höhepunkt im Streben nach absoluter Synchronität zwischen den Ebenen der Musik und jener des Visuellen wird auch hier (wie schon bei Pauli sowie bei Maas und Schudack, siehe dazu Kap. 3.4.1.1.2 und 3.4.1.1.4) das Mickeymousing genannt.<sup>423</sup> Erwähnenswert ist, dass Kloppenburg die musikalisch zu fassenden Vorgänge der Bildebene tendenziell etwas weiter fasst, denn für ihn müssen im Underscoring auch die »dargestellten Gefühle möglich synchron«<sup>424</sup> mitvollzogen werden.<sup>425</sup> Bullerjahn verneint dies nicht, betrachtet das musikalische Darstellen und Ausdrücken von Gefühlen jedoch ebenso als Aufgabe der Mood-Technik (siehe dazu Kap. 3.4.1.2.2) und geht deshalb nicht gesondert darauf ein.<sup>426</sup>

Die Untermalung von Bewegungen nimmt ihren Ursprung allerdings nicht erst im Film, sondern ist bereits in der barocken »Figurenlehre«<sup>427</sup> des

---

419 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 93.

420 Ebd., S. 77.

421 Ebd.

422 Kloppenburg, »Filmmusik«, S. 42; Panja Mücke, »Underscoring«, S. 535.

423 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 77–78.

424 Kloppenburg, »Filmmusik«, S. 42.

425 Ebd.

426 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 80–81.

427 Ebd. S. 79; Hartmut Krones, Art. »Musik und Rhetorik«, in: Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 6, <sup>2</sup>1997, Sp. 819.

17. und 18. Jahrhunderts verankert.<sup>428</sup> Von der Vorannahme ausgehend, dass Musik prinzipiell über sprachliche Qualitäten verfügt, nutzten und systematisierten frühe Musiktheoretiker wie Joachim Burmeister und Johann Nikolaus Forkel sogenannte »Figuren«<sup>429</sup>, die der Rhetorik entlehnt und auf die Sphäre der Musik übertragen wurden, indem man sie, wie die rhetorischen Pendants, mit Bedeutung auflud.<sup>430</sup> Hans-Heinrich Unger fasst zahlreiche dieser historisch überlieferten, musikalisch-rhetorischen Figuren zusammen und ordnet sie innerhalb verschiedener Systematiken ein.<sup>431</sup> So unterscheidet er einerseits, ob Figuren »nur musikalisch«<sup>432</sup>, »nur rhetorisch«<sup>433</sup>, »in Musik und Rhetorik namensgleich«<sup>434</sup> oder »in Musik und Rhetorik bedeutungsgleich«<sup>435</sup> verwendet werden – und andererseits ob sie rein »grammatikalisch«<sup>436</sup> (sprich ohne inhaltliche Aufladung)<sup>437</sup>, »wortausdeutend«<sup>438</sup> (mit außermusikalischen Vorstellungen verbunden)<sup>439</sup> oder »affekthaltig«<sup>440</sup> (das heißt auf innere Empfindungen gerichtet)<sup>441</sup> agieren. Vor allem wortausdeutende – aber hier rein musikalische – Figuren wie »Anabasis«<sup>442</sup> ( »längere, geradlinig und stufenweise, aufsteigende Melodielinie«<sup>443</sup>) »Katabasis«<sup>444</sup> ( »längere, geradlinig und

428 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 79.

429 Krones, »Musik und Rhetorik«, Sp. 819.

430 Ebd., Sp. 819–820.

431 Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Hildesheim<sup>5</sup>2015.

432 Ebd., S. 64.

433 Ebd.

434 Ebd.

435 Ebd.

436 Ebd., S. 91.

437 Ebd.

438 Ebd.

439 Ebd., S. 91 und 93.

440 Ebd., S. 91.

441 Ebd.

442 Ebd., S. 36, 92 und 94.

443 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 79.

444 Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, S. 36, 92 und 94.

stufenweise, abwärtsgerichtete Melodielinie«<sup>445</sup>) und »Circulatio«<sup>446</sup> (»um einen Ton kreisende Bewegung«<sup>447</sup>) eignen sich im Kontext der Filmmusik nun hervorragend für die Technik der Deskription, denn die »Bezogenheit auf außermusikalische Vorstellungen«<sup>448</sup>, welche wortausdeutenden Figuren prinzipiell innewohnt, findet in den Bewegungsvorgängen auf der Leinwand eine besondere Form der Konkretion.<sup>449</sup>

Neben zeitlichen und räumlichen Aspekten von Musik und Bild eignet sich auch die Dimension der »Instrumentalfarbe«<sup>450</sup> (allgemeiner könnte man auch von *Klangfarbe* sprechen) zu deskriptiven Anwendungsformen. So evokiert die Verwendung spezifischer Instrumente, so Bullerjahn, zeitliche, milieuspezifische und die Lokalität betreffende Assoziationen, die mit dem Bild interagieren.<sup>451</sup> Innerhalb dieses Aspektes der Deskription befindet man sich also ganz nah an Ausführungen, die Maas und Schudack als semantisch-denotative Funktionen beschreiben. Die unmittelbare Praxisnähe dieser Filmmusiktechnik spiegelt sich in den zahlreichen Zuordnungstabellen zwischen Instrument und zugehörigem Klischee. Bullerjahn selbst verweist hier auf den Werbefilmkomponisten Klaus Wüsthoff,<sup>452</sup> der zum Beispiel den Dudelsack mit Schottland, das Banjo mit dem Western-Saloon, das Cello mit dem Zeitalter des Barocks und das Akkordeon mit der Pariser Bohème kausal in einen Zusammenhang bringt.<sup>453</sup>

Nach Beispielen für diese Praxis muss man nicht lange suchen. Man denke etwa an den von Yann Tiersen stammenden Soundtrack zu dem in Paris spielenden Film *LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN* (Jean-

445 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 79.

446 Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, S. 36, 92 und 94.

447 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 79.

448 Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, S. 93.

449 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 79.

450 Ebd., S. 81.

451 Ebd.

452 Ebd., S. 81–82.

453 Klaus Wüsthoff, *Die Rolle der Musik in Film-, Funk- und Fernsehwerbung. Mit Kompositionsanleitung für Werbespots und einer Instrumententabelle der Gebrauchsmusik*, Kassel 21999, S. 39.

Pierre Jeunet, D / F 2001), der mit wenigen Ausnahmen – zu welchen die Hauptkomposition *Comptine d'n Autre été: L'Après-midi* zählt – fast ausschließlich aus Stücken besteht, die zu einem bedeutenden Anteil das Akkordeon nutzen. Zeitgleich wohnt dem Soundtrack durch die intensive Nutzung von Walzertaktarten eine tänzerische Leichtigkeit inne, die gepaart mit der beschriebenen Klangfarbe das Klischee der Stadt Paris schlechthin bedient.

Neben der Wahl der Klangfarbe aber erreicht man, so Bullerjahn, den höchsten Grad an Konkretion »mit dem musikalischen Zitat, sowohl als Stil-, Genre- oder textgetreues Zitat [...]. So steht ein Musette-Walzer für Paris, Barockmusik für höfische Ereignisse und der Trauermarsch von Frédéric Chopin begleitet oder kündigt ein Begräbnis an.«<sup>454</sup>

Da, wie bereits angedeutet, eine hohe Schnittmenge zwischen der Pauli'schen Paraphrasierung und der Filmmusiktechnik der Deskription gegeben ist, wird beiden Ansätzen auch ähnliche Kritik zuteil. Der Vorwurf der redundanten Verdopplung, wie ihn Pauli weiter oben formuliert hat, trifft auch auf die deskriptive Technik zu. Aber schon in Adornos und Hanns Eislers Doppelmonografie *Komposition für den Film*<sup>455</sup> heißt es in Bezug zur heutigen Illustration und in Abgrenzung zur analogen Musiktechnik der Wagner'schen Oper:

Es ergibt sich beim illustrativen Einsatz der Musik heute schädliche Verdopplung. [...] Die alte Oper ließ in ihren szenischen Vorgängen stets einen gewissen Spielraum des Vagen und Undeutlichen, der von Tonmalerei ausgefüllt werden konnte: die Musik gerade in der Wagnerschen Ära leistete neben anderem auch Verdeutlichung. Bild und Dialog im Film aber sind überdeutlich, konventionelle Musik kann der Deutlichkeit nichts hinzufügen, sondern ihr nur etwas nehmen, indem jene Standardeffekte allemal hinter der bestimmten Ausprägung der szenischen Situation, noch im schlechtesten Film zurückbleiben.<sup>456</sup>

454 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 82.

455 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969.

456 Ebd., S. 30–31.

### 3.4.1.2.2 MOOD-TECHNIK

Die »Mood-Technik«<sup>457</sup> (auch »Mood technique«<sup>458</sup>) zielt auf die Erzeugung und Vermittlung von Stimmungen über die Sphäre der Musik, ohne sich dabei sklavisch und unmittelbar vom Bild abhängig zu machen.<sup>459</sup> Bullerjahn führt aus:

Während man mit Hilfe der deskriptiven Technik bemüht ist, visuelle, aber z. T. auch seelische Vorgänge minutiös nachzuzeichnen, geht es in der Mood-Technik eher um die Vermittlung von statischem, höchstens in der Intensität sich leicht verändernden Gefühlsausdruck bzw. von nicht sichtbaren Befindlichkeiten oder Protagonisten.<sup>460</sup>

Wie auch bei der deskriptiven Technik, finden sich die Ursprünge der Mood-Technik, so Bullerjahn, im Zeitalter des Barock, das – neben der Figurenlehre, die, wie weiter oben gesehen, auch emotionale Aspekte mit sich führt – auch eine explizite »Affektenlehre«<sup>461</sup> kennt<sup>462</sup> (diese ist bei Kloppenburg bereits für die deskriptive Technik bzw. das Underscoring relevant, da er darunter, wie in Kap. 3.4.1.2.1 gezeigt, stärker noch als Bullerjahn auch das musikalische Darstellen und Ausdrücken von Gefühlen und Emotionen versteht)<sup>463</sup>. Die Affektenlehre geht von wenigen, aber voneinander unterscheidbaren Grundaffekten aus, welche etwa Descartes einteilt in: »admiration«<sup>464</sup> (Bewunderung), »amour«<sup>465</sup> (Liebe), »haine«<sup>466</sup> (Hass), »désir«<sup>467</sup> (Verlangen, Begierde), »joie«<sup>468</sup>

457 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 83.

458 Mücke, »Mood technique«, S. 331.

459 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 83–84.

460 Ebd., S. 84.

461 Ebd.; Arnold Werner-Jensen, *Das Buch der Musik*, Stuttgart 42017, S. 88.

462 Ebd.

463 Kloppenburg, »Filmmusik«, S. 42–43.

464 René Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris 1996.

465 Ebd., S. 136–137.

466 Ebd.

467 Ebd., S. 137.

468 Ebd., S. 138–139.

(Freude) und »tristesse«<sup>469</sup> (Trauer). Davon ausgehend, ersucht die Affektlehre mittels der »Art des Vortrags, [...] [der] Wahl der Instrumente, Tonlagen und Tempi«<sup>470</sup> dem zu erzielenden Zielaffect Ausdruck zu verleihen.<sup>471</sup> Darüber hinaus spielen aber vor allem auch der Dur-Moll-Dualismus, die Häufung von Konsonanzen und Dissonanzen, die Verwendung bestimmter Intervalle und dynamische, das heißt die Lautstärken betreffende, Gegebenheiten eine herausragende Rolle.<sup>472</sup> Diesen jahrhundertealten Erfahrungsschatz nutzen Filmmusikkomponist:innen noch heute. Nicht aber nur die barocke Affektlehre hatte Einfluss auf filmmusikalische Konventionen. Vor allem die Oper war es, die reflexiv und affektiv aufgeladene Musiken (hier: Arien bzw. »aria[s]«<sup>473</sup>) und Szenen bzw. handlungsarme Momente in ein kontrastierendes Verhältnis zu solchen Musiken (hier: Rezitative bzw. »recitative[s]«<sup>474</sup>) und Szenen führte, die rein der Narration zuträglich sind. Auch Michael Kennedy und Joyce Kennedy verdeutlichen definitorisch zum Rezitativ (und in Abgrenzung zur Arie): »Serves for dialogue or narrative [...], whereas the aria is often static or reflective.«<sup>475</sup> Dieses Unterscheidungsprinzip setzt sich letztlich auch im Film häufig durch.<sup>476</sup>

Ein Beispiel für eine arienhafte und damit reflexive bzw. gefühlsbetonte Sequenz findet sich im Film *TITANIC* (James Cameron, USA 1997), als die mit dem Schiff untergehende Musikkapelle eine Instrumentalversion des Chorales *Nearer my God to Thee* von Sarah Fuller Flower Adams anstimmt. Selbstverständlich entspricht ein Choral im musikwissenschaftlichen Sinne keiner Opernarie, wohl aber wird der Choral hier im rein filmmusikalisch-praktischen Sinne arienhaft genutzt. Dies geschieht, indem er vordergründig unter eine »Montage«<sup>477</sup> (»Im Film die durch Schnitttechnik ermöglichte Zu-

---

469 Ebd.

470 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 84.

471 Ebd.

472 Werner-Jensen, *Das Buch der Musik*, S. 88.

473 Michael Kennedy und Joyce Kennedy, Art. »recitative«, in: *The Oxford Dictionary of Music*, edited by Tim Rutherford-Johnson, Oxford 62013, S. 690.

474 Ebd.

475 Ebd.

476 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 84.

477 Michael Hiemke, Art. »Montage«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Film-*

sammenfügung unterschiedlicher Einstellungen[.]«<sup>478</sup>) gelegt wird, in welcher keine (zumindest für die Haupthandlung) relevanten Ereignisse liegen. Viel eher sollen die gezeigten Bilder bei den Zuschauer:innen Betroffenheit erzeugen, indem sie unter Begleitung der Musik emotional aufgeladene Aspekte von Einzelschicksalen aufzeigen: Da ist zum Beispiel eine Mutter in der dritten Klasse, die ihre Kinder liebevoll, aber zum wohl letzten Male bettet, eine altes Ehepaar, das trotz des Wassereinbruchs eng umschlungen im Bett liegen bleibt und Thomas Andrews, der Schiffskonstrukteur, der den Zeiger einer Uhr berührt, als wolle er die Zeit damit zum Stillstand bringen – ein Wunsch, welcher ihm im übertragenen Sinne nur von der Montage erfüllt wird.

#### 3.4.1.2.3 LEITMOTIVTECHNIK

Als dritte Filmmusiktechnik nennt Bullerjahn die »Leitmotivtechnik«<sup>479</sup>, welche sie auf Richard Wagner zurückführt.<sup>480</sup> Die Übertragung der Wagner'schen Leitmotivtechnik auf die Sphäre der Filmmusik entpuppt sich jedoch als komplex, da die Leitmotivtechnik zum einen aus der Perspektive der Musik(theater)wissenschaft und zum anderen aus der Sicht der Filmmusikpraxis und zugehöriger -forschung bzw. der Medienwissenschaft analysiert werden kann.<sup>481</sup>

Hinzu kommt, dass der Begriff des »Leitmotiv[s]«<sup>482</sup> an sich schwer zu fassen ist, da, wie Veit betont, einerseits nichtdramatische Gattungen der Musik, andererseits sogar nichtmusikalische Disziplinen (wie etwa die Literatur) Gebrauch von ihm machen.<sup>483</sup> Er schlussfolgert unter anderem deshalb, dass als Minimalkonsens lediglich

eine kritische Geschichte der Begriffsverwendung gegeben und zu einer Geschichte des Phänomens in Beziehung gesetzt werden [kann],

---

*musik*, S. 330.

478 Ebd.

479 Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 88.

480 Ebd.

481 Mücke, »Motiv, -technik«, S. 335.

482 Joachim, Veit Art. »Leitmotiv« in: Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 5, <sup>2</sup>1996, Sp. 1078.

483 Ebd., Sp. 1079.

das man in seiner allgemeinsten Form als eine musikalische Wiederholung bezeichnen kann, die nicht musikimmanent begründbar ist und somit über den musikalischen Zusammenhang hinausweist.<sup>484</sup>

kehrt man aber trotzdem zur Definitionsdiskrepanz zwischen Musik(theater)wissenschaft einerseits und Filmmusikpraxis und -forschung bzw. Medienwissenschaft andererseits zurück, so ist festzustellen, dass die Leitmotivtechnik aus der Perspektive der erstgenannten Forschungstradition mehr und differenziertere Faktoren umfasst, als in vielen Filmmusiken vorzufinden ist.<sup>485</sup> Mücke verdeutlicht zunächst:

Filmmusik-Partituren werden in der Regel durch eine Reminiszenztechnik gekennzeichnet, bei der deutlich erkennbare musikalische Figuren, Motive oder Melodien mit den Personen, Handlungsorten oder bestimmten Momenten des dramatischen Geschehens verknüpft werden. [...]Durch die Wiederholung der jeweiligen musikalischen Figur, des Motivs oder der Melodie kann allein durch die kompositorische Struktur auf die Person, den Ort bzw. das Handlungsmoment verwiesen werden, ohne dazu der Figurenrede zu bedürfen.<sup>486</sup>

Kritisch fügt sie hinzu: »Indes hat die im Film verwendete Technik mit Wagners komplexem Leitmotivsystem [...] nur wenig zu tun.«<sup>487</sup> Sie gesteht der filmmusikalischen Reminiszenztechnik lediglich Parallelen zur sogenannten »Erinnerungsmotivtechnik«<sup>488</sup> zu,<sup>489</sup> in welcher »die motivischen Reminiszenzen akzidenziell bleiben und auf die Funktion des ›Erinnerns‹ beschränkt sind[.]«<sup>490</sup>

Welche weiteren Faktoren aus der Perspektive der Musik(theater)wissenschaft sind es nun aber, die das leitmotivische Komponieren im Sinne

---

484 Ebd.

485 Mücke, »Motiv, -technik«, S. 335.

486 Ebd.

487 Ebd.

488 Ebd., S. 336.

489 Ebd.

490 Ebd.

Wagners ausmachen? Neben der Erinnerungsfunktion muss das Leitmotiv, nach Rothkamm, erstens auch Aufgaben der »Vergegenwärtigung«<sup>491</sup> und der »Ahnung [...] [einer] unaussprechlichen Empfindung«<sup>492</sup> erfüllen<sup>493</sup> (auch Mücke verdeutlicht auf ähnliche Weise: »Wagners Leitmotive vermögen dramatische und ideelle Zusammenhänge zu verdeutlichen [...] und deuten sowohl [...] ›Ahnung‹ als auch ›Erinnerung‹ [...] an[.]«<sup>494</sup>

Was Erinnerung, Ahnung und Vergegenwärtigung konkret bedeuten, verdeutlicht Rothkamm am Beispiel des Wagner'schen Ringmotivs: Ist dieses auditiv vernehmbar, tritt aber ohne visuelle oder textliche Entsprechung in Erscheinung (bzw. lediglich als abstrakte Anspielung), so ist, indem das Motiv auf die Bedeutsamkeit des Ringes in der Zukunft verweist, die Funktion der Ahnung erfüllt. Oft erkennt man den Sinn des zunächst kontextlos erscheinenden Erklingens des Motives erst in der Retrospektive. Erscheinen Ring (visuell oder textlich) und zugehöriges Motiv gleichzeitig, so handelt es sich um die Funktion der Vergegenwärtigung. Manifestiert sich nach gelerner Kopplung nur noch das Motiv ohne visuelle oder textliche Entsprechung, so wird die Funktion der Erinnerung erfüllt, indem auf die Relevanz des Ringes in der Vergangenheit verwiesen wird.<sup>495</sup>

Im besonderen Maße wird hier deutlich, dass das Orchester (bzw. die Musik) im Sinne Wagners zu einem subtextuellen, nichtdiegetischen (das heißt für die Figuren nicht wahrnehmbaren) und vom Visuellen unabhängigen Instrument »der Kundgebung«<sup>496</sup> wird.<sup>497</sup>

Als zweites Kriterium für eine voll ausgeprägte Leitmotivtechnik nennt

---

491 Klaus Kropfing, »Nachwort«, in: Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfing, Stuttgart 2000, S. 492.

492 Wagner, *Oper und Drama*, S. 344.

493 Jörg Rothkamm, »Zur Dramaturgie der Musik im Musiktheater von Gluck bis Cage. Mit einem Gattungsvergleich zur Theatertanz-Musik dieser Zeit«, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien 2019, S. 57.

494 Mücke, »Motiv, -technik«, S. 335–336.

495 Rothkamm, »Zur Dramaturgie der Musik im Musiktheater von Gluck bis Cage«, S. 58.

496 Wagner, *Oper und Drama*, S. 329.

497 Rothkamm, »Zur Dramaturgie der Musik im Musiktheater von Gluck bis Cage«, S. 56 und 58.

Rothkamm die Voraussetzung, dass fast der gesamte musikalische Satz auf Leitmotiven beruhen muss<sup>498</sup> – auch hier kann man Mücke heranziehen, die die Arbeit mit Leitmotiven als »formal konstitutiv«<sup>499</sup> bezeichnet.<sup>500</sup>

Drittens und letztens ist es nach Rothkamm ein Muss, dass Leitmotive »je nach Situation der Handlung fortwährender Variation und motivischer Verarbeitung [unterliegen]«<sup>501</sup>. Dabei kann »die Metamorphose [...] alle Parameter der Musik umfassen, ohne dass ihr Motivkern unkenntlich würde«<sup>502</sup>.

Klarer als zuvor werden mit dieser Liste an Erfordernissen also noch einmal Unterschiede zwischen den einzelnen Disziplinen in Bezug auf die Definition von Leitmotivtechnik. Folgt man, wie bereits beschrieben, der Argumentation von Mücke, so handelt es sich bei jenem, was Filmmusikpraxis und -forschung bzw. Medienwissenschaft als Leitmotivtechnik bezeichnen, lediglich um eine Reminiszenztechnik, die Parallelen zu Erinnerungsmotivik besitzt. Und tatsächlich: Manuel Gervink, die Positionen der Filmmusikforschung und Medienwissenschaft zusammenfassend, unterscheidet in seinem Artikel nicht zwischen Leitmotivtechnik und Reminiszenztechnik.<sup>503</sup> Sie scheinen deckungsgleich zu sein.

Die Kritik ist also berechtigt, wenn der Begriff der Leitmotivtechnik inflationär, ohne Sachkunde und für alle Filmmusiken genutzt wird, die in irgendeiner Weise motivisch arbeiten.

Nichtsdestotrotz gibt es vereinzelt doch Ausnahmen, die versuchen, den zusätzlich genannten Erfordernissen an eine voll ausgeprägte Leitmotivtechnik – zumindest im Ansatz – gerecht zu werden. Mücke selbst verweist auf Filmmusiken, in denen »Veränderung[en] der musikalischen Chiffren in der Harmonik, der Klangfarbe und Dynamik«<sup>504</sup>, auf »wechselnde Befindlichkei-

---

498 Ebd., S. 57.

499 Mücke, »Motiv, -technik«, S. 336.

500 Ebd.

501 Rothkamm, »Zur Dramaturgie der Musik im Musiktheater von Gluck bis Cage«, S. 57.

502 Ebd.

503 Manuel Gervink, Art. »Leitmotiv, Leitmotivtechnik«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 301–302.

504 Mücke, »Motiv, -technik«, S. 335.

ten einer Figur oder die Veränderung der Situation«<sup>505</sup> schließen lassen. Mit Gervink kann man zusätzlich den Faktor des leitmotivischen Durchkomponierens adressieren:

Die deutlichste Übereinstimmung zur musikdramatischen Konzeption Wagners findet sich wohl in der Science-Fiction-Doppeltrilogie ›Star Wars‹ von George Lucas, in der die Musik von John Williams die über knapp drei Generationen sich erstreckende Handlung der sechs Filme mit einem dichten Netz von Leitmotiven überzieht, wobei auch teilweise ein an das Vorbild Wagners gemahnender Grad an Durchkomposition erreicht wird: In ›Episode I: A Phantom Menace‹ (1999) werden ca. 130 Minuten Handlung von ca. 110 Minuten Filmmusik begleitet.<sup>506</sup>

Dem Zitat müsste man freilich hinzufügen, dass es sich bei der STAR WARS-Reihe (Jeffrey Jacob Abrams, Rian Johnson, George Lucas, Irvin Kershner und Richard Marquand, USA 1977 / 1980 / 1983 / 1999 / 2002 / 2005 / 2015 / 2017 / 2019), ohne die »Spin-Off[s]«<sup>507</sup> (»Nebenprodukte einer in der Regel erfolgreichen Film- und Fernsehproduktion«<sup>508</sup>) hinzuzurechnen, inzwischen um eine Trippel-Trilogie handelt und auch dort die (leit-)motivische Arbeit fortgeführt wird.

Außerdem finden sich in der Filmmusik zu STAR WARS-Reihe auch Beispiele für die Wagner'schen Kategorien der Ahnung, der Vergegenwärtigung und der Erinnerung. Dies lässt sich in STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE (George Lucas, USA 1977) etwa am »Ben Kenobi [T]heme«<sup>509</sup> festmachen, das zunächst für dieselbe Figur (als Jedi-Ritter in Ben Kenobi auch unter dem Namen Obi-Wan Kenobi bekannt) steht. Da Kenobi als Jedi-Ritter allerdings auch Teilhaber der Macht ist, übernimmt das Motiv eine Dop-

505 Ebd.

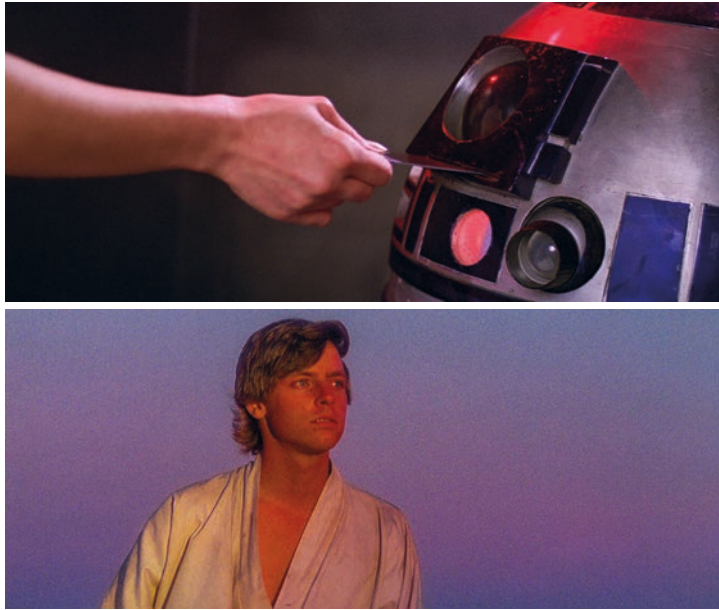
506 Gervink, »Leitmotiv, Leitmotivtechnik«, S. 301.

507 Rüdiger Petersen, Art. »Spin-Off«, zuletzt geändert am 09.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:spinoff-2752>, abgerufen am 01.10.2024.

508 Ebd.

509 Emilio Audissino, *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*, Madison, WI 2021, S. 75.

pelrolle, indem es (vor allem in der visuellen Abwesenheit Kenobis) zusätzlich für die Macht selbst steht – entsprechend wird das Ben Kenobi Theme auch »[T]he Force«s [T]heme«<sup>510</sup> genannt.



**Abbildung 6:** STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE (George Lucas, USA 1977). Das Kenobi- bzw. Machtmotiv in der Funktion der Ahnung. Prinzessin Leia übermittelt eine Nachricht an einen noch nicht in Erscheinung getretenen Empfänger (oben)<sup>511</sup>. Dass es sich hierbei um Obi-Wan Kenobi handelt, deutet das Leitmotiv zwar an, lässt sich aber erst in der Retrospektive erklären. Ebenso gibt das Motiv der Sehnsucht Luke Skywalkers Ausdruck (unten)<sup>512</sup>. Später wird dieser Sehnsucht durch das Treffen auf seinen Mentor Obi-Wan Kenobi, der ihn in die Geheimnisse der Macht einführt, entsprochen und das Abenteuer beginnt.

In der Funktion der Ahnung erscheint das Motiv gleich zu Beginn des Films. Das Raumschiff von Prinzessin Leia wird von Darth Vader und seinem Gefolge überfallen. Noch vor Leias Festsetzung legt sie dem Roboter R2D2 über

510 Ebd.

511 STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE [hier: STAR WARS: EPISODE IV. (EINE NEUE HOFFNUNG)] (George Lucas, USA 1977), auf: STAR WARS. IV. EINE NEUE HOFFNUNG. V. DAS IMPERIUM SCHLÄGT ZURÜCK. VI. DIE RÜCKKEHR DER JEDI-RITTER, Twentieth Century Fox Home Entertainment, Blu-ray 2011, TC 00:02:39.

512 Ebd., TC 00:23:39.

ein Trägermedium eine Nachricht ein (siehe dazu Abb. 6, oben) und das Motiv erklingt<sup>513</sup> – dass das Hilfesuch an den bis hier noch nicht in Erscheinung getretenen Obi-Wan Kenobi und damit einen Repräsentanten der Macht adressiert ist, wird erst später klar und macht somit erst in der Retrospektive Sinn. Auch als Luke Skywalker – sich nach etwas sehnd, das er noch nicht benennen kann – in den Abendhimmel blickt (siehe dazu Abb. 6 unten), erklingt das Motiv Kenobis bzw. der Macht<sup>514</sup> – dass sein auf die Zukunft gerichtetes Sehnen essenziell von diesen beiden Faktoren abhängig sein wird, ist auch hier noch nicht erkennbar.



**Abbildung 7:** STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE (George Lucas, USA 1977). Das Kenobi- bzw. Machtmotiv in der Funktion der Vergegenwärtigung. Das Motiv trifft auf das visuelle Erscheinen Obi-Wan Kenobis, womit deren Verknüpfung erlernt wird (oben)<sup>515</sup>. Kurz darauf (das Motiv erklingt erneut) erklärt Obi-Wan Kenobi, als Repräsentant der Macht, worum es sich bei letzterer handelt (unten)<sup>516</sup>.

513 Ebd., TC 00:02:36–00:02:48.

514 Ebd., TC 00:23:28–00:24:01.

515 Ebd., TC 00:28:07.

516 Ebd., TC 00:32:36.



**Abbildung 8:** STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE (George Lucas, USA 1977). Das Kenobi- bzw. Machtmotiv in der Funktion der Erinnerung. Motiv und die Stimme Obi-Wan Kenobis sind in jenem Moment zu vernehmen, als sich Luke, obwohl sein Mentor bereits tot ist, an ihn erinnert bzw. Kenobi, nun als Teil der Macht, weiterhin auf ihn Einfluss nimmt (oben)<sup>517</sup>. Luke vertraut sich daraufhin der Macht an und zerstört dadurch den Todesstern (unten)<sup>518</sup>.

Was sich bis hier hin als zwei Beispielformen der Ahnung gezeigt hat, etabliert sich in weiteren zwei Schritten als Vergegenwärtigung. Zunächst tritt Kenobi visuell in Erscheinung (siehe dazu Abb. 7, oben) und hilft dem in der Wüste bewusstlos aufgefundenen Luke auf. Wieder ist sein Thema zu hören<sup>519</sup> und den Zuschauenden bzw. -hörenden wird klar, dass Motiv und Figur (sprich Kenobi) zusammengehören. In einer späteren Sequenz ist es Kenobi selbst, der – unter der musikalischen Untermalung des relevanten Motivs – Luke erklärt, was die Macht ist (siehe dazu Abb. 7, unten). Er führt aus: »The Force is what gives a Jedi his power. It's an energy field created by all living things.

517 Ebd., TC 01:54:11.

518 Ebd., TC 01:55:48.

519 Ebd., TC 00:28:06–00:28:23.

It surrounds us and penetrates us. It binds the galaxy together.«<sup>520</sup> Luke hört den Worten seines Meisters mit Ehrfurcht zu – gleichzeitig gelangt das Doppelmotiv, indem es beide, Kenobi und die Macht, unmittelbar und sichtbar repräsentiert, über die Funktion der Vergegenwärtigung zu seiner Erfüllung.

Die Funktion der Erinnerung zeigt sich zuletzt dann, wenn sich Luke Skywalker, in seinem X-Wing sitzend, dem Kampf gegen Darth Vader sowie dem Todesstern widmet und plötzlich sowohl das Motiv als auch die Stimme seines Mentors Kenobi erklingen (siehe dazu Abb. 8, oben).<sup>521</sup> Beachtlich ist dabei: Kenobi ist an diesem Punkt der Zeitachse bereits tot und kann hier nicht mehr physisch bzw. visuell auftreten. Lediglich im Erinnerungsmotivischen Sinne – bzw. als transzendentaler, jedoch gegenwärtiger Bestandteil der Macht – kann er auf seinen Schützling weiterhin positiv einwirken. Dies geschieht mit Erfolg: Im Vertrauen auf die Macht gelingt es Luke wenige Momente später, den Todesstern mit gezielten Schüssen zu zerstören (siehe dazu Abb. 8, unten).

### 3.4.2 MUSIK IN WERBEFILMEN: FORMEN UND FUNKTIONEN

Unter bestimmten Bedingungen, so kann man argumentieren, sind Film-musikfunktionen und-techniken auf die Musik im Werbefilm übertragbar. Hiemke zum Beispiel schreibt, dass Kompositionen für den Werbefilm nichts anderes sind als »eine Sonderform der Filmmusik«<sup>522</sup>. Holger Schramm, Benedikt Spangardt und Nicolas Ruth untermauern diese Behauptung, indem sie die Funktionen von Filmmusik nach Bullerjahn explizit mit jenen Funktionen vergleichen, die sie der Musik im Werbefilm zuschreiben.<sup>523</sup> Problematisch innerhalb vieler Ausführungen zur Werbefilmmusik aber ist, dass die verwendeten Begrifflichkeiten und Systematiken nur zum Teil auf jene aus dem Bereich der Filmmusik anwendbar sind. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass der Werbefilm eigene musikalischen Sonderformen kennt, welchen ich mich im Folgenden zuwende.

Die Beschreibung der musikalischen Formen und Funktionen, welche im

520 Ebd., TC 00:32:35–00:32:46.

521 Ebd., TC 01:54:08–01:54:23.

522 Hiemke, »Werbefilm«, S. 570.

523 Holger Schramm, Benedikt Spangardt und Nicolas Ruth, *Medien und Musik*, Wiesbaden 2017, S. 58–59.

Werbefilm anzutreffen sind, unterliegen wissenschaftshistorisch betrachtet einerseits Kontinuitäten – dies gilt vor allem im Hinblick auf die Eigenschaften der meisten seiner Grundformen. Andererseits werden diese musikalischen Grundformen variiert bzw. erweitert und mit dem zunehmenden Aufkommen neuer Ideen, wie jenem des sogenannten »Audio-Branding[s]«<sup>524</sup> auf andere Weise konzeptionalisiert und betrachtet. Kai Bronner betont: »[Das] Augen- und Ohrenmerk [richtet sich] beim Audio-Branding in erster Linie auf den Markenklang, also das akustische Branding innerhalb der Markenkommunikation.«<sup>525</sup> Daran implizit anknüpfend verdeutlicht Karsten Kilian, dass sich unter den Bannern der »Markenidentität«<sup>526</sup> und des »Corporate Design[s]«<sup>527</sup> erst nachgereiht der gesuchte »Markenklang«<sup>528</sup> herausbildet.<sup>529</sup>

Gewissermaßen als Urtypologie der musikalischen Erscheinungsformen im Werbefilm gilt aber nach wie vor jene, die Siegmund Helms in seiner Monografie *Musik in der Werbung*<sup>530</sup> liefert. Er unterscheidet unter anderem zwischen sogenannten »Fanfare[n]«<sup>531</sup>, »Kennmotive[n]«<sup>532</sup>, »Jingles«<sup>533</sup>, »Werbesongs«<sup>534</sup>, »Kennmelodien«<sup>535</sup> und »Musik zur Unterstützung der Imagebildung«<sup>536</sup>. Neuere Publikationen hingegen, wie jene von Bronner,

---

524 Kai Bronner, »Schöner die Marken nie klingen ... Jingle all the Way? Grundlagen des Audio Branding«, in: *Audio Branding. Entwicklung, Anwendung, Wirkung akustischer Identitäten in Werbung, Medien und Gesellschaft*, hrsg. von Kai Bronner und Rainer Hirt, Baden-Baden 32016, S. 53.

525 Ebd.

526 Karsten Kilian, »Von der Markenidentität zum Markenklang als Markenelement«, in: Bronner und Hirt (Hrsg.), *Audio Branding*, S. 33.

527 Ebd., S. 37.

528 Ebd., S. 38.

529 Siehe dazu vor allem die Abbildungen in ebd., S. 36 und 37.

530 Siegmund Helms, *Musik in der Werbung*, Wiesbaden 1981.

531 Ebd., S. 42.

532 Ebd., S. 44.

533 Ebd.

534 Ebd., S. 50.

535 Ebd., S. 57.

536 Ebd., S. 59.

differenzieren zwischen »Audio-Logo[s]«<sup>537</sup>, »Jingle[s]«<sup>538</sup>, »Brand Song[s]«<sup>539</sup>, »[C]ommercial [S]ongs«<sup>540</sup>, »Sound-Icon[s]«<sup>541</sup>, »Sound-Symbol[en]«<sup>542</sup> und »Soundscape[s]«<sup>543</sup>.

#### 3.4.2.1 FANFAREN, KENNMOTIVE, KURZMOTIVE UND AUDIO-LOGOS

Laut Helms stehen Fanfaren meist zu Beginn eines Werbespots und dienen dabei als wenige Töne umfassendes Kennsignal für bestimmte Marken und Produkte, wobei sie nicht selten den Tonfall und Sprachrhythmus des Warennamens imitieren.<sup>544</sup> Fanfaren haben die Funktion, Aufmerksamkeit zu generieren.<sup>545</sup> Darüber hinaus sollen sie

möglichst so prägnant sein, daß sie sich – auch wenn der Produktname nicht mehr genannt wird – in der Vorstellung des Zuhörers mit dem Produkt verbinden. Charakteristisch sind: gebrochene Dreiklänge, aufsteigende Tonfolge, Akzentuierung des letzten Tones durch Betonung und Verlängerung, häufig Trompetenbesetzung. [...] Fanfaren erinnern an Herolde und Könige – wir assoziieren mit ihnen unwillkürlich Macht, Sieg und Triumph.<sup>546</sup>

Eng mit der Fanfare verwandt ist das Kennmotiv, wobei die Grenzen zwischen den beiden fließend sind.<sup>547</sup> Als ein Hauptunterscheidungsmerkmal führt Helms die beim Kennmotiv vorhandene Textierung an.<sup>548</sup> Erscheint das Kennmotiv später im Werbefilm wiederum untextiert, so kann es auch als

537 Bronner, »Schöner die Marken nie klingen«, S. 55.

538 Ebd., S. 57.

539 Ebd., S. 58.

540 Ebd.

541 Ebd., S. 60.

542 Ebd.

543 Ebd., S. 61.

544 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 42.

545 Ebd.

546 Ebd., S. 42–43.

547 Ebd., S. 44.

548 Ebd.

abgeleitete Fanfare fungieren.<sup>549</sup> Obwohl Helms Fanfaren und Kennmotiven einen hohen Verwandtschaftsgrad bescheinigt, ordnet er den letztgenannten aber eine vorrangig andere Funktion zu, die er mit »Musik zur Erhöhung der Lern- und Gedächtnisleistung«<sup>550</sup> beschreibt.

Jürgen Tauchnitz greift die Helms'schen Fanfaren und Kennmotive auf und fasst sie zur Kategorie der »Kurz motive«<sup>551</sup> zusammen. Unterschiedslos stellt er zu diesen fest: »Sie [...] sollen Aufmerksamkeit erregen und zu einer hohen Wiedererkennung des Werbespots beitragen. Eingebaut in den Werbemittelablauf übernehmen sie dramaturgische Aufgaben oder haben für zusätzliche Aktivierungsschübe zur Aufrechterhaltung des Botschaftskontaktes zu sorgen.«<sup>552</sup>

Im heutigen Kontext des Audio-Brandings werden die Begriffe Fanfare und Kennmotiv nicht oder nur noch wenig genutzt. Obwohl der Gestalt und Funktion nach ähnlich konstruiert, weichen sie von dem durch Bronner genutzten Begriff des Audio-Logos etwa insofern ab, als dass das Kriterium der Textierung nicht mehr als maßgeblich erachtet wird – genauer: es wird nicht einmal erwähnt.<sup>553</sup> Viel eher subsumiert und spezifiziert beispielsweise Christoph Anzenbacher unter dem Begriff des Audio-Logos eine Vielzahl an Ausgestaltungsmöglichkeiten. Letztere reichen von untextierten Audio-Logos mit Melodie- oder Geräuschcharakter bis hin zu vokal inszenierten Audio-Logos, die Singen, Sprechen, Schreiben, Pfeifen, Flüstern oder Summen als Variablen beinhalten.<sup>554</sup>

Die Funktionen des Audio-Logos gestalten sich in der Summe ähnlich wie im Falle der Kurz motive, zu welchen Fanfaren und Kennmotive zählen. Zum einen soll Aufmerksamkeit generiert werden.<sup>555</sup> Zum anderen stellt das Audio-Logo, so Bronner, »das akustische Identifikationselement einer Marke

---

549 Ebd.

550 Ebd., S. 43.

551 Jürgen Tauchnitz, *Werbung mit Musik. Theoretische Grundlagen und experimentelle Studien zur Wirkung von Hintergrundmusik in der Rundfunk- und Fernsehwerbung*, Heidelberg 1990, S. 5.

552 Ebd.

553 Bronner, »Schöner die Marken nie klingen«, S. 55–57.

554 Christoph Anzenbacher, »Das Audio Logo als akustische Visitenkarte einer Marke«, in: Bronner und Hirt (Hrsg.), *Audio Branding*, S. 74.

555 Ebd., S. 72.

dar.«<sup>556</sup> Im Zusammenhang des ganzheitlicheren Audio-Brandings sowie der gewünschten Ausbildung einer klar konturierten Markenidentität sollen sich im Sound des Audio-Logos aber stärker noch »die unverkennbaren Eigenschaften« abbilden – und zwar »mit dem Zweck das Zeichensystem einer Marke zu markieren und abzugrenzen.«<sup>557</sup> Mit diesem gesteigerten Anspruch wiederum ergeben sich spezielle Gestaltungsanforderungen, zu welchen gezählt werden: »Kürze und Prägnanz«<sup>558</sup> (nicht länger als ein paar Sekunden, da sonst Abwehrreaktionen eintreten)<sup>559</sup>, »Unverwechselbarkeit«<sup>560</sup> (persönliche Note z. B. über Tonfolge und Klangfarbe)<sup>561</sup>, »Memorierbarkeit«<sup>562</sup> (u. a. einfache Melodie, Harmonik und Rhythmik)<sup>563</sup>, »Flexibilität«<sup>564</sup> (um Abnutzungseffekten vorzubeugen – dabei muss die Charakteristik der Tonfolge auch bei kleinen Veränderungen erhalten bleiben)<sup>565</sup> und »Brand Fit«<sup>566</sup> (auditive Gestalt muss zur Markenpersönlichkeit passen)<sup>567</sup>.

Daneben können auch Symbiosen zwischen Auditivem und Visuellem auftreten, wie Kilian zum Beispiel anhand des Audio-Logos der Deutschen Telekom erläutert:

Der [...] ›Di-di-di-dii-di‹ Markenklang der Deutschen Telekom besteht aus zwei hochfrequenten Tönen, die insgesamt fünfmal angespielt werden. Die fünf Töne entsprechen optisch den vier grauen Punkten – den sogenannten Dots – und dem Telekom ›T‹. Während

---

556 Ebd., S. 71.

557 Ebd.

558 Ebd., S. 75.

559 Ebd.

560 Ebd., S. 76.

561 Ebd., S. 76–77.

562 Ebd., S. 77.

563 Ebd., S. 78.

564 Ebd., S. 79.

565 Ebd.

566 Ebd., S. 81.

567 Ebd.

die Punkte allesamt den gleichen Ton besitzen, erklingt das als visuelles Erkennungszeichen verwendete ›T‹ eine Terz höher.<sup>568</sup>

Neben der Vereinigung zwischen Auditivem und Visuellem lässt sich darüber hinaus aber auch die Verknüpfung weiterer Sinneskanäle denken. Unter dem Konzept der multisensualen Markenführung liefert beispielsweise Paul Steiners Monografie *Sensory Branding. Grundlagen multisensualer Markenführung*<sup>569</sup> Impulse, optische, akustische, haptische und olfaktorische Reize miteinander zu verbinden. Beispiele multisensualer Markenführung gehen über das Einzelelement des Audio-Logos aber zumeist hinaus.

### 3.4.2.2 JINGLES

Bei Jingles handelt es sich laut Helms um gesungene Werbesprüche.<sup>570</sup> Diese Definition setzt sich im Kern bis in die heutige Zeit fort. So schreibt beispielsweise auch Bronner, dass der Jingle »im eigentlichen Sinne die Vertonung des Werbeslogans darstellt.«<sup>571</sup> Als Exempel für einen vertonten Werbespruch denke man etwa an »Haribo macht Kinder froh, und Erwachsene ebenso.«<sup>572</sup>, welcher im deutschsprachigen Raum wohl zu den bekanntesten zählt.

Ihren teilweise großen Erfolg verdanken Jingles laut Helms bestimmten kompositorischen Eigenschaften, zu welchen unter anderem Einfachheit, markante Rhythmen und simple Dreiklangs-Strukturen zählen.<sup>573</sup> Ferner orientieren sich Jingles häufig an tradierten Volks- und Kinderliedern, deren Tonskalen zum Beispiel »durch Leiermelodik, Pentatonik und ›Kuckucksterz‹ geprägt sind.«<sup>574</sup> Leiermelodik und Pentatonik unterscheiden sich vom Standard der sieben Stufen umfassenden diatonischen Tonleiter durch ihre

568 Kilian, »Von der Markenidentität zum Markenklang als Markenelement«, S. 39.

569 Paul Steiner, *Sensory Branding, Grundlagen multisensualer Markenführung*, Wiesbaden<sup>3</sup>2020.

570 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 44.

571 Bronner, »Schöner die Marken nie klingen«, S. 57.

572 Zu hören etwa in HARIBO GOLDBÄREN (o. N., [D] 1985), YouTube, hochgeladen am 29.02.2012, [https://youtu.be/SqI4-\\_yPDGU](https://youtu.be/SqI4-_yPDGU), abgerufen am 01.10.2024, TC 00:00:16–00:00:20.

573 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 44.

574 Ebd., S. 48.

reduzierte Anzahl an Tönen, die zudem untereinander in einem weitaus weniger dissonanten Verhältnis stehen. Beispielsweise entfallen bei anheimtonischen Pentatoniken solche Intervalle, die durch nur einen einzigen Halbtonschritt geprägt sind. Damit wird unter anderem die Art und Weise imitiert, wie wir als Kinder an Musik herangeführt werden, was wiederum mit der generellen Auffassungsfähigkeit von Säuglingen und Kleinkindern zusammenhängt. Erin E. Hannon und E. Glenn Schellenberg<sup>575</sup> schreiben dazu:

In einigen Untersuchungen mit kurzen Melodien zeigten Säuglinge, dass sie Intervalle genau wahrnehmen und produzieren können [...]. Dabei sind konsonante Intervalle gegenüber dissonanten und Intervallen mit kleinen ganzzahligen Schwingungsverhältnissen (Quinten und Quarten) gegenüber großen Tonverhältnissen im Vorteil. Die Existenz von konsonanten Intervallen erleichtert Kleinkindern die Unterscheidung veränderter Töne in Melodien.<sup>576</sup>

Nicht nur verbessert die Nutzung von reduzierten Tonskalen die Erfassbar- und Einprägsamkeit von entsprechenden Melodiefragmenten – das gilt vor allem für Kinder, die eine bedeutende Zielgruppe darstellen. Auch spielen Werbetreibende dadurch gezielt mit dem Assoziationsklischee Kindheit, das durch den Schleier der Nostalgie für Erwachsene positiv aufgeladen ist.<sup>577</sup>

Bronner ergänzt zuletzt zu Jingles, dass sie, sobald ihre gesungenen Versionen eine feste Verknüpfung zum Slogan im Bewusstsein der Rezipient:innen erzeugt haben, auch lediglich instrumental genutzt werden können. Der Übergang zum Audio-Logo wiederum ist hier fließend.<sup>578</sup>

---

575 Erin E. Hannon und E. Glenn Schellenberg, »Frühe Entwicklung von Musik und Sprache«, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hrsg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek bei Hamburg <sup>3</sup>2011 [Erst- und bzw. oder Zweitnamen je nicht voll rekonstruierbar].

576 Ebd., S. 137.

577 Volker Mall, »Musik in der Werbung«, in: *Musica* 29 (1975) 6, S. 490.

578 Bronner, »Schöner die Marken nie klingen«, S. 57.

### 3.4.2.3 WERBESONGS, WERBELIEDER, BRAND SONGS, COMMERCIAL SONGS UND KENNMELODIEN

Weitaus ausgedehnter und aufwändiger neben dem Jingle ist nach Helms' älterer Terminologie der Werbesong bzw. das »Werbeli«<sup>579</sup>. Publikationen neueren Datums (Bronner) nutzen analog dazu auch den Begriff des Brand Songs. Von Spitzfindigkeiten in der Benennung unabhängig, verstehen relevante Autor:innen allerdings sehr ähnliches darunter. Für Tauchnitz zum Beispiel setzen (in diesem Falle) Werbelieder »den gesamten Botschaftsinhalt musikalisch-gesänglich um, d.h. sie erstrecken sich oft über die gesamte Dauer des Werbemittels.«<sup>580</sup> Was darüber hinaus schon für den Jingle galt, ist laut Helms auch für die vorliegende musikalische Form gültig. Das heißt: Sie orientiert sich an Volks- und Kinderliedern – darüber hinaus aber noch stärker an aktuellen Schlagern.<sup>581</sup>

Bronner schreibt über Brand Songs, dass sie mehr sind als zum Beispiel reine Spot-Untermalung.<sup>582</sup> Viel eher muss man sie als akustische Markenzeichen verstehen, die, dem Zeitgeschmack folgend, auch gewissen stilistischen Anpassungen unterliegen und dazu geeignet sind, gewünschte Atmosphären zu erzeugen.<sup>583</sup> Ferner bildet Bronner weitere Unterkategorien: Zum einen differenziert er zwischen speziell für den Werbeeinsatz komponierten Brand Songs und solchen Titeln, die lediglich zum Brand Song (beispielsweise durch Umtextierung bestehender Werke) adaptiert und umfunktioniert wurden<sup>584</sup> (auf ähnliche Weise differenziert auch Hiemke: »Der Werbesong kann als präexistenter Song bereits bestehen und für die Werbung zum Einsatz gebracht werden, jedoch auch eigens für den Werbefilm komponiert werden.«<sup>585</sup>). Zum anderen unterscheidet Bronner vom Brand Song den Commercial Song,<sup>586</sup> der, wie wiederum Steiner unter Rückgriff auf Bronners Auf-

579 Tauchnitz, *Werbung mit Musik*, S. 5.

580 Ebd., S. 7, wiederum in Anlehnung an Helms, *Musik in der Werbung*, S. 50.

581 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 50.

582 Bronner, »Schöner die Marken nie klingen«, S. 58.

583 Ebd.

584 Ebd.

585 Michael Hiemke, Art. »Werbesong«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 571.

586 Bronner, »Schöner die Marken nie klingen«, S. 58.

listung von Audio-Branding-Elementen schreibt, »in der Regel nur für eine bestimmte (kurze) Zeit eingesetzt wird«<sup>587</sup> – der Commercial Song ist damit also weniger als langfristiges Markenzeichen zu verstehen.

Sogenannte Kennmelodien bilden bei Helms noch die untextierte Form des Werbesongs, wobei er anerkennt, dass auch hybride Formen existieren.<sup>588</sup> Bei Bronner hingegen wird der Unterschied zwischen textiertem und nicht textiertem Werbe- bzw. Brand Song gar nicht mehr reflektiert.<sup>589</sup> Daniele Steiner-Hall ergänzt, dass Melodien oder Melodieteile, unbedeutend welcher der bisher genannten Kategorien sie entstammen, auch in gesungener oder gesummter Form dargeboten werden können.<sup>590</sup>

#### 3.4.2.4 MUSIK ZUR UNTERSTÜTZUNG DER IMAGEBILDUNG,

##### MUSIKUNTERMALUNG, HINTERGRUNDMUSIK UND SOUNDSCAPES

Obwohl Bronner dem Brand wie dem Commercial Song Qualitäten zu Untermalung des Werbefilms attestiert, bildet sogenannte Musik zur Unterstützung der Imagebildung bei Helms noch eine eigene Kategorie, die sich (in der Terminologie von Helms) vom Werbesong unterscheidet. Auch Tauchnitz sieht diese Abgrenzung, nutzt aber den Terminus der »Hintergrundmusik«<sup>591</sup> (welchen ich ab sofort gleichbedeutend zur Musik zur Unterstützung der Imagebildung nutzen werde). Wie Helms andeutet, dient diese Form der Musik dazu, »das Image [...] des angebotenen Produktes mitzugestalten«<sup>592</sup>. Für Steiner-Hall geht dies einher mit der gezielten Erzeugung gewünschter Assoziationen.<sup>593</sup> Helms zitiert, um der näheren Erläuterung und Funktionsweise der besagten musikalischen Form willen, aus einem ihm zu seiner Zeit vorliegenden Schreiben der Werbeagentur Gramm und Grey, die er nach den erwünschten Effekten der Musik befragt. Darin heißt es:

587 Paul Steiner, *Sound Branding. Grundlagen akustischer Markenführung*, Wiesbaden<sup>3</sup>2018, S. 97.

588 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 57–59.

589 Bronner, »Schöner die Marken nie klingen«, S. 58–59.

590 Daniele Steiner-Hall: *Musik in der Fernsehwerbung*, Frankfurt (Main)<sup>2</sup>1990, S. 59.

591 Tauchnitz, *Werbung mit Musik*, S.7.

592 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 59.

593 Steiner-Hall, *Musik in der Fernsehwerbung*, S. 59.

Die Musik sollte möglichst ausdrücken, was nicht gesagt werden kann. [...] Musik löst Gedankenbilder aus – schafft Atmosphäre – ist Träger emotionaler Information. Musik setzt Emotionen frei: macht heiter, lustig, beschwingt, beschwört, beruhigt, besänftigt, regt an, regt auf, stimuliert, erotisiert, schafft Wohlbefinden, schafft Aggressionen etc. Musik sollte benutzt werden zur Kanalisierung bestimmter Gefühle. Verbale Aussagen werden unterstützt – die Werbebotschaft wird verstärkt – Hemmungen werden abgebaut, vermindert. Musik sollte uns in wenigen Sekunden, wenigen Takten an den Schauplatz, den Ort des Geschehens versetzen.<sup>594</sup>

Damit werden dieser Form von Werbemusik eine ganze Reihe von Funktionen zugeschrieben, die vom Erzeugen von Atmosphären, Bildern bis hin zum Ausdruck von Emotionen reichen. Wüsthoff aber differenziert hier noch weiter aus. Zu seinen hier explizit dramaturgischen Funktionen der Musik zählt er u. a. »Synchronpunkte«<sup>595</sup>, »Bewegungsanlaß«<sup>596</sup> und »Stimmungskulisse«<sup>597</sup>.

Unter die erste Funktion fällt vor allem das musikalische Akzentuieren bildlich relevanter Synchronpunkte.<sup>598</sup> Die zweite Funktion fokussiert sich auf solche Fälle, in welchen, wie Wüsthoff es formuliert, »die Musikunterma- lung selbst dramaturgisch zum Bewegungsanlaß«<sup>599</sup> wird. Vor allem meint er damit, dass die Musik Bewegungen im Bild durch Bewegungen in der Musik überzeugend erscheinen lässt.<sup>600</sup> Bei der Beschreibung der dritten Funktion liegt Wüsthoff wieder ganz bei Helms, der seinerseits befragten Werbeagentur und den anderen Autor:innen. Der Aspekt des Aufbaus einer Stimmungskulisse hängt nach Wüsthoff nämlich eng zusammen mit dem Kreieren von

---

594 Schreiben von Gramm und Grey vom 24.08.1979, zit. n. Helms, *Musik in der Werbung*, S. 61.

595 Wüsthoff, *Die Rolle der Musik in Film-, Funk- und Fernsehwerbung*, S. 25–26.

596 Ebd., S. 26.

597 Ebd.

598 Ebd., S. 25.

599 Ebd., S. 26.

600 Ebd.

Atmosphären<sup>601</sup> und dem, wie er es nennt, notwendigen »Gefühlskolorit«<sup>602</sup>. Anknüpfend ließe sich in diesem Zusammenhang auch an die Bedeutsamkeit der Wahl passender Instrumente, welche durch Klischeebildung zusätzlich zur räumlichen wie zeitlichen Verortung beiträgt. Wohlgemerkt beschränkt Wüsthoff diesen Faktor in seinen diesbezüglichen Ausführungen nicht auf die Sphäre der Form der untermalenden Musik (ihn interessieren mehr übergeordnete Assoziationserzeugungen qua Instrumentation),<sup>603</sup> wohl aber ließe sich dafür argumentieren, dass sie in der Hintergrundmusik, im Brand bzw. Commercial Song, die größte Wirkmächtigkeit und Relevanz besitzt. Zum einen lässt sich dies wieder mit funktional anders gelagerten Aufgaben kleiner werbemusikalischer Formen im Sinne Helms<sup>604</sup> begründen. Zum anderen ist es aber auch kein Zufall, dass Bullerjahn in ihren Beschreibungen zur formal größer angelegten Filmmusik auf den Werbefilmkomponisten Wüsthoff (Kap. 3.4.1.2.1) verweist, um das Phänomen der klangfarblich geerdeten Klischeebildung zu erklären.

Wie bei Bronner im Falle von Brand und Commercial Songs, so können sich auch untermalende Musiken an bereits existierenden Werken orientieren bzw. dafür adaptiert werden. Als mögliche Quellen nennt Helms vor allem »originale Werke aus dem Bereich der Kunstmusik [sic] bzw. deren Bearbeitungen, aber auch Popmusik, Schlager und Marschmusik«<sup>604</sup>. Speziell der Verwendung von Kunstmusik widmet sich Helms anhand einiger Gedankengänge, von denen weiter unten (Kap. 3.4.3.2) die Rede sein wird.

Als besondere Form der akustischen Untermalung sind zuletzt Soundscapes zu betrachten. Laut Bronner bestehen diese – ins Deutsche übersetzten: – Klanglandschaften zum Beispiel aus Kombinationen länger anhaltender Streicher- oder synthetischer Flächen und weiterer isolierter Klangobjekte.<sup>605</sup>

#### 3.4.2.5 SOUND ICONS UND SOUND SYMBOLE

In jüngsten Diskursen tauchen des Öfteren sogenannte Sound Icons und Sound Symbole auf. Diese sind zu verstehen als »die kleinsten bzw. kürzesten

601 Ebd.

602 Ebd.

603 Ebd., S. 38–39.

604 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 59.

605 Bronner, »Schöner die Marken nie klingen«, S. 61.

Audio-Branding-Elemente<sup>606</sup>, welche zudem auch als Bestandteile von Audio-Logos und bzw. oder Brand Songs auftauchen können. In nicht explizit genannter Anlehnung an Charles Sanders Peirce<sup>607</sup> funktionale Dreiteilung des Zeichens können Sound Icons laut Bronner »direkt auf Merkmale oder Eigenschaften der Markenleistung hinweisen«<sup>608</sup>. Als untermalendes Beispiel nennt er den sogenannten »Flensburger Plopp«<sup>609</sup> oder das Zischen beim Öffnen einer Coca-Cola-Flasche.<sup>610</sup> Sound Icons weisen wie das Peirce'sche Ikon (genaue Definition in Kap. 3.5.1.4) also Ähnlichkeiten zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem auf – in Bezug auf den Flensburger Plopp hieße dies zum Beispiel, dass das akustisch wahrnehmbare Ploppen mit den tatsächlichen Eigenschaften des Produktes, sprich der Bierflasche beim Öffnen, einhergeht.

Sound-Symbole erzeugen folgerichtig Verknüpfungen, die arbiträrer Natur sind<sup>611</sup> – wie beim Peirce'schen Symbol (genaue Definition in Kap. 3.5.1.4) müssen die Zusammenhänge zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem vom Menschen erst erlernt werden. Nichtsdestotrotz wohnen der symbolischen Verwendung von akustischen Ereignissen aber nicht nur rein kollektive Bedeutungsgenerierungsmechanismen inne – dies verdeutlicht zum Beispiel Hannes Raffaseder in einem Beitrag zur Bedeutung der Klangfarbe im Audio-Branding, indem er schreibt:

Die Zuschreibung einer bestimmten symbolischen Bedeutung kann [...] sowohl auf assoziativen Verknüpfungen mit persönlichen, subjektiv begründeten Erinnerungen begründet sein, als auch auf kulturhistorischen, gesellschaftlichen Zusammenhängen.<sup>612</sup>

---

606 Ebd., S. 60.

607 Zur Dreiteilung des Zeichens mehr in Kap. 3.5.1.2.

608 Bronner, »Schöner die Marken nie klingen«, S. 60.

609 Ebd.

610 Ebd.

611 Ebd.

612 Hannes Raffaseder: »Klangmarken und Markenklänge: die Bedeutung der Klangfarbe im Audio-Branding«, in: Bronner und Hirt (Hrsg.), *Audio Branding*, S. 112.

### 3.4.3 FILMMUSIK UND WERBEFILMMUSIK IM VERGLEICH

Parallelen zwischen Film- und Werbefilmmusik erkennen, wie erwähnt, Schramm et al., wobei diese lediglich das filmmusikalische Funktionsmodell Bullerjahns (sprich: dramaturgische, epische, strukturelle wie persuasive Funktionen) als Referenz zu den angenommenen Funktionen der Werbefilmmusik nutzen.<sup>613</sup> Sie schreiben:

Die Funktionen von Musik in der Fernsehwerbung sind denen von Musik im Film sehr ähnlich. [...] Die dramaturgische Funktion [im Sinne Bullerjahns] findet sich in der Werbung beispielsweise, wenn eine bestimmte Stimmung, die den Werbespot kennzeichnet, von der Musik unterstrichen wird. Hier können, ähnlich wie im Film, häufig Instrumentenklischees zum Einsatz kommen, die für bestimmte Stimmungen stehen, mit denen das Produkt assoziiert wird.<sup>614</sup>

Epische Funktionalisierungen, wie sie im Film vorzufinden sind, so Schramm et al. weiter, lassen sich ebenfalls in der Werbung erkennen, wenn die Musik durch ihre Genrezugehörigkeit eine Handlung insofern erzählerisch unterstützt, als dass sie sie über ihre Assoziationskraft räumlich wie zeitlich verortet.<sup>615</sup> Zu den strukturellen Funktionen heißt es ferner: »Werbemusik hat auch eine strukturelle Funktion, weil sie zum Beispiel die Aufgabe hat, Textaussagen zu gliedern. Das passiert unter anderem in Form von Jingles [...], bei denen Slogans mit Musik unterlegt und gesungen werden, um die Markenbotschaft vom Rest des Spots abzuheben.«<sup>616</sup>

Auch persuasive Funktionen der Filmmusik weisen Schramm et al. für Werbefilmmusik nach:

[D]ie Musik [unterstützt] den Werbespot dabei, sein Ziel zu erreichen: Er soll Zuschauer oder Zuhörer von einem Produkt oder einer Dienstleistung überzeugen. Ein Beispiel für die persuasive Funktion von Musik ist, dass sie das Auswendiglernen von Botschaften erleich-

613 Schramm et al., *Medien und Musik*, S. 58–59.

614 Ebd., S. 58.

615 Ebd.

616 Ebd.

tert: Das ›Haribo‹-Beispiel funktioniert so. Weil der Slogan vertont ist, ist er eingängig und leicht zu merken. Buchstäblich ›jedes Kind‹ kennt ihn.<sup>617</sup>

Sicherlich weisen die Verknüpfungsbestrebungen Schramm et al. in die richtige Richtung. Wohl aber kratzen die drei Forschenden lediglich an der Oberfläche, indem sie sich, wie erwähnt, auf das Funktionsraster Bullerjahns beschränken und, davon ausgehend, entsprechende Pendanten in der Welt der Werbefilmmusik ausfindig machen wollen. Der Historizität und Wandelbarkeit von Begriffen, Modellen und Konzepten in beiderlei Sphären wird dabei nur wenig Rechnung getragen. Dies ist insofern nachvollziehbar, als dass die theoretischen Ausführungen zu Film- auf der einen oder Werbefilmmusik auf der anderen Seite sehr heterogen und daher nur schwer in Beziehung zu setzen sind. Darüber hinaus sind die darin verankerten Begrifflichkeiten trotz teilweise Gleichlaut unterschiedlich aufgeladen und umfassen gelegentlich verschiedene Aspekte. Welche ungleichen Dinge beispielsweise unter den Begriff der filmmusikalischen bzw. werbefilmmusikalischen Funktion fallen können, ist, wie oben gezeigt, nicht immer klar. Unklar ist auch, wie sich der Begriff der Funktion, zum Beispiel im Falle der Werbefilmmusik von der musikalischen Form abgrenzt – vor allem dann, wenn der Benennung der Form die unmittelbare Funktion bereits innewohnt, wie dies zum Beispiel bei der Helms'schen Musik zur Unterstützung der Imagebildung der Fall ist. Im Falle der Filmmusik ergeben sich ähnliche Abgrenzungsprobleme zum Beispiel zwischen dem Begriff der Filmmusiktechnik einerseits und jenem der Filmmusikfunktion andererseits. Beide Bereiche etwa kennen das Phänomen des Erzeugens von Emotionen qua Musik. Aus der Perspektive der Filmmusiktechniken entspräche dies klar der Mood-Technik. Aus funktionaler Sicht hingegen ließe sich dieses Phänomen als dramaturgisch (z. B. im Sinne Bullerjahns) relevant deuten. Gleichzeitig könnte man auch die Pauli'sche Trias der Bild-Musik-Relationen heranziehen und je nach Aussagegehalt des Bildes dafür argumentieren, ob die Musik hier paraphrasierend, kontrapunktierend oder polarisierend wirkt usw.

---

617 Ebd.

### 3.4.3.1 MULTIPERSPEKTIVE UND PRIMAT DES MUSIKALISCH-AUSSERMUSIKALISCHEN DOPPELPHÄNOMENS

Die Schlussfolgerung zur Lösung des Definitions-, Abgrenzungs- und Überschneidungsproblems kann es meines Erachtens deshalb nur sein, erstens, Phänomene der Film- und Werbefilmmusik aus *jederzeit unterschiedlichen Perspektiven und Begriffsfeldern* deutbar zu verstehen. Im Einzelfall bedeutet dies, sich innerhalb vielschichtiger Interpretationskontinuen zu bewegen, die ein *sowohl als auch* zum festen Bestandteil der Analyse und Deutung machen. Zweitens möchte ich vom *Primat eines musikalisch-außermusikalischen Doppelphänomens*<sup>618</sup> und folglich der expliziten *Nachlagerung* theoretischer Einordnungen (vor allem, was die Theoriebildung auf Seiten der Filmmusik- und Werbefilmmusikforschung angeht) ausgehen. Parallelen und Unterschiede in Film und Werbefilm lassen sich damit leichter ausfindig machen und die Beschreibungen aus Filmmusik- und Werbefilmmusikforschung besser einordnen.

Die musikalisch-außermusikalischen Doppelphänomene sollen in Folgenden mit – von der Theorie zunächst losgelösten und möglichst neutralen – Begriffspaaren oder Begriffsfeldern beschrieben werden. Diese umfassen 1) *Musik und Bewegung*, 2) *Musik und Emotionen, Stimmungen, Atmosphären*, 3) *Musik und zeitliche wie örtliche Assoziation* und 4) *Musik und Struktur*. Einem sich den Einordnungsversuchen anschließenden Zwischenfazit – welches auch auf jene Bereiche referieren soll, in welchen sich Film- und Werbefilmmusik fremd bleiben – folgt zuletzt einem im Kontext dieser Arbeit besonderen und bis zum jetzigen Zeitpunkt noch wenig beschriebenen Phänomen: nämlich jenem der Verwendung von (Kunst-)Musik als Zeichen bzw. Symbol.

#### 3.4.3.1.1 MUSIK UND BEWEGUNG

Das Doppelphänomen Musik und Bewegung umfasst im allgemeinsten Sinne das Abzielen auf Bewegungssynchronität, die auf musikalischer wie bildlicher Ebene eine Form der Konkretion erfährt.

Beschreibungen, die auf dieses Phänomen zielten, lassen sich auf dem

<sup>618</sup>Mit dieser Sichtweise stehe ich wiederum explizit musikwissenschaftlichen Ausführungen nahe, die auf einer allgemeineren Ebene das Verhältnis von Musik und Außermusikalischem beschreiben. Diese Art der Ausführungen ist, wie schon in Kap. 3.1.2 gesehen, etwa zu finden bei Seidel, Art. »Absolute Musik« und Altenburg, Art. »Programm Musik«.

Territorium der Filmmusik u. a. bei Zofia Lissa unter der Funktion der Unterstreichung von Bewegung finden, bei Pauli entsprechend als Sonderform der Paraphrasierung, bei Schneider als wohlgeleitet dramaturgische Funktion der Bewegungsillustration, bei Maas und Schudack als semantisch-konnotative Funktion und zuletzt bei Bullerjahn als spezielle Form der Deskription. Angemerkt sei hier noch einmal, dass Bullerjahn die Deskription nicht als Funktion, sondern als Filmmusiktechnik begreift. Gleichwohl ist die Technik der Deskription als zweckdienliches Teilelement der ihrerseits genannten Funktionsdimensionen denkbar (z. B. dramaturgisch, episch, strukturell usw.).

Bei der Werbefilmmusik hingegen beschränken sich Ausführungen, die sich auf Musik und Bewegung fokussieren, im Wesentlichen auf die musikalische Form der illustrierenden bzw. untermalenden Hintergrundmusik. Hier ist es vor allem Wüsthoff, der das Phänomen der Bild-Musik-Verknüpfung unter dem Aspekt der Musik als Bewegungsanlass abhandelt. Auch seine Beschreibungen zur Verwendung der Musik zum Akzentuieren von Synchronpunkten können als dem Themenkomplex zugehörig gedeutet werden. Beide Formen der Musikuntermalung fasst er als dramaturgische Funktionen auf. Mit dieser Einordnung steht er inhaltlich den Theoretiker:innen der Filmmusik, begrifflich vor allem Enjott Schneider, nahe.

Innerhalb der werbemusikalischen Form des Audio-Logos ist das Phänomen der Musik- und visuellen Bewegungssynchronität von eher geringer Bedeutung. Am Beispiel des Telekom-Audio-Logos aber zeigt sich, dass prinzipiell auch die kleinen werbemusikalischen Formen Synchronitäten zwischen Visuellem und Auditivem eingehen können. Nichtsdestotrotz ordnet Helms die kleinen Formen (Fanfaren, Kennmotive, Jingles usw.) eher Aufgabenbereichen zu, die sich mit Aufmerksamkeitsgenerierung oder der Erhöhung der Lern- und Gedächtnisleistung befassen. Auch bei Bronner spielen Audio-Logos und Jingles nur insofern eine Rolle, als dass er sie vorrangig als Identifikationselement oder als musikalischen Träger von Werbebotschaften betrachtet. Von Bewegungssynchronitäten ist nichts zu lesen.

#### 3.4.3.1.2 MUSIK UND EMOTIONEN, STIMMUNGEN SOWIE ATMOSPHÄREN

Das Erzeugen von Emotionen, Stimmungen und Atmosphären qua Musik macht einen bedeutenden Teil theoretischer Abhandlungen aus. Nicht nur schon bei Lissa lässt sich zum Beispiel unter den ihrerseits genannten

Funktionen Musik als Grundlage der Einfühlung oder Musik zum Herstellen von Atmosphären nachweisen. Auch in Paulis Sinne kann Musik paraphrasierend wirken, wenn der visuell gezeigte Gefühlsgehalt auf der auditiven Ebene gedoppelt wird. Darüber hinaus ist das Evozieren von Emotionen qua Musik einerseits auch als Mittel der Kontrapunktierung oder Polarisierung und andererseits zur Erfüllung dramaturgischer, psychologischer und politischer Metafunktionen denkbar. Letzteres hat, wie bei Pauli weiter oben gesehen, das Ziel, die Distanz zwischen Publikum und Film abzubauen. Auch in Schneiders Ausführungen ist das Abbilden von Emotionen eine zentrale dramaturgische Funktion von Musik. Er schreibt:

Die aus der ›Welt der Objektlosigkeit‹ kommende Musik, die schon immer [...] als ›Innerlichkeit‹ des Menschen empfunden wurde, wird im Film bevorzugt eingesetzt, um Auskunft über allgemeine Stimmung, die persönliche Disposition einer Figur oder einen psychischen Konflikt zwischen zwei Figuren zu geben.<sup>619</sup>

Maas und Schudack fassen das Abbilden von Stimmungen und Emotionen unter die Kategorie der semantisch-konnotativen Funktionen. Als dieser Funktion zweckdienlich, nennen sie die von Bullerjahn erwähnte Mood-Technik, welche bei der letztgenannten Autorin als das zentrale Instrument des, wenn auch nicht minutiös agierenden, Gefühlsausdrucks erscheint. Der Vollständigkeit halber muss erwähnt werden, dass Bullerjahn für das beschriebene Anliegen auch die Technik der Deskription, gewissermaßen in Form einer emotionalen Deskription, als geeignet beschreibt, dazu aber nicht detailliert – wie etwa Kloppenburg – ausführt. Innerhalb ihres Funktionskosmos lassen sich die hier genannten Filmmusiktechniken am ehesten den dramaturgischen Funktionen zurechnen, da es zwecks Darstellung polarer Kräfte laut Bullerjahn erforderlich ist, Stimmungen, Atmosphären und Empfindungen zu erfassen. Ebenso findet diese Abbildungsleistung aber auch innerhalb persuasiver Funktionen ihren Platz, um hier Identifikationspotentiale bei Zuschauer:innen mit dem filmischen Geschehen hervorzurufen.

Auch die Theoretiker:innen der Werbefilmmusik erkennen die Rolle der Musik zur Vermittlung von Emotionen, Stimmungen und Atmosphären an.

---

<sup>619</sup> Schneider, *Handbuch Filmmusik I*, S. 93.

Den von Helms genutzten Begriff der Musik zur Unterstützung der Imagebildung (sprich der Hintergrundmusik) unterfüttert Wüsthoff, indem er, unter anderem, den Aufbau von Stimmungskulissen als ein wesentliches funktionales Merkmal beschreibt, welches vom Aufbau des notwendigen – wie er es bezeichnet – Gefühlskolorit abhängt. Auch zeigen Helms' schriftlich hinterlegte Konversationen mit Werbeagenturen auf, dass das Vermögen der Musik, Emotionen auszudrücken, Atmosphären zu erschaffen und Assoziationen zu erwecken schon seit langer Zeit von Werbefilmmacher:innen genutzt wird, um die akustische Ebene als Ganzes im Sinne der Werbebotschaft wirken zu lassen. Die Fähigkeit, Atmosphären qua Musik zu generieren erkennt, wie oben beschrieben, zuletzt auch Bronner im Zusammenhang mit Brand und Commercial Songs an.

Fernab von Hintergrundmusiken, Brand und Commercial Songs, sprich innerhalb der kleinen werbemusikalischen Formen, lässt sich, wie auch schon im Abschnitt zu Musik und Bewegung, konstatieren, dass bei Helms eher der Fokus auf dem Erzeugen von Aufmerksamkeit sowie der Erhöhung der Lern- und Gedächtnisleistung liegt (gilt für: Fanfaren, Kennmotive, Jingles, Kennmelodien). Das Erzeugen von Emotionen, Stimmungen und Atmosphären spielt (mit Ausnahme bei der Musik zur Unterstützung der Imagebildung) dementsprechend keine wesentliche Rolle. Dieser Haltung folgen, trotz leicht verschobener Termini und Formeneinteilungen, auch aktuellere Autor:innen wie etwa Anzensbacher (hier zum Beispiel beim Audio-Logo) bzw. sie machen das Erzeugen von Emotionen, Stimmungen und Atmosphären hier nicht explizit zur Hauptaufgabe kleinster werbemusikalischer Formen. Dies ist insofern verwunderlich, als dass damit eine willkürlich erscheinende Grenze hinsichtlich der Dauer musikalischer Entitäten eingeführt wird und diese Grenze darüber entscheidet, ob Musik Emotionen, Atmosphären und Stimmungen erzeugen kann oder nicht. Es fällt darüber hinaus schwer zu glauben, dass Musiken zur Aufmerksamkeitsgenerierung oder zur Förderung der Lern- und Gedächtnisleistungen hermetisch abgeschirmt sind gegenüber jeglichen inneren Regungen, welche Emotionen beinhalten.

#### 3.4.3.1.3 MUSIK UND ZEITLICHE WIE ÖRTLICHE ASSOZIATION

Innerhalb des Films erkennt Lissa das Potenzial der Musik darin, den dargestellten Raum und die dargestellte Zeit zu repräsentieren. Ähnlich verhält es sich bei Schneider, der diese Funktionen einerseits als »Gesellschaftlichen

Kontext vermitteln«<sup>620</sup> und andererseits als »Historische Zeiten evozieren«<sup>621</sup> bezeichnet. Maas und Schudack begreifen Musik in der beschriebenen Funktionsweise als semantisch-denotativ, da sie in Bezug auf Raum und Zeit unmittelbar verweisend agiert. Diesem Verständnis nahe steht Bullerjahn, die unter der Filmmusiktechnik der Deskription, neben anderen Aspekten, auch die Wahl von bestimmten Instrumenten und Klangfarben zugunsten zeitlicher, millieuspezifischer und lokaler Determinationen fasst. Diese Form der Deskription ordnet Bullerjahn des Weiteren den epischen Funktionen von Filmmusik zu, indem sie hier Aufgaben übernimmt, die der Narration der Filmhandlung dienen.

Auch die Werbung greift zeitliche wie lokale Verortungsmöglichkeiten auf, wie sie im Film Usus sind. Bullerjahn selbst verweist in ihren Ausführungen zur Filmmusiktechnik der Deskription auf den Werbefilmkomponisten Wüsthoff, der für den Kontext der Werbung Tabellen anfertigte, die Instrumente, sprich Klangfarben, in einen kausalen Zusammenhang zur Erzeugung von erwünschten Klischees bringt. Wohlgermerkt weisen diese Klischees räumliche wie zeitliche Determinationsmöglichkeiten auf. Wüsthoff beschränkte die Auswirkungen der Instrumentierung im Hinblick auf Klischeebildung nicht explizit auf untermalende Musik, wohl aber erwies sie sich, wie weiter oben beschrieben, hier wie im Brand und Commercial Song als am wirkmächtigsten.

#### 3.4.3.1.4 MUSIK UND STRUKTUR

Mit klarer Deutlichkeit erkennen einige in der Filmmusik verortete Theoretiker:innen das strukturierende Moment, das Musik auf die Abfolge von Bildern ausüben kann. Gesprochen wird von einem »einschichtig organisierte[n] akustischen[n] Kontinuum«<sup>622</sup> im Gegensatz zur »diskontinuierlichen Erzählweise«<sup>623</sup> (Pauli) der Bilder. Daneben verwundert es wenig, dass die strukturierende Wirkung der Musik gerade für Strukturalisten wie Maas und Schudack eine bedeutende Rolle einnimmt. Einen echten Zugewinn leistet deren Modell durch die Unterscheidung von Makro- und Mikroperspekti-

---

620 Ebd., S. 97.

621 Ebd., S. 98.

622 Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S. 200.

623 Ebd.

ve. Diese finden ihre terminologischen Entsprechungen in den sogenannten tektonischen Funktionen einerseits und in den syntaktischen Funktionen andererseits. Als Träger tektonischer Funktionen verstehen Maas und Schudack großformale Bausteine (zum Beispiel Titel- und Nachspannmusiken) zur äußeren Gestalt des Films. Als beispielhafte syntaktische Funktionen werden Verklammerungen, Akzentuierungen von Szenehöhepunkten oder die Separierung von Real- und Traumhandlungen genannt.

Strukturierende Funktionen erkennt auch Bullerjahn, wenn Filmmusik Schnitte betont und Akzentuierungen von Einzeleinstellungen und Bewegungen übernimmt. Über die strukturierende Rolle der Werbefilmmusik wurde relativ wenig geschrieben, wohl aber kann man aus den gegebenen Ausführungen, der damit verbundenen Praxis und vor allem aus der Vielfalt musikalischer Formen und Funktionen strukturierende Funktionsmechanismen ableiten. Dies gelingt zum Beispiel in Anlehnung an Maas' und Schudacks strukturalistisches Modell der Filmmusikfunktionen. Indem also werbemusikalische Formen existieren, die üblicherweise an bestimmten Stellen des Werbefilms platziert werden, kann man auch hier von tektonischen Funktionen von Werbefilmmusik im Allgemeinen ausgehen. Man denke beispielsweise an Helms Definition von Fanfare, die über die Generierung von Aufmerksamkeit den Werbefilm einleitet, an Werbe-, Brand oder Commercial Songs sowie Hintergrundmusiken usw., die durch den Werbefilm hindurchleiten und an Jingles, Kennmelodien oder Audio-Logos etc., die aus demselben ausleiten oder vereinzelt während des Werbefilms auftauchen.<sup>624</sup> Bei aller Varianz über die Jahrzehnte und werbefilmischen Einzelbeispiele hinweg bildeten sich dabei, wie auch beim Spielfilm, bestimmte großformale Konventionen heraus, die den Werbefilm als solchen kennzeichnen und erkennbar machen. Syntaktisch gedacht, lassen sich strukturierende Funktionen allerdings auch bei der einzelnen werbemusikalischen Form, speziell innerhalb von Hintergrundmusiken und ihren Artverwandten sowie innerhalb von Commercial Songs und Brand Songs ausarbeiten. Wie im Spielfilm nämlich können vor allem narrativ angehauchte Werbefilme, abhängig von

<sup>624</sup> Exemplarische Grafiken mit Bild- und Musikelementen liefert in diesem Zusammenhang übrigens Wüsthoff, *Die Rolle der Musik in Film-, Funk- und Fernsehwerbung*, S. 34–36.

der Darstellung dramaturgischer und damit einhergehend emotionaler Parameter, bezugnehmende Musiken passend ausarbeiten.

#### 3.4.3.1.5 ZWISCHENFAZIT: FILMMUSIK UND WERBEFILMMUSIK IM VERGLEICH

Zu allen soeben beschriebenen (Doppel-)Phänomenen – sprich 1) *Musik und Bewegung*, 2) *Musik und Emotionen, Stimmungen, Atmosphären*, 3) *Musik und zeitliche wie örtliche Assoziation* und 4) *Musik und Struktur* – lässt sich festhalten, dass sie sowohl im Feld der Filmmusik als auch der Werbefilmmusik zumindest tangiert werden. Es ist jedoch zu betonen, dass sich aus der Perspektive der Werbefilmmusik die größten Schnittmengen hin zur Filmmusik innerhalb der musikalischen Form der untermalenden Hintergrundmusik (oder aber des die jeweilige Sequenz beherrschenden Werbelieds, Werbeschlagers, Commercial Songs oder Brand Songs) ergeben. Innerhalb dieser Bereiche erst können die typisch filmmusikalischen Funktionen und Techniken vollends entfaltet werden. Fremd hingegen bleiben sich Film- und Werbefilmmusik in Bezug auf die sehr kleinteiligen musikalischen Formen der Werbefilmmusik. Nicht nur sind diese Formen zu keinem Zeitpunkt in der Sphäre der Filmmusik anzutreffen, auch folgen sie ihrer eignen, inneren Logik und Zielsetzung. Nichtsdestotrotz bleiben sie auf übergeordneter Ebene ebenso musikalische Phänomene, wie die Leitmotivtechnik, die, wenn überhaupt, nur im Spielfilm aufzufinden ist.

#### 3.4.3.2 SONDERFORM:

##### KUNSTMUSIKZITATE UND -ALLUSIONEN IN FILM UND WERBEFILM

Nachdem nun wesentliche Parallelen wie Unterschiede zwischen Film- und Werbefilmmusik erarbeitet und diese anhand des Primats des musikalischen Phänomens neu geordnet wurden, steht noch ein spezielles, bereits angerissenes, Phänomen aus, welches Dreh- und Angelpunkt dieser Arbeit ist: Die *zeichenhafte bzw. symbolische Verwendung von Kunstmusikzitataten oder Kunstmusikallusionen (d. h. Anspielungen) im Film und Werbefilm*. Auch in diesem Fall soll eingehender erforscht werden, welche Ausführungen zum Thema bereits vorliegen und was, ggf. durch den Blick in andere Fachgebiete, noch geleistet werden muss, um einen adäquaten Unterbau für fallspezifische Untersuchungen im Bereich des Werbefilms zu vollziehen.

Wie schon in der Einleitung beschrieben, fand die Kunstmusik ihren Weg in den Film über Kinotheken, welche meist bearbeitete, ausschnittshafte

Sammlungen kanonisch etablierter Werke enthielten. Dass der Einsatz von Wagners *Ritt der Walküren* in Griffiths *BIRTH OF A NATION* nicht lediglich der bedeutungsneutralen Untermalung diene, sondern das mit der Musik konnotativ Mitschwingende für die Zwecke des Films sehr bewusst genutzt wurde, dürfte, wie auch in anderen Beispielen, hinlänglich klar geworden sein. Möchte man dieses Phänomen nun theoretisch ausformuliert finden, wird man etwa schon bei Zofia Lissa fündig. Über Zitierungen in der Filmmusik schreibt sie nämlich:

Das Zitat bringt, unabhängig vom Inhalt der Szene, in der es auftritt, inhaltliche und emotionale Assoziation mit sich, fügt also zum Filmbild etwas hinzu, spricht sozusagen für sich selbst. Die Berührung beider Inhalte, des musikalischen und des filmischen, trägt etwas Neues in die Episode als Ganzes hinein.<sup>625</sup>

Auf der Suche nach Kunstmusikzitataten macht sie exemplarisch einen Film ausfindig,

wo der Regisseur zu den Bildern blühender Gärten [...] Fragmente aus Beethovens ›Pastorale‹ erklingen läßt. Auf diese Weise kann er die aktuell erlebte Szene um all die Emotionen und Assoziationen bereichern, die sich für den Zuschauer mit Beethovens VI. Sinfonie verbinden. Diese ist zum Symbol ›pastoraler Inhalte‹ geworden.<sup>626</sup>

Mit dieser Aussage befindet man sich letztlich inmitten der Semiotik, die das Symbol als Sonderform des Zeichens bestimmt hat. Lissa selbst definiert das Symbol als einen Gegenstand,

der einen zweifachen Inhalt hat: einen eigenen zu dem der ganze Komplex seiner Eigenheiten und deren Beziehungen untereinander gehört, und einen anderen, auf den wir uns durch seine Charakterzüge einstellen. Mit anderen Worten: Gegenstand A kann den Gegen-

---

625 Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, S. 307–308.

626 Ebd., S. 309–310.

stand B symbolisieren, wenn wir, sooft wir A wahrnehmen, unsere Aufmerksamkeit über A auf B lenken.<sup>627</sup>

Wenn auch nicht so sehr unter den Vorzeichen explizit symbolhafter bzw. zeichenhafter Verwendungsformen, so haben auch die Autor:innen der Werbefilmmusik einiges zum Einsatz von Kunstmusik und Kunstmusikzitatzen zu sagen bzw. zu schreiben.

Vor allem Helms stellt zunächst fest, dass Verkürzungen kompositorischer Vorlagen in Anbetracht der geringen Länge von Werbefilmen (ca. 30 Sekunden) unvermeidlich sind.<sup>628</sup> »Hinzu kommt, daß musikalische Vorlagen fast immer bearbeitet, gelegentlich auch persifliert werden.«<sup>629</sup>

Dadurch werden Rezipient:innen auf, wie Helms es nennt, »musikalische Häppchenkost gedrillt.«<sup>630</sup> Diese radikale Verkürzung bleibt nicht ohne Auswirkungen. Ingolf Ritscher, der sich mit akustischer Werbung im Allgemeinen befasst – und welchen Helms zitiert – stellt zu diesem Phänomen der Verkürzung und Bearbeitung fest: »Längere musikalische Perioden sowie kunstvolle Gliederungen des musikalischen Ablaufs entfallen damit von vornherein.«<sup>631</sup> Darüber hinaus, so Helms, wird in der Werbung eine meist »begrenzte Auswahl bekannter Stücke – Salonstücke, kleine Meisterwerke – verwendet: ›Für Elise‹, ›Träumerei‹, ›Kleine Nachtmusik‹, ›Valse Triste‹, Strauß-Walzer, ›Nußknacker-Suite‹ u. a.«<sup>632</sup>

Den Vorwurf einer einzig durch die Werbung verursachten Einengung sowie Zerstückelung des musikalischen Repertoires entkräftet Helms aber durch den Einwand, dass sich derlei Tendenzen bereits für das bürgerlich geprägte 19. Jahrhundert konstatieren lassen.<sup>633</sup> Zur Stützung seines Argumentes bedient sich Helms der Ausführungen Blaukopfs, der unter dem Begriff

627 Ebd., S. 202.

628 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 97.

629 Ebd., S. 98.

630 Ebd., S. 97.

631 Ingolf Ritscher, *Akustische Werbung. Ihre Wirkungen und Anwendungsmöglichkeiten*, Berlin 1966, S. 51.

632 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 98.

633 Ebd., S. 100.

der »Fragmentation«<sup>634</sup> u. a. das für die genannte Epoche typische Erscheinen periodischer, musikalischer Publikationen anführt.<sup>635</sup> Diese Publikationen, so Blaukopf weiter, enthalten nicht nur etwa gewählte und verkürzte Mischungen aus beispielsweise Originalwerken<sup>636</sup> – auch rührt die damit manifest gewordene Fragmentation »aus dem Bedürfnis einer immer breiteren Schicht her, von der musikalischen Kultur fühlbar ›Besitz zu ergreifen‹.«<sup>637</sup>

Einerseits also bildet die bürgerliche Schicht des 19. Jahrhunderts – wie die Werbung – einen ausgewählten Kanon musikalischer Werke aus, andererseits kann sie sich diesem nur habhaft machen, indem vor allem komplexe Werke in spezieller Weise aufbereitet werden:

Die Fragmentationstechnik hat auch vor symphonischen Werken nicht halt gemacht. Das neunzehnte Jahrhundert kannte schon Arrangements für den Hausgebrauch, in denen Symphonie-Trümmer zu gefälligen leicht spielbaren Stückchen vereinigt waren.<sup>638</sup>

Wesentlicher Bestandteil dieser Trümmer waren sodann vor allem musikalische Themen und Motive, deren Erkennen als Beweis der vormaligen Rezeption des dahinterstehenden Gesamtwerkes galt.<sup>639</sup> Der Anspruch, der dem korrekt zugeordneten Thema oder Motiv anhaftete, ging aber noch weiter: »Das Erkennen des Leitmotivs [sic] galt dann mehr und mehr als Zeichen für das Verstehen der Werke selbst.«<sup>640</sup>

Blaukopf spricht bei dem seinerseits beschriebenen Phänomen der Verkürzung, Wiedererkennung und dem vermeintlich darin wohnenden Aspekt des tieferen Verständnisses vom sogenannten »Dejà entendu-Effekt«<sup>641</sup>. Die-

---

634 Kurt Blaukopf, *Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks*, Karlsruhe 1968 (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft, Band 3), S. 14.

635 Ebd.

636 Ebd.

637 Ebd., S. 15.

638 Ebd., S. 17.

639 Ebd., S. 15.

640 Ebd., S. 16.

641 Ebd.

sen wiederum greift Helms auf und deklariert ihn zum Kernbestandteil der Verwendungsweise von Kunstmusik in Werbefilmen. Gleichwohl schränkt Helms den Vergleich aber insofern ein, als dass die korrekte Zuordnung des Zitats zum zugrundeliegenden musikalischen Werk durch die Rezipient:innen nicht zwangsweise erfolgen muss.<sup>642</sup>

Dies ist insofern nachvollziehbar, als dass das primäre Ziel der Werbung selbstverständlich nicht die musikalische Bildung des Publikums ist. Viel eher sollen, wie bei den werbemusikalischen Formen der Hintergrundmusik, der Commercial oder Brand Songs, positive Assoziationen, Konnotationen, Images und Emotionen vermittelt werden. Nichtsdestotrotz spricht aus meiner Perspektive nichts dagegen, dass die zeichenhafte bzw. symbolhafte Verwendung von Kunstmusikzitataten (ob gekürzt oder nicht) oder Allusionen auch im Werbefilm funktioniert. Die Ideen Lissas sollten deshalb in jedem Falle auf das Feld der Werbefilmforschung transferiert werden.

### 3.5 SEMIOTIK, MUSIKSEMIOTIK UND FILMSEMIOTIK

Mit dieser Forderung ergeben sich für den zweiten Theorieteil dieser Arbeit weitere Aufgaben: Allem voran müssen die bis zu diesem Zeitpunkt und über die verschiedenen Ansätze hinweg genutzten und im übergeordneten Sinne semiotischen Begrifflichkeiten (z. B. Symbol, Zeichen, Denotation, Konnotation, Assoziation usw.) in ein einheitliches und übergeordnetes theoretisches System gebracht werden. Dafür notwendig sind Exkurse in die Fachgebiete der Semiotik und ferner der Musik- und Filmsemiotik. Erst nach der Erarbeitung dieser Grundlagen können daraus entnommene Termini und Konzepte auf den Gegenstand der Musik im Allgemeinen – sowie in unserem Falle auf die Kunstmusik im Werbefilm – übertragen werden.

#### 3.5.1 SEMIOTIK

Unter »Semiotik«<sup>643</sup> versteht man »die Lehre von den Zeichen als kommunikativen Trägern von Informationen«<sup>644</sup>. Unweigerlich trifft man in diesem

---

642 Helms, *Musik in der Werbung*, S. 100.

643 Manuel Gervink, Art. »Semiotik«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik*, S. 462.

644 Ebd.

Forschungsgebiet auf zwei Namen, deren Ansätze nachfolgend erläutert werden: Ferdinand de Saussure, der Begründer einer europäisch geprägten Tradition, und Charles Sanders Peirce, der das amerikanische Pendant darstellt.

### 3.5.1.1 ZEICHEN, SIGNIFIKAT UND SIGNIFIKANT NACH FERDINAND DE SAUSSURE

Saussures Betrachtungen richten sich vorrangig auf eine linguistisch fundierte Semiotik.<sup>645</sup> Ausgangspunkt soll zunächst Saussures Definition von Zeichen sein, welche sich aus der »Verbindung von Lautbild [image acoustique] und Konzept [concept]«<sup>646</sup> speist. So existiert zu jedem Zeichen sowohl ein Lautbild, sprich das ausgesprochene Wort als auch das damit in Wechselbeziehung stehende Konzept oder die Idee in der Vorstellung des Menschen.<sup>647</sup>

Da man, so argumentiert Saussure, unter dem Begriff Zeichen im Alltag meist nur das Lautbild versteht, erscheint es zur klaren Differenzierung sinnvoll, alternative Begriffe für Lautbild und Konzept zu gebrauchen.<sup>648</sup> Saussure schlägt deshalb vor, »das Wort Zeichen (signum, signe) für die Bezeichnung des Ganzen beizubehalten und Konzept und Lautbild durch Signifikat (signifié) bzw. Signifikant (signifiant) zu ersetzen.«<sup>649</sup> Zusammengefasst ergibt sich also folgendes Zeichenmodell (siehe dazu Abb. 9):

ZEICHEN (SIGNE)	Konzept (Concept) / Signifikat (signifié)
	Lautbild (Image acoustique) / Signifikant (signifiant)

**Abbildung 9:** Das Zeichen nach der Definition von Ferdinand de Saussure.<sup>650</sup>

Signifikat und Signifikant stehen in einem arbiträren Verhältnis.<sup>651</sup> Das bedeutet beispielsweise, dass das Naturell des Signifikats bzw. des Konzeptes

<sup>645</sup> Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart und Weimar <sup>2</sup>2000, S. 59.

<sup>646</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale. Studienausgabe in deutscher Sprache*, hrsg. von Peter Wunderli, Tübingen 2014, S. 106.

<sup>647</sup> Ebd., S. 104–105.

<sup>648</sup> Ebd., S. 106.

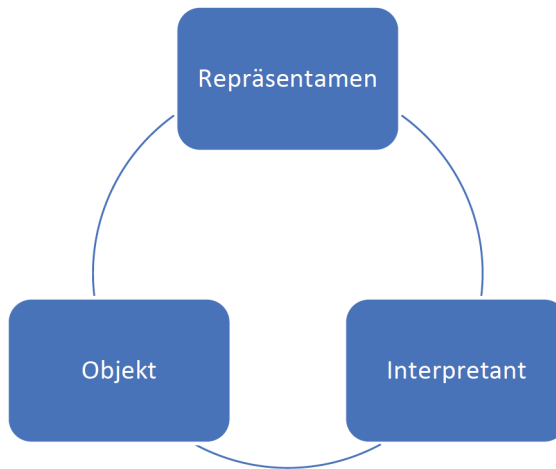
<sup>649</sup> Ebd.

<sup>650</sup> Angelehnt an die Ausführungen und Abbildung in ebd., S. 104–106.

<sup>651</sup> Ebd., S. 106.

keine Auswirkungen auf die konkrete Ausgestaltung des Lautbildes bzw. des Signifikanten hat und umgekehrt.

Zwar negiert Saussure nicht die Existenz von Onomatopoeika oder Ausrufen, welche diesen sehr nahestehen, er argumentiert aber auch, dass diese erstens eher selten und zweitens über verschiedene Sprachen hinweg nicht einheitlicher Natur sind.<sup>652</sup> So macht der Hund im Deutschen zwar *wau-wau*, was für die determinative Kraft zwischen Signifikat und Signifikanten spräche, im Französischen aber gibt der Hund ein andersartiges *ouaoua* von sich.<sup>653</sup>



**Abbildung 10:** Das Zeichen nach der Definition von Charles Sanders Peirce.<sup>654</sup>

### 3.5.1.2 SEMIOTISCHES DREIECK NACH CHARLES SANDERS PEIRCE

Im Gegensatz zu Saussure fokussiert sich Peirce nicht vorrangig auf die Sprache, sondern er strebt ein universalistisches Konzept der Semiotik an.<sup>655</sup> Kennzeichnend für seine Zeichendefinition ist zudem deren triadische Kons-

<sup>652</sup> Ebd., S. 107.

<sup>653</sup> Ebd.

<sup>654</sup> Grafik nach den Ausführungen von Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Volume 2, edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge 1932.

<sup>655</sup> Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 59.

titation (siehe dazu Abb. 10). Die drei Konstituenten des Zeichens definiert Peirce dabei wie folgt:

A sign [Zeichen im weiteren Sinne], or ›representamen‹ [Repräsentamen, Zeichen im engeren Sinne], is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign I call the ›interpretant‹ [Interpretant] of the first sign. The sign stands for something, its ›object‹ [Objekt].<sup>656</sup>

Was, trotz unterschiedlicher, aber analog verwendbarer Begriffe – sprich Signifikant, Lautbild und Repräsentamen einerseits und Signifikat, Konzept und Interpretant andererseits – im Vergleich zu Saussure also hinzukommt, ist das Objekt. Der Beschaffenheit des Objektes wird in diesem Zusammenhang eine weite Definition zugestanden. So ist es etwa unerheblich, ob es, wie es Peirce ausdrückt, »perceptible, or only imaginable, or even unimaginable«<sup>657</sup> ist. Peirce geht sogar noch weiter, indem er an anderer Stelle verdeutlicht: »Every sign stands for an object independent for itself; but it can only be a sign of that object in so far as that object is itself of the nature of a sign or thought.«<sup>658</sup> Unter anderem Nöth schlussfolgert daraus, dass das Objekt also keinesfalls »einfach nur ein außersemiotisches Referenzobjekt«<sup>659</sup> ist. Viel eher verdeutlicht er, dass das Objekt schlicht ein »imaginäres Konstrukt«<sup>660</sup> und damit »ein von dem Repräsentamen unterschiedliches Zeichen«<sup>661</sup> ist. Damit ist der »Verweis des Zeichens auf sein Objekt [...] immer ein Verweis

656 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Volume 2, 1932, S. 135.

657 Ebd., S. 126.

658 Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Volume 1, edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge 1931, S. 284.

659 Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 63.

660 Ebd.

661 Charles Sanders Peirce, *The Charles S. Peirce Papers*, 30 reels, 3rd microfilm edition, Cambridge, Massachusetts 1979, 1963–1966, S. 35–36 und Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, São Paulo 1995, S. 55, beide zit. n. Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 63.

von Zeichen auf Zeichen.«<sup>662</sup> Erwähnenswert ist zuletzt, dass Peirce auch die Möglichkeit multipler Objekte innerhalb eines einzelnen Semioseprozesses mitdenkt. Hier aber betrachtet er die Einzelobjekte nicht als voneinander abgeschottete und für sich stehende Entitäten, sondern konzeptioniert sie als »one complex Object.«<sup>663</sup>

Der Vorgang der Peirce'schen Semiose fußt in seiner Gänze auf der kontinuierlichen und nie endenden Abfolge von Teilprozessen in der dreigeteilten Zeit. Die Semiose

vollzieht sich in einem Zeitkontinuum, in dem das Objekt als Vorwissen um die Bedeutung des Zeichens der Dimension der Vergangenheit angehört, das wahrgenommene Zeichen in der Gegenwart liegt und der Interpretant (die Interpretation oder Wirkung des Zeichens) sich in der Zukunft des präsenten Zeichens entfaltet.<sup>664</sup>

### 3.5.1.3 NEUAUFLAGE DES SEMIOTISCHEN DREIECKS

Der an manchen Stellen etwas eigentümlichen Peirce'schen Zeichendefinition setzt Nöth zuletzt ein vereinfachtes und an die heutigen Terminologien angepasstes triadisches Modell entgegen. Diese Zeichendefinition (gemeint ist jene im weiteren Sinne) speist sich schlicht aus den Begriffen »Zeichenträger«<sup>665</sup> (in Analogie zu Repräsentamen bzw. dem Zeichen im engeren Sinne), »Bedeutung«<sup>666</sup> (in Analogie zum Interpretanten) und »Referenzobjekt«<sup>667</sup> (in Analogie zu Objekt).<sup>668</sup> Das in Abb. 11 dargestellte triadische Modell soll, unter Kenntnis seiner Herkunft, fortan als Standardmodell für weitere Ausführungen gelten.

<sup>662</sup> Winfried Nöth, Nina Bishara und Britta Neitzel, *Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics*, Köln 2008, S. 11.

<sup>663</sup> Peirce, *Collected Papers*, Volume 2, 1932, S. 136.

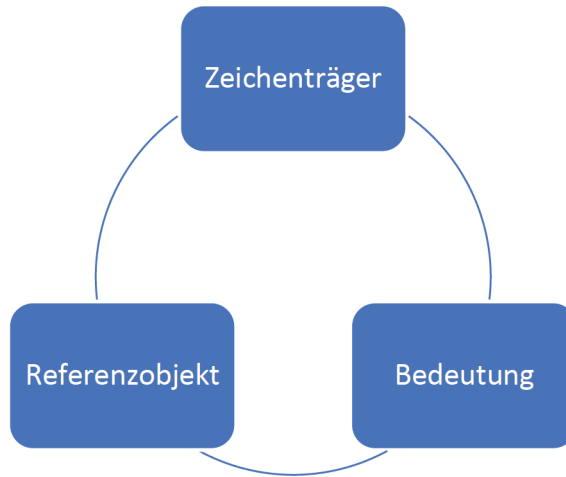
<sup>664</sup> Ebd.

<sup>665</sup> Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 140.

<sup>666</sup> Ebd.

<sup>667</sup> Ebd.

<sup>668</sup> Ebd.



**Abbildung 11:** Zeichendefinition bzw. semiotisches Dreieck nach Winfried Nöth, leicht bearbeitet.<sup>669</sup>

#### 3.5.1.4 ZEICHENKATEGORIEN NACH CHARLES SANDERS PEIRCE

Peirce liefert nun nicht nur eine triadisch unterlegte Zeichendefinition, sondern er unterscheidet auch drei Bezugsarten zwischen Zeichenträgern und ihren Objekten. Zu den in dieser Hinsicht untergliederten Zeichentypen zählt er »Icon«<sup>670</sup>, »Index«<sup>671</sup> und »Symbol«<sup>672</sup>. Diese gilt es näher zu betrachten (siehe dazu Abb. 12).

IKON	INDEX	SYMBOL
Eigenschaftliche Ähnlichkeit zwischen Zeichenträger und Referenzobjekt	Zeichenträger und Referenzobjekt über Kontiguität oder Kausalität verbunden	Konventionelle Verknüpfung zwischen Zeichenträger und Referenzobjekt

**Abbildung 12:** Ikon, Index und Symbol – abgeleitet aus den Ausführungen von Charles Sanders Peirce und Winfried Nöth.<sup>673</sup>

<sup>669</sup> Grafik in Anlehnung an ebd.

<sup>670</sup> Peirce, *Collected Papers*, Volume 2, 1932, S. 143.

<sup>671</sup> Ebd.

<sup>672</sup> Ebd., S. 143–144.

<sup>673</sup> Ebd., S. 143–144, 165–166; Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 66.

Begonnen werden soll mit dem Ikon: »An ›Icon‹ is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it posseses, just the same, whether any such Object actually exists or not.«<sup>674</sup> Um als Ikon gewertet zu werden, muss zwischen dem einzuordnenden Zeichenträger und seinem Objekt also beispielsweise ein besonders hoher Grad an äußerlicher Ähnlichkeit bestehen. Man denke auf visuell erfassbarer Ebene etwa an Piktogramme oder realistische Gemälde, welche bestimmte Referenzobjekte möglichst allgemeingültig oder originalgetreu abbilden.

Zum indexikalischen Zeichenträger schreibt Peirce: »An ›Index‹ is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object.«<sup>675</sup> Diese – etwas abstrakt formulierte – Definition zielt auf eine Art von Zeichenträger, der, wie Nöth es formuliert, »von seinem Objekt durch raum-zeitliche Kontiguitäts- oder Kausalitätsbeziehung«<sup>676</sup> abhängig ist. Klassischerweise wird hier das Beispiel des Rauchzeichens angegeben, das auf kausaler Ebene Ergebnis des Referenzobjektes Feuer ist.

Rein auf Konventionen bzw. tradierten Regeln beruht zuletzt das Symbol: »A Symbol is a Representamen whose Representative character consists preciseley in its being a rule that will determine its Interpretant«<sup>677</sup> sowie an anderer Stelle: »A Symbol is a law, or regularity of the indefinite future. Its Interpretant must be of the same description; and so must also be the complete immediate Object, or meaning.«<sup>678</sup> Auf Konventionen beruhende Verknüpfungen finden sich beispielsweise beim Zeichenträger Rose, der für die Liebe ebenso stehen kann, wie etwa der Zeichenträger Taube für den Frieden. In beiden Fällen sind keine auf Ähnlichkeit beruhenden oder kausalen Zusammenhänge auszumachen.

### 3.5.1.5 KONNOTATION UND DENOTATION

Das Beispiel der Taube führt uns zu einem weiteren Aspekt von Zeichenträgern: Sie können nämlich in mehrfacher Hinsicht interpretiert werden, was

674 Peirce, *Collected Papers*, Volume 2, 1932, S. 143.

675 Ebd.

676 Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 66.

677 Peirce, *Collected Papers*, Volume 2, 1932, S. 165.

678 Ebd., S. 166.

sich unter anderem in der Unterscheidung der Begriffe »Denotation«<sup>679</sup> und »Konnotation«<sup>680</sup> (dieses Begriffspaares bedienen sich unter anderen Vorzeichen auch die strukturalistischen Filmmusiktheoretiker Maas und Schudack) widerspiegelt.

Unter landläufigem Verständnis bezeichnet Denotation in der Semiotik die unmittelbare oder lexikalische Bedeutung eines Zeichens bzw. Lexems. Nöth schreibt von einer »primären Standard- oder Kernbedeutung«<sup>681</sup> – im Falle der Taube würde der zugehörige Zeichenträger also schlicht auf das Referenzobjekt Taube abzielen und die entsprechende Bedeutung in den Gedächtnissen der Rezipient:innen erzeugen. Der Begriff Konnotation hingegen umfasst die erzeugte »sekundäre Bedeutung, die ein [...] [Z]eichen[träger] neben einer primären [...] [B]edeutung hat«<sup>682</sup> – dies ist etwa dann der Fall, wenn derselbe Zeichenträger nicht (nur) für das Tier, sondern für die abstraktere Idee des Friedens steht. Legt man jeweils die triadischen Zeichendefinitionen zugrunde, so ergeben sich auf der Basis ein und desselben Zeichenträgers also unterschiedliche Bedeutungsdimensionen. Die Unterscheidung von Denotation als primäre bzw. quasilexikalische und Konnotation als sekundäre, mit-schwingende Bedeutung stößt keineswegs überall auf Zuspruch.

### 3.5.1.6 VIELFALT VON KONNOTATIONSKATEGORIEN, KULTURELLE EINHEITEN UND CODE NACH UMBERTO ECO

Der Schriftsteller, Philosoph und Semiotiker Umberto Eco beispielsweise subsumiert das, was landläufig als Denotation bzw. primäre Bedeutung verstanden wird, in einen Katalog unterschiedlichster Konnotations-kategorien, welche in ihrer Gesamtheit durch (unterschiedlich stark ausgeprägte) kulturelle Verfügbarkeit determiniert sind.<sup>683</sup> Unter Konnotation versteht er im Wortlaut

die Gesamtheit aller kulturellen Einheiten [...], die von einer intensi-  
onellen Definition des Signifikans ins Spiel gebracht werden  
können; sie ist daher die Summe aller kulturellen Einheiten, die

<sup>679</sup> Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 149.

<sup>680</sup> Ebd.

<sup>681</sup> Ebd., S. 150.

<sup>682</sup> Ebd.

<sup>683</sup> Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München <sup>9</sup>2002, S. 108–111.

das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann.<sup>684</sup>

Anders ausgedrückt: Konnotation ist die Gesamtmenge an überindividuell anerkannten Signifikaten (bzw. Einzelkonnotationen, Bedeutungen oder für Eco: kulturelle Einheiten) auf Basis eines Signifikanten.

Semiotisch hinterlegte Bedeutungsgenerierungsprozesse, die Teil gesamtgesellschaftlicher Kommunikation sind, werden wiederum von Ordnungskriterien bestimmt, die Eco als »Code«<sup>685</sup> bezeichnet.<sup>686</sup> Zu letzterem bemerkt er »[D]er Code stellt ein Wahrscheinlichkeitssystem dar, das über die Gleichwahrscheinlichkeit des Ausgangssystems gelegt wird, um dieses kommunikativ zu beherrschen.«<sup>687</sup> In der semiotischen Forschung stellen Codes dabei sowohl syntaktische als auch semantische Regeln auf.<sup>688</sup>

Ecos Ausführungen, die an dieser Stelle auf dem dyadischen Zeichenmodell nach Saussure beruhen, kann man natürlich auch auf triadische Modelle anwenden. Demnach wäre der Zeichenträger in der Lage, verschiedene, kulturell anerkannte, auf Vorwissen basierende Referenzobjekte aufzurufen, die je unterschiedliche Bedeutungen und Einzelkonnotationen – sprich: kulturelle Einheiten – ausbilden. Die Summe dieser kulturellen Einheiten entspricht der Gesamtkonnotation aufgrund eines einzelnen Zeichenträgers.

Zur Bedeutungsdimension veranschaulicht Eco die schiere Breite und Heterogenität, welche in diesem Felde vorherrscht.<sup>689</sup> Er unterscheidet beispielhaft zwischen »Konnotation als Definitionsbedeutung«<sup>690</sup> (quasi-denotativ), »emotionaler Konnotation«<sup>691</sup> oder auch »Konnotationen durch Übersetzung in ein anderes semiotisches System«<sup>692</sup> (siehe dazu den Ausschnitt

---

684 Ebd., S. 108.

685 Ebd., S. 20 und 57.

686 Ebd.

687 Ebd., S. 57.

688 Ebd., S. 58.

689 Ebd., S. 108–111.

690 Ebd., S. 108.

691 Ebd., S. 109.

692 Ebd., S. 110.

in Abb. 13). Die hier nur exemplarische Auflistung, so betont er selbst, gibt allerdings nicht vor, vollständig zu sein – sie kann also in und mit weiteren Spielarten fortgeführt werden.<sup>693</sup>

Durch Ecos Idee der Heterogenität an Konnotationskategorien ergibt sich auch eine gewisse definitorische Klarheit. Begriffe wie Assoziation, Emotion und Images, die auf Basis der Musik (als Zeichenträger) erzeugt werden, können dem Grundgerüst Ecos folgend, gesammelt unter dem Terminus der Konnotation versammelt werden. Dabei ist es irrelevant, in welchem semiotischem System (begrifflich, visuell, auditiv) diese beheimatet sind oder in welche Systeme sie übersetzt werden.

KONNOTATIONSKATEGORIE	ERLÄUTERUNG
Konnotation als Definitionsbedeutung	Im herkömmlichen Verständnis: Die denotative Grundbedeutung eines Lexems. Eco zeigt auf, dass auch hier, je nach Kultur, unterschiedlich konnotiert werden kann.
Ideologische Definitionen	Definition ist aufgrund von ideologischen Normen perspektivisch eingeschränkt
Emotionale Konnotationen	Begriffe können emotional gefärbte Konnotationen assoziieren, insofern sie durch lange Interpretantenreihen gerechtfertigt sind.
Konnotationen durch Übersetzungen in ein anderes semiotisches System	Beispiel: Ein Lexem erschafft in der Vorstellung ein visuelles Abbild in der Vorstellung

**Abbildung 13:** Auszug aus den von Umberto Eco genannten Konnotationskategorien – hier: eigene Paraphrasierung, gekürzt.<sup>694</sup>

### 3.5.2 MUSIKSEMIOTIK

Aus dem Felde der allgemeinen Semiotik heraus wende ich mich nun einem Gebiet zu, das die Arbeit wieder näher an ihren Untersuchungsgegenstand – die Kunstmusik im Werbefilm – heranführt. Die Rede ist von der »Musiksemiotik«<sup>695</sup>.

<sup>693</sup> Ebd., S. 111.

<sup>694</sup> Ebd., S. 108–109.

<sup>695</sup> Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 433. Überblicksartige Darstellung in ebd., S.433–438.

Hierbei orientiere ich mich an den Ausführungen des finnischen Musikwissenschaftlers und Semiotikers Eero Tarasti. In seiner Monografie *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*<sup>696</sup> widmet er sich vor allem den Beziehungen zwischen Musik, Zeichenträgern, Referenzobjekten und Bedeutungen. Polemisch mit dem Satz »Music is said to be the least representational of all the arts«<sup>697</sup> einleitend, dekonstruiert er diese These Schritt für Schritt.

Wie Peirce und die weiter oben genannten Semiotiker:innen, vertritt auch Tarasti eine quasi pansemiotische Weltansicht, indem er schreibt: »No object or thing has any existence for us unless it means or signifies something.«<sup>698</sup> Aus dieser Vorannahme abgeleitet, gilt dies auch für die Musik, indem sie auf ganz spezifische Weise zeichenhaft wirkt: »Music thus mediates between values be they aesthetic, ideological, or whatever – and fixed, ready-made objects. In fact, music as a sign provides an ideal case of something meaningful and communicative, and thus something semiotical par excellence.«<sup>699</sup> Schon die hier von Tarasti genutzte Terminologie deutet die prinzipielle Übertragbarkeit des Phänomens Musik auf das triadische Zeichenkonzept von Peirce an, bestehend aus Zeichenträger, Referenzobjekt und Bedeutung. Am Anwendungsbeispiel von Ludwig van Beethovens *Klaviersonate Nr. 26* in Es-Dur op. 81a (*Les adieux*) führt er dementsprechend aus:

In music, the object may be a thing or event – for example a farewell, as in Beethoven's ›Les adieux‹. In that case, the representamen would be the music itself (written or sounding), and the interpretant might be something like ›sonata form‹ or a comparison of ›Les adieux‹ with other sonatas by Beethoven, and so forth. The interpretant could be any mental sign evoked by the music when the latter is cognized in some logical-rational way.<sup>700</sup>

---

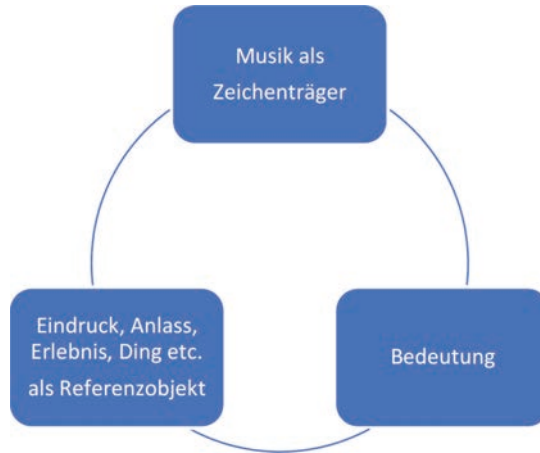
696 Eero Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin und New York 2002.

697 Ebd., S. 3.

698 Ebd., S. 4.

699 Ebd.

700 Ebd., S. 10–11.



**Abbildung 14:** Musiksemiotische Zeichendefinition nach den Ausführungen von Eero Tarasti (unter Nutzung Winfried Nöth'scher Begrifflichkeiten).<sup>701</sup>

Übertragen auf die aktualisierte triadische Zeichendefinition übernimmt die Musik nach Tarasti also die Rolle des Zeichenträgers (siehe dazu Abb. 14). Auch der weit ausgelegten Definition des Referenzobjektes, die – man erinnere sich – nicht etwa auf das Ding an sich reduziert ist, folgt Tarasti, indem er auch Eindrücke, Anlässe, Erfahrungen und Beweggründe als solche akzeptiert.<sup>702</sup> Wie nun jede Repräsentation des Referenzobjektes anhand eines Zeichenträgers (hier: die Musik), erzeugt diese Relation nach kognitiver Verarbeitung und weiteren Abgleichprozessen eine spezifische Bedeutung. Zieht man hier nun noch Eco heran, so können daraus resultierende Einzelbedeutungen bzw. kulturelle Einheiten (je nach dominantem Objekt) erstens in unterschiedlichsten Konnotations-kategorien aufgehen und zweitens über den Code verschiedene Grade an konventioneller Verbindlichkeit erringen. Bevor nun aber weitere Anknüpfungspotenziale zu Tarastis Übertragungsleistung aufgezeigt werden (dies folgt in der Ableitung des Untersuchungsrasters), wird ein Exkurs zu anderen musiksemiotischen Auffassungen unternommen.

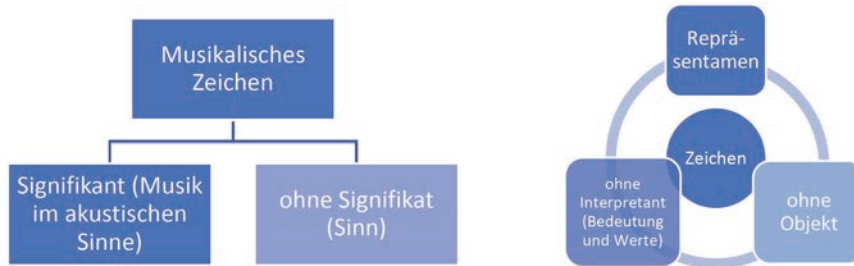
### 3.5.2.1 MUSIK OHNE BEDEUTUNG

Es ist Tarasti selbst, der auf Personengruppen hinweist, die der Musik keinerlei semiotische bzw. wenn überhaupt dann lediglich imaginierte Funkionali-

<sup>701</sup> Ebd.

<sup>702</sup> Ebd.

tät zuweisen. Zu diesen zählt er beispielsweise Hanslick (weitere Ausführungen zu ihm in Kap. 3.1.2), Igor Stravinsky, Claude Lévi-Strauss und Eco.<sup>703</sup> Tatsächlich beschreibt zum Beispiel Eco Musik als eines jener »semiotischen Systeme, die rein syntaktisch und ohne offensichtliche semantische Dichte sind.«<sup>704</sup>



**Abbildung 15:** Musik ohne Bedeutung – übertragen auf die Zeichendefinitionen von Ferdinand de Saussure (links) und Charles Sanders Peirce (rechts).

Musik kann diesen und ähnlichen Interpretationen nach sowie in Übertragung auf die bisher kennengelernten Zeichendefinitionen verstanden werden als System von Zeichenträgern (oder syntaktischen Formen), die weder ein Referenzobjekt repräsentieren noch damit Bedeutung oder Konnotationen generieren. Im System Saussures wiederum könnte Musik als Zeichensystem mit Signifikanten, aber ohne Signifikate interpretiert werden (siehe dazu Abb. 15, links). Bei Peirce wiederum würden Interpretant und Objekt wegfallen (siehe dazu Abb. 15, rechts).

### 3.5.2.2 ÄSTHETIKEN DER HETERONOMIE UND AUTONOMIE

Die beiden gegensätzlichen Positionen hinsichtlich der Bezugsverhältnisse zwischen Kunst bzw. Musik einerseits und Semioseprozessen, Außermusikalischem bzw. außerhalb der Kunst Liegendem andererseits lassen sich auf übergeordneter Ebene zwei Strömungen zuordnen: Einerseits sind laut Felix Maria Gatz hier die Vertreter:innen der »Heteronomieästhetik«<sup>705</sup> und

<sup>703</sup> Ebd., S. 4–5.

<sup>704</sup> Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 106–107.

<sup>705</sup> Felix M. Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart mit Ein-*

andererseits jene der »Autonomieästhetik«<sup>706</sup> zu nennen<sup>707</sup> – siehe dazu Abb. 16.

Erstgenannte sind vorrangig der Auffassung, dass »[d]as Prinzip, das Gesetz der Musik [...] ein der Musik als solcher ›Fremdes‹ [ist]. In diesem Sinne ist Musik heteronom.«<sup>708</sup> Des Weiteren, und hier erschließt sich die Kompatibilität zu dyadischen oder triadischen Semioseprozessen am ehesten, »weist [Musik] hin auf ein Außerklangliches und repräsentiert somit eine Wirklichkeit, die selbst Nicht-Musik ist, sei es in der Form von Ausdruck, Sprache, Abbild, Gleichnis, Symbol, Zeichen, Bezeichnung für ein bezeichnendes Außerklangliches, das sie zum Inhalt hat (Inhaltsästhetik) [...]«<sup>709</sup>

Im Gegensatz dazu stehen Autonomieästhetiker:innen. Diese sind der Ansicht, dass »das Prinzip, das Gesetz der Musik in ihr selbst [liegt].«<sup>710</sup> Schlussfolgerungen, die auf die Möglichkeit von Semioseprozessen hindeuten könnten, erschließen sich aus dieser Sicht daher nicht: »Musik weist nicht hin auf ein Außerklangliches bzw. auf etwas, das selbst nicht von Grund auf Musik ist. Musik ist *sui generis* und ist weder Ausdruck, Sprache, Abbild, Gleichnis, Symbol, Zeichen, Bezeichnung für ein Außerklangliches, das sie zum Inhalt hat [...]«<sup>711</sup>

Darüber hinaus aber spalten sich die Autonomieästhetiker:innen, so Nöth, in zwei Fraktionen. Die erste vertritt die Ansicht, dass, wenn nun keine Zeichen im klassischen Sinne, doch auf die Musik beschränkte, sogenannte »autonome [...] Zeichen«<sup>712</sup> existieren. Letztere können, so die Annahme, unter Ausschluss semantischer bzw. semiotischer Funktionen, auf sich selbst oder andere autonome Zeichen verweisen. Die zweite Fraktion der Autonomieästhetiker:innen lehnt auch das Konzept des rein innermusikalisch agierenden, absoluten Zeichens ab.<sup>713</sup>

---

*führung und Erläuterungen*, Stuttgart 1929, S. 11.

706 Ebd.

707 Ebd., S. 11–13.

708 Ebd., S. 11.

709 Ebd.

710 Ebd.

711 Ebd.

712 Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 434.

713 Ebd.

HETERONOMIEÄSTHETIK	AUTONOMIEÄSTHETIK
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Musik kann außermusikalische Inhalte ausdrücken</li> <li>• Generelle Bejahung musikalischer Zeichen und Zeichenprozesse</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• »<i>Musik ist sui generis</i>«<sup>714</sup> – d. h. ohne semantische Dimension</li> <li>• Subpositionen: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Autonome Zeichen existieren (a)</li> <li>• Negierung aller Zeichenhaftigkeit (b)</li> </ul> </li> </ul>

**Abbildung 16:** Heteronomieästhetik vs. Autonomieästhetik und Subpositionen – paraphrasiert nach den Ausführungen von Felix Maria Gatz und Winfried Nöth.<sup>715</sup>

### 3.5.2.3 ENDOSEMANTIK UND EXOSEMANTIK

Entlang der Grenzen zwischen Heteronomie- und Autonomieästhetik lassen sich weitere Perspektiven (und zugehörige Termini) musikalischer Zeichenhaftigkeit skizzieren. Beginnt man hier zunächst mit der pragmatischen Autonomieästhetik (welche zumindest autonome Zeichen akzeptiert), so kann man in unterstellter Kompatibilität mit derselben – und unter der Voraussetzung, dass autonome Zeichenprozesse auf musikalische Prozesse begrenzt sind, nach William Bright<sup>716</sup> und Coker<sup>717</sup> zwischen sogenannten *endosemantisch-intramusikalischen* und *endosemantisch-intermusikalischen* Zeichen unterscheiden<sup>718</sup> – siehe dazu Abb. 17. Unter beide Termini fallen beispielsweise Themen, Motive und Klänge, welche innerhalb eines musikalischen Werkes zunächst vorgestellt und an anderer Stelle, in bearbeiteter oder nichtbearbeiteter Form, wiederverwendet werden. Findet die Wiederverwendung innerhalb desselben Werkes statt, so spricht man von *endosemantisch-intramusikalischen* Zeichen,

714 Gatz, *Musik-Ästhetik in den Hauptrichtungen*, S. 11.

715 Ebd.; Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 434.

716 William Bright, »Language and Music: Areas for Cooperation«, in: *Ethnomusicology* 7 (1963) 1, S. 29.

717 Wilson Coker, *Music and Meaning*, New York[, NY] und London 1972, S. 61–62.

718 Die Termini »endosemantisch-intramusikalisch« und »endosemantisch-intermusikalisch« stellen hier kombinierte Gebilde dar, welche aus der Verknüpfung der Konzepte Brights und Cokers erwachsen. Bright nutzt den Begriff »endosemantic« (von Nöth übersetzt mit der substantivierten Form »Endosemantik«) in Abgrenzung zu »exosemantic« (übersetzt als »Exosemantik«) (Bright, »Language and Music: Areas for Cooperation«, S. 29). Coker grenzt darüber hinaus jedoch »intrafluent« (übersetzt als »intramusikalisch«) und »interfluent« (übersetzt als »intermusikalisch«) voneinander ab (Coker, *Music and Meaning*, S. 62). Letzteres Bias findet lediglich auf dem Felde der Endosemantik statt. Näheres dazu auch bei Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 435.

findet der Aufgriff aber innerhalb eines anderen Werkes statt, etwa in Form eines Zitates oder einer Allusion, ist die Rede von *endosemantisch-intermusikalischen* Zeichen.<sup>719</sup>

ASPEKTE / PERSPEKTIVEN MUSIKALISCHER ZEICHENHAFTIGKEIT	
Endosemantik	Exosemantik
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zeichenhafte Bezüge z. B. durch Aufgreifen von Motiven und Themen</li> <li>• Bezugsrichtungen               <ul style="list-style-type: none"> <li>• intramusikalisch</li> <li>• intermusikalisch</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verweis auf außermusikalische Schallerzeugnisse</li> </ul>

**Abbildung 17:** Endosemantik vs. Exosemantik – paraphrasiert nach den Ausführungen von William Bright, Wilson Coker und Nöth.<sup>720</sup>

*Exosemantische* Vorgänge, so kann man schlussfolgern, sind per Definition dann gegeben, wenn sie auf außermusikalische Schallerzeugnisse verweisen.<sup>721</sup> Dies ist etwa dann der Fall, wenn die Musik akustische Phänomene in der Natur imitiert,<sup>722</sup> wie dies zum Beispiel in Raumeaus Instrumentalstück *Le Rappel des Oiseaux* aus seiner *Suite* in e-Moll (RCT 2) der Fall ist.

Die Dimensionen exosemantischer Inhalte kann und darf jedoch breiter gedacht werden. Sehr treffend schreibt Nöth (unter Bezugnahme auf mehrere Autor:innen):

Das semantische Potenzial der Musik im Sinne der Darstellung außermusikalischer Schallerzeugnisse hat nur einen relativ beschränkten Umfang. Wenn allerdings die Kategorie der musikalischen Semantik sich nicht nur auf Schallerzeugnisse in der Welt bezieht, sondern auch allgemeinere Formen der Realität bzw. der von der Musik im

719 Coker, *Music and Meaning*, S. 62; Bright, »Language and Music: Areas for Cooperation«, S. 29, Nöth, 2000, S. 435.

720 Coker, *Music and Meaning*, S. 61–62; Bright, »Language and Music: Areas for Cooperation«, S. 29; Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 435.

721 Bright, »Language and Music: Areas for Cooperation«, S. 29. Er verortet explizit exosemantische Vorgänge eher innerhalb der Domäne der Sprache. Je nach musikästhetischer Grundhaltung können diese Prozesse, so leitet implizit auch Nöth (*Handbuch der Semiotik*, S. 435) ab, auch im Bereich der Musik auftreten.

722 Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S 435.

Menschen evozierten Erlebnisse und Erfahrungen umfaßt, erweitert sich das semantische Potential der Musik beträchtlich.<sup>723</sup>

An diesen Einwand anknüpfend, schließen sich einige Kreise, denn: Wenn man davon ausgeht, dass Erlebnisse, Erfahrungen und damit einhergehend auch Emotionen, Gefühle, Assoziationen usw. exosemantische Inhalte des musikalischen Zeichens sein können, dann befindet man sich erstens phänomenologisch wieder dort, wo Film- und Werbefilmmusiker:innen wesentliche Funktionen und Aufgaben von Musik theoretisch wie anwendungspraktisch beschreiben. Zweitens stellt man fest, dass musikalische Bedeutungshorizonte unter dem Banner der Konnotation ähnlich heterogen ausgestaltet vorliegen können, wie das bereits Eco aufgezeigt hat. Letztlich bilden diese Unterfütterungen auch Argumente für die von Tarasti aufgezeigte Kompatibilität zwischen Musik und semiotischen Zeichendefinitionen.

#### 3.5.2.4 KOMPOSITORISCHE STRUKTUR UND VERDECKTE OBJEKTRATIONEN

Betrachtet man nun Musik als Zeichensystem und vergleicht sie mit dem System der Sprache, so ergeben sich Spezifika hinsichtlich des Verhältnisses ihrer einzelnen Konstituenten untereinander. Nimmt man zunächst Saussures Zeichendefinition zur Grundlage und geht man davon aus, dass zwischen (sprachlichen) Signifikaten und Signifikanten ein arbiträres Verhältnis besteht – was bedeutet, dass es irrelevant ist, ob es nun das Lautbild Baum oder ein anderes ist, welches das Konzept des Holzgewächses hervorruft – so stellt man mit Blick auf die Musik fest, dass dies hier mitnichten der Fall ist. Musik zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass sie, wie auch das Saussure'sche Lautbild, zwar einerseits sehr wohl als Zeichenträger fungiert. Andererseits aber wohnen der Musik bestimmte kompositorische Strukturen inne, die (scheinbar) aus sich selbst heraus bestimmte Wirkungsmechanismen, sprich Konnotationen (und damit Assoziationen, Emotionen etc.) erzeugen. Manfred Spitzer beispielsweise schreibt in diesem Zusammenhang:

Untersuchungen zu den emotionalen Reaktionen auf Musikstücke zeigten [...], dass es bestimmte Eigenschaften der Musik selbst sind, die Emotionen hervorrufen können. Auch dann, wenn Musik an

---

723 Ebd.

nichts Bestimmtes erinnert und wenn sie nichts Bestimmtes nachahmt, kann sie Emotionen hervorrufen.<sup>724</sup>

Nöth hingegen führt zu den Beziehungen zwischen Musik (bzw. musikalischen Zeichen) und (erzeugten) Emotionen Autor:innen an, die hier von (verdeckten) Objektrelationen, genauer »Ikonizität[en]«<sup>725</sup> ausgehen, die auf »Korrespondenzen zwischen menschlichen Biorhythmen und ihren ähnlichen musikalischen Ausdrucksformen beruhen.«<sup>726</sup> An dieser Stelle ließen sich, neben dem Tempo eines musikalischen Werkes, eine ganze Palette an weiteren, möglicherweise relevanten musikalischen Stellschrauben nennen, die kompositorisch bedeutend sind. Ob diese, wie Harmonik, Melodik, Dynamik, verwendete Intervalle usw., nun ebenfalls auf Basis von Objektrelationen, physikalischer wie wahrnehmungspsychologischer Grundgegebenheiten oder gesellschaftlicher Konventionen und Sozialisationsprozessen ihre Wirkung entfalten, ist Gegenstand teilweise sehr breit geführter Debatten.<sup>727</sup> Für unsere Zwecke allerdings soll die nüchterne Feststellung genügen, dass die Musik, mitsamt ihrer kompositorischen Struktur, zu keinem Zeitpunkt als gänzlich neutrale Vermittlerin bestimmter Inhalte dienen kann. Kompositorische Strukturen und damit verbundene Konventionen, Codes etc., so unsere Vorannahme, bestimmen den Bedeutungsinhalt immer mit oder definieren ihn gar gänzlich. Diese Zusammenhänge gilt es in den Untersuchungen an entsprechender Stelle aufzuzeigen.

### 3.5.2.5 IKON, INDEX UND SYMBOL IN DER MUSIKSEMIOTIK

Denkt man die Möglichkeiten musikalischer Objektrelationen konsequent weiter, so müssen sich diese in allen der von Peirce vorgestellten Kategorien (Ikon, Index und Symbol) als funktionsfähig erweisen. Den entsprechenden Beweisführungsversuch führt Tarasti exemplarisch anhand der ersten drei Ak-

<sup>724</sup> Manfred Spitzer, *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, Stuttgart 2014, S. 365.

<sup>725</sup> Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 436.

<sup>726</sup> Ebd., S. 436–437, beispielhaft wird hier verwiesen auf Leonard B. [Zweitname nicht voll rekonstruierbar] Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago[, IL] 1956.

<sup>727</sup> Zur Erfassung der Bandbreite des Diskussionsspektrums sei etwa verwiesen auf den bereits oben genannten Sammelband von Bruhn et al. (Hrsg.), *Musikpsychologie*.

korde von Beethovens *Klaviersonate Nr. 26* in Es-Dur op. 81a (*Les Adieux*) durch, zu welchen er schreibt:

It is an iconic sign in the sense that, although played on piano, it imitates the horn signals of the late eighteenth-century huntsmen. It is also indexical – because of the deceptive cadence – in the sense that it evokes a certain emotional state, both in the composer who wrote and sent the sign, and in the listener who feels such a sentiment of farewell or at least he recognises it as such.<sup>728</sup>

Zuletzt beschäftigt er sich auch mit der symbolischen Wirkung der ersten drei Akkorde, begründet diese meines Erachtens aber nicht vollständig, sondern verweist lediglich auf die Notwendigkeit, die Sprache der Musik zu verstehen: »The opening call is also a symbol: one does need to learn the language of tonal music in order to understand the meanings of this sign. Otherwise it would be nothing more than acoustic arousal.«<sup>729</sup> Die Möglichkeit, Musik nach den Objektrelationen aufzugliedern, wird damit dem Prinzip nach zwar aufgezeigt, je nach argumentativer Unterfütterung wären aber auch andere Objekte, Relationen und Konnotationszusammenhänge in Bezug zur Musik als Zeichenträger ableitbar.

### 3.5.2.6 EXTERNE UND INNERE ZEICHEN

Neben der potenziellen Aufschlüsselung von Musik in die Pierce'schen Zeichenkategorien unterscheidet Tarasti auch zwischen sogenannten externen Zeichen (»external signs«<sup>730</sup>) und inneren Ikonen (»inner icons«)<sup>731</sup>:

There is more to the semiotics of music than just listening various cases of icons, indexes and symbols. For music can also internalise all these ›external‹ signs. Thus, any sign evoking an earlier sign by virtue of similarity can be called an ›inner icon‹ of the first-heard sign. Any sign related to another sign by contiguity or proximity is an inner

<sup>728</sup> Tarasti, *Signs of Music*, S. 11.

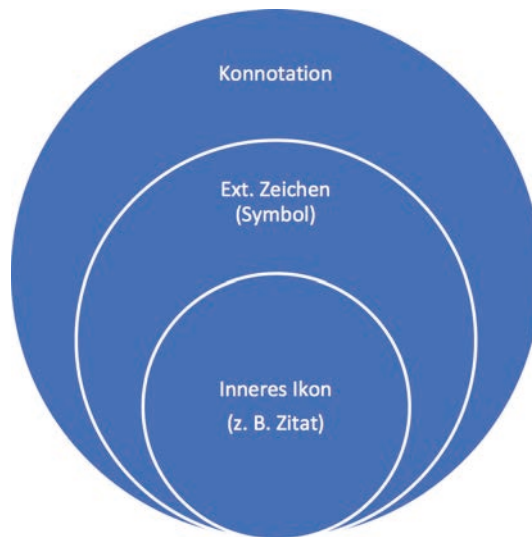
<sup>729</sup> Ebd.

<sup>730</sup> Ebd.

<sup>731</sup> Ebd.

index of it. And when any musical element attains the status of signifying the whole piece – e.g. the ›Fate‹ motive of Beethoven's Fifth Symphony – then it becomes a symbol.<sup>732</sup>

Wenn man also ein gesamtes musikalisches Werk als externes Zeichen auffasst, welches (etwa symbolisch) selbst dazu in der Lage ist, semiotische Prozesse und Konnotationen hervorzurufen, so kann man dieses externe Zeichen über ein verkürztes, inneres Zeichen, welches sich der Objektrelation nach als Ikon ausweisen lässt, aufrufen. Solch innere Zeichen bzw. musikalische Ikonen stellen dann beispielsweise Zitate, Allusionen oder auch verkürzte Arrangements usw. dar (siehe dazu Abb. 18). Erfolgt der Weg vom inneren Ikon hingegen ohne Umwege über das externe Zeichen direkt zur Bedeutung des musikalischen Gesamtwerkes, dann übernimmt das innere Ikon auch die symbolischen Funktionen des externen Zeichens.



**Abbildung 18:** Inneres Ikon und externes Zeichen (Symbol) nach Eero Tarasti.<sup>733</sup>

<sup>732</sup> Ebd., S. 11–12.

<sup>733</sup> Ebd.

### 3.5.2.7 ABHÄNGIGKEIT MUSIKALISCHER ZEICHENSYSTEME UND DER BEGRIFF DER SEMIOSPHÄRE

Weiter oben haben wir gesehen, dass Musik sowohl über inhärente musikalische Strukturen mit eigener semiotischer Dynamik verfügt als auch, dass sie als allgemeiner Zeichenträger mit einer ganzen Bandbreite an Bedeutungen und Konnotationen verstanden werden kann. Bei allen Parallelen zu semiotischen Nachbarsystemen wie der Sprache ergeben sich jedoch auch bedeutungsvolle Eigenheiten: »[M]usic almost never functions without the support of other sign systems«<sup>734</sup> und »[M]usical meanings are not lexicographic, but always depend on the context in which they appear.«<sup>735</sup>, schreibt Tarasti. Das bedeutet, dass die objektrelationale bzw. konnotative Interpretation von Musik erst vor dem Hintergrund oder Kontinuum anderer Zeichensysteme<sup>736</sup> oder gar sozialer Kontexte gelingt.<sup>737</sup> Tarasti lässt im Zusammenhang des semiotischen Kontinuums auch den Begriff der »semiosphere«<sup>738</sup> fallen, welchen er auf den russischen Semiotiker Juri Michailowitsch Lotman zurückführt.<sup>739</sup> Weniger auf das Spezifikum der Musik, sondern auf eine Vielzahl semiotischer Systeme bezogen, schreibt Lotman in eigener Ausführung:

Wie man voraussetzen kann, kommen in der Wirklichkeit keine Zeichensysteme vor, die völlig exakt und funktional eindeutig und in isolierter Form für sich allein funktionieren. Deren Heraussonderung ist nur durch heuristische Erfordernisse bedingt. Sie funktionieren nur, weil sie in ein bestimmtes semiotisches Kontinuum eingebunden sind, das mit semiotischen Gebilden unterschiedlichen Typs, die sich auf unterschiedlichem Organisationsniveau befinden, angefüllt

---

734 Ebd., S. 5.

735 Ebd., S. 8.

736 Ebd., S. 5–6.

737 Ebd., S. 6.

738 Ju[ri] M[ikhailovitch] Lotman, B[oris] A[ndreevich] Uspenskij, V[yacheslav] V[s-evolodovich] Ivanov, V[ladimir] N[ikolayevich] Toporov und A[lexander] M[oiseyevich] Pjatigorskij, »Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts)«, in: *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, edited by Thomas Albert Sebeok, Lisse 1975, zit. n. Tarasti, *Signs of Music*, S. 6.

739 Jurij M. Lotman, »Über die Semiosphäre«, in: *Zeitschrift für Semiotik* 12 (1990) 4, S. 287.

ist. Ein derartiges Kontinuum wollen wir [...] als Semiosphäre bezeichnen.<sup>740</sup>

Neben der Betonung reziproker Abhängigkeiten und fehlender Autonomie semiotischer Systeme fordert Lotman darüber hinaus, nicht nur vom einzelnen Zeichen auszugehen (hier kritisiert er vor allem Saussure, Peirce sowie jene, die in deren Traditionen stehen)<sup>741</sup>, sondern ebenso eine dezidierte Makro-, sprich Top-Down-Perspektive einzunehmen:

Man kann das semiotische Universum als Gesamtheit einzelner Texte und in Beziehung zueinander abgeschlossenen Sprachen sehen. Dann wird das ganze Gebäude aussehen, als sei es aus einzelnen Ziegelsteinen zusammengesetzt. Fruchtbarer scheint mir jedoch das entgegengesetzte Vorgehen. Der gesamte semiotische Raum kann als ein Mechanismus (oder sogar Organismus) betrachtet werden. Dann bilden den Ausgangspunkt nicht der ein oder andere Ziegelstein, sondern das ›Gesamtsystem‹, das Semiosphäre genannt wird. Die Semiosphäre ist jener semiotische Raum, außerhalb dessen die Existenz von Semiosen nicht möglich ist.<sup>742</sup>

Kehrt man zum Ausgangspunkt des semiotischen Systems der Musik zurück, so kann man mit Tarasti und Lotmann schlussfolgernd zusammenfassen, dass dieses in der Mannigfaltigkeit seiner Bedeutungsgenerierungsmöglichkeiten abhängig von anderen semiotischen Systemen und der Gesamtheit der Semiosphäre ist. Gleichwohl ist mit der externen Determiniertheit der Grundstein für auf Makroeffekte zielende Kombinationen musikalischer Teilelemente mit musikfremden Parametern und Einflussphären gelegt (die mehr sind als ihre Teilsummen).

Den Gedankengängen Lotmans folgend, nennt Tarasti auch verschiedene Musikbeispiele, die etwa von narrativen Einschreibungen (man denke etwa an Programmmusik) geprägt sind oder, wie im Falle von Nationalhym-

<sup>740</sup> Ebd., S. 288.

<sup>741</sup> Ebd.

<sup>742</sup> Ebd., S. 289–290.

nen, für ganze Staatsvölker oder Gemeinschaften stehen können.<sup>743</sup> Werden, so Tarasti weiter, solche Hymnen dann z. B. in anderen kunstmusikalischen Werken zitiert (man denke an Tschaikowskys Festouvertüre 1812, welche sich an der französischen Nationalhymne bedient), so entfaltet die zugehörige Notenabfolge in Sinne des inneren Ikons bzw. Zeichens eine ganz besondere, die entsprechende Gemeinschaft in neuen Kontexten repräsentierende Wirkung.<sup>744</sup>

Darüber hinaus betont Tarasti, dass sich musikalisch-semiotische Interpretationsprozesse über die Zeit wandeln und von verschiedenen Epochen und Purismen sowie vielen weiteren Parametern abhängig sind.<sup>745</sup> Anders formuliert könnte man auch schreiben, dass die Interpretation von Musik abhängig ist von zeitweilig dominanten Codes, der Verfügbarkeit bestimmter, kultureller Einheiten und, wenn man die Makroperspektive heranziehen möchte, von bestimmten Eigenheiten der Semiosphäre (dabei soll im Umkehrschluss nicht negiert werden, dass die Zuschreibung von Bedeutung auf Basis von Musik auch auf höchst individueller Ebene stattfindet und sich dabei eine Abhängigkeit von Privaterfahrungen und persönlichem Weltwissen herauskristallisiert). Konnotativ-interpretative Wandelbarkeiten, so möchte ich weiter unten zeigen, offenbaren sich nicht zuletzt durch die Frage, ob und wie konnotative Traditionen bewusst fortgeführt oder durch das Heranziehen anderer Bedeutungskontexte gebrochen oder kontrastiert werden.

### 3.5.3 MUSIK ALS GEGENSTAND DER FILMSEMIOTIK

Für diese Arbeit, die sich mit Kunstmusik einsetzenden Werbefilmen befasst, ist vor allem das semiotische System des Filmes von Bedeutung. Zu beachten gilt dabei, dass sich der Film selbst wiederum aus diversen Subsystemen zusammensetzt, zu welchen neben der Musik, dem Auditiven und anderen vor allem auch die Ebenen des Visuellen und des Narrativen zählen. Gerade die letzten beiden können, wie zu sehen sein wird, der stellenweisen Relativität und Nichtautonomie des semiotischen Systems Musik Abhilfe verschaffen, indem sie mit der Musik in ein bestimmtes Interaktionsverhältnis treten.

---

743 Tarasti, *Signs of Music*, S. 6–9.

744 Ebd., S. 6.

745 Ebd., S. 16–25.

### 3.5.3.1 FILM ALS TEXT UND METASEMIOTISCHES SYSTEM

Dem Film als Ganzes sowie seinen (Sub-)Systemen inhärent ist nach Dennis Gräf, Stephanie Grossmann, Peter Klimczak, Hans Krahl und Marietheres Wagner aber zunächst etwas, was als »Text«<sup>746</sup> deklariert ist.<sup>747</sup> Als Text definieren sie aus mediensemiotischer Perspektive

alles [...], was sich auf der Grundlage der beiden Prinzipien Auswahl und Kombination als eine konkrete Manifestation eines Zeichensystems aus Zeichen konstituiert und dabei Bedeutungseinheiten ausbildet, egal welcher Provenienz diese Zeichen sein mögen, gleichgültig, ob es sich um natürliche Sprache, um Gestik und Mimik der Körpersprache handelt, oder um das audiovisuelle, selbst komplex aus miteinander kombinierenden Teilsystemen zusammengesetzter Zeichensystem des Films [...].<sup>748</sup>

Diese Form der Hierarchisierung von semiotischen Systemen und Subsystemen verdeutlicht vor allem, dass es sich beim Film, zumindest der Auffassung der genannten Personen nach, um ein (im weitesten Sinne) textbasiertes, gewissermaßen metasemiotisches Gefüge handelt, dessen nachgereichte Ausdrucksmittel in konsistenter Weise aufeinander abgestimmt sind (gleichwohl aber ließe sich der Film an dieser Stelle auch nichttextbasiert, also im Rahmen des Konzeptes der »Multimodalität«<sup>749</sup> denken). Darüber hinaus, so wieder Gräf et al., liefert der Film stets einen eigenen Entwurf von Welt und (filmischer) Wirklichkeit.<sup>750</sup>

746 Dennis Gräf, Stephanie Grossmann, Peter Klimczak, Hans Krahl und Marietheres Wagner, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg <sup>2</sup>2017, S. 17 und 27.

747 Ebd.

748 Ebd., S. 17.

749 Zum Begriff der »Multimodalität« sowie zur multimodalen Perspektive auf den Film siehe etwa Janina Wildfeuer, John A. Bateman und Tuomo Hiippala, *Multimodalität. Grundlagen, Forschung und Analyse – Eine problemorientierte Einführung*, Berlin und Boston 2020.

750 Gräf et al., S. 26, mit zusätzlichem Verweis auf Lotman, Juri M., *Die Struktur literarischer Texte*, München <sup>2</sup>1981, S. 22 ff.

### 3.5.3.2 DENOTATION UND KONNOTATION IM FILM

Bevor auf die Rolle der Musik aus der Perspektive der Filmsemiotik eingegangen wird, sei daran erinnert, dass Gräf et al. nur im Bezug auf die filmspezifische Form zwischen denotativen und konnotativen Bedeutungen unterscheiden.<sup>751</sup> Zum denotativen Aspekt des Films schreiben sie:

Alle dargestellten, vorgeführten Objekte und Geschehnisse bedeuten zunächst das, was sie auch außerfilmisch, ohne ihre mediale Repräsentation bedeuten würden. Diese denotative Bedeutungskomponente bezieht sich auf die Grundbedeutung eines Objekts oder eines Sachverhalts, die (im Falle der sprachlichen Zeichen) lexikonfähig ist und sich auf nicht spezifische Kontexte bezieht, in denen das Objekt oder der Sachverhalt dann eine andere Bedeutung hätten.<sup>752</sup>

Konnotative Bedeutungskomponenten eines Filmobjektes hingegen gehen im Kontext anderer filmischer Aspekte über die hier als denotativ bezeichnete Grundbedeutung des Objektes hinaus.<sup>753</sup> Man denke zur Veranschaulichung dieser Tatsache beispielsweise an den Film *THE GODFATHER* (Francis Ford Coppola, USA 1972), in welchem oft dann eine oder mehrere Orangen das Bild zieren, wenn entweder Mord, Mordversuch oder Tod unmittelbar bevorstehen. Die filmisch abgebildete Orange als Zeichenträger steht hier zunächst in ikonischer Relation zum Objekt, wie wir es auch im Alltag kennen. Im Kontext der filmischen Handlung aber findet eine konnotative Erweiterung durch die spezifische Art der narrativen sowie formalästhetischen Inszenierung statt. Konkret wird der Zeichenkomplex der Orange zum Symbol erhoben. Das Besondere, das es hier herauszustellen gilt, ist zudem die schiere *Geschwindigkeit*, in welcher innerhalb nur eines Films ggf. gleich mehrere Vorschläge neuer Konnotationszusammenhänge unterbreitet werden – und wie diese, man denke noch einmal an Wagners *Ritt der Walküren* aus *Die Walküre* (WWV 86 B) in den Filmen *THE BIRTH OF A NATION* und später in *APOCALYPSE NOW*, gegebenenfalls aufgenommen, perpetuiert oder gar verzerrt und ironisiert werden. Werden diese korrelativen Angebote sodann auch

<sup>751</sup> Gräf et al., *Filmsemiotik*, S. 36–40.

<sup>752</sup> Ebd., S. 36.

<sup>753</sup> Ebd., S. 36–40.

in breiterer Masse von Rezipient:innen entschlüsselt, so steigt auch die Wahrscheinlichkeit der Etablierung von dauerhaften semiotischen Verkettungen zwischen Zeichenträgern, Objekten und Bedeutungen.

Einer der ersten Filmtheoretiker überhaupt – Béla Balázs – erkannte im Übrigen schon sehr früh, dass Dinge und Objekte im Film überhaupt gar nicht anders können, als über quasi-denotative Bedeutungen hinauszugehen:

Das Entscheidende dabei für den Film ist, dass alle Dinge, ohne Ausnahme, notwendigerweise symbolisch sind. [...] Der Regisseur kann also nicht wählen zwischen einer sachlich-objektiven und einer physiognomisch-bedeutsamen Darstellung der Dinge, sondern nur zwischen einer Physiognomik, die er beherrscht und bewusst nach seinen Absichten benützt, oder einer, die dem Zufall überlassen, ihm wider alle Striche läuft. Die Töne klingen, ob er will oder nicht, und er muss sie zu sinnvoller Musik gestalten, sonst werden sie zu einem verwirrenden Geräusch. [...] Die Dinge sind auch ohne sein Zutun symbolisch. Er muß eben ihre Symbole verwenden.<sup>754</sup>

Wenn Balázs von der Notwendigkeit filmischer Dinge, sich symbolisch oder zeichenhaft zu verhalten schreibt, so müssen Regisseur:innen, insofern sie bestimmten Ansprüchen gerecht werden möchten, alle semiotischen (Sub-)Systeme des Films beherrschen. Das bedeutet, dass diese nicht nur symbiotisch (oder aus ästhetischen Gesichtspunkten konträr zueinander) zu verwenden sind, sondern dass im Sinne Ecos auch die Übersetzung von Konnotationen und Bedeutungen in andere semiotische (Sub-)Systeme sinnvoll gestaltet wird. Dies kann etwa bedeuten, dass jenes, was in Mimik und Gestik vielleicht nur angedeutet wird, sein Äquivalent beispielsweise in der Musik findet usw. Nicht zuletzt spielen auch die Ausrichtungen von Kamera und Tonequipment bei der symbolischen Bedeutungsgenerierung eine wichtige Rolle. Sie nämlich sind es, die stellvertretend für die Sinnesorgane unsere Aufmerksamkeit lenken und damit objektrelational bzw. konnotativ sinnvolle Verbindungen bereitstellen (oder gewollt das Gegenteil erreichen wollen).

---

<sup>754</sup> Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main 2001, S. 70.

### 3.5.3.3 MUSIK ALS ZEICHEN AUS DER SICHT DER FILMSEMOTIK

Werfen wir zuletzt einen Blick auf die Art und Weise wie dezidierte Filmsemiotiker:innen den Gegenstandsbereich der Musik betrachten, denn hier tun sich viele Parallelen zu den bisherigen Ausführungen zu Semiotik und Musiksemiotik auf. Gräf et al. konstatieren, dass Musik, ähnlich wie Sprache, syntaktische Strukturen aufweist, die von gewachsenen (Kompositions-)Regeln abhängig sind. Gleichwohl stellen sie weiter fest, dass der größte Unterschied zur Sprache jener ist, dass die Interpretation der syntaktischen Ebene weit offener gestaltet und breiter gefächert ist.<sup>755</sup> Nichtsdestotrotz ist die generelle Interpretation von Musik zu einem Teil abhängig von

kulturellen und historischen Einflüssen. [...] Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl an musikalischen Topoi, musikalischen Zeichen und Zeichenfolgen, die also durch Konventionen mit bestimmten Größen verbunden und im kulturellen Wissen gespeichert sind.<sup>756</sup>

Beispielhaft wird hier Felix Mendelssohn Bartholdys *Ein Sommernachtstraum* op. 61 genannte, der die Größe *Hochzeit* konnotiert.<sup>757</sup>

Im Kontext des Films aber ergeben sich nun einige Besonderheiten, die sich im Sinne Tarastis am ehesten mit der Abhängigkeit von Musik von anderen semiotischen Systemen beschreiben lassen. Gräf et al. schreiben dazu:

[D]ie Bedeutungsgenerierung durch Filmmusik [oder durch Kunstmusik, die filmmusikalisch genutzt wird] vollzieht sich [...] immer als Prozess der Synthese zwischen Bild, Ton und Musik. Das hat zur Folge, dass der ansonsten sehr offene Semantisierungsraum der Musik durch die anderen Zeichensysteme im Film eingeschränkt und kanalisiert wird, so dass die Analyse von Filmmusik erleichtert wird.<sup>758</sup>

Trotzdem gilt zu beachten: Nur weil die semiotischen Systeme des Films, gewissermaßen, eine Semiosphäre im speziellen Sinne ausbilden, bedeutet dies

---

<sup>755</sup> Gräf et al., *Filmsemiotik*, S. 250–251.

<sup>756</sup> Ebd., S. 251.

<sup>757</sup> Ebd.

<sup>758</sup> Ebd.

nicht, dass (Kunst-)Musik – wie auch schon Lissa verdeutlicht hat – per se daran gehindert wird, eigene, gegebenenfalls historisch gewachsene, Konnotationen oder intertextuelle Bezüge miteinzubringen. Viel eher ist das Wechselspiel interessant, das sich aus eigens von der Musik importierten Objektrelationen bzw. Konnotationen und Anspielungen einerseits und deren möglicher Kanalisierung durch die Semiosphäre Film andererseits ergibt.

Ein dieses Faktum illustrierendes Phänomen machen Gräf et al. am Film EXCALIBUR (John Boorman, GB / USA 1981) fest:

In [...] [diesem Film], der die Legende um König Artus, die Ritter der Tafelrunde und das Schwert Excalibur erzählt, wird etwa musikalisch an exponierten Stellen des Films auf Musik aus verschiedenen Opern von Richard Wagner zurückgegriffen. Beispielhaft sei hier das musikalische Zitat aus der Oper ›Tristan und Isolde‹ herausgegriffen: Der Handlungsstrang des Films, der die nicht legitimierte und geheime Liebesbeziehung zwischen Guinevere (die Ehefrau des Königs Artus) und Lancelot (der erste Ritter der Tafelrunde) erzählt, wird konsequent mit dem ›Tristanmotiv‹ unterlegt. Über kulturelles Wissen werden Elemente, die die Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde in Wagners Oper konstituieren, auf die in Excalibur dargestellte Beziehung zwischen Guinevere und Lancelot transferiert. Die Musik deutet das tragische Ende dieser aussichtslosen Liebe voraus und betont zugleich den unlösbare [sic] Konflikt Lancelots zwischen ergebener Königstreue gegenüber Artus und unbezwingbarer Liebe zu Guinevere.<sup>759</sup>

Wie in nahezu allen Bereichen der Semiotik wird also auch im Kontext der Verwendung von (Kunst-)Musik im Zeichensystem des Films die Relevanz kulturellen Wissens (und damit von Codes) bei der Interpretation von Zeichenträgern und damit der Determinierung von in Frage kommenden Referenzobjekten betont. Ein besonderer Zugewinn beim beschriebenen EXCALIBUR-Beispiel aber ist, dass die Vielfalt möglicher Konnotations-kategorien, wie sie zum Beispiel Eco beschreibt, noch einmal deutlich verbreitert wird.

---

<sup>759</sup> Ebd., S. 273.

Kunstmusik kann – hier über das »Tristanmotiv«<sup>760</sup> – nämlich ganze Narrative (!) und sogar Figurenkonstellationen per Objektrelation konnotativ mit in das Filmgeschehen einfließen lassen. Der Mannigfaltigkeit konnotativer Inhalte sind damit, so scheint es, kaum Grenzen gesetzt.

---

760 Ebd.



## 4. PRÄDISPOSITIONEN UND ABLEITUNG EINES UNTERSUCHUNGSRASTERS

Es sollen nun die Ergebnisse der theoretischen Ausführungen als prädispositive Basis für die Ableitung eines Untersuchungsrahmens, das auf die Untersuchungsgegenstände angewendet wird, herangezogen werden.

### 4.1 PRÄDISPOSITIONEN

Was nun kann diese Arbeit aus den theoretischen Ausführungen ableiten und welche prädispositiven Annahmen sollen als Basis für die anstehenden Analysen dienen?

*Erstens*, so stelle ich fest und so möchte ich im Untersuchungsteil weiter begründen, handelt es sich bei der Aufführung und dem Einsatz von Kunstmusik um einen historisch durchgehenden Prozess, der sich – wie vor allem durch die Rekonstruktion der zugehörigen Pionier:innenarbeiten gezeigt wurde – auch in Form der Film- und Werbefilmgeschichte niederschlägt. Der Einsatz von Kunstmusik in Film und Werbefilm soll daher explizit als Teil der Rezeptionsgeschichte und Aufführungspraxis von (kunst-)musikalischen Werken verstanden werden. *Zweitens* betrachte ich den Begriff der Kunst- (bzw. qualifizierten Musik) als diachron aufspaltbar. In einem ersten Schritt zählt alles zur Kunstmusik, was im Laufe der Zeit nachweislich bzw. kanonisch als solche betrachtet wurde – auch wenn sich Kunstmusikkriterien zwischenzeitlich womöglich diametral entgegengestanden. In einem zweiten, auf die Gegenwart gerichteten, Schritt greifen die Kriterien Rebutichs, welche nach der Entfaltung neuer Potenziale im Rahmen eines möglichen Gesamtkunstwerkes fragen und ihren Fokus auf geschichtsbewusste Verwendungsarten, die Überwindung der Grenzen von Einzelmedien sowie zwischen Kunst und Nicht-Kunst und die Etablierung offener Diskurse zu Konstitution des Kunstwerkes bei Gestattung mehrerer Lesarten legen. *Drittens* betrachte ich die phänomenologischen sowie funktionalen Beschreibungen von Film- und Werbefilmmusik aufgrund des hohen Grades an jeweiligen Deckungsgleichheiten (die musikalischen Formen der Werbefilmmusik bilden hier eine Ausnahme) als zum großen Teil austauschbar bzw. als beiderseits gültig. *Viertens* räume ich den neu

geordneten, musikalisch-außermusikalischen Doppelpänomenen 1) Musik und Bewegung, 2) Musik und Emotionen, Stimmungen und Atmosphären, 3) Musik und zeitliche wie örtliche Assoziation und 4) Musik und Struktur zunächst Vorrang gegenüber als nachgelagert verstandenen Begriffsfindungs- und Theoretisierungsversuchen ein. Im Hinblick auf die Andersartigkeit der Interpretationskontinuen (vor allem in Film- und Werbefilmmusiktheorie etc.) lassen sich Parallelen und Unterschiede in den audiovisuellen Konglomerierungen von Musik, Film und Werbefilm damit leichter ausfindig machen. *Fünftens* lässt sich das Phänomen der Verwendung von Kunstmusikzitate, -allusionen und entsprechender -bearbeitungen wiederum sehr gut aus der Perspektive der Semiotik bzw. der Musik- und Filmsemiotik beschreiben, da die Konzeptualisierung der Musik als Zeichenträger dafür geeignet ist, den Transfers objektrelational gebundener Konnotationen und die Initiierung von Semioseprozessen, wie sie etwa von Saussure und Peirce beschrieben wurden, zu erklären. Zudem liefert uns Tarasti mit seinem Konzept des inneren Zeichens das perfekte theoretische Rüstzeug dafür, wie über kurze Zitate und Allusionen, derer sich manche Werbefilme bedienen, sekundenschnell ganze Konnotationswelten herübergeführt werden können, die sich eigentlich erst aus dem Gesamtwerk (externes Zeichen) erschließen. Mit der Befürwortung der semiotischen Sichtweise auf Musik einher geht *sechstens* auch die explizite Bejahung einer Heteronomieästhetik, welche nicht nur endo- sondern auch exosemantische Prozesse inkludiert. *Siebtens* möchte ich den Begriff der Konnotation mit Eco und Nöth im weitmöglichsten Sinne verstanden wissen. Das bedeutet, dass dieser als Überbegriff für sämtliche Formen beispielsweise der Emotion, zeitlicher wie räumlicher Assoziation, narrativer (Figuren-)Konstellation, medialer Konnotationsübertragung usw. Verwendung finden soll. *Achtens* soll die prinzipielle Zeichenfähigkeit von Musik nicht zum falschen Rückschluss führen, dass inhärente kompositorische Parameter und Strukturen (Melodik, Harmonik, Rhythmik, Dynamik usw.) sich nicht auf die Bedeutungsebene auswirken. Musik kann damit kein neutraler Zeichenträger sein. *Neuntens* möchte ich, u. a. mit Tarasti und Lotman, davon ausgehen, dass das semiotische System der Musik in seiner Bedeutungsgenerierung abhängig von anderen semiotischen Systemen sowie der Semiosphäre im Allgemeinen ist.

## 4.2 ANALYSEMODELL KUNSTMUSIK IM WERBEFILM

Aus den aufgezeigten Prädispositionen möchte ich für die Betrachtung von Kunstmusik im Werbefilm das in Abb. 19 aufgezeigte Modell ableiten, welches als eine Art von selektiver Synthese der oben gezeigten theoretischen Ausführungen verstanden werden soll. Es sei angemerkt, dass das Modell die wissenschaftlichen Leistungen, die eine solche Symbiose ermöglichen, jederzeit anerkennt.

Das Modell basiert auf der *semiotisch-musikalischen Ebene* zunächst auf der triadischen Zeichendefinition nach Peirce (bzw. in aktualisierter Form nach Nöth) mit den Bestandteilen Zeichenträger, Referenzobjekt und Bedeutung. Musik tritt in diesem Zusammenhang entweder als Zeichenträger (Tarasti) und bzw. oder als zu analysierende kompositorische Struktur (mit melodischen, harmonischen, rhythmischen Parametern etc.) auf, welche auch aus sich selbst heraus bestimmte Wirkungen erzielen kann (Nöth, Spitzer). Von größerer Bedeutung allerdings ist hier die potenzielle Eigenschaft der Musik, als Zeichenträger zu fungieren, womit – wie u. a. Tarasti zeigte – über verschiedene Formen der Relation (ikonisch, indexikalisch, symbolisch) mögliche Referenzobjekte aufgegriffen werden können. Dieses Aufgreifen funktioniert, im Falle von Kunstmusik in Werbefilmen, über den Zwischenschritt des Zitierens oder Alludierens (inneres Zeichen). Die Nutzung des gesamten musikalischen Werkes (was praktisch nie vorkommt) hingegen, entspräche einer Verwendung als externes Zeichen. In jedem Falle aber – und dies wiegt bedeutend schwerer, als zwischen ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen zu unterscheiden – erfordert ein erfolgreicher Querbezug ein gewisses Maß an Kontextwissen über das Gesamtwerk. Darüber hinaus sind geltende Codes (Eco) zum Ver- und Entschlüsseln relevant. Verschiedene Ergebnisse auf der Bedeutungsebene zeigen sich in Folge von kognitiven Verarbeitungsvarianten der Relation zwischen Zeichenträger und Objekt. Hier sind im interpretativen Ergebnis Abstufungen möglich, indem sich (scheinbar) dominante sowie im weitesten Sinne mittelbare Bedeutungen ergeben. Trotz abgestufter Bedeutungssphären aber bleibt das Modell Eco treu, der alle Konnotations-kategorien (quasi-denotative, assoziative, emotive, narrative etc.) als prinzipiell gleichwertig erachtet. Dominante Bedeutungen sollen hier eher verstanden werden als jene, welche einzig im speziell vorliegenden Semioseprozess eine relevante Rolle einnehmen.

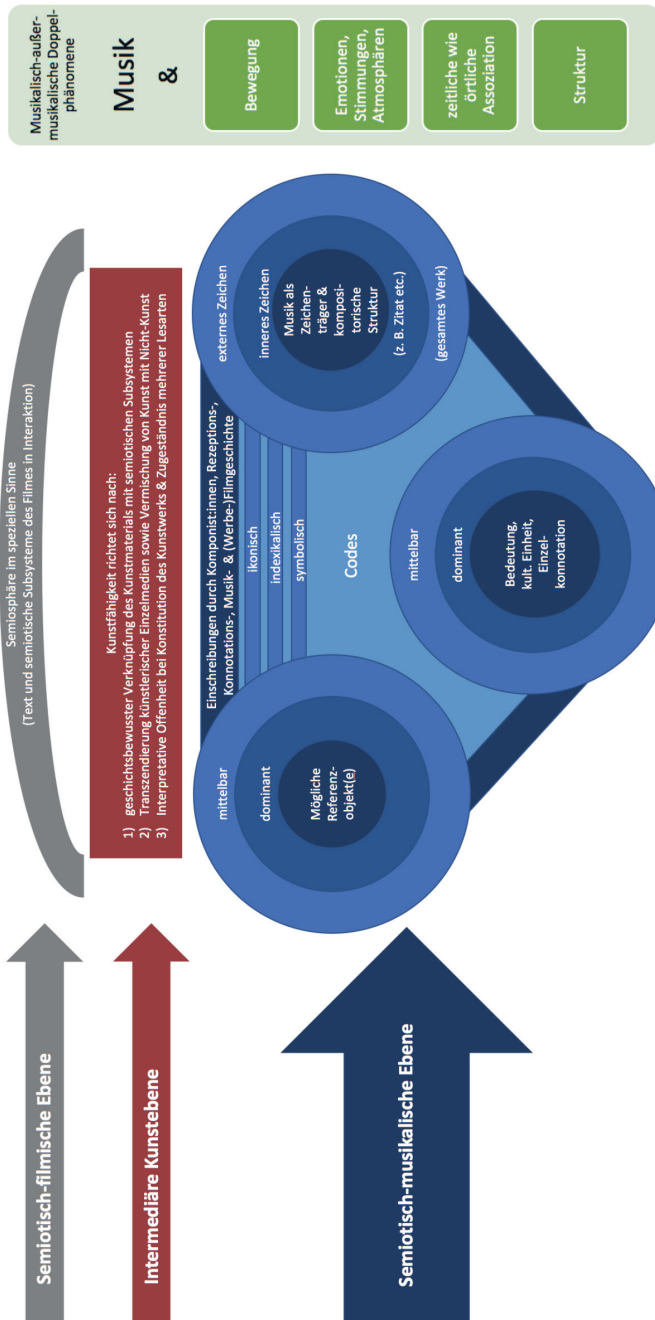


Abbildung 19: Analysemodell Kunstmusik im Werbefilm.

Welche konkrete Bedeutung letztlich erzeugt wird, hängt davon ab, welche Sphäre oder welcher (dominante) Aspekt d es (im Peirce'schen Sinne gegebenenfalls komplexen) Referenzobjektes zum Erzeugen des Semioseprozesses angesteuert und abgerufen wird (dies hängt nicht zuletzt von Einschreibungen durch Komponist:innen sowie der Rezeptions-, Konnotations- und der Musikgeschichte im Allgemeinen ab – aber auch vorherige Verwendungen des musikalischen Werkes innerhalb von Filmen und Werbefilmen können objektrelational bedeutend sein. Durch das Vorhandensein mehrerer Referenzobjektsphären wird zudem der gegebenenfalls vorhandenen Komplexität und Vielgestaltigkeit von Objekten im allgemeinen Rechnung getragen.

Neben rein die Musik betreffenden Vorgängen der Bedeutungsgenerierung reflektiert das Modell den innerhalb der Untersuchungsgegenstände auftretenden Konnex mit weiteren, semiotischen (Sub-)Systemen (in ihrer Gesamtheit verortet in einer *semiotisch-filmischen Ebene*), die für den Film typisch sind (Gräf et al.) – dazu zählen etwa die Ebenen des Visuellen und des Narrativen. Obwohl im vorliegenden Modell weitaus enger gefasst als bei Lotman, möchte ich für das filmisch-semiotische Gesamtgefüge, in welchem die Musik sich zwangsläufig reflektiert, den Begriff der *Semiosphäre im speziellen Sinne* nutzen. Sie ist es (wie schon Gräf et al. unter anderen Begrifflichkeiten zeigen), welche der stellenweise interpretativ diffusen Musik einen semiotischen Richtkanal, gewissermaßen eine Nordung hinsichtlich wahrscheinlicher bzw. erwünschter Deutungen verschaffen kann. Darüber hinaus verdeutlicht der Begriff der Semiosphäre, dass der (Werbe-)Film durch die Vermengung verschiedener Ausdrucksebenen, Parameter und medienspezifischer Gegebenheiten mehr ist als die Summe seiner Einzelteile. Der Untersuchungsgegenstand muss holistisch betrachtet werden oder um es mit einem Vergleich Lotmans auszudrücken:

Ähnlich wie wir, wenn wir einzelne Beefsteaks zusammenkleben, keine Kuh erhalten, sondern durch das Zerlegen der Kuh Beefsteaks, so erhalten wir durch das Summieren von einzelnen semiotischen Akten nicht das semiotische Universum. Im Gegenteil, allein die Existenz eines derartigen Universums – der Semiosphäre – macht den einzelnen Zeichenakt zur Realität.<sup>761</sup>

---

761 Lotman, »Über die Semiosphäre«, S. 290.

Wie nun musikalische Zeichenprozesse innerhalb dieser Kontexte positioniert werden, hat auf einer *intermediären Kunstebene* eine hohe Aussagekraft darüber, inwiefern die drei abgeleiteten Kriterien der Gegenwartskunst (Rebentisch) in ausreichender Form bedient werden. Sollte man diese Kriterien erfüllen wollen, bedeutet dies, dass erstens die Strukturierung des semiotischen Materials und deren resultierende Beziehungen zueinander Auskunft über ein hohes Maß an künstlerischem Geschichtsbewusstsein aufzeigen müssen. Zweitens, dass klassische Einzelmedien und Technologien transzendiert werden sollten und Kunst mit Nicht-Kunst vermischt wird sowie drittens, dass eine interpretative Offenheit jederzeit vorliegt bzw. mehrere Lesarten gestattet sind, die das Kunstwerk konstituieren.

Gerade den Punkt der Offenheit bei der Konstruktion des Kunstwerkes, möchte ich zusätzlich als Legitimation dafür sehen, auch meine eigenen Interpretationen und konnotativen Querbezüge herzustellen. Zwar sollen selbstverständlich historische Kontexte, Einschreibungen durch Komponist:innen und die Arrangements des semiotischen Materials durch Regisseur:innen große Beachtung finden. Von diesem Kontextwissen ausgehend aber möchte diese Studie, ganz im Sinne etwa des Eco'schen Konzeptes des offenen Kunstwerkes, selbst treibender Motor bei der Erschließung des (vermeintlichen) Kunstwerkes sein.

Neben der Fokussierung der Musik als Zeichenträger ist es zuletzt sinnvoll, auch die musikalisch-nichtmusikalischen Doppelphänomene 1) Musik und Bewegung, 2) Musik und Emotionen, Stimmungen und Atmosphären, 3) Musik und zeitliche wie örtliche Assoziation und 4) Musik und Struktur im Blick zu behalten, da sie, als Miterzeuger- und Verstärker der konnotativen Botschaft, mit allen drei Ebenen des erläuterten Modells in Interaktion treten.

### 4.3 ABLEITUNG EINES UNTERSUCHUNGSRASTERS

Es gilt nun mit Hilfe vorangegangener Ausführungen und dem Analysemodell Kunstmusik im Werbefilm ein Analyseraster für jene Untersuchungsgegenstände anzufertigen, die in Abb. 20 noch einmal zusammengetragen vorliegen.

Das übergeordnete Ziel des insgesamt sechsteiligen Untersuchungsrasters (siehe dazu Abb. 21) welches gleichermaßen auf diese drei Untersuchungs-

gegenstände angewandt wird, bleibt es, die auferlegten Aufgaben im Sinne des vorgestellten Analysemodells zu beantworten.

WERK UND ENTSTEHUNGSJAHR	KOMPONIST:IN UND LEBENS DATEN	WERBEFILM UND ENDKUND:IN
<i>Suite in d-Moll, Sarabande und Variation 1</i> (HWV 437) (1733)	Georg Friedrich Händel (1685–1757)	BORDER (R.: Adam Hashemi/ M.: Robert Miller, USA 2011) – für Coca-Cola
<i>Der Nussknacker</i> op. 71, Akt 2, Nr. 14, Pas de deux, Variation II, <i>Tanz der Zuckerfee</i> und Akt 1, Nr. 2, <i>Marsch</i> (1892)	Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893)	BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (R.: Ringan Ledwidge/ M.: Nicholas Britell, GB 2013) – für Baileys
<i>Also sprach Zarathustra</i> op. 30, <i>Einleitung</i> (1896)	Richard Strauss (1864–1949)	FOOTPRINT (R.: Eugen Merher und Christian Schilling/ M.: Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014 [Version A und B]) – für Nivea

**Abbildung 20:** Überblick über Untersuchungsgegenstände.

Um mögliche Referenzobjekte von Kunstmusik, das heißt objektrelationale Verknüpfungsmöglichkeiten, ausfindig zu machen, ist ein Blick in die Konnotations- und Rezeptionsgeschichte betreffender Werke unabdingbar. Erst danach kann beurteilt werden, ob und in welchen Teilen kunstmusikführende Werbefilme die relevante Konnotationsgeschichte fortführen, spiegeln, brechen, parodieren, kontrastieren usw. Nach einer Einleitung in den Untersuchungsgegenstand ist es demnach unabdingbar, eine musikhistorische Analyse (Teil 1) durchzuführen, welche sich aus verschiedenen Aspekten speisen kann. Diese können beispielsweise Auskunft geben über die Komponist:innen, ihre Leben und bestimmte Einflüsse, die Entstehungsgeschichte des kunstmusikalischen Werkes, sein zugrundeliegendes Konzept und die übergeordnete Gattung usw. Gerade letztgenannter Punkt kann sich im Hinblick auf die Isolierung möglicher Objektrelationen und Konnotationen als hilfreich erweisen, da Gattungen in musikhistorische Traditionen eingebettet sind und damit bestimmte, konstitutive Merkmale aufweisen. So muss eine barocke Fuge sicherlich anders bewertet werden als eine sich des semiotischen Systems der Sprache bedienende romantische Oper. Möglich ist zudem, dass

die Komponist:innen ihr Werk mit musikalischen (endosemantischen) oder gar außermusikalischen (exosemantischen) Querbezügen anreichern und diese damit neu kontextualisieren.

UNTERSUCHUNGSTEILE	INHALTE UND FRAGESTELLUNGEN
Einführung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Einleitung in den Untersuchungsgegenstand</li> </ul>
Teil 1: Musikhistorische Analyse/ Was kann als Referenzobjekt dienen, das den Prozess der Semiose auslöst?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Informationen zum bzw. zur Komponist:in, zur Gattung und zur Entstehungsgeschichte des relevanten kunstmusikalischen Werkes</li> <li>• Welche Konnotationen wurden dem Werk durch den bzw. die Komponist:in oder durch die Rezeptionsgeschichte eingeschrieben?</li> </ul>
Teil 2: Kompositorische Analyse	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Welche musikwissenschaftlich relevanten Eigenschaften wohnen dem kunstmusikalischen Werk inne?</li> <li>• Analyse aller relevanten Parameter der Musik wie z. B. Harmonik, Melodik, Instrumentierung, Rhythmik, Form etc.</li> </ul>
Teil 3: Filmhistorische Analyse	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Welche konnotativen Kontinuitäten, Verschiebungen oder Erweiterungen ergeben sich über die Film-, populärkulturelle und/oder Alltagsgeschichte hinweg?</li> </ul>
Teil 4: Analyse der Bearbeitung der Musik	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Wie wird das kunstmusikalische Werk für die Verwendung im Werbefilm bearbeitet und welche Folgen ergeben sich daraus?</li> <li>• Welche musikalischen oder auditiven Elemente gesellen sich zur Originalkomposition?</li> </ul>
Teil 5: Holistische Analyse	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Werden durch Kunstmusikzitate, -allusionen und -bearbeitungen transportierte und durch Musik und Filmgeschichte geprägte Konnotationen aufgegriffen, perpetuiert und bzw. oder verändert?</li> <li>• Auf welche Art und Weise werden die Parameter der Musik ins Verhältnis der Parameter des Visuellen und des Narrativen gesetzt?</li> <li>• Wie werden musikinhärente Konnotationen in andere Medien übersetzt bzw. Analogien dazu gebildet?</li> <li>• Was lässt sich aussagen über die phänomenologischen Verhältnisse zwischen 1) Musik und Bewegung, 2) Musik und Emotionen, Stimmungen und Atmosphären, 3) Musik und zeitliche wie örtliche Assoziation und 4) Musik und Struktur?</li> </ul>

**Abbildung 21:** Untersuchungsraaster, welches auf den Korpus angewandt wird.

Insofern nun auch kompositorische Merkmale bestimmte Wirkungen entfalten, sollen auch diese nach musikwissenschaftlichen Standards (z. B. in Bezug auf Harmonik, Melodik, Instrumentierung, Rhythmik, Form usw.) analysiert werden (Teil 2). Nicht zuletzt bildet die kompositorische Analyse die Grundlage für die Untersuchung der Bearbeitung der Musik für die Verwendung im Werbefilm (Teil 4). Die filmhistorische Analyse (Teil 3), das heißt die konnotative und objektrelationale Aufarbeitung der Verwendung kunstmusikalischer Werke im Film, ist auf gewisse Weise als Fortsetzung der musikhistorischen Analyse (Teil 1) zu betrachten. Dies gilt in besonderem Maße, da das semiotische System des Films in herausragender Weise dazu in der Lage ist, etwa subtil mitschwingende Referenzen und Konnotationen konkret darzustellen (oder gar zu brechen).

Wie schon angedeutet, befasst sich Teil 4 mit der Analyse der Bearbeitung der Musik. Im Zentrum steht hier die Frage, auf welche Art und Weise das musikalische Gesamtwerk für die Länge des Werbefilms heruntergebrochen, sprich zum inneren Zeichen im Sinne Tarastis transformiert wird und welche Folgen dies hat. Zudem wird interessant sein, ob und welche weiteren musikalischen, oder allgemeiner, auditiven Elemente der Originalkomposition hinzugefügt werden.

Die holistische Analyse (Teil 5) bringt nun verschiedene semiotische Subsysteme des Films zusammen und betrachtet, wie die jeweiligen Parameter (etwa der Musik, des Visuellen und des Narrativen) zueinander im Verhältnis stehen. Von zentraler Bedeutung ist hier, ob und wie die mit der Musik mitschwingenden, historisch gewachsenen, Konnotationen aufgegriffen, bearbeitet, perpetuiert, erweitert, ironisiert oder gar untergraben werden. Darüber hinaus wird auch beleuchtet, wie musikinhärente Konnotationen in andere Medien *übersetzt* bzw. Analogien dazu erzeugt werden. Ziel der holistischen Analyse ist es, aufzuzeigen, dass das jeweilige Filmteam in der Lage ist, im Sinne Rebentischs geschichtsbewusst und transmedial mit dem kunst(musik)historischen Material im Kontext nichtkünstlerischer Elemente umzugehen und ihm damit neue Potenziale zu entlocken. Das bedeutet im gleichen Maße, dass der Prozess der Semiose insofern gelingen muss, als dass sich durch die Neuverknüpfung des genutzten Materials neue Bedeutungsdimensionen ergeben. Abschließend soll auch ein Blick auf die analytisch wie phänomenologisch ergiebigen Begriffspaare 1) Musik und Bewegung, 2) Musik und Emotionen, Stimmungen, Atmosphären, 3) Musik

und zeitliche wie örtliche Assoziation und 4) Musik und Struktur geworfen werden.

#### 4.4 VERGLEICHBARKEIT UND SPEZIFIKA DER UNTERSUCHUNGSGEGENSTÄNDE

Sicherlich soll die Anwendung des Untersuchungsrasters auf die gegebenen Gegenstände eine gewisse Vergleichbarkeit ermöglichen. Ich möchte an dieser Stelle jedoch betonen, dass ich mir aufgrund des hohen Grades an Eigentümlichkeit musikalischer Werke und ihren Aufarbeitungen erlaube, unter den einzelnen Teilfragen stellenweise unterschiedliche Aspekte zu betonen, welche sich aus meiner Sicht am besten für die Beantwortung der übergeordneten Fragen eignen.

So wird es notwendig sein, etwa bei der Aufarbeitung der Konnotationsgeschichte in einem Fall Teile der Lebensgeschichte des oder der Komponist:in und im anderen Fall die entsprechende Gattung (inkl. verwandter Gattungsvertreter:innen) näher zu beleuchten. In einem Fall werde ich bei der filmhistorischen Analyse mehrere, sich der jeweiligen Kunstmusik bedienenden Filme kurz heranziehen, in einem weiteren Fall aber, insofern sich dies als stilprägend erweist, ausführlich auf die Verwendungsart in einem spezifischen Film eingehen. Nicht anders wird es sich bei der kompositorischen Analyse verhalten, wo unterschiedliche musikalische Parameter im Fokus stehen können oder auch bei der holistischen Analyse, wo jeweils verschiedene semiotische Subsysteme in ein besonderes Verhältnis zur Musik gebracht werden können.

Mit diesen Freiheiten ersucht diese Arbeit das beste Maß aus Vergleichbarkeit einerseits und dem Erfassen von Spezifika von Untersuchungsgegenständen andererseits zu finden.

## 5. UNTERSUCHUNGEN

Das aus den theoretischen Vorarbeiten hervorgegangene und im Analysemodell *Kunstmusik im Werbefilm* hinterlegte Untersuchungsraster soll im Folgenden zur Anwendung gebracht werden. Die Reihenfolge der vorgestellten Untersuchungsgegenstände richtet sich dabei nach dem Entstehungszeitpunkt des dem jeweiligen Werbefilm innewohnenden kunstmusikalischen Werkes. Beim chronologisch ältesten musikalischen Werk beginnend, bedeutet dies, dass Georg Friedrich Händels *Sarabande* sowie *Variation 1* aus seiner *Suite* in d-Moll (HWV 437) das Untersuchungskapitel eröffnen wird. Daraufhin folgt an zweiter Stelle Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* aus dem Ballett *Der Nussknacker* op. 71 und den Schluss bildet Richard Strauss' *Einleitung* aus der Symphonischen Dichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30.

### 5.1 GEORG FRIEDRICH HÄNDELS SARABANDE AUS DER SUITE IN D-MOLL (HWV 437) UND BORDER (COCA-COLA)

Der für den Getränkehersteller Coca-Cola produzierte Werbefilm BORDER ist eine Kooperationsarbeit des Regisseurs Adam Hashemi sowie des US-amerikanischen Komponisten Robert Miller. Letzterer ist vor allem bekannt durch sein breites Portfolio an kompositorischen Arbeiten in den Bereichen Film, Fernsehen und Werbung. Zu seinen bekanntesten Werken in der Kategorien Spiel- und Dokumentarfilm etwa zählen die Filmmusiken zu YOU GET ME (Brent Bonacorso, USA 2017), THE KING (Eugene Jarecki, USA 2017) TEETH (Mitchell Lichtenstein, USA 2007) und WHY WE FIGHT (Eugene Jarecki, USA 2005). Ebenso tut er sich durch die Vertonung von Werbefilmen hervor und arbeitet dort mit namhaften Unternehmen wie Mercedes-Benz, Levi's oder eben Coca-Cola zusammen. Hier pflegt er häufig einen orchestralen Stil, der nicht selten Werke der Kunstmusik nutzbar macht – in Coca-Colas Werbefilm HEIST (Kylie Matulick und Todd Mueller, USA 2009) zum Beispiel sind Allusionen an Sergei Prokofjews Musikmärchen *Peter und der Wolf* op. 67 zu hören. Wie für HEIST zeichnet auch im Falle des hier relevanten Werbefilms BORDER die Agentur Widen & Kenne-

dy (Portland, OR / USA) verantwortlich. Weltweit sorgte und sorgt BORDER für große Beachtung. Dies ist nicht nur dem Umstand geschuldet, dass der Film während der Werbepause des amerikanischen Super-Bowl-Finales im Jahre 2011 ausgestrahlt wurde (HEIST lief übrigens bereits in der Super-Bowl-Werbepause des Jahres 2009). Viel mehr noch erfreut sich BORDER auch in den sozialen Netzwerken großer Beliebtheit, was sicherlich dem spitzfindigen Humor, den überzeichneten Charakteren, den Anleihen aus der Filmgeschichte und nicht zuletzt der Musikauswahl und ihrer Bearbeitung zuzurechnen ist. Nach wie vor ist BORDER im Netz zu finden – dies gilt vor allem für YouTube<sup>762</sup>, aber auch für den Vimeo-Kanal<sup>763</sup> des Regisseurs Hashemi (da alle Versionen identisch sind, werden sie im weiteren Schreibverlauf nicht separat kenntlich gemacht, auch sind die Timecodes universell gültig).

BORDER spielt in einer Geröllwüste im Niemandsland und zeigt zwei an einem Grenzübergang aneinander vorbeipatrouillierende, augenscheinlich verfeindete Soldaten, die sich – jeweils vom eigenen Territorium aus – kritisch beäugen und dabei peinlichst genau die eigenen Gebietsgrenzen überwachen. Plötzlich öffnet einer der Soldaten eine Coca-Cola-Flasche, was bei seinem Counterpart mit Neid wahrgenommen wird. In einem Anfall von Mitgefühl schmuggelt der Soldat mit Kühlgetränk (siehe dazu Abb. 22) eine zweite Flasche auf die Gegenseite. Nach gemeinschaftlicher Erfrischung gehen beide zur Alltagsroutine über. Im Abspann folgt auf weißem Grund sodann das Erscheinen einer roten Coca-Cola-Flasche, die mit den Worten »open happiness«<sup>764</sup> versehen ist. Untermalt wird die gesamte Sequenz von einer Kollage zweier Sarabanden-Stücke aus der besagten Händel'schen *Suite* in d-Moll (HWV 437). Das Besondere an den Sarabanden-Stücken ist, dass es sich bei dem ersten um die Sarabande im engeren Sinne (*Sarabande*) handelt und bei dem zweiten um die erste von zwei zugehörigen Variationen – sprich *Variation 1*.

762 BORDER (Adam Hashemi, USA 2011), hochgeladen am 05.02.2011, <https://youtu.be/kqYCwnTrPgo>, abgerufen am 01.10.2024; BORDER, hochgeladen am 07.02.2011, <https://youtu.be/Aw6-aXMBseo>, abgerufen am 01.10.2024.

763 BORDER, hochgeladen am 11.02.2011, <https://vimeo.com/19821727>, abgerufen am 01.10.2024 (das Video ist nur nach Anmeldung auf der Videoplattform abrufbar).

764 Ebd., TC 00:01:00–00:01:02.



**Abbildung 22:** BORDER (Adam Hashemi, USA 2011). Zwei Grenzsoldaten, deren Feindschaft durch den Genuss des Coca-Cola-Getränks vorübergehend ausgesetzt wird.<sup>765</sup>

### 5.1.1 MUSIKHISTORISCHE ANALYSE

Mit der Ausarbeitung der musikhistorischen (sowie weiter unten der filmhistorischen) Perspektive folgt nun die Suche nach möglichen Referenzobjekten, implementierten Konnotationen und Kontextinformationen. Zu diesem Zwecke lohnt es sich, die Geschichte der Musikgattung der Sarabande – welcher sich Händel hier bediente – näher zu beleuchten.

#### *Von der zarabanda zur Sarabande*

Die in BORDER genutzte und von Miller bearbeitete *Sarabande* stellt ursprünglich einen von insgesamt fünf Sätzen aus der Händel'schen *Suite* in d-Moll (HWV 437) dar. Letztere setzt sich, wie viele »Suite[n]«<sup>766</sup> (»Folge von Tanzsätzen«<sup>767</sup>) des 17. und 18. Jahrhunderts, aus einem »Präludium«<sup>768</sup>

765 Ebd., TC 00:00:30.

766 Elisabeth Schmierer, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Lilienthal 2022 (Epochen der Musik, Band 4), S. 285.

767 Ebd.

768 Ebd., S. 278.

(»einleitendes Stück«<sup>769</sup>), einer »Allemande«<sup>770</sup> (»[g]eradtaktiger Tanz«<sup>771</sup>), einer »Courante«<sup>772</sup> (»Tanz- und Kompositionsform in mäßigem Tempo, meist auftaktig und im Tripeltakt«<sup>773</sup>), einer »Sarabande«<sup>774</sup> (mehr dazu in den kommenden Absätzen) und einer »Gigue«<sup>775</sup> (»[r]ascher Tanz bzw. Kompositionsgattung im ungeraden Takt«<sup>776</sup>) zusammen.

Die Integration der Sarabande als rein instrumentales (und obendrein von außermusikalischen Programmen unabhängiges) Tanzstück in eine Suite war, wie Gstrein betont, ab ca. 1630 zwar üblich,<sup>777</sup> ursprünglich jedoch folgt die Sarabande eigenständigen Entwicklungsschritten,<sup>778</sup> welche ihren Ursprung unter anderem in einer, wie Ingrid Brainard schreibt »poetic form associated with early versions of dance«<sup>779</sup> findet.<sup>780</sup> Damit liegt die konkret zu untersuchende Händel'sche *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 8437), isoliert betrachtet, zwar als absolute Musik (Kap. 3.1.2) vor, über die Gattungsgeschichte hinweg ist sie jedoch, so möchte ich zeigen, zahlreichen, wenn auch nicht homogenen Konnotationspotenzialen ausgesetzt, derer sie teilweise habhaft wird. Zur Herkunft des Terminus Sarabande existieren, wie Rainer Gstrein betont, unterschiedliche Erklärungsmöglichkeiten.<sup>781</sup> So leitet sich der Begriff (unter anderem) erstens entweder vom Volksstamm der islamisierten Sarazenen oder aber zweitens von einer gleichnamigen, nicht weiter erläuterten, Komödiantin ab – eine dritte Möglichkeit, so wird weiter

---

769 Ebd.

770 Ebd., S. 258.

771 Ebd.

772 Ebd., S. 264.

773 Ebd.

774 Rainer Gstrein, Art. »Sarabande«, in: Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 8, Kassel und Stuttgart <sup>2</sup>1998, Sp. 991.

775 Schmierer, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, S. 267.

776 Ebd.

777 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 995.

778 Ingrid Brainard, Art. »Sarabande«, in: *International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen, Volume 5, New York[, NY] und Oxford 2004, S. 519 – 520; Gstrein, »Sarabande«, S. 992–995.

779 Brainard, »Sarabande«, S. 519.

780 Ebd.; Gstrein, »Sarabande«, Sp. 992.

781 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 992.

ausgeführt, findet sich, wenn man den Begriff *zarabanda* in seine Bestandteile aufteilt: So kann man *sarao* mit der Bedeutung für *Tanz* und *banda* mit der Übersetzung für *Gruppe* in Einklang bringen.<sup>782</sup> Hier wird auch die ursprüngliche Verbindung der Sarabande mit dem Tanz deutlich. Es besteht besteht viertens auch die Möglichkeit, das spanische Verb *zarandar* als Ursprung des Wortes Sarabande zu bestimmen – dieses bedeutet in etwa so viel wie *sieben* oder *schütteln*.<sup>783</sup> Diesem letzten und von Gstrein als am wahrscheinlichsten betrachteten Versuch der Herleitung<sup>784</sup> kommt auch Brainard relativ nahe, die *zarandar* – ebenso fokussiert auf Bewegung – mit »to move nimbly«<sup>785</sup> übersetzt.<sup>786</sup>

Sucht man nach den frühesten Quellenbelegen für die Sarabande als (textiertem) Tanz, so tut man, wie Robert Stevenson, gut daran, den spanischen Begriff der »zarabanda«<sup>787</sup> für weitere Recherchen zugrunde zu legen.<sup>788</sup> In diesem Zusammenhang verweist er auf ein aus Mexiko stammendes Schriftzeugnis names »çarauanda«<sup>789</sup> – »sung and danced at Pátzcuaro, Michiacán, in 1569. The author of the six-strophe text was Pedro de Trejo, born at Plasencia Extremadura [Spanien], in 1536[.]«<sup>790</sup> Für die zarabanda und weitere Gedichte musste sich Trejo (der Mitte der 1550er-Jahre dauerhaft von Spanien nach Mexiko übersiedelt war)<sup>791</sup> vor den Behörden verantworten, was nicht ohne Folgen für ihn blieb: »Trejo's poems [...] mix the sacred and secular in ways that offended the delicate stomachs of the Holy Office authorities

782 Mersenne, M[arin]: *Harmonie universelle*, Band 2, P[aris] 1636, zit. n. Gstrein, »Sarabande«, Sp. 992.

783 Corominas, J[oa]n: *Diccionario critico etimológico de la lengua Castellana*, Band 4, hrsg. von J[osé] A[ntonio] Pascual, Madrid 1991, zit. n. Gstrein, »Sarabande«, Sp. 992.

784 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 992.

785 Brainard, »Sarabande«, S. 519.

786 Ebd.

787 Robert Stevenson [»Letter from Robert Stevenson«,], in: *Journal of the American Musicological Society* 16 (1963) 1, S. 110.

788 Ebd.

789 Ebd.

790 Ebd.

791 Ebd., S. 111.

at Mexico City – with the result that after 1572 Trejo was denied the happy pastime of penning coplas [sprich: Verse] on either sacred or secular topics.<sup>792</sup>

Die Kunde von der zarabanda aber beschränkte sich nicht nur auf Südamerika. Sie erreichte, nicht zuletzt, weil die Neue Welt in starker Abhängigkeit zur Alten Welt stand, das europäische Festland und erhitze auch dort die Gemüter.<sup>793</sup> Der Habsburger Philipp II. von Spanien etwa verbot die zarabanda im Jahre 1583, da sie seines Erachtens schlechte Emotionen hervorruft.<sup>794</sup> Die Polemiken der Zeit verhielten sich ebenso ablehnend. Sie zeichnen, so Gstrein »weitgehend übereinstimmend das Bild eines Anstoß erregenden erotischen Tanzes, in dem häufig der Geschlechtsverkehr pantomimisch nachvollzogen wurde.«<sup>795</sup> Über zwei die zarabanda tanzende Frauen schreibt der Spanier Alonso López Pinciano 1596 gar sehr ausführlich:

[D]ie eine wie die andere erhoben sich vom Tisch und das Mädchen, mit ihrer Vihuela tanzend und singend, und die Alte [...] erzählten mit ihren schmutzigen Mündern tausend Schweinereien, die sie mit ihren Instrumenten und den Bewegungen ihrer wenig keuschen Körper noch verstärkten.<sup>796</sup>

Nicht nur in Spanien, sondern auch in der von Portugiesen besetzten Kolonie Goa, die heute Teil Indiens ist, war die zarabanda unter Androhung der Exkommunikation untersagt.<sup>797</sup> Nördlich der Pyrenäen fand sie sogar Eingang in die Ausführungen des Hexenverfolgers Pierre de L'Ancre<sup>798</sup> und wurde dort als passioniertester Tanz aller Zeiten beschrieben.<sup>799</sup>

792 Ebd.

793 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 992.

794 Michael Kennedy und Joyce Kennedy, Art. »sarabande«, in: Rutherford-Johnson (ed.), *The Oxford Dictionary of Music*, S. 739.

795 Gstrein, »Sarabande« Sp. 991.

796 Ebd., zit n. Alonso López Pinciano: *Philosophía Antigua poética*, Band 3, Madrid 1596, S. 91.

797 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 992.

798 Ebd.

799 Pierre de L'Ancre [auch Lancre], *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons*, P[aris] 1613, S. 201, zit. n. Gstrein, »Sarabande«, Sp. 991.



LA ÇARAVANDA ESPAÑOLA MUY FAÇIL.

<p><b>A</b> <math>\overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ}</math>          * 1 * P          Andalo çara- nanda. Bis.</p> <p><math>\overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ}</math>          P * P * P          Quel amor telo manda manda. Bis.</p> <p><i>La çarauanda eſta preſa          De amores de un liçençiado          T el belloco enamorado          Mil Veçes la abraça y beſa          Mas la muchacha traueſa          Le da camifeſ de holanda          Andalo çarauanda.</i></p> <p><i>La çarauanda lixera          Dança que es gran marauilla          Si queſta toda la villa          Por de dentro y por de fuera          De mala Rabia eſta muera          Que puli duto lo anda          Andalo çarauanda.</i></p>	<p><b>T</b> <math>\overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ}</math>          2 3 2 1          Oma el licor niña toma.</p> <p><math>\overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ}</math>          1 2 1 2 1          Del quello de mi Redoma.</p> <p><i>Tomalo Vida mia          Con preſteça y a legria          Queſ la mejor malbaſia          Que jamas ſe beuio en Roma          Toma el licor niña toma          Del quello de mi Redoma.</i></p> <p><i>Tomalo vida y alma          Nomédexes pueſto en calma          Queſ el fruto de mi palma          Transparente como goma          Toma el licor niña toma          Del quello de mi Redoma.</i></p>
--	--

Abbildung 23: Zarabanda (Notenzeile Nr. 4) von Gaspar Sanz – notiert als Gitarrentabulatur (oben)<sup>800</sup> und eine çarauanda española muy facil mit dem (Behelfs-)Titel Andalo çarauanda (unten)<sup>801</sup>, linke Seite) von Luis de Briceño.

800 Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, S. 38.

801 Luis de Briceño, *Metodo muy fácil para aprender la guitarra española*, [teilweise rhythmisierte Texte und Ansätze von Gitarrentabulaturen], Paris 1626, <https://>

Die spanische zarabanda entsprach oft einer Einheit aus Tanz (solo oder paarweise), Musik (Gitarre und Kastagnetten) und gesungenem Text (in Form von Gedichten).<sup>802</sup> Die Texte orientierten sich dabei an relativ simplen Reimschemata. Harmonisch wendete man die Akkordfolge I-IV-I-V an, die sich innerhalb jeder Textzeile wiederholte. Oft, aber nicht immer, war die zarabanda einphrasiger Natur.<sup>803</sup>

Auffällig ist zudem, dass die spanische zarabanda noch heute zur allgemeinen Aufführungspraxis gehört. Nach wie vor von Bedeutung ist beispielsweise die innerhalb Spaniens älteste, als musikalische Quelle notierte *Zarabanda* von Gaspar Sanz, welche er (erst) 1674 in seiner mehrbändigen Schrift *Instrucción de música sobre la guitarra española*<sup>804</sup> veröffentlicht hat – siehe dazu Abb. 23 (oben).

Zwar ist die Sanz'sche *Zarabanda* hier rein instrumenteller Natur, nicht selten aber findet man sie kombiniert mit dem Text einer (hier:) »çarauanda española muy fácil«<sup>805</sup> mit dem (an dieser Stelle Behelfs-)Titel *Andalo çarauanda*, welche der Spanier Luis de Briceño bereits 1626, jedoch nicht in Spanien, sondern in Paris, publizierte – siehe dazu Abb. 23 (unten). Zeitgenössische aufführungspraktische Beispiele für die Kombination der Sanz'schen *Zarabanda* (als Musik) und der von Briceño stammenden çarauanda española muy fácil *Andalo çarauanda* (als Text) finden sich etwa auf den YouTube-Kanälen der innerhalb verschiedener Ensembles spielenden Barockgitaristen Beau Bledsoe<sup>806</sup> und Manuel Mejía Armijo<sup>807</sup>.

---

gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1168966d, S. 7v [Seitenzählweise der Webseite], abgerufen am 01.10.2024, Abdruckgenehmigung: Bibliothèque nationale de France.

802 *Philosophía Antigua poética*, Band 3, 1596, S. 95, zit. n. Gstrein, »Sarabande«, Sp. 992.

803 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 991.

804 Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, [Gitarrentabulaturen], Libro II, Saragossa 1674, [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP346380-PMLP393222-sanz\\_bk2\\_cifras.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP346380-PMLP393222-sanz_bk2_cifras.pdf), abgerufen am 01.10.2024.

805 Briceño, *Metodo muy fácil para aprender la guitarra española*, S. 7v.

806 Gaspar Sanz, *Zarabanda* [Version A], Konzertmitschnitt hochgeladen am 23.04.2012, Victoria Botero, soprano, Beau Bledsoe, baroque guitar, Elizabeth Suh Lane, violin [and] director, Brandon Draper, percussion, Zhana Spapova, palmas, <https://youtu.be/y16mKw6karA>, abgerufen am 01.10.2024.

807 [Gaspar Sanz], *Zarabanda* [Version B], Konzertmitschnitt hochgeladen

Blickt man in diesem Zusammenhang etwas näher in den Briceño'schen Text, so stellt man inhaltlich fest, dass die besungene çarauanda hier sowohl für den musikunterlegten Tanz als auch für eine Frau steht (siehe dazu Abb. 24).

ORIGINALTEXT	DEUTSCHE ÜBERSETZUNG
Andalo çarauanda	Vorwärts, Sarabande,
Quel amor telo manda manda	Denn die Liebe befiehlt es dir.
La çarauanda esta presa	Die Sarabande ist völlig verrückt
De amores de un liçenciado	Vor der Liebe für einen Akademiker
Y el bellaco enamorado	Und der kleine verliebte Schurke
Mil Veçes la abraça y besa	Hält sie in seinen Armen und küsst sie wohl tausendmal,
Ma la muchacha trauiesa	Aber die junge, schelmische Frau
Le da camisas de holanda	Macht ihm ein X für ein U vor.
Andalo çarauanda.	Vorwärts, Sarabande.
La çaravana lixera	Die leichtfüßige Sarabande
Dança que es gran marauilla	Tanzt wunderschön;
Si guela toda la villa	Die ganze Stadt folgt ihr nach
Por de dentro y por de fuera	Drinnen und Draußen.
De mala Rabia ella muera	Möge sie an ihrer Liebeswut verscheiden,
Que puli dito lo anda	Denn sie geht umher und stiehlt.
Andalo çarauanda.	Vorwärts, Sarabande.

**Abbildung 24:** Originaltext der çarauanda española mit dem (Behelfs-)Titel *Andalo çarauanda* nach Luis de Briceño (linke Spalte)<sup>808</sup> und die deutsche, teilweise sinnge-  
mäßige, Übersetzung nach dem Booklet zur CD Luis de Briceño, *El Fenix de Paris* (rechte  
Spalte)<sup>809</sup>.

am 07.07.2011, José Pablo Jiménez, viola da gamba, Vladimir Bendixen, fidula y voz, Manuel Mejía Armijo, laúd y guitarilla, Liamma Pestana, guitarra de cinco órdenes, Jorge Morenos, quinta huapanguera y voz, Casilda Madrazo, [danza y voz], Casilda Madrazo, [danza], <https://youtu.be/za2p6bPW4Wc>, TC 00:00:00–00:04:51, abgerufen am 01.10.2024.

808 Briceño, *Metodo muy fácil para aprender la guitarra española*, S. 7v.

809 [o. N.], Luis de Briceño. *El Fenix de Paris [Nachkomposition der Melodien, Instrumentalimprovisationen und Bearbeitungen: Vincent Dumestre]*, Le Poème Harmonique / Vincent Dumestre, Alpha, Booklet zur CD 2011, S. 99.

In dieser Doppelrolle verliebt sich die *çarauanda* zunächst in einen Akademiker (»La *çarauanda* esta presa / De amores de un *liçenciado*«<sup>810</sup>), der sie umarmt und küsst (»Mil *Veçes* la abraça y besa«<sup>811</sup>). Die *çarauanda* allerdings scheint ein Spiel mit ihm zu spielen, lässt sich nicht halten und verführt daraufhin die ganze Stadt (»Si *guela* toda la villa«<sup>812</sup>). Dieser extatische Kontrollverlust scheint der *çarauanda* übelgenommen zu werden, weshalb man ihr den Tod herbeiwünscht (»De mala *Rabia* ella muera«<sup>813</sup>). Die *çarauanda* allerdings scheint nicht anders zu können oder zu wollen, denn, so heißt es, die Liebe verlangt es von ihr (»Andalo *çarauanda* / Quel amor telo manda manda«<sup>814</sup>).

Wie also schon die frühesten Beschreibungen und Werturteile des 16. Jahrhunderts andeuteten, drehen sich auch die im 17. Jahrhundert schriftlich fixierten *zarabandas* textlich um Thematiken rund um unkontrollierbare Leidenschaft, Zuneigung, Verführung und Erotik, aber auch Doppelspiel, Gefahr und Tod. Diese Inhalte können, wie die zahlreichen moralischen Pamphlete und Verbote schon bewiesen haben, einerseits als moralisch subversiv und gefährlich verortet werden, andererseits kann man sie – was am eher heiteren Gestus der Musik (siehe *Sanz*), ihrem innewohnenden, beschwingten 6/8-Takt und der einfachen harmonischen Struktur deutlich wird – auch als Ausdruck von sinnlicher Lebensfreude deuten.

*Briceño* war es nun auch, der neben der Form der *çarauanda* auch die sogenannte »*çaravanda francesa*«<sup>815</sup> bzw. an relevanter Stelle konkret eine »*çarauanda francesa buena*«<sup>816</sup> verbreitete, welche sich von der ursprünglichen Verwendungsform als Tanzmusik distanzierte und sich hin zu stilisierter Instrumentalmusik orientierte.<sup>817</sup> Auch wandelte sich die besagte musikalische Gattung dahingehend, dass sie zunehmend zwei- statt einphrasig in Erschei-

810 *Briceño*, *Metodo muy fácil para aprender la guitarra española*, S. 7v.

811 Ebd.

812 Ebd.

813 Ebd.

814 Ebd.

815 *Gstrein*, »*Sarabande*«, Sp. 993.

816 *Briceño*, *Metodo muy fácil para aprender la guitarra española*, S. 14r.

817 *Gstrein*, »*Sarabande*«, Sp. 993.

nung trat.<sup>818</sup> Wie schon die *çarauanda*, findet sich auch die *çaravanda francesa* in Briceños Gitarrenlehrwerk *Metodo muy fácil para aprender la guitarra española* aus dem Jahre 1626 – siehe dazu Abb. 25.

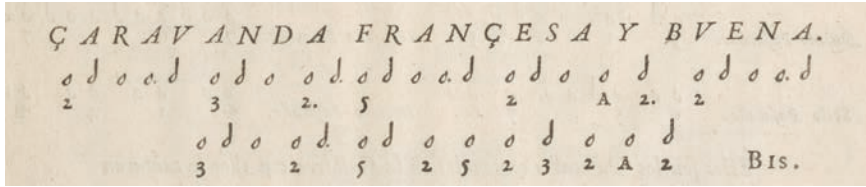


Abbildung 25: *çarauanda francesa buena* von Luis de Briceño.<sup>819</sup>

Das publizistische Wirken Briceños in Paris, aber auch die Bezeichnung *çaravanda francesa* können darüber hinaus als ein wichtiger Indikator dafür betrachtet werden, dass Frankreich in gattungsgeschichtlicher Hinsicht von großer Bedeutung war. So lässt sich auch der französische Begriff der Sarabande in diesem Zusammenhang bereits für das Jahr 1607 nachweisen.<sup>820</sup> Bis sich die Sarabande, wie Gstrein beschreibt, in der französischen Form aber zu einer eigenen Gattung entwickeln konnte, musste ein Zwischenschritt genommen werden: Dieser vollzog sich über die sogenannte »Courante-Sarabande«<sup>821</sup>, die zunächst noch als Abkömmling der zu dieser Zeit noch viel bedeutenderen Courante galt. Und tatsächlich unterscheidet sich jene, die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts prägende Courante-Sarabande von der Courante, mit Ausnahme des Fehlens eines Auftakts, kaum. Erst mit der ab circa Mitte des 17. Jahrhunderts einsetzenden Aufnahme der Sarabande in die Suite konnte sie sich schrittweise und nachhaltig zur eigenen Gattung emanzipieren sowie individuelle Stilmerkmale ausbilden. Dazu zählen einige wenige übergeordnete Rhythmusmuster und bevorzugt verwendete Taktarten, zu welchen 3/4-, aber auch 3/8-, 6/4- und 3/2-Takte gehören. Darüber hinaus ist die Sarabande zumeist zweiteilig, sprich

818 Ebd.

819 Briceño, *Metodo muy fácil para aprender la guitarra española*, S. 14r, Abdruckgenehmigung: Bibliothèque nationale de France.

820 Cesar Oudin, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, Paris 1607, zit n. Gstrein, »Sarabande«, Sp. 993, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11069116?page=163>, S. 163 [Seitenzählweise der Webseite], abgerufen am 01.10.2024.

821 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 996.

sie besteht aus einer Kombination aus zweimal acht Takten oder einmal acht und einmal zwölf Takten. Jeder dieser Abschnitte kann wiederum in viertaktige Phrasen unterteilt werden (siehe dazu Abb. 26).<sup>822</sup>

ABSCHNITT 1																										
PHRASE 1												PHRASE 2														
Takt 1			Takt 2			Takt 3			Takt 4			Takt 5			Takt 6			Takt 7			Takt 8					
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
ABSCHNITT 2																										
PHRASE 3												PHRASE 4														
Takt 9			Takt 10			Takt 11			Takt 12			Takt 13			Takt 14			Takt 15			Takt 16					
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3

**Abbildung 26:** Typischer Aufbau einer Sarabande, wie ihn Rainer Gstrein schildert.<sup>823</sup>

Innerhalb der eher streng geregelten Suite gliederte sich die Sarabande vorerst in eine Abfolge aus Allemande, Courante und Sarabande ein. Allemande und die häufig mehrfach vertretene Courante standen dabei in einem engen motivischen Verhältnis. Die Sarabande hingegen blieb meist eigenständig und bildete den Schluss, was möglicherweise Wurzeln in der Praxis des »Ballet de cour«<sup>824</sup> (Hofballett) hat und sich auf die Instrumentalmusik auswirkte. Im weiteren Verlauf aber ersetzte die zügig vorgetragene Gigue die Rolle der Sarabande als Schlusstanz, was für die Sarabande, aufgrund der sodann als notwendig erachteten Kontrastbildung zur Folge hatte, dass sie zunehmend langsamer vorgetragen wurde.<sup>825</sup>

Die Verlangsamung des Tempos setzte sich in diesem Zusammenhang vor allem in Frankreich und Deutschland durch. Spätestens ab Ende des 17. Jahrhunderts war dieses Phänomen auch in England erkennbar,<sup>826</sup> was für diese

822 Ebd., Sp. 993–994.

823 Ebd., Sp. 994.

824 Ebd., Sp. 995.

825 Ebd.

826 Ebd., Sp. 996.

Arbeit von großem Interesse ist, da Händel sowohl in Deutschland als auch in England kompositorisch tätig war.

Freilich bleiben die Veränderungen, welchen die Sarabande unterlag, nicht ohne Auswirkungen auf ihren Ausdruckscharakter. Von der lasziven und feurigen zarababanda als Schnittstelle zwischen Tanz, Musik und Text entwickelte sie sich zu einer formal gezähmten, teils höfisch geprägten Gattung der Instrumentalmusik. Entsprechend beschrieb sie beispielsweise Johann Mattheson (wie auch Gstrein betont)<sup>827</sup> in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* als »gravitätische [...] Melodie«<sup>828</sup>, welche »langsam geschlagen«<sup>829</sup> erscheint. In einem anderen Titel Matthesons (*Der Vollkommene Capellmeister*<sup>830</sup>), auf den in diesem Zusammenhang auch Schmierer verweist,<sup>831</sup> schreibt ersterer, dass die Sarabande »mit ihren Arten zum Singen[,] [...] [zum] Spielen und [...] [zum] Tanzen«<sup>832</sup> die »Leidenschaft [...] [der] Ehrfurcht«<sup>833</sup> ausdrückt. Zusätzlich steht die Sarabande laut Mattheson in Übereinkunft mit »steiffe[r] Ernsthaftigkeit«<sup>834</sup>.

Neben ihrem hauptsächlichen Auftreten als Instrumentalmusik war die Sarabande als Gattung, wie im Zitat Matthesons bereits anklung, aber auch in der Vokalmusik verankert. In diesem Kontext bediente sie weitere konnotative Inhalte, welche rund um die Themenkomplexe Klage, Trauer, Leid und Tod zu verorten sind. Ein Beispiel für eine vokale Sarabande ist die »Sarabandenarie«<sup>835</sup> *Lascia ch'io pianga* (Behelfstitel) aus der von Händel stammenden

827 Ebd.

828 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von Hoheit und Würde der edlen MUSIC erlangen / seinen Gout danach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonnieren möge*, Hamburg 1713, S. 187.

829 Ebd.

830 Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg 1739.

831 Schmierer, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, S. 248.

832 Ebd., S. 230.

833 Ebd.

834 Ebd., S. 208.

835 Gstrein, »Sarabande«, S. 996.

Oper *Rinaldo*, welche 1711 (HWV 7<sup>a</sup> – hier Akt 2, Nr. 22)<sup>836</sup> uraufgeführt und 1731 (HWV 7<sup>b</sup> – hier Akt 2, Nr. 20)<sup>837</sup> überarbeitet wurde. Die während eines Kreuzzuges in Gefangenschaft geratene Königin Almirena beklagt darin ihr Schicksal, um das Mitgefühl des muslimischen Königs Argante zu erwecken und so ihre Freiheit wiederzuerlangen. In Almirenas Klage heißt es (siehe dazu Abb. 27):

ORIGINALTEXT	DEUTSCHE ÜBERSETZUNG
Lascia ch'io pianga	Lass mich beweinen
mia cruda sorte,	mein grausames Schicksal
e che sospiri	und beseufzen
la libertà.	die Freiheit.
Il duolo infranga	Der Kummer zerbreche
queste ritorte	diese Qualen
de' miei martiri	meiner Matern
sol per pietà.	allein aus Erbarmen.

**Abbildung 27:** Text aus der *Rinaldo*'schen Sarabandenarie *Lascia ch'io pianga* (Akt 2, Nr. 22) – nach der im Jahre 1711 veröffentlichten Version von Georg Friedrich Händel.<sup>838</sup>

Der Ausgestaltung der klagenden Worte Almirenas wird zusätzlich auf musikalischer Ebene Ausdruck verliehen. Die höchste Priorität erlangt hier, dass, wie Gstrein betont, schon der Rhythmus der meisten Sarabanden laut der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts (die weiter oben schon im Zusammenhang der Mood-Technik besprochen wurde, siehe Kap. 3.4.1.2.2) der Affektgruppe Trauer zugeordnet werden kann.<sup>839</sup> Diese Tendenz unterstützend, kann man die

836 Georg Friedrich Händel, *Rinaldo. Opera seria in tre atti. HWV 7a*, [Partitur], hrsg. von David R. B. Kimbell, Kassel 1993 (Hallische Händelausgabe. Kritische Gesamtausgabe, Serie II: Opern, Band 4/1), S. 112–113.

837 Georg Friedrich Händel, *Rinaldo. Opera seria in tre atti. HWV 7b*, [Partitur], hrsg. von David R. B. [Zweitnamen nicht voll rekonstruierbar] Kimbell, Kassel 1996 (Hallische Händelausgabe. Kritische Gesamtausgabe, Serie II: Opern, Band 4/2), S. 98–99.

838 Händel, *Rinaldo. Opera seria in tre atti. HWV 7a*, S. 112–113.

839 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 996.

vielen, schrittweise nach unten gleitenden Basslinien (z. B. Takte 4, 14, 18 etc.) sowie die zahlreichen Pausen in der Gesangslinie nennen – siehe dazu Abb. 28.

Da die Sarabandenarie *Lascia ch'io pianga* mit den Ausführungen Gstreins repräsentativ für die Gattung der Sarabande (vor allem für jene aus den Federn Händels sowie seiner Zeitgenoss:innen) zu sein scheint, werde ich sie in der filmhistorischen Analyse als ebenso relevant wie die *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437) betrachten und ihr Erscheinen sowie ihren konnotativen Ausdrucksgehalt in der Filmgeschichte berücksichtigen.

112 22. Aria  
Largo  
tutti ma piano

Violino I  
Violino II  
Viola  
ALMORENA  
Bassi  
(Violoncelli,  
Contrabbasso,  
Cembalo)

la - scia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te, e che so - spi - ri la  
li - ber - tà, e che so - spi - ri, e che so - spi - ri la li - ber - tà

la - scia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te, e che so - spi - ri la

**Abbildung 28:** Ausschnitt (Takte 1–20) aus der *Rinaldo*'schen Sarabandenarie *Lascia ch'io pianga* (Akt 2, Nr. 22) – nach der im Jahre 1711 veröffentlichten Version von Georg Friedrich Händel.<sup>840</sup>

840 Händel, *Rinaldo*, S. 112, Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle

Zuletzt ist die Sarabande auch unter den Aspekten Tanz und Choreographie interessant. Zwar finden sich einzelne Hinweise darauf, dass sie innerhalb der Gesellschaft getanzt wurde; viel prominenter aber wirkte die getanzte Sarabande im Zusammenhang des Musiktheaters (z. B. im Rahmen des französischen *ballet de cour*).<sup>841</sup> Wie auch bei den reinen Instrumental-Sarabanden vollzog sich bei der getanzten Sarabande über die Zeit hinweg eine stetige Verlangsamung des Tempos.<sup>842</sup> So wurde sie im 17. Jahrhundert noch als lebhafter, gemütsbetonter und an die Pantomime angelehnter Ausdruckstanz aufgefasst<sup>843</sup> – Jean Baptiste Lully nutzte sie, wie Gstrein betont, in seinen Balletten<sup>844</sup> dementsprechend »zur Darstellung allegorischer Figuren, sie [...] [wurde] aber auch häufig in Liebesszenen eingesetzt und dort von Liebhabern, Amouretten, Satyrn oder Nymphen getanzt.«<sup>845</sup> Mit der erwähnten Verlangsamung allerdings, wurde die getanzte Sarabande ebenso als zunehmend gravitatisch und würdevoll aufgefasst.<sup>846</sup> Ein Blick in eine 1704 von Louis Pécours veröffentlichte Sammlung zeitgenössischer Tänze<sup>847</sup> bietet zudem erhellende Einsichten in choreographische Abläufe von Sarabanden und anderen Tänzen (vornehmlich der Oper). Gstrein merkt in diesem Zusammenhang an: »Die Sarabande kann grundsätzlich als Solo- oder Paartanz ausgeführt werden, in letzterem Fall sind die Raumwege der Tänzer, wie bei anderen Tänzen dieser Zeit auch, spiegelgleich.«<sup>848</sup> Dieser zutreffenden Analyse gilt es hinzuzufügen, dass bei näherer Betrachtung verschiedene Arten der Symmetrie auftauchen. So finden sich im Paartanz sowohl achsensymmetrische wie auch gleichermaßen punktsymmetrische

---

GmbH & Co. KG.

841 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 996.

842 Ebd., Sp. 997.

843 Ebd., Sp. 998.

844 Ebd., Sp. 997.

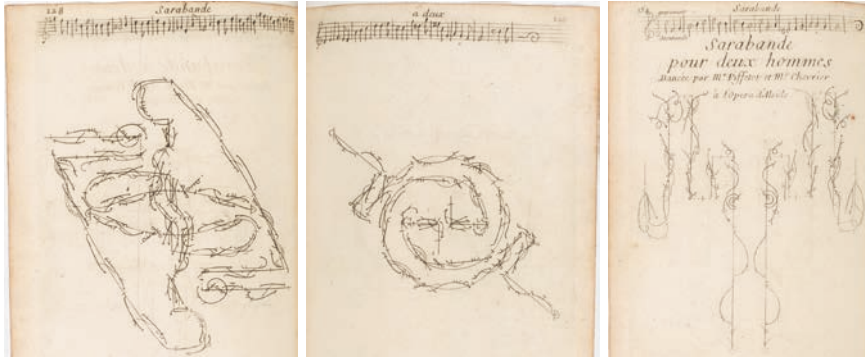
845 Ebd.

846 Ebd., Sp. 997–998.

847 Louis Pécour, *Recueil de dances contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet*, Paris 1704, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682>, abgerufen am 01.10.2024.

848 Gstrein, »Sarabande«, Sp. 999.

Ausgestaltungen (siehe dazu Abb. 29). Etwas seltener finden sich Kombinationen beider Symmetriearten.<sup>849</sup>



**Abbildung 29:** Louis Pécours Werk *Recueil de dances contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet*<sup>850</sup> enthält eine Fülle von an Musik gekoppelten Solo- und Paartänzen. Vor allem bei Letzteren spielt Symmetrie eine große Rolle: So ist etwa die gezeigte *Sarabande a deux* (links und Mitte) von Punkt- und die *Sarabande pour deux hommes* (rechts) von Achsensymmetrie geprägt. Es wird vor allem die an den Sarabanden-Paartanz angelehnte Punktsymmetrie sein, welche für den in diesem Kapitel zu analysierendem Werbefilm eine bedeutende Rolle spielen wird (siehe dazu Kap. 5.1.5).

### 5.1.2 KOMPOSITORISCHE ANALYSE

#### *Sarabande*

Die für dieses Kapitel relevante *Sarabande* ist Teil der 1733 veröffentlichten Suite in d-Moll (HWV 437). Komponiert wurde letztere vermutlich aber früher – nämlich zu jener Zeit, als Händel in Hamburg weilte,<sup>851</sup> was sich

849 Ausführlichere Analysen zur Sarabande als Tanz finden sich etwa in Gloria Giordano und Michael Malkiewicz, »On the Reading of the Sarabande as a Dance/Music Composition. Lecture Demonstration«, in: *Die Beziehungen von Musik und Choreographie im Ballett*, hrsg. von Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm, Berlin, S. 87–104.

850 Pécour, *Recueil de dances contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet*, S. 128–129 (links und Mitte) und 154 (rechts), Abdruckgenehmigung: Bibliothèque nationale de France.

851 Bernd Baselt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik*, Kassel

auf den Zeitraum zwischen 1703 und ca. 1706 eingrenzen lässt.<sup>852</sup> Die hier fokussierte *Suite* besteht aus *Prélude*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* und *Gigue*. Das vierte Stück – die *Sarabande* – wiederum untergliedert sich in die *Sarabande* (in ihrer Grundversion) und zwei sich direkt anschließenden Variationen (*Variation 1* und *Variation 2*).

#### 4. Sarabande con Variazioni

**Abbildung 30:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437).<sup>853</sup>

Aus der Makroperspektive betrachtet, besteht die *Sarabande* (siehe dazu Abb. 30) aus insgesamt 16 Takten und steht, wie die gesamte *Suite*, in der Tonart d-Moll. Es liegt ein 3/2-Takt vor, welcher hier die typische gravitati-

1986 (Händel-Handbuch, Band 3), S. 238.

852 Hans Joachim Marx, Art. »Händel, Georg Friedrich«, in: Finscher (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Band 8, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 511.

853 Georg Friedrich Händel, *Klavierwerke II. Suites de Pièces pour le Clavecin. Zweite Sammlung von 1733. HWV 434 – 442*, hrsg. von Peter Nothway, Neuausgabe von Terence Best, Kassel 1999 (Hallische Händelausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik, Band 5), S. 33, Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

sche Schwere verleiht. Die insgesamt 16 Takte lassen sich in zwei Abschnitte unterteilen, die jeweils eine Länge von acht Takten aufweisen. Der erste Abschnitt endet mit einem Halbschluss, sprich mit der Abfolge Subdominante–Dominante, womit traditionell eine Form der harmonischen Nichtabgeschlossenheit und Spannung evoziert wird. Der zweite Abschnitt hingegen endet auf der Tonika, womit auch harmonisch das Ende des Stückes suggeriert wird. Die ersten vier Takte (sprich Phrasen) der beiden Abschnitte erscheinen als identisch. Lediglich die zweiten Phrasen der jeweiligen Abschnitte weisen bestimmte Eigenheiten auf.



TAKT	TAKT 1	TAKT 2	TAKT 3	TAKT 4	TAKT 5
Funktion/Stufe	t / i	D / V	tP / III	dP/VII	s/iv
Motiv	A		A'		A'' (1/2)
Rhythmus	α	β	α	γ	δ

**Abbildung 31:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 1–5 (oben)<sup>854</sup> und Analyse (unten).

Aus der Mikroperspektive ergeben sich folgende Eigenschaften:<sup>855</sup> In Takt 1 (siehe dazu Abb. 31.) bilden die ersten beiden halben Noten mit den Tönen d, f und a einen d-Moll-Akkord, der hier der Tonika zuzuordnen ist. Der am Ende von Takt 1 stehende Übergangsklang, bestehend aus e und g, folgt erst nach einer Pause in Form von Viertelnoten. Mit der Abfolge aus zwei halben Noten, einer Achtelpause und einer Achtelnote ist, über alle Stimmen hinweg betrachtet, auch schon eines der wesentlichen rhythmischen

854 Ebd., Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

855 Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass ich für die Einzeltöne der Zusammenklänge – alle werden mit kleinen Buchstaben bezeichnet – keine Oktavzugehörigkeiten angebe. Letztere gebe ich lediglich für Melodieverläufe an. Darüber hinaus wird in den harmonischen Analysen auf die Angabe von Bassnoten verzichtet, da diese hinsichtlich der Beantwortung relevanter Forschungsfragen zu wenig Aussagekraft besitzen.

Muster beschrieben, das im Laufe der *Sarabande* wiederholt auftritt. Dieses Muster bezeichne ich mit dem griechischen Buchstaben  $\alpha$ . Takt 2, der mit den Tönen a, cis und e als Dominante zu lesen ist, geht rhythmisch einen leicht anderen Weg als Takt 1. Zwar betont die rechte Hand die beiden ersten Zählzeiten, in der linken Hand jedoch erscheint die erste halbe Note punktiert, woraufhin sich drei von b nach g schrittweise hinabsteigende Viertelnoten anschließen. Auch das hier durch Takt 2 beschriebene rhythmische Muster wiederholt sich in anderen Takten. Es wird fortan mit  $\beta$  bezeichnet. Aus der Perspektive der Melodie lässt sich über die ersten beiden Takte hinweg ein Motiv isolieren, das stark auf den übergeordneten Rhythmusmustern  $\alpha$  und  $\beta$  aufbaut. Diesen en passant folgend, ergibt sich darüber hinaus eine Abfolge der Töne  $f^1-f^1-g^1-e^1-e^1$ . Gleich zwei Male also treten Tonwiederholungen auf und auch sonst hält sich die Bewegungsfreude der Melodie in Grenzen: Zwischen f und g liegt ein Schritt mit zwei Halbtönen und zwischen g und e ein Terzsprung mit drei Halbtönen. Das sich über die ersten beiden Takte erstreckende Motiv benenne ich mit A. Takt 3 liegt rhythmisch gesehen wieder auf Linie mit dem ersten Takt – es weist also das Muster  $\alpha$  auf. Seine harmonierelevanten Töne f, a und c bilden jedoch die Funktion der Tonikaparallele aus. Auch der nächste Takt (Takt 4) verweilt bei den Nebenfunktionen, sprich der Paralleltonart, wobei c, e, und g die Dominantparallele in Bezug zur Tonart d-Moll beschreiben. Rhythmisch betrachtet liegt hier eine Mischung vor, indem die rechte Hand Rhythmus  $\alpha$  und die linke Hand Rhythmus  $\beta$  folgt. Fortan wird dieser Zustand als Rhythmus  $\gamma$  bezeichnet. Zu beobachten ist des Weiteren, dass Motiv A über die Takte 3 und 4 erneut auftritt. Allerdings erscheint dieses mit der Nutzung der Nebenfunktionen um eine Terz nach oben transponiert, wodurch sich die Tonfolge  $a^1-a^1-b^1-g^1-g^1$  ergibt. Notenwerte und der Rhythmus der Melodie bleiben erhalten. Das transponierte Motiv erhält die Bezeichnung A'.

Takt 5 ist harmonisch gesehen wieder einer Hauptfunktion zuzuordnen: Mit g, b, d hört man die Subdominante. Hier entfaltet sich eine weitere rhythmische Variation, die mit  $\delta$  betitelt wird: Wie in Variante  $\alpha$  erklingen auf den ersten beiden Zählzeiten halbe Noten. Zur Viertelpause in der rechten Hand gesellt sich nun allerdings eine halbe Note in der linken Hand hinzu – zuletzt folgt in der rechten Hand wieder eine Viertelnote am Ende des Takts.



	TAKT 6	TAKT 7	TAKT 8	TAKT 9	TAKT 10	TAKT 11
Funktion/Stufe	t/i	s/iv	D/V	t/i	D / V	tP / III
Motiv	A'' (2/2)	A'''		A		A' (1/2)
Rhythmus	α	α	β	α	β	α

**Abbildung 32:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 6–11 (oben)<sup>856</sup> und Analyse (unten).

Die Takte 6 und 7 (siehe dazu Abb. 32) verfahren wieder im Rahmen von Rhythmus α (wobei in Takt 6 zusätzlich eine Viertelnote in der Begleithand erklingt). Funktionsharmonisch ist eine Abfolge aus Tonika (Takt 6) und anschließender Subdominante (Takt 7) zu vernehmen. Gemeinsam mit der darauffolgenden Dominante (Takt 8) bildet Takt 7 den schon oben angeklungenen Halbschluss. Rhythmisch ordne ich Takt 8 Muster β zu, da sich trotz leichter Veränderungen (fehlende Punktierung), nahezu der gleiche Höreindruck ergibt. Aus der Perspektive der Melodie ertönt über die Takte 5 und 6 wieder eine leicht variierte Form des Hauptmotivs (hier A''). Neben der erneuten Transposition kann nun aber auch die letzte Viertelnote aus Takt 4 (siehe dazu Abb. 31) zum Motiv hinzuzugezählt werden, was sich in gleichem Maße über das Erscheinen des Motivs A''' (siehe dazu Abb. 32) innerhalb der Takte 7 und 8 (inklusive der letzten Viertelnote aus Takt 6) sagen lässt. Für die Verwendung von Motiven insgesamt feststellbar ist bereits hier, dass durchgehend mit (tonalen) Sequenzierungsprozessen gearbeitet wird. Die Takte 9–12 imitieren rhythmisch, harmonisch wie melodisch die Takte 1–4, weshalb sie keiner gesonderten Behandlung bedürfen.

856 Ebd., Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.



	TAKT 12	TAKT 13	TAKT 14	TAKT 15	TAKT 16
Funktion/ Stufe	dP / VII	s / iv	tP/III	D7 / V7	t / i
Motiv	A' (2/2)	A''''		B	
Rhythmus	γ	ε	ζ	η	

**Abbildung 33:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 12–16 (oben)<sup>857</sup> und Analyse (unten).

Auch Takt 13 (siehe dazu Abb. 33) gleicht harmonisch Takt 5, jedoch weicht er rhythmisch leicht ab, indem die linke Hand nicht mehr gleichmäßig in halben Noten, sondern in Viertelnoten voranschreitet – dies wird mit  $\epsilon$  bezeichnet. Das sich darüber ausbreitende Motiv A'''' erfährt neben der üblichen Transposition sowie der Hinzunahme der Viertelnote aus Takt 12 eine weitere Veränderung, indem es nur noch genau bis zur Hälfte von Takt 14 reicht (was auch Folgen für den mit  $\zeta$  zu bezeichnenden Rhythmus hat). Der Grund für die Kürzung des Motivs liegt in der Streichung der letzten halben Note zugunsten einer Punktierung der vorangegangenen (halben) Note sowie den gesondert zu betrachtenden Vorgängen in den letzten zweieinhalb Takten der vorliegenden *Sarabande*. Zunächst ist festzustellen, dass sich hier eine ganz eigene melodische (bezeichnet als B) sowie rhythmische Struktur ( $\eta$ ) ausbildet. Harmonisch betrachtet, steht die erste Hälfte von Takt 14 mit den Tönen f, a und c noch klar im Zeichen der Tonikaparallele. Von da an aber bewegen sich zwei Stimmen relativ autonom fort. Deren harmonierelevanten Töne können, abgesehen von einigen Durchgangsnoten und dem fehlenden Grundton (a), trotzdem der Funktion der Dominante mit zugehöriger Septime (vollständig: a, cis, e, g) zugeordnet werden. Takt 16 schließt mit zwei halben Noten auf der Tonika, woraus sich im Zusammenhang mit Takt 15 ein Ganzschluss (Dominante–Tonika) ergibt.

Sieht man von einigen Übergängen und Durchgangsnoten ab und betrachtet man einige harmonische wie motivische Zusammenhänge stellenweise über Taktgrenzen hinweg, so können für die *Sarabande* in ihrer Grundversion in etwa folgende akkumulierte Ergebnisse hinsichtlich Struktur, harmonierelevanten

857 Ebd., Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

ter Töne, Harmonik, Motivik und Rhythmik zusammengetragen werden (siehe dazu Abb. 34):

	TAKT 1	TAKT 2	TAKT 3	TAKT 4	TAKT 5	TAKT 6	TAKT 7	TAKT 8
Funktion/Stufe	t/i	D/V	tP/III	dP/VII	s/iv	t/i	s/iv	D/V
Motiv	A		A'		A''		A'''	
Rhythmus	α	β	α	γ	δ	α	α	β

	TAKT 9	TAKT 10	TAKT 11	TAKT 12	TAKT 13	TAKT 14	TAKT 15	TAKT 16
Funktion/Stufe	t/i	D/V	tP/III	dP/VII	s/iv	tP/III	D7/V7	t/i
Motiv	A		A'		A''''		B	
Rhythmus	α	β	α	γ	ε	ζ	η	

**Abbildung 34:** Zusammenfassung. Strukturelle, harmonische, motivische und rhythmische Analyse der *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437) von Georg Friedrich Händel.

### Variation 1

Neben der *Sarabande* in ihrer Grundversion lohnt es sich, an dieser Stelle auch *Variation 1* (siehe dazu Abb. 35) zu analysieren, da diese im Rahmen des Untersuchungsgegenstandes dieses Kapitels, sprich des Werbefilms *BORDER* von Coca-Cola, eine besondere Rolle spielen wird.

Anders als die *Sarabande* ist *Variation 1* weniger homophon, das heißt polyphone Züge scheinen durchaus hervor. Zwar ist eindeutig eine Hauptmelodiestimme auszumachen, Mittelstimme und Bass wirken aber, in Abgleich mit der Oberstimme, weitaus autonomer und bilden eigene Melodiefragmente aus. Auch reduziert sich damit die Gesamtanzahl der Stimmen. Wären es in der Grundversion noch vier, so liegen hier nur noch drei vor. Nichtsdestotrotz sind harmonische Erscheinungen sowie übergeordnete Strukturen feststellbar, denn: Auch hier lassen sich die insgesamt 16 Takte in zwei Abschnitte zu je acht Takten und zu vier Phrasen (zu je vier Takten einteilen). Wie auch die *Sarabande* endet *Variation 1* nach acht Takten dominantisch und nach 16 Takten auf der Tonika. Darüber hinaus bleiben sowohl das Tempo als auch der markante 3/2-Takt erhalten (Hinweis zur Detailanalyse: Um die Parallelen und Unterschiede zwischen *Sarabande* und *Variation 1* taktgenau nachvollziehbarer zu machen, werde ich,

anders als die Hallische Gesamtausgabe, die Taktzählung wieder bei 1 beginnen lassen und im Fließtext darauf Bezug nehmen; die aktualisierten Taktangaben finden sich in relevanten Abbildungen in ergänzten, eckigen Klammern).

Var. 1

**Abbildung 35:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 17–28 [bzw. 1–16].<sup>858</sup>

Ein Blick in die Details hilft, um weitere Besonderheiten auszumachen: Takt 1 (in Abb. 36 entspricht dies ursprünglich Takt 17) beginnt auf der Tonika, doch liegen die entsprechenden Töne nicht gebündelt zu Beginn des ersten Schlages vor. Zum *f* der Oberstimme und dem *d* des Basses gesellt sich erst einen halben Schlag später das noch fehlende *a* in der Mittelstimme hinzu, womit die Töne des Akkordes d-Moll erstmals vollständig vorliegen. Auch zu Beginn des zweiten Schlages erklingen mit *f* (Oberstimme und Bass) und *d* (Mittelstimme) zunächst nur zwei der drei d-Moll-Töne. Einen halben Schlag später findet man in der Oberstimme jedoch auch hier das fehlende *a*. Interessanterweise findet sich auf der dritten Zählzeit des ersten Taktes dadurch für die Tonika akkordfremdes Material – namentlich handelt es sich hier um den

858 Ebd., S. 34, Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

Ton g. Im Zusammenhang mit seiner Umgebung ist dieser jedoch lediglich als Durchgangston zu interpretieren.



	TAKT 1	TAKT 2	TAKT 3	TAKT 4	TAKT 5
Funktion/Stufe	t/i	D/V	tP/III	dP/VII	s/iv
Motiv	A		A'		A'' (1/2)
Rhythmus (Bass)	α	β	α	γ	α

**Abbildung 36:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 17-21 [bzw. 1–5] (oben)<sup>859</sup> und Analyse (unten).

Durch die vereinzelt entstehenden Unvollständigkeiten von Akkorden sowie die Nutzung von für die Harmonie unbedeutenden Durchgängen wird, mehr noch als in der Grundversion der *Sarabande* deutlich, dass die *Variation* nicht allein vertikal, sondern auch horizontal und kontextuell gelesen werden muss. Dies ist, wie angeklungen, vor allem der Doppelrolle der Einzelstimmen geschuldet, welche sowohl eigenständig als auch im Hinblick auf die Bildung von Harmonien agieren müssen. Diese Ambiguität setzt sich auch in Takt 2 fort, der mit den hier relevanten Tönen a, cis und e die Dominante erklingen lässt.

Über die ersten beiden Takte hinweg bildet die Oberstimme mit der Abfolge f<sup>1</sup>–a<sup>1</sup>–g<sup>1</sup>–f<sup>1</sup>–e<sup>1</sup>–cis<sup>1</sup> zudem ein melodisches Motiv (benannt mit A), das ab Takt 3 wiederkehrt. Allerdings wird dieses dort, wie schon in der Grundversion, um eine Terz nach oben transponiert, wodurch die Tonfolge a<sup>1</sup>–c<sup>2</sup>–b<sup>1</sup>–a<sup>1</sup>–g<sup>1</sup>–e<sup>1</sup> zu vernehmen ist – auch hier benenne ich das transponierte Motiv aufgrund des hohen Ähnlichkeitsgrades zu A mit A'. Die Transponierung wird in weiten Teilen auch von Bass und Mittelstimme mitgetragen. Resultierend erscheint Takt 3 in seiner Gesamtheit als Tonikaparallele. Wie sich

859 Ebd., Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

nun zwischen den Takten 1 und 2 eine harmonische Distanz von fünf Stufen (bzw. Tonika–Dominante) festmachen ließ, so wiederholt sich dieser Vorgang, unter Verwendung des transponierten Motivs, auch in der Paralleltonart bzw. in den Nebenfunktionen. Resultierend folgt auf die Tonikaparallele (f, a, c) in Takt 3 die Dominantparallele in Takt 4 (c, e, g).



	TAKT 6	TAKT 7	TAKT 8	TAKT 9	TAKT 10	TAKT 11
Funktion/Stufe	t/i	s/iv	D/V	t/i	D/V	tP
Motiv	A'' (2/2)	A'''		A		A' (1/2)
Rhythmus (Bass)	δ	α	ε	α	β	α

**Abbildung 37:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 22–27 [bzw. 6–11] (oben)<sup>860</sup> und Analyse (unten).

Auch zu Beginn der zweiten Phrase (Takt 5) sowie ab Takt 7 (siehe dazu Abb. 37) setzt das in den ersten vier Takten zweifach erschienene Motiv der Oberstimme wieder an – und erneut erscheint es in je transponierter und zusätzlich leicht variiertes Form. In Takt 5 (siehe dazu Abb. 36) startet A'', klammert man das zum Motiv hinzugefügte a<sup>1</sup> kurzzeitig aus, auf Ton b<sup>1</sup> (punktierter halbe Note) und setzt sich, nach einem Terzsprung nach oben, mit einem nach unten gerichteten Viertellauf (d<sup>2</sup>–c<sup>2</sup>–b<sup>1</sup>) fort. Takt 6 (siehe dazu Abb. 37) führt im Fortlauf des Motivs allerdings eine Veränderung mit sich, denn von den beiden, in einem sukzessiven Terzverhältnis stehenden und hier zu erwartenden halben Noten erklingt nur die erste (Ton a<sup>1</sup>). Die durch eine Pause in der Oberstimme entstehende Lücke wird aber sogleich von der Mittelstimme befüllt, indem sie, noch bevor das a gänzlich verklungen ist, an dieses anknüpft und den von der Oberstimme initiierten, nach unten gerichteten Lauf in Viertelnoten (g<sup>1</sup>–f<sup>1</sup>–e<sup>1</sup>–d<sup>1</sup>) fortsetzt. Aus der Perspektive der Melodie entsteht damit, trotz des Stimmwechsels, ein Eindruck von nahtloser Kontinuität. Harmonisch betrachtet ist Takt 5 mit den

<sup>860</sup> Ebd., Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

hier wesentlichen Tönen g, b und d der Subdominante zuzuordnen. Takt 6 folgt weitestgehend der Funktion der Tonika, wodurch im Zusammenhang mit Takt 5 ein Plagalschluss (Subdominante–Tonika) zu vernehmen ist, welcher jedoch keinesfalls das Ende bedeutet: Takt 7 nämlich nimmt die Funktion der Subdominante an und leitet in Takt 8 über, der dominantisch agiert. Damit liegt ein an dieser Stelle üblicher Halbschluss (Subdominante–Dominante) vor. Das mehrfach erklungene Motiv (hier A''') setzt sich über die Takte 7 und 8 ebenfalls hinfort, wobei seine markante, punktierte halbe Note hier auf Ton d<sup>2</sup> startet. Die sich bisher an den typischen Viertellauf direkt anschließenden halben Noten im Terzabstand entfallen aber. Viel eher beschreiben die sprunghaft agierenden Viertelnoten der Oberstimme in Takt 8 sukzessive die für die Dominante wesentlichen Töne a, cis und e.



	TAKT 12	TAKT 13	TAKT 14			TAKT 15			TAKT 16
Funktion/Stufe	dP	s/iv	t/i	d/v	t/i	s/iv	t/i	D/V	t/i
Motiv	A' (2/2)	A'''				B			
Rhythmus (Bass)	γ <sup>1</sup>	α	ε			η			θ

**Abbildung 38:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 28–32 [bzw. 12–16] (oben)<sup>861</sup> und Analyse (unten).

Die ersten fünf Takte (9–13) von Abschnitt 2 bilden eine (fast) exakte Replik der ersten fünf Takte von Abschnitt 1. Erst ab Takt 14 (siehe dazu Abb. 38) stellen sich im direkten Vergleich einige Veränderungen ein: Zunächst erfolgt in Bezug auf das melodieführende a<sup>1</sup> eine Punktierung zu lasten der noch in Takt 6 erfolgten Pause. Dadurch überlagern sich die Bewegungen der Ober- und der die Abwärtsbewegung verlängernde Mit-

861 Ebd., Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

telstimme etwas länger als dies in Takt 6 der Fall war. Auffällig ist überdies, dass der nach unten gerichtete Lauf auch in der Bassstimme eine Fortführung erfährt, obwohl sich in Bezug zur Mittelstimme zunächst kein Schritt, sondern ein Terzsprung einstellt, der selbst aber wiederum schrittweise weiterverläuft ( $c^1-b-a$ ). Den Veränderungen folgend, kann man für die Takte 13 und 14 das Motiv A'''' ableiten. Aus funktionsharmonischer Sicht sind in Takt 14 mehrere Zusammenklänge zu vernehmen. So beschreibt die erste Hälfte des Taktes mit den Tönen d, f und a (das g ist als Durchgangston zu werten) die Tonika. Die drei vertikal übereinanderliegenden Viertelnoten zu Beginn der zweiten Hälfte von Takt 14 bilden mit a, c und e hingegen eine Moll-Dominante aus, welche aufgrund der nicht alterierten Terz noch keine Leittonfunktion annimmt. Entsprechend entsteht mit dem letzten Zusammenklang dieses Taktes, einer Moll-Tonika, die aus den Tönen d, f und a besteht, im Zusammenhang mit dem zuvor gehörten Akkord kein echter, auf der Spannungsgenerierung des Leittones beruhender, Schlussmoment. Auch die akkordischen Zusammenklänge des vorletzten Taktes (Takt 15) lassen sich harmonisch entschlüsseln. Auf Zählzeit 1 ist ein subdominantischer Klang (g, b, d) zu hören, auf welchen auf Zählzeit 2 die Tonika (d, f, a) folgt. An dieser Stelle bricht auch die Oberstimme aus der die gesamte *Variation 1* beherrschenden Motivstruktur nach oben hin aus und lehnt sich an die abschließende Tonfolge der *Sarabande* in der Grundversion an – aufgrund dieses starken Kontrastes ist es hier sinnig von Motiv B zu sprechen. Beide *Sarabanden*-Versionen enden damit letztlich mit einer Abfolge (Oberstimme) aus  $f^2-e^2-d^2$  und beschreiben dabei eine harmonische Bewegung, die aus Dominante (Takt 15, Zählzeit 3) und Tonika (Takt 16) besteht. Letzteres ist als Ganzschluss zu interpretieren.

Zuletzt soll der Fokus auf die verwendeten Rhythmusformen gelegt werden. Hier erkennt man, dass sich jene mit  $\alpha$  bezeichneten Rhythmen wiederkehrend in fast allen ungeraden Taktzahlen finden – eine Ausnahme bildet lediglich Takt 15. Innerhalb gerader Taktzahlen hingegen finden häufig rhythmische Variationen ( $\beta$ ,  $\gamma$ ,  $\gamma'$ ,  $\delta$ ,  $\varepsilon$  und  $\theta$ ) statt, wobei einschränkend erwähnt werden muss, dass sich auch hier die Phrasen 1 (Takte 1 bis 4) und 2 (Takte 9 bis 12) nahezu gleichen. Trägt man alle Detailanalysen von *Variation 1* zusammen, so ergibt sich folgendes Bild (siehe dazu Abb. 39):

	TAKT 1	TAKT 2	TAKT 3	TAKT 4	TAKT 5	TAKT 6	TAKT 7	TAKT 8
FUNKTION/STUFE	t/i	D/V	tP/III	dP/VII	s/iv	t/1	s/iv	D/V
MOTIV	A		A'		A'''		A'''	
RHYTHMUS (BASS)	α	β	α	γ	α	δ	α	ε

	TAKT 9	TAKT 10	TAKT 11	TAKT 12	TAKT 13	TAKT 14			TAKT 15			TAKT 16
FUNKTION/STUFE	t/i	D/V	tP	dP	s/iv	t/i	d/v	t/i	s/iv	t/i	D/V	t/i
MOTIV	A		A'		A''''			B				
RHYTHMUS (BASS)	α	β	α	γ'	α	ε			η			θ

**Abbildung 39:** Zusammenfassung. Strukturelle, harmonische, motivische und rhythmische Analyse von *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437) von Georg Friedrich Händel.

Über die Grundversion der *Sarabande* und *Variation 1* hinweg lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede feststellen. Sehr ähnlich verhalten sich die beiden Stücke hinsichtlich ihrer strukturellen Aufteilung, was die Anzahl und Länge von Takten, Phrasen und Abschnitten betrifft. Auch im funktionsharmonischen Ablauf beschreiten beide Varianten nahezu denselben Weg. Zwar bilden beide Sätze je ein individuelles Hauptmotiv aus, in beiden Fällen aber erstrecken sich diese meist über zwei Takte und werden sequenzartig (hier tonal) wiederholt. Einzig innerhalb der letzten Takte werden die Sequenzketten zugunsten einer Schlussformel, die auf der Abfolge Dominante–Tonika beruht, unterbrochen. Zu den Unterschieden zählen, neben der Andersartigkeit des Hauptmotives, vor allem die unterschiedlichen Orientierungen hinsichtlich homophoner und, zumindest in Ansätzen vorhandener, polyphoner Kompositionsart.

### 5.1.3 FILMHISTORISCHE ANALYSE

Das Schaffen Händels ist nicht nur Expert:innen der Kunstmusikszene vertraut, sondern ebenso einer breiten Masse an Cineast:innen. Grund dafür ist, dass seine Werke seit Anbeginn des Bewegtbildes Eingang in die Filmgeschichte fanden. Für das kollektive Gedächtnis besonders prägend erweist

sich die Verwendung von Händels Musik in Stanley Kubricks *BARRY LYNDON* (GB / USA 1975). Aber auch Filme neueren Datums zeigen, dass Barockmusik aus dem 18. Jahrhundert ein fester Bestandteil der zeitgenössischen Film- und Werbefilmkultur ist und dass sie nichts von ihrer Aussagekraft verloren – eher noch hinzugewonnen – hat.

### *BARRY LYNDON*

Der Film *BARRY LYNDON* basiert auf William Makepeace Thackerays *The Luck of Barry Lyndon* aus dem Jahre 1844. Der Roman ist eine fiktive und historisch ungenaue Autobiographie. Der darin beschriebene Protagonist, eben jener Redmond Barry, der sich später den Namen Barry Lyndon aneignet, ist ein junger, irischer Emporkömmling vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts und des Siebenjährigen Krieges. Durch eine Mischung aus Zufällen, Intrigen, Anmaßungen, äußeren Umständen und eigenem, mal naivem, mal ungestümem Wagemut gelingt es ihm, nicht nur durch weite Teile Europas zu ziehen, auch steigt er zunehmend in höhere Gesellschaftsschichten auf, unter anderem indem er eine englische adlige Witwe heiratet und mit ihr eine Familie gründet. Gleichwohl muss er am Ende des Films als gescheiterte Person gelten, da er von seinem Stiefsohn, welcher der Sohn der adligen Witwe aus erster Ehe ist, um seinen Besitz sowie seine Gesundheit gebracht wird und damit wieder nach Irland zurückkehren muss.

Sowohl der Roman als auch der Film sind, ganz nach romantischer Tradition, durchzogen von einem Wechselspiel aus überspitztem Pathos und schallender Ironie (ein Wechselspiel, welches unter anderen Vorzeichen freilich auch in der heutigen Zeit seine Gültigkeit behält). So stehen der Inszenierung von Rang und Namen an der Oberfläche etwa Hochstapelei und Niedertracht auf der Hinterbühne gegenüber. Das von Widersprüchen und Janusköpfigkeit durchzogene Erzählstück wird eigentümlicherweise exzessiv wiederholend von Händels *Sarabande* (in der Grundversion) begleitet. Um den narrativ gegebenen, ungleichen Ausdrucksgehalten eine Entsprechung zu liefern, kann die Musik, wie in der Analyse zu sehen sein wird, trotz ihrer kompositorischen Starrheit, gar nicht anders, als auf *alternative* Art und Weise ebenso ambivalent und flexibel zu agieren. Dies entspricht zudem der wechselvollen Konnotationsgeschichte der Gattung der Sarabande.

Gleich zu Beginn des Films, noch während das Warner Bros.-Logo<sup>862</sup>, die Namen des Regiehabenden Stanley Kubrick<sup>863</sup>, der Schauspielenden Ryan O'Neal<sup>864</sup> und Marisa Berenson<sup>865</sup> sowie der Titel des Films<sup>866</sup> mit dem Verweis auf das erste Filmkapitel<sup>867</sup> erscheinen, ist die Grundversion der *Sarabande* in ihrer Gänze, das heißt mit all ihren 16 Takten, zu hören<sup>868</sup>. Was sofort auffällt: Der für die Musik verantwortliche Leonard Rosenman wählte im Vergleich zum Händel'schen Original eine veränderte Instrumentierung. Zwar ist das Cembalo wie bei Händel durchweg zu hören, allerdings wird dieses klangfarblich durch einen Streicherapparat ergänzt. Auffällig ist des Weiteren, dass Cembalo und Streicher zu einem bedeutenden Teil die gleichen Noten spielen. An einzelnen Stellen, wie zum Beispiel auf der letzten Viertelnote des ersten, des zweiten, des siebten und des dreizehnten Taktes sind lediglich die Streicher zu hören. Dadurch ergibt sich – nicht zuletzt auch aus der dynamischen Gewichtung heraus – eine leichte Dominanz des Streicherapparates. Insgesamt wirkt die hier genutzte Variante der *Sarabande* durch das Eingreifen Rosenmans breiter und voller. Das etwas reduzierte Tempo verstärkt diesen Effekt zusätzlich. Vor dem Hintergrund der Einleitung in einen fast dreistündigen, fiktiven Historienfilm erscheint die Bearbeitung Rosenmans angemessen. Das Einblenden der die Filmcrew sowie den Titel und das Kapitel benennenden Schriften auf der visuellen Ebene erfolgt schematisch jeweils auf dem ersten Schlag eines Taktes. Denkt man an Musik im phänomenologischen Sinne, so lässt sich ein hoher Grad an Kongruenz im Hinblick auf Struktur und Bewegung erkennen. Zudem dient die aus dem Zeitalter des Barock stammende Musik qua Objektrelation und zugehörigen Konnotationen als ideales Mittel zur Erzeugung adäquater zeitlicher wie örtlicher Assoziationen.

---

862 BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB / USA 1975), auf: STANLEY KUBRICK. VISIONARY FILMMAKER COLLECTION, Warner Home Video Germany, Blu-ray 2011, TC 00:00:01–00:00:03.

863 Ebd., TC 00:00:05–00:00:08.

864 Ebd., TC 00:00:08–00:00:11.

865 Ebd., TC 00:00:11–00:00:14.

866 Ebd., TC 00:00:14–00:00:20.

867 Ebd., TC 00:00:21–00:00:31.

868 Ebd., TC 00:00:01–00:00:33.



**Abbildung 40:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB / USA 1975). Totale (unten) des Duells zwischen Redmond Barry (oben) und John Quin (Mitte).<sup>869</sup>

Im Anschluss an den Vorspann leitet eine kurze Vorgeschichte die Familienverhältnisse des jungen Redmond Barry ein (sein Vater starb während eines

<sup>869</sup> Ebd., TC 00:25:16 (Mitte), TC 00:25:18 (oben), TC 00:25:25 (unten; Ausschnitt).

Duells). Zunächst lebt Barry in relativ bescheidenen Verhältnissen in Irland und verliebt sich in seine Cousine Nora Brady. Diese macht sowohl Barry als auch John Quin, einem englischen Offizier, schöne Augen. In seiner Ehre gekränkt, fordert Barry – über den Sekundanten und Armeeingehörigen Grogan – Quin zum Duell (siehe dazu Abb. 40). Dieses geht nur vermeintlich zugunsten Redmond Barrys aus. Auffällig dabei ist, dass die *Sarabande* während der Vorbereitung und der Austragung des Duells zu hören ist.

Hier allerdings erscheint sie stark verändert. Einzig zu hören ist zunächst die melodieführende Oberstimme<sup>870</sup>, die jedoch um ganze drei Oktaven nach unten transponiert wird. Liegt der erste, in der Oberstimme erklingende Ton in Händels Originalfassung noch innerhalb der eingestrichenen Oktave (f1), so hört man in der Duell-Szene das F1 der Kontra-Oktave. Dem Ambitus der Streicher entsprechend, kann es nur dem Kontrabass obliegen, die transponierte Stimme zu spielen. Dabei fällt auf, dass Rosenman die Noten nicht *con arco* (also mit Bogen), sondern *pizzicato* (gezupft) ausführen lässt. In Kombination mit der niederen Tonhöhe entsteht damit eine permanente, fast schon perkussive Bedrohungskulisse, die die Filmsequenz begleitet. Dabei gilt es zwischen zwei verschiedenen Phasen der Anspannung zu unterscheiden: In einer ersten Phase, welche durch letzte Verhandlungsversuche, die das Abwenden des Duells zum Ziele haben, sowie durch das Vorbereiten der Waffen geprägt ist, hört man volle drei Male die *pizzicato*-Variante der *Sarabande*<sup>871</sup>. Ab dem zweiten dieser drei Durchgänge<sup>872</sup> gesellt sich zum Bass stellenweise noch ein subtil wirkendes Schlaginstrument hinzu. Als allerdings klar wird, dass Redmond Barry auch den letzten vorgeschlagenen Kompromiss zur friedlichen Beilegung des Streits ausschlägt, ertönt mit Eintritt der zweiten Phase eine weitere, mit Schlagwerk unterlegte *pizzicato*-Variante mit zusätzlichen, ruckartig vollzogenen Streicherbewegungen, die (mit Ausnahme der Takte 14–16 der Originalkomposition) in jedem Takt auf der dritten Zählzeit enden. Auch die durch Streichbewegungen ergänzte Variante ist wiederholt zu hören. Zwischen TC 00:23:58 und TC 00:25:31 erklingt sie zwei Male. Wie die Takte 15–16 im letzten der beiden Durchläufe durch den Ablauf Dominante–Tonika einen Ganzschluss beschreiben, so fällt analog dazu auch der durch Redmond Barrys

870 Ebd., ab TC 00:21:35.

871 Ebd., TC 00:21:35–00:23:57.

872 Ebd., TC 00:22:24–00:23:57.

Kugel getroffene britische Offizier John Quin zu Boden und stirbt (scheinbar) sofort – in Wahrheit sind die Kugeln manipuliert. Durch den vermeintlichen Sieg Redmond Barrys ertönt zuletzt eine Variante mit Cembalo, wodurch man sich wieder an Händel annähert<sup>873</sup>. Auch hier erlaubt sich Rosenman allerdings einige künstlerische Eingriffe: So bleibt das Cembalo den Noten der rechten Hand der Originalversion zwar treu, die linke Hand, welche weiterhin vom gezupften Kontrabass übernommen wird, weicht jedoch von Händels Basslinie ab: Vor allem wird dies dadurch ersichtlich, dass mit Ausnahme der Takte 14–16 nur das bereits oben beschriebene Rhythmusmuster  $\alpha$  (der Grundversion) Verwendung findet. Für den Bass bedeutet dies, dass er durchweg auf den ersten beiden Zählzeiten halbe Noten spielt. Das Schlagwerk, wie es noch zuvor zu hören war, entfällt mit der Hinzunahme des Cembalos in Gänze.

Wie nun also die visuelle und die narrative Ebene verschiedene Stadien der dramaturgischen Anspannung durchwandern, so verändern sich auf gestalterischer Ebene auch die als Filmmusik genutzte Variante der *Sarabande*. Der Generierung von spannungsgeladenen Emotionen dienen hier vor allem die nach unten gerichtete Transponierung sowie der Einsatz von perkussiven Elementen und ruppigen Streichereinschüben. Aus audiovisueller Perspektive hoch interessant ist, dass die kompositorisch wie ursprünglich tanzchoreographisch so streng symmetrische *Sarabande* auf einen ebenso (in diesem Fall achsen-) symmetrischen Bildaufbau innerhalb der Duellsituation im Film trifft. Damit wird der genormte Paartanz des 17. und 18. Jahrhunderts in persiflierter Form gewissermaßen zu einem *danse macabre*, in welchem die Partner:innen nicht gleichermaßen das Tanzbein, sondern die Pistolen schwingen. Dies ist unmissverständlich als konnotatives Angebot zu verstehen, das den Tod bzw. die Todesgefahr als künftiges Referenzobjekt der *Sarabande* miteinbezieht.

Barry hat mit dem gewonnenen Duell zwar sein Ziel erreicht, auf Zweisamkeit mit seiner Angebeteten kann er sich allerdings nicht freuen. Im Gegenteil: Er flüchtet, wird ausgeraubt und heuert aus Geldmangel bei der britischen Armee an. Nachdem er dort Fahnenflucht begeht, wird er von der verbündeten preußischen Armee zwangsrekrutiert und bringt es dort zu gewissem Ruhm. Nach sich anschließenden Tätigkeiten als Informant und Trickbetrüger begegnet er schließlich Lady Lyndon, einer englischen Aristokratin, deren Ehemann, Charles Reginald Lyndon zwar einflussreich und vermögend,

873 Ebd., TC 00:25:31–00:26:20.

jedoch von diversen Krankheiten geplagt ist. Schnell verliebt sich Lady Lyndon in Redmond Barry, woraufhin ihr Ehemann unter nicht gänzlich geklärten Umständen stirbt. Damit steht einer neuen Ehe zwischen Lady Lyndon und Redmond Barry nichts mehr im Wege und letzterem wird gestattet, den Titel seines Vorgängers zu tragen. Barry Lyndon, wie Redmond fortan mit vollem Namen heißt, hat nun den gewünschten Rang erreicht – seine Gattin scheint für ihn allerdings eher als Mittel zum Zweck zu dienen. Zwar gebiert sie ihm zeitnah einen Sohn – Bryan Patrick Lyndon – diverse Liebschaften des Gatten entfernen die Eheleute aber zunehmend voneinander. Darüber hinaus entwickelt sich ein oftmals auch von Gewalt durchzogener Antagonismus zwischen Barry Lyndon und Lord Bullingdon, Lady Lyndons minderjährigem Sohn aus erster Ehe. Bullingdon könnte Barry Lyndon – vor allem im Falle des Todes von Lady Lyndon – zudem das Erbe streitig machen. Auf Anraten seiner Mutter bemüht sich Barry Lyndon deshalb um einen eigenen Adelstitel. Über den befreundeten Lord Hallam gerät Barry Lyndon an Lord Wendover, der ihm beim Erringen eines Titels behilflich sein soll. Voraussetzung ist allerdings, dass sich Barry Lyndon um die Gunst der adeligen Kreise bemüht, weshalb der diesen teure (Bestechungs-)Geschenke macht und sie zu kostspieligen Festen lädt.



**Abbildung 41:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB / USA 1975). Mehrere Durchläufe der *Sarabande* antizipieren den anstehenden Tod des kleinen Bryans. Die Bilder zeigen das innige Verhältnis zwischen Vater und Sohn – eine Art Abgesang auf das familiäre Idyll. In der letzten Einstellung (unten, rechts) erfährt Barry Lyndon durch Reverend Runt von der plötzlichen Abwesenheit seines Sohnes. Die Musik verstummt.<sup>874</sup>

874 Ebd., TC 02:22:20 (oben, links), TC 02:22:47 (oben, Mitte), TC 02:22:59 (oben,

Während eines Konzertes vor geladener Gesellschaft allerdings klagt Bullingdon Barry Lyndon des Betrugs, der Untreue gegenüber seiner Frau und der Gewalttätigkeit an, woraufhin letzterer Bullingdon vor der gesamten Gesellschaft verprügelt. Nicht nur verlässt Lord Bullingdon anschließend die Familie, auch sind alle Hoffnungen auf einen Adelstitel damit zunichte gemacht. Fortan meidet die Gesellschaft Barry Lyndon. Auch sind seine Schulden nur schwer zu begleichen. Alle Energie steckt Barry Lyndon nun in die Erziehung seines Sohnes Bryan, dem er ein sehr guter Vater ist.

Mehrere Sequenzen (siehe dazu Abb. 41), die das innige Verhältnis der beiden unter anderem über gemeinsames Fechten, Spielen und Reiten zeigen, werden mit wiederholten Durchläufen der *Sarabande* unterstrichen.<sup>875</sup> Gemeinsam mit den sich über die Musik ausbreitenden Andeutungen des Erzählers aber verdichtet sich eine antizipierende, üble Vorahnung, was das Schicksal des jungen Bryans angeht, der sich zu diesem Zeitpunkt nichts sehnlicher von seinem Vater wünscht, als ein eigenes Pferd. Barry Lyndon kommt diesem Wunsch nach, nimmt seinem Sohn aber das Versprechen ab, das neu erworbene Pferd nicht vor seinem Geburtstag, geschweige denn alleine, zu besteigen. Die *Sarabande*, die noch immer erklingt, verklammert alle bis zu diesem Zeitpunkt gezeigten Einstellungen und Sequenzen. Sie verstummt allerdings, als Reverend Samuel Runt Barry Lyndon über das plötzliche Verschwinden des Sohnes unterrichtet.

Noch einmal wählt der für die Musik verantwortliche Rosenman für die genannten, verklammerten Sequenzen eine von Händel abweichende Instrumentierung, die darüber hinaus auch noch keine Verwendung innerhalb des Films fand. Zu hören sind hier ein Kontrabass sowie ein darüberliegender Solostreicher. Der Solostreicher spielt – anfänglich und im Vergleich zum Original um eine Oktave nach unten transponiert<sup>876</sup> – die Sopranstimme, allerdings wirken die Noten viel stärker gebunden als in der Ursprungsversion. Für den Barock unüblich, gesellen sich auch einige *vibrato*-Momente hinzu. Auch die Pausen, wie sie in der Originalpartitur noch verankert sind, fallen gänzlich weg. Ähnlich wie zum Ende des Duells

---

rechts), TC 02:24:08 (unten, links), TC 02:25:48 (unten, Mitte), TC 02:26:44 (unten, rechts).

875 Ebd., TC 02:22:00–02:26:46.

876 Ebd., TC 02:22:00–02:23:41.

zwischen Barry und Quin<sup>877</sup> verhält sich der hier (nur) um eine Oktave nach unten transponierte (als erste Note ertönt das D der großen Oktave) und variierte Kontrabass. Im pizzicato spielt er die originale Basslinie, verfährt rhythmisch jedoch so, wie es oben durch Rhythmusmuster  $\alpha$  beschrieben wird. Das heißt, dass er sich pro Takt auf das Anschlagen von zwei halben Noten auf den Zählzeiten 1 und 2 beschränkt. Darüber hinaus befinden sich die beiden pizzicato-Anschläge (auch hier weicht Rosenman von Händel ab) pro Takt stets auf der gleichen Tonhöhe. Das Beharren auf Rhythmusmuster  $\alpha$  gilt jedoch, anders als dies zum Ende des Duells zwischen Barry und Quin der Fall war, nur für die ersten acht Takte der Originalkomposition. Ab Takt 9 nähert sich die Basslinie bei Rosenman wieder der ursprünglichen, Händel'schen Form an. Dies wird vor allem durch das Spielen der absteigenden Achtelnoten (wie zum Beispiel in den Takten 10 und 13 der Originalkomposition) deutlich. Über das zeitliche Intervall von TC 02:22:00 bis TC 02:26:47 sind die 16 Takte der *Sarabande* insgesamt fast sechs Male zu hören. Nach dem zweiten Durchlauf allerdings ist der Solostreicher für zwei weitere Durchläufe eine Oktave höher zu hören<sup>878</sup>, was der Höhe des bei Händel notierten Soprans entspricht. Der letzte, wieder um eine Oktave nach unten transponierte Durchlauf<sup>879</sup> erscheint verkürzt. Es fehlen die Takte 9 bis 12.

Insgesamt muss die Musik, wie oben bereits angedeutet, als Antizipation gelesen werden. Das zeitversetzte Zusammenspiel von Bild und Musik kann erst in der Retrospektive zu voller Gänze gedeutet werden. Gleichwohl vermittelt vor allem der von vibrati durchzogene Solostreicher ein Gefühl von Zerbrechlichkeit, Melancholie und übler Vorahnung, welche sich ab jenem Moment bestätigt, als Barry Lyndon seinen vom Pferd gestürzten und schwerverletzten Sohn auffindet. Zu Hause angekommen, verschlechtert sich der Zustand des kleinen Bryans zunehmend. Während Mutter und Vater am Krankenbett des Sohnes wachen,<sup>880</sup> erklingen abermals Durchläufe der *Sarabande*.

877 Ebd., TC 00:25:31–00:26:20.

878 Ebd., TC 02:23:42–02:25:22.

879 Ebd., TC 02:26:10–02:26:47.

880 Ebd., TC 02:28:40–02:32:14.



**Abbildung 42:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB / USA 1975). Im Übergang vom Krankenbett des Kindes (oben) hin zur Trauermarsch-Sequenz vollzieht sich eine musikalische Steigerung. Anstelle der Soloinstrumentierung ist in der vorliegenden *Sarabanden*-Variante unter anderem ein breiter Streicherapparat mit Pauken zu hören (unten).<sup>881</sup>

Wie im Sequenzverbund zuvor, verhält sich der Kontrabass auch hier – will heißen: pizzicato-Spielweise, Orientierung an Rhythmusmuster  $\alpha$  während der ersten acht Takte und Transponierung nach unten. Zum zunächst um eine Oktave nach unten transponierten Solostreicher<sup>882</sup> gesellt sich außerdem noch ein zweiter Streicher hinzu – er bedient eine unter der Sopran-Stimme liegende Mittelstimme. Nach einem zweiten Durchlauf der *Sarabande* wird

881 Ebd., TC 02:32:14 (oben), 02:32:16 (unten).

882 Ebd., TC 02:28:40–02:29:33.

der erste Solostreicher wieder um eine Oktave nach oben transponiert<sup>883</sup>, wodurch sein Anfangston wieder in der eingestrichenen Oktave liegt – wie dies im Original der Fall ist. Die Mittelstimme verweilt, wo sie auch schon zuvor war. Mit dem Ausklingen der zweiten Wiederholung der nach oben transponierten Fassung wird Barry Lyndon endgültig klar, dass sein Sohn sterben wird. Noch während er seinem Sohn seine Lieblingsgeschichte erzählt, sackt er weinend in sich zusammen (siehe dazu Abb. 42, oben).

Aus der dunklen Vorahnung, der dargestellten Zerbrechlichkeit des Lebens und der damit verbundenen Trauer, die sich über die Sequenz am Krankenbett zieht, resultiert unmittelbar anschließend<sup>884</sup> die direkte Konfrontation mit dem Tod, indem den Zuschauer:innen, nach einem Zeitsprung, der Trauerzug mit dem Sarg des Kindes (siehe Abb. 42, unten) manifest wird. Im stufenweise steigerungsfähigen Konnotations-konnex der Darstellung von Trauer und Tod bildet die Trauermarschsequenz zweifelsfrei den dramaturgischen Höhepunkt ab, indem die Musik die inkrementell angelegten Intensivierungen synchron nachvollzieht. Dies wird im Besonderen über die Art und Weise der Instrumentierung deutlich.

Zu hören sind hier keine Solostreicher mehr, sondern ein breit angelegter, legato spielender Streicherapparat, der darüber hinaus vermutlich von Pauken (meistens) auf den ersten und zweiten Zählzeiten eines jeden Taktes begleitet wird. Über die Trauermarschsequenz hinweg sind die ersten acht Takte der *Sarabande* zweimal sowie im nahtlosen Anschluss die Takte 13 bis 16 einmal zu hören. Auffällig ist, dass anders als zuvor nun auch die Viertelläufe im Bass mitgespielt werden, der darüber hinaus nicht im pizzicato verfährt, sondern die Noten con arco ausführt. Für die hier erfolgende Funktionalisierung der *Sarabande* ist, wie auch bei der Sarabandenarie, besonders das semiotische System der Sprache wichtig. Neben dem Sarg herlaufend (siehe dazu Abb. 42, unten) sind die Worte Reverend Samuel Runts zu hören, die da lauten:

›I am the resurrection of the life,‹ saith the Lord. ›He that believeth in me, though he were dead yet shall he live. And whosoever liveth and believeth in me shall never die‹. I know that my Redeemer liveth and that He shall stand at the latter day upon the earth. And though

883 Ebd., TC 02:30:26–02:32:14.

884 Ebd., TC 02:32:15–02:33:30.

after my skin worms destroy this body yet in my flesh shall I see God.  
Whom I shall see myself and mine eyes shall behold and not another.  
We brought nothing into this world and it is certain we can carry  
nothing out. The Lord gave and the Lord hath taken away. Blessed be  
the name of the Lord.<sup>885</sup>

Teile der Ausführungen Runts entstammen der Bibel, genauer: Johannes 11: 17–44. Diese behandeln die durch Jesus Christus erwirkte Auferstehung des Lazarus. Im Vorfeld der Erweckung von den Toten spricht Jesus die von Runt zitierten Worte zur Schwester des Lazarus, Marta, um ihr Zuversicht zu spenden.

Durch diese Vermischung von Händels Musik und der tief mit Tod (und möglicher Auferstehung) verknüpften Bibelstelle erwirken Rosenman und Kubrick einen ganz besonderen Effekt, der die *Sarabande* hier objektbezogen wie konnotativ endgültig zum Trauer- und Klagemarsch macht. Die dadurch erzeugte emotionale Wirkung ist auch noch in den darauffolgenden Sequenzen zu vernehmen, als Barry Lyndon in seiner Trauer dem Alkohol verfällt (siehe dazu Abb. 43, oben) und Lady Lyndon – vollends gebrochen – Halt und Trost in der Religion sucht<sup>886</sup> (siehe dazu Abb. 43, unten). Wie ein Nachklang der vorangegangenen, für die Eltern unfassbaren Ereignisse, schwingt auch die *Sarabande* in deutlich reduzierterer Form nach. Nicht mehr ist der breite Streicherapparat zu vernehmen, sondern die fast wehleidig klingenden Soloinstrumente, wie sie bereits im Vorfeld der Trauermarschsequenz zu hören sind.

In Folge der Trauerphase, in welcher sich Bryans Eltern befinden, fällt die Verwaltung des Hauses an die Mutter Barry Lyndons, Mrs. Barry. Eine ihrer ersten Handlungen besteht darin, Teile des Personals zu entlassen, zu welchen explizit Reverend Samuel Runt, der Hauslehrer und -priester der Familie, zählt. Vor Reverend Runt führt sie als Grund für die Entlassung die finanziell schwierige Situation der Familie sowie den ihrerseits vermuteten schlechten Einfluss des Reverends auf Lady Lyndon an. Darüber hinaus dürften aber auch – wie dies der Reverend zum Ausdruck bringt – der Besitz und das Erbe der Lyndons eine Rolle spielen. Die Lage Lady Lyn-

885 Ebd., TC 02:32:20–02:33:26.

886 Ebd., TC 02:33:31–02:35:13.

dons verschlimmert sich kurz darauf insofern, als dass sie versucht, sich zu vergiften, damit aber scheitert. Die Entlassung des Reverends erweist sich darüber hinaus als fatal, da dieser gemeinsam mit weiterem Personal zu Lord Bullingdon überläuft und Bericht über den Verbleib Lady Lyndons erstattet.



**Abbildung 43:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB / USA 1975). Die Eltern des verstorbenen Kindes in desolater Lage. Barry Lyndon verfällt der Trunksucht (oben) und Lady Lyndon sucht Halt im Glauben (unten). Die solistisch vorgetragenen Streicher der darunterliegenden *Sarabanden*-Variante sind Ausdruck der Trauer, Klage und Zerbrechlichkeit. Damit setzt sich die Instrumentierung der den Trauermarsch antizipierenden Sequenz zwischen Vater und Sohn fort. Die Bilder sind, passend dazu, von einer relativen Lichtarmut geprägt.<sup>887</sup>

887 Ebd., TC 02:34:02 (oben) und TC 02:35:00 (unten).



**Abbildung 44:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB / USA 1975). Lord Bullingdon (oben) fordert Barry Lyndon (unten), zum Duell. Zu hören ist eine Variante der *Sarabande*, welche in ihrer Instrumentierung jener gleicht, wie sie im Duell zwischen Barry Lyndon und John Quin zu hören war – will heißen: Kontrabass, nach unten transponierte Oberstimme, pizzicato-Spielweise, ruckartige Streichereinschübe und Schlagwerk. Die visuelle Ebene bedient sich an Elementen der Chiaroscuro-Technik aus der Malerei. Damit wirkt die Szene noch dramatischer.<sup>888</sup>

Lord Bullingdon fasst daraufhin den Entschluss, seine Mutter dem Einfluss der Barrys zu entziehen. Dies kann für Bullingdon nur bedeuten, Barry Lyndon zum Duell herauszufordern. Als Bullingdon das Haus Barrys betritt, beginnen<sup>889</sup> *Sarabanden*-Läufe in jener Form zu ertönen, wie sie auch zu Beginn des Films während des Duells zwischen (dem damals noch so ge-

888 Ebd., TC 02:43:36 (oben) und TC 02:43:39 (unten).

889 Ebd., TC 02:41:29.

nannten) Redmond Barry und Offizier John Quin zu vernehmen sind (siehe dazu Abb. 44) – zweifelsfrei ein Rückbezug. Das heißt: Es erklingt erneut der Kontrabass, der die nach unten transponierte Oberstimme in der Spielweise des *pizzicato* durchführt. Auffällig im Gegensatz zur ersten Duellsequenz aber ist, dass das Schlagwerk vom ersten Moment an zu vernehmen ist. Darüber hinaus ergeben sich auch hier zwei, sich an gewählten Stellen abwechselnde Varianten, von denen die eine ohne, die andere mit ruckartigen *con arco*-Streichereinschüben versehen ist. Im Detail liegen drei *Sarabande*-Durchgänge unter jener Sequenz, in welcher Bullingdon seinen Stiefvater zum Duell fordert: eine ohne, eine mit und eine dritte wieder ohne Streichereinschübe<sup>890</sup>. Das letzte Erklingen ragt mit seinen letzten Takten jedoch in die nächste Sequenz, was zum wiederholten Male als Verklammerung der relevanten Einstellungen betrachtet werden muss (Stichwort: Musik und Struktur).

Entsprechend folgt dem Besuch Bullingdons ohne Umwege die Duellsequenz, welche zunächst die Vorbereitung der Waffen sowie den Durchgang der Regularien darstellt. Hier ist zwei Male eine *Sarabanden*-Variante ohne Streichereinschübe zu hören<sup>891</sup> (wie jene unmittelbar zuvor). Als die Situation jedoch ernster wird und Lord Bullingdon vor einem Münzwurf zwischen Kopf und Zahl entscheiden muss, erklingt erneut die perkussive *pizzicato*-Variante mit Streichereinschüben – diese hält sich von da an bis zum Ende des Duells und wird ganze neun Male zu hören sein.<sup>892</sup> Da der Münzwurf zugunsten Lord Bullingdons ausgeht, darf dieser den ersten Schuss auf Barry Lyndon abgeben. Nachdem sich beide Schützen in Position gebracht haben, steht der gesamte Bildaufbau wiederholt im Zeichen der Symmetrie. Nicht nur betrifft dies die Gegenüberstehenden (die im Übrigen beide mit der linken Hand zielen); auch der Ort des Geschehens, eine Scheune, ist symmetrisch aufgebaut und wird zu gleichen Teilen zwischen den Kontrahenten aufgeteilt. Als nun Lord Bullingdon den ersten Schuss abgeben will, geht die Pistole ungewollt los, was die Sekundanten als abgegebenen Schuss werten. Nun ist sein Stiefvater an der Reihe. Bullingdon verliert kurz die Nerven, übergibt sich, nimmt dann aber voller Angst Position ein, um den gegnerischen Schuss in Empfang zu nehmen. Nun folgt ein Schlüsselmoment: Zwar suggeriert

890 Ebd., TC 02:41:29–02:43:49.

891 Ebd., TC 02:43:50–02:45:25.

892 Ebd., TC 02:45:26–02:52:33.

die Musik, indem sie die Spannung hält, zumindest auf kurze Sicht, einen gewaltvollen Gegenschlag seitens Barry Lyndons. Dieser aber verzichtet auf die Gelegenheit, indem er die Pistole zu Boden wendet und abdrückt (siehe dazu Abb. 45). Mit Symbolkraft flattern, von dem Schuss aufgeschreckt, weiße Tauben in die Lüfte. Zweifelsfrei steht der auditiven Drohkulisse damit eine visuell formulierte Möglichkeit des Friedens und der Versöhnung entgegen. Damit lädt Kubrick die Szene, wie zuvor bereits im Trauermarsch geschehen, auch hier mit zum Teil biblischen Referenzobjekten und Objektrelationen bzw. Konnotationen auf.



**Abbildung 45:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB / USA 1975). Duell zwischen Lord Bullingdon und Barry Lyndon. Das visuell wie narrativ formulierte Friedensangebot (Tauben im Hintergrund, Barry Lyndon feuert zur Seite) wird abgelehnt. Die *Sarabanden*-Variante behält ihren martialischen Ausdrucksgehalt bei.<sup>893</sup>

Das visuell und handlungsbezogen formulierte Friedensangebot wird zusätzlich durch einen der Sekundanten zum Ausdruck gebracht, indem er in Richtung des Herausforderers anmerkt: »Lord Bullingdon, in view of Mr. Lyndon having fired into the ground do you now consider that you have received satisfaction?«<sup>894</sup> Bullingdon jedoch verneint, obwohl er sichtlich große Mühe hat, der Extremsituation überhaupt Stand zu halten. Er erhält eine zweite Pistole, setzt erneut an und trifft Barry Lyndon ins Bein, der sich daraufhin schreiend auf dem Boden windet. Die Sequenz als Ganzes dient erst in der

893 Ebd., TC 02:50:24.

894 Ebd., TC 02:50:35–02:50:43.

Retrospektive als Erklärung für das durchgehende Halten der Spannung seitens der Musik, die trotz des Hoffnungsschimmers auf Frieden unentwegt auf das tragische Resultat, den Untergang Barry Lyndons, hinsteuert.

Im Anschluss an die Duellsequenz ist das Erste, was die Zuschauer:innen zu hören bekommen, eine Kirchenglocke. Für einen Moment ahnt man konnotationshistorisch den Tod Barry Lyndons voraus. Es stellt sich jedoch heraus, dass es sich hier um eine antizipatorische Finte handelt und dass Barry Lyndon lediglich stark verwundet wurde. Sein Arzt teilt ihm aber mit, dass, um sein Überleben zu sichern, das Bein amputiert werden muss. Lord Bullingdon, indes gestärkt durch die Rückerlangung seiner Ehre, leitet alle notwendigen Schritte ein, um seine Stellung und sein Erbe zu Lasten von Barry Lyndon zurückzuerlangen.



**Abbildung 46:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB / USA 1975). Der Protagonist nach dem Verlust seines Beins. Auffällig ist die lange Verweildauer in der Einstellung, womit sie, trotz langsamer Kamerafahrt, fast statisch und gemäldeartig wirkt. Dem Zustand Barry Lyndons entsprechend ist jene Variante der *Sarabande* zu vernehmen, die bereits im Vorfeld des Todes des kleinen Bryans zu hören war.<sup>895</sup>

Kurze Zeit darauf ist die *Sarabande* erneut zu hören.<sup>896</sup> Im Gegensatz zur Duell-Szene erscheint sie jedoch weitaus weniger bedrohlich. Vielmehr nimmt sie einen wehklagenden Gestus an und ähnelt wieder jener Variante, die am Krankenbett von Bryan in Vorahnung seines Todes zu hören war. Dies will heißen, dass folgende Merkmale vorliegen: Eine Kombination aus melodieführender

895 Ebd., TC 02:55:47.

896 Siehe dazu vor allem ebd., TC 02:28:40–02:29:33 bzw. TC 02:30:25.

Ober- sowie Mittelstimme (beide solo), von welchen beide jeweils con arco und mit vibrato-Einschüben ausgeführt um eine Oktave nach unten transponiert wurden. Darüber hinaus begleitet der Bass im pizzicato. Wie damals der Sohn, so liegt nun auch der Vater zur beschriebenen Ausführungsart der *Sarabande* im Krankenbett. Erst mit der Fahrt der Kamera offenbart sich schrittweise, dass die angekündigte Amputation des Beines tatsächlich durchgeführt wurde (siehe dazu Abb. 46). In melancholischer Verfassung spielt Barry Lyndon Karten mit seiner Mutter. Sie schaut immer wieder besorgt auf ihren Sprössling, bis sie plötzlich ein Klopfen an der Tür wahrnimmt und die Musik nach insgesamt 16 Takten bzw. einem Gesamtdurchlauf der *Sarabande* langsam verstummt. An der Tür erscheint Graham und teilt mit, dass Barry Lyndon und seine Mutter das Land verlassen sowie auf jegliche Rückforderungen verzichten müssen, um sich somit zumindest eine kleine Leibrente zu sichern. Zur Alternative steht lediglich ein Gefängnisaufenthalt, der durch die massive Verschuldung vergangener Tage zu erklären ist. Barry Lyndon willigt letztlich ein und zieht sich nach Irland zurück. Aus dem Off ist zu hören, dass ab diesem Punkt keine gesicherten Informationen mehr zu Barry Lyndons weiterem Lebensverlauf vorliegen. Vermutlich, so der Erzähler, ist er anschließend durch Europa gereist und hat wieder das Glückspiel aufgenommen.

Eine letzte Sequenz zeigt Lady Lyndon und Lord Bullingdon auf ihrem wiedererlangten Familiensitz. Durch Lady Lyndons Hände wandert ein Papier, welches die Leibrente für Barry Lyndon bewilligt. Kritisch beäugt von Ihrem Sohn scheint sie sehnsuchtsvoll an ihren einstigen Ehemann zu denken, bis ein schwarzer Hintergrund eingeblendet wird, welcher den Epilog beschreibt. Dieser lautet: »It was in the reign of George III that the aforesaid personages lived and quareled; good or bad, handsome or ugly, rich or poor they are all equal now.«<sup>897</sup>

Mit Beginn des Abspanns<sup>898</sup> ist jene imposante Grundversion der *Sarabande* zu hören, die bereits im Vorspann zu vernehmen war:<sup>899</sup> Wieder mischen sich die Klänge des Cembalos mit denen eines breit besetzten Streicherapparates und erneut wird die Gesamtheit ihrer 16 Takte wiedergegeben<sup>900</sup>,

897 Ebd., TC 03:02:43–03:02:59.

898 Ebd., TC 03:03:00.

899 Man vergleiche dazu ebd., TC 00:00:01–00:00:33.

900 Ebd., TC 03:03:00–03:03:22.

womit Vor- und Abspann eine strukturierende Klammer bilden. Es folgen bis zum Ende des Abspanns weitere Varianten, aufgrund irrelevanter Bildinformationen bleiben diese allerdings unberücksichtigt.

SEQUENZ(EN)	VARIANTE	MUSIKALISCHE EIGENSCHAFTEN	OBJEKTRELATIONALES/ KONNOTATIVES UMFELD
VORSPANN	A	Streicher und Cembalo	Zeitliche Assoziation
DUELL NR. 1	B	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Streicher heruntertransponiert</li> <li>• Streicher im pizzicato</li> <li>• Ruckartige Streichereinschübe</li> <li>• Perkussiver Charakter</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Duell</li> <li>• Todesgefahr</li> <li>• Formale Symmetrie (visuell)</li> <li>• Widerspruch zwischen Zivilisiert- und Rohheit (Subversion)</li> </ul>
BARRY LYNDON UND SOHN BRYAN	C	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Solostreicher (legato, vibrato)</li> <li>• pizzicato-Bass</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Antizipierende Trauer</li> <li>• Klage</li> <li>• Zerbrechlichkeit</li> </ul>
STERBEBETT BRYANS	C'	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Solostreicher (legato, vibrato)</li> <li>• pizzicato-Bass</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trauer</li> <li>• Klage</li> <li>• Zerbrechlichkeit</li> </ul>
TRAUERZUG BRYANS	D	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voller Streicherapparat</li> <li>• Pauken</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unmittelbare Konfrontation mit Trauer und Tod</li> </ul>
TRAUER UM BRYAN	C''	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Solostreicher (legato, vibrato)</li> <li>• pizzicato-Bass</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trauer</li> <li>• Klage</li> <li>• Zerbrechlichkeit</li> </ul>
DUELL NR. 2	B'	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Streicher heruntertransponiert</li> <li>• Streicher im pizzicato</li> <li>• Ruckartige Streichereinschübe</li> <li>• Perkussiver Charakter</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Duell</li> <li>• Todesgefahr</li> <li>• Formale Symmetrie (visuell)</li> <li>• Widerspruch zwischen Zivilisiert- und Rohheit (Subversion)</li> </ul>
BARRY LYNDON OHNE BEIN	C'''	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Solostreicher (legato, vibrato)</li> <li>• pizzicato-Bass</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trauer</li> <li>• Klage</li> <li>• Zerbrechlichkeit</li> </ul>
ABSPANN	A'	Streicher und Cembalo	Zeitliche Assoziation

**Abbildung 47:** Zusammenfassung über den Einsatz verschiedener *Sarabanden*-Varianten sowie zugehörige musikalische Eigenschaften und objektrelationale bzw. konnotative Umfelder.

Betrachtet man die Einsätze der *Sarabande* über den gesamten Film hinweg, so ist zu erkennen, dass als Basis stets die Händel'sche Grundversion dient. Die *Variationen*, welche Händel zusätzlich anfertigte, kommen an keiner Stelle zum Einsatz. Stattdessen fertigt Rosenman eigene Varianten an, die sich weniger kompositorisch als eher über das Arrangement sowie die Instrumentierung voneinander abgrenzen. Obwohl sich nun jeder *Sarabanden*-Einsatz im Film en detail unterscheidet, können sie auf übergeordneter Ebene doch gruppiert und kategorisiert werden. Je nach Variante werden sodann unterschiedliche Konnotationenfelder, welche sich vor allem im Zusammenhang mit Narration und Visuellem ergeben, bedient. Diese gilt es nun zusammenzutragen (siehe dazu Abb. 47).

Mit Variante A bezeichne ich jene mit einem großen Streicherapparat und Cembalo instrumentierte Variante, die sowohl im Vor- als auch im Abspann erklingt. Sie hilft, das Geschehen zeitlich zu verorten. Qua authentischer Musik aus der Zeit (Barockmusik) sollen die Zuschauer:innen damit in die Vergangenheit reisen.

Variante B, mit ihrer hinuntertransponierten Melodie, welche im pizzicato vollzogen, von leichtem Schlagwerk begleitet und von ruckartigen Streichereinschüben ergänzt wird, ist zwei Male innerhalb des Films zu hören – und zwar immer dann, wenn ein Duell zwischen zwei Rivalen stattfindet. Damit steht Variante B eindeutig im Kontext der Todesgefahr und Konfrontation. Gleichzeitig aber spiegeln die symmetrische Struktur der Komposition und die achsen- bzw. punktsymmetrische Bewegungschoreographie im Aufbau des Bildes sowie die entsprechende Positionierung der Rivalen eine gewissermaßen von Zivilisiertheit getriebene, letztlich jedoch unmenschliche, formale Strenge wider. Wie in der Gegenüberstellung von *Sarabande* und zarabanda entsteht damit ein objektrelationaler bzw. konnotativer Widerspruch zwischen höfisch-reglementierter Ordnung und ungezügelter, subversiver und zivilisationsferner Rohheit (die zum Teil auch in der Intrige zum Vorschein kommt). Nichtsdestotrotz spielt Kubrick auch hier immer wieder mit bildsprachlich bzw. filmsemiotisch vermittelten Friedensangeboten (man denke an die Taube), die aber, wie auch die unerbittliche Dominanz der Musik verrät, nie genutzt werden bzw. für den Handlungsverlauf nichts zu bedeuten scheinen.

Variante C, welche sich durch melodieführende Solostreicher (gebunden und vibrierend) in Kombination mit gezupften pizzicato-Bässen manifestiert,

erklingt ebenfalls in mehreren Sequenzen. Man hört sie unter den Bildern, welche das idyllische Verhältnis zwischen Vater und Sohn zeigen, in Wirklichkeit jedoch antizipiert sie das aufziehende Unglück. Man vernimmt Variante C ebenfalls am Sterbebett des kleinen Bryans sowie im Nachgang der Beerdigung, wo Mutter und Vater am Tod des Sohnes zerbrechen. Zuletzt erscheint sie, als Barry Lyndon in Folge des Duells mit Lord Bullingdon ohne Bein auf einem Bett liegt und resigniert. Damit steht Variante C konsistent im Zeichen der (antizipierenden) Trauer, der Klage, der Einsamkeit und Zerbrechlichkeit unter dem Eindruck von Schicksalsschlägen. Als unmittelbare Intensivierung dieser konnotativen Lage muss Variante D verstanden werden. Mit vollem Streicherapparat und Pauken, den Bildern des Trauerzuges und dem Reverend, der über das semiotische System der Sprache der überschwellenden Dramatik der Szene Ausdruck verleiht, ist die *Sarabande* hier der unmittelbare Ausdruck der Macht und der Tragik des Todes.

Das Konnotationsfeld des Todes, der Trauer und der Klage setzt sich beim Einsatz von Händel'schen Sarabanden bzw. Sarabandenarien aber auch in anderen Filmen fort. Besonders gilt dies für die bereits im musikhistorischen Teil erwähnte Sarabandenarie *Lascia ch'io pianga* aus der Oper *Rinaldo*.

#### ANTICHRIST

Als filmhistorisch relevant in besagtem Zusammenhang ist beispielsweise ANTICHRIST (Lars von Trier, D / DK / F / I / PL / S 2009) zu nennen. Der Film behandelt den Unfalltod eines Kindes, der durch die (vermeintliche) Unachtsamkeit der Eltern verursacht wurde, während sie leidenschaftlich miteinander schlafen. Der Ehemann, welcher selbst Therapeut ist, versucht anschließend seine trauernde Frau zu behandeln, scheitert aber. Viel mehr noch wendet sich die Frau als Resultat des Erfolgsdrucks, welcher von den Therapieversuchen implizit ausgeht, von ihrem Mann ab und entwickelt derartige Hassgefühle, dass es zu Gewaltexzessen (vor allem Genitalverstümmelungen) gegenüber dem Gatten sowie dem eigenen Körper kommt. Zuletzt verlieren beide Ehepartner das Leben.

Der Filmkritiker Wolfgang M. Schmitt<sup>901</sup> argumentiert, dass der Grund für die Depression der Frau hier nicht nur im Tod des Kindes, sondern ebenso in der Nichterfüllbarkeit der verschiedenen gesellschaftlichen Rollen der Frau

901 Zweitname nicht rekonstruierbar.

im Allgemeinen (Mutter, Geliebte und Hausfrau) zu suchen ist. Vor diesem Hintergrund erklärt sich sodann nicht nur die initiierte Gewalt gegenüber den jeweiligen Geschlechtsorganen als Repräsentant:innen gesellschaftlich festgefahrener Rollen. Gepaart mit einem hohen Grad an Empathielosigkeit wird zusätzlich die Grundlage dafür geschaffen, dass die Frau, wie sich im Laufe des Films zeigt, ihren Sohn vorab nicht nur misshandelt, sondern den Unfall auf fahrlässige Weise nicht verhindert hat.<sup>902</sup> Schmitt konstatiert zusammenfassend die missliche Lage der Protagonistin: »Wir haben es hier mit der extremsten Form des Hedonismus zu tun, aber wir haben auch mit der Tragödie der Frau an sich zu tun.«<sup>903</sup> Gleichwohl – und dies spricht gegen eine feministische Deutung – bedient sich Trier äußerst statischen und antiquierten Rollenvorstellungen. So ist es die Protagonistin selbst, die sich in ihrer Dissertation mit der Hexenverfolgung beschäftigt und das damit einhergehende Frauenbild auf sich selbst projiziert. Hannelore Heider schlussfolgert bei Deutschlandfunk Kultur:

Für den Zuschauer liegt die Unterstellung nahe, die Frau sei selbst zur Hexe geworden, zum Männer verschlingenden Bösen an sich, denn auch das Baby war ein Junge, auch er trug die Male der Verstümmelung. Wenn Lars von Trier bekennt, der Film sei therapeutischer Ausfluss seiner eigenen Obsessionen, entfällt damit [...] die Möglichkeit einer parodistischen, ironischen Deutung. Das alles ist bitterernst gemeint, eine Zumutung für den Zuschauer und eine Steilvorlage für die Kritiker, die Lars von Triers öffentliche Selbsttherapien aus moralischen und / oder ästhetischen Gründen ablehnen.<sup>904</sup>

Unabhängig von moralischen Urteilen über den Film, erscheint die Sarabandenerie im Prolog, welcher dem Film vorangestellt ist. Er zeigt, wie es

902 Schmitt, Wolfgang M., »ANTICHRIST – Kritik & Analyse zu Lars von Triers Meisterwerk«, *YouTube*, hochgeladen am 12.07.2013, <https://youtu.be/hmyP3ibsC6I>, abgerufen am 01.10.2024.

903 Ebd., TC 00:01:44–00:01:52.

904 Hannelore Heider, »Antichrist«, *Deutschlandfunk Kultur*, hochgeladen am 09.09.2009, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/antichrist.1216.de.html?dram:article\\_id=188525](https://www.deutschlandfunkkultur.de/antichrist.1216.de.html?dram:article_id=188525), abgerufen am 01.10.2024.

zum oben beschriebenen Unfall des Kindes während des Geschlechtsaktes der Eltern kommt. In Form einer Parallelmontage wechselt Trier immer wieder zwischen Momenten der leidenschaftlichen Kopulation und dem Kind, das sich stetig auf ein halb geöffnetes Fenster hinzubewegt und letztlich aus diesem herausstürzt (siehe dazu Abb. 48, oben und unten). Sehr kunstvoll schneidet Trier im »[M]atch [C]ut«<sup>905</sup>-Verfahren (»Schnitt, der zwei zeitlich und räumlich getrennte Einstellungen verbindet, die durch ineinander übergehende Objekte oder Handlungen miteinander verbunden zu sein scheinen[...]«<sup>906</sup>) zwischen den Gesichtsausdrücken der Eltern und denen des Kindes hin und her. Wie nun der langsam ausgeführte 3/2-Takt der *Sarabande* vorgibt, so wird auch die gesamte Sequenz konsequent in »Slow Motion«<sup>907</sup> (»Durch Überdrehen, das heißt mit mehr als dreißig Bildern pro Sekunde bei der Aufnahme, entsteht bei der Projektion in normaler Bildfrequenz der Effekt von gedehnter Zeit, die Bewegungen sind langsamer als natürlich.«<sup>908</sup>) gehalten. Darüber hinaus erscheint die Sequenz, im Gegensatz zum Rest des Films, im monochromen Schwarz-Weiß. Wenn nun die Farbe im Film, wie Susanne Marschall es darstellt, innerhalb der kunst- und filmtheoretischen Diskurse »das ungebremst Sexuelle, die Entfesselung einer sinnlichen Urkraft«<sup>909</sup> ist – sprich Farbe und Sinnlichkeit untrennbar zusammengehören – so ist die Darstellung des in Schwarz-Weiß gehaltenen Sexualaktes, oberflächlich betrachtet, als Kontrapunktierung der üblichen Filmkonventionen zu verstehen. Gleichwohl entspricht der Farbentzug einer Bestätigung dieser Konvention, indem es der Tod des Kindes ursächlich vermag, dem Leben und der (sinnlichen) Lebensfreude, metaphorisch gesprochen, seine Farben zu entziehen. Der Kontrast ist in diesem Sinne künstlerisch wie ästhetisch gewollt.

905 Theo Bender und Hans Jürgen Wulff, Art. »match cut«, zuletzt geändert am 10.09.2024, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:matchcut-1817>, abgerufen am 01.10.2024.

906 Ebd.

907 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »Zeitraffer (Slow Motion)«, in Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 285.

908 Ebd.

909 Susanne Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg <sup>2</sup>2009, S. 35, hier aufbauend auf dem Gegensatz zwischen, wie Marschall es nennt, »unbunter Vernunft« und »buntem Wahnsinn«, nach David Batchelor, *Chromophobie. Angst vor der Farbe*, Wien 2002.



**Abbildung 48:** ANTICHRIST (Lars von Trier, D / DK / FI / PL / S 2009). Das Elternpaar beim Geschlechtsakt verletzt fahrlässig die Aufsichtspflicht (oben), wodurch das Kind aus dem Fenster fällt (unten). Die Zinnfiguren mit den Aufschriften *pain*, *grief* und *despair* (Mitte) stehen eng verknüpft mit jenem, was auditiv mit der Sarabandenarie Händels (*Lascia ch'io pianga*) ausgedrückt wird. Die die Sequenz überlagernde Stimmung entzieht dem Visuellen des Weiteren seine Farbe. Das »ungebremst Sexuelle«<sup>910</sup> (Marshall), manifestiert über die Farbenpracht, verblasst somit und verliert symbolisch seine Relevanz.<sup>911</sup>

910 Ebd.

911 ANTICHRIST (Lars von Trier, D / DK / F / I / S / PL 2009), MFA+, Blu-ray 2010, TC 00:01:32 (oben), TC 00:02:14 (Mitte) und TC 02:04:32.

In das Schwarz-Weiß der Bilder, die Narration und weitere Aspekte des Visuellen fügt sich die Sarabandenarie Händels nun auf weitere Arten und Weisen hinein. Zum einen kann der klagende Text der Arianna und ihr Beweinen der Freiheit nahtlos auf die Protagonistin des Films übertragen werden, indem sie, wie in oben beschriebener Weise ihre Freiheit zugunsten weiblicher Rollenideale aufgeben muss. Zum anderen aber ist *Lascia ch'io pianga* ebenso eine Art Trauermarsch für den verunglückten Jungen und Ausdruck der resultierenden Gefühlswelten von Eltern, die unter Eigenverschulden das Kind verlieren (unter diesem Aspekt ähneln sich ANTICHRIST und BARRY LYNDON sehr stark). Diesen Objektrelationen bzw. Konnotationen dienlich, sind auf visueller Ebene des Weiteren drei eingeblendete Zinnfiguren, die auf ihren Sockeln die Aufschriften *pain* (Schmerz), *grief* (Trauer) und *despair* (Verzweiflung) tragen – jene Stichworte also, die als Überschriften für den Text der Sarabandenarie *Lascia ch'io pianga* taugen könnten (siehe dazu Abb. 48, Mitte).

#### *LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT und weitere*

Auf ähnliche Art und Weise wie Triers ANTICHRIST macht LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT (Jaco Van Dormael, B / F / L 2015) Gebrauch von Händels Sarabandenarie. Der Film ist als vergegenwärtigte Revision des Neuen Testaments zu verstehen, wobei Gott ganz anders in Erscheinung tritt als durch religiöse Vorstellungswelten vermittelt. Zum einen steckt er in einem menschlichen Körper, zum anderen wohnt er in einer – gegenüber der menschlichen Erfahrungswelt hermetisch abgeschotteten – Drei-Zimmer-Wohnung in Brüssel. Gott ist mit schlechten Eigenschaften behaftet: Er agiert willkürlich, ist cholerisch und durchgehend grausam. Die Menschheit tyrannisiert er permanent durch göttliche Gesetze, die er über einen Computer steuert. Auch seine Familie, die aus seiner Frau und seiner Tochter Éa besteht, misshandelt er ohne Unterlass. Es stellt sich zudem heraus, dass er zu seinem früheren Sohn Jesus (er ist nicht mehr am Leben) ein ebenso schlechtes Verhältnis hatte, wie nun zu seiner Tochter. Eines Tages wendet sich auch Éa gegen ihren Vater und manipuliert seinen Rechner, wodurch den Menschen erstens ihr Todesdatum per SMS mitgeteilt und der Rechner zweitens unbrauchbar wird. Auf Anraten ihres verstorbenen Bruders Jesus, der als Dekofigur mit Éa kommunizieren kann, flüchtet Éa über einen geheimen Tunnel in der Waschmaschine in die Welt der Menschen. Ihr Ziel ist es, mithilfe von sechs Apostel:innen, ein brandneues Testament zu verfassen. Das Verhalten der Tochter,

welches de facto mit einem Machtverlust Gottes einhergeht, macht letzteren jedoch derart wütend, dass er sie innerhalb der Welt der Menschen verfolgt (ironischerweise wird er dort immer wieder Opfer jener Gesetze, die er selbst für die Menschen geschaffen hat). Schnell findet Éa im Obdachlosen Victor einen Schreiber für das brandneue Testament und macht sich auf die Suche nach ihren Apostel:innen. Diese sind keineswegs göttliche oder heilige Gestalten, sondern gesellschaftliche Außenseiter:innen.



**Abbildung 49:** LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT (Jaco Van Dormael, B / F / L 2015). Im Traum weint Aurélie (oben) um ihre abgetrennte Hand, welche eine schrittschuhbahnartige Choreographie für sie aufführt (unten). Zu hören ist Händels Sarabandenaire *Lascia ch'io pianga*, welche laut Éa auch Aurélies innere Musik darstellt. Die Worte »Lascia ch'io pianga« fallen hier nicht zufällig synchron mit dem Fallen von Aurélies Tränen zusammen.<sup>912</sup>

Im Aufeinandertreffen mit ihren Apostel:innen erfährt Éa viel über deren persönliche und oftmals tragische Lebensgeschichte. Jedem der Apostel:innen wohnt

912 LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT [hier: DAS BRANDNEUE TESTAMENT] (Jaco Van Dormael, B / F / L 2015), NFP, Blu-ray 2016,., TC 00:38:01 (oben) und TC 00:38:30 (unten).

eine eigene, nur für Éa hörbare Musik inne, die diese und ihre Schicksale symbolisiert. Die erste Apostelin, Aurélie, erzählt, wie sie ihren Arm als siebenjähriges Mädchen bei einem Unfall in der Métro verlor. Außerdem, so berichtet sie, wiegt eine Begegnung mit einem Obdachlosen schwer, der ihr nach ihrem Unfall spöttisch entgegenwarf »Hör mal, meine Kleine, das Leben ist wie eine Schlittschuhbahn, es gibt viele Leute, die fallen.«<sup>913</sup> Als Éa in Aurélie hineinhorcht, erkennt Sie Händels Sarabandenarie *Lascia ch'io pianga*. Sie verspricht Aurélie für die folgende Nacht einen Traum. Auch in diesem ist die Sarabandearie Händels zu hören und drückt in verdichteter Form das gesamte Leiden Auréliés aus. Weinend (die Worte *Lascia ch'io pianga* fallen zeitgleich zusammen mit dem Kullern einer ihrer Tränen), aber auch lachend ist sie daraufhin im Traum am Tisch zu sehen, wie sie ihre abgetrennte Hand beobachtet, die wiederum passend zur Musik und in Anlehnung an das Schlittschuhbahn-Zitat majestätisch über die kreisrunde, symmetrische Tischplatte gleitet (siehe dazu Abb. 49).

APOSTEL:IN	PERSONENBESCHREIBUNG	ZUGEORDNETES KUNSTMUSIKALISCHES WERK
AURÉLIE	Schön, oft melancholisch aufgrund des verlorenen Arms	Georg Friedrich Händel: <i>Lascia ch'io pianga</i> aus der Oper <i>Rinaldo</i> (HWV 7a bzw. 7b)
JEAN-CLAUDE	Desillusionierter Geschäftsmann mit Hang zu Natur und Freiheit	Jean-Philippe Rameau: <i>Le Rappel des Oiseaux</i> aus der <i>Suite</i> in e-Moll (RCT 2)
MARC	Vereinsamter Voyeurist und Rotlichtgänger (genannt: Der Besessene)	Henry Purcell: <i>Oh Solitude</i> (Z. 406)
FRANÇOIS	Besitzer eines Scharfschützengewehrs mit Hang zu Mord und Tod (genannt: Der Vollstrecker)	Franz Schubert: <i>Der Tod und das Mädchen</i> , Streichquartett in d-Moll, Nr. 14. op. post (D810), 2. Satz

**Abbildung 50:** Vier der von Éa im Film *LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT* (Jaco Van Dormael, B / F / L 2015) Auserwählten mit wesentlichen Personenbeschreibungen und dem jeweils zugeordneten, kunstmusikalischen Werk.

Auch die anderen Apostel:innen mitsamt ihren Charakterzügen und Eigenschaften werden meist durch Werke der Kunstmusik in Zeichenprozesse ein-

913 EBD., TC 00:35:36–00:35:43.

gebunden – siehe dazu Abb. 50, welche exemplarisch die ersten vier von Éas Auserwählten behandelt.

Interessanterweise wird über die Filmhandlung ein objektrelational bzw. konnotativ passender Bezug zwischen den hier eingesetzten Musiken Schuberts – *Der Tod und das Mädchen* aus dem Streichquartett in d-Moll, Nr. 14. op. post (D810) – und Händels – *Lascia ch'io pianga* – hergestellt. Dies geschieht derart, dass sich die Apostel:innen Aurélie und François ineinander verlieben. Passend zu François' Hang zu Mord und Tod (den er hier kurzzeitig verkörpert) aber gestaltet sich das erste Aufeinandertreffen der beiden derart, dass François zunächst im Park nach einem Opfer sucht, das er aus dem Hinterhalt mit einem Scharfschützengewehr erschießen kann. Als Éa sich bei seiner Suche plötzlich neben François ins Gras legt und in ihn hineinhorcht, erkennt sie: »Ihre Musik ist ›Der Tod und das Mädchen‹ von Schubert. Sie ist traurig, aber auch schön. Ja und sie passt gut zu Händel [und damit zu Aurélie]. Sie sollten versuchen auf eine junge Frau zu schießen mit braunen Haaren. Na los!«<sup>914</sup> Als François tatsächlich auf die zufällig vorbeigehende Aurélie schießt, bekommt sie davon nichts mit, weil glücklicherweise bloß ihre Armprothese getroffen wird. François allerdings verliebt sich sofort und kann sie anschließend für sich gewinnen.

Mit der Darstellung von Aurélies Traum sowie der von Éa initiierten, symbiotischen Verknüpfung der genannten musikalischen Werke erfährt die Sarabandenarie – und damit die (Händel'sche) Sarabande als übergeordnete musikalische Gattung – eine weitere Zuordnung zum Konnotationsfeld Trauer, Klage, Zerbrechlichkeit, Leid und Tod, was einer Perpetuierung bereits gezeigter Objektrelationen inner- und außerhalb des Films entspricht. Daneben verkörpert die Sarabandenarie, übergeordnet betrachtet, aber auch das Majestätisch-Gravitätische sowie das (Höfisch-) Formale, was sich in *LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT* über die grazilen und tänzerischen Bewegungen der abgetrennten Hand und über die Symmetrie der Tanzfläche ausdrückt. Auch in diesem Sinne lässt sich von einer eindeutigen konnotativen Tradition sprechen, die sich über feste Objektrelationen äußert.

An dieser Stelle ließen sich noch viele weitere Filmtitel – z. B. FARI-

914 Ebd., TC 01:08:12–01:08:29.

NELLI (B / F / I 1994) von Gérard Corbiau – erwähnen, die von Händels Sarabanden oder Sarabandenarien Gebrauch machen. Ihnen allen gemein ist aber, dass sie objektrelational bzw. konnotativ sehr ähnlich zu den oben aufgeführten Beispielen gelagert sind. Mit dieser Feststellung ist es nun Zeit, den Blick auf den eigentlichen Untersuchungsgegenstand zu wenden.

5.1.4 ANALYSE DER BEARBEITUNG DER MUSIK IM WERBEFILM

Der Coca-Cola-Werbefilm BORDER macht von Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437) Gebrauch. Dies kann jedoch nur gelingen, indem die *Sarabande* an die Gegebenheiten des Werbefilms angepasst wird. Zu diesen Gegebenheiten zählt etwa die Länge von nur einer Minute und zwei Sekunden. Gleichzeitig muss es in dieser Zeit gelingen, visuelle und narrative Abläufe, die nur komprimiert in Erscheinung treten können, differenziert, aber adäquat zu untermalen. In BORDER liegt dementsprechend eine fünfteilige Kompilation bzw. Collage aus verschiedenen Versatzstücken vor, die sich in Rückbezug auf die Originalkomposition wie folgt gliedert (siehe dazu Abb. 51):

	SEKTION 1	SEKTION 2	SEKTION 3	SEKTION 4	SEKTION 5
TC	TC 00:00–00:19	TC 00:20–00:38	TC 00:39–00:45	TC 00:46–01:02	TC 00:59–01:02
ORIGINAL	<i>Sarabande</i>	<i>Variation 1</i>	Übergang	<i>Sarabande</i>	Audio-Logo
TAKTE	Takte 1 bis 8	Takte 1 bis 8	/	Takte 9 bis 10 und 14 bis 16	/

**Abbildung 51:** Struktur der Musikkompilation im Werbefilm BORDER (Adam Hashemi, USA, 2011).

Zwischen TC 00:00 und TC 00:19, dessen Zeitintervall Sektion 1 bildet, sind – unter der Anwendung diverser Bearbeitungsschritte – die Takte 1 bis 8 der zugrundeliegenden Händel'schen *Sarabande* in der Grundversion zu hören. An dieses initiale Fragment hängen sich in Sektion 2 (TC 00:20–00:38) allerdings nicht, wie man meinen könnte, die Takte 9 bis 16, sondern die ersten acht Takte der von Händel zusätzlich komponierten *Variation 1*. Hier muss einschränkend hinzugefügt werden, dass im Vergleich zum Original

Unterschiede vorliegen, die in diesem Kapitel weiter unten besprochen werden. Zwischen TC 00:00:39–00:00:45 folgt sodann ein dem Ursprungsmaterial fremder Übergang, der sich in die musikalischen Kontexte jedoch gut einbettet und damit einen fließenden Übergang zu Sektion 4 (TC 00:00:46–00:01:02) zulässt. Diese stellt eine Fortsetzung von Sektion 1 dar, indem sie mit Fragmenten des zweiten Abschnitts der originalen *Sarabande* in der Grundversion (betrifft die Takte 9 bis 10 sowie 14 bis 16) arbeitet. Sektion 5 schließlich stellt eine Besonderheit dar (TC 00:00:59–00:01:02), da sie nicht nur die letzten Sekunden der vorherigen Sektion zeitlich überlagert. Auch bringt sie noch einmal eigenes Material in Form eines Audio-Logos ein, das sich aber, wie schon der Übergang aus Sektion 3, adäquat in die vorhandenen Kontexte einbettet.

Was sich trotz der bruchstückhaften Neukompilierung auf übergeordneter Ebene feststellen lässt, sind bestimmte, sich über alle Sektionen hinwegstreckende Kontinuitäten, welche sich aus dem Händel'schen Original ableiten lassen. So steht die gesamte Collage nicht nur im Sarabandentypischen 3/2-Takt, der auch hier eine Form der gravitatischen Schwere vermittelt, auch bleibt der Werbefilmkomponist Miller der Tonart d-Moll durchgängig treu. Eine bedeutsame Abweichung ergibt sich allerdings in der Instrumentierung, da man hier nicht der ursprünglichen Besetzung mit dem Cembalo folgt, sondern sich erstaunlicherweise an Rosenman und dem Spielfilm *BARRY LYNDON* orientiert. Dies geschieht, indem Miller einem Ensemble aus Streichern den Vorzug gibt, welches an gewählten Stellen mit perkussiven Elementen (und einem Blechbläser) ergänzt wird.

Spezifischere Analyseergebnisse hinsichtlich der Bearbeitung ergeben sich nun, wenn man etwas detaillierter in die einzelnen Teilsektionen hineinblickt (siehe dazu Abb. 52): So folgt Sektion 1 den ersten 8 Takten der Händel'schen *Sarabande* zwar relativ originalgetreu. Als Abweichung allerdings muss gewertet werden, dass sie, von einem breiten Streicherapparat vorgetragen, in ihrer Gesamtheit um eine ganze Oktave nach unten transponiert vorliegt. Mit dieser nach unten gerichteten Verschiebung nutzt der Werbefilm gleich zu Eingang jenes Mittel, das ebenso in den Duell-Szenen aus *BARRY LYNDON* wesentlich herausragte.

4. Sarabande con Variazioni



SEKTION 1 – TEIL 1												
TAKT	Takt 1			Takt 2			Takt 3			Takt 4		
ZÄHLZEIT	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
SCHLAGWERK	x	x		x			x	x		x		
STREICHER	detaché			detaché			detaché			detaché		

SEKTION 1 – TEIL 2												
TAKT	Takt 5			Takt 6			Takt 7			Takt 8		
ZÄHLZEIT	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
SCHLAGWERK	x	x		x			x (p)			x (p)		
STREICHER	detaché			detaché			legato			legato		

**Abbildung 52:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 1–8 (oben)<sup>915</sup> und Aufbau sowie Ausgestaltungsaspekte der für den Werbefilm *BORDER* (Adam Hashemi, USA 2011) bearbeiteten Sektion 1 (unten). Das *p* in der Tabelle steht jeweils für *piano*.

Darüber hinaus werden die melodieführenden Noten innerhalb der ersten 6 Takte zwar voneinander abgesetzt (*detaché*) vorgetragen, ab Takt 7 jedoch erscheinen sie zu einem etwas höheren Grade miteinander verbunden (*legato*). Diesen Gegensatz gibt die Originalpartitur nicht her (was nicht zuletzt auch mit den Eigenheiten des Cembalos zusammenhängt). Zuletzt

915 Händel, *Klavierwerke II*, S. 33, Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG.

entfallen in der Werbefilmmusik weite Teile von Takt 8, indem lediglich die halben Noten auf der ersten Zählzeit erklingen.

Der zusätzliche Einsatz von Schlaginstrumenten muss abermals als dem Film BARRY LYNDON entlehnt begriffen werden. Dies gilt hier nicht nur in Bezug auf die Duellsequenzen, sondern ebenso im Hinblick auf jene Sequenz, die den Trauermarsch rund um den verstorbenen Bryan zum Inhalt hat. Wie nun die Musik in letztgenanntem Fall, betonen auch die Schlaginstrumente in der ersten Sektion des Werbefilms vorrangig die erste und die zweite Zählzeit, sprich jene Stellen, an welchen halbe Noten in Erscheinung treten. Deutlich seltener wird die Viertelnote der dritten Zählzeit mit Schlagwerk untermalt. Was ebenso auffällt: Vor allem dann, wenn die Streichernoten gebunden ausfallen (Takte 6 bis 8), nimmt sich das Schlagwerk deutlich zurück. Dies gilt unter den Aspekten der Häufigkeit wie der Dynamik.

Sektion 2 folgt, wie bereits oben beschrieben, ein Auszug aus Händels *Variation 1* – spezieller liegen die Takte 1 bis 8 vor. Aus der Perspektive der Instrumentierung bleibt man zwar den Streichern treu, jedoch nutzt der Werbefilm hier einige wenige Soloinstrumente, die in der Kombination mit einem pizzicato-Bass vorgetragen werden. Auch hier lehnt sich Miller an Rosenman an, der das Konglomerat aus Solostreichern und pizzicato-Bass für jene Szenen nutzt, die in BARRY LYNDON mit Trauer, Klage und Zerbrechlichkeit verknüpft sind – so zum Beispiel die Szene am Sterbebett Bryans.

Abgesehen von der Instrumentierung ergeben sich weitere Abweichungen im Vergleich zu Händel (siehe dazu Abb. 53): So ist die ursprüngliche Basslinie im Werbefilm insofern nur verkürzt zu hören, als dass nur jeweils die erste halbe Note eines jeden Taktes erklingt – und auch diese liegt nicht immer wie im Original. Was die anderen Stimmen des Originals angeht, so ist festzustellen, dass lediglich die oberste Stimme auch in Millers Version in Erscheinung tritt. Zudem wird diese von zwei Solostreichern in stetiger Abwechslung bedient, was zusätzliche Spezifika bereithält.

Zum einen nämlich übernimmt die zum jeweiligen Moment nichtmelodieführende Streicherstimme, wenn überhaupt, frei erfundene, höchstens begleitende Funktionen<sup>916</sup> und agiert dabei nah an der Tonhöhe des aktiven Streichers.

916 Ein gegebenenfalls dritter Solostreicher, der stellenweise begleitende Funktionen



SEKTION 2 – TEIL 1												
TAKT	Takt 1			Takt 2			Takt 3			Takt 4		
ZÄHLZEIT	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
BASS (PIZZ.)	x			x			x			x		
STREICHER 1 (HOCH)	begleitend/ inaktiv			begleitend/ inaktiv			melodieführend			melodieführend		
STREICHER 2 (TIEF)	melodieführend			melodieführend			begleitend/ inaktiv			begleitend/ inaktiv		

SEKTION 2 – TEIL												
TAKT	Takt 5			Takt 6			Takt 7			Takt 8		
ZÄHLZEIT	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
BASS (PIZZ.)	x			x			x			x		
STREICHER 1 (HOCH)	begleitend/ inaktiv			begleitend/ inaktiv			melodieführend			melodieführend		
STREICHER 2 (TIEF)	melodieführend			melodieführend			melodieführend			melodieführend		

**Abbildung 53:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite in d-Moll* (HWV 437), Takte 1–8 (oben)<sup>917</sup> und Aufbau sowie Ausgestaltungsaspekte der für den Werbefilm *BORDER* bearbeiteten Sektion 2.

übernimmt, konnte per Höranalyse nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

917 Händel, *Klavierwerke II*, S. 33, Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

Zum anderen liegen die Soloinstrumente, so man jeweils nur die Tonhöhen in den melodieführenden Teilen betrachtet, stets in einem Oktavabstand zueinander. Damit gelingt das Kunststück, an der nach unten transponierten, ersten Sektion über den Einsatz des zweiten, ebenso nach unten transponierten Solostreichers direkt anzuknüpfen und über den Einsatz des ersten (höheren) Solostreichers jenen Oktavraum zu erreichen, der im Original vorliegt. Das alternierende Spiel zwischen den Solostreichern erstreckt sich über die Takte 1 bis 6 der zweiten Sektion. Ab Takt 7 schließlich spielen beide Solostreicher simultan – freilich halten sie dabei noch immer den Oktavabstand ein. Wie bereits in Sektion 1 im Falle der *Sarabande* (Grundversion), erscheint auch Takt 8 der zweiten Sektion (sprich von *Variation 1*) verkürzt, denn: Nach der ersten halben Note (cis) folgt lediglich eine weitere halbe (a),<sup>918</sup> die ihren Ursprung nicht in der Originalkomposition hat. Takt 8 ist dementsprechend nur aus zwei Zählzeiten aufgebaut.

The image shows a musical score for two string parts, labeled 'Streicher 1' and 'Streicher 2'. The score is in 3/8 time and is divided into three measures labeled 'ÜT 1', 'ÜT 2', and 'ÜT 3'. Above the staff, a large bracket spans from the beginning of ÜT 1 to the end of ÜT 3, with the text 'Sektion 3: Übergang' centered under it. To the right of the ÜT 3 measure, another bracket indicates the start of 'Beginn Sektion 4'. In ÜT 1, Streicher 2 plays a half note (b) followed by a quarter note (a), while Streicher 1 is silent. In ÜT 2, both parts play a half note (b) followed by a quarter note (a). In ÜT 3, both parts play a half note (cis) followed by a quarter note (a). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8.

**Abbildung 54:** Für *BORDER* (Adam Hashemi, USA, 2011) komponierte Robert Miller drei Übergangstakte (Sektion 3), die nicht aus Georg Friedrich Händels Ursprungsmaterial stammen und in Sektion 4 münden. Das Notenbild, das durch Höranalyse entstanden ist, zeigt den Verlauf zweier Solostreicher.

Sektion 3 (Übergang) besteht aus insgesamt drei Übergangstakten (bezeichnet als ÜT 1 bis ÜT 3, siehe dazu Abb. 54 – dort im direkten Abschluss zusätzlich der erste Takt von Sektion 4). Innerhalb des Übergangsteils erklingt zunächst ein tiefer, zweiter Streicher, der innerhalb des ersten Taktes (ÜT 1) und einen halben Schlag darüber hinaus (ÜT 2) die Abfolge b (Viertelnote), g (Viertelnote) und a (ganze und Viertelnote) (alle innerhalb der kleinen Oktave) spielt. Im direkten Anschluss bis hin zum Ende von ÜT 3, erfolgt über denselben Streicher eine durch Viertelnoten geprägte, schritt- bzw. vereinzelt

918 Beide Notenangaben beziehen sich hier auf keine konkrete Oktave.

stufenweise Bewegung vom kleinen b bis hinunter zum großen F. Noch während dieses, nach unten gerichteten, in harmonisch Moll gehaltenen Laufes initiiert ein höher verorteter, erster Streicher in ÜT 3 einen nach oben gerichteten, wiederum in melodisch Moll verfassten Lauf. Dabei nutzt er konkret die Noten a–h–cis<sup>1</sup>–d<sup>1</sup>–e<sup>1</sup>, welche allesamt aus Vierteln bestehen. Beide Läufe haben das Ziel, den ersten Zusammenklang (den Akkord d-Moll) von Sektion 4 einzuleiten, der – in modifizierter Weise – wiederum initiativer Bestandteil der Takte 9 bis 16 der Händel'schen *Sarabande* ist – siehe dazu Abb. 55.



Abbildung 55: Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), 9–16.<sup>919</sup>

Anders als innerhalb von Sektion 1, die ihre Wurzeln in den Takten 1 bis 8 der originalen *Sarabande* hat, findet in Sektion 4 keine Transponierung mehr statt. Vor allem die Melodiestimme befindet sich in der gleichen Oktave wie ursprünglich bei Händel, wodurch ein im Original nicht vorhandener Kontrast bzw. eine Steigerung erzeugt wird. Eine Konsistenz in Bezug zu Abschnitt 1 ergibt sich durch die abermalige Verwendung von Schlagwerken. Allerdings werden, wie bereits angedeutet, die Takte 9 bis 16 (der Händel'schen *Sarabande*) nicht durchgängig verwendet. Viel eher werden die Takte 11, 12 und 13 ausgespart, wodurch eine Verknüpfung zwischen den Takten 9 bis 10 sowie 14, 15 und 16 entsteht. Darüber hinaus setzt Miller nicht zu Beginn des 14. Taktes an, sondern er klammert den punktierten F-Dur-Akkord aus, wodurch es der

919 Händel, *Klavierwerke II*, S. 33, Abdruckgenehmigung: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

ab der Taktmitte einsetzende, durch Viertel- und halbe Noten geprägte Lauf ist, der im direkten Anschluss an Takt 10 zu hören ist. Auch dieser Lauf ist im Vergleich zum Original leicht verändert, was auf der letzten Zählzeit von Takt 15 auszumachen ist. Sind hier bei Händel zwei aufeinanderfolgende Viertelnoten –  $e^2$  und  $d^2$  – zu hören, so vereint der Coca-Cola-Werbefilm die zwei Viertelnoten zu einer einzigen halben Note – hier das  $e^2$ . Auch die beiden, auf den Zählzeiten 1 und 2 ursprünglich als halbe Noten vorgetragenen Tonika-Akkorde werden im letzten Takt zu einer Ganzen bzw. punktierten Ganzen zusammengefasst. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass die musikalische Bewegungsdichte hier zugunsten des zeitgleich einsetzenden fünften Abschnitts reduziert werden muss. Dieser letzte Abschnitt besteht aus dem – zumindest zu jener Zeit genutzten – Audio-Logo Coca-Colas. Über den Tonika-Akkord in Takt 16 hinweg erstreckt sich nun also die charakteristische Tonfolge  $fis^1-d^1-e^1-fis^1-d^1$ , welche hier durch einen Blechbläser, eine Oktave unter dem melodieführenden Streicher, bedient wird. Diese Verkettung von Tönen im Audio-Logo stellt im Kontext des von Händel genutzten Schlussakkordes, der aus den Tönen  $d$ ,  $f$  und  $a$  besteht, aber insofern ein Problem dar, als dass der Zusammenklang dissonanter Natur wäre. Dieses Problem löst Miller, indem er aus der ursprünglich vorgesehenen Moll-Tonika ( $d$ -Moll) schlicht eine Dur-Tonika ( $D$ -Dur) macht. Dies stellt deshalb keinen harmonisch unüblichen Vorgang dar, da die Abfolge aus  $A$ -Dur (Dominante) und  $D$ -Dur (Tonika) auch in einem (hier nur fiktiven)  $D$ -Dur-System funktionieren würde (im Übrigen ist die Nutzung einer Dur-Tonika im Rahmen eines in Moll gehaltenen Werkes unter dem Stichwort »tierce de Picardie«<sup>920</sup> – zu Deutsch: *Picardische Terz* – schon seit Jahrhunderten bekannt<sup>921</sup>). Mit der überraschenden Aufhellung am Ende der Kompilation jedenfalls scheint sich Coca-Cola bereits auf musikhäufigerer Ebene einen Gefallen getan zu haben, denn nach außen hin wirkt es so, als ob allein schon das Coca-Cola-Audio-Logo in der Lage ist, ein gänzlich in Moll gehaltenes, musikalisches Werk spielerisch in sein Gegenteil (samt damit verbundener, emotionaler Konnotationen) zu verkehren. Nebenbei erwähnt greift Miller mit der Nutzung der Picardischen Terz eine Technik

920 Michael Kennedy und Joyce Kennedy, Art. »tierce de Picardie«, in: Rutherford-Johnson (ed.), *The Oxford Dictionary of Music*, S. 855.

921 Ebd.

auf, die nicht zufällig vor allem bis Ende des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte.

Im Gesamtüberblick auf die Komposition Millers lassen sich verschiedene Dinge festhalten. Erstens gestaltet sie sich als gestisch heterogen, was mit der Kombination verschiedener Händel-Fragmente und eigener Einschübe sowie verschiedener Formen der Instrumentierung zu erklären ist. Diese gestische Flexibilität schafft nicht nur einen klaren Kontrast zu den monolithischen und streng geregelten, jeweils für sich stehenden *Sarabanden*-Spielarten Händels, auch wird sie sich im Hinblick auf die Bildebene des Werbefilms BORDER als besonders nützlich erweisen. Zweitens folgt Miller, kompositorisch betrachtet, zwar weitgehend Händel – was aber die Hinwendung zu Streichern und Schlagwerk angeht, so ist eine klare Anlehnung an BARRY LYNDON nachweisbar. Obwohl Miller im Gegensatz zu Rosenman auch *Variation 1* nutzt, so manifestiert sich ebenso ein Kontrast zwischen Passagen, die mit einem breiten Streicherapparat und Schlaginstrumenten belegt sind und solchen, in denen Solostreicher in Kombination mit einem pizzicato-Bass dominieren.

#### 5.1.5 HOLISTISCHE ANALYSE

Die für BORDER bearbeitete Musik steht mitsamt ihren mitschwingenden Konnotationen im direkten Interaktionsverhältnis mit der visuellen und der narrativen bzw. dramaturgischen Ebene des Werbefilms. Von der letztgenannten Warte aus betrachtet, baut BORDER auf einer klassisch-triadischen Struktur auf, die sich in Exposition (Vorstellung von Charakteren und Handlungssituation), Hauptteil (Wendepunkte, Konflikte, Höhepunkt) und Schluss gliedert (Stabilität nach Konflikt).<sup>922</sup> Der bearbeiteten Musik bzw. ihren oben herausgearbeiteten Sektionen werden in diesem Zusammenhang besondere Aufgaben zuteil. Nicht nur unterstützt sie aufgrund kompositorischer, instrumenteller und konnotativer Merkmale die für jeden Teilakt dramaturgisch bedeutsamen Momente, auch strukturiert sie einzelne Sequenzabschnitte, indem sie ausgewählte Einstellungen über die Schnitte hinweg bindet oder diese voneinander abgrenzt (Stichwort: Musik und Struktur). Relevante, unter anderem von

922 Zur Drei-Akt-Struktur sowie den Spezifika von und dem Verhältnis zwischen Narration und Dramaturgie siehe z. B. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart und Weimar <sup>5</sup>2012, S. 119–122.

Konnotationen abhängige Zusammenhänge, Strukturen und Wirkungsweisen zwischen den Ebenen des Werbefilms gilt es im Folgenden aufzuschlüsseln.

Wie die Exposition im Allgemeinen, so stellt auch die Einleitung<sup>923</sup> des Werbefilms *BORDER* zunächst die wesentlichen Charaktere sowie eine Handlungssituation vor, aus welcher sich Problemstellung und Konfliktpotenziale ergeben. Gleich zu Beginn erscheinen zu diesem Zwecke die zwei Grenzsoldaten, die an einem Schlagbaum aneinander vorbeipatrouillieren (siehe dazu Abb. 56). Der Antagonismus zwischen beiden offenbart sich in diesem Zusammenhang auf unterschiedlichen Ebenen.



**Abbildung 56:** *BORDER* (Adam Hashemi, USA 2011). Im Werbefilm offenbart sich der mimisch wie kleidungsstilistisch getragene Antagonismus zwischen zwei Soldaten gleich in der Exposition (Sektion 1).<sup>924</sup>

923 *BORDER*, TC 00:00:00–00:00:19.

924 *Ebd.*, TC 00:00:05 (oben) und TC 00:00:06 (unten).

Zum einen sieht man in den Nahaufnahmen beider Soldatengesichter die für den jeweiligen Widerpart tief empfundenen Formen von Abscheu und Verachtung (schon Balázs erachtete die Großaufnahme als zentrales Aussagemerkmal des Films)<sup>925</sup>. Zu keinem Zeitpunkt bedarf es zur Manifestation dieses Gegensatzes auch nur eines Wortes (was sich im Übrigen durch den gesamten Werbefilm zieht). Zum anderen aber unterscheiden sich die Kontrahenten schon rein physiognomisch und auch über die Ausgestaltung ihrer Uniformen bekennen beide Soldaten wortwörtlich sowie im übertragenen Sinne Farbe. So steht das rot-braune Oberteil des schlanken Soldaten, mit samt seinem leicht abgerundeten Hut und der grauen Hose im visuellen Kontrast zum etwas untersetzten Soldaten, der eine durchgehend blau-graue Uniform, einen kantigen Hut und weiße Stiefel trägt (siehe dazu Abb. 56 und 57). Trotz der konsistenten Gegensätzlichkeit beider Kleidungsmerkmale übrigens, scheinen diese, was eine allgemeine zeitliche Einordnung angeht, Fragen aufzuwerfen. Dies gilt vor allem im Zusammenhang mit weiteren Filmobjekten (siehe dazu Abb. 57). So könnte man Uniformen und Säbel zwar durchaus als Verweise etwa zum Siebenjährigen Krieg, wie er unter anderem in BARRY LYNDON behandelt wird, betrachten. Die moderne Armbanduhr des Soldaten in Rot, die elektrische Tonanlage auf den Soldatenhäuschen sowie die Satellitenschüsseln im Hintergrund sprechen daneben aber auch für einen eklektizistischen Zeitstil – ein frühes und subtiles Zeichen der Ironie.

Der konfrontative Gegensatz zwischen beiden Soldaten drückt sich nun allerdings nicht nur in Mimik, Physiognomie und Kleidung aus. Vor allem ist es die Art und Weise, wie Dinge und Personen innerhalb des Bildes positioniert sind. Kurz: Es geht um den Bildaufbau. Dieser ist im ersten Abschnitt des Werbefilms von strikter Symmetrie geprägt. So wirkt die Mitte des Schlagbaumes aus der Perspektive der Draufsicht als punktsymmetrisches Zentrum, nach der sich nicht nur Territorien und feststehende Objekte, sondern auch bewegliche Personen ausrichten. Letzteres lässt sich vor allem im Verlauf des Patrouillenganges beobachten: Sobald sich der eine Soldat nämlich seinem Grenzhäuschen nähert oder sich von diesem entfernt, vollzieht der Counterpart stets die entsprechende Gegenbewegung. Zu keinem Zeitpunkt verlassen die Soldaten in der Exposition ihre durch den symmetrischen Bildaufbau vorgegebenen Routen (siehe dazu Abb. 57 und 58).

925 Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 48–50.



**Abbildung 57:** BORDER (Adam Hashemi, USA 2011). Eklektizistische Elemente (Tonanlage und Satellitenschüssel) als frühes Zeichen der Ironie. Außerdem: Punktsymmetrischer Bildaufbau und Bewegungsablauf aus verschiedenen normalsichtigen Perspektiven. Die strenge Bildordnung sowie die dargestellte Feindschaft geht auf audativer Ebene einher mit dem Erklingen von Teilen der *Sarabande* in der Grundversion (Sektion 1).<sup>926</sup>

						Haus A
		Soldat A				
			Mitte			
				Soldat B		
Haus B						

**Abbildung 58:** Punktsymmetrischer Bildaufbau und Bewegungsablauf aus der Perspektive der Draufsicht in BORDER (Adam Hashemi, USA 2011).

<sup>926</sup> Border, TC 00:00:02 (oben) und TC 00:00:03 (unten).

Die für den ersten Teil des Werbefilms verwendete Musik (sprich Sektion 1) spiegelt sich nun exakt in den bis hierhin beschriebenen Verhältnissen bzw. drückt sie diese musikalisch, strukturell und konnotativ aus. Besinnt man sich noch einmal auf die oben herausgearbeitete, erste musikalische Sektion der hier genutzten Werbefilmmusik zurück, so stellt man fest, dass die ersten acht Takte der Händel'schen *Sarabande* in ihrer Grundform zu hören sind. Darüber hinaus erscheint sie in nach unten transponierter Form und wird mit einem breiten Streicherapparat sowie mit Schlagwerk instrumentiert. Wie ist dies mit den Ebenen des Visuellen und des Narrativen bzw. des Dramaturgischen in einen Zusammenhang zu bringen?

Zum Beispiel übt die Musik durch Objektrelationalität einen zeitlich verortenden Sog aus, indem den musikalisch nicht gänzlich abgeneigten Rezipient:innen bewusst sein wird, dass es sich hier um (wenn auch gekürzte und zeichenhaft verdichtete) Musik aus dem Zeitalter des Barock, spezifischer des 18. Jahrhunderts handelt. Sollte diese direkte Referenz zur Musik des Barockzeitalters im Zeichenbildungsprozess der Rezipient:innen nicht fruchten, so kann noch immer der Umweg über den Spielfilm BARRY LYNDON genommen werden, der die ursprüngliche, zeitliche Verortung der Musik konnotativ perpetuiert. In beiden Fällen jedoch gilt, dass der Musik als rein auditive Form eine zusätzliche, visuelle wie narrative bzw. dramaturgische Semiosphäre geliefert wird, in welcher sich ihr relativ instabiles Bedeutungssystem auskristallisieren und weiter entfalten kann. Mit letzterem Aspekt ist zum Beispiel gemeint, dass sich nun offenkundige Parallelen auftun zwischen der Strenge und Symmetrie der Komposition einerseits und der Symmetrie des Bildaufbaus andererseits. Darüber hinaus erinnert der punktsymmetrische Bewegungsablauf des Patrouillenganges sicherlich nicht zufällig an die ebenso punkt- sowie auch achsensymmetrisch durchgeführten Sarabanden-Choreographien, wie sie innerhalb der Tanzsammlungen Pécours vorlagen.

Weitere Erkenntnisse ergeben sich, wenn die Bearbeitung der ersten musikalischen Sektion des Werbefilms zu den Sarabanden-Varianten in Bezug gestellt werden, wie sie in BARRY LYNDON vorliegen. Schnell sehen wir, dass die nach unten gerichtete Transponierung, die Fokussierung auf Streicher sowie das Hinzufügen von Schlaginstrumenten am ehesten vergleichbar ist mit jenen Bearbeitungsvarianten, die Rosenman für die

Untermalung der Duellsituationen nutzte. Parallelen können darüber hinaus auch zur Trauermarschsequenz gezogen werden, da hier wie auch im Werbefilm ein breit angelegter Streicherapparat, sprich keine Solostimmen, zum Tragen kommt. Wenn sich zu der bewusst an Händel und Rosenman angelehnten Musik zwei bewaffnete Soldaten auf visueller Ebene hinzugesellen, dann kann dies nur eines bedeuten: Es sollen, wenn auch auf ironisierte Art und Weise, die gleichen Konnotationen heraufbeschworen werden, wie dies bei BARRY LYNDON in entsprechenden Szenen der Fall war. Über allem also schwebt auch hier die Gefahr eines Duells, das aufgrund der darin enthaltenen formalen, nur scheinbar zivilisierten, Strenge und Unmenschlichkeit keine Empathie zulässt. Im Gegenteil: Die unmittelbare Konfrontation mit Rohheit und Tod wird bewusst in Kauf genommen. Diese Grundhaltung äußert sich in der Einleitung von BORDER zusätzlich, als ein Stück Papier von der Seite des in Rot-Braun gekleideten Soldaten hinüber zur anderen Seite weht: Der rundliche Soldat speißt es auf und schleudert es mit seinem Säbel verächtlich wieder auf die andere Seite. Zuletzt rückt er seine Uniform zurecht.<sup>927</sup>

Wirklich nahbar werden die beiden Soldaten nun erst im Hauptteil<sup>928</sup> des Werbefilms. Zunächst stellt sich eine Zuspitzung der Situation ein, denn: Um sich zu erfrischen, öffnet der Soldat in Rot-Braun eine kühle Flasche Coca-Cola. Als sein Gegenüber das Zischen der Flasche hört, verändern sich plötzlich seine Gesichtszüge. Nichts scheint er sich mehr zu wünschen, als ebenfalls in den Genuss eines kalten Getränkes zu kommen (siehe dazu Abb. 59).

Der Soldat in Rot-Braun erkennt die Situation und wird von seinem eigenen Mitleid plötzlich gänzlich übermannt – vor allem Strenge in seinem Gesicht ist nicht mehr zu erkennen. Ohne zu zögern, greift er nach einer weiteren Flasche und versucht sie dem korpulenteren Soldaten zu überreichen. Hier nun stellen sich zunächst wieder die verhärteten Grenzregularien in den Weg, denn wie soll er die Flasche überreichen, ohne dabei mit der Hand eine Grenzverletzung zu provozieren? Sich nach links und rechts umschaugend zieht er plötzlich seinen Säbel, woraufhin sich der nun komplett in Sehnsucht verlorene Feindsoldat erschrickt und dies mit einem instinktiven Griff hin zu

927 Ebd., TC 00:00:10–00:00:15.

928 Ebd., TC 00:00:20–00:00:38.

seinem Schwert erwidert. Für eine kurze Zeit weiß man nicht, wie sich die Situation entwickelt. War die Annäherung eine Finte und kommt es zum Kampf oder bleibt es friedlich? Auch ein Hineinhorchen in die Musik vermag dies bis hier hin nicht zu verraten.



**Abbildung 59:** BORDER (Adam Hashemi, USA 2011). Nachdem sich der Soldat in Rot-Braun eine Flasche Coca-Cola öffnet (oben), blickt der Soldat in Blau-Grau sehnsüchtig hinüber (unten). Ab diesem Moment endet jedes soldatische Pflichtbewusstsein. Zu hören sind hier plötzlich Versatzstücke der Händel'schen *Variation 1* (Sektion 2).<sup>929</sup>

Ein Blick auf den Beginn<sup>930</sup> des Hauptteils gibt mehr Auskunft, denn: Zeitgleich zu den sich verändernden Situationen auf der Handlungsebene schlägt

929 Ebd., TC 00:00:19 (oben) und TC 00:00:21 (unten).

930 Ebd., TC 00:00:20.

auch die Musik eine neue Richtung ein. Zu hören ist nicht mehr die mit einem breiten Streicherapparat besetzte *Sarabande* in ihrer Grundversion, sondern die Händel'sche *Variation 1* (sprich Sektion 2 der bearbeiteten Werbefilmmusik) in instrumentell ausgedünnter Form. Auch hier ergeben sich Parallelen zwischen den einzelnen semiotischen Ebenen des Werbefilms und dem Spielfilm, denn: Ganz wie die Soloinstrumentierung der *Sarabande* in BARRY LYNDON immer dann eingesetzt wird, wenn Trauer, Klage und Zerbrechlichkeit im Vordergrund stehen (zum Beispiel am Krankenbett Bryans), so werden die beiden Soldaten (wenn auch unter ironischen Vorzeichen) ebenso hier von ihrer menschlichen und schwachen Seite portraitiert. Die Soloinstrumentierung (sowie das im Barock unübliche vibrato) muss also als eine Art von Zurückgeworfenheit auf das eigene, innerste Selbst verstanden werden. Dies gilt einerseits für den korpulenten Soldaten, der Opfer seines Verlangens wird sowie andererseits für den schlanken Soldaten, der in einem Anfall von Mitleid nicht mehr Herr seiner Sinne ist, zu einer zweiten Coca-Cola-Flasche greift und – zunächst unbeholfen – versucht, sie ohne Grenzverletzung seinem Gegenüber zu überreichen. Nicht nur fallen beide Soldaten damit aus ihrer gesellschaftlichen, auf Konfrontation gepolten Rolle, sie nähern sich in der Schaffung desselben Problembewusstseins sogar einander an. Dieser Prozess spiegelt sich, anders als bei Händel, in Millers Überarbeitung über das Wechselspiel der mal melodieführenden, mal begleitenden Solostimmen wider, die sich zum Ende der Sektion hin – nicht ohne Zufall – sogar im Unisonospiel (jedoch mit Oktavabstand) vereinigen. Ganz klar stehen die Bildsprache sowie die Sprache der Musik hier im Widerspruch zu formaler Strenge und gesellschaftlichem Kodex, der (wie Kubrick konnotativ anheftete) in seinen fehlerhaftesten Auswüchsen zu martialischen Gewaltausbrüchen und Empathielosigkeit führen kann (man denke erneut an die Duelle).

Mit der musikalischen Bearbeitung von Seiten Millers und der Schaffung einer neuartig gelagerten Semiosphäre durch weitere Ebenen des Films vollzieht die Sarabande damit, so kann man meines Erachtens argumentieren, eine konnotative Kehrtwende zurück zur spanischen bzw. südamerikanischen zarabanda, die auf subversive Art und Weise der Unvernunft, dem Gefühl und der (wenn teilweise auch nur gedachten) menschlichen Zuneigung bzw. der Vereinigung dort den Vorzug gibt, wo diese gesellschaftlich betrachtet eigentlich nicht gestattet sind. Im Mindesten aber rückt Miller die Sarabande über den Solovortrag

der Instrumente (als Analogon zum klagenden Gesang) sowie die Ausgestaltung des konnotativ-medialen Filmraumes in Richtung der Sarabandenarie, wo der assoziative Ausdrucksgehalt, musikhistorisch betrachtet, stark gen Emotionalität und die Darstellung bzw. Evozierung von Leiden und Mitgefühl tendiert.



**Abbildung 60:** BORDER (Adam Hashemi, USA 2011). In Sektion 3 (Übergang) finden sich im Hinabgleiten einer Streichermelodie Elemente des Mickeymousing, indem sich, synchron zur Musik, auch der Soldat in Blau-Grau nach unten bewegt und den Höhepunkt einleitet.<sup>931</sup>

Die Bearbeitung von *Variation 1* wird schließlich von einem staccato unterbrochen<sup>932</sup>. Der Grund hierfür ist beim Soldaten in Rot-Braun zu suchen, der

931 Ebd., TC 00:00:44 (oben) und TC 00:00:45 (unten).

932 Ebd., TC 00:00:38.

plötzlich sein Schwert zieht. Diegetischer Sound und nichtdiegetische Musik vermischen sich hier. Wie schon oben beschrieben, ist zunächst nicht absehbar, was im Folgenden geschieht. Dieser Eindruck wird zusätzlich unterstützt, indem der Ton erklingt, welcher der Grundton der Dominante ist, und damit eine Form der Nichtabgeschlossenheit suggeriert.

Nun (Sektion 3, Übergang)<sup>933</sup> folgen den vergangenen, innerlichen Gefühlsregungen der Soldaten und den ersten, nicht erfolgreichen Übergabeversuchen des Coca-Cola Getränks (Sektion 2) Taten, denn: Das gezogene Schwert nutzt der schlanke Soldat im Folgenden tatsächlich zur Unterminierung der bestehenden Verhältnisse, indem er die Punktsymmetrie des Bildaufbaus zerstört. Dies geschieht, wie schon oben beschrieben, indem er einen Teil seines Territoriums kurzzeitig aufgibt, um die zweite Coca-Cola-Flasche darin zu platzieren. Die *Sarabande*, welche in ihrer breiten Instrumentierung die vorherrschende Ordnung repräsentiert, ist folgerichtig überhaupt nicht mehr zu hören (im Übrigen auch nicht *Variation 1*). Stattdessen ist der dem Ursprungsmaterial gänzlich fremde Übergangsteil zu vernehmen, welcher die neu gewonnene Freiheit nicht zuletzt durch seine kompositorischen Eigenheiten zeichenhaft illustriert. Konkret nämlich richten sich die beiden Solostreicher nach den durch die Soldaten initiierten Bewegungsabläufen aus. So gleitet einer der Solostreicher mit dem Hinunterbücken des in Blau-Grau gekleideten Mannes in der Manier des Mickeymousings (Stichwort: Musik und Bewegung) hinunter (siehe dazu Abb. 60) und der andere Solostreicher führt – in Analogie zum Aufheben der Coca-Cola-Flasche – melodisch nach oben. Erstaunlich ist zudem, dass trotz der Abwesenheit der *Sarabande* mit der Anwendung von Anabasis und Katabasis doch musikalische Figuren des Barockzeitalters Anwendung finden. Damit fügt sich auch dieser Moment der Freiheit in die passenden musikhistorischen Kontexte ein.

Das schrittweise Hinaufwandern der Melodie dient nun nicht allein der musikalischen Deskription visuell erfassbarer Bewegungsabläufe. Sie ist im Kontext des vorliegenden Werbefilms die Vorbereitung auf den musikalischen wie dramaturgischen Höhepunkt, der sich ab TC 00:00:46 bzw. TC 00:00:47 ereignet und zugleich den Schlussakt bildet. Was zu diesem Zeitpunkt zu vernehmen ist, ist das gemeinsame Trinken und Genießen einer eiskalten Co-

933 Ebd., TC 00:00:39–00:00:45.

ca-Cola (siehe dazu Abb. 61) – kurz: Ein Moment des losgelösten und enthemmten Genusses.



**Abbildung 61:** BORDER (Adam Hashemi, USA 2011). Im Moment des totalen Genusses vernimmt man den musikalischen Höhepunkt. Zu hören ist der Beginn von Sektion 4 bzw. die Grundversion der *Sarabande* – allerdings in gesteigerter Form.<sup>934</sup>

Dieser aber wird sich im weiteren Verlauf als ambivalent erweisen, denn: Nach dem Absetzen des Kaltgetränkes blicken sich beide Soldaten zunächst zufrieden und fast freundschaftlich in die Augen. Einen Sekundenbruchteil später aber wird ihnen der Regelverstoß, den sie wie im Rausch begangen haben, deutlich bewusst. Die Gesichtszüge gleiten folglich wieder hinab und der Moment des enthemmten Genusses verblasst gänzlich (siehe dazu Abb. 62).

Mit einem Hauch von Scham nehmen beide Soldaten wieder Haltung an und kehren in ihre Rollen zurück. Während der Wiederaufnahme des Patrouillenganges begradigt der Soldat in Blau-Grau die zuvor verletzte Grenze.

Die Ambivalenz dieses konträren Schlüsselmoments spiegelt nun ebenso in der Musik, welche sowohl über den dargestellten Trinkgenuss als auch über das Haltung annehmen hinweg in die Grundversion der *Sarabande*, samt breiter Streicherinstrumentierung, zurückkehrt. Zur Erläuterung dieses Gedankens: Zwar entfaltet die Musik im Zusammentreffen mit dem visuell vorgeführten Trinkgenuss und dem darin verankerten Freundschaftsmoment ihren typisch gravitatisch-festlichen Charakter, im Kontext des von den Soldaten damit vollzogenen Regelbruches scheint Musik, die zusätzlich die

934 Ebd., TC 00:00:47.



**Abbildung 62:** BORDER (Adam Hashemi, USA 2011). In Sektion 3 (Übergang) finden sich im Hinabgleiten einer Streichermelodie Elemente des Mickeymousing, indem sich, synchron zur Musik, auch der Soldat in Blau-Grau nach unten bewegt und den Höhepunkt einleitet.<sup>935</sup>

<sup>935</sup> Ebd., TC 00:00:44 (oben) und TC 00:00:45 (unten).

gesellschaftliche Ordnung repräsentiert, aber ebenso unangemessen. Bild und Musik verhalten unter dem zweiten Aspekt also kontrapunktisch. Das ordnungswidrige Verhalten scheint nun zunehmend auch den Soldaten bewusst zu werden, was sich darin widerspiegelt, dass die Musik für einige Sekunden der Stille weicht (zu hören sind einzig diegetische Geräusche)<sup>936</sup>. Erst als die beiden Männer wieder Haltung annehmen und die zuvor erlebte Kontrapunktierung in eine mögliche Paraphrasierung umschlägt, wird die Musik fortgesetzt. Dramaturgisch wie bildlich kehrt man damit zwar zur Ausgangssituation zurück, beide Soldaten aber sind innerlich gereift, indem sie zu neuen, verbindenden Einsichten gelangt sind. In diesem Sinne könnte man auch eine Nähe zur Heldenreise Christopher Voglers<sup>937</sup> ausmachen. Diese höhere Einsicht repräsentierend, hört man die Melodie nun wieder in ihrer regulären (d. h. Händel'schen) Tonhöhe (sie wird im Vergleich zu Sektion 1 also wieder nach oben transponiert), wodurch auch die Bedrohungskulisse tiefer, das Duell symbolisierende, Töne entfällt.

Zuletzt folgt der Abspann: Noch während am Ende der letzte Akkord von Takt 16 zu hören ist (Bezug: bearbeitete Grundversion der *Sarabande*), schleicht sich darauf passend die Kennmelodie ein. Zeitgleich erscheint eine animierte Coca-Cola-Flasche und führt den Schriftzug *open happiness* mit sich. Wie dies oben bereits beschrieben wurde, besteht die Kennmelodie aus der Abfolge  $fis^1-d^1-e^1-fis^1-d^1$ , weshalb auch der Schlussklang zu einen D-Dur-Akkord verändert wird.

Im Zusammenhang mit der bildlichen Ebene macht diese Wendung noch einmal einen besonderen Sinn, denn: Nicht nur endet ein ursprünglich durchgängig in Moll gehaltenes musikalisches Werk in Dur (Stichwort: picardische Terz)<sup>938</sup> und nicht nur verkehrt sich eine militärisch angespannte Situation, die keine Menschlichkeit zulässt, (kurzzeitig) in ihr Gegenteil. Auch wird mit

936 Ebd., TC 00:00:52–00:00:54.

937 Christopher Vogler, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*, Studio City, CA 32007.

938 Die Nutzung der Picardischen Terz wirkt hier zusätzlich zeitlich verortend, da sie vor allem bis Ende des 18. Jahrhunderts (Kennedy und Kennedy, »tierce de Picardie«, S. 855) – und damit auch über das Zeitalter des musikalischen Barock hinweg – eine übliche Technik darstellte. Dies ist umso beachtlicher, da Händels Ursprungsmaterial (die untersuchte *Sarabande* und *Variation 1*) diese Technik nicht preisgibt. Miller hingegen scheint sich dieser musikhistorisch-kompositorischen Konvention bewusst zu sein und nutzt diese konnotativ und im Zusammenspiel mit der Bildsprache und Botschaft des Werbefilms für seine Zwecke aus.

dem Erklingen des Audio-Logos und der animierten Bildebene die Ursache für diese unerwartete Wendung aufgezeigt: Es ist das Getränk Coca-Cola. Zweifelsfrei ist diese Suggestion maßlos übertrieben, aber sie kreiert gerade durch die Überspitzung ein hohes Maß an Ironie. Im gesamtstrukturellen Überblick ergibt sich folgendes Bild (siehe dazu Abb. 63):

	SEKTION 1	SEKTION 2	SEKTION 3	SEKTION 4	SEKTION 5
TC	TC 00:00–00:19	TC 00:20–00:38	TC 00:39–00:45	TC 00:46–01:02	TC 00:46–01:02
ORIGINAL	<i>Sarabande</i>	<i>Variation 1</i>	Übergang	<i>Sarabande</i>	Audio-Logo
TAKTE	Takte 1 bis 8	Takte 1 bis 8	/	Takte 9 bis 10 und 14 bis 16	/
TEIL DES DREI-AKT-SCHEMAS	Einleitung	Hauptteil	Hauptteil	Ende	Ende

**Abbildung 63:** Struktur der Musikkompilation im Werbefilm *BORDER* (Adam Hashemi, USA 2011) – hier mit der Einteilung des Werbefilms in Einleitung, Hauptteil und Ende.

Nicht unerwähnt sollte am Ende bleiben, dass der Werbefilm *BORDER*, obwohl er zunächst »nur« im Pausenprogramm des Super Bowl 2011 lief, fortan auch im Netz für Furore gesorgt hat. Dort wurde er gleich an mehreren Stellen hochgeladen (und stellenweise wieder gelöscht), was die Erfassung aggregierter Klickzahlen schwierig macht. Sie dürften, berücksichtigt man allein die weiter oben in den Fußnoten genannten Links, aber mindestens im sechsstelligen Bereich liegen.

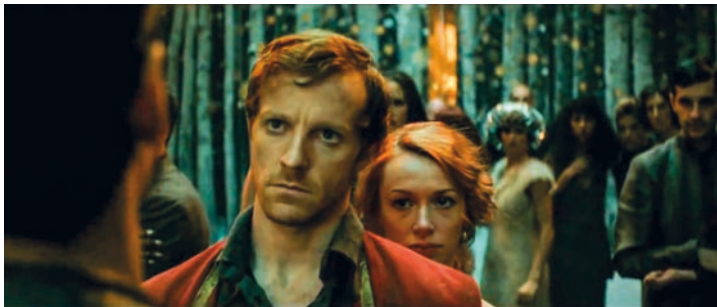
Interessant ist auch, wie sich die User:innen (wenn auch nicht im besten Englisch) an der Interpretation und Kategorisierung des Werbefilms beteiligen und dass sie die verwendete Musik durchaus benennen und ihre Geschichte verorten können. So schreibt der bzw. die User:in *GoddessPallasAthena*: »This music is Sarabande from Harpsichord Suite No. 11 in D minor by George F. Handel. Similar to the one used in the film Barry Lyndon.«<sup>939</sup> *FlyHighLegend* dagegen liefert eine zusätzliche Interpretation der von den Soldaten im Werbefilm getragenen Uniformfarben: »The red person is Cola's Guard and the Blue is pepsi's Guard...

939 User:in *GoddessPallasAthena*, <https://youtu.be/Aw6-aXMBseo> (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

they make peach [peace] without the leaders knows it xD[.]»<sup>940</sup> *Thawatchai b* antwortet auf diesen Kommentar: »Good observation. So this means even pepsi guard love his enemy refreshment, coke?»<sup>941</sup> Tatsächlich lässt sich dieser Interpretation einiges abgewinnen. Nicht nur ist es wirklich der Soldat mit rot-brauner Uniform, der dem Soldaten in Blau-Grau eines seiner Getränke reicht, auch können die Zuordnungen der Farben sowie gegenseitige Sticheleien zwischen Coca-Cola und Pepsi auf eine lange Tradition zurückblicken.

Nicht zuletzt lassen sich unter den User:innen auch Beiträge finden, die das Thema Werbefilm und Kunst behandeln. So schreibt *Jango Yifftail* beispielsweise »This is my favorite Super Bowl Commercial of all time. This is the primary reason why I consider super bowl commercials to be a true art form.«<sup>942</sup> Nicht nur erhielt dieser und sowie die vorherigen Beiträge viel Zustimmung, auch sind sie – man denke an Rebentischs Ausführungen – ein Beispiel für die aktive Konstruktion von zeitgenössischen Kunstwerken.

## 5.2 TSCHAIKOWSKYS TANZ DER ZUCKERFEE AUS DER NUSSKNACKER OP. 71 UND BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER



**Abbildung 64:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Der Mausekönig (links, von hinten) konfrontiert den Nussknacker (Mitte), nachdem er und die Protagonistin Clara (rechts) gemeinsam getanzt haben.<sup>943</sup>

940 User:in *FlyHighLegend*, <https://youtu.be/kqYCwnTrPgo> (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

941 User:in *Thawatchai b*, <https://youtu.be/kqYCwnTrPgo> (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

942 User:in *Jango Yifftail*, <https://youtu.be/kqYCwnTrPgo> (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

943 BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge GB 2013), *YouTube*, hochgela-

BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER wurde 2013 unter der Regie des auf Werbefilme und Musikvideos spezialisierten, britischen Regisseurs Ringan Ledwidge<sup>944</sup> sowie seitens der Agentur BBH London realisiert.

Inhaltlich lässt sich der Werbefilm folgendermaßen zusammenfassen: Die Protagonistin Clara betritt mit ihren Freundinnen die Räumlichkeiten einer Party-Gesellschaft. Dort trifft sie auf den Nussknacker, mit dem sie tanzt. Der die Szene beobachtende Mausekönig reagiert aggressiv, konfrontiert (siehe dazu Abb. 64) und attackiert den Nussknacker. Nach einer intensiven Kampfszene kann Clara den Nussknacker durch einen gezielten Tritt in des Mausekönigs Gesicht retten. Die Situation entspannt sich und Clara genießt weiter den Abend – weder mit dem Nussknacker noch mit dem Mausekönig, jedoch mit ihren Freundinnen.

Wie die Betitelung bereits durchschimmern lässt, tangiert der Werbefilm das Ballett *Der Nussknacker* op. 71 (russisch: *Shchelkunchik*) des russischen Komponisten Pjotr Iljitsch Tschaikowsky und bereitet dieses sowohl unter visuellen als auch narrativen Aspekten neu auf. Auch die Musik des Films ist in der Bearbeitung des international anerkannten Komponisten Nicholas Britell, wie weiter unten zu lesen sein wird, von zwei Originalnummern aus dem *Nussknacker* geprägt.

Zunächst aber einige biografische Angaben zu Nicholas Britell: Der im Jahr 1980 in New York geborene Juilliard- und Harvard-Abgänger verzeichnete erste nennenswerte Erfolge für seine Arbeiten an *12 YEARS A SLAVE* (John Ridley, GB / USA 2013) – hier übernahm er neben Hans Zimmer

---

den am 15.11.2013, <https://youtu.be/w-1XB00Ss8I>, abgerufen am 01.10.2024, TC 00:01:17. Diese Version des Werbefilms, welche auf dem offiziellen Kanal von Baileys hochgeladen wurde, erachte ich als Hauptquelle. Die Besprechung des Filmes durch User:innen, erfolgt zusätzlich in der Kommentarsektion anderer Uploads, welche den Werbefilm ebenso zum Inhalt haben (andere Versionen unterschieden sich lediglich in der Länge des nicht zum Film gehörenden Abspanns). Es wird an relevanten Stellen auf die entsprechenden Links verwiesen.

944 Neben der Arbeit für Baileys ist Ledwidge vor allem für seinen, sich ebenfalls um das Thema Weihnachten drehenden, Sainsbury-Werbefilm *Christmas Truce of 1914* (GB 2014) bekannt, der den historisch belegten und spontanen Weihnachtsfrieden zwischen Deutschen und Briten zu Beginn des ersten Weltkrieges zum Thema hat. Er hat des Weiteren Werbefilme unter anderem für Audi, Nike, Puma, Lynx etc. realisiert und hat zahlreiche Preise, darunter über zehn *Cannes-Löwen* erhalten.

kompositorische und das Arrangement betreffende Tätigkeiten. Mit der sich anschließenden eigenständigen musikalischen Arbeit zum Börsenspielfilm *THE BIG SHORT* (Adam McKay, USA 2015) erhielt er eine Nominierung durch die World Soundtrack Awards. Größere Aufmerksamkeit erhielt Britell vor allem für seine Kollaborationen mit dem Regisseur Barry Jenkins. Für diesen nämlich komponierte er die Filmmusiken zu den Filmen *MOONLIGHT* (USA 2016) – Oscar-Gewinner in der Kategorie *Bester Film* und *IF BEALE STREET COULD TALK* (USA 2018). Beide Arbeiten Britells erhielten Oscar-Nominierungen in der Disziplin *Beste Filmmusik* – darüber hinaus konnten die Musik zu *MOONLIGHT*, ebenso wie der Score zu der hochkarätig besetzten (u. a. Leonardo Di Caprio, Jennifer Lawrence, Meryl Streep, Cate Blanchet) und auf Netflix erstmals veröffentlichten schwarzen Komödie *DON'T LOOK UP* (Adam McKay, USA 2021) den Hollywood Music Media Award (*Beste Filmmusik*) ergattern. Zuletzt ist Britell seit 2018 für die Musik der TV-Serie *SUCCESSION* (Jesse Armstrong, USA 2018–) verantwortlich. Britells Arbeiten und Denken ist, wie vor allem an der zuletzt genannten TV-Serie deutlich wird, stark motivisch und entwicklungsorientiert geprägt. So vertritt er den Anspruch, dass bestimmte Themen und Motive nicht nur an bestimmte Charaktere und deren Beziehungen zu anderen geknüpft werden sollten, sondern, dass sie sich, gemeinsam mit der Story, weiterentwickeln müssen,<sup>945</sup> was der Wagner'schen Leitmotivik zumindest in einem Punkt entgegenkommt. Gleichzeitig bedient er sich stark an Ideen und Gattungen relevanter Epochen der Musikgeschichte: Beispielsweise lehnt er sich einerseits am Stil des barocken »Concerto grosso«<sup>946</sup> (»Gattung des Konzerts in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das [...] mehrere Soloinstrumente einbezieht«<sup>947</sup>) an,<sup>948</sup> andererseits spielen symphonische Konzepte von Klassik und Romantik eine wichtige Rolle. Bezogen auf den letzteren Fall etwa betrachtet er die zweite Staffel von *SUCCESSION* als Analogon zum zweiten Satz einer klassischen Symphonie, wobei die Motive des ersten Satzes (das heißt der ersten Staffel)

945 [o. N.], »»Succession Composer« Nicholas Britell on How He Crafted the Music of Season 2«, *YouTube*, hochgeladen am 03.07.2020, <https://youtu.be/xgJUmZgGHUI>, abgerufen am 01.10.2024, TC 00:00:43–01:03 und 04:34–05:02.

946 Schmierer, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, S. 264.

947 Ebd.

948 [o. N.], »»Succession Composer« Nicholas Britell on How He Crafted the Music of Season 2«, TC 00:02:36–00:02:39.

aufgegriffen und in variiertes Form, das heißt im Kontext des typischerweise kontrastierenden Ausdrucksgehaltes eines zweiten Symphoniesatzes wiedergegeben werden.<sup>949</sup> Trotz des großen musikhistorischen Einflusses auf Britells Werke, versteht er es stets, diese mit zeitgenössischen Elementen (etwa Drums, Beats und Effekten) zu vermengen, wie beispielsweise am *Succession Main Title*<sup>950</sup> deutlich wird. Die Einflüsse und musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten Britells sind letztlich vielfältig. Es verwundert daher nicht, dass sich Britell laut eigener Aussage einerseits mit Komponist:innen wie Wolfgang Amadeus Mozart und Sergei Prokofjew sowie Filmmusikschaffenden wie Zbigniew Preisner und Danny Elfman auseinandersetzt,<sup>951</sup> andererseits aber die Arbeiten beat-getriebener Producer wie Dr. Dre und DJ Premier kennt<sup>952</sup> und diese Einflüsse auf seine eigenen Kompositionen zu transferieren weiß. Auf ähnliche Weise resümiert der New York Times-Journalist Jamie Fisher, der ein – Nicholas Britell thematisierendes – Gespräch mit dem Filmmusikwissenschaftler Jon Burlingame folgendermaßen zusammenfasst:

›And then,‹ Burlingame says, ›you get Nick Britell.‹ His classical training gives him ›a fairly large toolbox from which to draw,‹ including the traditional orchestra[.] [...] ›But his age and experience have also informed him in terms of much more contemporary musical forms,‹ Burlingame points out. From hip-hop, especially, Britell learned how to make sounds speak by ripping them open, warping notes to convey an affecting emotional arc rarely heard in cinema.<sup>953</sup>

Kommen wir zum zu analysierenden Werbefilm BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER, so sei vorab verraten, dass sich die beschriebene Mehrfachbegabung

949 Ebd., TC 00:02:08–00:02:29.

950 Nicholas Britell, »Succession Main Title«, *YouTube*, hochgeladen am 10.07.2018, <https://youtu.be/LlgWqcHXD8w>, abgerufen am 01.10.2024.

951 Liffey, »The Fashionable Film Composer – ›Gimme Loot‹«, *The Dodgy*, hochgeladen 2012, <https://thedodgy.com/2012/07/01/the-fashionable-film-composer>, abgerufen am 01.10.2024.

952 Ebd.

953 Jamie Fisher, »The Composer at the Frontier of Movie Music«, *The New York Times*, hochgeladen am 06.05.2021, <https://www.nytimes.com/2021/05/06/magazine/nicholas-britell.html>, abgerufen am 01.10.2024.

Britells auszahlen wird. Zunächst allerdings ist festzustellen, dass sich die aus Tschaikowskys *Der Nussknacker* kompilierte Musik für BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER aus Teilen vom *Marsch* bzw. *Marche et petit galop des enfants* und der zweiten Variation des Pas de deux (dem *Danse de la Fée Dragée* bzw. dem *Tanz der Zuckerfee* übersetzt) zusammensetzt – fortan sind die zwei Nummern einheitlich mit *Marsch* und *Tanz der Zuckerfee* bezeichnet. Beide Nummern werden im Werbefilm vielfach bearbeitet, neu miteinander verknüpft und zudem neuen Einflüssen ausgesetzt.

### 5.2.1 MUSIKHISTORISCHE ANALYSE

Tschaikowsky komponierte insgesamt drei Ballettmusiken, die bis in die heutige Zeit hinein einer breiten Masse bekannt und noch immer fester Bestandteil der Aufführungspraxis sind. Alle drei Ballettmusiken fallen unter die Kategorie der funktionalen Musik (Kap. 3.1.2) und sind aus der Perspektive der Heteronomieästhetik (Kap. 3.5.2.2) – da mit Tanz, Dramaturgie und vor allem Narration verknüpft – potenziell besonders dazu geeignet, konnotativ bedeutende Erkenntnisse zu liefern. Das für die Behandlung dieses Kapitels relevante Ballett *Der Nussknacker* op. 71 (Uraufführung 1892) ist, nach *Schwanensee* op. 20 (Uraufführung 1877) und *Dornröschen* op. 66 (Uraufführung 1890) sein chronologisch jüngstes und steht am Ende eines kreativen Schaffensprozesses, der Resultat einer werkübergreifenden Zusammenarbeit einiger prominenter Persönlichkeiten ist.

Zu diesen Persönlichkeiten zählen, neben Tschaikowsky, Iwan Wsewolochski, der als Direktor des Mariinski Theaters in Sankt Petersburg nicht nur die Realisierung des *Nussknackers* anregte, sondern bereits für *Dornröschen* das Libretto verfasst hatte.<sup>954</sup> Darüber hinaus wurde Marius Petipa mit den »Instructions«<sup>955</sup> oder auch von »[m]usikalisch-szenische[n] Pläne[n]«<sup>956</sup> beauftragt. Nach den ersten Proben im September 1892 wurde Petipa aller-

954 Thomas Kohlhase, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Illič Čajkovskijs*, Mainz 1996 (Čajkovskij-Studien, Band 2), S. 40.

955 Roland John Wiley, *Tchaikowsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford 1985, S. 371.

956 Marius Petipa, »Musikalisch-szenische Pläne«, in: Marius Petipa. Meister des Klassischen Balletts. Selbstzeugnisse. Dokumente. Erinnerung, hrsg. von Eberhard Rebling, Berlin 1975, S. 121. Die musikalisch-szenischen Pläne speziell zum *Nussknacker* finden sich auf den Seiten 127–134.

dings krank und weigerte sich, die aktive Rolle des Choreographen zu übernehmen.<sup>957</sup> Lew Iwanow übernahm daraufhin die Vorbereitung der Uraufführung.<sup>958</sup> Wie Wsewoloschski wirkte auch Petipa bereits an *Dornröschen* mit.<sup>959</sup> Ferner choreographierte letzterer gemeinsam mit Lew Iwanow im Jahre 1895 – spricht nach Tschaikowskys Tod – den *Schwanensee* neu<sup>960</sup> und verhalf auch diesem Ballett (das zur Moskauer Uraufführung im Jahre 1877 und vor allem bezüglich der Choreographie von Wenzel Julius Reisinger eher negative Rezensionen erhielt)<sup>961</sup> nachträglich zu Weltruhm.

Für die drei Ballette unter der Mitwirkung Tschaikowskys, wie für die gesamte Gattung der Ballett-Musik des 19. Jahrhunderts, gelten, wie Rothkamm betont, insofern feste Rahmenbedingungen, als dass die Funktionen der Musik klar definiert sind.<sup>962</sup> Er führt aus: »Innerhalb einer mehraktigen Nummerndramatugie lassen sich grundsätzlich handlungsbezogene Pantomime-Musiken von choreographiebezogenen Tanzmusiken [bzw. Charaktertanzmusiken] unterscheiden.«<sup>963</sup> Da das Ballett dabei wort- und textlos agiert,<sup>964</sup> besteht die Aufgabe der Komponist:innen darin, »komplexe Handlungen und Tänze [zu] illustrieren und musikalisch verständlich [zu] machen.«<sup>965</sup> Mehr noch – in einigen Fällen fungiert die Musik »gewissermaßen als Übersetzer der stummen Monologe, Dialoge und Aktionen, also des pantomimisch dazustellenden Textes.«<sup>966</sup> Dass die Musik dabei konnotativ (bzw. objektrelational) aufgeladen wird,<sup>967</sup> liegt in der Natur der Sache.

Speziell Tschaikowsky innovierte die Ballettmusik des 19. Jahrhunderts insofern, als dass er erstens Wagners Kriterien der Leitmotivtechnik stärker als anderer Komponist:innen der Zeit, welche sich vornehmlich auf die Er-

957 Wiley, *Tchaikowsky's Ballets*, S. 200.

958 Kohlhase, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Ill'ič Čajkovskijs*, S. 41.

959 Ebd., S. 40.

960 Wiley, *Tchaikowsky's Ballets*, S. 257.

961 Ebd., S. 55.

962 Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 347.

963 Ebd.

964 Ebd.

965 Ebd.

966 Ebd.

967 Ebd.

innerungsmotivtechnik beschränkten, umsetzte.<sup>968</sup> Dies alleine kann als Indiz dafür gelesen werden, dass außermusikalische Ideen, Emotionen, Figuren etc. – das heißt in summa Konnotationen – als musikalisch übertragbar gedacht werden.

Zweitens gestaltete und standardisierte Tschaikowsky die durch choreographiebezogene Tänze geprägte »Pas-Musik«<sup>969</sup>, welche über all seine Ballette hinweg fünfteilig aufgebaut ist und aus »Intrada«<sup>970</sup> (»Einleitung für die Entrée der Tänzer«<sup>971</sup>), »Adagio«<sup>972</sup> (»von beiden Tänzern gemeinsam getanzt«<sup>973</sup>), zwei »Variationen«<sup>974</sup> (»für die einzelnen Tänzer-Solisten«<sup>975</sup>) und einer »Coda«<sup>976</sup> (»jede Pas-Musik abschließend«<sup>977</sup>) besteht.<sup>978</sup>

Gerade der ballettübergreifende Vergleich der zwei Variationen liefert für die hiesigen Zwecke insofern wichtige Vorkenntnisse, als dass mit der spezifischen Ausgestaltung bestimmter musikalischer Parameter, wie Rothkamm zeigt, das Agieren als weiblich oder männlich perzipierter Tänzer:innen einhergeht<sup>979</sup> – folgerichtig kann angenommen werden, dass sich die Aggregation bestimmter, musikalisch-parametrischer Muster auch für konnotative bzw. objektrelationale Verschränkungen und Implikationen eignen könnten.

Konkret weist Rothkamm nach, dass die weiblichen Variationen allgemein langsamer, leiser, länger und weniger dicht besetzt sind als die männlichen Pendanten. Auch weisen erstere hinsichtlich der Instrumentation meist weder tiefes Blech noch schweres Schlagwerk auf. Sie sind darüber hinaus stark durch Instrumentensoli geprägt und wirken insgesamt deutlich graziö-

---

968 Ebd., S. 348–349.

969 Ebd., S. 349.

970 Ebd.

971 Ebd.

972 Ebd.

973 Ebd.

974 Ebd.

975 Ebd.

976 Ebd.

977 Ebd.

978 Ebd.

979 Ebd., S. 163.

ser und virtuoser als die männlichen Variationen.<sup>980</sup> Der in diesem Kapitel im Zentrum stehende *Tanz der Zuckerfee* nach Tschaiakowsky wird, so sei vorab verraten, keine Ausnahme zu diesen Regelmäßigkeiten bilden.

Es folgen allgemeinere Ausführungen zum Ballett *Der Nussknacker*. Als literarische Grundlage für das Libretto (bzw. die musikalisch-szenischen Pläne) Petipas diente die *Histoire d'un casse-noisette*<sup>981</sup> (1845) von Alexandre Dumas, der wiederum Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Ursprungsstoff *Nussknacker und Mausekönig*<sup>982</sup> (erstmalig im Jahre 1816 erschienen) adaptierte.<sup>983</sup> Die Erzählungen Dumas' und Hoffmanns weichen in Details voneinander ab, handeln jedoch beide von der jungen Marie, die im Kreise der Familie das Weihnachtsfest feiert. Ihr Pate Droßelmeier (bei Dumas: parrain Dosselmayer), im Übrigen eine ironische Selbstkarikatur Hoffmanns, bringt einen Nussknacker (*casse-noisette*) als Geschenk mit, welcher über Nacht erwacht und mit seiner Armee gegen den einfallenden Mausekönig (*roi de souris*) und sein Gefolge kämpft. Marie schreitet ein und rettet den Nussknacker mit einem Schuhwurf gegen den Mausekönig. Am nächsten Tag erzählt Pate Droßelmeier Marie, wie es zu der Feindschaft zwischen dem Mausekönig und dem Nussknacker kam. Er verdeutlicht, dass letzterer – im erfolgreichen Bemühen darum, den durch die Mutter des Mausekönigs, Frau Mauserinks (*Dame Souricenne*) verursachten Fluch gegen Prinzessin Pirlipat (*Pirlipate*) zu lösen – selbst verflucht und zur hölzernen Figur wurde. Prinzessin Pirlipat wiederum ist die Tochter des legitimen Königspaares, das aufgrund eines vorherigen Streits mit Frau Mauserinks und mithilfe des Hofuhrmachers Christian Elias Droßelmeier (*mécanien Christian-Élias Drosselmayer*) die Mäuseschar zu vernichten ersuchte – erneut also taucht Hoffmann als Parodie in seiner eigenen Erzählung auf. Marie hilft dem Nussknacker letztlich, den eigenen Fluch zu brechen, indem sie ihm erstens hilft, den Mausekönig zu töten und zweitens, indem der Nussknacker Marie in das mit Leckereien überhäufte Puppenreich (*royaume des poupées*) bzw. nach Konfektburg (*Confiturembourg*) mitnimmt und Marie sich dort, anders als Prinzessin Pirlipat und trotz des hölzernen Äußeren des

980 Ebd.

981 Alexandre Dumas, *Histoire d'un casse-noisette et autres contes*, Lunel 2022 (Collection Alexandre Dumas, Band 3).

982 E. T. A. Hoffmann, *Nussknacker und Mausekönig*, Stuttgart<sup>3</sup>2006.

983 Kohlhase, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Ill'ič Čajkovskijs*, S. 40.

Nussknackers in diesen verliebt. Der Nussknacker, der sich als Neffe des Paten Drosselmeier herausstellt, erscheint in verwandelter Menschengestalt, woraufhin Marie und der Nussknacker heiraten und fortan auf dem Marzipanschloss (palais de Massepains) das Puppenreich regieren.<sup>984</sup>

Als Schriftsteller der Romantik war Hoffmann, wie anhand der Erzählung deutlich wird, vor allem dem Übersinnlichen, dem die Realität Transzendierenden und nicht zuletzt auch der schelmischen Ironie verhaftet. Tschaikowsky selbst soll den Nussknacker 1882 in seiner Hoffmann'schen Urfassung gelesen haben und dabei vergnügt gewesen sein.<sup>985</sup> Wenige Jahre später aber schien ihm der Stoff, in potenzieller Übertragung auf das Ballett, nicht mehr sonderlich zuzusagen.<sup>986</sup>

Eine Erklärung für die letztliche Zusage Tschaikowskys, an dem Projekt mitzuwirken, könnte der zurückliegende Erfolg mit *Dornröschen* gewesen sein. Die Aussicht darauf, mit demselben Team einen ähnlichen Erfolg feiern zu können, so Roland John Wiley, muss auf Tschaikowsky den entscheidenden Eindruck gemacht haben.<sup>987</sup> Die anfänglich ablehnende Haltung aber blieb aus kompositorischer Sicht nicht ohne Folgen. Der ohnehin zur Melancholie und Depression neigende Tschaikowsky (er wurde in der Zeit der Entstehung des *Nussknacker*-Balletts obendrein noch vom plötzlichen Tod seiner Schwester überrascht)<sup>988</sup> geriet in eine tiefe Krise, wollte die Flinte gar endgültig ins Korn werfen. Die Rettung des Projektes offenbarte sich – obwohl die Vorbereitungen schon in vollem Gange waren – schließlich in der Idee Wsewoloschkys, die Aufführung auf die Saison 1892 / 1893 zu verschieben.<sup>989</sup>

Noch vor der verschobenen Premiere des Balletts konnte Tschaikowsky am 07. März 1892 eine *Nussknackersuite* op. 71a – die quasi eine Auswahl einzelner Nummern aus dem Ballett darstellte – veröffentlichen. Unter seiner eigenen Leitung aufgeführt, wurde sie zu einem vollen Erfolg. Weniger glücklich aber gestaltete sich die Premiere des *Nussknacker*-Balletts am 18. Dezem-

---

984 Dumas, *Histoire d'un casse-noisette et autres contes*; Hoffmann, *Nussknacker und Mausekönig*.

985 Kohlhasse, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Ill'ič Čajkovskijs*, S. 40.

986 Wiley, *Tchaikowsky's Ballets*, S. 193–194.

987 Ebd., S. 193.

988 Ebd., S. 197.

989 Ebd., S. 196–197.

ber 1892 im Mariinski-Theater in Sankt Petersburg. Das Werk fiel bei vielen Kritiker:innen durch. Dies war aber wohl weniger den kompositorischen Fähigkeiten Tschaikowskys geschuldet als den Mängeln innerhalb des Librettos und der Choreographie. Vielfach wird und wurde kritisiert, dass der erste (eher durch handlungsbezogene Pantomime geprägt) und zweite Akt (eher choreographiebezogene Tanzmusiken) isoliert bzw. wenig miteinander verknüpft wirken. Auch wurden, so Thomas Kohlhase, viele, die vordergründige Handlung erklärende Elemente und Hintergrundaspekte in der Ballettversion herausgenommen, wodurch nur noch ein oberflächlich wirkendes Handlungsgerippe übrigblieb.<sup>990</sup> Letztgenannter Punkt soll im Abgleich zwischen dem oben zusammengefassten, Hoffmann'schen bzw. Dumas'schen Ursprungsstoff und einer von Kohlhase auf Basis des Librettos<sup>991</sup> (welches Petipa und Wsewoloschsky zugeschrieben wird)<sup>992</sup> sowie dem »Tanzprogramm«<sup>993</sup> (sprich den musikalisch-szenischen Plänen) aufgearbeiteten Übersicht über die einzelnen Nummern sowie deren Handlungsinhalte genauer betrachtet werden. Die Ausarbeitungen Kohlhases, auf welche immer wieder zurückgegriffen wird, gestalten sich folgendermaßen (siehe dazu Abb. 65):

MUSIKALISCHER ABSCHNITT/ MUSIKALISCHE NUMMER	HANDLUNG / WEITERE BEMERKUNGEN
Ouverture	
Erster Akt. Erstes Bild (im Hause des Präsidenten Silberhaus)	Beim Aufgehen des Vorhangs ein großes Gastzimmer, von nur einem Kandelaber erleuchtet.
1) Scène L'ornement et illumination de l'arbre de Noël	Der Präsident, seine Frau und die Gäste schmücken den Weihnachtsbaum. [...] Wie durch Verzauberung beginnt der Weihnachtsbaum zu leuchten. [...] Die Kinder kommen herein. [...] Sie bleiben, vor Erstaunen, ergriffen stehen.
2) Marche	Der Präsident gibt Anweisung, einen Marsch zu spielen. Die Kinder erhalten Geschenke. Alle kostümieren sich.

990 Kohlhase, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Ill'ič Čajkovskijs*, S. 40–41.

991 In englischer Übersetzung in Wiley, *Tchaikowsky's Ballets*, S. 333–337.

992 Ebd., S. 197.

993 Kohlhase, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Ill'ič Čajkovskijs*, S. 42.

MUSIKALISCHER ABSCHNITT/ MUSIKALISCHE NUMMER	HANDLUNG / WEITERE BEMERKUNGEN
3) Petit Galop des enfants et entrée des parents	Galopp der Kinder. [...] Aufzug der Erwachsenen [...].
4) Scène dansante (Pate Drosselmayer und seine Geschenke)	Ankunft des Paten Drosselmayer. Die Uhr schlägt, die Eule auf ihr schlägt mit den Flügeln. Die Kinder ängstigen sich. [...] Doch beruhigen sie sich als sie sehen, daß ihr Pate Geschenke mitgebracht hat. [...] Droßelmayer läßt seine Geschenke heranbringen: Aus dem Kehlkopf steigt eine Puppe, aus der Pirogge ein Soldat, mechanische Puppen. [...] Pas de deux der beiden Puppen [...] (Erlaubnis, bis 10 Uhr aufzubleiben). [...] Pas diabolique der beiden Puppen (in Petipas Programm heißt es: Aus zwei großen Tabatieren steigen Teufel und Teufelin bzw., geändert, Harlekin und Colombina).
5) Scène et Danse Gross-Vater	Die Kinder danken dem Paten für die Geschenke und wollen sie mitnehmen. Die Eltern verbieten es, die Kinder sind enttäuscht. Um sie zu trösten, zieht der Pate ein drittes Geschenk aus der Tasche: einen Nußknacker. Klara ist entzückt und läßt sich die Funktion des Geschenks erklären. Nun will auch Fritz den Nußknacker ausprobieren. Mutwillig nimmt er eine so große Nuß, daß dessen Zähne brechen. [...] Klara versucht, den Nußknacker zärtlich zu trösten und legt ihn ins Bett ihrer Puppe. Ihr Wiegenlied für den Kranken wird durch den martialischen Lärm von Fritz und seinen Freunden gestört [...]. [...] Um das Gezänk zu beenden, bittet der Präsident die Gäste, zum Schluß der Weihnachtsfeier den Großvater-Tanz zu tanzen.
6) Scène (erste Nachtszene: Klara, Nußknacker und Mäuse)	Abschied der Gäste, die Kinder werden ins Bett geschickt. [...] Nacht, Mondschein. Klara kommt zurück, um nach ihrem kranken Liebling, dem Nußknacker, zu sehen. Als sie sich seinem Bettchen nähert, scheint er unheimlich zu leuchten. [...] Es schlägt Mitternacht. Die Eule auf der Uhr hat sich zum Schrecken Klaras in den Paten Drosselmayer verwandelt, der spöttisch auf sie herabsieht. [...] Klara will weglaufen, kann aber nicht. Sie hört das Trippeln von Mäusen, die von allen Seiten herankommen. Erschreckt sinkt sie auf einen Stuhl. Alles verschwindet. Die Szene öffnet sich, der Weihnachtsbaum wächst riesengroß auf [...].

MUSIKALISCHER ABSCHNITT / MUSIKALISCHE NUMMER	HANDLUNG / WEITERE BEMERKUNGEN
7) Scène (zweite Nachtszene: die Schlacht mit den Mäusen)	Der Wachposten stört mit seinem Warnschuß Puppen und Tambourhäschen auf. Die Mäuse besiegen in der ersten Schlacht die Lebkuchensoldaten und fressen sie auf. Nun mobilisiert der Nußknacker seine Garde. Die gräßliche Mausekönig tritt auf und führt seine Truppen in die zweite Schlacht. Zweikampf Nußknacker – Mausekönig. Um ihren Liebling zu retten, wirft Klara ihren Pantoffel nach dem Mausekönig – und fällt in Ohnmacht. Geschrei und Rückzug der Mäuse. Der Nußknacker verwandelt sich in einen Prinzen, er bemüht sich um Klara, die wieder zu sich kommt. [...] Sie Szene verwandelt sich [...].
Zweites Bild (Winterlicher Tannenwald)	
8) Scène (der von Klara erlöste Nußknacker-Prinz)	Zwerge mit Fackeln stellen sich beim Weihnachtsbaum auf, um den Prinzen und Klara sowie die Spielsachen zu grüßen, die sich in den Baum setzen. Ein hymnisches musikalisches Tableau, das von der mitternächtlichen Spukszene zum flirrenden Schneeflocken-Walzer überleitet.
9) Valse des flocons de neige	›Es beginnt zu schneien. Plötzlich erhebt sich ein Schneesturm. Es wirbeln weiße, leichte Schneeflocken. Kreisender Walzer, 60 Tänzerinnen. Sie drehen sich endlos ...‹ [...].
Zweiter Akt. Drittes Bild	Der Zauberpalast von Konfitürenburg. Phantastische Dekoration.
10) Scène (das Reich der Zuckerfee)	Die Fée Dragée (Zuckerfee) mit ihrem Gefolge.
11) Scène (Klara und der Prinz halten Einzug in Konfitürenburg)	Der Rosenwasser-Fluß beginnt anzuschwellen, Klara und der Prinz erscheinen in einem Muschelboot, das von Delphinen gezogen wird. Großer Empfang. [...] Zwölf kleine Pagen führen vier Damen: die Prinzessinnen von Konfitürenburg, des Prinzen Schwestern. [...] Der Nußknacker-Prinz erzählt seine Geschichte, und wie ihn Klara gerettet hat. [...] Alle huldigen Klara. Fanfaren: Auf ein Zeichen der Zuckerfee erscheint ein üppig gedeckter Tisch auf der Bühne: Ihm entsteigt das lukullische Personal des folgenden Divertissements, Schokolade, Kaffee und Tee, sowie die Figuren der übrigen Charaktertänze.

MUSIKALISCHER ABSCHNITT/ MUSIKALISCHE NUMMER	HANDLUNG / WEITERE BEMERKUNGEN
12) Divertissement	/
a) Le chocolat (Spanischer Tanz) b) Le café (Arabischer Tanz) c) Le thé (Chinesischer Tanz) d) Trépak (Russischer Tanz) e) Danse des mirlitons (Tanz der Rohrflöten) f) La mère Gigogne et les polichinelles	
13) Valse des fleurs	Walzer von Blumen und großen Girlanden, die dem Brautpaar einen riesigen Blumenstrauß überreichen.
14) Pas de deux a) La fée Dragée avec le prince Orgeat b) Variation I pour le danseur c) Variation II pour la danseuse d) Coda	Hier würde man ein Pas de deux von Klara und dem Prinzen erwarten – die Klara der ersten Aufführung war aber, wie das Tanzprogramm [die musikalisch-szenischen Pläne] Petipas mit den Kinderrollen vor allem im ersten Akt vorsah, ein (zwölfjähriges) Mädchen. So führen Fée Dragée und Prinz Orgeat diesen groß angelegten Pas de deux [...] aus. [Zum Tanz der Zuckerfee führt Kohlhase des Weiteren an:] Petipa hatte zur Variation II in seinem Programm [den musikalisch-szenischen Plänen] ergänzt: ›Man muss das Fallen der Wassertropfen in den Fontänen hören.‹ Čajkovskij fand dazu die angemessene Klangfarbe. Im Frühsommer 1891 hatte er in Paris die Celesta Mustel kennengelernt und versprach sich von diesem Instrument einen ›kolossalen Effekt‹. Für die perlenden und glitzernden Wassertropfen der Zuckerfee-Variation scheint die Celesta in der Tat wie geschaffen.
15) Valse finale et Apotheose	›große allgemeine Coda für alle, die sich auf der Bühne befinden, und für die, die ihre Tänze schon absolviert haben.‹

**Abbildung 65:** Tabellarische Übersicht über die einzelnen Nummern von *Der Nussknacker* op. 71 von Pjotr Iljitsch Tschairowsky sowie damit verbundene Handlungsinhalte und weitere Bemerkungen nach Thomas Kohlhase (originale Orthografie wurde beibehalten).<sup>994</sup>

994 Ebd., S. 43–47.

Tatsächlich tun sich, wie schon von vielen Autor:innen angemerkt, im Vergleich zum Ursprungstoff erhebliche Lücken auf. Nicht nur tauscht Petipa zu einem nicht unbeträchtlichen Maße Figuren und Namen aus (aus der Hoffmann'schen bzw. Dumas'schen Hauptperson Marie wird z. B. Klara bzw. Clara<sup>995</sup>, auch streicht er einige Charaktere gänzlich – z. B. Prinzessin Pirlipat und Frau Mauserinks – oder er fügt einige neue – z. B. die Zuckerfee bzw. die Fée Dragée sowie den Prinzen Orgeat – hinzu. Gerade hinsichtlich der Hinzufügung neuer Charaktere scheint Petipa damit bestimmte Leckereien, die nicht ausschließlich, aber vor allem im Puppenreich anzutreffen sind, zu personifizieren und für seine Zwecke zu nutzen. So ist bei Hoffmann von einem »Mandelmilchsee«<sup>996</sup> bzw. einem »lac Orgeat«<sup>997</sup> (als Analogie zum Prinzen Orgeat) die Rede und an anderer Stelle tauscht Marie ihre »Zuckererbsen«<sup>998</sup> bzw. »dragées«<sup>999</sup> ein, um den Nussknacker zu schützen, womit die Zuckerfee bzw. die Fée Dragée abzuleiten wären.

Noch beträchtlicher als die Variierung der Charaktere aber fallen, wie auch Kohlhase betont,<sup>1000</sup> die großformalen, narrativen Kürzungen aus: So endet der dramaturgische Höhepunkt des Handlungsballetts mit dem Schuhwurf auf den Mausekönig, womit der Fluch des Nussknackers aufgehoben wird. Keine Rede ist im Anschluss etwa von Prinzessin Pirlipats Fluch oder dem hintergründig relevanten Antagonismus zwischen Prinzessin Pirlipats Eltern (König und Königin) und Frau Mauserinks. Dementsprechend kontextlos wirkt, wie bereits angedeutet, der Übergang in das Puppenreich. Wie ebenfalls von Kohlhase aufgezeigt (siehe dazu Abb. 65), verschwimmen (in der Erstaufführung) die Rollen zwischen Clara und der (hinzugedichteten) Zuckerfee einerseits sowie dem Nussknacker und dem (ebenso neu erdachten) Prinzen Orgeat andererseits, was im geringen Alter

995 In Wileys Darstellungen heißt die Hauptperson »Clara« (*Tchaikovkys's Ballets*, S. 173), hingegen findet sich bei Kohlhase die eingedeutschte Version »Klara« (*Einführung in ausgewählte Werke Petr Ill'ič Čajkovskijs*, S. 44). Im Folgenden wird zur Bezeichnung der Protagonistin von Clara die Rede sein.

996 Hoffmann, *Nussknacker und Mausekönig*, S. 72.

997 Dumas, *Histoire d'un casse-noisette et autres contes*, S. 75.

998 Hoffmann, *Nussknacker und Mausekönig*, S. 62.

999 Dumas, *Histoire d'un casse-noisette et autres contes*, S. 68.

1000 Kohlhase, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Ill'ič Čajkovskijs*, S. 40.

der Protagonistin bei der Erstaufführung begründet liegt und man zwei Kinder kein Pas de deux tanzen lassen wollte.

Zuletzt ist bemerkenswert, dass Musik und Ballett bereits in den Ausgangserzählungen zumindest eine gewisse Rolle spielen. Bezogen auf eine Szene im Puppenreich ist bei Hoffmann etwa zu lesen: »Kaum hatte sie [Marie] es getan [sich gesetzt], als Schäfer und Schäferinnen ein sehr artiges Ballett tanzten, wozu die Jäger ganz manierlich bliesen.«<sup>1001</sup> Und auch bei Dumas, der mit seiner Fassung *Petipa* direkt beeinflusste, heißt es analog, wenn auch leicht variiert dazu: »A peine y fut-elle, que, comme cela se pratique dans les opéras, les bergers et les bergères, les chasseurs et les chasseuses prirent leurs positions, et commencèrent à danser un charmant ballet accompagné de cors, dans lesquels les chasseurs soufflaient d'une façon très mâle [...].«<sup>1002</sup>

Für die Übertragung auf die Gattung des Balletts können diese, textlich hinterlegten, Anknüpfungsmöglichkeiten, so sie auch interessant und auf den ersten Blick ergiebig erscheinen, nur eine untergeordnete Rolle spielen. Was *Petipa* und Tschaikowsky mit dem Nussknacker-Ballett erschaffen haben, folgt trotz der Bezugnahme auf den Hoffmann'schen und Dumas'schen Stoff nämlich ganz eigenen, gattungsspezifischen Logiken. Demensprechend rigoros können und müssen sie gegebenenfalls – siehe narrative Kürzungen, gegenständliche Personifikationen, Streichung von Charakteren etc. – mit dem Ursprungstoff umgehen. Es soll, mit diesem Bewusstsein, nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein, zu bewerten, ob die Adaption gelungen ist, oder nicht. Viel eher wird von Interesse sein, welche gewählten Objektrelationen bzw. Konnotationen – und damit einhergehend etwa narrativen Aspekte, Figurenkonstellationen, Verortungen, Atmosphären und Emotionen – mit der Verwendung von Tschaikowskys Nussknacker-Musik bzw. den einzelnen Nummern film- und werbefilmhistorisch fortbestehen bzw. auf welche Arten und Weisen diese aufgegriffen und gegebenenfalls transformiert werden.

---

1001 Hoffmann, *Nussknacker und Mausekönig*, S. 72.

1002 Dumas, *Histoire d'un casse-noisette et autres contes*, S. 74.

### 5.2.2 KOMPOSITORISCHE ANALYSE

Der Werbefilm BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER nutzt, wie eingangs erwähnt, Teile von *Tanz der Zuckerfee* und dem *Marsch*. Beide musikalischen Nummern sollen im Folgenden näher betrachtet werden, wobei jene Takte und Formteile, die tatsächlich im Werbefilm Verwendung finden, im besonderen Maße analysiert werden. Dies geschieht, obwohl vereinzelt und überblicksartig auch globalere Ausführungen zu den Nummern erfolgen, explizit zu Lasten der übrigen Takte und Formteile.

#### *Tanz der Zuckerfee*

Der in der Tonart e-Moll geschriebene *Tanz der Zuckerfee* besteht insgesamt aus 84 Takten und ist in kleinere Formabschnitte unterteilbar (siehe dazu Abb. 66). Ein detaillierter Blick in den Klavierauszug<sup>1003</sup> verrät, dass man eine Abfolge aus A-B-A'-C ableiten kann.

Teil A erstreckt sich hierbei von Takt 1 bis Takt 20 und Teil B von Takt 21 bis Takt 36, wobei Teil B von der zweiten Zählzeit von Takt 32 bis Takt 36 ein (wohlgemerkt nicht im Klavierauszug, aber in der Partitur nachvollziehbares) Celesta-Solo enthält. Die Takte 37 bis 52 (A') lehnen sich in variiertes Form wieder an A an und D bildet mit den Takten 53 bis 84 den Abschluss. Die gesamte Nummer steht in der Tonart e-Moll und weist einen 2/4-Takt auf. Für die Formteile A, B und A' gibt Tschaikowsky das Tempo mit *Andante ma non troppo* an. Dem abgesetzten Teil C hingegen wird ein *Presto* hinzugefügt. Als für das Forschungsinteresse relevant erachte ich im Speziellen die Takte 1–12, welche allesamt Bestandteil von Formteil A sind. Diese werden im Folgenden näher analysiert. Es sei vorab noch angemerkt, dass sich ergebende Unterschiede des Klavierauszuges im Vergleich zur Partitur in den Abbildungsbeschreibungen aufgezeigt werden. Dies gilt für alle Notenbeispiele dieses Untersuchungsgegenstandes sowie für die Analyse von Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30 in Kap. 5.3.

1003 [Pyotr Ilyich] Tschaikowsky, *Casse-Noisette op. 71 – Piano Score*, A Compilation Consisting of the 1892 Edition Arranged by Sergei Taneyeff. Edited and Annotated, with a Supplement of Additional Music Arranged by Peter March, Princeton, NJ] und Berlin, <sup>3</sup>2004.

158 **A** *Variation II — Dance of the Sugar-Plum Fairy*  
Andante ma non troppo (♩ = 60)

159

160 **A'**

161

162 **B**

163

164

165

166 **C** Presto.

167

168

169

170

171

172

173

174

175

**Abbildung 66:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Klavierauszug sowie Kentlichmachung der A-B-A'-C-Struktur.<sup>1004</sup>

1004 Ebd., S. 158–161, Abdruckgenehmigung: Hal Leonard Europe BV.

*Variation II — Dance of the Sugar-Plum Fairy*  
**Andante ma non troppo** (♩ = 80)

	TAKT 1				TAKT 2				TAKT 3				TAKT 4			
ZÄHLZEIT	1	u.	2	u.	1	u.	2	u.	1	u.	2	u.	1	u.	2	u.
FUNKTION	t		s <sup>56</sup>		♯♯ <sup>79</sup>		♯ <sup>479</sup>		t		s <sup>56</sup>		♯♯ <sup>79</sup>		♯ <sup>47</sup>	
MOTIV	/															

**Abbildung 67:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 1–4 des Klavierauszugs (oben)<sup>1005</sup> und Analyse (unten).

Für die Takte 1–4 (siehe dazu Abb. 67) ergibt sich hinsichtlich der Aufteilung zwischen linker und rechter Hand insofern ein durchgehendes Muster, als dass die niederfrequenten, hier oktavierten Töne einerseits der linken Hand sowie den je ersten und dritten Achtelnoten – und die höherfrequenten, nachschlagakkordartigen Töne andererseits der rechten Hand sowie den je zweiten und vierten Achtelnoten eines Taktes zugeordnet werden. Rhythmisch ergibt sich dementsprechend ein stabiles und konsistentes Bild. Zum Zwecke der harmonischen Analyse ist es sinnvoll, jeweils zwei sukzessive erklingende Achtelnoten derselben übergeordneten Zählzeit (das heißt erste und zweite sowie dritte und vierte Achtelnoten eines Taktes) im Kontext zu lesen, wobei anzuerkennen ist, dass die Töne der linken Hand (e) zusätzlich eine Funktion als Orgelpunkt übernehmen. Mit den Tönen e, g und h ergibt sich auf der ersten Zählzeit (erste und zweite Achtelnoten) ein Tonikaakkord, auf welchen auf der zweiten Zählzeit ein subdominanter Zusammenklang mit hinzugefügter Sexte (*Sixte ajoutée*) folgt. Der diesem Zusammenklang oftmals folgenden Dominante setzt Tschaikowsky auf der ersten Zählzeit von Takt 2 (erste und zweite Achtelnoten) einen doppeldominantischen Klang entgegen, der die Besonderheit aufweist, dass nicht sein Grundton (fis), dafür aber Septime (e) und None (g) zu vernehmen sind. Der als Terz ebenfalls enthaltene Ton ais wirkt in Bezug auf die Tonart h-Moll (welche nicht kadenzial gefestigt wird) kurzzeitig wie ein Leitton

<sup>1005</sup> Ebd., S. 158, Abdruckgenehmigung: Hal Leonard Europe BV.

und strebt nach Auflösung hin zur entsprechenden Tonika. Tatsächlich folgt auf der zweiten Zählzeit von Takt 2 (dritte und vierte Achtelnoten) ein Akkord mit einem (hier gestrichenen Grundton) h. Die genaue Zusammensetzung (dis, e, a, c) allerdings verwirft die potenzielle Interpretation als Tonikaklang (dieser entspräche den Tönen h, d, f) von h-Moll, indem die Note dis als Leitton fungiert und damit wiederum ein dominantischer Klang in Bezug auf die Tonart e-Moll vorliegt. Folgerichtig schließt sich auf der ersten Zählzeit von Takt 3 die Tonika an. Die Takte 3 und 4 stellen eine Wiederholung der Takte 1 und 2 dar. Innerhalb der Takte 1–4 ist darüber hinaus kein Motiv zu isolieren. Aus der Perspektive der Dynamik hingegen ist ein *p* für piano auszumachen.



	TAKT 5		TAKT 6		TAKT 7		TAKT 8	
ZÄHLZEIT	1	u. 2	1	u.	2	u.	1	u. 2
FUNKTION	t	s <sup>56</sup>	Đ <sup>479</sup>	ĐĐ <sup>79</sup>	(D <sup>79</sup> )s	ĐĐ <sup>79</sup>	Đ <sup>479</sup>	t s <sup>56</sup> t
MOTIV	/	A						/

**Abbildung 68:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 5–8 des Klavierauszugs (oben)<sup>1006</sup> und Analyse (unten). In der Partitur (siehe dazu Abb. 70) erklingt in Takt 6 (erste Achtelnote) zusätzlich ein a (Septime), das in der harmonischen Analyse (obwohl im Klavierauszug nicht zu finden) zusätzlich berücksichtigt wurde.

Dies ändert sich für die Takte 5–8 (siehe dazu Abb. 68), welche mit *mf*, also mit der Abkürzung für mezzoforte gekennzeichnet sind. Mit dieser dynamischen Steigerung einher gehen weitere Veränderungen: Zwar setzt sich in der linken Hand das in den Takten 1–4 beide Hände umfassende rhythmische Muster fort, jedoch gesellt sich in der rechten Hand ein rhythmisch eigenständiges, Achtel- und 16tel-Noten inkludierendes und akkordisch untersetztes Motiv hinzu, das sich von Takt 5 bis Takt 8 erstreckt. Nicht nur ergeben sich dadurch neue harmonische Zusammenklänge, auch erlauben diese der Melodie, wie zu se-

1006 Ebd., Abdruckgenehmigung: Hal Leonard Europe BV.

hen sein wird, auf eine ganz bestimmte Weise zu operieren. Widmen wir uns zunächst der Harmonik. Wie in den Takten 1 und 3 erklingt auch in Takt 5 eine Abfolge aus Tonika und Subdominante mit Sixte ajoutée. Für die Takte 6 und 7 ergeben sich Besonderheiten, da sich zu den (einfach) dominantischen Akkorden (Takt 6, erste Achtelnote und Takt 7, zweite Hälfte) eine Quarte, eine Septime und eine None hinzugesellen und die Grundtöne dieser Akkorde jeweils gestrichen werden. Neben einer Zwischendominante (bzw. Sekundärdominante) auf der Subdominante, welche ebenso eine Septime und (verminderte) None sowie einen gestrichenen Grundton aufweist (Takt 6, zweite Hälfte), nutzt Tschaikowsky in Takt 7 (erste Hälfte), wie zweifach bereits innerhalb der Takte 1–4 (und zusätzlich in Takt 6, zweite Achtel) geschehen, einen doppel-dominantischen Akkord (erneut mit Septime, None und gestrichenem Grundton), der jedoch keinen Tonartwechsel initiiert. Es ist innerhalb der Spanne der zweiten Hälfte von Takt 6 bis Ende Takt 7 nun genau die Abfolge von Zwischendominante der Subdominante (die nicht regelgerecht aufgelöst wird), Doppeldominante und Dominante, die es dem Melodieverlauf mit den Tönen  $d^3$ – $cis^3$ – $c^3$  innerhalb derselben Spanne ermöglicht, *chromatisch* hinabzugleiten. Was Tschaikowsky damit gelingt, ist die Integration zweier, scheinbar diametral entgegenstehender Prinzipien. Zum einen betrifft dies das Prinzip der Diatonik. Diatonische Tonleitern bestehen innerhalb einer Oktave (zwölf Töne) aus sieben ausgewählten Tönen (Heptatonik), welche entweder einen oder zwei Halbtonschritte (Ganztonschritt) auseinanderliegen. Wichtig dabei: Vor und nach einem Halbtonschritt stehen immer Ganztonschritte. Das heißt, dass in der Regel keine zwei Halbtonschritte aufeinanderfolgen, was chromatische Abfolgen (sprich die Verkettung von mindestens zwei Halbtonschritten) ausschließt. Die aus der diatonischen Tonleiter resultierenden Stammtöne bilden sodann das zu verwendende Material für Akkorde und die Basis für funktionsharmonische Zuordnungen. Die definitorische Enge der Diatonik bedeutet zuletzt, dass alle übrigen Töne (mit Ausnahmen) als tonleiterfremd zu werten sind. Auf der anderen Seite steht das Prinzip der Chromatik. Chromatische Tonleitern inkludieren innerhalb einer Oktave alle zwölf Töne. Alle Tonstufen gelten als gleichwertig bzw. gehorchen diese keinen funktionsharmonischen Zuordnungen.

Da sich Tschaikowsky mit der Verwendung von Doppel- und Zwischendominanten (sowie dem Hinzufügen zugehöriger Septimen und Nonen) aber zeitweise Tonmaterial aus fremden diatonischen Tonleitern (namentlich den Ton *cis* aus der Tonleiter *h-Moll*) leiht, gelingt es ihm, wenn auch nur kurz-

zeitig, chromatische Melodieverläufe zu erzeugen, ohne dabei grundlegend gegen die Regeln der Diatonik zu verstoßen. Folglich kann er sich, bei gleichzeitiger Berücksichtigung von funktionsharmonischen Zuordnungen, deutlich freier durch den tonalen Raum bewegen.

Dieser, zwei harmonische Prinzipien vereinende, scheinbar magische Vorgang kann, wie zu sehen sein wird, konnotativ wie objektrelational nicht ungenutzt bleiben. Dass sich die Zuhörer:innen des diatonisch kompatiblen, chromatischen Melodieverlaufs möglichst gewahr werden sollen, kann des Weiteren damit begründet werden, dass die relevanten Töne  $d^3$ – $cis^3$ – $c^3$  sehr exponiert auftreten, indem sie je zweimal wiederholt werden. Dies geschieht innerhalb des Motives an keiner weiteren Stelle.

Takt 8 letztlich steht wieder klar im Zeichen der chromatikfreien Diatonik, was die harmonische Abfolge aus Tonika, Subdominante mit Sixte ajoutée und erneuter Tonika bekräftigt. Auch die Melodiefolge ( $h^2$ – $e^3$ – $c^3$ – $e^3$ – $h^2$ ) fällt hier nicht mit leiterfremden Tönen auf, was im Übrigen auch schon zu Beginn des Motives der Fall war – über die Takte 5 und 6 erklingt eine Abfolge aus  $g^3$ – $e^3$ – $g^3$ – $fis^3$ – $dis^3$ – $e^3$ .



	TAKT 9				TAKT 10				TAKT 11				TAKT 12			
ZÄHLZEIT	1	u.	2	u.	1	u.	2	u.	1	u.	2	u.	1	u.	2	u.
FUNKTION	$\text{DD}^{5-79}$	$s\text{P}^{56}$	$\text{D}^{79}$	$\text{D}^{569}$	t	$\text{DD}^{79}$	$(\text{D}^{79})_s$	$\text{DD}^7$	D	$\text{DD}^{5-7}$	D					
MOTIV	/	A'														/

**Abbildung 69:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 9–12 des Klavierauszugs (oben)<sup>1007</sup> und Analyse (unten). In der Partitur (siehe dazu Abb. 70) erklingt in Takt 9 (vierte Achtelnote) zusätzlich ein a (Septime), das in der harmonischen Analyse (obwohl im Klavierauszug nicht zu finden) berücksichtigt wurde. Das a des vorherigen Klages (Takt 9, dritte Achtelnote) kann alternativ zum darauffolgenden hinzugedacht werden.

1007 Ebd., Abdruckgenehmigung: Hal Leonard Europe BV.

In den Takten 9 bis 12 (siehe dazu Abb. 69) ist das Motiv mit identischer Rhythmik erneut zu hören, jedoch variiert es hinsichtlich des melodischen Verlaufes. Zunächst startet es – um eine Oktave nach unten verschoben – wieder mit den Initialtönen  $g^2-e^2-g^2-fis^2$ . In Takt 10 allerdings scheint es die oktavische Verschiebung kompensieren zu wollen und räkelt sich – entgegen des ersten motivischen Durchganges – mit  $c^3$  und  $h^2$  nach oben, um anschließend über die zweite Hälfte Takt 10 bis Ende von Takt 11 erneut jene markante, aus mehreren Tonwiederholungen bestehende rhythmische Struktur abzubilden, die wir in den Takten 6 (zweite Hälfte) und 7 kennengelernt haben. Auffällig allerdings ist im zweiten Durchgang, dass mit der Abfolge aus den Tönen  $g^3-fis^3-e^3$  kein chromatischer Verlauf vorzufinden ist – dieser ereignet sich, wie im ersten, erst im dritten Durchlauf erneut (ab Takt 13, hier nicht abgebildet). Gerade durch die Wiederholung chromatisch-diatonischer Vermengungen aber erreicht diese Form der harmonischen Symbiose einen diese Nummer des *Nussknacker*-Balletts durchgehend prägenden Charakter. In Takt 12 hören wir eine Abfolge aus  $dis^3-fis^3-e^3-fis^3-dis^3$ . Die alterierten *dis*-Töne sind dabei jeweils Bestandteil darunterliegender Dominantakkorde. Dies ist ein Unterschied zum ersten motivischen Durchlauf, der auf der Tonika endete. Was die sonstige Harmonisierung des zweiten Motivdurchlaufes angeht, arbeitet Tschaikowsky wiederholt u. a. mit Zwischen- und Doppeldominanten, welche er teilweise mit verminderten Quinten, Septimen und Nonen versieht.

Ein zusätzlicher Blick in die Partitur<sup>1008</sup> (siehe dazu Abb. 70) verrät, dass die Instrumentierung von *Tanz der Zuckerfee* als sukzessive verdichtend bezeichnet werden kann. So findet man in den Takten 1 bis 4 lediglich das Wirken der Streichersektion vor, welche die Spieltechnik *pizzicato* nutzt. Wie bereits im Klavierauszug eine, von den Tonhöhen abhängige, Aufteilung zwischen linker und rechter Hand auszumachen war, so kommt diese hier in der Aufteilung zwischen Bässen und Celli (jeweils erste und dritte Achtelnoten) einerseits sowie Violas und Violinen I & II (jeweils zweite und vierte Achtelnoten) andererseits zu Geltung.

1008 [Pëtr Il'ič] Čajkovskij, *Ščelkuncik*, [Partitur], Moskva 1955 (Polnije sobranie sočinenij, Bände 13a und b).

319

**Вариация II**  
(Pour la danse)<sup>1009</sup>

Allegro ma non troppo (♩ = 120)

3 Flauti I II III  
2 Oboi  
Coro inglese  
2 Clarinetti (A)  
Clarinetto basso (B)  
2 Fagotti  
4 Corni (F)  
Celesta (o Piano)  
Violini I II (4 parti)  
Violini III IV (4 parti)  
Viola (4 parti)  
Vibronelli (4 parti)  
Contrabbassi (2 parti)  
Tutti. Moderato.

320

15.111

Abbildung 70: Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 1–19 der Partitur.<sup>1009</sup>

1009 Ebd., Band 13b, S. 219–220, Abdruckgenehmigung: Abteilung Handschriften/ Historische Drucke der Eberhard Karls Universität Tübingen.

18

2. March

Tempo di marcia viva (♩ = 168)

**A**

**B**

**A'**

19

**B**

**Abbildung 71:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Marsch* (Akt 1, Nr. 2) aus *Nussknacker* op. 71, Klavierauszug sowie Kenntlichmachung der A-B-A'-C-Struktur.<sup>1010</sup>

In Takt 5 gesellt sich dann die für diese Nummer essenzielle Celesta hinzu. Die Bedeutsamkeit dieses Instruments speist sich aus zweierlei Aspekten: Erstens ist sie Trägerin des dominanten Motivs, von welchem sich, wie bereits gezeigt, sowohl Imitationen als auch Variationen finden lassen. Zweitens ist die Bedeutsamkeit ihrer Klangfarbe – vor allem vor dem Hintergrund der damaligen Zeit – unter keinen Umständen zu unterschätzen.

Tschaikowsky begegnete der Celesta, wie schon in Kohlhases Handlungsübersicht zu lesen war, erstmals im Jahre 1891 in Paris und nahm sich vor, diese im Kontext des Orchesters einzusetzen. Als Petipa für die zweite Variation des Pas de deux verlangte, dass man bildlich gesprochen das Fallen der Wassertropfen in den Fontänen hören sollte, sah Tschaikowsky den richtigen Anlass gekommen.<sup>1011</sup> Und in der Tat scheint die klangfarblich zwischen Harfe, Glockenspiel

<sup>1010</sup> Tschaikovsky, *Casse-Noisette* op. 71 – *Piano Score*, S. 18–23, Abdruckgenehmigung: Hal Leonard Europe BV.

<sup>1011</sup> Kohlhas, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Illič Čajkovskijs*, S. 47.

und Klavier zu verortende Celesta bestens für die Metaphorik Petipas und den Gesamtkontext der Zauberwelt des Puppenreiches des *Nussknackers* geeignet.

Die klangfarblich ebenfalls bedeutsame Bassklarinette in B findet ihren Eingang am Ende von Takt 8 (siehe dazu Abb. 70) über einen schrittweise niederwärts gerichteten Lauf – zunächst in 32teln und dann in breiteren Viertelnoten, welche sich über knapp zweieinhalb Takte ziehen. Während des 32tel-Laufes ruhen alle weiteren Instrumente kurzzeitig, wodurch die Bassklarinette ihren gesamten Klang entfalten kann. Ab Takt 9 erklingt sie dann gemeinsam mit der Streichersektion und der Celesta.

So auch hier nur die Takte 1–12 näher betrachtet werden, kann jenes bestätigt werden, was Rothkamm im Allgemeinen für die weibliche Variation des Pas de deux postulierte. Die Instrumentierung ist nicht allzu dicht, wir hören kein tiefes Blech und die Nummer ist durch ein wesentliches, hervorstechendes Instrument, die Celesta, geprägt, die darüber hinaus und wie weiter oben bereits erwähnt, in den Takten 32–36 komplett solistisch agiert.

### *Marsch*

Einen kompositorisch-analytischen Einblick soll diese Arbeit auch in den *Marsch* liefern. Da dieser innerhalb des Untersuchungsgegenstandes allerdings nur mit wenigen, sich sehr häufig wiederholenden Takten vertreten ist, fallen die Ausführungen hier eher knapp aus und betreffen im Detail nur jene Teile, welche tatsächlich im Baileys-Werbefilm vertreten sind.

Zur übergeordneten Einordnung lässt sich (hier anhand des Klavierauszugs, siehe dazu Abb. 71) erwähnen, dass der Marsch eine A-B-A'-Form aufweist.

Die für hiesige Zwecke zu analysierende Sektion bildet mit den Takten 41–48 den gesamten B-Teil ab. Darüber hinaus steht die komplette Nummer im 4/4-Takt und weist mit einem Kreuzvorzeichen übergeordnet die Tonart G-Dur auf. Das Tempo wird mit *Tempo di marcia viva* ausgewiesen.

Widmen wir uns weiteren Details. Zunächst ist auszumachen, dass der B-Teil, trotz der übergeordneten Tonart G-Dur, vollumfänglich in der Paralleltonart e-Moll verankert ist. Dies wird, wie zu sehen sein wird, innerhalb der Takte 41–48 mehrfach kadenzial bestätigt.

Ausgehend von e-Moll liefert die Analyse der Takte 41–42 (siehe dazu

Abb. 72) folgendes Bild: Innerhalb der ersten drei Zählzeiten von Takt 41 erklingen mehrfach Tonikaakkorde (e, g, h). Dieser harmonischen Grundierung folgt auf der vierten Zählzeit eine Alterierung der Terz (g zu gis) sowie eine Hinzufügung einer Septime (d). Damit baut sich auf der Stufe der Tonika ein Durseptakkord (e, gis, h, d) auf, der als Zwischendominante zur Subdominante fungiert und folgerichtig auf den Akkord a-Moll (als potenzielle Tonika der Tonart a-Moll) abzielt. Tatsächlich ist auf der ersten Zählzeit von Takt 42 ein Akkord mit dem Grundton a zu hören, er tritt jedoch terzalteriert auf (a, cis, e) auf, was auf Zählzeit 2 aber unvermittelt zurückgenommen wird – stattdessen erklingt zusätzlich eine Sixte ajoutée (a, c, e, fis). Die sich theoretisch per Kadenzierung bietende Gelegenheit der Etablierung des a-Moll-Akkordes als Tonikaklang der Tonart a-Moll wird im Folgenden aber verworfen, indem auf Zählzeit 3 von Takt 42 die Tonika der Tonart e-Moll erklingt und letztere damit per Plagalabschluss bestätigt wird.

	TAKT 41				TAKT 42			
ZÄHLZEIT	1	2	3	4	1	2	3	4
FUNKTION (E-MOLL)	t			(D <sup>7</sup> ) <sub>s</sub>	S	s <sub>5</sub> <sup>6</sup>	t	D <sub>4</sub> <sup>7</sup>
MOTIV	A							

**Abbildung 72:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Marsch* (Akt 1, Nr. 2) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 41–42 des Klavierauszugs (oben)<sup>1012</sup> und Analyse (unten).

Tatsächlich muss die Abfolge der Harmonien noch aus einer anderen Perspektive betrachtet werden: Speziell die Aneinanderreihung der Klänge E<sup>7</sup>, A, a<sub>5</sub><sup>6</sup> und e (Takt 41, Zählzeit 4 bis Takt 42, Zählzeit 3) ermöglicht nämlich jenes, was bereits im *Tanz der Zuckerfee* zu sehen war: die Bildung einer chromatisch herabführenden Linie. Die Töne dieser Linie werden in der linken Hand des Klavierauszuges insofern erkenntlich, als dass sie aus suk-

<sup>1012</sup> Tschaikovsky, *Casse-Noisette* op. 71 – Piano Score, S. 18–23, Abdruckgenehmi-

zessive erklingenden Viertelnoten bestehen und die Abfolge  $d^1$ – $cis^1$ – $c^1$ – $h$  ausbilden. Wieder also werden Aspekte der Diatonik und der Chromatik vereint. Deutlich zu betonen allerdings ist, dass letztere im *Marsch* deutlich weniger exponiert, nämlich nur in der Begleitung, in Erscheinung tritt. Dies gilt umso mehr in Betrachtung des sich über die Takte 41–42 erstreckenden Motives, das sich, (anders als das Motiv in *Tanz der Zuckerfee*) durchgehend im diatonischen Raum bewegt. Darüber hinaus lässt sich über das Motiv des Marsches aussagen, dass es aus durchgehend im staccato vorgetragenen 16tel-Noten besteht – rhythmisch also (ebenso wie die Begleitung) konsistent erscheint – und sich schrittweise, maximal kleinsprünge abwärts bewegt.



	TAKT 43				TAKT 44			
ZÄHLZEIT	1	2	3	4	1	2	3	4
FUNKTION (E-MOLL)	t				(D <sup>7</sup> ) <sub>s</sub>	S	s <sub>5</sub> <sup>6</sup>	t → t
MOTIV	A'							

**Abbildung 73:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Marsch* (Akt 1, Nr. 2) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 43–44 des Klavierauszugs (oben)<sup>1013</sup> und Analyse (unten). Mit einem Pfeil (»→«) werden Durchgangsharmonien gekennzeichnet.

Die Takte 43–44 (siehe dazu Abb. 73) gestalten sich sehr ähnlich zu den beiden vorangegangenen Takten. Unterschiede finden sich hauptsächlich darin, dass das Motiv, mit kleinen weiteren Anpassungen, um eine Oktave nach unten transponiert erscheint. Auch die Begleitung wird von dieser Transponierung zumindest teilweise in Mitleidenschaft gezogen. Harmonisch betrachtet ist einzig erwähnenswert, dass das Motiv, anders als in den beiden Takten zuvor, nicht dominantisch (Takt 42, Zählzeit 4), sondern mit der

gung: Hal Leonard Europe BV.

1013 Ebd., Abdruckgenehmigung: Hal Leonard Europe BV.

Tonika endet (Takt 44, zweite Hälfte). Nimmt man die Takte 41–44 als Gesamtheit, so ist zu beobachten, dass sie in den Takten 45–48 fast identisch wiederholt wird.

Wie in *Tanz der Zuckerfee* lohnt es sich ebenso beim *Marsch* hinsichtlich der Instrumentierung die Partitur in Augenschein zu nehmen (siehe dazu Abb. 74). Auffälligstes Merkmal ist, dass das sich über zwei Takte erstreckende Motiv zwischen den Streichern (Takte 41–42 sowie Ende Takt 44–46) und Holzbläsern (43–44 und 47–48) hin- und herpendelt. Die jeweils nichtmelodieführende Sektion übernimmt sodann begleitende Funktionen. Auffällig ist zudem, dass die chromatisch nach unten führende Linie jeweils separat instrumentiert wird.

Übergeordnet lassen sich im Vergleich zwischen dem *Tanz der Zuckerfee* und dem *Marsch* einerseits Gemeinsamkeiten bzw. Kompatibilitäten und andererseits Unterschiede feststellen, welche sich für die Collage im Baileys-Werbefilm als nützlich erweisen werden. Zu den Gemeinsamkeiten lassen sich die jeweils binäre Taktart und die prinzipiell motivische Arbeit zählen. Darüber hinaus erleichtern die Tonarten e-Moll (*Tanz der Zuckerfee*) und G-Dur (*Marsch*) über die gleiche Anzahl an Vorzeichen und damit enge harmonische Verwandtschaft die Bildung von Collagen ohne transponieren zu müssen (ohnehin agiert der B-Teil des Marsches bereits in der Paralleltonart e-Moll).

Beide Nummern unterliegen, neben der Diatonik, auch chromatischen Einflüssen. Hier allerdings macht sich ein qualitativ relevanter Unterschied bemerkbar, denn dort wo der *Marsch* die Chromatik subtil, sprich über eine Nebenstimme einfließen lässt, exponiert der *Tanz der Zuckerfee* diese, indem sie einen relevanten Bestandteil des Motives ausmacht (man denke zudem an die zweifache Wiederholung relevanter Töne der chromatischen Linie) und darüber hinaus effektiv, das heißt über die zum damaligen Zeitpunkt innovative Celesta, instrumentiert wird.

Zuletzt sind als Unterschied die jeweiligen Tempoangaben auszumachen. Dem *Andante ma non troppo* (80 Viertelschläge pro Minute) aus dem *Tanz der Zuckerfee* steht ein *Tempo die marcia viva* (Schläge pro Minute) im *Marsch* gegenüber. Dies stellt einen klaren Kontrast dar.

The image displays a page of a musical score, oriented vertically. It contains three systems of music, each with five staves. The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The systems are labeled with measure numbers 41, 42, and 43 at the beginning of each system. The score is written for a full orchestra, with parts for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, and Trombones. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

**Abbildung 74:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Marsch* (Akt 1, Nr. 2) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 41–49 der Partitur.<sup>1014</sup>

1014 Čajkovskij, *Ščelkunčik*, Band 13a, S. 50–52, Abdruckgenehmigung: Abteilung

### 5.2.3 FILMHISTORISCHE ANALYSE

Die Welt des Films hat die Konnotationszusammenhänge, welche Tschaikowskys *Nussknacker*-Musik innewohnen, bereits vielfach aufgegriffen. Allerdings ist dies in jeweils spezifischer Art und Weise geschehen.

#### *FANTASIA*

Zu nennen wäre zunächst der von Walt Disney noch persönlich produzierte Zeichentrickfilm *FANTASIA* (James Algar und Samuel Armstrong, USA 1940). Auf dem Grundkonzept der *SILLY SYMPHONIES*-Reihe (Walt Disney et al., USA 1929–1939) aufbauend, wurden hier bedeutende Werke der Kunstmusik über Animationen mehr oder minder frei bebildert. Darüber hinaus finden sich immer wieder Szenen, die den Dirigenten Leopold Stokowski sowie das Orchester in silhouettierter Art und Weise darstellen. Als auditiver Impulsgeber dienten dabei einzelne Werke Tschaikowskys, Johann Sebastian Bachs, Paul Dukas', Igor Strawinskys, Ludwig van Beethovens, Amilcare Ponchiellis, Modest Mussorgskis und Franz Schuberts. Auf der Ebene der Audio-technik gedachte man zusätzlich neue Standards zu setzen: So wurde eigens für dieses Projekt der sogenannte *Fantasound* entwickelt, ein stereobasiertes Soundsystem, das sich jedoch durch das Erfordernis der Nachrüstung von Kinosalen zu Kriegszeiten und den damit einhergehenden Restriktionen nicht durchsetzen konnte.<sup>1015</sup>

Am *Nussknacker* bediente sich Disney ausgiebig. So sind neben dem *Tanz der Zuckerfee* auch der *Chinesische Tanz*, der *Tanz der Rohrflöten*, der *Arabische Tanz*, der *Russische Tanz* und der *Blumenwalzer* zu hören. Damit nähert sich Disney den Inhalten der *Nussknackersuite* op. 71a an, die als Vorlage auch benannt wird.<sup>1016</sup> Es wird dieser aber nicht in vollem Umfange entsprochen. So ist der in diesem Kapitel zentrale *Marsch* beispielsweise nicht vertreten. Den einzelnen filmischen Kopplungen zwischen Kunstmusik und Animation gehen Erklärungen des Musikkritikers Deems Taylor voran. Neben einer allgemeinen Programmbeschreibung unterscheidet er zu Beginn des Films zunächst zwischen den unterschiedlichen Kategorien der Kunstmusik, die in *FANTASIA* Eingang fanden:

---

Handschriften / Historische Drucke der Eberhard Karls Universität Tübingen.

1015 Cooke, *A History of Film Music*, S. 292.

1016 *FANTASIA* (James Algar/Samuel Armstrong, USA 1940, TC 00:14:13–00:14:43.

What you're going to see are the designs and pictures and stories that music inspired in the minds and imaginations of a group of artists. [...] Now, there are three kinds of music on this Fantasia program. First is the kind that tells a definite story. Then there's the kind that, while it has no specific plot, does paint a series of, more or less, definite pictures. Then there's a third kind, music that exists simply for its own sake [,] [...] what we call absolute music.<sup>1017</sup>

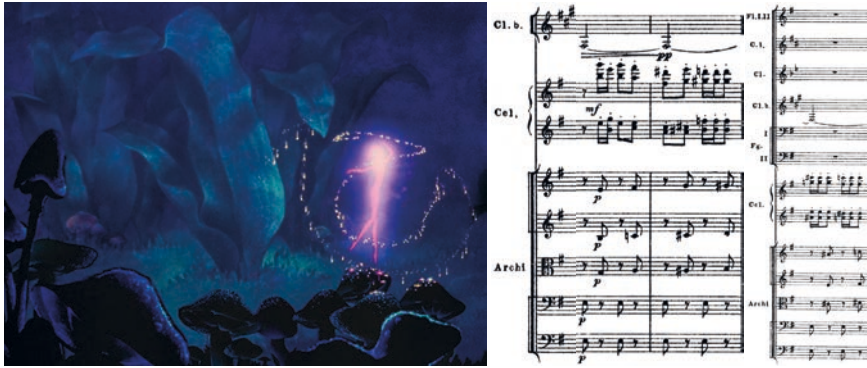
An dieser Stelle macht Taylor – wenn auch eher implizit – deutlich, dass er sich des objektrelationalen bzw. konnotativen Potenzials, vor allem von jener Musik bewusst ist, welche mit außermusikalischen Inhalten verknüpft ist. So verwundert es nicht, dass er bei der mit zahlreichen Inhalten beladenen *Nussknacker*-Musik explizit erwähnt, dass dieser eben nicht visuell in Erscheinung tritt: »Incidentally, you won't see any nutcracker on the screen. There's nothing left of him but the title.«<sup>1018</sup>. Die scheinbar unzertrennlichen Banden zwischen Musik und vermuteter Konnotation treten somit besonders zutage. Und tatsächlich: Anstelle des Nussknacker-Stoffes sehen wir beim Erklängen von *Tanz der Zuckerfee* in verschiedensten Farben leuchtende Feen, die, kometengleich, lange Schweife hinter sich herziehen. In einem floralen Ambiente bestäuben sie verschiedenste Pflanzenarten, die nach einem leichten Stoß mit dem Zauberstab blühend ihre gesamte Schönheit zu Tage tragen. Gespickt ist die gesamte Szenerie mit glänzenden Lichteffekten, die passgenau zu Akzenten auf der musikalischen Ebene aufflackern. Im Kontrast zum dunklen Nachthimmel wirken die leuchtenden Farbkleckse umso deutlicher (wie Marschall schildert, ist die Farbenpracht in *FANTASIA* vorrangig dem komplexen Zusammenspiel aus Drei-Farben-Kamera und dem Technicolor-Druckverfahren zu verdanken)<sup>1019</sup>. Die Kamera scheint darüber hinaus ebenso schwerelos und vom Boden losgelöst, wie die Feengestalten. Dies geschieht vor allem an jenen Stellen, an welchen sie Schwenk- und Rollbewegungen

1017 Ebd., TC 00:02:14–00:03:03.

1018 Ebd., TC 00:14:44–00:14:48.

1019 Marschall, Susanne, »Somewhere Inside the Rainbow – Musicals in Technicolor«, in: *Glorious Technicolor*, hrsg. von Connie Betz, Rainer Rother und Annika Schaefer, Berlin 2015, S. 75.

gekonnt verknüpft<sup>1020</sup>. Obwohl nun das Sujet des Nussknackers nicht explizit behandelt wird, steht die Szene auf einer übergeordneten Ebene doch nicht ganz unverbunden mit dem Original und dessen Konnotationswelten dar. Denn: Die sich grazil bewegenden Phantasiewesen, ihre feenhaft Physiognomie und ihre Art und Weise, sich schwebend-elegant durch den Raum hindurchzubewegen, scheinen mit dem Balletttanz und somit mit *Der Nussknacker* unter einer Vielzahl von Aspekten verknüpft. Um dies noch stärker zu verdeutlichen, soll eine Einstellung etwas genauer analysiert werden – jene nämlich, in welcher eine in violett gehaltene Fee in Erscheinung tritt (siehe dazu Abb. 75, links).<sup>1021</sup>



**Abbildung 75:** Ballettartig tanzende Fee aus *FANTASIA* (James Algar und Samuel Armstrong, USA 1940) (links)<sup>1022</sup> und Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 13–15 der Partitur (rechts)<sup>1023</sup>. Relevante Akkorde treten zugunsten der Bewegungsunterstreichung in arpeggierter Form auf.

Ähnlich wie ihre Gefährtinnen ist sie mit der Fähigkeit des Fliegens ausgestattet und nutzt diese intensiv. Sie sticht jedoch dadurch heraus, dass sie ihren Flug zeitweise unterbricht, um mehrere – durch den Zauber ihres sprühenden Stabes begleitete – Pirouetten am Boden zu vollziehen. Dies kann der

1020 *FANTASIA* (James Algar / Samuel Armstrong, USA 1940), Walt Disney Studios Home Entertainment, Blu-ray [o. J.], TC 00:16:41–00:16:50.

1021 Ebd., TC 00:15:27–00:15:36.

1022 Ebd., TC 00:15:29.

1023 Čajkovskij, *Ščelkuncik*, Band 13b, S. 220, Abdruckgenehmigung: Abteilung Handschriften / Historische Drucke der Eberhard Karls Universität Tübingen.

Bewegungsart nach als eine visuell ausgestaltete Hommage an das klassische Ballett des Originals gedeutet werden. Zusätzlich ist man in dieser Szene sehr darauf bedacht, musikalische und visuelle Bewegungsbögen kongruent zu gestalten. Dies ist bei Disney nicht untypisch, weshalb man, wie auch schon im Theorieteil beschrieben, nicht zuletzt auch explizit von Mickeymousing spricht.

Das Erzeugen von visueller und auditiver Bewegungssynchronität geschieht hier allerdings mit einem kleinen Trick, der besonders auffällt, wenn man genauer in die Partitur blickt. Die Szene der in violett gehaltenen Fee wird durch die Takte 13–15 begleitet (siehe dazu Abb. 75, rechts). Einige Akkorde wurden bei Disney jedoch, gegenläufig zur Partitur, *arpeggiert*, das heißt zu einem gebrochenen Akkord uminterpretiert, in welchem alle vorhandenen Töne kurz hintereinander gespielt werden. Dies betrifft im Speziellen den letzten Akkord von Takt 13, die ersten drei Akkorde von Takt 14 sowie den ersten und vierten Akkord von Takt 15. Auf genau diesen arpeggierten Zusammenklängen vollzieht die violette Fee nun punktgenau ihre Pirouetten, womit die kreisenden Bewegungen noch einmal in besonderer Weise unterstrichen werden. Es ist zudem interessant, dass es gerade die durch das Arpeggio hervorgehobenen Akkorde sind, in welchen die Prinzipien der Diatonik und der Chromatik am deutlichsten integriert (s. o.) werden. Der Moment des Höchstmaßes an kompositorischem Zauber vereint sich somit mit jener Szene, die referenziell am nächsten an der Bewegungsart des Balletts gelegen ist. Zusätzlich ist zwischen der Disney-Animation und dem *Nussknacker*-Ballett dadurch eine weitere Parallele gegeben, dass sich die Animation an die dem *Tanz der Zuckerfee* zugeordneten Anweisung »pour la danseuse«<sup>1024</sup> hält – beide Werkteile sind also ausschließlich weiblichen Figuren vorbehalten. Zusammenfassend kann zu *FANTASIA* einiges festgehalten werden. Erstens trägt die Disney-Animation das Konnotationspotenzial der Musik nicht explizit, sehr wohl aber implizit – gewissermaßen auf einer Metaebene – weiter. Zweitens nutzt Disney die kompositorische Magie Tschaikowskys, um den Zauber auch auf die Leinwand zu bringen. Drittens erhielten einige wenige Akkorde – es waren gerade jene, die Chromatik und Diatonik vereinen – über das Arpeggieren und das Verknüpfen mit Ballettbewegungen einen herausragenden

---

1024 Kohlhasse, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Ill'ič Čajkovskijs*, S. 46.

Stellenwert. Viertens wurde das Weibliche, nicht zuletzt über die Abwesenheit eines explizit Männlichen, in den Mittelpunkt gerückt.

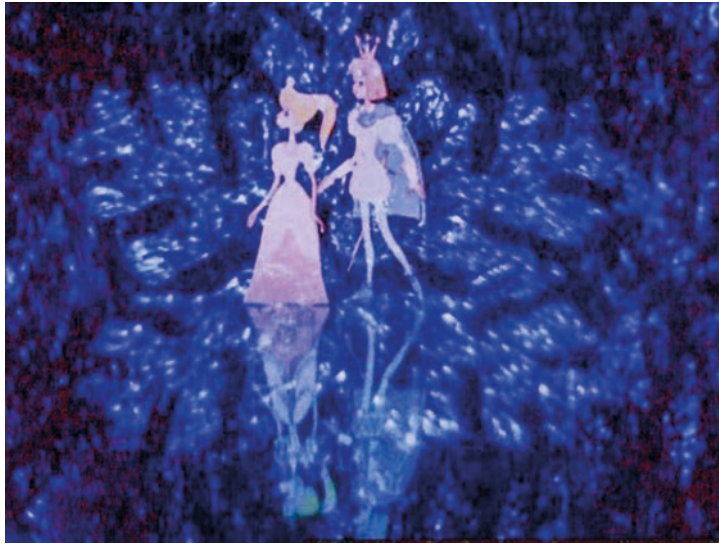
### *SHCHELKUNCHIK*

Neben Disneys *FANTASIA* existieren jedoch noch weitere filmische Werke, welche im Kontext von *Der Nussknacker* stehen. So erschien im Jahre 1973 beispielsweise der Animationsfilm *SHCHELKUNCHIK* (Boris Stepantsev, SU 1973), der auf den sowjetischen Regisseur Boris Stepantsev zurückgeht. Auffallend ist, dass sich die narrative Linie etwas stärker am literarischen Original Hoffmanns orientiert. So wird zum Beispiel, anders als im Ballett, die Vorgeschichte der Feindschaft zwischen dem Königspaar und Frau Mauserinks thematisiert. Gleichwohl aber wird die Narration wiederum insofern vereinfacht, als dass nicht Prinzessin Pirlipat, sondern der Nussknacker selbst das Kind des Königspaares darstellt und von Frau Mauserinks kurz vor ihrem Ableben verflucht wird. Darüber hinaus finden sich weitere Eigenheiten, die dem (politischen) Entstehungskontext geschuldet sind: So stammt die Protagonistin nicht aus gutbürgerlichen Verhältnissen (wie in den Originalen), sondern sie ist lediglich Haushälterin einer Familie, deren verwöhnter Sohn den Nussknacker malträtirt. Damit erhält die Weihnachtsgeschichte eine Ausrichtung, die der sowjetischen Idealisierung von Arbeiter:innen und Bäuerinnen bzw. Bauern etwas näherliegt. Auf der musikalischen Ebene bediente man sich hauptsächlich an einzelnen Nummern des *Nussknacker*-Balletts. Das Besondere dabei ist, dass sie zum einen an im Gegensatz zum Ballett untypischen Stellen eingesetzt werden, zum anderen erklingen sie zum Teil mehrfach. So ist der *Chinesische Tanz* etwa nicht erst im Zauberreich als Teil des Divertissements zu hören, sondern bereits beim ersten Erscheinen des Mausekönigs.<sup>1025</sup> Die Verknüpfung zwischen dem Antagonisten und dieser spezifischen Nummer setzt sich im weiteren Verlauf fort, womit *der Chinesische Tanz* zu einer Art Erinnerungsmotiv umfunktioniert wird. Erstaunlicherweise sind neben den Nummern aus dem *Nussknacker* auch Einschübe aus dem *Schwanensee*<sup>1026</sup>

1025 SHCHELKUNCHIK [hier: DAS MÄRCHEN VOM NUSSKNACKER] (Boris Stepantsev, SU 1973), ZYX, DVD 2013, TC 00:07:19–00:08:17.

1026 Peter Tschaikowsky, *Schwanensee op. 20*, [Partitur], Nachdruck der Čajkowskij-Gesamtausgabe, Moskva 1957], 2 Bände, München 2006.

Ballett zu hören. Beispielsweise erklingt das Hauptthema der *Scène* (2. Akt, Nr. 10)<sup>1027</sup> gleich mehrmals und wird in diesem Zuge zusätzlich variiert.<sup>1028</sup>



**Abbildung 76:** Clara und der (vom Fluch befreite) Nussknacker-Prinz in Boris Stepansevs SHCHELKUNCHIK (SU 1973). Auch hier erklingt Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71.<sup>1029</sup>

Die für unsere Zwecke bedeutende *Tanz der Zuckerfee* aus dem *Nussknacker*'schen Pas de deux nimmt in der vorliegenden Animation nach sowjetischer Stilprägung eine zentrale Stellung ein.<sup>1030</sup> Das Besondere dabei: Bei seinem Erklingen stehen nicht etwa die Zuckerfee sowie der Prinz Orgeat im Zentrum (diese existieren im Film nicht), sondern der vom Fluch befreite Nussknacker sowie Clara. Weniger tanzend als voller Verwunderung stehend, schweben sie durch abstrakt aufleuchtende, meist silber-bläulich glitzernde und kaleidoskopisch anmutende Schneeflockenformationen, die stellenweise synchron zu Akzenten der Musik aufleuchten (siehe Abb. 76). Vor dem sich zusätzlich von der Darstellung eines Christbaums ins Schwar-

1027 Ebd., Band 1, S. 257–270.

1028 SHCHELKUNCHIK, TC 00:16:44–00:17:00.

1029 Ebd., TC 00:21:09.

1030 Ebd., TC 02:20:20–02:21:40.

ze entwickelnden Hintergrund ist eine gewisse Ähnlichkeit zu Disneys FANTASIA nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Im weiteren Verlaufe aber bilden die Eiskristalle sich nach dem Rhythmus bewegende Tiere wie Fische, Enten und Hasen, welche zum Ende der Nummer in Richtung eines gigantischen Schlosses fliegen. Im Gegensatz zu FANTASIA werden hier<sup>1031</sup> auch die Takte 53–84 von *Tanz der Zuckerfee* einbezogen. Zusammenfassend besitzt Boris Stepansevs SHCHELKUNCHIK einen stark adaptiven Charakter. Er transferiert sowohl Teile der literarischen Vorlage nach Hoffmann als auch, vor allem musikalische, Aspekte aus dem *Nussknacker*-Ballett in den Animationsfilm hinein. Damit verhält sich SHCHELKUNCHIK konnotativ perpetuierend, obwohl er ohne Zweifel eine Fülle von Eigentümlichkeiten aufweist. Eine gewisse Färbung des Stoffes kann zudem auch konstatiert werden. Merklich idealisiert der Film gesellschaftliche Verhältnisse einer kommunistischen Gesellschaft. Nichtsdestotrotz wirkt auf bildlicher Ebene gerade der *Tanz der Zuckerfee* sehr stark am Vorbild des Klassenfeindes, sprich an Disneys FANTASIA, orientiert.

#### *Weitere Filme*

Wie in weiteren Animationsfilmen, wie THE NUTCRACKER PRINCE (Paul Schibli, CDN 1990), BARBIE IN THE NUTCRACKER (Owen Hurley, CDN / US 2001) und TOM AND JERRY: A NUTCRACKER TALE (Spike Brandt und Tony Cervone, USA 2007), sind objektrelationale Bezüge auch im Realfilm auszumachen. Wenn auch nicht auf den ersten Blick erkenntlich: Der Film HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK (Chris Columbus, USA 1992) ist mit Tschaikowsky und dem *Nussknacker* konnotativ wie musikalisch durchaus verbunden. Die eher seicht unterhaltende Weihnachtskomödie handelt vom jungen Kevin McCallister und seiner Familie, die über die Weihnachtszeit hinweg gemeinsam in den Urlaub fahren möchten. Da die Familie am Morgen des Abflugs spät dran ist, gestalten sich die Verhältnisse am Flughafen chaotisch. Kevin wird von der Familie getrennt und nimmt versehentlich den Flug nach New York, während seine Familie nach Florida fliegt. Nachdem Kevin u. a. durch die Kreditkarte seines Vaters für eine Unterbringung sorgen kann, gerät er an zwei Gangster, die sich aufgrund vergangener Konfrontationen aus dem ersten Teil rächen wollen. Die er-

---

1031 Ebd., TC 00:21:24–00:21:40.

neute Auseinandersetzung endet jedoch glimpflich für Kevin und auch die Familie findet sehr bald wieder zusammen. Die Gestaltung der Musik übernahm John Williams, der durch die Vertonungen von international sehr erfolgreichen Filmen, wie *JAWS* (Steven Spielberg, USA 1975), der *STAR WARS*-Reihe, *E.T. THE EXTRA-TERRESTIAL* (Steven Spielberg, USA 1982), der *INDIANA JONES*-Reihe (Steven Spielberg, USA 1981 / 1984 / 1989 / 2008 / 2023), *SCHINDLER'S LIST* (Steven Spielberg, USA 1993) und drei Teilen der *HARRY POTTER*-Reihe (Chris Columbus, D / GB / USA 2001 / 2002 / 2004) zu den berühmtesten Filmkomponist:innen unserer Zeit zählt. Wie beispielsweise Emilio Audissino thematisiert, orientiert sich Williams am, wie er es nennt »old stye«<sup>1032</sup>, das heißt am Golden Age of Hollywood, was unter anderem mit der Wiederbelebung von »[l]arge orchestras, symphonic writing, and the leitmotiv technique«<sup>1033</sup> einhergeht.<sup>1034</sup> Unweigerlich tangiert Williams in diesem Zusammenhang die Werke dieser für Hollywood so bedeutenden Ära: Im Vergleich zum Korngold'schen Hauptmotiv des Spielfilms *KING'S ROW* (Sam Wood, USA 1942) etwa bezeichnet Audissino den »Main Title«<sup>1035</sup> aus *STAR WARS* sogar als »almost a direct reference«<sup>1036</sup>, was er unter anderem anhand von Notenbeispielen auch nachweist.<sup>1037</sup> Die Filmmusikgrößen des Golden Age of Hollywood wiederum stehen, wie Cooke erwähnt und wie schon weiter oben ausgearbeitet, einer musikalischen Epoche nahe, die schon damals eigentlich nicht mehr zeitgemäß war: »The orchestral music for narrative features written by Hollywood film composers in the 1930s and 1940s was steeped in the late nineteenth-century romanticism that was several decades out of date in the concert hall.«<sup>1038</sup>

---

1032 Audissino, *The Film Music of John Williams*, S. 67.

1033 Ebd.

1034 Ebd., S. 67–68.

1035 Ebd., S. 81.

1036 Ebd.

1037 Ebd.

1038 Cooke, *A History of Film Music*, S. 78.



**Abbildung 77:** Choreographiertes Chaos am Morgen des Abflugs – aus HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK (Chris Columbus, USA 1992).<sup>1039</sup>

Auch im Falle von HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK scheint das Werk eines Komponisten der Vergangenheit relevant zu sein. Allerdings nimmt Williams hier nicht den Umweg über die Vertreter des Golden Age, sondern er orientiert sich direkt am Werk eines Komponisten der Spätromantik: nämlich an Tschaikowsky. Konkret geht es um einen Titel »We Overslept Again / Holiday Flight«<sup>1040</sup>, der auf verblüffende Art und Weise dem Stück *Trépak* aus dem *Nussknacker*-Ballett gleicht. Das hohe Maß an Ähnlichkeit erreicht Williams unter anderem durch den durchgehenden Wechsel zwischen Quasi-Tutti-Impulsen und sich direkt daran anschließenden, rasant ausgeführten Achtel- und 16tel-Bewegungen. Eine konnotative Querverbindung kann hier meines Erachtens nur gewollt sein. Die Metaebene der mehr oder minder magisch aufgeladenen Weihnachtsgeschichte bietet in diesem Zusammenhang den notwendigen Anknüpfungspunkt, wenn auch HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK unter deutlich komödiantischeren und oberflächlicheren Vorzeichen steht. Dass *We Overslept Again / Holiday Flight* zudem gerade unter einer solchen Szene platziert wird (siehe dazu Abb. 77), in welcher zahlreiche Mitglieder der Familie chaotisch durch das Haus rennen (sie wollen den Flieger

1039 HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK [hier: KEVIN ALLEIN IN NEW YORK] (Chris Columbus, USA 1992), auf: DOPPELPACK VON JOHN HUGHES. KEVIN ALLEIN ZU HAUS. KEVIN ALLEIN IN NEW YORK, Twentieth Century Fox Home Entertainment, Blu-ray 2009, TC 00:10:43.

1040 John Williams, *Home Alone 2: Lost in New York*, La-La Land Records, CD <sup>2</sup>2012.

erreichen), kann nur als ironischer Kontrast zu den synchron ausgeführten Tänzen des *Nussknacker*-Balletts verstanden werden.

Die These einer objektrelationalen Verknüpfbarkeit von HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK und dem *Nussknacker* lässt sich zusätzlich dadurch fortführen, dass Macaulay Culkin, der Darsteller des Kevin McCallisters, wiederum Teil einer 1993 verfilmten Inszenierung mit dem Titel THE NUTCRACKER (Emile Ardolino, USA 1993) war – ein bemerkenswerter, konnotativer Verschmelzungsvorgang des Regisseurs Emile Ardolino. Culkin spielte in Ardolinos Film den Neffen des Paten und damit auch den Nussknacker-Prinzen selbst. Ardolino wiederum setzte die 1954 entstandene *Nussknacker*-Choreographie des in den USA äußerst einflussreichen George Balanchine um. Bezeichnenderweise wurde im Trailer<sup>1041</sup> des Films, welcher Culkin prominent darstellt, neben dem *Tanz der Zuckerfee*<sup>1042</sup> auch der *Russische Tanz (Trépak)*<sup>1043</sup> verwendet.

Was sich also ergibt, ist ein musikalisch-schauspielerisches Konnotationsnetzwerk zwischen dem Film HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK und der Verfilmung der New Yorker Inszenierung des *Nussknackers*. Dabei sind beide gleichermaßen mit der Weihnachtsthematik verknüpft. Dass Tschairowskys Ballett-Musik aus dem *Nussknacker* und John Williams' Filmmusik zu HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK in der Popkultur musikalisch und konnotativ zusammenzuwachsen scheinen, legt etwa der Trailer<sup>1044</sup> des Horror-Films BLACK CHRISTMAS (Glen Morgan, CDN / USA 2006) nahe. Zu hören sind hier erst der *Tanz der Zuckerfee*<sup>1045</sup> und anschließend das aus HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK stammende chorale Werk *Carol of the Bells*<sup>1046</sup>, welches zwar nicht von Williams selbst komponiert, wohl aber neu arrangiert und unter seinem Namen vertrieben wurde. Das Original stammt von einem russischen Komponisten mit dem Namen Mykola Leontovich, den Text dichtete der Ukrainer Peter J. Wilhousky.

1041 THE NUTCRACKER [Trailer] (Emile Ardolino, USA 1993), hochgeladen am 01.11.2014, <https://youtu.be/ILv703Wko3Y>, YouTube, abgerufen am 01.10.2024.

1042 Ebd., TC 00:00:05–00:00:28.

1043 Ebd., TC 00:00:29–00:01:04.

1044 BLACK CHRISTMAS [Trailer] (Glen Morgan, CDN / USA 2006), YouTube, hochgeladen am 03.11.2011, <https://youtu.be/XGFJdvQw65o>, abgerufen am 01.10.2024.

1045 Ebd., TC 00:00:02–00:00:11.

1046 Ebd., TC 00:25–00:00:43.



**Abbildung 78:** THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS (Joe Johnston und Lasse Hallström, USA 2018). Die zum Bösen gewechselte Zuckerfee samt ihrer Armee. Die martialisch und militaristisch anmutende Sequenz wird – als musikalisches Äquivalent dazu – von einer mit Schlagwerk, Blechbläsern und breitem Streicherapparat versehenen Version des *Tanzes der Zuckerfee* aus Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Nussknacker* op. 71 getragen.<sup>1047</sup>

Obwohl als potenzielle Inspirationsquelle für den zu analysierenden Werbefilm im Hinblick auf das Erscheinungsjahr irrelevant, sollte zuletzt noch Disney's THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS (Joe Johnston / Lasse Hallström, USA 2018) erwähnt werden. Dies gilt in vielerlei Hinsicht: Zum einen baut der Film narrativ sowohl auf dem Hoffmann'schen (bzw. Dumas'schen Stoff) als auch auf Teilaspekten des *Nussknacker's*chen Librettos bzw. den zugehörigen musikalisch-szenischen Plänen auf, setzt dieses objektrelationale bzw. konnotative Ausgangskonglomerat zum anderen aber fiktiv fort, und stellt es, wie auch die zugehörige Musik, gewissermaßen auf den Kopf. Gehen wir in die Details: Die in den literarischen Vorlagen (Marie) wie dem Ballett (Clara) unterschiedlichen Benennungen der Protagonistin nutzt Disney, um daraus zwei Personen abzuleiten. Zum einen Marie, die im Groben als Hauptfigur innerhalb des narrativen Ausgangskonglomerates zu verorten ist, letztlich aber stirbt. Zum anderen aber ist da Clara, die den Tod ihrer Mutter Marie beklagt und sich auf ihre Spuren begibt, um jenes Fantasiereich zu erhalten, das ihre Mutter einst geschaffen hat. Im Übergang in das Surreale stellt sich nun heraus, dass

<sup>1047</sup> THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS [hier: DER NUSSKNACKER UND DIE VIER REICHE] (Joe Johnston / Lasse Hallström, USA 2018), Walt Disney Studio Home Entertainment, BluRay 2019, TC 01:04:17.

das Fantasiereich in vier Teile aufgeteilt ist. Deren Herrscher:innen speisen sich einerseits aus der Zuckerfee, dem König des Blumenreiches sowie dem König des Schneereiches und andererseits aus Mutter Ingwer, die sich, gemeinsam mit ihrer Mäuseschar, so möchte es die Zuckerfee glauben machen, gegen alle anderen verschworen hat. Im Laufe des Films aber stellt sich heraus, dass nicht Mutter Ingwer, sondern die Zuckerfee die wahre Antagonistin ist. Clara schafft es, gemeinsam mit dem nicht zufällig so benannten Captain Philip Hoffman (sprich: dem Nussknacker) das Reich zu befrieden. Auf musikalischer Ebene wird die gesamte Handlung mit einzelnen musikalischen Nummern aus dem *Nussknacker* illustriert, obwohl diese eher selten Pantomime-Musiken darstellen (ursprünglich also handlungsbezogen auftauchen). Dazu zählen unter anderem die *Ouverture*<sup>1048</sup>, der *Valse des Fleurs*<sup>1049</sup>, der *Valse des flocons de neige*<sup>1050</sup>, der *Danse des mirlitons*<sup>1051</sup>, *Le café*<sup>1052</sup> (*Arabischer Tanz*) und *La mère Gogogne et les polichinelles*<sup>1053</sup> (zur Position der einzelnen Nummern im *Nussknacker*-Ballett siehe Abb. 65).<sup>1054</sup> Neben weiteren Stücken des Komponisten James Newton Howard kommt aber vor allem dem *Tanz der Zuckerfee* eine besondere Rolle zu. Nicht nur erklingt er – unter prominentem Einsatz der Celesta – kurz bevor Clara das erste Mal in das Fantasiereich eintritt<sup>1055</sup>, auch erscheint er – wenig verwunderlich – im Zusammenhang mit der Figur der Zuckerfee<sup>1056</sup>. In letzterem Fall aber entsprechen die parametrischen Ausgestaltungen der Musik nicht mehr jenen, die für die weiblichen Variationen Tschaikowskys als typisch herausgearbeitet wurden. Konkret will dies heißen, dass u. a. martialisch klingendes Schlagwerk (vor allem die Snare), ein breiter Streicherapparat sowie

1048 Ebd., TC 00:00:36–00:02:23; 00:14:15–00:14:41; 01:32:18–01:33:05.

1049 Ebd., TC 00:08:41–00:09:44; 00:25:50–00:25:59; 01:29:03–01:30:08.

1050 Ebd., TC 00:10:51–00:11:23; 01:30:55–01:31:27.

1051 Ebd., TC 00:11:25–00:11:35; 00:13:43–00:13:52.

1052 Ebd., TC 00:22:21–00:23:12.

1053 Ebd., TC 00:51:55–00:52:53; 00:54:11–00:54:51.

1054 Vereinzelt treten auch handlungsbezogene Pantomimemusiken, wie (variierte) Teile aus der 6. *Scène* auf (ebd., TC 00:36:27–00:41:06). Die ursprünglichen Funktionen der einzelnen Nummern werden in *THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS* übergeordnet nicht berücksichtigt.

1055 Ebd., TC 00:15:17–00:16:00. Ein Motivfragment unter dem Einsatz der Celesta erklingt deutlich später ebenso bei TC 00:15:31–00:15:34.

1056 Ebd., TC 01:04:01–01:04:20.

Blechbläser innerhalb einer dichten Instrumentierung zu hören sind. Von einer graziös agierenden Celesta ist zudem nichts mehr zu vernehmen. Diese Art der Konterkarrierung ist damit zu erklären, dass die Zuckerfee sich, anders als die musikalisch-szenischen Pläne im *Nussknacker* glauben machen könnten, überraschenderweise zum Bösen hinwendet (visuell etwa gestützt durch die Mimik der Zuckerfee, siehe dazu Abb. 78) und zur Antagonistin Claras wird. Es liegt also eine objektrelationale bzw. konnotative Umpolung vor, welche musikalisch untermauert wird, indem der Komponist Howard mit den Konventionen für die weibliche Variation des Pas de deux bricht.



**Abbildung 79:** Leopold Stokowski in *FANTASIA* (James Algar und Samuel Armstrong, USA 1940) (oben)<sup>1057</sup> und Gustavo Dudamel in *THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS* (Joe Johnston und Lasse Hallström, USA 2018) (unten)<sup>1058</sup> – beide erscheinen, auf einem Podest stehend, in silhouettierter Form und dirigieren (unter anderem) Teile der *Nussknacker*-Musik (op. 71) Pjotr Iljitsch Tschaikowskys.

1057 *FANTASIA*, TC 00:05:24.

1058 *THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS*, TC 00:36:00, in ähnlicher Weise in TC 01:30:13–01:30:20.

Ein weiterer, in konzertanter Form dargestellter Vortrag des *Tanzes der Zuckerfee*<sup>1059</sup> (und anderer Kompositionen) dient darüber hinaus dem konnotativen Querbezug zum fast 80 Jahre vorher erschienenen, bereits oben analysierten Animationsfilm *FANTASIA*. Nicht nur haben beide Orchester den *Tanz der Zuckerfee* im Repertoire. Auch erscheinen die Musiker:innen sowie der Dirigent – hier Gustavo Dudamel – immer wieder in silhouettierter Form. Die figürlichen Darstellungen, der Einsatz bestimmter Farben sowie das Setting rund um den Dirigenten gestalten sich dabei in beiden Filmen fast deckungsgleich (siehe dazu Abb. 79).



**Abbildung 80:** Wie *FANTASIA* (James Algar und Samuel Armstrong, USA 1940) arbeitet auch *THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS* (Joe Johnston und Lasse Hallström, USA 2018) mit Balletteinlagen. Neben eher klassischem Tanz (oben) finden sich im letztgenannten Film auch modernere Einschübe (unten).<sup>1060</sup>

1059 Ebd., TC 01:30:08–01:30:55.

1060 Ebd., TC 01:30:24 (oben) und TC 01:32:47 (unten).

Ohne Zweifel schließt sich hier ein filmhistorischer Kreis. Anders als FANTASIA bekennt sich THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS über seine visuelle wie narrative Semiosphäre aber viel konkreter zum in der Musik objektrelational wie konnotativ innewohnenden Stoff. Nichtsdestotrotz bleibt auch auf der visuellen Ebene ein Bindeglied erhalten. Beide Filme nämlich zeigen Einschübe aus dem klassischen Ballett. Der aktuellere der beiden Filme fügt daneben auch zeitgenössische Tanzstile hinzu, die mit dem klassischen Ballett verschmelzen (siehe dazu Abb. 80).

#### 5.2.4 ANALYSE DER BEARBEITUNG DER MUSIK IM WERBEFILM

Der für die Musik im BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER-Werbefilm verantwortliche Nicholas Britell gestaltet mit dem sogenannten *Baileys Nutcracker Remix* eine Kompilation, welche sich – wie bereits erwähnt – an Elementen zweier Nummern des *Nussknacker*-Balletts bedient. Diese bestehen einerseits aus dem *Tanz der Zuckerfee* und andererseits aus dem *Marsch*. Der Aufbau der Kompilation ist, neben einer Generalpause, insgesamt dreiteilig, wobei man von einer Abfolge aus einem A-, einem B- und einem A'-Teil sprechen kann (siehe dazu Abb. 81). A und A' sind in diesem Zusammenhang als dem *Tanz der Zuckerfee* entlehnt zu verstehen, wohingegen sich der B-Teil auf den *Marsch* bezieht.

A-TEIL	B-TEIL	GENERALPAUSE	A'-TEIL
Elemente aus dem <i>Tanz der Zuckerfee</i>	Elemente aus <i>Marsch</i> (Nr. 2)	Hintergrundgeräusche treten hervor	Elemente aus dem <i>Tanz der Zuckerfee</i>

**Abbildung 81:** Struktur der Musikkompilation *Baileys Nutcracker Remix*, d. h. der Musik zum Werbefilm BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013).

Einer Exposition gleich werden im A-Teil zunächst die ersten 12 Takte des *Tanzes der Zuckerfee* ohne jedwede nennenswerten Ergänzungen oder Bearbeitungen vorgestellt.<sup>1061</sup> Vor allem ist hier die charakteristische Einführung der Celesta (ab Takt 5 der ursprünglichen Komposition)<sup>1062</sup> zu vernehmen. Dies gibt den Rezipient:innen ausreichend Zeit und Gelegenheit, den musikalischen Ursprung zu erkennen. Sodann nutzt Britell lediglich die erste Hälfte

1061 BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER, TC 00:00:01–00:00:22.

1062 Ebd., TC 00:00:08–00:00:21.

des ersten Taktes, sprich die Abfolge aus Ton e (erste Achteln) – ursprünglich gespielt von Celli und Bässen – und dem Akkord e, g, h (zweite Achteln) – gespielt von den Violinen 1 und 2 sowie den Violen. Diese Abfolge lässt Britell dreimal erklingen<sup>1063</sup>. Direkt daran anschließend wird dieses Muster variiert, indem lediglich zweimal der Grundton zu hören ist (ebenfalls über Achtelnotenimpulse).<sup>1064</sup>

Britell verharrt über eine sich daran anschließende Fokussierung auf den Takten 1–4 (Ursprungskomposition), die sich insgesamt ganze neun Mal wiederholen (sprich zehn Mal insgesamt erscheinen), im pizzicato-Klang der Streichersektion.<sup>1065</sup> Der Gefahr einer sich daraus entwickelnden Monotonie weicht Britell dadurch aus, dass er alternative Steigerungselemente einfügt, die nicht in der Originalkomposition zu finden sind. Diese konstituieren sich aus Ergänzungen von Streichern, Blechbläsern und Harfen.<sup>1066</sup> Anschließend ist wieder die Celesta zu hören.<sup>1067</sup> Unterlegt werden die hier genutzten Takte 5–12 mit einem simplen Schlagzeug-Beat, der die Szenen weiter in zeitgenössische Kontexte rückt.<sup>1068</sup> Abgeschlossen wird der A-Teil mit der ersten Hälfte von Takt 5, welcher, sich mehrmals wiederholend, auch rhythmisch wie motivisch bearbeitet wird.<sup>1069</sup> Über alle Untersegmente von Teil A hinweg ist festzustellen, dass sich das Tempo allmählich steigert, was in der Ursprungskomposition nicht der Fall ist, aber die Anschlussfähigkeit an den deutlich schnelleren *Marsch* und damit Teil B erleichtert. Eine Zusammenfassung der Struktur des A-Teils ist in Abb. 82 zu sehen.

In Teil B<sup>1070</sup> steht das im *Marsch* ab Takt 41 vorgestellte 16tel-Motiv im Mittelpunkt. Im Kontrast zur Originalkomposition pendeln die Imitationen des Motives allerdings nicht einheitlich zwischen den Streichern und den Holzbläsern hin und her. Viel eher verharrt das Motiv mehrheitlich bei den

1063 Ebd., TC 00:00:22–00:00:24.

1064 Ebd., TC 00:00:24–00:00:25.

1065 Ebd., TC 00:00:25–00:00:50.

1066 Ebd., TC 00:00:30–00:00:50.

1067 Ebd., TC 00:00:50–00:01:10.

1068 Ebd., TC 00:00:50–00:01:00.

1069 Ebd., TC 00:01:01–00:01:10.

1070 Ebd., TC 00:01:10–00:01:48.

Flöten. So steht die dreifache Verwendung der Takte 41–42 – in welchem das Motiv bei den Flöten liegt – der nur einfachen Nutzung der Takte 42–43 – hier liegt das Motiv bei den Streichern – gegenüber. Das sich daraus ergebende Konglomerat aus acht Takten verbindet Britell zu einer Einheit und lässt dieses nach einem ersten Erklängen<sup>1071</sup> zwei Male wiederholen.<sup>1072</sup> Ähnlich wie im A-Teil finden sich über den B-Teil hinweg wieder diverse externe Steigerungselemente. So sind im ersten Achttakter<sup>1073</sup> jeweils zum Beginn der Flötenmotive (d. h. alle zwei Takte in Bezug zur Originalkomposition) durchdringende Bassschläge zu vernehmen, die ab der Imitation durch die Streicher wieder verschwinden. Der zweite achttaktige Durchlauf<sup>1074</sup> hingegen führt – auch über die Streicherimitation hinweg – einen durchgehenden Schlagzeugbeat mit sich, der sich auch über die Flötenimitation des dritten Laufes<sup>1075</sup> erstreckt. Wo nun zuletzt eine dritte Streicherimitation folgen sollte, wird diese komplett ausgeblendet und durch einen elektronischen *crescendo*-Effekt ersetzt.<sup>1076</sup> Dieser zielt auf ein Sound Design-Element,<sup>1077</sup> das in der bildlichen Ebene verwurzelt ist (es handelt sich dabei um einen Tritt – mehr dazu weiter unten in Kap. 5.2.5). Eine Übersicht zum Aufbau von Teil B ist in Abb. 83 zu finden.

TAKTE 1–12 (x1)	HÄLFTE VON TAKT 1 (X4)	TAKTE 1–2 (x10)	TAKTE 5–12	HÄLFTE VON TAKT 5
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ohne Bearbeitung</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rhythmische Bearbeitung</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hinzufügen neuer Instrumente</li> <li>• Blech, Streicher, Harfe</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Schlagzeug-Beat</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rhythmische und motivische Bearbeitung</li> <li>• Wiederholung</li> </ul>

**Abbildung 82:** *Baileys Nutcracker Remix* – Aufbau des A-Teils. Die Taktangaben beziehen sich auf den *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Der Nussknacker* op. 71 von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky.

1071 Ebd., TC 00:01:10–00:01:22.

1072 Ebd., TC 00:01:23–00:01:35 und TC 00:01:36–00:01:48.

1073 Ebd., TC 00:01:10–00:01:22.

1074 Ebd., TC 00:01:23–00:01:35.

1075 Ebd., TC 00:01:36–00:01:48.

1076 Ebd., TC 00:01:44–00:01:47.

1077 Ebd., TC 00:01:47.

TAKTE 41–42 (X3)	TAKTE 43–44 (X1)	TAKTE 41–42 (X3)	TAKTE 43–44 (X1)	TAKTE 41–42 (X3)	TAKTE 43–44 (X1)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bassschläge auf jeder zweiten Zählzeit 1</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ergänzung bei Streichern</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Durchgehender Schlagzeug-Beat</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Streicherergänzung</li> <li>• Durchgehender Schlagzeug-Beat</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Durchgehender Schlagzeug-Beat</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Streicherergänzung</li> <li>• crescendo-Effekt</li> </ul>

**Abbildung 83:** *Baileys Nutcracker Remix* – Aufbau des B-Teils. Die Taktangaben beziehen sich auf den *Marsch* (Akt 1, Nr. 2) aus *Der Nussknacker* op. 71 von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky.

Dem Sound-Design-Element wiederum folgt eine musikalische Zäsur<sup>1078</sup> – für einen kurzen Moment sind nur Hintergrund- und Atemgeräusche der Protagonist:innen zu hören. Nach dieser Unterbrechung kehrt Britell mit seinem Formteil A' zu den *Tanz der Zuckerfee*-Elementen zurück, womit Formteil B gewissermaßen eingeklammert wird. Formteil A'<sup>1079</sup> besteht hier lediglich aus den Takten 5–8 der Originalkomposition, sprich aus jenem Teil, in welchem die Celesta eingeführt wurde – entsprechend erscheint das Tempo nun wieder reduziert. Das Ende von Takt 8 (der Originalkomposition) wird hierbei wiederholt mit jenem crescendo angesteuert, wie man ihn zum Ende des Formteils B fand.<sup>1080</sup> Darüber hinaus resultiert aus der harmonischen Rückkehr zur Tonika ein Schlusseffekt.<sup>1081</sup> Zusammenfassende Informationen zum Aufbau des A'-Teil sind in Abb. 84 zu finden.

GENERALPAUSE UND AUFBAU DES A'-TEILS	
Generalpause	Takte 5–8
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hintergrundgeräusche treten hervor</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ohne Beat</li> </ul>

**Abbildung 84:** *Baileys Nutcracker Remix* – Generalpause und Aufbau des A'-Teils. Die Taktangaben beziehen sich auf den *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Der Nussknacker* op. 71 von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky.

1078 Ebd., TC 00:01:48–00:01:50.

1079 Ebd., TC 00:01:51–00:01:57.

1080 Ebd., TC 00:01:57.

1081 Die sich direkt anschließenden Einblendungen und musikalischen Einschübe (ebd., TC 00:01:58–00:02:15) sind Teil eines typischen YouTube-Abspanns, der sich zu Platzierung weiterer Videos eignet. Er wird nicht als Teil des Werbefilms betrachtet und deswegen nicht näher analysiert.

Wie weiter oben in der kompositorischen Analyse (Kap. 5.2.2) schon beschrieben, sind sich der *Tanz der Zuckerfee* und der *Marsch* – sprich die Formteile A bzw. A' und B – insofern ähnlich, als dass sie erstens binäre Taktarten aufweisen und zweitens in eng verwandten Tonarten verfasst sind. Dadurch, dass der *Marsch* in den für den Werbefilm relevanten Takten zusätzlich von G-Dur in die Paralleltonart e-Moll moduliert, befindet er sich im selben tonalen System wie der *Tanz der Zuckerfee*. Damit fällt die Verknüpfung der beiden Nummern aus Britells Sicht besonders leicht. Er muss weder wesensunterschiedliche Metren vereinen, noch muss er – um der Vermeidung von Brüchen willen – transponieren oder gar modulieren. Nichtsdestotrotz bilden A- und B-Teile auch Kontraste aus: Harmonisch betrachtet stehen sich nämlich motivisch etwas exponiertere sowie effektvoll instrumentierte Chromatik (*Tanz der Zuckerfee*) und eine solche Chromatik, die über eine Nebenstimme deutlich subtiler wirkt (*Marsch*), gegenüber. Darüber hinaus suggerieren die Elemente aus dem *Marsch* aufgrund des höheren Tempos (welches sowohl in der Originalkomposition als auch in der Bearbeitung vorliegt) eine größere Bewegungsdynamik, was vor allem im Zusammenhang mit der bildlichen Ebene wohlweislich genutzt werden wird (siehe dazu Kap. 5.2.5). Allerdings kommt Britell nicht umher, den A-Teil sukzessive zu beschleunigen, um die Anschlussfähigkeit an Teil B, mit dem deutlich schnelleren Marsch, zu gewährleisten. Ein Kompromiss also.

Abschließend sei noch erwähnt, dass der offenkundige Verzicht auf die schlichte Nutzung einer bereits vorhandenen Audio-Aufnahme der Ballettnummern (es ist zu vermuten, dass Britell eine gänzlich neue MIDI-Komposition oder, zumindest in Teilen, gar eine eventuell hybridisierte Neuaufnahme auf loser Basis des Notenmaterials anlegte) ein höheres Maß an gestalterischer Freiheit zusichert. Mit diesem Kniff gelingt es ihm unter anderem, eine spätromantische Komposition mit Elementen der Popmusik zu versehen.

#### 5.2.5 HOLISTISCHE ANALYSE

Die zuvor ermittelten, musikalischen Rückbezüge auf das *Nussknacker*-Ballett einerseits, wie auch die Verschmelzungstendenzen zwischen kanonisierter Musik sowie modernen Pop-Einflüssen andererseits entsprechen – neben dem sich meines Erachtens daraus ableitbaren, künstlerischen Anspruch<sup>1082</sup> – dem

1082 Ein künstlerischer Anspruch manifestiert sich des Weiteren allein über die Länge des Werbefilms, welche bei knapp zwei Minuten (ohne Abspann) liegt und somit

übergeordneten Konzept aller Ebenen des BAILEYS-Werbefilms. Im zusätzlich zum Werbefilm vorliegenden Making-Of-Video<sup>1083</sup> äußert der ebenso für das Treatment verantwortliche Regisseur Ringan Ledwidge gar selbst: »The new Baileys commercial is essentially a reimagining of 'The Nutcracker', so we were taking what is a traditional piece [...] and trying to [...] put modern spin on that.«<sup>1084</sup>

In der Tat finden sich nun konnotativ aufgeladene Objektbezüge in visueller wie in narrativer Form. Letzterer Aspekt äußert sich zuallererst dadurch, dass man im Werbefilm, so hier und da auch unterschiedliche Benennungen auftauchen, jene drei Rollen wiederfindet (siehe Abb. 85), welche nicht nur in Hoffmanns Urstoff, sondern auch in Dumas' Adaption, in Petipas (und Iwanows) musikalisch-szenischen Plänen sowie in der Mehrzahl der oben vorgestellten Filme wiederfinden.

Auffällig ist zudem, dass diese Rollen konsequent mit professionellen Balletttänzer:innen namhafter Institutionen mit künstlerischem Anspruch besetzt werden. So übernimmt Iana Salenko vom Staatsballett Berlin die Rolle der Clara, welche Salenko passenderweise auch schon in diversen Aufführungen des *Nussknacker*-Balletts innehatte. Thiago Soares (unter anderem tätig am Royal Ballet) schlüpft, ohne dass er in dessen tierischer Gestalt, wohl aber als Antagonist auftritt, in die Rolle des Mausekönigs und Steven McRae (ebenfalls Teil des Royal Ballets) schließlich widmet sich, wie augenscheinlich auch schon das Kostüm verrät, der Rolle des Nussknacker-Prinzen. Daneben erscheint interessant, dass Benjamin Millepied, der unter anderem am New York City Ballet sowie am Ballet de l'opera national de Paris wirkte, für die Choreographie in BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER verantwortlich zeichnete. Auch jenseits des vorliegenden Werbefilms bewies dieser stets einen gewissen Hang dazu, Tschaikowsky'sche Ballette bzw. deren Adaptionen und damit verbundene Konnotationen auf die Leinwand zu bringen: Einerseits zum Beispiel indem Millepieds Tanzbewegungen (wie jene anderer Tänzer:innen des New York City Ballet) als animatorische

---

Raum für gestalterische Freiheit bietet.

1083 BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER: THE MAKING OF OUR CHRISTMAS 2013 FILM (Jack Whitley, GB 2013), *YouTube*, hochgeladen am 15.11.2013, <https://youtu.be/sg-tbMEPNss>, abgerufen am 01.10.2024.

1084 Ebd., TC 00:00:28–00:00:42.

Grundlage für den oben kurz erwähnten Film *BARBIE IN THE NUTCRACKER* dienten und andererseits insofern, als dass er auch im Psychothriller *BLACK SWAN* (Darren Aronofsky, USA 2010), der sich um die Produktion eines *Schwanensee*-Balletts dreht, sowohl eine Rolle übernahm als auch die Choreographie gestaltete.



**Abbildung 85:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Exposition – Clara (oben) , Der Nussknacker (Mitte) und der Mausekönig (unten).<sup>1085</sup>

1085 BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER, TC 00:00:47 (oben), TC 00:00:24 (Mitte), TC 00:00:59 (unten).

Die Verteilung musikalischen Materials, wie sie nun Britell im Baileys-Werbe-film vornimmt, erscheint so, dass der *Tanz der Zuckerfee* (als Formteil A) mit dem physischen Erscheinen Claras (und ihrer Freundinnen)<sup>1086</sup>, ihrem Ein-treten in den Tanzsaal, der sich anandelnden Beziehung zwischen Clara und dem Nussknacker und ihrem gemeinsamen Balletttanz verbunden wird.<sup>1087</sup> Gespickt wird Formteil A außerdem mit kurzzeitig erscheinenden Einstellungen des Mausekönigs, der die Situation zwischen Clara und dem Nussknacker zwar beobachtet,<sup>1088</sup> aber noch keinen aktiven Handlungs-part übernimmt. Obwohl die Musik damit zunächst nicht explizit auf den Antagonisten ausge-richtet ist, wird dieser gleichwohl im Rahmen der Exposition als eine der drei bedeutsamen Personen eingeführt. Der Grundstein für eine auf die Handlung des Nussknacker-Sujets gerichtete Narration ist damit gelegt.



**Abbildung 86:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Clara und ihre Freundinnen vor (oben) und nach dem Eintritt (unten) in die Räumlichkeiten der Party-Gesellschaft. An der Schwelle entfalten sich die Klangfarbe der Celesta ebenso wie die warmen Farben der Bilder.<sup>1089</sup>

1086 Ebd., TC 00:00:00–00:00:22.

1087 Ebd., TC 00:00:23–00:01:10.

1088 Ebd., ab TC 00:00:45–00:00:46.

1089 Ebd., TC 00:00:06 (oben) und TC 00:00:11 (unten).

Auffällig ist, wie die musikalischen Akzente und Veränderungen innerhalb von Formteil A mit den einzelnen filmischen Subsequenzen zusammenfallen bzw. diese voneinander abgrenzen (Stichwort: Musik und Struktur). So laufen die drei Gestalten (d. h. Clara und ihre Freundinnen) zu Beginn des Werbefilms lediglich zu den pizzicato-Klängen der ersten vier Takte von *Tanz der Zuckerfee* durch das unterkühlte Blau-Grün des Waldes (siehe dazu Abb. 86).

Mit dem Eintreten der Damengruppe in die Räumlichkeiten der Party-Gesellschaft aber entfaltet sich die Klangfarbe der Celesta im gleichen Maße, wie sich auch die Farbe und das Licht der Bilder in wärmere Bereiche begibt. Zwei Parameter unterschiedlicher Ebenen werden hier also synchron aufeinander abgestimmt, um eine eigene ästhetisch-qualitative Einheit auszubilden.<sup>1090</sup> Darüber hinaus aber kommt hier die motivisch wie instrumentell im besonderen Maße exponierte, jedoch diatonisch eingebettete, Chromatik des A-Teils erst voll zum Tragen. Dieses, fast wundersam erscheinende, harmonische Phänomen fügt sich nun hervorragend in eine Bilderwelt ein, welche selbst von Überraschungen und Magie geprägt zu sein scheint. Nicht zufällig ragen im Hintergrund zudem Glühbirnen hervor, welche das Wort *Candyland* ausbilden (siehe dazu Abb. 87, unten). Dies stellt nicht nur einen objekt-relationalen bzw. konnotativen Bezug zu den Fantasiewelten, welche in den unterschiedlichen Nussknackerstoffen und -adaptionen einen wesentlichen Bestandteil der Erzählung ausmachen, dar. Auch ist dies schlicht insofern ein kluger Schachzug der Macher:innen, als dass sich das im Candyland auf einem Silbertablett en passant an Clara und ihre Freund:innen überreichte Baileys-Getränk<sup>1091</sup> (siehe dazu Abb. 87, oben) wunderbar in jene Reihe an Leckereien einreicht, die im Ballett betanzt (z. B. Schokolade, Kaffee und Tee) und bei Hoffmann, teilweise über die Ortsnamen im Puppenreich, benannt werden (z. B. »Kandiswiese«<sup>1092</sup>, »Konfektburg«<sup>1093</sup> etc.). Freilich finden sich, etwa mit »plaine du sucre candi«<sup>1094</sup> und »Confiturembourg«<sup>1095</sup> dazu ähnliche Pendants auch bei Dumas.

1090 Ebd., TC 00:00:07–00:00:12.

1091 Ebd., TC 00:00:17–00:00:23.

1092 Hoffmann, *Nussknacker und Mausekönig*, S. 70.

1093 Ebd., S. 77.

1094 Dumas, *Histoire d'un casse-noisette et autres contes*, S 73.

1095 Ebd., S. 77.



**Abbildung 87:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Clara und ihre Freundinnen erhalten Baileys-Getränke (oben). Im Hintergrund ist *Candyland* zu lesen (unten). Die damit erreichte, subtile Eingliederung des beworbenen Getränkes in die Reihe der Leckereien, die sowohl im Ballett als auch im Ursprungstoff benannt und betanzt werden, erweist sich als kluger Schachzug.<sup>1096</sup>

Der Übergabe der beworbenen Getränke folgen auf musikalischer Ebene sodann die vorübergehende Wegnahme der Celesta sowie die Ausbildung eines typischen Pop-Rhythmus über niederfrequente pizzicato-Klänge. Auf bildlicher Ebene gleiten die Damen zunehmend in den Raum hinein, wo sich Clara und der Nussknacker aus der Ferne erstmalig erblicken. Sofort entfalten beide ein reges Interesse füreinander und nähern sich aneinander an. Die darin verankerte, emotionale Spannung äußert sich bei gleichbleibendem Pop-Beat über diverse Streicher, Blech- und Harfeneinschübe. Mit Wiederkehr der Celesta und dem Hinzufügen eines Schlagzeug-Beates beginnen die beiden schließlich miteinander zu tanzen, was hinsichtlich der Ausführungsart ganz klar als Objektbezug zum klassischen Ballett Petipas bzw. Iwanows und Tschaikowskys gelesen werden muss (siehe dazu Abb. 88). Mit der gezeigten Tanzkonstellation bekennt sich der Werbefilm außerdem zu solchen

1096 BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER, TC 00:00:19 (oben) und 00:00:35 (unten).

Aufführungen, in denen im Pas de deux nicht Zuckerfee und Prinz Orgeat (wie bei der Uraufführung), sondern die Hauptcharaktere (wie in Petipas und Iwanows Neuauflage) tanzen. Nichtsdestotrotz bleiben jene Einstellungen, die mit Teilen des *Tanzes der Zuckerfee* unterlegt sind, ausschließlich dem Wirken der hier weiblichen Hauptperson vorbehalten. Damit allerdings ist der Zusatz *pour la danseuse* weiterhin wörtlich zu nehmen (auch wenn dort nicht explizit getanzt wird).



**Abbildung 88:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Clara und der Nussknacker tanzen in einer Weise, die dem klassischen Ballett entlehnt ist.<sup>1097</sup>

<sup>1097</sup> Ebd., TC 00:00:53 (oben), TC 00:00:57 (Mitte) und TC 00:01:07 (unten).

Eine Gemeinsamkeit hinsichtlich filmischer Darstellungen des Nussknackers bildet das Baileys-Video wiederum über die Farbgebung der Uniformkleidung aus. Obwohl Hoffmanns Urstoff noch ein »violettglänzendes Husarenjäckchen«<sup>1098</sup> beschreibt, finden sich im Film häufig dezidiert rote Kleidungsstücke, welche den Nussknacker (ob als Mensch oder Holzfigur) umhüllen – so etwa in *SHCHELKUNCHIK* oder auch nachfolgend in *THE NUTCRACKER AN THE FOUR REALMS* (siehe dazu Abb. 89).



**Abbildung 89:** Der Nussknacker im roten Gewand: In *BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER* (Rigan Ledwidge, GB 2013) (oben)<sup>1099</sup> und in *THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS* (Joe Johnston und Lasse Hallström, USA 2018) (unten)<sup>1100</sup>.

1098 Hoffmann, *Nussknacker und Mausekönig*, S. 13.

1099 *BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER*, TC 00:00:49.

1100 *THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS*, TC 01:05:29.

Die Farbe Rot muss dabei, im Allgemeinen wie im Speziellen, mindestens doppelbödig gelesen werden. Marschall schreibt dazu:

Rot ist: 1. als starker Reiz ein Faktor der Aufmerksamkeitslenkung (Wahrnehmungspsychologie); 2. Als archetypisches Zeichen auf Erfahrung beruhendes, synergetisches Konnotationsfeld; das heißt, die Farbe Rot wird mit den Eigenschaften roter Substanz und Dinge in Verbindung gebracht, die bereits mit Bedeutung belegt sind (Blut = Leben, Feuer = Zerstörung)[;] 3. ein komplexes Symbol mit narrativer Genesen in den unterschiedlichsten Mythologien (für die Liebe, den Tod, die Emotionen, die Macht, den Krieg, die Aggression, die Gefahr).<sup>1101</sup>

Neben der Funktion als Aufmerksamkeitsfaktor, erscheint die Farbe Rot – so möchte ich auf Marschalls allgemein formulierten Ausführungen aufbauen – im vorliegenden Werbefilm mindestens im konnotativen Spannungsfeld zwischen Liebe einerseits und Krieg, Aggression und Gefahr andererseits. Wie nun aber Bedeutungen und Konnotationen der Farbe immer von Kontexten verschiedenster Naturen abhängen, so müssen stets weitere Zeichensysteme bei der Interpretation herangezogen werden. Liest man die Farbe Rot also zunächst als mit der Konnotation Liebe verknüpft, so reihen sich im vorliegenden Beispiel etwa Zuneigung suggerierende Aspekte der Mimik und Gestik, aber auch der visuell dargestellte Paartanz, welcher wiederum gerade von der Musik – sprich von Formteil A – strukturiert und angetrieben wird, aneinander. Im Kontext der Farbinterpretation wirkt, neben anderen, also auch das sonst als labil erachtete Zeichensystem der Musik in semiosphärischer Weise auf die Interpretation der Farbe ein und vice versa. Die Ballung semiotischer Einzelereignisse funktioniert im direkten Anschluss aber auch in die andere Richtung. In jenem Moment nämlich, als der Mausekönig in konfrontativer Manier auftritt, der Paartanz unterbrochen wird und sich die Musik zugunsten des deutlich agileren Formteiles B (hier sind Elemente aus dem *Marsch* zu vernehmen) wandelt, agieren die Farbe Rot, der darin gehüllte Nussknacker sowie die gesamte Szene wie eine Art *konnotatives Kippbild*. Alles dreht sich nun um die Themen Tod, Aggression und Gefahr. Interessant

---

1101 Marschall, *Farbe im Kino*, S. 51.

ist in diesem Zusammenhang zudem, dass der *Marsch*, blickt man in die von Kohlhasse zusammengetragene Übersicht zu Petipas Ausführungen (siehe dazu Abb. 65), im Ballett überhaupt nicht für eine Kampfszene vorgesehen war. Hier verschiebt der Werbefilm also die ursprünglich mit diesem Teil der Musik verknüpften Konnotationen und überlagert diese mit anderen Informationswerten innerhalb simultan auftretender Zeichensysteme. Nichtsdestotrotz steht die Musik nicht unverbunden dar. Stattdessen nutzt der Baileys-Werbefilm die rein musikkompositorisch innewohnenden Gegebenheiten für seine Zwecke: Die im *Marsch* verankerten 16tel-Bewegungen, welche durch Flöten und Streicher transportiert werden, reflektieren nämlich die über den Kampf dargestellte, gesteigerte Bewegungsdynamik.

Bei der Frage, inwiefern die im Kampf dargestellten Bewegungsarten stilistisch zu verorten sind, kann uns eine Aussage des Regisseurs Ringan Ledwidge behilflich sein. Im Making-of verdeutlicht er:

It was important to me that it was still dance, but I wanted it to have the excitement of a cinematic fight sequence [...] and how we could make it feel fresh and contemporary but still have a slight classical ballet [...]. So we just [...] looked at different things, we looked at ballet, we just kind of pulled on lots of different influences.<sup>1102</sup>

Die konzeptuelle Hybridisierung sowie das gegenseitige Durchdringen zwischen den Bewegungsarten des Balletts und des cineastischen Kampfes fungiert hier also als Kitt zwischen dem, was objektrelational bzw. konnotativ aufgegriffen werden soll und jenem, was uns als zeitgenössisch vertraut ist. Hier wird auch ersichtlich, dass Britells Soundtrack die Hybridisierung auf der Ebene der Musik insofern mitvollzieht, als dass sowohl unter den Elementen des ballettartigen Tanzes als auch unter den Kampfszenen zeitgenössische Schlagzeugbeats und elektronische Effekte sowie Synthesizer eingesetzt werden.

Die Strategie der Vermischung von konnotativen Zielinhalten mit zeitgenössischen Elementen wird in einem weiteren Augenblick in besonderem Maße ersichtlich. Es handelt sich hierbei um jenen Moment, in dem der

---

1102 BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER: THE MAKING OF OUR CHRISTMAS 2013 FILM, TC 00:02:08–00:02:25.

Mausekönig außer Gefecht gesetzt wird. Wie im Ursprungsstoff Hoffmanns »[S]ie [...] fasste [...] nach ihrem linken Schuh und warf ihn mit Gewalt in den dicksten Haufen der Mäuse hinein auf ihren König.«<sup>1103</sup> sowie in Kohlhases Übersicht zu den musikalisch-szenischen Plänen »Um ihren Lieb-  
ling zu retten, wirft Klara ihren Pantoffel auf den Mausekönig – und fällt in Ohnmacht.«<sup>1104</sup> ist der Nussknacker zunächst nicht im Stande, den Mausekönig allein zu besiegen, weshalb die Protagonistin einschreiten muss. Ist es, wie auch zum Beispiel in der filmischen Adaption *Stepantsevs der geworfene Schuh*, der die Situation rettet,<sup>1105</sup> so wird im Baileys-Werbefilm der handlungsentscheidende Gegenstand geschickt in die Bewegungsabläufe der Kampfszene eingearbeitet. Dies geschieht, indem Clara den Schuh während ihres Drehsprunges am Fuße trägt und damit den Mausekönig entscheidend im Gesicht trifft (siehe dazu Abb. 90).<sup>1106</sup> Wieder also agiert der Werbefilm hier zwar objektrelational, er erweitert die mit der Zeichenwelt verbundenen Konnotationen aber auf subtile Art und Weise.



**Abbildung 90:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Clara tritt den Mausekönig.<sup>1107</sup> Im Ursprungsstoff und in vielen Adaptionen wird der Schuh hingegen geworfen.

Die sich direkt anschließende Szene ist durch eine plötzlich eintretende Stille und damit von einer Form der Nichteindeutigkeit bestimmt. Zwar blicken

1103 Hoffmann, *Nussknacker und Mausekönig*, S. 31.

1104 Kohlhasse, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Illič Čajkovskijs*, S. 45.

1105 SHCHELKUNCHIK, TC 00:17:52–00:18:09.

1106 BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER, TC 00:01:47.

1107 Ebd., TC 00:01:46.

sich Clara und der Nussknacker kurz intensiv in die Augen, mit dem Erklängen des A'-Teils jedoch wendet sie sich nicht ihm, sondern wieder jenen Damen (und den Baileys-Getränken) zu, die sie anfänglich begleiteten. Gleichzeitig ist in einem eingblendeten Schriftzug »spend time with the girls this Christmas«<sup>1108</sup> zu lesen. Dies stellt eine narrative Abweichung dar, indem Clara keine finale Verbindung mit dem Nussknacker eingeht. Viel eher erweist sie sich gegenüber dem Nussknacker zwar als interessiert und hilfsbereit, jedoch bewahrt sie letztlich ihre Eigenständigkeit. Dies spiegelt sich auch in der Musik, welche mit dem Formteil A' zum *Tanz der Zuckerfee* zurückkehrt. Ganz wichtig dabei: Es erklingt die dem Tschaikowsky'schen Original ab Takt 5 innewohnende, originalgetreue Kombination aus pizzicato-Streichen und Celesta-Klängen – ohne dass dabei Einschübe oder Pop-Bearbeitungen zugrunde liegen. Es wird also zu jenem Teilabschnitt von Formteil A zurückgegangen, in welchem die drei Freundinnen, noch ohne Kenntnis vom Nussknacker, die Party-Gesellschaft betreten. Auf gewisse Art und Weise macht Clara den *Tanz der Zuckerfee* damit zu dem, was sie schon bei Tschaikowsky war: zu einem Tanz, der ausschließlich pour la danseuse ist. Gleichzeitig bedient der Werbefilm damit den Zeitgeist, welcher immer stärker auf weiblicher Autonomie fußt.

Fasst man noch einmal zusammen, so ergeben sich innerhalb des Baileys-Werbefilms zwei ästhetische Konglomerate, welche einerseits auf Elementen des *Tanzes der Zuckerfee* und andererseits auf Teilen des *Marsches* beruhen. Dominieren in ersterem eine etwas exponiertere Betonung der Chromatik über die motivisch-melodische Einbettung durch das Instrument der Celesta sowie ein moderates Tempo, so stehen im Gegensatz dazu eine graduell stärker gewichtete Diatonik (trotz subtiler, chromatischer Einschübe), eine rasche Vortragsweise sowie die klangfarbliche Dominanz der Flöte. Die beiden musikalischen Konglomerate strukturieren und interpretieren darüber hinaus aber auch figürliche Konstellationen sowie narrative und dramaturgische Abschnitte. Wie in *BORDER* nämlich ließe sich der A-B-A'-Aufbau der Musikbearbeitung nach der Drei-Akt-Struktur, bestehend aus Einleitung (Vorstellung von Charakteren und Handlungssituation), Hauptteil (Wendepunkte, Konflikte, Höhepunkt) und Schluss (Stabilität nach Konflikt), aufschlüsseln. Einher geht das Erscheinen der musikalischen Konglomerate bzw.

1108 Ebd., TC 00:01:54–00:01:56.

Formabschnitte des Weiteren mit Bewegungsarten (z. B. Klassisches Ballett und Kampf) und bildästhetischen Parametern (z. B. Farbe). Eine weitere Parallele zu *BORDER* ergibt sich, wenn man beachtet, dass auch der nun vorliegende Werbefilm auf all seinen Ebenen darauf bedacht ist, die mit der Musik mitschwingenden Konnotationen aufzugreifen, diese aber, unter anderem durch die Anbringung neuen Materials, im eigenen Sinne zu variieren.

Ein abschließender Blick in die Kommentarsektion der zahlreichen Uploads des Werbefilms zeigt zudem, dass sich die User:innen sowohl der Herkunft der Musik (»The Dance of the Sugar Plum Fairy from the Nutcracker«<sup>1109</sup>, verdeutlicht User:in *YouTubeVids*) als auch hier agierenden Balletttänzer bewusst sind (»Love love love Thiago, Steven and Iana«<sup>1110</sup>, wie *KatchKadeem* schreibt). Die Gesamteinschätzungen sind fast durchweg positiv – User:in *davidgeorgiev* fasst ihre Eindrücke folgendermaßen zusammen: »PERFECTION! I wouldn't change anything«<sup>1111</sup>.

### 5.3 STRAUSS' EINLEITUNG AUS ALSO SPRACH ZARATHUSTRA OP. 30 UND FOOTPRINT (NIVEA)

Der für Nivea im Jahre 2014 hergestellte Werbefilm *FOOTPRINT* ist das Resultat einer Kooperation zwischen den beiden Regisseuren Eugen Merher und Christian Schilling. Obwohl inhaltlich und bezogen auf das verwendete Filmmaterial sehr ähnlich zueinander, existieren zwei leicht unterschiedliche Versionen des Werbefilms, die fortan als *FOOTPRINT – Version A*<sup>1112</sup> (abrufbar z. B. auf dem YouTube-Kanal von Eugen Merher) und *FOOTPRINT – Version B*<sup>1113</sup> (ehemals auf dem YouTube-Kanal von Nivea verfügbar) bezeichnet

1109 User:in *YouTubeVids*, <https://youtu.be/M188DIF3odY?si=V6aQKPlc1g-hJRTy> (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

1110 User:in *KatchKadeem*, <https://youtu.be/M188DIF3odY?si=V6aQKPlc1g-hJRTy> (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

1111 User:in *davidgeorgiev*, <https://youtu.be/M188DIF3odY?si=V6aQKPlc1g-hJRTy> (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

1112 *FOOTPRINT [Version A]* (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014), hochgeladen am 15.12.2016, [https://youtu.be/K8bK2t\\_90AA](https://youtu.be/K8bK2t_90AA), abgerufen am 01.10.2024.

1113 *FOOTPRINT [Version B]* (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014), [o. J.], <https://www.youtube.com/NIVEADeutschland>, [Video nicht mehr abrufbar].

werden. Die Existenz dieser unterschiedlichen Versionen erklärt sich dadurch, dass es sich bei Version A um jene Variante handelt, die Merher und Schilling bei Nivea final einreichten. Nivea selbst aber bearbeitete diese Einreichung auf eigene Faust und veröffentlichte die dadurch entstandene Version B so dann auf dem eigenen Kanal. Zwar erwies sich Version B dort als sehr erfolgreich, sie wurde aber inzwischen vom YouTube-Kanal von Nivea entfernt. Da nun Version A seitens der Regie aus künstlerischen wie ästhetischen Gründen eindeutig favorisiert wird,<sup>1114</sup> Version B aber jene ist, die zu großen Teilen der Öffentlichkeit steht bzw. stand, werden beide Versionen Eingang in die Analyse finden.



**Abbildung 91:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) – Das Kleinkind macht seinen ersten Schritt.<sup>1115</sup>

Inhaltlich zeigen beide Versionen des Werbefilms ein von Eltern, Großeltern und Geschwistern umringtes Kleinkind, das seine ersten, eigenen Schritte geht (siehe dazu Abb. 91). Dabei läuft es aus den Armen von Mutter und Vater hinüber zum Großvater, der ein leuchtendes Plüschrumschiff in den Händen hält. Ein besonderer Moment besteht darin, dass einer der Schritte des Kindes mitten durch eine geöffnete Nivea-Cremedose verläuft. Dabei hinterlässt das Kind einen Fußabdruck, der an jenen von Neil Armstrong erinnert, welchen er auf der ersten Reise zum Mond auf dessen Oberfläche hinterließ. Auf der auditiven Ebene sind bearbeitete Ausschnitte der *Einlei-*

1114 Christian Schilling, *Interview zum Werbefilm FOOTPRINT*, geführt an der Filmakademie Baden-Württemberg, Ludwigsburg am 13.02.2018 sowie telefonisch am 05.12.2022, siehe Anhang.

1115 FOOTPRINT, [Version A], TC 00:00:07.

tung (hier als Behelfstitel) aus Richard Strauss' Symphonischer Dichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 zu hören (die gesamte Tondichtung besteht aus mehreren Teilen). Darüber hinaus finden sich bearbeitete Sprachelemente, die an Neil Armstrongs Zitat »That's one small step for a man, one giant leap for mankind.«<sup>1116</sup> erinnern – wobei dieses in den Satz »It's one small step for a kid, one giant leap for a family.«<sup>1117</sup> umgewandelt wird.

### *Interview mit Christian Schilling*

Zum Nivea-Werbefilm und seinen Varianten liegen besondere Hintergrundinformationen vor, denn: Im Vorfeld der Abhandlung dieses Kapitels konnte Regisseur Christian Schilling (siehe dazu Abb. 92) am 13.02.2018 für ein einstündiges Gespräch an der Filmakademie Baden-Württemberg sowie für ein Telefonat am 05.12.2022 gewonnen werden.



**Abbildung 92:** Christian Schilling ist einer der beiden Regieführenden zu FOOTPRINT (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014).

1116 NASA Administrator, »July 20, 1969: One Giant Leap for Mankind«, NASA, [zuletzt geändert am 13.06.2024], [https://www.nasa.gov/mission\\_pages/apollo/apollo11.html](https://www.nasa.gov/mission_pages/apollo/apollo11.html), abgerufen am 01.10.2024.

1117 FOOTPRINT [Version A], TC 00:00:17–00:00:25 und FOOTPRINT [Version B], TC 00:00:12–00:00:20.

An der Filmakademie Baden-Württemberg studierten Schilling und Co-Regisseur Merher (der beim Interview nicht vertreten war) Werbefilm-Regie & Werbefilm-Producing. Mit dem Interview gelang ein Blick hinter die Kulissen der Produktionsseite, womit sich künstlerische, ästhetische, konnotative und objektrelationale Fragen besser beantworten lassen. Diese Eindrücke sollen den Leser:innen in den folgenden Ausführungen über gewählte Zitierungen nicht vorenthalten werden. Das gesamte Interview ist im Anhang (Kap. 7.1) zu finden. Ich möchte mich nun aber zunächst der musikhistorischen Analyse widmen.

### 5.3.1 MUSIKHISTORISCHE ANALYSE

Richard Strauss realisierte sein musikalisches Werk *Also sprach Zarathustra* op. 30 aus dem Jahre 1896 als sogenannte »Symphonische Dichtung«<sup>1118</sup> (er selbst nutzt häufig den Terminus »Tondichtung«<sup>1119</sup>)<sup>1120</sup> Anders als die Werke der absoluten Musik (Kap. 3.1.2), welche in ihrer konkreten Ausgestaltung ausschließlich musikinhärenten Gedanken und Impulsen unterliegen, bezieht sich die durch den Komponisten Franz Liszt etablierte Gattung der Symphonischen Dichtung auf außermusikalische bzw. transmusikalische Sujets<sup>1121</sup> – sie ist damit einerseits als Unterkategorie der Programmmusik (bereits in Kap. 3.1.2 definiert) zu verstehen und andererseits unter der Prädisposition der Heteronomieästhetik (Kap. 3.5.2.2) potenziell besonders ergiebig.

Der Gedanke der gegenseitigen Durchdringung von Musik und außermusikalischen Entitäten hängt letztlich mit der bereits im späten 18. Jahrhundert einsetzenden, literarischen bzw. ideengeschichtlichen, philosophischen Romantik zusammen. Als Antwort auf die aufklärerische Überhöhung der Vernunft und die damit einhergehende, als oberflächlich empfundene Atomisierung von Geistes-, Lebens- und Wissenswelten<sup>1122</sup> formulierte Friedrich

1118 Detlev Altenburg, Art. »Symphonische Dichtung«, in : Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil, Band 9, <sup>2</sup>1998, Sp. 153.

1119 Walter Werbeck, Art. »Strauss, Richard (Georg)«, in: Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Band 16, <sup>2</sup>2006, Sp. 57.

1120 Ebd.

1121 Ebd.

1122 Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Frankfurt am Main <sup>3</sup>2010,

Schlegel ein radikales Gegenprogramm, welches er 1798 in seinem 116. Athenaeums-Fragment auf den Punkt bringt. Dort heißt es: »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie, und der Rhetorik in Berührung zu setzen.«<sup>1123</sup> Obwohl Schlegel hier vorrangig von der Überwindung (inner-)literarischer Grenzen schreibt,<sup>1124</sup> wirken sich Transzendierungs- und Entfesselungsgedanken auch auf die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Kunstformen aus. Zwar kann vor allem die Musik schon zum damaligen Zeitpunkt auf eine reichhaltige Tradition von (beispielsweise barocken) Werken zurückblicken, welche Text im weitesten Sinne (etwa außermusikalische Programme bzw. Topoi)<sup>1125</sup> und Musik vereinen, jedoch belebt die Romantik diese Tendenzen neu.

Resultat ist unter anderem, dass die (ebenfalls schon im Barockzeitalter bekannte) Oper eine überraschende Wiederbelebung erfuhr – man denke an Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* und auch an seine bereits im Kapitel zur Kunstmusik (3.1.2) beschriebene Idee des Gesamtkunstwerkes. Darüber hinaus aber begünstigt der romantische »Vereinigungstaumel«<sup>1126</sup>, wie Rüdiger Safranski ihn nennt, die Entwicklung gänzlich neuer musikalischer Gattungen wie eben jene der Symphonischen Dichtung. In diesem Zusammenhang definiert sich die Art der Transzendierung der Grenzen zwischen Musik und Außermusikalischem auf eine recht spezifische Weise. In Anlehnung an die Ausführungen von Liszt und Wagner schreibt Altenburg über die Symphonische Dichtung:

Die Orientierung an Sujets, die in der Literatur [...] und Malerei [...] vorgeprägt sind, bedeutet nicht, daß bekannte Werke illustriert oder musikalisch gleichsam nacherzählt werden, vielmehr knüpft die Symphonische Dichtung an das dahinterstehende ›Ideal

---

S. 53, 59–60.

1123 Friedrich Schlegel, »Fragmente (›Athenaeum«-Fragmente)«, in: ›Athenaeum«-Fragmente und andere frühromantische Schriften, hrsg. von Johannes Endres, Stuttgart, S. 91.

1124 Ebd., S. 59.

1125 Zur Programmmusik in 18. Jahrhundert, siehe etwa Schmierer, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, S. 231–256.

1126 Safranski, *Romantik*, S. 59.

von Seelenstimmungen an<sup>1127</sup> [zit. n. Liszt] [...] und zielt in der musikalischen Gestaltung gerade auf das in der Dichtung und Malerei nicht Darstellbare (vor allem auf das Religiöse bzw. Metaphysische), auf die Erzählung innerer Vorgänge und auf den ›konkreten Gefühlsgehalt‹ [zit. n. Wagner].<sup>1127</sup>

Und Strauss selbst schrieb in einem 1887 verfassten Brief an Karl Wolff und in Bezug auf seine Tondichtung *Aus Italien* (op. 16):

Bei der erschreckenden Urteils- und Verständnislosigkeit eines großen Teils der heutigen Männer der Feder lassen sich solche, wie auch ein großer Teil des Publikums, durch vielleicht blendende rein nebensächliche Äußerlichkeiten meines Werkes (›Aus Italien‹) über den eigentlichen Inhalt desselben täuschen, ja übersehen ihn vollständig. Dieser besteht in Empfindungen beim Anblick der herrlichen Naturschönheiten Roms und Neapels, nicht Beschreibungen derselben[.]<sup>1128</sup>

Zwar ist den dargestellten Kernkriterien Symphonischer Dichtungen insofern beizupflichten, als dass die Musik tatsächlich an jenen Stellen einspringen kann, wo Dichtung und Literatur ggf. vermindert aussagefähig sind – namentlich im Ausdruck von Gefühlen oder bei wie auch immer gelagerten metaphysischen Aspekten. Vom Standpunkt des oben erarbeiteten semiotischen Fundamentes aber wird die potenzielle Zeichenhaftigkeit der Musik, welche sich über den immerwährenden Prozess der Semiose manifestiert, verkürzt dargestellt. Insofern ließe sich auch hier die These aufstellen, dass Musik (man denke an die Mannigfaltigkeit von Konnotationen nach Eco – Kap. 3.5.1.6 – bzw. an Tarasti – 3.5.2 mit Unterkapiteln – im Allgemeinen) objektrelational bzw. konnotativ (sowie speziell im Kontext anderer Semios-

1127 Franz Liszt, »une espèce de récit des sentimens«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 43 (1855), S. 49–55, hier: S. 54–55 und Wagner, Richard, »Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen«, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Richards Wagner, Leipzig <sup>6</sup>1911, S. 182–198, hier: S. 194, beide zit. n. Altenburg, »Symphonische Dichtung«, Sp. 158.

1128 Richard Strauss, *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von Ernst Krause, Leipzig 1980, S. 61.

phären) sehr wohl nicht nur für Emotionen usw., sondern eben auch für Teile des (etwa) textlich dargelegten Programms oder darin enthaltener Ideen stehen kann. Dieses Argument wird durch Aussagen von Strauss gestützt, welche er, dem vorangegangenen Zitat widersprechend, an anderer Stelle tätigte. Friedrich von Hausegger, der mit Strauss über den Vorgang des kompositorischen Schaffens korrespondierte, gibt folgende Auskunft über letzteren:

Mitten im Lesen Schopenhauers oder Nietzsches oder eines Geschichtswerkes treibe es ihn [Strauss] ans Klavier; in Kurzem tauche eine ganz bestimmte Melodie auf, also eine ganz bestimmte ›Gestalt‹ forme sich unter seinen Fingern. Voraussetzung dabei waren weder eine melancholische Grundstimmung noch Sehnsucht oder Liebesbedürfnis u. s. w. (also innere Voraussetzungen) noch äußere Eindrücke, wie der Anblick eines Gewitters, eines friedlichen Abends im Hochgebirge, einer einsamen Meeresküste u. s. w. (oder sonst was als den Künstler anregend gilt) – nein: nur der reine Intellekt sei beschäftigt gewesen, sich Nietzsches Paradoxe kleinzuschlagen oder sich etwas Bewunderung für die ›Willensverneigung‹ abzubringen.<sup>1129</sup>

Die für die Definition der Symphonischen Dichtung in fast exklusiver Art und Weise als relevant dargelegte Dimension von Gefühlen und Seelenstimmungen wird hier also zugunsten der intellektuellen Beschäftigung mit Nietzscheanischen Ideen ausgeklammert, welche wiederum unmittelbar mit dem Erzeugen von Musik verknüpft erscheint. Nicht nur erkannte bereits Youmans anhand desselben Zitates den kausalen Zusammenhang zwischen intellektuellem Sinnieren und Komponieren an,<sup>1130</sup> auch konstatiert er, dass Strauss »[o]ffenbar [...] auch bei Also sprach Zarathustra nach musikalischen Mitteln [suchte], durch sich die Ideen des Philosophen besser kommunizieren ließen.«<sup>1131</sup> Denkt man noch einmal an Eco zurück, so fällt einem passend dazu – und freilich unter den Vorzeichen der Heteronomieästhetik

1129 Friedrich Hausegger, *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze von Friedrich von Hausegger*, hrsg. von Siegmund von Hausegger, München, S. 397.

1130 Charles Youmans, »Tondichtungen«, in: *Richard Strauss-Handbuch*, hrsg. von Walter Werbeck, Kassel, Stuttgart und Weimar 2014, S. 404.

1131 Ebd.

(Kap. 3.5.2.2) – die Kategorie der Konnotationen durch Übersetzungen in ein anderes semiotisches System (Kap. 3.5.1.6) ein.

Welches aber sind nun die philosophisch-programmatischen Kernpunkte, welche das Denken Nietzsches ausmachen? Neben anderen bedeutenden Schriften ist es im Kontext der zugehörigen Musik zuallererst sinnvoll, näher auf die literarisch-philosophische Schrift *Also sprach Zarathustra*<sup>1132</sup>, welche in den Jahren 1883 bis 1885 entstand, einzugehen. Charakteristisch ist hier, dass der Protagonist Zarathustra nicht nur titularischer Namensgeber ist, auch fokussieren sich alle Ausführungen explizit auf dessen Handlungen und Gedankengänge. Obwohl die zentrale Figur aber denselben Namen wie der Religionsstifter des in Persien entstandenen Zoroastrismus trägt, haben die historische und die literarische Figur nur wenig gemein. Viel eher muss Nietzsches Zarathustra dem Fiktionalen zugeordnet werden, der die Philosophie Nietzsches aber prophetenhaft verkündet.

Diese Philosophie lässt sich, etwa mit den Ausführungen Safranskis und trotz der Tatsache, dass die Hochphase der (literarisch-ideellen) Romantik bei der Veröffentlichung der Nietzscheanischen Hauptwerke längst der Vergangenheit angehörte, als eine besondere Form der »[d]ionysische[n]«<sup>1133</sup> Romantik bezeichnen.<sup>1134</sup> Einerseits nämlich glorifiziert Nietzsche das »Spiel«<sup>1135</sup> als Ideal der schöpferischen Frühromantik<sup>1136</sup> sowie Momente des exzesshaften Transzendierens auf Kosten tradierter Wertvorstellungen und zugehöriger Systeme.<sup>1137</sup> Andererseits aber lehnt er die metaphysischen, gar katholisch-jenseitigen Konzepte, welchen sich vor allem die Spätromantiker verpflichtet fühlten, kategorisch ab.<sup>1138</sup> Nietzsches Programm ist demnach als radikal diesseitig zu verstehen.<sup>1139</sup> Dem Verlust der übergeordneten Sinnhaftigkeit aber stellt er

---

1132 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München und Berlin 182020.

1133 Safranski, *Romantik*, S. 292.

1134 Ebd., 291–294.

1135 Ebd., 299.

1136 Ebd., 293; 298–300.

1137 Ebd., 292.

1138 Ebd.

1139 Ebd., 298.

die Überhöhung des schöpferischen Ichs (Stichwort: »Übermensch«<sup>1140</sup>) entgegen, welches der aufkeimenden, nihilistischen Leere (Stichwort: »romantische[r] Nihilismus«<sup>1141</sup>) aber (nur) durch eine Abfolge von wiederkehrenden sowie bewusst konstruierten – metaphysisch keinesfalls erlösenden – »Spiel[-]«<sup>1142</sup>, Schein- bzw. »ironische[n] ›Als-ob«<sup>1143</sup>-Momenten lachend entfliehen kann.<sup>1144</sup> Damit nun aber die schöpferischen Potenziale des Menschen voll entfaltet werden können, muss der Mensch, wie ihn sich Nietzsche vorstellt, einen wiederkehrenden Prozess durchschreiten, den die literarische Figur Zarathustra folgendermaßen beschreibt: »Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes: wie der Geist zum Kamele wird, und zum Löwen das Kamel, und zum Kinde zuletzt der Löwe.«<sup>1145</sup> Zu Beginn der Entwicklung also steht das Sinnbild des Kamels, welches sich, passend zum Lastentier, zunächst als ehrfurchtsvoller, tragfähiger Geist erweist, indem es selbstlos die Werte und Bürden trägt, welche ihm von anderen aufoktroiert werden. Dieser Zustand soll nach Nietzsche aber nicht ewig währen, denn:

[Z]um Löwen wird hier der Geist, Freiheit will er sich erbeuten und Herr sein in seiner eignen Wüste. Seinen letzten Herrn sucht er sich hier: feind will er ihm werden und seinem letzten Gotte, um Sieg will er mit dem grossen Drachen ringen. Welches ist der grosse Drache, den der Geist nicht mehr Herr und Gott heissen mag? ›Du-sollst‹ heißt der grosse Drache. Aber der Geist des Löwen sagt ›ich will‹.<sup>1146</sup>

Trotz des notwendigen Aufbegehrens, was in der Dekonstruktion etablierter Werte und Machtverhältnisse mündet, weist der Löwe einen spezifischen Mangel auf, denn: Zwar erlangt er Freiheit, aber »[n]eue Werthe schaffen – das vermag der Löwe noch nicht [...].«<sup>1147</sup> Hierfür bedarf es letztlich des

1140 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 14.

1141 Safranski, *Romantik*, S. 94.

1142 Ebd., S. 43. Detailliertere Ausführungen in ebd., S. 43–47.

1143 Ebd., S. 208.

1144 Ebd., S. 293–301.

1145 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 29.

1146 Ebd., S. 30.

1147 Ebd.

Kindes, womit Nietzsche dem zerstörerisch-anarchistischen Moment etwas Konstruktives entgegenstellt. In den Worten Nietzsches bzw. Zarathustras klingt das so: »Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: s e i n e n Willen will nun der Geist, s e i n e Welt gewinnt sich der Weltverlorene.«<sup>1148</sup> Spielerisch also soll der Mensch jenseits der alten Trümmerteile eigene, neue Welten konstruieren. Die triadische Abfolge aus Kamel, Löwe und Kind ist dabei als wiederkehrend und zyklisch zu verstehen. Safranski konstatiert: »Nietzsche, der alle ›Du sollst‹ von sich werfen möchte, hier lehrt er doch auch ein neues ›Du sollst‹: Du sollst den Augenblick so leben, daß er dir ohne Grauen wiederkehren kann! Du sollst zu jedem Augenblick sagen können: Noch einmal.«<sup>1149</sup>

Auf Strauss nun hatte Nietzsche – wohlweislich nicht erst seit der Lektüre von *Also sprach Zarathustra* – einen nachhaltigen Einfluss. Der an der Philosophie stets interessierte Komponist (1882 / 1883 studierte er zwei Semester lang Ästhetik, Kulturgeschichte und Philosophie im München)<sup>1150</sup> setzte sich nachweislich schon während einer Reise nach Südeuropa und Ägypten, welche von November 1892 bis Juni 1893 anhielt, mit den Schriften des romantischen Nihilisten auseinander<sup>1151</sup> – Auskunft darüber gibt auch ein im sizilianischen Taormina verfasster Brief an Cosima Wagner, welcher auf den 10. April 1893 datiert ist. In Bezug auf *Jenseits von Gut und Böse* merkt er an, dass aus Nietzsche »doch einmal ›die Philosophie der Zukunft‹ heraufdämmern wird.«<sup>1152</sup> Die Faszination, welche der Komponist Strauss dem Philosophen Nietzsche entgegenbrachte, lässt sich nun vor allem durch fundamentale Gemeinsamkeiten im philosophisch-gesellschaftlichen wie künstlerisch-ästhetischen Denken erklären, welche zudem als gut erforscht gelten können. Mathias Hansen beispielsweise konstatiert:

1148 Ebd., S. 31.

1149 Safranski, *Romantik*, S. 299.

1150 Werbeck, »Strauss, Richard (Georg)«, Sp. 56.

1151 Ebd., Sp. 59.

1152 [Richard Strauss und Cosima Wagner], *Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Franz Trenner, Tutzing 1978, S. 155.

Bei allen Vorbehalten faszinierte Nietzsches respektloser, sinnfreudiger Optimismus, der sich praktisch gegen alles ›Offizielle‹ auflehnte: gegen die Amtskirche wie gegen den Staat und seine tragenden geistig-kulturellen Stützen bis hinunter zur ebenso anmaßenden wie nichtigen Kathederphilosophie. Zugleich ereiferte sich Nietzsche genauso heftig über das, was er als ›Dekadenz‹ bezeichnete – einen allgemeinen und allgegenwärtigen Verfall des Lebensgefühls, das immer stärker von Kretinismus, von ›Sklavenmoral‹ geprägt wurde. Solcher ungestüm zupackenden, doch stets auch poetisch hochgestimmten Respektlosigkeit fühlte sich der Komponist nicht nur verbunden – er empfand sie durchaus als Teil des eigenen Wesens wie seiner Auffassung über Sinn und Funktion von Kunst.<sup>1153</sup>

Neben der hier dargestellten, kritischen, bisweilen sogar destruktiven Haltung gegenüber tradierten Werten und Systemen finden sich jedoch ebenso solche Beschreibungen, die als Kehrseite dieser Medaille auch den konstruktiven und visionären Charakter beschreiben, welcher sich in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht und im Übertrag relativ umfassender Nietzscheanischer Gedankenwelten bei Strauss bemerkbar macht. Bereits deutlich vor Hansen formulierte Liebscher:

Wie Strauss später die *Feuersnot* (1901) als hämischen Angriff auf die Rückschrittlichkeit und Provinzialität seiner Heimatstadt München richtete, so ist auch die Tondichtung *Also sprach Zarathustra* Ausdruck einer künstlerischen Protesthaltung, die getragen von Nietzsches Vision einer künstlerischen Weltengeburt, als Gegenentwurf zu einem die kreative Freiheit hemmenden Bewußtsein einer kulturellen Umgebung gelten darf, in der sich Strauss als radikaler Vertreter der Programmmusik zumindest von den Repräsentanten der absoluten Musik mißverstanden fühlen mußte.<sup>1154</sup>

Schwerer als der Nachweis geistiger Kompatibilität zweier schöpferischer Geister ist – abgesehen vom Inhalt des oben aufgeführten Hausegger-Zi-

1153 Mathias Hansen, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003, S. 120.

1154 Julia Liebscher, *Strauss. Also sprach Zarathustra*, München 1994, S. 10.

tates – die musikhistorische Rekonstruktion der Strauss'schen Annäherung an den Nietzscheanischen Zarathustra-Stoff sowie dessen musikalische Verarbeitung. Liebscher wagt an dieser Stelle einen frühen Versuch, indem sie auf den im Richard-Strauss-Archiv Garmisch verwahrten Schreibkalender des Komponisten hinweist. In einem auf den 09. Juli 1895 datierten Eintrag (Strauss benennt das musikalische Werk hier nicht namentlich) heißt es schlicht: »Neue Tondichtung überdacht: / Schauen-Anbeten / Erleben-Verzweifeln«<sup>1155</sup> Nicht nur identifiziert Liebscher hier die für dieses Kapitel relevante Symphonische Dichtung, auch argumentiert sie, dass sich aus dem niedergeschriebenen Gegensatzpaar an Worten die großformal-zweigliedrige, kompositorische Struktur des Werkes ableiten lässt. Diese wiederum findet man später mit einzelnen Kapitelüberschriften, welche aus der literarischen Vorlage entstammen, versehen (siehe dazu Abb. 93).

EINLEITUNG (T. 1–22)
TEIL I (T.23–336)
1) Von den Hinterweltlern (Takte 23–74) 2) Von der großen Sehnsucht (Takte 75–114) 3) Von den Freuden und Leidenschaften (Takte 115–163) 4) Das Grablied (Takte 164–200) 5) Von der Wissenschaft (Takte 201–286) 6) Der Genesende a) Abschnitt I (Takte 287–336)
Generalpause (Takt 337)
TEIL II (TAKTE 338–945)
b)Abschnitt II (Takte 338–408) 7) Tanzlied (Takte 409–875) 8) Nachtwanderlied (Takte 876–945)
CODA (TAKTE 946–978)

**Abbildung 93:** Zweiteilige Gliederung der Tondichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss – hier nach Julia Liebscher.<sup>1156</sup>

1155 Bayerische Staatsbibliothek Sig. Mus. fm. 2 (Mikrofilm), zit. n. Liebscher, *Strauss*, S. 7.

1156 Liebscher, *Strauss*, S. 26.

Mit letztgenanntem Aspekt lassen sich im direkten Abgleich mit dem Programm narrative wie semantische bzw. semiotische Schlaglichter erkennen, die anhand des Handelns und Denkens des literarischen Zarathustra darüber hinaus den triadischen Werdensprozess (Kamel, Löwe, Kind) des Menschen abbilden. Wie also, wie Zarathustra postuliert, der Mensch noch im Status des Kamels und dementsprechend beladen mit den christlich-hinterweltlerischen Glaubenssätzen die damit verknüpften Werte, dem Löwen gleich, niederlegen muss, so wird das in dem entsprechenden musikalischen Abschnitt (*Von den Hinterweltlern*, Takte 23–74) hinterlegte Thema, wie Liebscher nachweist, im zweiten Teil der Tondichtung nicht fortgeführt.<sup>1157</sup>

Die Betitelung der für die fortlaufenden Ausführungen bedeutsamen *Einleitung* (Takte 1–22) ist nun zwar wenig ergiebig, ersatzweise aber findet sich in den Skizzenbucheintragungen folgender Vermerk: »Die Sonne geht auf. Das Individuum tritt in die Welt oder die Welt ins Individuum.«<sup>1158</sup> Im Rückbezug auf die literarische Vorlage entspricht Strauss auf den ersten Blick damit dem ersten Abschnitt von Zarathustras Vorrede, wo es u. a. heißt: »Endlich aber verwandelte sich sein Herz, – und eines Morgens stand er mit der Morgenröthe auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: ›Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest!«<sup>1159</sup> Dieser Aussage folgend, entscheidet sich Zarathustra dazu, in die Welt hinabzugehen und seine Weisheit zu verkünden.

In der musikalischen *Einleitung* aber steckt, wie ich im Folgenden zeigen möchte, konnotativ weitaus mehr als der Vergleich zwischen Strauss' Skizzenbucheintragung und der beschriebenen Textstelle in Nietzsches Niederschrift vermuten lässt. Auch geht er über das hinaus, was Liebscher als »auskomponierte[n] Sonnenaufgang, als ein wie durch Zeitlupe gedehntes und in Großaufnahme vorgeführtes Naturschauspiel«<sup>1160</sup> bezeichnet. Es ist meines Erachtens nämlich kein Zufall, dass Strauss nach der *Einleitung* erst wieder mit *Von den Hinterweltlern* (ab Takt 23) einsteigt. Diese Entscheidung hat zur Folge, dass das Gleichnis der drei Verwandlungen zwar keinen

1157 Ebd., S. 28–29.

1158 [Richard Strauss], *Die Skizzenbücher von Richard Strauss*, hrsg. von Franz Trenner, Tutzing 1977, S. 6.

1159 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 11.

1160 Liebscher, *Strauss*, S. 31–36.

eigenen, nach ihm benannten musikalischen Abschnitt erhält, wohl aber, dass es der Kapitelabfolge nach in der musikalischen *Einleitung* enthalten sein muss. Und wie nun das Gleichnis der drei Verwandlungen repräsentativ für die gesamte philosophische Abhandlung Nietzsches steht, so möchte ich (stellenweise mithilfe Liebschers) zeigen, dass bestimmte kompositorische Aspekte der *Einleitung* einerseits ebenso auf das Gleichnis der Verwandlungen verweisen und dass diese Verweise andererseits bewusst innerhalb der Film- und Werbefilmgeschichte objektrelational bzw. konnotativ aufgegriffen wurden.

### 5.3.2 KOMPOSITORISCHE ANALYSE

Liebscher lieferte in ihrer Monografie zu Strauss' *Also sprach Zarathustra* bereits eine detaillierte und umfangreiche Analyse der *Einleitung*,<sup>1161</sup> welcher an gewählten Stellen allerdings einige Aspekte hinzuzufügen sind. Entsprechend bauen die folgenden Ausführungen mit Ergänzungen auf Liebscher auf.

Der Klangapparat der *Einleitung* (siehe dazu Abb. 94) ist symphonisch gehalten. Reich bestückt sind die Sektionen der Holzbläser (eine kleine Flöte, drei große Flöten, drei Oboen, eine Klarinette in Es, zwei Klarinetten in B, eine Klarinette in B, drei Fagotte und ein Kontrafagott), der Blechbläser (sechs Hörner, vier Trompeten in C, drei Posaunen und zwei Basstuben) und der Streicher (16 erste Violinen, 16 zweite Violinen, zwölf Bratschen, 12 Violoncelli und acht Kontrabässe). Ergänzend finden sich beim Schlagwerk zwei Pauken, eine große Trommel, Becken und ein Triangel – eine für die Epoche der (musikalischen) Spätromantik bis hier hin nicht unübliche Besetzung. Aus dem konventionellen Rahmen aber fällt die Verwendung der Orgel, der eine zentrale Rolle zukommt.

---

1161 Ebd., S. 31–36.

**ALSO SPRACH ZARATHUSTRA**  
Tone poem for large orchestra

Richard Strauss  
(1864–1949)  
Op. 30

© 1984 by Kauf Musikverlag  
© ausged. 1924 in C.F. Peters Musikverlag  
Ernst Eulenberg Ltd. London

No. 444  
III. 2566

Abbildung 94: Richard Strauss' *Einleitung* (Behelfstitel) aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 1–22 der Partitur.<sup>1162</sup>

<sup>1162</sup> Richard Strauss, *Also sprach Zarathustra. Tondichtung. Op. 30*, [Partitur], [Eulen-

Gleich ab Takt 1 nämlich bildet die Orgel mit dem durchgehenden Erklängen des (großen) C (bis Takt 14) – gemeinsam mit dem noch tiefer gelegenen Kontrafagott ( $C_1$ ) und den Kontrabässen (C – ab Takt 10 tritt zusätzlich das  $C_1$  hinzu) sowie der großen Trommel (c) – ein niederfrequentes Fundament aus<sup>1163</sup> (siehe dazu Abb. 95), auf welchem die sich daran anschließenden musikalischen Geschehnisse aufbauen und aus welchem vor allem das »Naturthema«<sup>1164</sup> über die Trompeten emporsteigt (Takte 5 bis 6). Nicht nur beschreibt bereits Liebscher eben diesen Aufbau bzw. die zugehörigen Vorgänge<sup>1165</sup>, auch verweist sie hier auf Parallelen zu Wagners Oper *Das Rheingold* (WWV 86A), in welcher, was das Erscheinen des zentralen Themas angeht, ähnlich verfahren wird.<sup>1166</sup> Mit Schneider ließe sich zusätzlich argumentieren, dass Wagner den Rhein damit erst perzipierbar macht: »Das dunkelste ›Es‹ des Orchesters erklingt [...], um die Tiefe des Rheins sinnlich erfahrbar zu machen, in der sich dann die Rheintöchter tummeln werden.«<sup>1167</sup> – ohne Zweifel läge im Verständnis Tarastis hier ein ikonisches oder gar indexikalisches Zeichen (Kap. 3.5.2.5) vor, denn, wie auch Schneider an anderer Stelle bestätigt: »Beim Hören von Musik entstehen Imaginationen des Räumlichen.«<sup>1168</sup>

**Abbildung 95:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 1–9 der Partitur. Teile des Bassfundaments, hier gebildet durch Orgel und große Trommel.<sup>1169</sup>

burg:] Mainz 2013, S. 1–3, Abdruckgenehmigung: Schott Music GmbH & Co. KG.

1163 Es sei angemerkt, dass ich in der kompositorischen Analyse der Strauss'schen *Einleitung* von *Also sprach Zarathustra* op. 30, anders als in den vorangegangenen Analysen stärker auf die konkrete Oktavzugehörigkeit einzelner Töne eingehe. Dies geschieht, da sie im vorliegenden Fall von konkreter semiotischer Bedeutung ist.

1164 Liebscher, *Strauss*, S. 33.

1165 Ebd.

1166 Ebd.

1167 Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 111.

1168 Ebd.

1169 Strauss, *Also sprach Zarathustra*, [Partitur], S. 1, Abdruckgenehmigung: Schott

Überträgt man den Aspekt der frequenziellen Tiefe (als Zeichen) wiederum auf die *Einleitung* der Tondichtung *Also sprach Zarathustra*, so könnte dafür plädiert werden, dass hier etwas vorliegt, das das Leben und die gesamte Existenz nicht oberflächlich, ornamentiert, klein- und arbeitsteilig (man denke an die Vernunftkritik der Romantiker:innen), sondern vollumfänglich, universell, kosmisch, holistisch – das heißt letztlich in seiner *ganzen Tiefe* – betrachtet.

Für das emporsteigende, von Trompeten getragene, Naturthema, (hier mit den Tönen  $c^1-g^1-c^2$  (Takte 5–6, siehe dazu Abb. 96), sind nun verschiedene Aspekte relevant. Liebscher beschreibt es zunächst als »unvermittelt ein den C-Oktavraum im Quintschritt durchmessendes Trompetensignal, [...] das in Takt 6 in einen den ruhenden Klangraum wie ein Knall zerreißen den Fortschlag mündet, durch den die harmonische Konkretisierung der C-Oktav nach Dur erfolgt.«<sup>1170</sup>

**Abbildung 96:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 1–9 der Partitur. Naturthema (ab Takt 5, Trompeten), Wechsel von C-Dur auf c-Moll (ab Ende Takt 7) sowie Paukeneinsatz (ab Takt 7).<sup>1171</sup>

Die kompositorische Ausgestaltung des Themas ist nun als Fortsetzung des holistischen Anspruchs zu deuten, im Besonderen, wenn man sich mit möglichen Bedeutungen der genannten Intervalle beschäftigt. Über die Quinte im Allgemeinen etwa schreibt Schneider: »[Sie] ist das eigentliche Ur-Intervall. In der Naturtonreihe ist sie – nach dem oktavierten Grundton – der erste ›neue‹ Ton. (...) Der Sprung vom Grundton in die Quinte ist ein urhaftes

Music GmbH & Co. KG.

1170 Liebscher, *Strauss*, S. 33.

1171 Strauss, *Also sprach Zarathustra*, [Partitur], S. 1, Abdruckgenehmigung: Schott Music GmbH & Co. KG.

Welt-Erobern, ein archaisches ›Atmen‹, Sich-Dehnen, Strecken, ein Anlauf-holen.«<sup>1172</sup> Neben der Quarte, welche hier meines Erachtens vorrangig als intervallisches Komplementärelement gelesen werden muss (und zusätzlich gleich nach der Quinte in der Naturtonreihe in Erscheinung tritt), setzt ebenso auch die Oktave, hier als Rahmenintervall des Themas, den universellen Gestus fort – dazu noch einmal Schneider:

Die Oktave ist nicht bloß die langweilige Verbindung zweier gleicher Töne, sondern das Durchschreiten des Kosmos aller Intervallqualitäten. So wie die Farbe weiß aus der Summe aller Spektralfarben entsteht, so werden im Oktavsprung alle seelischen Gesten zu einer Geste gefaßt: der Höherenentwicklung, dem Neuanfang in einer erneuerten Seinsform.<sup>1173</sup>

Die erneuerte Seinsform, von welcher Schneider schreibt, entwickelt sich in der vorliegenden Tondichtung sodann über zunächst zaghafte harmonische Ausdifferenzierungsversuche, welche später an Stringenz hinzugewinnen. Ein erster solcher Versuch findet sich nun etwa im Hinzufügen von Terzen, was von Nöten ist, denn wie Schneider bereits erkennt: »[D]ie Quinte [hat einen] noch sehr objektiven Gestus, ihr fehlt das Vertraut-Emotionale des Terzen-Erlebnisses.«<sup>1174</sup>

Und tatsächlich: Die im vorherigen Liebscher-Zitat bereits angedeuteten 16tel-Noten am Ende von Takt 6 weisen mit einem (in mehreren Oktaven vorliegenden) Dreiklang, der aus den Tönen c, e und g besteht, zumindest kurzweilig, in eine bestimmte harmonische Richtung. So man hier nämlich hypothetisch annähme, dass es sich bei dem Zusammenklang um einen Dreiklang mit der Funktion der Tonika handelt (was zum Beginn von musikalischen Werken häufig der Fall ist), könnte man vermuten, dass man sich in der Tonart C-Dur befindet (siehe dazu Abb. 96). Dieser Gedanke aber wird (zunächst) verworfen, denn:

Die auf der Auftaktigkeit beruhende rhythmische Instabilität läßt diesen Quartsextakkord zu Beginn des folgenden Taktes nach c-Moll

1172 Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 121.

1173 Ebd., S. 122.

1174 Ebd., S. 121.

umschlagen. Die anfängliche Emphase und die durch die Dur-Terz erreichte Aufhellung wird durch die Moll-Trübung und die damit einhergehende rhythmisch-dynamische Reduzierung auf eine Liegeklang wieder zurückgenommen.<sup>1175</sup>

Ginge man analog zum genannten Dur-Dreiklang nun auch bei dem liegenden Moll-Akkord von einer, die *Einleitung* in ihrer harmonischen Gänge definierenden, Tonika aus, so befände man sich allerdings nicht mehr in der Tonart C-Dur, sondern hypothetisch in c-Moll (mit den Vor- bzw. Versetzungszeichen b, es und as). Die Sehnsucht nach einer die harmonischen Verhältnisse klärenden Kadenzierung aber bleibt unbefriedigt. Hingegen geschieht Folgendes: »Der [...] in Takt 8 zum Stocken gebrachte Bewegungsfluß wird durch das energische Einsetzen der Trommel im rhythmisch forcierten Triolenimpuls erneut in Gang gesetzt und beschwört in Analogie zu Takt 5 abermals den Einsatz den Trompetensignals auf.«<sup>1176</sup> Ergänzen ließe sich hier, indem man erwähnt, dass sich die archaisch anmutenden Trommelschläge, trotz ihres intonativen Charakters (man hört alternierend die Töne c und G), perfekt in das Bild der harmonischen Informationsarmut einfügen.

Im zweiten Anlauf (ab Takt 9 – siehe dazu Abb. 97) gestalten sich die auf das Naturthema folgenden, harmonischen Verhältnisse (ab Ende von Takt 10) nun spiegelverkehrt, »denn das Motiv mündet zuerst in die Moll-Terz [...], dann erst erfährt es die Aufhellung nach Dur.«<sup>1177</sup>



Abbildung 97: Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 10–12 der Partitur. Harmonische Wanderung von c-Moll zu C-Dur.<sup>1178</sup>

1175 Liebscher, *Strauss*, S. 33.

1176 Ebd.

1177 Ebd.

1178 Strauss, *Also sprach Zarathustra*, [Partitur], S. 2, Abdruckgenehmigung: Schott

Zwar verhält der Akkord erneut zugunsten von Trommelschlägen (ab Takt 12), jedoch sind, abgesehen von der Vertauschung der C-Akkorde und im direkten Vergleich zwischen dem ersten und dem zweiten Anlauf, weitere Unterschiede zu erkennen, welche Liebscher nicht erwähnt. Erstens erscheint das Naturthema des zweiten Durchlaufes nicht mehr im piano, sondern in mezzoforte. Wo also harmonisch betrachtet ein Äquivalent zwischen erstem und zweitem Durchlauf herrscht, da deutet die Dynamik auf eine erste Form der »musikalische[n] Prozesshaftigkeit«<sup>1179</sup> hin, welche Liebscher – jedoch anhand anderer gewählter Stellen – zur dominierenden Idee der *Einleitung* herausarbeitet.<sup>1180</sup>

Zweitens unterscheiden sich die Abfolgen C-Dur zu c-Moll (Takte 6-8) einerseits sowie c-Moll zu C-Dur (Takte 10–12) andererseits dadurch, dass bei gleichbleibendem Bassfundament, die in der zweiten Akkordabfolge sektioninhärenten Kammtöne weiter hinaufführen, was zum Beispiel bei den Streichern zu beobachten ist (siehe dazu Abb. 98):

**Abbildung 98:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 6–8 (links) und 10–12 (rechts) der Partitur. Der Kammtön innerhalb der Streichersektion erreicht in der fortlaufenden Komposition neue Höhen. Dies ist als Konkretisierung des Prozessgedankens zu verstehen.<sup>1181</sup>

Wandert der Kammtön in den Takten 6–8 im Falle der ersten Violinen vom Ton  $e^2$  zum direkt darunterliegenden  $es^2$ , so ist in den Takten 10–12 eine analog dazu gedachte Bewegung von  $es^2$  zu  $e^2$  nur bei den zweiten Violinen zu beobachten. Die ersten Violinen hingegen starten bereits

---

Music GmbH & Co. KG.

1179 Liebscher, *Strauss*, S. 33.

1180 Ebd., S. 33–36.

1181 Strauss, *Also sprach Zarathustra*, [Partitur], S. 1–2, Abdruckgenehmigung: Schott Music GmbH & Co. KG.

auf dem  $g^2$  und erreichen in einem Quartsprung bereits das  $c^3$ . Damit wird zweierlei erreicht: Einerseits entspricht die Erweiterung des Ambitus zwischen Kiel- und Kammtton erneut der prozeduralen Konkretisierung des allumfassenden Anspruches der Tondichtung und dahinterstehender Ideen, andererseits kann der Quartsprung, wie auch schon die dynamische Steigerung des Naturthemas, als weiteres Kompensationsmoment für den harmonisch nicht erfolgten Durchbruch gedeutet werden, welchem zusätzlich ein aktivierendes Moment innewohnt: »Die Quarte ist vor allem in der Aufwärtsrichtung ein aktives (›Bewegung‹ und ›Frage‹ auslösendes) Intervall. Fanfarenmelodik, Marschlieder und Kampflieder benutzen diesen Gestus«<sup>1182</sup>, schreibt Schneider in verallgemeinernder Weise. Auch auf der Ebene der Instrumentierung finden im Übrigen Veränderungen, hier in Form von Verdichtungen, statt. Vergleicht man wieder die Takte 6–8 und 10–12 so stellt man fest, dass im letzteren Falle bei den Holzbläsern zusätzlich noch drei große Flöten hinzukommen (siehe dazu Abb. 99), welche, wie auch die ersten Violinen, den nach oben gerichteten Quartsprung vollziehen.

**Abbildung 99:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 6–8 (links) und 10–12 (rechts) der Partitur). In der Holzbläsersektion verdichtet sich die Instrumentierung zunehmend, indem in den Takte 10–12 drei große Flöten hinzukommen.<sup>1183</sup>

Bei den ersten beiden Anläufen des Naturthemas bleibt es nun nicht, denn, so schreibt Liebscher:

1182 Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 121.

1183 Strauss, *Also sprach Zarathustra*, [Partitur], S. 1–2, Abdruckgenehmigung: Schott Music GmbH & Co. KG.



Tatsächlich lässt sich der Beginn einer die Tonart C-Dur bestätigenden Kadenz im Notenbild nachweisen. Nach detaillierter Durchsicht allerdings kann die von Liebscher ausgearbeitete Stufenabfolge (I–IV–V–VI–V–I), welche zudem recht grob ausfällt, nicht ganz bestätigt werden (siehe dazu Abb. 100). Zwar ist richtig, dass die Noten der Bässe eine solche Abfolge auf den ersten Blick suggerieren, nicht immer entsprechen die besagten Töne aber auch den tatsächlichen Grundtönen relevanter Akkorde. Dies ist nun in den Takten 17 sowie in der ersten Hälfte von Takt 18 der Fall, wo der Ton g zwar im Bass erklingt, dieser aber lediglich als Quinte des zugrundeliegenden C-Dur-Akkordes bildet. Die tatsächliche, zudem recht grobgliedrige (und nicht die Dur- oder Moll-Natur beachtende) Abfolge der Stufen entspräche also I–IV–I–VI–V–I.

Ein zusätzlicher Blick hinsichtlich der funktionsharmonischen Verhältnisse soll über einen Klavierauszug realisiert werden (siehe dazu Abb. 101 und 103). Wie bei Liebscher soll auch hier die Kadenz im Blick stehen, in vorliegendem Fall die Takte 14–22.



	TAKT 14		TAKT 15	TAKT 16			TAKT 17		
ZÄHLZEIT	1–3	4	1–4	1	2–3	4	1	2–3	4
FUNKTION		T	S	S→S	S	s <sup>56</sup>	T→	T	T→

**Abbildung 101:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 14–17 (oben)<sup>1186</sup> des Klavierauszugs mit funktionsharmonischen Analysen (unten). Mit einem Pfeil (»→«) werden Durchgangsharmonien gekennzeichnet.

Die Vorkenntnisse der Stufentheorie decken sich, dort wo sie hinsichtlich der harmonischen Abfolge kompatibel sind, weitgehend mit jenen der Funktions-  
theorie. Es gilt allerdings einige Details auszumachen. So vernimmt man kurz

Music GmbH & Co. KG.

1186 Richard Strauss, *Also sprach Zarathustra* op. 30, [Klavierauszug. Von Karl Schmalz], München und Wien 1903, S. 1.

vor Takt 17 (siehe dazu Abb. 101), das heißt auf der letzten Viertelnote von Takt 16, zwar einen, funktionsharmonisch betrachtet, subdominanten Klang (in der Regel entspricht der Klang auf der Subdominante der vierten Stufe) – mit den Tönen f, as, c und d aber wohnen diesem einige Besonderheiten inne, denn: Zum einen hören wir – durch die qua Versetzungszeichen (b) vom a zum as gewandelte Terz – keine Dur- sondern eine Moll-Subdominante. Zum anderen fügt Strauss dem Klang mit dem Ton d eine Sexte, das heißt eine Sixte ajoutée hinzu. Obwohl sich nun im weiteren Verlauf die Tonart C-Dur durch Kadenzierung bestätigt, spielt Strauss hier gewissermaßen eine im übertragenen Sinne romantische Als-ob-Situation durch, denn wäre das ambige Spiel zwischen C-Dur und c-Moll als übergeordnete Tonart zugunsten von c-Moll ausgefallen, so würde der Akkord f-Moll (mit as anstelle von a) mit hinzugefügter Sexte tatsächlich in die übergeordnete Tonart passen. Im vorliegenden Fall aber muss er sich an tonleiterfremdem Material bedienen.

Was nun die von Liebscher aufgestellte kadenzuelle Fortschreitung betrifft, muss mit der funktionsharmonisch betrachteten Moll-Subdominante eine letzte Ergänzung getätigt werden, denn aus der Perspektive der Stufentheorie (der sich Liebscher bedient) wird der Klang in der Regel als Septakkord der zweiten Stufe gedeutet (mit d als Grundton, f als Terz, as als verminderter Quinte und c als Septime).<sup>1187</sup> Der Vollständigkeit halber müsste Liebscher bei einem feingliedrigeren Analyseraster folglich auch die zweite Stufe, welche dem Akkord innewohnt, mitdenken. Es ergäbe sich für die Kadenz (ohne Beachtung der in Abb. 101 mit »→« gekennzeichneten Durchgangsharmonien) die Abfolge: I–IV–II(!)–I–VI–V–I.

Kehrt man zurück zur Funktionsharmonik, so kann man im Übergang von Takt 16 auf 17), trotz der Mollcharakteristik der Subdominante, einen Plagalschluss (Subdominante–Tonika) erkennen. Dem sich direkt anschließenden Hinaufwandern der Melodielinie (d3–e3–f3–g3) folgt ab Zählzeit 2 der Vortrag eines gebrochenen sowie nach unten führenden C-Dur-Akkordes (g1–e1–c1–g–e–c) in Achtelnoten. Dieser Vorgang ist insofern bemerkenswert, als dass hier meines Erachtens in gewandelter Form an das Naturmotiv

1187 Der Vollständigkeit halber müsste Liebscher, die die Kadenz nach der Stufentheorie analysiert, bei einem feingliedrigeren Analyseraster auch die zweite Stufe, welche dem Akkord innewohnt, mitdenken. Es ergäbe sich für die Kadenz die Abfolge: I–IV–II(!)–I–VI–V–I.

(c1–g1–c2) angeknüpft wird, was sich einerseits über Gemeinsamkeiten mit demselben, andererseits über Unterschiede bzw. Erweiterungen manifestiert.

Auf Seiten der Gemeinsamkeiten findet man (neben den Fagotten) nämlich die klangfarbliche Beteiligung von Blechbläsern – konkret handelt es sich um Posaunen, siehe dazu Abb. 102. Kontrastiert bzw. geistig erweitert aber wird das Naturmotiv, indem es erstens nach unten ausgerichtet erscheint, zweitens rhythmisch variiert wird und drittens die für harmonische Verortungen relevanten Terzen miteingliedert. Insofern kann die verfremdete Wiederaufnahme des Naturthemas – auch neben der von Liebscher beschriebenen Kadenzierung – als motivischer Entwicklungsschritt betrachtet werden, der zu einem höheren Grad an harmonischer Ausdifferenzierung führt.



**Abbildung 102:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 10–17 der Partitur. Das arpeggierte Hinabgleiten der Posaunen in Form eines C-Dur-Akkordes findet sich ab der zweiten Zählzeit von Takt 17.<sup>1188</sup>

Noch bis zur Mitte von Takt 18 (siehe dazu Abb. 103) in der Funktion der Tonika verharrend schließt sich auf Zählzeit 3 die Tonikaparallele (a, c, e) an – vielleicht auch ein letztes Aufglimmen der Verwandtschaft zu den Molltonarten.



	TAKT 18			TAKT 19	TAKT 20	TAKT 21		TAKT 22
ZÄHLZEIT	1–2	3	4	1–4	1–4	1	2–4	1–4
FUNKTION	T	TP	D	T	T	T		

**Abbildung 103:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 18–22 (oben)<sup>1189</sup> des Klavierauszugs mit funktionsharmonischen Analysen (unten).

1188 Strauss, *Also sprach Zarathustra*, [Partitur], S. 2, Abdruckgenehmigung: Schott Music GmbH & Co. KG.

1189 Strauss, *Also sprach Zarathustra*, [Klavierauszug], S. 1.

Es folgt die Dominante (g, h, d) deren Leitton h auf die Tonika ab Takt 19 hinleitet. Hier ist der Akkord C-Dur (c, e, g) nun endlich in Oktavlage zu hören. Es liegt demnach ein authentischer (Dominante–Tonika) sowie vollkommener (Tonika in Oktavlage) Ganzschluss vor. Die Bedeutung des letzten Akkordes wird insofern zum Ausdruck gebracht, als dass er sich über die Takte 19 und 20 sowie über den Beginn des 21. Taktes hält. Bis hier hin also manifestiert sich jenes, was Liebscher auch in Gänze, als harmonisches wie tonales »Sinnbild musikalischer Prozesshaftigkeit«<sup>1190</sup> bezeichnet.

Abbildung 104: Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 14–21 der Partitur.<sup>1191</sup> Steigender Kammtton in den ersten Violinen.

Die Takte 14–21 (siehe dazu Abb. 104) bieten darüber hinaus aber noch weitere Aspekte, welche das Bild der Prozesshaftigkeit beflügeln. So steigt der Kammtton (erste Violinen) auch innerhalb der Kadenz (d. h.) ab Takt 14 fast stetig an – eine Ausnahme bildet lediglich das Ende von Takt 17, in welchem ein Terzfall ( $g^3$  auf  $e^3$ ) zu finden ist. Insgesamt aber liegen zwischen dem  $a^2$  in Takt 15 und  $c^4$  in Takt 19 eine Dezime – was für den kurzen Zeitabschnitt erheblich, jedoch mit dem stetigen Ansteuern der musikalischen Klimax zu erklären ist. Was den Kielton betrifft, so endet die *Einleitung* dort, wo sie begonnen hat. Wieder bildet das  $C_1$  ab Takt 20 den frequenziellen Tiefpunkt. Anders als zu Beginn allerdings wird dieses Fundament lediglich durch den Kontrabass zum Erklären gebracht. Das Kontrafagott wandert im Gegensatz zum Beginn eine Oktave nach oben, wie es auch die Orgel tut. Letztere

1190 Liebscher, *Strauss*, S. 33.

1191 Strauss, *Also sprach Zarathustra*, [Partitur], S. 2–3, Abdruckgenehmigung: Schott Music GmbH & Co. KG.

weist darüber hinaus die Besonderheit auf, dass sie, wie es Liebscher schon formuliert »zum ersten Mal den vollen Akkord spielt.«<sup>1192</sup> Insgesamt weitet sich der Ambitus (nimmt man die großen Trommeln hinzu) von drei berührten Oktaven (C<sub>1</sub> bis c) in Takt 1 auf ganze sieben (!) betroffene Oktaven (C<sub>1</sub> bis c<sup>4</sup>) in Takt 20. Die prozesshafte Entwicklung, die Liebscher anhand verschiedener Aspekte verdeutlicht, ist also auch hinsichtlich des Ambitus zu erkennen. Die Komposition von Strauss dehnt sich somit förmlich aus und macht sich des Raums, den sie umgibt, zunehmend habhaft, bis sie ihn fast gänzlich einnimmt. Zuletzt findet auch die Instrumentierung in den letzten Takten der *Einleitung* ihren Höhepunkt: Von den kleinen Flöten bis zum Kontrafagott, von den Hörnern bis zu den Basstuben, von den ersten Violinen bis zu den Kontrabässen sowie von der Orgel bis hin zum gesamten Schlagwerk erklingen zur Konstruktion des Höhepunkts alle Instrumente breit und feierlich.

Fasst man die kompositorischen Aspekte, welche auf einen holistisch-philosophischen Anspruch einerseits und die Aspekte der prozeduralen Entwicklung andererseits verweisen, zusammen, so ergibt sich folgendes Bild (siehe dazu Abb. 105).

Holistischer Anspruch manifestiert durch ...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bassfundament</li> <li>• Archaische Intervalle (erste der Naturtonreihe) und zunächst wenig manifeste Harmonik</li> <li>• Wahl der Grundtonart C-Dur.</li> </ul>
Aspekt der Entwicklung manifestiert durch ...	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sich ausdifferenzierende Harmonik (durch Kadenzierung) sowie motivische Weiterentwicklung (absteigend, Einbindung der Terz zwischen Prim und Quinte)</li> <li>• Dichter werdende Instrumentierung,</li> <li>• Dynamik (von leise zu laut)</li> <li>• Wachsender Ambitus zwischen Kiel- und Kammtton</li> </ul>

**Abbildung 105:** Aspekte des holistischen Anspruches sowie der Entwicklung in der *Einleitung* der Tondichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss.

1192 Liebscher, *Strauss*, S. 33.

Gerade an dieser Stelle lohnt es sich nun, noch einmal das Gleichnis der drei Verwandlungen als zeichenhaftes Sinnbild ins Gespräch zu bringen. Nicht nur hört man meines Erachtens hier den, wie Liebscher argumentiert, »auskomponierte[n] Sonnenaufgang, als ein wie durch Zeitlupe gedehntes Naturschauspiel.«<sup>1193</sup> Viel eher verhält es sich so, dass es hier im übertragenen Sinne das Kind ist, welches sich aus dem archaischen Nichts bzw. den Trümmern des Vergangenen, eine gänzlich neue (hier musikalische) Welt aufbaut, in welcher verschiedene Parameter und kompositorische Aspekte inkrementell entwickelt bzw. intensiviert werden. Insofern sei noch einmal an folgende, zentrale These bekräftigend erinnert: Wie das Gleichnis der drei Verwandlungen für die gesamte Schrift Nietzsches steht, so steht auch die *Einleitung* in mikronarrativer wie mikroideeller Form für die gesamte Tondichtung. Dies gilt es im Folgenden auch film- und werbefilmhistorisch sowie konnotativ aufzuzeigen.

### 5.3.3 FILMHISTORISCHE ANALYSE

#### *2001: A SPACE ODYSSEY*

Liebschers Beschreibung der Stauss'schen *Einleitung* als »auskomponierter Sonnenaufgang«<sup>1194</sup> passt nicht nur zum ersten Teil der Nietzscheanischen Vorrede aus *Also sprach Zarathustra*, er liest sich ebenso als audiovisuelle Sequenzanalyse des Vorspanns aus Stanley Kubricks Science-Fiction-Film *2001: A SPACE ODYSSEY* (Stanley Kubrick, GB / USA 1968) welcher, gemeinsam mit Strauss' Musik, den wohlgemerkt vom Mond aus betrachteten Aufgang der Sonne am Horizont der Erde darstellt. Mit diesem Schritt überträgt sich die Aufgabe der tondichterischen *Einleitung* geradewegs hinein in die Welt des Films. Kubrick aber belässt es nicht bei einer einmaligen, gar eindimensionalen Nutzung der Musik. Wie der *Einleitung* innerhalb der Tondichtung sowie dem Gleichnis der drei Verwandlungen in Bezug auf das jeweilige Gesamtwerk stets mikro- wie makrostrukturelle Charakteristika innewohnen, so nutzt Kubrick Strauss' *Einleitung* sowohl als filmische Introdution als auch als wiederkehrendes, kompositorisch starres Erinnerungsmotiv, dem ein wesentlicher, objektrelationaler bzw. konnota-

1193 Ebd., S. 32.






1194 Ebd.

tiver Wert beigemessen wird. Dieser Wert spiegelt sich, wie bereits in der kompositorischen Analyse gesehen, in den Ideen des Allumfassenden und der Entwicklung wider.

Um sich diese Vorstellungsbilder besser vergegenwärtigen zu können, lohnt es sich, den narrativen Inhalt des Films näher zu betrachten. Auf verschiedenen Werken des Science-Fiction Autors Arthur Charles Clarke aufbauend<sup>1195</sup> und diesen bei der Abhandlung des Drehbuches integrierend, behandelt 2001: A SPACE ODYSSEY gleich mehrere Erzählstränge, die zwar viele tausende Jahre auseinander liegen, aber durch wesentliche Momente der menschlichen Entwicklung verbunden erscheinen. Diese sprunghaften Zivilisationsschübe sind es, die auf visueller Ebene mit dem Auffinden, Erscheinen und (gelegentlich nur versuchten) Berühren eines schwarzen Monolithen verknüpft und auditiv meist von György Ligetis *Requiem* und bzw. oder Strauss' *Einleitung* begleitet werden. Namentlich bestehen die besagten Entwicklungssprünge aus 1) der urmenschlichen Erschaffung eines Werkzeuges bzw. einer Waffe aus einem tierischen Knochen, 2) der Entdeckung eines Monolithen auf dem Mond (der ein Signal in Richtung Jupiter aussendet), 3) dem Aufspüren eines weiteren Monolithen in der Umlaufbahn des Jupiters durch einen Astronauten (Dave Bowman) und 4) der beschleunigten Alterung desselben Astronauten, welcher sich beim letzten Erscheinen des Monolithen zu diesem hinstreckt und sich vom Sterbenden in ein Baby verwandelt, das zuletzt die Erde umkreist. An welchen dieser entwicklungsgeschichtlich relevanten Stellen des Films nun die Strauss'sche *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* erklingt, ist Abb. 106 zu entnehmen.

---

1195 Zu diesen Werken gehört beispielsweise die Kurzgeschichte *The Sentinel*. Nach Clarkes Beteiligung am Drehbuch des Kubrick'schen Science-Fiction-Film erschien zusätzlich eine eigenständige, literarische Fassung – ebenfalls mit dem Titel *2001: A Space Odyssey*, an welche sich insgesamt drei weitere Fortsetzungen anknüpften.

NARRATIVE BESCHREIBUNG	EINSTELLUNG
<p>Zur Indroduktion in den Film erklingt (nach György Ligetis <i>Atmosphères</i>) die <i>Einleitung</i> aus der Strauss'schen Tondichtung <i>Also sprach Zarathustra</i>. Vom Mond aus betrachtet, geht hier die Sonne am Horizont der Erde auf. Unmittelbar drängen sich Parallelen zum ersten Teil der Vorrede aus Nietzsches literarisch-philosophischer Vorlage auf, denn auch hier wird ein Sonnenaufgang beschrieben.</p>	
<p>Kurz vor dem zweiten Erklingen der Strauss'schen <i>Einleitung</i> ist der Monolith als visuelles Zeichen für die Entwicklungssprünge des Menschen zu hören. Der Monolith selbst taucht, wie hier, auch im weiteren Verlauf häufig synchron mit György Ligetis <i>Requiem</i> auf.</p>	
<p>Das zweite Erklingen der Strauss'schen <i>Einleitung</i> illustriert die direkten entwicklungsgeschichtlichen Folgen des Erscheinens des Monolithen. Zu sehen ist ein Urmensch, welcher vorgefundene Tierknochen erstmalig als Werkzeug nutzt. Dieses Werkzeug wird im Folgenden auch zum Töten von Tieren und Artgenossen genutzt.</p>	
<p>Zum dritten Mal erklingt die Strauss'sche <i>Einleitung</i> beim letzten Erscheinen des Monolithen, was den letzten Entwicklungsschritt ankündigt.</p>	
<p>Dieser letzte Schritt verwandelt den sterbenden Astronauten in ein Kind, das in einer Schutzhülle die Erde umkreist.</p>	

**Abbildung 106:** Die *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss im Zusammentreffen mit relevanten Entwicklungsschritten in 2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB / USA 1968).<sup>1196</sup>

<sup>1196</sup> 2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB / USA 1968) in: STANLEY KUBRICK.

Wie man erkennen kann, ist Strauss' Musik, neben der Introduction, also beim ersten und beim letzten Entwicklungssprung der Menschheit zu vernehmen. Mit dieser Positionierung innerhalb des Films manifestiert sich die Doppelrolle der vorliegenden Musik. Einerseits ist sie Patin einzelner, ausgewählter Zivilisationsschübe, was auch schon Cooke im Jahre 2008 folgendermaßen bestätigte: »Zarathustra was an apt choice, given the Nietzschean resonances of 2001's treatment of the human evolution from its origins up to the Übermensch[.]«<sup>1197</sup> Andererseits aber bildet sie eine Klammer aus, welche, dem religiösen Sinnbild des Alpha und des Omega gleich, alles umfasst, was innerhalb der dazwischenliegenden Zeitspanne geschieht. Wie in Nietzsches literarischem Werk als auch in der Komposition selbst kristallisiert sich damit also zum wiederholten Male ein ganzheitlicher, allumfassender Anspruch aus. Dass es darüber hinaus am Ende des Films nun gerade das Kind ist, dem eine zentrale Rolle zukommt, fügt sich sicherlich nicht ohne Zufall in Nietzsches Verwandlungsgleichnis, das in einem wiederkehrenden Prozess stets das Stadium des schöpferischen Kindes zum Ziele hat.

Bei einer lediglichen Perpetuierung der Konnotationen, welche sowohl der Nietzscheanischen Schrift als auch der Strauss'schen Tondichtung innewohnen, blieb es bei Kubricks Science-Fiction-Meisterwerk allerdings nicht. Cooke konstatiert diesbezüglich weiter:

The old criticism that the use of familiar classical music can result in a spectator bringing all kinds of extraneous associations to the movie is turned on its head by the argument, that since 2001, many movie goers have carried with them indelible associations between the pieces concerned and the images they saw in the film. This is most true of the main-title cue, the opening of Richard Strauss's 'Also sprach Zarathustra', which is now inextricably associated with outer space in the popular imagination – an identification that was quickly strengthened

---

VISIONARY FILMMAKER COLLECTION, Warner Home Video Germany, Blu-ray 2011, TC 00:01:54, TC 00:13:20, TC 00:15:21, TC 02:24:21 und TC 02:25:02 (von oben nach unten).

1197 Cooke, *A History of Film Music*, S. 443.

after the film's release when BBC TV used the piece in 1969 as the signature tune for its coverage of the first Apollo moon landing.<sup>1198</sup>

Dem Werk von Richard Strauss, so die These Cooke, wurde durch Kubricks Film also der Konnotationsgehalt outer space hinzugefügt. Auch wenn Cooke dies im empirischen Sinne nicht weiter belegt, so kann die Gültigkeit seiner These durch einen Blick in die aktuellere Filmgeschichte leicht aufgezeigt werden.<sup>1199</sup> Besonders augenscheinlich dabei ist, dass die outer space-Konnotation häufig im parodistischen Sinne bedient wird. Dies geschieht meist sowohl in auditiver und im gleichen Maße in visueller Hinsicht, was zu semiosphärischen Verdichtungen führt.

### *WALL-E (USA 2008)*

Der Film WALL-E aus dem Jahre 2008 kann für dieses Phänomen als Beispiel herhalten, denn: Bereits auf einer übergeordneten bzw. narrativen Ebene kann der Disney-Animationsfilm als gespiegeltes Gegenstück zu 2001: A SPACE ODYSSEY bzw. Nietzsches Übermensch betrachtet werden. Durch die passgenaue Umkehrung des Referenzstoffes allerdings bleibt er diesem umso mehr verhaftet.

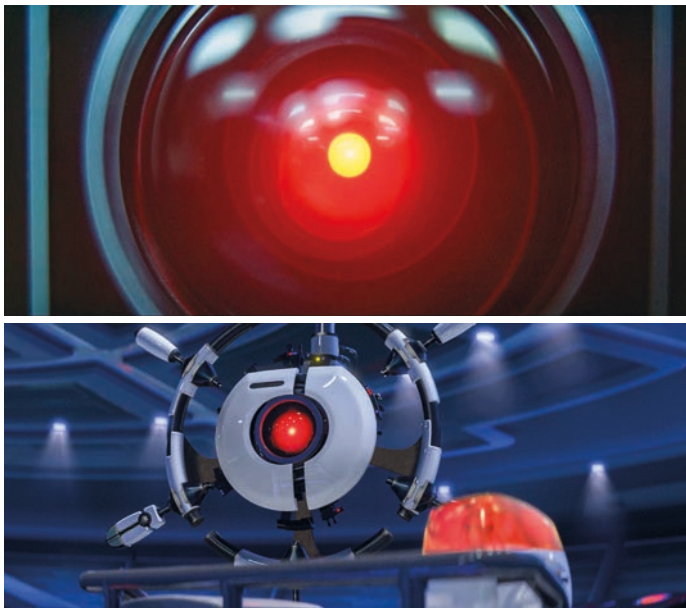
Die Geschichte von WALL-E beginnt am falschen Ende von 2001: A SPACE ODYSSEY. Die relevanten technologischen Entwicklungssprünge in der Menschheitsgeschichte hin zur Beherrschung der Raumfahrt und des Alls wurden bereits vollzogen, jedoch kippte diese Entwicklung an einem bestimmten Punkt in ihr negatives Pendant um: Die Erde, durch den Mangel an Reflexion und die Gier der Menschen all ihrer natürlichen Ressourcen beraubt und zusätzlich bis hin zur Unbewohnbarkeit verseucht, bietet ihren unliebsamen Bewohner:innen keine Heimat mehr. Die einst als temporäre Lösung angesehene Flucht auf ein Raumschiff etabliert sich zum dauerhaften Status quo – nicht zuletzt, weil das neue Leben alle scheinbaren Annehmlichkeiten sichert. Der dauerhafte Konsumrausch, der als Ersatzrealität die ursprüngliche Lebensweise der Menschheit eliminiert, leitet die neue Entwicklungsstufe ein, die die Menschen allerdings nicht zu Höherem befähigt,

<sup>1198</sup> Ebd., S. 442.

<sup>1199</sup> Zur Rezeption von 2001: A SPACE ODYSSEY siehe auch: Nils Daniel Peiler, *To infinity and beyond. Die künstlerische Rezeption von Stanley Kubricks 2001: Odyssee im Weltraum*, Band 1, Würzburg 2022.

sondern sie zu passiven und statischen Wesen degeneriert, die nicht einmal in der Lage sind, sich aus ihren Sesseln zu erheben. In den Worten Nietzsches könnte man sagen, dass der Mensch hier kollektiv zum Kamel degradiert wird. Die einzige für die Menschen vorteilhafte Lösung besteht in der Rückgewinnung der Selbstkontrolle sowie in der langsamen Rückbesiedlung der Erde, was allerdings gegen den Willen des Bordcomputers, der die bestehende Ordnung kontrolliert, erkämpft werden muss.

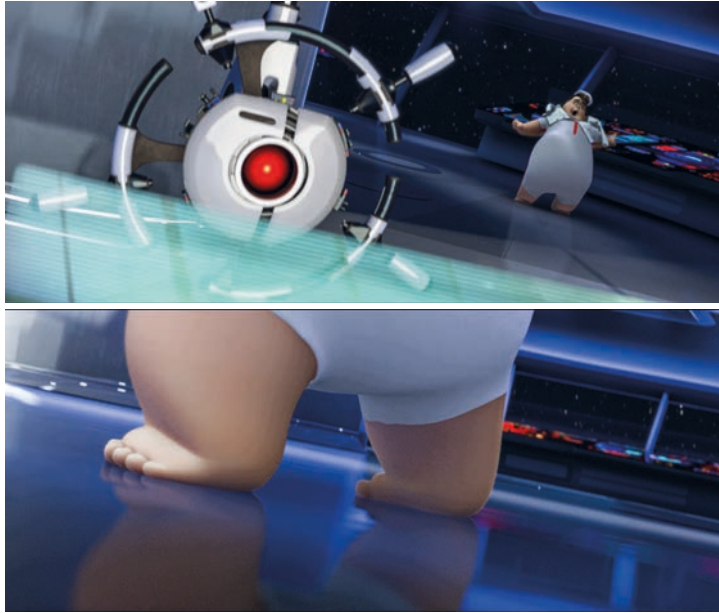
Die äußere Ähnlichkeit des aus dem Film WALL-E stammenden Computers AUTO zu HAL9000 aus 2001: A SPACE ODYSSEY kann dabei unter ikonisch-objektreferenziellen Betrachtungen nicht dem Zufall entspringen: Beide, als Antagonisten auftretende, Bordcomputer zeichnen sich optisch nämlich durch eine in Rot getauchte Kameralinse aus – welche, fast gottgleich, alles zu sehen vermag (siehe dazu Abb. 107).



**Abbildung 107:** Die Bordcomputer HAL9000 aus 2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB / USA 1968) (oben)<sup>1200</sup> und AUTO aus WALL-E (Andrew Stanton, USA 2008) (unten)<sup>1201</sup>. Die äußerliche Ähnlichkeit muss als ikonische Objektrelation verstanden werden.

1200 2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB / USA 1968), TC 01:12:35 (oben).

1201 WALL-E (Andrew Stanton, USA 2008), Walt Disney Studios Home Entertainment,



**Abbildung 108:** WALL-E (Andrew Stanton, USA 2008). Der Kapitän erhebt sich (oben) und läuft wackeligen Schrittes (unten) hinüber zum Bordcomputer *AUTO*, um diesem die Kontrolle über das Raumschiff zu entziehen. Zeitgleich erklingt Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30.<sup>1202</sup>

In einer nun für die filmische Handlung in *WALL-E* essenziellen Szene gelingt es dem Kapitän des Schiffes, sich erstmalig aus seinem Liegestuhl zu erheben, um gegen den Bordcomputer *AUTO* anzukämpfen. Seine wackeligen Schritte werden dabei – ähnlich wie später im Nivea-Werbefilm – durch die *Einleitung* aus Strauss' *Also sprach Zarathustra* begleitet (siehe dazu Abb. 108).

Mit dem finalen Sieg über den Computer gelingt die Umkehrung der menschlichen Degenerierung, womit Raum für neue nietzscheanische Entwicklungsstadien geschaffen wird.

Der Cook'schen These, wonach der Tondichtung nach Kubricks Verwendung in seinem Science-Fiction-Film outer space-Konnotationen eingepflanzt wurden, kann allein durch das Setting des Narrativs, im Speziellen aber durch die zahlreichen visuellen Bezüge als Semiosphäre beigeplichtet werden.

---

Blu-ray (2-Disc-Set) [o. J.], TC 00:51:16 (unten).

1202 Ebd., TC 01:24:28 (oben) und 01:24:37 (unten).

*TOY STORY 2*

**Abbildung 109:** *TOY STORY 2* (John Lasseter, USA 1999). Buzz Lightyear springt auf schwebenden Brückenelementen, welche bei Kontakt die einzelnen Töne des Naturthemas (c–g–c) aus der *Einleitung* von *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss wiedergeben (oben). Nach Erklängen des sich anschließenden vierten (e) und fünften Tones (es) fällt die Brücke, dem Sprung auf Moll in der Ursprungskomposition folgend, zusammen und der Held stürzt in die Tiefe (unten).<sup>1203</sup>

Weitere, der Verwendung der Strauss'schen Musik zugeordnete outer space-Konnotationen finden sich auch im Pixar-Animationsfilm *TOY STORY 2* (John Lasseter, USA 1999) Die Helden des Films, zwei lebendige Spielzeuge,

<sup>1203</sup> *TOY STORY 2* (John Lasseter, USA 1999), Walt Disney Studios Home Entertainment, Blu-ray (Special Edition) [o. J.], TC 00:04:47 (oben) und 00:04:52 (unten).

welche sich nichts sehnlicher wünschen als ihren Besitzer Andy als Spielgefährten glücklich zu machen, könnten trotz ihrer innigen Freundschaft nicht unterschiedlicher sein. Der schlaksige Woody, ein etwas in die Jahre gekommenes Cowboypspielzeug aus dem Wilden Westen ist dem stämmigen und heldenhaften Sci-Fi-Weltraumhelden Buzz Lightyear gegenübergestellt. Letzterer wird von seinen Herstellern entsprechend vermarktet und in ein Kosmosnarrativ eingebettet. So existiert neben der Action-Figur Buzz und zahlreichen Werbefilmen z. B. auch ein zu Beginn des Films *TOY STORY 2* präsentiertes Videospiel. Dieses spinnt Buzz Lightyears fiktiven Kampf gegen das Böse im Kosmos weiter, indem der Weltraumheld gegen den bösen Imperator Zurg (der sein Vater ist) antreten will. Als Buzz auf dem Weg dorthin eine durch schwebende Elemente zusammengesetzte Brücke überwinden muss, ertönt bei jedem Aufsetzen seines Fußes ein Ton (Stichwort: Musik und Bewegung). Im stetigen Voranschreiten ergibt sich nach den ersten drei Sprüngen das c–g–c-Thema aus Strauss' *Einleitung*. Besonders bemerkenswert ist, dass mit dem vierten (Note e) und fünften Sprung (Note es) ebenso auf den in der Originalkomposition enthaltenen Wechsel von C-Dur auf c-Moll angespielt wird und dass dieser ein Vorbote für das plötzliche Zusammenfallen der schwebenden Brücke und damit das Hinabstürzen des Helden ist (siehe dazu Abb. 109). Wieder also stehen sich Strauss' Musik und outer space-Konnotationen ganz nahe.

Erwähnenswert ist des Weiteren, dass sich auf der bildlichen bzw. narrativen Ebene zusätzlich Anleihen zur *STAR WARS*-Reihe finden. So gleicht der oben angesprochene und im Film stets präsente Vater-Sohn-Konflikt zwischen dem Weltraumspielzeug Buzz und dem Bösewicht Zurg nicht nur dem Verhältnis zwischen Luke und Anakin Skywalker (Darth Vader), auch wird dieser durch direkte Zitate, welche Buzz (genauer gesagt, seinem Doppelgänger) und Zurg in den Mund gelegt werden (Buzz: »You killed my father!«, Zurg: »No Buzz, I am your father!«)<sup>1204</sup>, direkt angesteuert und parodiert. Dem outer space-Inhalt werden somit weitere kompatible Elemente (häufig aus dem Bereich Science-Fiction) beigemischt, die gemeinsam mit den Ursprungsinhalten ein neues Gesamtkonglomerat bilden.

<sup>1204</sup> Ebd., TC 01:11:23–01:11:30.

## ZOLANDER



**Abbildung 110:** Die Charaktere Derek und Hansel schlagen in *ZOLANDER* (Ben Stiller, AUS / D / USA 2001) unter anderem mit einem Knochenwerkzeug auf einen Computer ein (oben)<sup>1205</sup>. Zu hören sind Affengeschrei und die *Einleitung* aus der Tondichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss. Damit wird visuell wie auditiv auf die Primatenszene in *2001: A SPACE ODYSSEY* angespielt (unten).<sup>1206</sup>

Auch in der Sparte der Realfilme finden sich häufig audiovisuelle outer space-Anspielungen: Die Komödie *ZOLANDER* (Ben Stiller, AUS / D / USA 2001) zum Beispiel handelt von zwei nicht besonders intelligenten, männlichen Models namens Derek Zoolander und Hansel McDonald. Sind die beiden zu Beginn des Films noch Konkurrenten, so verbünden sie sich später gegen den bössartigen Modeschöpfer Mugatu. Letzterer versucht Derek unter Anwendung massiver Gehirnwäsche und Hypnose zu einem Attentat auf den malaysischen Premierminister, der sich gegen Kinderarbeit in der Textil-

1205 *ZOLANDER* (Ben Stiller, AUS / D / USA 2001), Universal Pictures Germany, Blu-ray 2016, TC 01:10:59 (oben).

1206 *2001: A SPACE ODYSSEY*, TC 00:15:21 (unten).

industrie wendet, zu bewegen. Auf der Suche nach dem Trigger-Signal für das Attentat wollen Derek und Hansel einen Computer durchsuchen. Da sie nicht in der Lage sind, diesen zu bedienen, schlagen sie auf primitive Art und Weise auf das Gerät ein. Unter plötzlichem Affengeschrei ertönt auch hier die Strauss'sche *Einleitung* und es wird direkt auf den Prolog in 2001: A SPACE ODYSSEY angespielt. Derek und Hansel gleichen kurzzeitig jenem Urmenschen, der mit der Entdeckung des Knochenwerkzeuges den nächsten Entwicklungsschritt vollziehen (siehe dazu Abb. 110). Dass Derek und Hansel zur vermeintlichen Lösung ihrer Probleme zu einem Knochenwerkzeug greifen, ist aus der Perspektive der Gegenwart aber natürlich als ironisierter Rückschritt zu betrachten.

#### *CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY*

Der Film CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY (Tim Burton, AUS / GB / USA 2005) wiederum handelt von dem Jungen Charlie, der aus sehr armen familiären Verhältnissen kommt. Eines Tages lädt der geheimnisvolle Schokoladenfabrikant Willy Wonka fünf Kinder ein, um seine Fabrik zu besichtigen. Im Laufe der Tour verschwinden und verunglücken alle Kinder außer Charlie, der am Ende des Films Teilhaber der Fabrik wird. Noch während der Besichtigung aber offenbart sich Willy Wonkas Fabrik als futuristische Versuchsstätte, die unter anderem mit dem Teleportieren von Schokoladentafeln experimentiert. Hier offenbaren sich allerlei objektrelationale bzw. konnotative Bezüge. Beim Eintreten in das Labor etwa sieht sich ein sogenannter Oompa Loompa in einem Fernseher jene Urmenschsequenz aus 2001: A SPACE ODYSSEY an, auf welche auch der Film ZOOLANDER referierte (siehe dazu Abb. 111, oben). Vor dem Teleportiervorgang der Schokolade erhebt sich diese, einem Raumschiff gleich, zunächst schwerelos durch den steril wirkenden Raum (siehe dazu Abb. 111, Mitte). Es erklingt die Strauss'sche *Einleitung*. Im nächsten Moment erscheint dieselbe Tafel im TV-Gerät des Oompa Loompas. Dort ersetzt sie jenen Monolithen, der den nächsten Evolutionssprung einleitet (siehe dazu Abb. 111, unten). Im Zusammenhang des Films wird der Entwicklungsschritt in einem eigenen Sinne interpretiert. Charlie kann durch die Mattscheibe hindurchgreifen und ergattert die Süßigkeit.



**Abbildung 111:** CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY (Tim Burton, AUS / GB / USA 2005). Ein Oompa Loompa schaut sich im TV die Primatenszene aus 2001 A SPACE ODYSSEY an (oben). Willy Wonka lässt eine Schokoladentafel (es erklingt die *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss) schweben (Mitte) und in das TV-Gerät beamen, wo sie den Platz des Monolithen einnimmt (unten).<sup>1207</sup>

1207 CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY [hier: CHARLIE UND DIE SCHOKOLADENFABRIK] (Tim Burton, USA 2005), Warner Home Video Germany, Blu-ray 2009, TC 01:25:42 (oben), TC 01:27:17 (Mitte) und TC 01:28:28 (unten).

*Matt Groenings Welt: THE SIMPSONS und FUTURAMA*

Als letzter audiovisueller objektrelationaler Konnotationsshort sollen die Arbeiten des Trickfilmzeichners Matt Groening ins Auge gefasst werden. Bekannt ist er vor allem für seine Serie THE SIMPSONS (SKOR / USA 1989–), die sich rund um die Familienmitglieder Homer, Marge, Lisa, Bart und Maggie dreht. Dabei spielt Groening bekanntermaßen auf eine Vielzahl von (pop-)kulturellen Phänomenen an und kontextualisiert diese für seine Zwecke neu. Zum Opfer dieser Herangehensweise wird diesem Zusammenhang auch die Strauss'sche *Einleitung*, welche in über einem Dutzend (!) an Folgen zu hören ist. Allein die schiere Anzahl an Zitaten aus der *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* gibt schon einen Hinweis darauf, wie sehr sich die vor Pathos strotzenden Werke Nietzsches und Strauss' dafür eignen, eine ironische und mokierende Kehrseite heraufzubeschwören.

Ein Blick in die Folge LISA'S PONY (Carlos Baeza, SKOR / USA 1991, Staffel 3, Folge 8) verrät mehr: Homer erscheint hier innerhalb einer der Anfangssequenz aus 2001: A SPACE ODYSSEY nachempfundenen Szene als glatzköpfiger Urmensch. Als ein Teil der Gruppe plötzlich losstürmt, um den aufgetauchten Monolithen zu begutachten, ertönt zunächst eine Musik, die stark an György Ligetis *Requiem* erinnert. Anschließend ist die Strauss'sche *Einleitung* zu vernehmen, die auf der visuellen Ebene durch die plötzlich einsetzenden, erfinderischen Tätigkeiten einzelner Mitglieder der Gruppe begleitet wird: Ein Individuum entdeckt den Knochen als Waffe, ein zweites entzündet erstmalig ein Feuer, und ein drittes erfindet das Rad. Der Monolith scheint auf Homer allerdings eine gänzlich andere Wirkung zu haben. Nach einer kurzen Phase innerer Kontemplation lehnt er sich gegen den Stein, der ihm fortan als gemütliche Sitzgelegenheit dient (siehe dazu Abb. 112) – in *The Simpsons. A Complete Guide to Our Favourite Family* heißt es zu dieser Szene: »While the other apes are discovering tools, Homer invents goofing off.«<sup>1208</sup> Über einen Match Cut (der ebenfalls auf Kubricks Film anspielt) wird daraufhin Homers Erwachen eingeleitet. Es stellt sich heraus, dass er in seinem Büro eingeschlafen war. Während seiner Aufwachphase hört man Johann Strauss' *An der schönen blauen Donau*. Dieser Walzer illustriert in 2001: A SPACE ODYSSEY die schwerelosen Bewegungen der Raumschiffe – er

1208 Matt Groening, Ray Richmond und Antonia Coffman, *The Simpsons. A Complete Guide to Our Favourite Family*, London 1997, S. 70.

ist konnotativ bzw. objektrelational also ebenfalls mit Kubricks Schaffen verbandelt.<sup>1209</sup>



**Abbildung 112:** LISA'S PONY (Carlos Baeza, SKOR / USA 1991) aus der Serie THE SIMPSONS ([Idee:] Matt Groening, SKOR / USA 1989–). Es erfolgt eine direkte audiovisuelle Anspielung auf die Primatensequenz in 2001: A SPACE ODYSSEY: Neben seinen Artgenossen, die durch den Monolithen Entwicklungssprünge vollziehen (oben), nutzt der Hauptcharakter Homer diesen lediglich als gemütliche Sitzgelegenheit (Mitte und unten). Begleitet wird die Szene von der *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss.<sup>1210</sup>

1209 Zur Verwendung von Strauss' Walzer *An der schönen blauen Donau* siehe 2001: A SPACE ODYSSEY, TC 00:19:15–00:25:08.

1210 LISA'S PONY [hier: LISAS PONY] (Carlos Baeza SKOR / USA 1991, Staffel 3, Fol-

Es ist nicht zuletzt erstaunlich, dass Matt Groening sogar einzelne Kameraeinstellungen aus 2001: A SPACE ODYSSEY detailgenau nachstellt: so zum Beispiel die untersichtige Perspektive auf den Monolithen, auf dessen Oberkante die Sonne aufgeht – siehe dazu Abb. 113.



**Abbildung 113:** Die Folge LISA'S PONY (Carlos Baeza, SKOR / USA 1991) <sup>1211</sup> bildet einzelne Kameraeinstellungen aus 2001: A SPACE ODYSSEY (unten) <sup>1212</sup> detailliert nach.

Eine weitere, ebenfalls aus der Feder Matt Groenings (sowie David X. Cohens) stammende Zeichentrickserie stellt FUTURAMA (SKOR / USA 1999–2003, 2007–2013, 2023–) dar. Diese betrachtet die Geschichte des jungen

---

ge 8), auf: THE SIMPSONS. THE COMPLETE THIRD SEASON [hier: DIE SIMPSONS. DIE KOMPLETTE SEASON THREE], Twentieth Century Fox Home Entertainment, DVD 2003, TC 00:01:08 (oben), TC 00:01:17 (Mitte) und TC 00:01:18 (unten).

1211 Ebd., TC 00:01:06 (oben).

1212 2001: A SPACE ODYSSEY, TC 00:13:20 (unten).

Mannes Philip J. Fry, der per Zufall eingefroren und erst im Jahre 3000 aufgetaut wird. Gemeinsam mit seinen Freund:innen – dazu zählen etwa die Zyklopin Leela und der amoralische Roboter Bender – bestreitet er als interstellarer Paketlieferant viele Abenteuer. Die Serie beschäftigt sich auf zynische Weise immer wieder mit technologischen Weiterentwicklungen, die die Menschen unmittelbar in ihrer Alltagswelt beeinflussen. So thematisiert die Folge *A BYCLOPS BUILT FOR TWO* (Susan Dietter, SKOR / USA 2000, Staffel 2, Folge 9) zum Beispiel das zukünftige Internet. Dieses ist, ähnlich wie in der von den Wachowski-Geschwistern stammenden *THE MATRIX*-Reihe (USA 1999 / 2003 / 2003 / 2021) begeh- und sinnlich perzipierbar. In großer Erwartung auf die für Fry neue, meilensteinartige Erfahrung ist beim Einloggen ins Internet entsprechend die Strauss'sche *Einleitung* zu hören. Die Freude erhält jedoch einen sofortigen Dämpfer, da das Internet der Zukunft – wie auch das heutige – von lästiger Werbung überflutet ist. Zum Leidwesen Frys (und seiner Freund:innen) hat auch die Werbung Entwicklungssprünge vollzogen und terrorisiert Internet-Nutzer:innen auf unterschiedliche Weise. Des Weiteren finden sich im Internet der Zukunft allorts unseriöse und zwielichtige Angebote, wie zum Beispiel sinnlich erfahrbare Erotik-Chatrooms. Im Kern hat sich in Bezug zur Gegenwart also nicht viel geändert. Im Gegenteil: Ähnlich wie in *WALL-E* verkehren sich die Entwicklungsstufen der Menschheit eher ins Negative (siehe dazu Abb. 114).

Die Liste der filmischen Zitate könnte an dieser Stelle noch lange und detailreich fortgeführt werden. Die gezeigten Beispiele sind jedoch hinreichend, um den kleinsten konnotativen Nenner bei der Verwendung der Strauss'schen *Einleitung* ausfindig zu machen: Einerseits nämlich identifiziert man – im positiven, im negativen wie manchmal im ironischen Sinne – häufig Momente der Entwicklung sowie den darin formulierten, mehr oder weniger ausufernden, holistischen Anspruch. Andererseits stehen diese, wie Cooke suggerierte, häufig im Zusammenhang mit outer space-Kontexten, welche im Sinne einer Semiosphäre visuell und bzw. oder narrativ vermittelt werden. Diese stellt letztlich eine objektrelationale bzw. konnotative Erweiterung zu Nietzsche und Strauss dar.



**Abbildung 114:** A BYCLOPS BUILT FOR TWO (Susan Dietter, SKOR / USA 2000) aus der Serie FUTURAMA ([Idee:] David X. Cohen und Matt Groening, SKOR / USA 1999–2003, 2007–2013, 2023–). Auch die über die Strauss'sche *Einleitung* dargestellte Weiterentwicklung des Internets stellt in FUTURAMA keinen Fortschritt im eigentlichen Sinne dar. Zwar ist das Internet begeh- und wahrnehmbar (oben links und oben rechts), weshalb beim Eintritt die *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Straus erklingt (oben rechts). Jedoch ist es, wie das heutige Internet, durchdrungen von aufdringlicher Werbung (unten links) und dubiosen Angeboten (unten rechts).<sup>1213</sup>

#### 5.3.4 ANALYSE DER BEARBEITUNG DER MUSIK IM WERBEFILM

Bereits einleitend zum Untersuchungsgegenstand wurde festgehalten, dass zu FOOTPRINT zwei Versionen, eine ursprüngliche und von den Regieführenden präferierte (Version A) und eine von Nivea veröffentlichte und nachbearbeitete Alternative (Version B) vorliegen. Dies hat zum Ergebnis, dass auch zwei unterschiedliche Bearbeitungen der Musik vorliegen, die im Fol-

<sup>1213</sup> A BYCLOPS BUILT FOR TWO [hier: HOCHZEIT AUF CYCLOPIA] (Susan Dietter, SKOR / USA 2000, Staffel 2, Folge 9), auf: FUTURAMA. SEASON Two, Twentieth Century Fox Home Entertainment, DVD 2002, TC 00:01:08 (oben links), TC 00:01:22 (oben rechts), TC 00:01:34 (unten links) und TC 00:02:33 (unten rechts).

genden beschrieben werden. Bevor es aber an das Herausarbeiten der Unterschiede geht, sollen zunächst einige übergeordnete Gemeinsamkeiten beider Versionen erwähnt werden, welche diese darüber hinaus auch von den in den vorangegangenen Kapiteln analysierten, musikalischen Bearbeitungen unterscheiden. Ein solcher, übergeordneter Unterschied besteht darin, dass die Strauss'sche Kunstmusik im Falle des Nivea-Werbefilms nicht etwa gänzlich neu (etwa über virtuelle MIDI- oder reale Instrumente) eingespielt wurde, sondern dass, wie Schilling selbst verdeutlicht, mit einer bereits vorhandenen Audioaufnahme gearbeitet wurde.<sup>1214</sup> Dies mag oberflächlich betrachtet keinen großen Unterschied machen, in der Praxis aber bedeutet dies, dass sich das musikalische Material als weitaus weniger flexibel und formbar darstellt. Schwerer realisierbar bzw. mit weitaus höherem technischem Aufwand verbunden, erschiene etwa die Möglichkeit, harmonische Eingriffe bei Einzelakkorden zu vollziehen – eine solche harmonische Umgestaltung konnte zum Beispiel im Schlussakkord der virtuellen (MIDI-)Neukomposition zum Coca-Cola-Werbefilm *BORDER* beobachtet werden. Trotz dieser Einschränkungen aber bleiben prinzipiell genug gestalterische Freiheiten, welche sich schlicht aus dem Kürzen und Neuzusammensetzen einzelner musikalischer Abschnitte einerseits (dabei muss natürlich auf rhythmische wie harmonische Kompatibilitäten an den Schnittstellen geachtet werden) und der Vermischung mit anderen auditiven Elementen andererseits ergeben.

Betrachten wir nun die beiden Bearbeitungsversionen des Nivea-Werbefilms im Einzelnen, so ist ihnen erstens die Instrumentierung gemein und zweitens weisen beide eine Gesamtlänge von circa 30 Sekunden auf. Darüber hinaus setzen beide Musiken im Vergleich zur Originalpartitur erst ab Takt 13 ein. Dies hat insofern Folgen, als dass somit das in der Originalkomposition anfänglich durch Orgel, Kontrafagott, Kontrabässe und große Trommel hervorgebrachte Bassfundament (Takte 1–4) zu keinem Zeitpunkt in vergleichbarer Art und Weise isoliert erklingt. Zweifelsfrei fällt diese Verkürzung erstens zulasten der allgemeinen Immersionswirkung und zweitens zu Ungunsten des in der kompositorischen Analyse ausgearbeiteten, semiotisch-indexikalisch formulierten Anspruches, das Leben aus der Tiefe heraus zu begreifen, aus. Nichtsdestotrotz fällt dieser Aspekt nicht

---

1214 Schilling, *Interview zum Werbefilm FOOTPRINT*, siehe Anhang.

gänzlich weg, denn das Bassfundament hält sich, trotz frequenziell darüberliegend stattfindender musikalischer Vorgänge, in derselben Form bis zum Ende von Takt 14 (selbst danach finden im Wesentlichen nur kleine Veränderungen hinsichtlich der Tonhöhen statt). Im Kontext des Werbefilms erscheint das Herausschneiden des isolierten Bassfundamentes jedoch insofern sinnvoll, als dass dieses nur wenige bewegungsdynamische Anknüpfungspunkte bietet, mit welchen visuell oder narrativ korrespondiert werden könnte. Es sind nun aber nicht nur die (kompositorisch betrachtet) statischen Abschnitte, welche durch den verspäteten Einsatz ab Takt 13 abhandenkommen. Auch das sich aus der Tiefe herauslösende, erste Ertönen des Naturthemas (Takte 5–6), die anschließende Wendung des C-Dur-Akkordes hin zu c-Moll (Takte 6–8) sowie das durch ein Quartintervall geprägte, archaische Pauken (Takte 7–8) entfallen sowohl in Werbefilmversion A als auch in Version B gänzlich. Die Takte 9–12, die mit Ausnahme der dort vorliegenden Wendung von einem C-Dur auf einen c-Moll-Akkord (Takte 10–12) eine hohe Ähnlichkeit zu den Takten 5–8 aufweisen, sind in beiden Versionen (A und B) ebenfalls nicht zu vernehmen. Auch dieser Wegfall hat Folgen, denn: Bildete das ambige Spiel ausgesparter und potenzieller Tonarten gewissermaßen noch ein archaisches Vorstadium der sich erst entwickelnden harmonischen Gegebenheiten, so stellt der verspätete Einstieg der beiden Werbefilmversionen jeweils eine solche Situation dar, in welcher die harmonischen Verhältnisse und Bezugssysteme sehr viel eher als gesetzt verstanden werden können. Grund dafür ist der die übergeordnete Tonart endgültig festigende Kadenzbogen, welcher gleich im Anschluss an das (dritte) c–g–c-Thema (Takte 13–14) zu hören ist (sprich ab Takt 15). Auch der Verlust vorkadenzialer, harmonischer Unwägbarkeiten führt zu konnotativen Implikationen, denn das Nietzschesche Bild des Kindes, welches erst im Hin und Her des Spieles und des Ausprobierens seine Welten erschafft, wird konnotativ verwässert und erfordert eine gewisse Form der Kompensation. Darüber hinaus aber scheint das lediglich einmalige Erklingen des Naturthemas nicht ins Gewicht zu fallen, da seine schiere (nicht zuletzt filmhistorisch bedingte) Popularität auszureichen scheint, um weite Teile der *Einleitung* zeichenhaft zu verdichten (Tarasti spricht hier von einem inneren Zeichen).

Die beiden bis hier hin identischen Musikbearbeitungen weisen im Kadenzbogen aber einige Unterschiede auf, denn in Version B fällt dieser (vor

allem auch im Vergleich zur Originalversion) leicht verkürzt aus. Ein Blick ins Detail verrät: Die Takte 15 und 16 liegen in Version B noch in regulärer Form vor. Das musikalische Material der vierten Zählzeit von Takt 17 aber wird zunächst inkrementell, dann vollumfänglich ausgeblendet. Genau an dieser Stelle werden stattdessen nun solche Töne eingeblendet, die aus funktionsharmonischer Sicht einen dominantischen Klang ausbilden. Besonders der über die Blechbläser vermittelte Ton h wirkt durch seinen (kleinen) Sekundabstand zum Grundton der Tonika – sprich c – als Leitton, weshalb auf dem ersten Schlag des kommenden Taktes der Akkord C-Dur zu hören ist. Was genau ist hier passiert? Es lässt sich feststellen, dass das Notenmaterial der vierten Zählzeit von Takt 17 zugunsten des Dominantakkordes aus Takt 18 (ebenfalls vierte Zählzeit) weichen musste und sich direkt daran Takt 19 anschließt. Der geschickt gesetzte Schnitt sorgt nun aber nicht nur dafür, dass harmonische Konventionen unverletzt bleiben. Auch vernimmt man, obwohl der Schnitt mitten innerhalb des Taktes erfolgt, keine Veränderung hinsichtlich der Taktart – es bleibt bei vier Zählzeiten.

Bei der Frage, wie die in Version B vollzogene Verkürzung des Kadenzbogens zu bewerten ist, lässt sich meines Erachtens konstatieren, dass die bei Strauss generierte harmonische Spannung zwar deutlich verarmt, jedoch das Grundcharakteristikum der Komposition bzw. das musiksemiotisch evozierte Bild der Prozesshaftigkeit erhalten bleibt. Darüber hinaus erarbeitet sich Version B – dort, wo Version A den vollen Kadenzbogen spielt – einige zusätzliche Sekunden, welche nach Erreichen des Tonikaschlussakkordes (Version A endet hiernach gänzlich) mit weiterem musikalischem Material befüllt werden können. Fündig wurde man hier bei den Paukenschlägen, welche man durch das verspätete Einsetzen ab Takt 13 zuvor noch wegstrich. Ob man zuletzt aber die Takte 8 und 9 (jeweils Zählzeiten 1–4) oder 12 und 13 (jeweils Zählzeit 1) hört, muss aufgrund der kompositorischen Kongruenz ungeklärt bleiben. In Gänze betrachtet ergeben sich für die Versionen A und B folgende, sich aus der Originalkomposition speisenden Zusammensetzungen. Die jeweils verwendeten Takte und Takteile sind in Abb. 115 jeweils grau hinterlegt.

Neben der rein musikalischen Ebene arbeiten beide Versionen des Werbefilms zusätzlich mit einer ganzen Fülle an Sound- und Sprachelementen, welche es zusätzlich im nächsten Kapitel zu beleuchten gilt.

	TAKT 13	TAKT 14	TAKT 15	TAKT 16	TAKT 17
ZÄHLZEIT		1-3	4	1-4	1-3
FUNKTION			T	S	S <sup>56</sup>
FOOTPRINT VERSION A					

FOOTPRINT VERSION B							
------------------------	--	--	--	--	--	--	--

	TAKT 18	TAKT 19	TAKT 8 OD. 12	TAKT 9 OD. 13
ZÄHLZEIT	1-2	3	4	1-4
FUNKTION	T	Tp	D	T
FOOTPRINT VERSION A				
FOOTPRINT VERSION B				

**Abbildung 115:** Richard Strauss *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 13–19 des Klavierauszugs (jeweils oben)<sup>1215</sup> und harmonische Gegebenheiten sowie in FOOTPRINT [Version A] und FOOTPRINT [Version B] verwendete Takte (grau hinterlegt) (jeweils unten).

<sup>1215</sup> Strauss, *Also sprach Zarathustra*, [Klavierauszug], S. 1.

### 5.3.5 HOLISTISCHE ANALYSE

Wir haben uns bei FOOTPRINT für Richard Strauss' ›Also sprach Zarathustra‹ entschieden, weil es im Film 2001: A SPACE ODYSSEY benutzt wird und der Film für uns einer der Meilensteine der Science-Fiction ist. Das gilt aber nicht nur für uns, sondern für ganz viele Menschen. ›Also sprach Zarathustra‹ und Science-Fiction sind quasi gleichbedeutend, deswegen hat kein Weg daran vorbeigeführt, dieses Werk zu nutzen.<sup>1216</sup>

Dieses Zitat des Regisseurs Christian Schilling muss als Dreh- und Angelpunkt bei der holistischen Aufbereitung des vorliegenden Nivea-Werbefilms betrachtet werden. Es ist ein grundlegendes Argument dafür, dass Musik, selbst im kommerziellen Werbefilm, in vielen Fällen intentional und mit einer ganzen Bandbreite an tiefgehenden historischen, objektrelationalen wie konnotativen Kenntnissen genutzt wird. Zugleich wird, auch jenseits der oben dargestellten, filmhistorischen Aufarbeitung, Cookes These bestätigt, wonach Strauss' *Einleitung* eine dauerhafte, objektrelationale bzw. konnotative Erweiterung erfuhr. Wie sich diese – und auch die wohlgerne dem Regisseur nicht bewussten,<sup>1217</sup> ursprünglich von Strauss über die Lektüre Nietzsches – hinterlegten, Inhalte in der visuell wie mikronarrativ kreierten Semiosphäre widerspiegeln und sich diese wiederum mit der Sphäre der Musik verbindet, gilt es im Folgenden herauszuarbeiten. Zusätzlich werden ebenso qualitative Verschiedenheiten in der Betrachtung der beiden unterschiedlichen Bearbeitungsversionen eine Rolle spielen. Es wird begonnen mit Version A – jene also, welche von den Regieführenden Schilling und Merher präferiert wird:

#### *Version A*

Den Beginn des Werbefilms markiert das aus den Takten 13 und 14 entnommene, weite Teile der Strauss'sche *Einleitung* zeichenhafte verdichtende, c–g–c-Thema. Nicht nur wirkt es hier als Erkennungs- und Aufmerksamkeitssignal, es nimmt über seine drei aufeinanderfolgenden Töne sogleich auch das Filmmaterial strukturierende Aufgaben wahr. Dabei scheint jedem Ton eine

<sup>1216</sup> Schilling, *Interview zum Werbefilm FOOTPRINT*, siehe Anhang.

<sup>1217</sup> Ebd.

derartige gravitatische Anziehung innezuwohnen, dass eine ganze Filmeinstellung pro Ton gebunden werden kann. Mit den Einzeleinstellungen einher gehen sogleich einige expositorische Elemente, denn: Zum einen lernen die Zuschauer:innen den Hauptakteur, das Kleinkind Alex, kennen und zum anderen bringen sie sein Handlungsziel in Erfahrung, welches sich, analog zur Anzahl der Einstellungen, in drei Schritten offenbart. Diese bestehen aus: 1) Alex' Zuwendung hin zu einem Objekt, 2) der Anschauung des Objektes im Detail, sowie 3) dem Entschluss, sich diesem Objekt durch Aufstehen und eigene (Entwicklungs-)Schritte (sowohl im wörtlichen wie im übertragenen Sinne) zu nähern – siehe dazu Abb. 116.

NOTE	EINSTELLUNG / FRAME	BESCHREIBUNG
c		Zuwendung hin zum Objekt
g		Anschauung des Objekts im Detail
c		Entschluss, sich diesem Objekt durch einen Entwicklungsschritt (sowohl im übertragenen als auch wortwörtlichen Sinne) hinzuwenden

**Abbildung 116:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Jeder Ton des Naturmotivs aus der *Einleitung* von *Also sprach Zarathustra* (Richard Strauss) scheint eine gesamte Einstellung binden zu können. Gleichzeitig bringt man in drei Schritten das Handlungsziel des Protagonisten Alex in Erfahrung.<sup>1218</sup>

1218 FOOTPRINT [Version A], TC 00:00:01 (oben), 00:00:02 (Mitte) und 00:00:04 (unten).

Alleine diese ersten drei Einstellungen haben es hinsichtlich des in der Musik verankerten Konnotationsgehaltes sowie dessen semiosphärischer Spiegelung in sich, denn: Erstens findet sich eine ganz Bandbreite an visuellen Zeichen, welche auf den outer space-Gedanken anspielen: Da wären zum Beispiel das Plüschraumschiff, das an einen Raumanzug erinnernde Oberteil des Kindes sowie das Namensschild mit der Aufschrift Alex, was, wie Schilling bestätigt, eine Hommage an den deutschen Astronauten Alexander Gerst darstellt.<sup>1219</sup> Zweitens aber kann man das Kind selbst als vielschichtiges, konnotatives Sinnbild deuten, das, wie bereits weiter oben ausgeführt, schon in Nietzsches Verwandlungsgleichnis einerseits zum Ziel und andererseits zum Ausgangspunkt von kreativen Entwicklungsschritten deklariert wird. Nicht nur spiegelt sich diese Prozesshaftigkeit in Strauss' Komposition wider (musikalische Entwicklung), auch steht sie in Person eines Säuglings am Ende von 2001: A SPACE ODYSSEY (zivilisatorische Entwicklung).<sup>1220</sup> Innerhalb der Ebenen des vorliegenden Werbefilms entsteht also ein konnotatives Netzwerk, dessen Einzelteile sich gegenseitig befruchten und ein symbiotisches Gesamtbild konstruieren.

Vertieft man sich wieder etwas stärker in die Detailanalyse des Werbefilms, dann stellt man fest: Nicht nur die konkrete Abfolge der ersten drei Einstellungen und deren Implikationen sind erwähnenswert. Auch die Bewegungsfortschreitungen innerhalb des filmischen Raumes sind sowohl von ästhetischem als auch von zeichenhaft verdichtendem Gehalt:

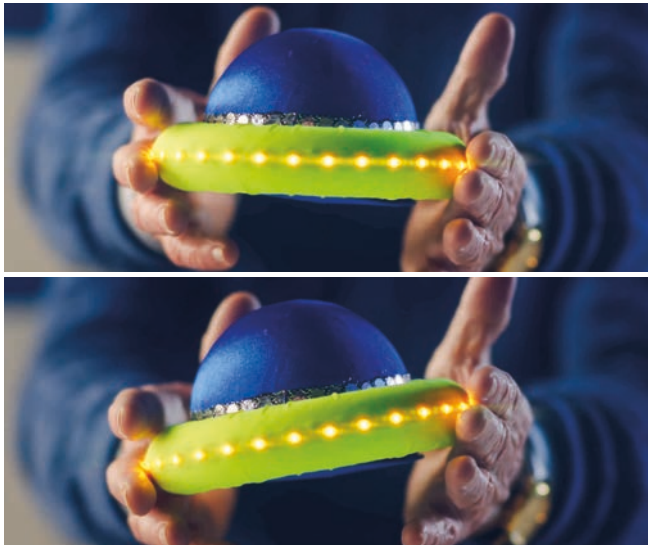
In der ersten Einstellung dreht sich der Kopf des Kindes (um eine imaginierte y-Achse) zur Kamera hin, bis es aus seiner eigenen Perspektive heraus geradeaus schaut (siehe dazu Abb. 117). Die Montage verweilt mit dem Erreichen dieser Kopfposition nicht bei dem Kind, sondern wechselt in die nächste Einstellung (siehe dazu Abb. 118), da diese eine Fortsetzung von Bewegung verspricht. Das eingeblendete Spielzeugraumschiff allerdings dreht sich nicht mehr um die y-, sondern um eine imaginierte z-Achse herum, womit es die Bewegung an sich aufnimmt, diese aber anders ausrichtet. Auch in dieser Einstellung ruht das Bewegungsobjekt zu keinem Moment.

1219 Schilling, *Interview zum Werbefilm FOOTPRINT*, siehe Anhang.

1220 Schilling negiert, das Kind in bewusster Anlehnung an Nietzsche oder Kubrick genutzt zu haben, er stimmte dieser Möglichkeit der Interpretation in retrospektiver Betrachtung aber zu, siehe Anhang.



**Abbildung 117:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der Kopf des Kindes dreht sich um eine imaginierte y-Achse.<sup>1221</sup>



**Abbildung 118:** FOOTPRINT (Version A). Das Raumschiff dreht sich um eine imaginierte z-Achse.<sup>1222</sup>

1221 FOOTPRINT [Version A], TC 00:00:00 (oben) und 00:00:01 (unten).

1222 Ebd., TC 00:00:02 (oben) und 00:00:03 (unten).



**Abbildung 119:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Gepaart mit dem Sound einer startenden Rakete erheben sich auch das Kind bzw. die auf die Kleidung aufgestickte Rakete in die Lüfte. Auf musikalischer Ebene dominiert das zweite c des Naturthemas.<sup>1223</sup>

Die dritte Einstellung im Nivea-Werbefilm führt uns zurück zu dem Kind, das nun die Bewegungsform der Rotation unterbricht und sich, indem es sich aufrichtet, nach oben bewegt (siehe dazu Abb. 119). Wieder ruht die Bewegung zu keinem Zeitpunkt. Was auffällt, ist, dass das Kind mit der Aufwärtsbewegung zunehmend aus dem Bild herausragt und damit gewissermaßen über sich hinauswächst. Vor allem vor dem Hintergrund, dass in dieser dritten Einstellung ja der Entschluss des Kindes, zum Raumschiff hinüberzuschreiten, im Fokus stehen soll, mag dies zunächst verwundern. Eine Erklärung für diesen Vorgang findet sich erst, wenn man die Aufmerksamkeit auf weitere Elemente richtet, denn neben der Musik, so verdeutlicht Schilling, ist an dieser Stelle auch das Geräusch einer startenden Rakete (ausgedrückt durch einen crescendo-Effekt) zu hören,<sup>1224</sup> die ihr visuelles Pendant in gestrickter Form auf dem Oberteil

1223 Ebd., TC 00:00:05 (oben) und 00:00:06 (unten).

1224 Schilling, *Interview zum Werbefilm FOOTPRINT*, siehe Anhang.

des Kleinkindes findet. Durch die Aufwärtsbewegung des Kindes scheint sich damit also auch die Rakete in die Lüfte zu bewegen.



**Abbildung 120:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der Aufwärtsbewegung des Kindes bzw. der Rakete ist die Abwärtsbewegung des Großvaters entgegengesetzt.<sup>1225</sup>

Als ob man nun das dritte Newton'sche Axiom, wonach eine Kraft eine Gegenkraft erzeugt, verbildlichen wollte, folgt der Aufwärtsbewegung des Kindes im direkten Anschluss eine, wenn auch geringfügige, Abwärtsbewegung des in Szene gesetzten Großvaters (siehe dazu Abb. 120). Diese Bewegung erfolgt noch gerade so auf dem zum c–g–c-Motiv dazugehörenden g aus Takt 14 der Originalkomposition.

Während auf der musikalischen Ebene nun die akkordische Bewegung von C-Dur (Tonika) auf F-Dur (Subdominante) erfolgt (Übergang von Takt 14 auf Takt 15), sieht man das Kleinkind erstmals, wie es auf den eigenen Beinen steht, sich auf die Kamera zubewegt und von seinen Eltern bejubelt wird (siehe dazu Abb. 121) – ein erster dramaturgischer Höhepunkt.

<sup>1225</sup> FOOTPRINT [Version A], TC 00:00:06 (oben) und 00:00:07 (unten).



**Abbildung 121:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Mit der akkordischen Bewegung von C-Dur auf F-Dur steht das Kind erstmals auf eigenen Beinen. Bildlich und narrativ wie musikalisch ist ein erster Höhepunkt erreicht. Musikalisch, weil der Initialpunkt der kadenzialen Festigung im Fokus steht, bildlich und narrativ, weil der über dem Kind liegende Sternenhimmel ungeahnte Potenziale symbolisiert.<sup>1226</sup>

Das Kind wirkt in diesem Moment groß, da es aus der Froschperspektive heraus gefilmt wird. Oberhalb von Kind und Eltern befindet sich keine geschlossene Zimmerdecke, sondern der Potenziale symbolisierende, offene Sternenhimmel. Wie in der Narration des Werbefilms, so findet an dieser Stelle auch ein wesentlicher harmonischer Schritt in der Musik statt. Dies gilt vor allem vor dem Hintergrund, dass, zumindest in der für den Werbefilm angepassten Version der Strauss'schen *Einleitung*, zum allerersten Mal volle, sprich mit Terz versehene, Dreiklänge zu hören sind und diese, über das gesamte musikalische Werk betrachtet, sogleich den Initialpunkt für eine die Tonart festigende Kadenz liefern. Mit dem Erreichen dieses, sich sowohl in der Handlung als auch in der Musik widerspiegelnden, Entwicklungsstadiums scheint das Kind, zumindest was die Kameraarbeit angeht, auch erstmals dazu fähig, eine eigene, subjektive Perspektive geltend machen zu können. Denn: Der vorangegangenen Untersicht auf das Kind folgt im direkten Anschluss ein sogenannter »Point of View Shot«<sup>1227</sup> (kurz auch »PoV«<sup>1228</sup>), das heißt, dass die Kamera scheinbar durch die Augen des Kindes in den Raum hinein, sprich zu seinen erstaunten und zugleich freudigen Verwandten blickt. Auch hier wird das Prinzip der immerwährenden Bewegung

1226 Ebd., TC 00:00:08.

1227 James Monaco und Hans-Michael Bock, Art. »PoV«, in: Monaco und Bock (Hrsg.), *Film verstehen*, S. 197, dort heißt es definierend: »Aufnahme aus dem Blickwinkel einer der handelnden Figuren.«

1228 Ebd.

fortgeführt. Mit dem Unterschied aber, dass sich bei noch immer erklingendem F-Dur-Akkord nun nicht nur Objekte und Personen (wie hier das Mädchen rechts im Bild) innerhalb einer Einstellung bewegen, sondern auch die Kamera in direkter Stellvertretung für den Blick des Kindes. Konkret kippt die Kamera hier auf der z-Achse nach links ab, was mit der Bewegung des subjektiven Blickfelds des Kindes zu interpretieren ist (siehe dazu Abb. 122).



**Abbildung 122:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Die musikalische Entwicklung (Auftreten von kompletten Dreiklängen) geht mit jener des Kindes einher, indem es mit der gezeigten Kameraeinstellung erstmalig eine PoV-Perspektive einnimmt. Mit dem Abkippen vom Kopf des Kindes rollt ebenso die Einstellung nach links weg. Das Prinzip der immerwährenden Bewegung bleibt erhalten.<sup>1229</sup>

Die bei zeitgleichem Aufsteigen der Melodie noch immer der Subdominante zuzuordnenden Akkorde der ersten drei Zählzeiten in Takt 16 (der Originalkomposition) verknüpfen Schilling und Merher mit zwei weiteren Einstellungen, von welchen die erste den bereits in der vorangegangenen Point of View-Aufnahme erscheinenden Hund zeigt (siehe dazu Abb. 123, oben). Das Besondere: Auch er verdichtet den outer space-Assoziationsraum, indem er ein, speziell für Tiere angefertigtes Weltraumkostüm trägt. Die zweite Einstellung über dem letzten F-Dur-Akkord von Takt 16 gehört wieder dem Kleinkind Alex bzw. einer Groß-

<sup>1229</sup> FOOTPRINT [Version A], TC 00:00:11 (oben) und 00:00:12 (unten).

aufnahme seiner Beine, die ihn Schritt für Schritt (was wiederum buchstäblich als auch im übertragenen Sinne verstanden werden kann) seinem Ziel näherbringen. Auch hier wirkt die Bedeutung der Handlung durch die leicht untersichtige Kameraperspektive besonders groß (siehe dazu Abb. 123, unten).



**Abbildung 123:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der Hund verdichtet mit seinem Raumanzug den objektrelationalen bzw. konnotativen outer space-Gedanken (oben). Die leicht untersichtige Großaufnahme der Beine lässt das Kind noch gigantischer wirken (unten).<sup>1230</sup>

Mit der Großaufnahme der Mutter (siehe dazu Abb. 124) einher geht der letzte Zusammenklang aus Takt 16: einem sich an tonleiterfremden Material bedienendem, vermollten Subdominantakkord mit Sixte ajoutée (f, as, c, d). Wie bereits oben in der kompositorischen Analyse beschrieben, wohnt diesem Klang eine Sonderstellung inne, da er in einem C-Dur-System eigentlich keinen rechten Platz findet.

Mit seiner zum as erniedrigten a hingegen wirkt er wie ein überraschendes und isoliertes Nebenprodukt aus einem c-Moll-System, das sich im Hin- und

<sup>1230</sup> Ebd., TC 00:00:12 (oben) und 00:00:14 (unten).

Her der vorangegangenen (jedoch hier nicht hörbaren) Takte der Originalkomposition nicht etablieren konnte. Nichtsdestotrotz erscheint der Akkord in subdominantischer Funktion, gewissermaßen *als ob* sich das c-Moll System durchgesetzt *hätte*. Dass sich hier ein subdominantischer Moll-Akkord als zeichenhaftes Als-ob-Moment manifestiert, korrespondiert hingegen wunderbar mit der Großaufnahme der Mutter, die in diesem Moment wohl eine wahrlich berührende Überraschung erlebt. In diesem Sinne muss die objektrelationale bzw. konnotative Arbeit der Musik als eng mit inneren Regungen und evozierten Emotionen verschränkt betrachtet werden.



**Abbildung 124:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der emotional aufgeladene Gesichtsausdruck der Mutter fällt mit einem sich an tonleiterfremden Material bedienenden Dreiklang mit zusätzlicher Sixte ajoutée (f, as, c, d) zusammen. Der Akkord verkörpert einen musikalisch ausgedrückten Als-ob-Moment, da er eigentlich nicht in einem C-Dur-System beheimatet ist, trotzdem aber subdominantisch agiert. Er ist insofern Ausdruck und Evozierungsimpuls eines emotionalen Überraschungsgefühls.<sup>1231</sup>

Wie sich in Takt 17 (Zählzeit 1–3) die Melodie ( $e^3-f^3-g^3$ ) weiterhin schrittweise nach oben schraubt und die zugehörigen Akkorde im Kontext der Tonika und einer Wechselharmonie agieren, so wird auch die für den Werbefilm essenzielle Pointe erreicht, indem das Kleinkind Alex bei seinen ersten Schritten eine offene Nivea-Dose durchschreitet und dabei jene Fußspuren hinterlässt, wie sie auch Neil Armstrong und seine Mitreisenden als erste Menschen auf dem Mond hinterließen (siehe dazu Abb. 125). Man achte im direkten Vergleich auch auf die Detailgenauigkeit hinsichtlich der Replizierung des Schuhprofils. Abermals werden damit zeichenhaft erzeugte

1231 Ebd., TC 00:00:15.

Objektrelationen und Konnotationen abgerufen, die im direkten Zusammenhang zum outer space-Gedanken stehen.



**Abbildung 125:** Der Schuhabdruck eines Apollo 11-Astronauten auf dem Mond (oben)<sup>1232</sup> gleicht dem Abdruck des Kindes aus FOOTPRINT [hier Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) in der Nivea-Dose in hohem Maße (unten)<sup>1233</sup>.

Darüber hinaus schleicht sich, wie weiter oben bereits angedeutet, auf der auditiven Ebene ein weiteres, nichtmusikalisches Element hinzu. Zu hören ist eine, vermutlich durch das Absenken von Höhen sowie Bässen (Telefon-effekt), bearbeitete Spracheinheit, die an einen Funkspruch erinnert und inhaltlich jenen Satz parodiert, den Neil Armstrong nach dem Betreten des Mondes an die Erde absetzte. Im direkten Vergleich (siehe dazu Abb. 126) wird der Bezug besonders ersichtlich:

1232 Lee Mohon [Editor], »First Footprints On Another World«, [Fotographie], NASA, zuletzt aktualisiert am 18.07.2014, [https://www.nasa.gov/centers/marshall/history/apollo11\\_140718.html](https://www.nasa.gov/centers/marshall/history/apollo11_140718.html), abgerufen am 01.10.2024.

1233 FOOTPRINT [Version A], TC 00:00:17.

FUNKSPRUCH VON NEIL ARMSTRONG	FUNKSPRUCH IM NIVEA-WERBEFILM
»That's one small step for [a] man, one giant leap for mankind.«	»That's one small step for a kid, one giant leap for a family.«

**Abbildung 126:** Der Funkspruch von Neil Armstrong (links)<sup>1234</sup> und jener, wie er in FOOTPRINT (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) variiert wird (rechts)<sup>1235</sup>.

Wie also der Zusammenhang zwischen dem kleinen Schritt eines Menschen und jenem großen Schritt für die Menschheit bei Armstrong erzeugt wird, so besteht im Nivea-Werbefilm der essenzielle Zusammenhang aus dem ersten Schritt des Kindes und jenem großen Schritt für die gesamte Familie. En passant wird durch den Tritt in die Cremedose vermittelt, dass Nivea als Zeug:in dieses für die Familie bedeutsamen Momentes, diesen zu würdigen weiß – diesen aber, freilich nicht ohne Ironie, in übertriebenem Maße überhöht. Schilling selbst betont:

Da ist das Epos, das Epochale – und das steht ja im krassen Kontrast zu der Situation, die man im Werbefilm sieht, die ist ein Witz. Der Werbefilm ist mit der Musik aufgeblasen und ins Unendliche übertrieben. Das ist ja auch ein Stilelement, dass die Musik und das, was man sieht, im Kontrast stehen.<sup>1236</sup>

Obwohl nun die Pointe und damit das wesentliche Kommunikationsziel des Werbefilms erreicht wurde, so ist das Ziel des Kleinkindes ja nicht das Durchschreiten der Nivea-Dose, sondern das Plüschrachtschiff des Großvaters. Mit einer zweiten Point of View-Einstellung, die das Zielobjekt nochmalig definiert (sowie einer vorgelagerten, weiteren Einstellung des Familienhundes – siehe dazu beide Einstellungen in Abb. 127), geht die Reise des Kindes weiter. Entsprechend setzt die Musik mit den letzten beiden Akkorden von Takt 17 harmonisch sowie melodisch betrachtet noch einmal dort an, wo dies auch zu Beginn desselben Taktes geschehen war, sprich: Man hört die Tonika (c, e, g) sowie eine Durchgangsharmonie. Auch wiederholt sich der sich schrittweise

1234 NASA Administrator, »July 20, 1969: One Giant Leap for Mankind«, Webseite.

1235 FOOTPRINT [Version A], TC 00:00:17–00:00:25.

1236 Schilling, *Interview zum Werbefilm FOOTPRINT*, siehe Anhang.

nach oben verlagernde Melodieverlauf ( $e^3-f^3-g^3$ , wobei der letzte dieser Töne bereits in Takt 18 liegt).



**Abbildung 127:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der Hund beobachtet das Kind (oben), während die Kamera anschließend noch einmal die Perspektive des Kindes einnimmt. Das Ziel ist fast erreicht, weshalb die Musik zwischen Tonika und Durchgangsharmonien hin und her pendelt. Das erlösende  $c$  in der Melodie kann aber noch nicht erreicht werden.<sup>1237</sup>

Aus der Perspektive der Musik bahnt sich ab der Mitte von Takt 18 das große Finale an. Wir hören auf dem dritten Schlag mit den Tönen  $a$ ,  $c$  und  $e$  die Tonikaparallele, die auf der vierten Zählzeit in die Dominante ( $g$ ,  $h$ ,  $d$ ) hinübergleitet. Mit ihrem Leitton  $h$  erzeugt diese einen Bewegungsdrang hin zum Grundton der zu erwartenden Tonika. Über diesen Spannungsmoment hinweg, weitet sich die Perspektive der Kamera hin zu einer Totalen, die erstmalig alle Familienmitglieder zeigt. Entscheidend dabei ist das Kind, das sich nur noch wenige Zentimeter von seinem Ziel entfernt befindet. Im Zusammenhang mit der Musik deutet alles darauf hin, dass mit dem spannungsgeladenen Erreichen der Tonika auch das Kind sein Plüschraumschiff in den Händen

<sup>1237</sup> FOOTPRINT [Version A], TC 00:00:21 (oben) und 00:00:22 (unten).

halten wird. Statt diesen für Zuschauer:innen erwartbaren Moment zu zeigen, erscheint noch auf der Dominante das hier zu bewerbende Produkt: Die offene Nivea-Cremedose mit dem Fußabdruck des Kindes. Ein intelligenter Zug, entladen sich die entspannende sowie euphorische Schlusswirkung (es handelt sich hier, wie gezeigt, um einen authentischen Ganzschluss) der Musik und die Imagination der finalen Einstellung damit auf dem Nivea-Produkt (siehe dazu Abb. 128).



**Abbildung 128:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Mit dem Erklängen der Tonikaparallele erscheint die Totale, in welcher das Kind das Raumschiff fast in den Händen hält. Noch auf der sich anschließenden Dominante aber wechselt das Bild auf das zu bewerbende Produkt.<sup>1238</sup>

Mit dem tatsächlichen Erklängen der Tonika schließt die Mutter nun die mit dem Markennamen versehene Cremedose und es erscheint in prominenten Lettern der Claim des Clips: »The first step to care«<sup>1239</sup> – siehe dazu Abb. 129.

<sup>1238</sup> Ebd., TC 00:00:25 (oben) und 00:00:25 (unten).

<sup>1239</sup> Ebd., TC 00:00:27.



**Abbildung 129:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Mit der Tonika schließt die Mutter die Cremedose (oben) und es erscheint der Schriftzug »The first step to care« (unten).<sup>1240</sup>

Anders als in *BORDER* und *BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER* ist die Musikbearbeitung in *FOOTPRINT* insgesamt weniger kontrastreich (bzw. nicht nach einer dezidierten A-B-A'-Struktur) ausgestaltet, was nicht zuletzt darin begründet liegt, dass sie nicht aus verschiedenen Nummern, sondern ausschließlich aus Takten der relativ homogenen *Einleitung* aufgebaut ist. In Bezug auf das Bildmaterial wirkt die Musik, oberflächlich betrachtet, deshalb weniger narrativ bzw. dramaturgisch strukturierend. Nichtsdestotrotz trifft die beschriebene, inkrementelle parametrisch-musikalische Entwicklung der Musik doch auf narrative Entwicklungsschritte, die auf die Drei-Akt-Struktur anwendbar sind. Auf letztere übertragen ist es das Kind Alex, das das Ziel hat, den ersten Schritt zu gehen (Einleitung), sich diesem Kampf stellt, aufsteht (Hauptteil) und das Raumschiff aus Plüsch erreicht (Schluss).

<sup>1240</sup> Ebd., TC 00:00:26 (oben) und TC 00:00:27(unten).



**Abbildung 130:** Lens Flares als visuelle Kennung für zeitgenössische Science-Fiction-Filme und konnotative bzw. objektrelationale Erweiterung für den *outer space*-Konnex. FOOTPRINT [hier Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (oben)<sup>1241</sup> vollzieht hier Querbezüge zu den Werken Jeffrey Jacob Abrams' (unten)<sup>1242</sup>. Zu sehen ist ein Filmstill aus STAR TREK INTO DARKNESS (USA 2013).

### *Übergeordnetes*

Über den gesamten Werbefilm (dies gilt für Version A wie Version B) hinweg finden sich zwei weitere Elemente, welche den übergeordneten Zielen des Werbefilmes zweckdienlich sind. Das erste dieser Elemente besteht aus der durchgehenden Nutzung des Slow Motion-Effektes. Auf die Frage hin, ob auch dies als Hinweis auf die space-Thematik verstanden werden kann, antwortet Schilling eindeutig: »Ja, der Effekt behauptet Schwerelosigkeit. Und weil alles in Zeitlupe ist, wirkt alles noch einmal größer und wichtiger.«<sup>1243</sup> Das zweite Element besteht aus dem Hinzufügen sogenannter *Lens Flares* –

1241 Ebd., TC 00:00:08.

1242 STAR TREK INTO DARKNESS (Jeffrey Jacob Abrams, USA 2013), Universal Pictures Germany, Blu-ray 2016, TC 00:06:31.

1243 Schilling, *Interview zum Werbefilm FOOTPRINT*, siehe Anhang.

das sind Lichtreflexionen in Kameralinsen, welche teilweise erst in der Postproduktion, also künstlich, hinzugefügt werden. Der Sinn der Nutzung dieses Effektes ergibt sich erst im Abgleich mit den ästhetischen Entscheidungen und konnotativen Intentionen zeitgenössischer Science-Fiction-Filme (siehe dazu Abb. 130). Den Verdacht, wonach auch dies als Querbezug verstanden werden könnte, bestätigt Schilling:

Ja, J[effrey] J[acob] Abrams hat ›Lens Flares‹ für seine neu aufgelegten STAR TREK-Filme [USA 2009 / 2013] genutzt [...] [...] Michael Bay ist auch ein großer Fan von Lens Flares und benutzt sie bei TRANSFORMERS [USA 2007 / 2009 / 2011 / 2014 / 2017 / 2018 / 2023 / 2024]. Lens Flares stehen in Verbindung mit Science-Fiction – warum weiß ich nicht. Vielleicht haben Regieführende einfach eine Konvention daraus gemacht. Das kann ja bei der Musik genauso sein – dass jemand ein Werk genutzt hat und das dann mit einem Film oder einem ganzen Genre dauerhaft in Verbindung steht.<sup>1244</sup>

### *Version B*


Die Versionen A (von den Regieführenden präferiert) und B (von Nivea nachträglich bearbeitet) unterscheiden sich, wie weiter oben bereits beschrieben, hinsichtlich der Selektion und Anordnung von aus der Originalkomposition entnommenen Takten oder Teilen davon. Allerdings sind auch bedeutende Unterschiede im Hinblick auf das verwendete Bildmaterial festzustellen, worauf im Folgenden vergleichend eingegangen wird.

Betrachtet man noch die ersten fünf Einstellungen (siehe dazu Abb. 131), so sind hinsichtlich deren Abfolge keine Unterschiede festzustellen. Es fällt allerdings auf, dass die zweite Einstellung von Version B um einige Frames verkürzt erscheint. Dies hat Folgen für die von Schilling und Merher ursprünglich ausgearbeitete Bild-Ton-Synchronität, denn: Nicht nur misslingt damit die in etwa gleichheitliche Aufteilung der ersten drei Einstellungen auf die einzelnen Töne des c–g–c-Themas. Auch, und dies wiegt schwerer, liegt der crescendo-Sound damit nicht mehr synchron auf dem Hinaufsteigen der aufgenähten Rakete, sondern er untermalt jene Einstellung, in welcher der

---

1244 Ebd.

Großvater zu sehen ist. Darüber hinaus fällt der Übergang von C-Dur auf F-Dur (Ende Takt 14 auf Anfang Takt 15) und damit die Etablierung voller Akkorde nicht mehr auf den Bildwechsel hin zum untersichtig gefilmten Kind (Einstellung Nr. 4 auf Nr. 5) und dem darübergelegenen Sternenhimmel, sondern er erklingt erst, wenn die Einstellung bereits eine gewisse Zeit steht.

NR.	EINSTELLUNGEN VERSION A	TAKTE A	EINSTELLUNGEN VERSION B	TAKTE B	ANMERKUNGEN
1		13		13	
2		13		13	Einstellung unter Version B verkürzt
3		14		13/14	Ein crescendo-Sound ertönt synchron zur steigenden Rakete in Version A
4		14		14	In Version B ist der crescendo-Sound erst hier zu hören. Er ist zur Rakete deshalb asynchron
5		15		14/15	Visueller und musikalische Höhepunkte liegen zeitlich nicht aufeinander

**Abbildung 131:** Einstellungs- und Taktfolgen in FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (linker Filmstreifen)<sup>1245</sup> und FOOTPRINT [Version B] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (rechter Filmstreifen)<sup>1246</sup> – Übersicht 1 von 3.

1245 Diverse, die jeweilige Einstellung als Ganzes repräsentierende Stills aus FOOTPRINT [Version A].

1246 Diverse, die jeweilige Einstellung als Ganzes repräsentierende Stills aus FOOTPRINT [Version B].

Nr.	EINSTELLUNGEN VERSION A	TAKTE A	EINSTELLUNGEN VERSION B	TAKTE B	ANMERKUNGEN
6		15		15	PoV-Einstellung in Version B gestrichen
7		15		15	
8		16		16	
9		16		16	
10		16		16/17	Erklingen des vermollten Subdo- minantakkordes mit Sixte ajoutée

**Abbildung 132:** Einstellungs- und Taktfolgen in FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (linker Filmstreifen)<sup>1247</sup> und FOOTPRINT [Version B] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (rechter Filmstreifen)<sup>1248</sup> – Übersicht 2 von 3.

Erste Unterschiede hinsichtlich des tatsächlich verwendeten Bildmaterials finden sich jeweils ab der sechsten Einstellung (siehe dazu Abb. 132). Anstelle der Point of View Einstellung (hier mit Einstellung 6 und 7 bezeichnet), die in Version A zu sehen ist, greift Version B zeitgleich auf Bildmaterial zu, das in Version A erst später erscheint: Gemeint sind erstens eine Aufnahme des – womöglich an Muffit aus *BATTLESTAR GALACTICA* (Glen Albert Larson, USA 1978–1979) angelehnten – Hundes Muffin (in Version A: Einstellung 8) und zweitens die Untersicht auf die Beine des Kindes (in Version A Einstellung 9). Mit der Aussparung der Point of View-Aufnahme entreißt Version B dem Kind die verbildlichte – und mit der Subdominante musikalisch verbundene – Subjektivierung und damit



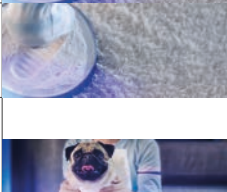

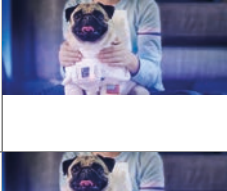
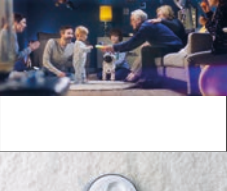
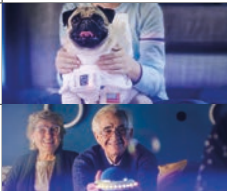









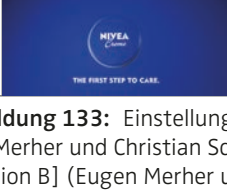

1247 Diverse, die jeweilige Einstellung als Ganzes repräsentierende Stills aus FOOTPRINT [Version A].

1248 Diverse, die jeweilige Einstellung als Ganzes repräsentierende Stills aus FOOTPRINT [Version B].

die zeichenhaft ausgedrückte Fähigkeit, eine eigene, autonome Position einzunehmen. Die in Version B vorgezogenen Einstellungen folgen in Version A direkt nach der PoV-Einstellung. Einen weiteren markanten Pfeiler bildet die Aufnahme der Mutter (in Version A: Einstellung 10, in Version B: Einstellung 8). War diese in Version A noch klar und einzig mit dem aus dem Ende von Takt 16 (der Originalkomposition) stammenden, vermollten Subdominantakkord mit Sixte ajoutée (f, as, c, d) verknüpft, so fällt der Akkord in Version B auf das Hindurchschreiten des Kinderfußes durch die Cremedose.

Die Entfernung der PoV-Einstellung in Version B hat auch Folgen für das sich dort direkt anschließende Bildmaterial. Nach dem Hindurchschreiten des Kindes durch die Cremedose folgt die zweite Aufnahme des Hundes Muffin (Einstellung 11, Version B). Hier fällt auf, dass der Übergang von Takt 16 auf 17 nicht sauber mit einem Einstellungswechsel einhergeht. Eine Bild-Ton-Synchronität – dies sei erwähnt – ist natürlich kein Qualitätsmerkmal an sich, auch an und für sich autonom gestaltete Ebenen des Films haben ihre Rechtfertigung. Im Vergleich zur aufwändig erarbeiteten Bild-Ton-Synchronität, die Schilling und Merher in ihrer Version A zu einem bedeutenden ästhetischen Kriterium machten, fällt Version B allerdings qualitativ zurück.

Zwischen den Einstellungen 11 bis einschließlich 14 (siehe dazu Abb. 133) scheinen es die nachbearbeitenden Macher:innen von Version B nun sehr eilig zu haben. So findet man während des Einblendens von Einstellung 13 (Kind erreicht das Plüschrumschiff) die im Kapitel zur Bearbeitung der Musik herausgearbeitete Kürzung von insgesamt vier Zählzeiten vor. Auf Zählzeit 3 von Takt 17 (der Originalkomposition) folgt nämlich das Material von Takt 18, Zählzeit 4. Der in diesem dominantischen Klang enthaltene Leitton führt uns im Vergleich zu Version A damit vorzeitig zum Finale, ohne dabei jedoch das Prinzip der kadenziellen Fortschreitung an sich zu verletzen. Die Verkürzung des Kadenzbogens aber erlaubt es, trotz der Limitierung der Länge des Werbefilms auf 30 Sekunden, einen kurzen Abspann miteinzufügen. Musikalisch begleitet wird dieser mit vier Zählzeiten der Takte 8 bzw. 12 und der ersten Zählzeit der Takte 9 bzw. 13.

Nr.	EINSTELLUNGEN VERSION A	TAKTE A	EINSTELLUNGEN VERSION B	TAKTE B	ANMERKUNGEN
11		17		17	
12		17		17	
13		17		17, bis Zählzeit 3 + 18, ab Zählzeit 4	Verkürzung der Kadenz in Version B
14		17		18, Zählzeit 4	
15		18		19	
16		18		19	Zusätzlicher Abspann in Version B
17		18		8	
18		19		8	
19		19		9, bis Zählzeit 2	

**Abbildung 133:** Einstellungs- und Taktfolgen von FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (linker Filmstreifen)<sup>1249</sup> und FOOTPRINT [Version B] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (rechter Filmstreifen)<sup>1250</sup> – Übersicht 3 von 3.

1249 Diverse, die jeweilige Einstellung als Ganzes repräsentierende Stills aus FOOTPRINT [Version A].

1250 Diverse, die jeweilige Einstellung als Ganzes repräsentierende Stills aus FOOTPRINT [Version B].

Im direkten Vergleich zu den beiden Werbefilmversionen also ist zu konstatieren, dass die nachträgliche Verkürzung von Version A dem künstlerisch-ästhetischen Anspruch des Nivea-Werbefilms eher schadet. Andererseits aber lässt sich argumentieren, dass der objektrelationale bzw. konnotative Bezug trotz der aufgezeigten Mängel in Version B als ausreichend erachtet werden kann und deshalb eine längere Einblendung des Produktes legitimierweise in Frage kommt. Letztlich darf nicht vergessen werden, dass es sich um einen Werbefilm mit einem bestimmten Ziel handelt. Übergeordnet möchte ich noch einmal festhalten, wie aufeinander abgestimmt die Parameter des vorliegenden, audiovisuellen Erzeugnisses erscheinen. Damit steht auch FOOTPRINT in gestalterischer wie objektrelational bzw. konnotativer Art und Weise in einer Tradition, die sich von Nietzsche über Strauss und Kubrick bis hin in die jüngste Filmgeschichte erstreckt – dies gilt trotz des Faktes, dass sich das Gesamtvolumen der Konnotationsgeschichte hier auf mehrere Zwischenstationen und Personen aufteilt. Es handelt sich des Weiteren keineswegs um ein plumpes Perpetuieren oder Kopieren konnotativer Inhalte, sondern um eine Neukontextualisierung dessen, was uns überliefert wurde – oder um es mit den Worten Schillings zu beschreiben:

Der Film ist ein Paradebeispiel dafür, was so heute passiert. Genres werden miteinander vermischt. Im Prinzip ist FOOTPRINT gleichzeitig eine Familiengeschichte und ein Science-Fiction-Film. Alles entsteht dadurch, dass man sich Sachen von anderen abgesehen hat und die mit anderen Dingen kombiniert: ›Everything is a remix.‹ Manche Bezüge sind bewusst, manche auch unbewusst. Ich glaube, dass wir so viele Sachen gesehen haben und zum Teil gar nicht mehr zuordnen können, wo das jetzt herkommt. Das ist aber alles im Unterbewusstsein abgespeichert.<sup>1251</sup>

Schilling betont auch, dass er seine Arbeit und die Arbeit anderer Werbefilmemacher:innen als prinzipiell mit Kunst kompatibel betrachtet:

[I]ch glaube, dass es auch auf dem Markt Filme gibt, die genauso einen künstlerischen Anspruch haben, so wie die, die hier entstehen.

1251 Schilling, *Interview zum Werbefilm FOOTPRINT*, siehe Anhang.

Das ist das Ziel, da will man hin. [...] Die Regie, also wir, sind ja maßgeblich dafür verantwortlich, dass der Film diesen Anspruch hat. Für die andere Seite gibt es ja die Kund:innen und die Agentur.<sup>1252</sup>

Dass dies gelingt, zeigt sich unter anderem an den positiven Reaktionen im Internet. Auf dem YouTube-Kanal von Eugen Merher (hier findet sich Version A des Werbefilms) ließen sich fast 50 User:innen zitieren, welche einzig ihr Lob aussprechen<sup>1253</sup> - darunter etwa der bzw. die User:in *THE TESTGUY*, die bzw. der in Bezug auf die Kunstfähigkeit des Werbefilms keine Zweifel lässt, indem er bzw. sie schreibt »Such a big fan of your artwork!«<sup>1254</sup> oder Benjamin, der bzw. die betont: »Bloody brilliant! For me, the ad of the year! You don't get to see such good advertisement these days ...«<sup>1255</sup> Dass der Co-Regisseur von FOOTPRINT darüber hinaus auch solche Stimmen ernst nimmt, die das potenzielle Kunstwerk für sich selbst einordnen, bestätigt er im Interview:

Natürlich dürfen Zuschauer:innen ihre eigene Interpretation haben. Die ist legitim und hat ihren eigenen Stellenwert. Außerdem ändern sich Interpretationen über die Zeit hinweg. Das hat auch viel mit den gesellschaftlichen Umständen zu tun.<sup>1256</sup>

Nicht nur stellt diese Aussage eine Bejahung des dritten Kriteriums an Gegenwartskunst (offener Diskurs und Akzeptanz mehrerer Lesarten) dar, auch ist sich Schilling damit der Nichtabschließbarkeit des Gedankenaustausches bei der Konstitution des potenziellen Kunstwerkes bewusst und akzeptiert diese.

---

1252 Ebd.

1253 Diverse User:innen, [https://youtu.be/K8bK2t\\_90AA](https://youtu.be/K8bK2t_90AA) (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

1254 User:in THE TESTGUY, [https://youtu.be/K8bK2t\\_90AA](https://youtu.be/K8bK2t_90AA) (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

1255 User:in Benjamin, [https://youtu.be/K8bK2t\\_90AA](https://youtu.be/K8bK2t_90AA) (Kommentarsektion), abgerufen am 01.10.2024.

1256 Schilling, *Interview zum Werbefilm FOOTPRINT*, siehe Anhang.



## 6. FAZIT

UNTERSUCHUNGSTEILE	INHALTE UND FRAGESTELLUNGEN
Einführung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Einleitung in den Untersuchungsgegenstand</li> </ul>
Teil 1: Musikhistorische Analyse/ Was kann als Referenzobjekt dienen, das den Prozess der Semiose auslöst?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Informationen zum bzw. zur Komponist:in, zur Gattung und zur Entstehungsgeschichte des relevanten kunstmusikalischen Werkes</li> <li>• Welche Konnotationen wurden dem Werk durch den bzw. die Komponist:in oder durch die Rezeptionsgeschichte eingeschrieben?</li> </ul>
Teil 2: Kompositorische Analyse	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Welche musikwissenschaftlich relevanten Eigenschaften wohnen dem kunstmusikalischen Werk inne?</li> <li>• Analyse aller relevanten Parameter der Musik wie z. B. Harmonik, Melodik, Instrumentierung, Rhythmik, Form etc.</li> </ul>
Teil 3: Filmhistorische Analyse	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Welche konnotativen Kontinuitäten, Verschiebungen oder Erweiterungen ergeben sich über die Film-, populärkulturelle und / oder Alltagsgeschichte hinweg?</li> </ul>
Teil 4: Analyse der Bearbeitung der Musik	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Wie wird das kunstmusikalische Werk für die Verwendung im Werbefilm bearbeitet und welche Folgen ergeben sich daraus?</li> <li>• Welche musikalischen oder auditiven Elemente gesellen sich zur Originalkomposition?</li> </ul>
Teil 5: Holistische Analyse	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Werden durch Kunstmusikzitate, -allusionen und -bearbeitungen transportierte und durch Musik und Filmgeschichte geprägte Konnotationen aufgegriffen, perpetuiert und bzw. oder verändert?</li> <li>• Auf welche Art und Weise werden die Parameter der Musik ins Verhältnis der Parameter des Visuellen und des Narrativen gesetzt?</li> <li>• Wie werden musikhärente Konnotationen in andere Medien übersetzt bzw. Analogien dazu gebildet?</li> <li>• Was lässt sich aussagen über die phänomenologischen Verhältnisse zwischen 1) Musik und Bewegung, 2) Musik und Emotionen, Stimmungen und Atmosphären, 3) Musik und zeitliche wie örtliche Assoziation und 4) Musik und Struktur?</li> </ul>

**Abbildung 134:** Untersuchungsraaster, welches auf den Korpus angewandt wird.

Die Ergebnisse, welche das Untersuchungsraaster (siehe dazu Abb. 134) auf Basis des Analysemodells Kunstmusik im Werbefilm (siehe dazu Abb. 135) geliefert haben, sollen nun noch einmal zusammenfassend und vergleichend nebeneinandergestellt werden. Wie die Einzelanalysen, orientiert sich die Überblicksdarstellung an den Analysehorizonten des Untersuchungsraasters. Ziel ist es dabei, Erkenntnisse über die Bandbreite an Voraussetzungen und

Ausgestaltungsmöglichkeiten kunstmusikführender Werbefilme darzustellen und zu einem Fazit hinsichtlich Kunstfähigkeit derselben zu kommen.

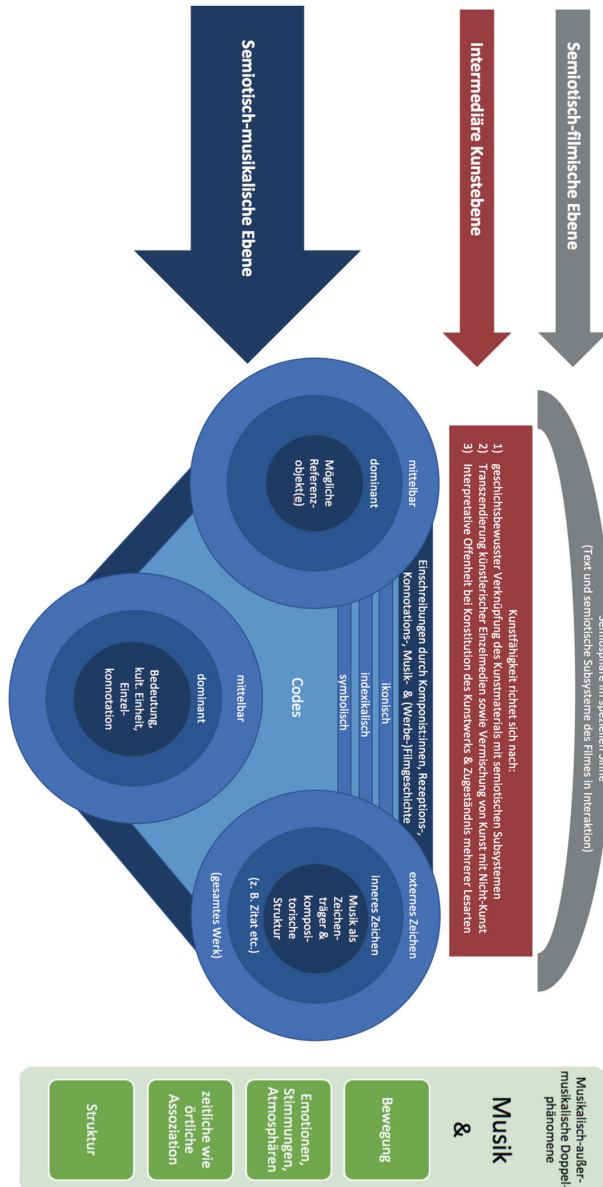


Abbildung 135: Analysemodell Kunstmusik im Werbefilm.

## 6.1 MUSIKHISTORISCHE UND KOMPOSITORISCHE ANALYSEN

Betrachtet man die Kompositionen im vergleichenden Überblick (siehe dazu Abb. 136), so stellt man fest, dass der Grad der objektrelationalen bzw. konnotativen Einschreibung von verschiedenen Faktoren abhängt. Zuallererst müssen die Vorbedingungen der musikalischen Gattung angeführt werden. Handelt es sich im Konzept also etwa um (zumindest im Wesentlichen) absolute (wie im Falle der Händel'schen *Sarabande*), um funktionale Musik (wie beim *Nussknacker*-Ballett) oder um Programmmusik (wie bei der Tondichtung *Also sprach Zarathustra*)?

Es kann nicht überraschen, dass die konnotative Bindung absoluter Musik generell schwächer bzw. mehrdeutiger ausfällt, als dies bei funktionaler Ballett- oder Programmmusik, wo außermusikalische Gegenstände gattungskonstituierend sind und in diese hineinwirken. Diesen übergeordneten Zuschreibungen allerdings müssen weitere Ergänzungen hinzugefügt werden. So spielt bei der untersuchten, Händel'schen *Sarabande* (HVW 437), so sie auch als Instrumentalmusik auftritt, doch der Umstand eine Rolle, dass Sarabanden im Allgemeinen in gattungsgeschichtlicher Hinsicht und damit konnotativ nicht allein der absoluten Musik zuzuordnen sind. Dies zeigt sich einerseits in Form der betexteten Sarabandenarie – z. B. *Lascia ch'io pianga* aus der Händel'schen Oper *Rinaldo* (HWV 7a und 7b) – wo die Konnotationen Trauer, Klage und Tod eine Rolle spielen und andererseits in der der Sarabande zeitlich vorausgehenden zarabanda – z. B. *Andalo çarauanda* von Luis de Briceño bzw. Gaspar Sanz – wo Musik, Text und Tanz nicht immer, aber häufig eine Einheit bilden und dort die ungebremste, oft gefahrenbehaftete und als zivilisationsfern erachtete, Leidenschaft von zentraler konnotativer Bedeutung ist. Es sind nun diese gattungsspezifischen Übergänge, welche den vorrangig höfisch-gravitätischen Charakter der Sarabande – Mattheson spricht in diesem Zusammenhang von Ehrfurcht – verwässern.

Darüber hinaus spielen freilich auch sich verändernde musikalische Parameter eine Rolle. Der schwungvollen und feurigen zarabanda stehen würdevoll langsam geschlagene, kompositorisch streng symmetrische und oft mit Traueraffekten beladene Sarabandenarien und Sarabanden gegenüber, was sich in letzterem Falle, so von choreographischer Relevanz, auch in den achsen- und punktsymmetrisch vollzogenen Tänzen niederschlägt. In summa

jedenfalls lässt sich festhalten: Die relative, außermusikalische Losgelöstheit der untersuchten Händel'schen *Sarabande* (und der zugehörigen *Variation 1*) macht sie im Gegensatz zu Programmmusik und funktionaler Ballettmusik flexibler einsetzbar, was die Abrufung möglicher konnotativer Potenziale anbelangt.

Objektrelational wie konnotativ festgeschriebener erscheint die Musik von Tschairowskys *Nussknacker*-Ballett op. 71. Als funktionale Musik erscheint dieselbe hier eng gekoppelt an Petipas (und Iwanows) musikalisch-szenische Pläne, welche wiederum auf Dumas' bzw. Hoffmanns literarischer Vorlage – einer von Fantastik geprägten Weihnachtsgeschichte rund um Clara und den Nussknacker – beruhen. Dem Konnotationsfeld der Zauberei und Magie zuträglich erscheint (so in der Spätromantik auch nicht unüblich) die, wenn auch nicht gleichheitlich ausgeprägte, Integration zweier musikalischer Prinzipien – der Chromatik und der Diatonik. Erscheint die Einbettung von chromatischen Linien in *Marsch* noch subtil, so erscheinen sie im *Tanz der Zuckerfee* – welcher im Puppenreich verortet ist – etwas exponierter. Konkret wird die Chromatik dazu im Hauptmotiv (sprich melodisch) platziert, welches zudem von der klangfarblich in besonderem Maße hervorstechenden Celesta getragen wird.

Auch Strauss' Symphonische Dichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 ist von außermusikalischen Momenten geprägt. In der Kategorie der Programmmusik ist sie speziell mit Friedrich Nietzsches namensgebenden philosophischen Schrift *Also sprach Zarathustra* verknüpft. Dass es Strauss in der Komposition weniger um den Ausdruck von Gefühlen (wie etwa nach Wagner bei einer Symphonischen Dichtung eigentlich wesentlich), sondern um den von intellektueller Anstrengung geprägten Versuch der besseren Kommunikation Nietzscheanischer Ideen nach außen geht, legen die Thesen und Zitate von Youmans und Hausegger nahe. Darüber hinaus ist die Anordnung der Zwischenüberschriften der Tondichtung meines Erachtens ein starkes Indiz dafür, dass innerhalb der *Einleitung* die Ideen des Nietzscheanischen Gleichnisses der Verwandlungen (Kamel, Löwe, Kind) musikalisch zum Tragen kommen. Entsprechend prozedural fällt die Ausgestaltung kompositorischer Aspekte und Parameter aus, was etwa an der fortlaufend harmonischen Konkretion, an der dynamischen Entwicklung, an der zunehmend instrumentellen Dichte und an der Weitung des Ambitus etc. deutlich wird.

HÄNDELS <i>SARABANDE</i> UND <i>VARIATION 1</i> AUS DER <i>SUITE</i> IN D-MOLL (HWV 437)	TSCAIKOWSKYS <i>TANZ DER ZUCKERFEE</i> UND <i>MARSCH</i> AUS <i>DER NUSSKNACKER</i> OP. 71	STRAUSS' <i>EINLEITUNG</i> AUS <i>ALSO SPRACH ZARATHUSTRA</i> OP. 30
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Absolute Musik (im Wesentlichen)</li> <li>• Spezieller: Händel'sche <i>Sarabande</i> und <i>Variation 1</i> zwar als absolute Musik zu verstehen, musikhistorisch ist die Sarabande als Gattung aber eng mit der zarabanda (textbezogen, gesungen, getanzt), der Sarabandenarie (textbezogen) und der choreographierten Sarabande verwandt</li> <li>• Konnotationsfeld entsprechend vielfältig: zwischen höfisch-gravitätischer Formalität bzw. Ehrfurcht (Mattheson) einerseits und Trauer, Klage, Tod andererseits (vor allem über die Sarabandenarie); gattungshistorisch spielen über die zarabanda auch Konnotationen rund um ungebremste Leidenschaften eine Rolle</li> <li>• Kompositorisch (<i>Sarabande</i> und <i>Variation 1</i>): d-Moll, diatonisch, 3/2-Takt, insgesamt 16 Takte – bestehend aus zwei Abschnitten (je acht Takte) die wiederum aus je zwei Phrasen (je vier Takte) aufgebaut sind; erste Phrasen der beiden Abschnitte harmonisch, melodisch, motivisch und rhythmisch identisch, zweite Phrasen unterschiedlich (einmal mit Halbschluss und einmal mit Ganzschluss endend) → Parametrische Symmetrie und Strenge; darüber hinaus: Nutzung von Traueraffekten</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Funktionale Musik</li> <li>• Spezieller: Charaktertanz-Musik (betrifft <i>Tanz der Zuckerfee</i>) innerhalb originärer Ballettmusik (Handlungsballett)</li> <li>• <i>Nussknacker</i>-Ballett konnotativ konkret durch eindeutigen Bezug auf literarische Vorlage (Hoffmann, Dumas) → Weihnachten, Magie, Fantastik</li> <li>• Kompositorisch (<i>Tanz der Zuckerfee</i> und <i>Marsch</i>): Integration verschiedener harmonischer Prinzipien (Diatonik und Chromatik), jedoch mit unterschiedlichen Abstufungen; Überschneidungen der beiden Nummern durch eng verwandte Tonarten und binäre Taktarten; <i>Tanz der Zuckerfee</i> bietet außerdem besondere Klangfarbe über Celesta, die das von Chromatik geprägte Motiv trägt (zusätzliche Beförderung von Konnotationen des Zaubers und der Magie)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Programmmusik</li> <li>• Spezieller: Symphonische Dichtung</li> <li>• Konnotative Konkretion durch Bezug auf Nietzsches philosophisch-literarischer Vorlage (v.a. Gleichnis der Verwandlungen) sowie Suche nach musikalischem Ausdruck von abstrakten Ideen</li> <li>• Kompositorisch: Durchgehend prozeduraler und schöpferischer Charakter hinsichtlich verschiedener kompositorischer Aspekte und Parameter (Harmonische Konkretion und Entwicklung, Dynamik, Instrumentelle Dichte, Ambitus etc.)</li> </ul>

**Abbildung 136:** Übersicht – Musikhistorische und kompositorische Analysen.

## 6.2 FILMHISTORISCHE ANALYSEN

Aus der Perspektive des filmhistorischen Aufgreifens von Kunstmusik können verschiedene Dinge festgehalten werden (siehe dazu auch Abb. 137): Zuallererst lässt sich das durchaus dominante Phänomen der Fortführung bzw. der

Perpetuierung des konnotativen Ursprungsstoffes isolieren – dies gilt für alle der drei vorgestellten Kunstmusiken. Zur Manifestierung der, zunächst nur im Medium der Musik vorliegenden, objektrelationalen bzw. konnotativen Potenziale bilden vor allem die Ebenen des Visuellen und des Narrativen semiosphärische Kristallisationsflächen.

So wirkt die aus dem Zeitalter des Barock stammende *Sarabande* Händels etwa im besonderen Maße zeitlich verortend, wenn sich auf visueller Ebene in BARRY LYNDON etwa der Kleidungsstil des 18. Jahrhunderts hinzugesellt. Darüber hinaus konkretisiert Kubricks Film die zahlreichen und unterschiedlichen der Sarabande (und ihren Gattungsverwandten) innewohnenden Konnotationen, indem Rosenman (vor allem instrumentell verschieden untermauerte) Varianten ausbildet, und diesen – narrativ wie dramaturgisch anlassbezogen – eindeutiger mitschwingende Einzelbedeutungen zuweist. Innerhalb dieses Bedeutungshorizontes bewegen sich, analog zur Nutzung bestimmter Variationen, etwa Momente der Zivilisiertheit, der Todesgefahr, der Zerbrechlichkeit und der Trauer etc. Besonders die Konnotation der Trauer wird darüber hinaus (hier durch verwandte Sarabandenarien) in Filmen wie ANTICHRIST und LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT evoziert.

HÄNDELS SARABANDE UND VARIATION 1 AUS DER SUITE IN D-MOLL (HWV 437)	TSCHAIKOWSKYS TANZ DER ZUCKERFEE UND MARSCH AUS DER NUSSKNACKER OP. 71	STRAUSS' EINLEITUNG AUS ALSO SPRACH ZARATHUSTRA OP. 30
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Besondere Prägung durch BARRY LYNDON – Aufgreifen und Ausdifferenzierung der musikhistorisch-konnotativen Potenziale über verschiedene Variantenbildungen; Varianten bilden ihrerseits breites Konnotationsfeld ab (Duell, Todesgefahr, Zivilisiertheit, Klage, Trauer, zeitliche Assoziation etc.)</li> <li>• Die in der <i>Sarabande</i> enthaltene Konnotation der Trauer zeigt sich zusätzlich über den filmischen Einsatz der verwandten Sarabanden-Arie <i>Lascia ch'io pianga</i> in weiteren Filmen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Starke konnotative Durchsetzungskraft in den meisten Filmen, die die <i>Nussknacker</i>-Musik aufgreifen</li> <li>• Oftmalige (wenn auch veränderte) Reproduktion von Figurenkonstellationen des Ursprungsstoffes</li> <li>• Teilweise Rechtfertigung bei Ausbleiben der Konkretisierung konnotativer Potenziale</li> <li>• Neben narrativem Inhalt der <i>Nussknacker</i>-Narration wurden auch die Themenfelder Ballett und Ballerina sowie Magie und Weihnachten aufgegriffen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Besondere Prägung durch 2001: A SPACE ODYSSEY, der die Aspekte der Entwicklung und Prozesshaftigkeit im Sinne des Films aufgreift</li> <li>• Konnotative Erweiterung über den outer space-Gedanken</li> <li>• Oftmaliges, manchmal ironisches Aufgreifen, das sich teilweise auf die Konnotationen des Ursprungsstoffes und die Interpretation Kubricks bezieht</li> </ul>

Abbildung 137: Übersicht – Filmhistorische Analysen.

Die filmhistorische Analyse zum *Nussknacker*-Ballett zeigt den dominanten Konnotationsgehalt zugehöriger Musik auf. Dies wird dadurch deutlich, dass, einhergehend mit dem Ertönen der Ballettmusik, der narrative Ursprungsstoff, teilweise sogar samt Figuren und Figurenkonstellationen, reproduziert wird. Trotz narrativer Anpassungen im Detail kann dafür etwa der Animationsfilm *SHCHELKUNCHIK* angeführt werden. Dort, wo *Nussknacker*-Musik ertönt, visuelle und narrative Entsprechungen aber fehlen, folgen, wie etwa in *FANTASIA* beinahe schon apologetisch ausfallende Erklärungen – ein weiterer Beleg für die stark ausfallende objektrelationale bzw. konnotative Bindungsfestigkeit der Tschaikowsky'schen Ballettmusik. Andernorts, wo die Filmmusik vom *Nussknacker* lediglich inspiriert ist, wie jene von John Williams in *HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK*, bleibt zumindest die konnotative Rahmung der (wenn auch komödiantischen) Weihnachtsgeschichte gewahrt.

Im Falle von Strauss macht vor allem Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEY* regen Gebrauch von *Also sprach Zarathustra*. Hier erweist sich die hinter der *Einleitung* und der literarischen Vorlage Nietzsches liegende Grundidee der Entwicklung und Prozesshaftigkeit als konnotatives bzw. objektrelationales Bindeglied hin zum Film. Entsprechend ertönen dort, wo *2001: A SPACE ODYSSEY* wesentliche sowie gewählte Evolutionsschritte der Menschheit einleitet oder konkret sichtbar macht, zumindest Teile der *Einleitung*.

An jenen Kumulationsorten nun, wo verschiedene semiotische Systeme aufeinanderprallen, kommt es darüber hinaus unweigerlich zu neuen semi-sphärischen begründeten Verbindungen, Strukturen und Interpretationen. In diesem Zusammenhang ist die Kopplung von Kunstmusik mit den Ebenen des Films auch stets als Konnotations- oder objektrelationales Angebot (im Sinne der Eco'schen Kulturellen Einheit) zu verstehen. Meist setzt sich dieses intertextuell – das heißt über das einzelne (filmische) Werk – zwar nicht durch, vor allem aber im Falle von *2001: A SPACE ODYSSEY* ist das audiovisuelle Kunstwerk selbst Impulstreiber für neue, mit dem musikalischen Ursprungsstoff dauerhaft vernetzte, Gedanken und Ideen (Stichwort: *outer space*). Zuletzt bieten derartige konnotative Erweiterungen auch die Möglichkeit der im Vergleich zum Ursprungsstoff bewusst verfälschenden oder ironisierten Darstellung (man denke hier noch einmal an *THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS*, in welchem die Zuckerfee überraschend zur Antagonistin gemacht wird oder an *WALL-E*, wo das Motiv der Evolution umgekehrt

wird). Das sich hier zeigende Spiel zwischen Pathos und Ironie stellt dabei eine Blaupause für dessen Fortführung im Werbefilm dar.

### 6.3 ANALYSEN DER BEARBEITUNGEN DER MUSIK

BEARBEITUNG VON HÄNDELS SARABANDE UND VARIATION 1 AUS DER SUITE IN D-MOLL (HWV 437)	BEARBEITUNG VON TSCHAI- KOWSKYS TANZ DER ZUCKERFEE UND MARSCH AUS DER NUSS- KNACKER OP. 71	BEARBEITUNG VON STRAUSS' EINLEITUNG AUS ALSO SPRACH ZARATHUSTRA OP. 30
<ul style="list-style-type: none"> <li>• MIDI-Komposition mit virtuellen Instrumenten / Neueinspielung / Hybrid</li> <li>• Kürzungen im Vergleich zum Ursprungsmaterial</li> <li>• Kompilation mehrerer Tanzsätze (<i>Sarabande</i> und <i>Variation 1</i>)</li> <li>• A-B-A'-Struktur</li> <li>• Instrumentierung orientiert sich an Rosenman (BARRY LYNDON)</li> <li>• Unterschiedliche Besetzungen und Spieltechniken je nach Formteil</li> <li>• Komposition eines zusätzlichen Übergangsteiles</li> <li>• Harmonischer Eingriff in Abschlussakkord (picardische Terz)</li> <li>• Ertönen des Coca-Cola Audio-Logos am Schluss</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• MIDI-Komposition mit virtuellen Instrumenten/ Neueinspielung / Hybrid</li> <li>• Kürzungen im Vergleich zum Ursprungsmaterial</li> <li>• Kompilation mehrerer Nummern (<i>Tanz der Zuckerfee</i> und <i>Marsch</i>)</li> <li>• A-B-A'-Struktur</li> <li>• Instrumentierung orientiert an Tschaikowsky, jedoch zusätzliche Ergänzungen</li> <li>• Untermalender Schlagzeug-Beat</li> <li>• Bildung von Loops</li> <li>• Dominanz der Celesta (in A-Teilen)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vorab eingespielte Audioaufnahme (keine MIDI-Komposition)</li> <li>• Kürzungen im Vergleich zum Ursprungsmaterial</li> <li>• Kompilation auf einzelne Takte der <i>Einleitung</i> beschränkt</li> <li>• Keine A-B-A'-Struktur</li> <li>• Unterschiede zwischen einer A-Version und einer B-Version</li> <li>• A-Version               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Erste 12 Takte gestrichen</li> <li>• Voller Kadenzbogen</li> </ul> </li> <li>• B-Version               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Erste 12 Takte gestrichen</li> <li>• Kadenzbogen verkürzt</li> <li>• Trommeln am Ende</li> </ul> </li> <li>• Sound-Effekte               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Etwa crescendo-Effekt bei startender Rakete</li> </ul> </li> </ul>

**Abbildung 138:** Übersicht – Analysen der Bearbeitung der Musik.

Im vergleichenden Überblick (siehe dazu Abb. 138) ergibt sich eine ganze Sparte an vereinzelt auftretenden Phänomenen einerseits, andererseits aber lassen sich über die Auswahl der Werbefilme Gemeinsamkeiten beobachten. Erstens scheint es in der heutigen Zeit durchaus beliebt, auf Kompositionen der Kunstmusik zurückzugreifen. Zu beachten gilt allerdings, dass diese häufig in Form einer MIDI-Komposition mit virtuellen Instrumenten vorliegen (und diese teilweise mit neu hinzugefügten Audioaufnahmen einzelner Instrumente versehen werden). Dieses Vorgehen sichert aus produktionstechnischer Sicht ein höheres Maß an Flexibilität zu. Zweitens ist

unvermeidbar, dass das Ursprungsmaterial in umfangreichem Maße gekürzt werden muss, sodass nur noch ein komprimierter Wesenskern übrigbleibt. Mit dieser Art der Verdichtung wird jenes Verfahren abgebildet, was Blaukopf und Helms unter dem Begriff des *Dejà entendù*-Effektes subsumieren und worunter Tarasti aus semiotischer Sicht das Konzept des inneren Zeichens fasst. Drittens greifen zwei der drei vorliegenden Bearbeitungen auf das Material mehrerer, werkinhärenter Nummern zurück, die zudem eine gewisse, vor allem harmonische Kompatibilität aufweisen. Nur die *Zarathustra*-Bearbeitung weicht davon ab. Viertens kann man erkennen, dass in jenen Fällen, in welchen Kompilationen mehrerer Nummern in Erscheinung treten, eine A-B-A'-Struktur ausgebildet wird – dies erinnert strukturell stark an die zweisätzige Liedform.

Hinsichtlich vereinzelt auftretender Phänomene hingegen lässt sich folgendes konstatieren: Es tauchen in den Bearbeitungen der Musik unterschiedliche Konzepte der Instrumentierung auf. Dies zeigt sich an der Bearbeitung in *BORDER*, welche sich nicht am Händel'schen Original, sondern am filmhistorisch tradierten Beispiel des Films *BARRY LYNDON* orientiert. Anders verhält sich die musikalische Ebene im Baileys-Werbefilm, welche zu der ursprünglichen Instrumentierung zahlreiche Ergänzungen hinzufügt. Am deutlichsten orientiert sich *FOOTPRINT* an der Originalmusik, was aber in der Verwendung einer Audio-Aufnahme begründet liegt.

Näher auf die Spezifika der einzelnen Bearbeitungen eingehend, findet sich in *BORDER* darüber hinaus Folgendes: unterschiedliche Besetzungen und Spieltechniken je nach Formteil; ein zusätzlicher Übergangsteil; ein veränderter Einzelakkord (picardische Terz), um dort harmonische Gegebenheiten zu verändern sowie ein Audio-Logo am Ende. Im Falle der *Nussknacker*-Bearbeitung lassen sich zusätzlich die Illustration mit modernen Schlagzeug-Beats sowie das Arbeiten mit rhythmisch angepassten und sich wiederholenden Loops ausmachen. Im *Zarathustra*-Beispiel schließlich muss zwischen einer A- und B-Version unterschieden werden – erstere mit einer voll ausgeprägten Kadenz und zweitere mit gekürzter Kadenz, aber am Ende hinzugefügten Trommelschlägen.

## 6.4 HOLISTISCHE ANALYSEN SOWIE SEMIOTISCHE UND FUNKTIONALE SCHLUSSFOLGERUNGEN

Zusammenfassend zeigt sich meines Erachtens, dass sich die Macher:innen der analysierten Werbefilme den musikalisch hinterlegten Konnotationen bewusst sind und diese nutzen (siehe dazu Abb. 139). Es ist im besonderen Maße hervorzuheben, dass es sich bei den musikalisch eingebrachten Impulsen nicht um monolithische oder homogene, sondern um *konglomerierte*, d. h. (nach Peirce) komplexe Objektrelationen und Konnotationen handelt. Dies zeigt sich besonders dadurch, dass (werbe-)filmisch nicht etwa nur jenes aufgearbeitet wird, was einzig musikhistorisch hinterlegt ist, sondern dass die Konnotationsgeschichte einzelner Werke der Kunstmusik auch (und in einigen Fällen vor allem) durch die Filmgeschichte hinweg reflektiert wird. Zusätzlich schaffen die hier analysierten Werbefilme, ähnlich wie Spielfilme neue (und teilweise ironische) Konnotationsangebote.

So greift BORDER nicht nur die musikhistorisch vermittelten Konnotationsaspekte der gravitatischen Formalität und der (kompositorischen wie choreographischen) Symmetrie auf – letzteres vor allem durch die Symmetrie im Bild sowie durch die Bewegungsabläufe der Soldaten), sondern ebenso die Idee einer vermeintlichen Duellsituation, welche filmhistorisch durch BARRY LYNDON vermittelt wurde. Dass im Duell als Resultat einerseits Tod, Trauer und Klage mitschwingen, fügt sich ideal zum Ausdruckscharakter der Sarabandenarie (oder aber den gefühlsbetonten Varianten Rosenmans in BARRY LYNDON). Andererseits spielt BORDER sowohl mit den – ebenfalls zu Sarabandenarien und Rosenman-Varianten passenden – Zielkonnotationen Empathie und menschlicher Schwäche, die ironischerweise durch das Betrachten einer Coca-Cola-Flasche ausgelöst werden (was nicht nur das zu bewerbende Produkt geschickt mit der Narration verwebt, sondern ebenso ein ironisiertes, neues Konnotationsangebot darstellt). Zuletzt, so könnte argumentiert werden, schwebt über dem – gemeinsamen, aber nur Sekunden andauernden – Verzehr des Coca-Cola Getränks die alle Umstände vergessensmachende Möglichkeit der genussgetriebenen, ungehemmten Versöhnung und damit der Subversion geltender Ordnungs- und Moralvorstellungen. Obwohl auch hier Ironie und nur als Möglichkeit gedachte Als-ob-Situationen durchgespielt werden (schließlich gehen die Soldaten wenige Momente später zurück an ihre Arbeit), grüßt aus objektrelationaler Ferne doch die zarabanda, die zu-

gunsten der Leidenschaft (hier kirchlich vermittelte) Moral- und Ordnungsvorstellungen unterminierte.

Aus der Perspektive der Werbefilme BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER und FOOTPRINT kann konstatiert werden, dass die musik- wie filmhistorisch hinterlegten Konnotationsgrundlagen weniger facettenreich, sondern deutlich homogener vorliegen. Wie im *Nussknacker*-Ballett (musikhistorisch) und Filmen wie SHCHELKUNCHIK (filmhistorisch) hinterlegt, greift auch BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER auf die relevantesten, durch Hoffmann und Dumas vermittelten, Handlungselemente und Charaktere zurück und besetzt letztere mit Ikonen des Ballettbetriebes. Des Weiteren fügt sich die Ausgestaltung des Filmsets, das heißt des Candylands, in den Rahmen einer magischen Weihnachtsgeschichte ein, was, konnotativ betrachtet als Kongruenz vor allem zur Verwendung des *Tanzes der Zuckerfee* betrachtet werden muss. Er nämlich ist es, der über die quasi magische Vereinigung von Diatonik und Chromatik sowie die besondere Instrumentierung (Celesta) jenes Konnotat bereitstellt, welches sich über die Ebenen des Visuellen und Narrativen kristallisiert, das heißt konkretisiert. Konnotativ erweiternd agiert BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER dort, wo die Ballettänzer:innen stilistisch an cineastisch anmutende Kampfkunst anknüpfen und der geworfene Schuh gegen den Mausekönig mit einem im Sprung vollzogenen Tritt ausgetauscht wird. Wie auch in BORDER hängt die Erweiterung des konnotativen Angebotes mit dem zu bewerbenden Produkt zusammen, das sich in die Reihen der imaginierten Leckereien des Puppenreiches nur allzu leicht und quasi en passant einfügen lässt. Von der literarischen Vorlage hebt sich der Werbefilm ab, indem Clara nach der Kampfszene ihre Eigenständigkeit behält, sie wendet sich nach der Kampfszene sowohl vom Mausekönig als auch vom Nussknacker ab und genießt den Abend mit ihren Freundinnen – der *Tanz der Zuckerfee* bleibt somit pour la danseuse. Eine besondere Rolle spielt in BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER zuletzt das Rot, welche die Farbe der Kleidung des Nussknackers ausmacht und hier, im Zusammenspiel mit Musik und Handlung, quasi als konnotatives Kippbild fungiert. So ist der Träger der Farbe, solange er mit dem *Tanz der Zuckerfee* in Erscheinung tritt, das Objekt der Liebe und Begierde, sobald aber der Marsch einsetzt, wird seine Person zum Auslöser und Ziel von Aggressionen und Gefahr.

FOOTPRINT zuletzt nutzt und konkretisiert die mit der prozesshaft ausgestalteten *Einleitung* von *Also sprach Zarathustra* jene objektrelationalen

Konnotationspotenziale, welche sich vor allem in Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY und zugehörigen Parodien vergegenwärtigten – dies will zunächst heißen, dass vor allem die outer space-Thematik eine bedeutende Rolle in der visuellen wie narrativen Ausgestaltung spielt. Darüber hinaus schwingen die laut Regisseur Schilling ihm zwar nicht explizit bewussten, jedoch über Kubricks Film transportierten und durch Strauss kompositorisch (sich steigende Dynamik, konkret werdende Harmonik, größer werdender Ambitus etc.) umgesetzten Gedanken Nietzsches, welche sich vor allem auf Entwicklung, Prozesshaftigkeit und einen holistischen Anspruch beziehen, mit. Als Indiz dafür kann genommen werden, dass es sowohl bei Nietzsche und in 2001: A SPACE ODYSSEY als auch in FOOTPRINT das Kind ist, von dem alle relevante Schöpfer- und Tatkraft ausgeht. Wie sich nun die *Einleitung* musikalisch weiterentwickelt, so ist es in FOOTPRINT auch das Kind, das, unter einem seine Potenziale versinnbildlichenden Sternenhimmel, seinen ersten Schritt wagt. Auf Seiten der konnotativen Erweiterung agiert Schillings und Merhers Werbefilm, neben der Fokussierung auf das Kind, vor allem auf der Ebene von outer space-Anspielungen. Hierzu zählen zum Beispiel der Slow Motion-Effekt, der Schwerelosigkeit darstellen soll, der Raumanzug des Kindes mit startender Rakete (und zugehörigem Sound-Effekt), der modifizierte Funkspruch von Neil Armstrong und, auf das beworbene Produkt bezugnehmend, der Fußabdruck eines Astronauten, der in der Creme-Dose an einen Fußabdruck auf dem Mond erinnert. Wieder bildet das Produkt somit den im Gegensatz zum aufgebauten Pathos ironisch gehaltenen Aha-Moment der Narration.

Wie oben angedeutet, können solche, über die gestalterischen Ebenen des Filmes koordinierten, konnotativen Kollisionen stellenweise nur als ironisch verstanden werden, da sie das über die Musik transportierte Pathos augenzwinkernd relativieren.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Werbefilm zur Erzeugung filmischer Semiosphären, nicht weniger als der Spielfilm, aus dem Vollen schöpft. In den vorgestellten audiovisuellen Werkstücken zeigt sich eine breite Palette filmischer Ausdrucksparameter. Diese erstrecken sich über das Visuelle, das Auditive und das Narrative etwa in Form der Auswahl von Einstellungen, Objekt- und Kamerabewegungen, Farben, Licht, Kostümierungen, Mimiken, Gestiken, Figuren, Figurenkonstellationen, Effekten, Sounds etc. Gerade das Analysemodell Kunstmusik im Werbefilm erweist sich in diesem

Konnex als hilfreich. Es entschlüsselt, wie und auf welche Weise verkürzte, bearbeitete und neu zusammengesetzte Kunstmusiken (auf der semiotisch-musikalischen Ebene) im Sinne *innerer Zeichen*, die auf kulturellen Einheiten und Objektrelationen beruhen, Konnotationspotenziale (im engeren wie im weiteren Sinne) in die Welt des Werbefilms einführen und *wie* (intermediäre Kunstebene) diese durch semiosphäreartige Ausgestaltungen der Ebenen des Visuellen und des Narrativen (semiotisch-filmische Ebene) aufgegriffen, gebrochen, erweitert und ergänzt werden können.

	HÄNDELS SARABANDE UND VARIATION 1 AUS DER SUITE IN D-MOLL (HWV 437) & BORDER (COCA-COLA)	TSCHAIKOWSKYS TANZ DER ZUCKERFEE UND MARSCH AUS DER NUSSKNACKER OP. 71 & BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER	STRAUSS' EINLEITUNG AUS ALSO SPRACH ZARATHUSTRA OP. 30 & FOOTPRINT (NIVEA)
Konnotative Grundlage durch musik- und filmhistorische Gegebenheiten	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Konnotativer Facettenreichtum: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Formale Strenge, gravitatische Schwere, Symmetrie (musikhistorisch) sowie Duellsituationen (BARRY LYNDON)</li> <li>• Tod, Trauer, Klage (v.a. durch <i>Sarabandenarie</i> und filmhistorisches Aufgreifen)</li> <li>• Erotische und gesellschaftliche Subversion (<i>zarabanda</i>)</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Konnotativ recht eindeutige Grundlage: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Charaktere und Handlungen (literatur-, musik- und filmhistorisch fundiert)</li> <li>• Rahmung als magische Weihnachtsgeschichte (literatur-, musik- und filmhistorisch verankert)</li> <li>• Tanz und Ballett (erstmal durch Tschaiowsky und Petipa bzw. Iwanow – später auch filmhistorisch)</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Konnotativ recht eindeutige Grundlage: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Entwicklung und Prozesshaftigkeit sowie holistischer Anspruch (literatur-, musik- wie filmhistorisch)</li> <li>• Sinnbild des Kindes mit Schöpferkraft (literatur-, musik- wie filmhistorisch)</li> <li>• Outer space (vor allem filmhistorisch; ab Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY, danach zahlreiche Parodierungen)</li> </ul> </li> </ul>

	HÄNDELS SARABANDE UND VARIATION 1 AUS DER SUITE IN D-MOLL (HWV 437) & BORDER (COCA-COLA)	TSCHAIKOWSKYS TANZ DER ZUCKERFEE UND MARSCH AUS DER NUSSKNACKER OP. 71 & BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER	STRAUSS' EINLEITUNG AUS ALSO SPRACH ZARATHUSTRA OP. 30 & FOOTPRINT (NIVEA)
<p>Semio-sphärisches Aufgreifen jeweiliger Konnotationen durch gestalterische Ebenen des Werbefilms</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Formale Strenge, gravitatische Schwere, Symmetrie und Duellaspekt</li> <li>• Symmetrie in Bildaufbau und Choreographie (Bewegungsabläufe der Soldaten)</li> <li>• Konfrontative Haltung der Soldaten</li> <li>• Tod, Trauer, Klage</li> <li>• Konfrontation beinhaltet Möglichkeit des Todes</li> <li>• (Ironische) Zurschaustellung von Empathie und menschlicher Schwäche (Sehnsucht nach Getränk)</li> <li>• Leidenschaft und Subversion</li> <li>• Aufzeigen der Möglichkeit von systemunterminierender Versöhnung</li> <li>• Konnotative Erweiterung</li> <li>• Eklektizistische Bildelemente</li> <li>• Handlung zentriert um Brausegetränk, das Konfliktsituation temporär entspannt (zu hören etwa über picardische Terz)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Charaktere und Handlungen</li> <li>• Besetzung der zentralen Rollen und Durchführung der Choreographie durch Ikonen des Ballettbetriebes → gleichzeitige Formulierung eines Kunstanspruches</li> <li>• Rahmung als magische Weihnachtsgeschichte</li> <li>• Winterlich-festliche Ausgestaltung des Filmsets</li> <li>• Magisches Ambiente des Candylands korrespondiert mit harmonischen Besonderheiten (motivisch exponierte Chromatik) des <i>Tanzes der Zuckerfee</i></li> <li>• Konnotative Erweiterungen</li> <li>• Klassisches Ballett ergänzt um Elemente der Kampfkunst</li> <li>• Geworfener Schuh in Analogie zum Tritt gegen den Mausekönig</li> <li>• Clara bewahrt Eigenständigkeit</li> <li>• Statt Schokolade, Kaffee und Tee etabliert sich das Baileys-Getränk zur Leckerei des Candylands</li> <li>• Aspekt der Farbe</li> <li>• Rot des Nussknackers als konnotatives Kippbild (pendelt zwischen Liebe einerseits und Krieg Aggression und Gefahr andererseits), das durch Musik gesteuert wird</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entwicklung und Prozesshaftigkeit sowie holistischer Anspruch</li> <li>• Prozedurale Komposition in Parallelführung zu visuell dargestelltem Entwicklungsschritt des Protagonisten</li> <li>• Sinnbild des Kindes mit Schöpferkraft</li> <li>• Fokussierung des Geschehens auf Kind sowie seiner Potenziale (versinnbildlicht durch den unendlichen Sternenhimmel)</li> <li>• Outer space-Anspielungen und konnotative Erweiterungen</li> <li>• Slow Motion-Effekt in Analogie zur Schwerelosigkeit</li> <li>• Raumanzug des Kindes mit aufsteigender Rakete (und zugehörigem Sound-Effekt)</li> <li>• Namensschild (Alex) als Referenz zu Alexander Gerst</li> <li>• Zirkulierendes Plüschrachtschiff des Großvaters</li> <li>• Modifizierter Funkspruch des Astronauten Neil Armstrong</li> <li>• Fußabdruck des Kindes durch die Creme-Dose erinnert an Fußabdruck auf dem Mond</li> </ul>

	HÄNDELS SARABANDE UND VARIATION 1 AUS DER SUITE IN D-MOLL (HWV 437) & BORDER (COCA-COLA)	TSCHAIKOWSKYS TANZ DER ZUCKERFEE UND MARSCH AUS DER NUSSKNACKER OP. 71 & BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER	STRAUSS' EINLEITUNG AUS ALSO SPRACH ZARATHUSTRA OP. 30 & FOOTPRINT (NIVEA)
Musikalisch-nicht-musikalische Doppelpänomene offenbart durch:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Strukturierung des Narrativs (mit <i>Sarabande</i> und ihrer <i>Variation 1</i>) → Collagierter A-B-A'-Struktur korrespondiert mit Drei-Akt-Struktur</li> <li>• Untermalung von Bewegung (bei Bewegungen der Soldaten)</li> <li>• Örtliche wie zeitliche Assoziationskraft (klar barocke Musik und visuelle Entsprechungen → Uniformen)</li> <li>• Evozieren von Emotionen (auch über kompositorische Eigenschaften und Artikulationen)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Strukturierung des Narrativs über <i>Tanz der Zuckerfee</i> und <i>Marsch</i> → Collagierter A-B-A'-Struktur korrespondiert mit Drei-Akt-Struktur</li> <li>• Untermalung der Bewegung → vor allem im Tanz und bei Kampfszenen</li> <li>• Örtliche wie zeitliche Assoziationskraft → Musik als Repräsentant einer Fantasiewelt</li> <li>• Evozieren von Emotionen → Musik stützt etwa das oben erwähnte, von der Farbe Rot des Nussknackers getragene konnotative Kippbild (zwischen Liebe einerseits und Krieg Aggression und Gefahr andererseits)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Strukturierung des Narrativs über kompositorische Entwicklungsstadien → Ebenfalls mit Drei-Akt-Struktur vereinbar</li> <li>• Bearbeitete Fassung der Einleitung als großformale Untermalung der Bewegung des Kindes</li> <li>• Örtliche wie zeitliche Assoziationskraft → Musik in ambiger Stellung zwischen Weltall und Kinderzimmer sowie Überzeitlichkeit und konkretem Moment</li> <li>• Evozieren von Emotionen → z. B. Fanfarenartige Intervalle und vermollter Subdominantakkord mit Sixte ajoutée unter dem überraschten und ergriffenen Blick der Mutter</li> </ul>

Abbildung 139: Holistische Analysen und übergeordnete Ergebnisse.

Auffällig ist zudem, dass sich im Werbefilm die sich auf alle Ebenen des Analysemodells Kunstmusik im Werbefilm auswirkenden musikalisch-außermusikalischen Doppelpänomene 1) Musik und Bewegung, 2) Musik und Emotionen, Stimmungen und Atmosphären, 3) Musik und zeitliche wie örtliche Assoziation und 4) Musik und Struktur auffinden lassen. So *strukturiert* und unterteilt die Musik durch die Art der Musik-Collage und Variantenbildungen einzelne Sequenzabschnitte (besonders in BORDER und BAILEYS CHRIST-

MAS NUTCRACKER)<sup>1257</sup>, die mit den einzelnen Teilen (Einleitung, Hauptteil, Schluss) der Drei-Akt-Struktur korrespondieren; die Musik *untermalt* fortwährend *Bewegungen* (beispielsweise die Kampfbewegungen in BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER), sie wirkt *zeitlich wie örtlich assoziierend* (über alle drei Werbefilme hinweg) und sie *erzeugt* nicht zuletzt *Emotionen* bzw. *illustriert* diese (man denke an den vermollten Subdominantakkord mit Sixte ajoutée in FOOTPRINT als Zeichen der Überraschung und Verwunderung bei der Mutter). Gleichwohl bleiben der Musik in der Werbung längerfristige Musikfunktionen, wie sie im Spielfilm etwa in der Leitmotivtechnik zum Tragen kommen, aus Zeitgründen verwehrt.

## 6.5 KUNSTMUSIKFÜHRENDE WERBEFILME UND GEGENWARTSKUNST

Zum Schluss soll die Frage beantwortet werden, ob kunstmusikführende Werbefilme dem Anspruch einer Definition von Gegenwartskunst (im Analysemodell auf der intermediären Kunstebene formuliert) genügen können. Die für die Zwecke dieser Studie von Rebentisch abgeleiteten Kriterien hierfür lauten: 1) geschichtsbewusste Verknüpfung verschiedener Kunstmaterialien bzw. semiotischer Subsysteme, 2) Transzendierung künstlerischer Einzelmedien sowie Vermischung von Kunst und Nicht-Kunst und 3) interpretative und mehrere Lesarten zugestehende Offenheit bei der Konstitution des Kunstwerkes. In kurzer und knapper Form kann man in Bezug auf die ersten beiden Punkte auf die jeweiligen holistischen Analysen der Untersuchungsgegenstände verweisen. Es dürfte allemal klar geworden sein, dass hier kanonisch etabliertes, musikalisches Kunstmaterial (im Verständnis des ersten Schrittes eines diachronen Kunstmusik- bzw. Kunstbegriffes) auf nicht lediglich hohle und unwissende, sondern auf geschichtsbewusste Art und Weise mit neuem Material vermischt wird (dies geschieht u. a. im Rahmen des zweiten Schrittes eines diachronen Kunstmusik- bzw. Kunstbegriffes). Das erwähnte, neue Material wiederum ist, wie vielfach über alle Untersuchungsgegenstände hinweg aufgezeigt, mit seinen eigenen Parametern auf

1257 Die Musikbearbeitung zu FOOTPRINT bildete zwar keine klare A-B-A'-Struktur aus, die musikalisch-parametrischen Entwicklungsschritte korrespondierten aber mit einer Drei-Akt-Struktur, welche auch auf die Entwicklungsschritte der Hauptfigur Alex übertragbar waren.

die objektrelationalen bzw. konnotativen Implikationen des Ursprungsmaterials ausgerichtet und entlockt ihm neue Potenziale. Im Medium des Films, spezieller: des Werbefilms, wird die Musik (als künstlerisches Einzelmedium) darüber hinaus transzendiert, indem sie innerhalb eines nun *audiovisuellen* Werkes, neben den Ebenen des Sichtbaren und des Narrativen, lediglich einen Teilaspekt des Gesamtkunstwerkes ausmacht. Dieses sollte meines Erachtens nicht zuletzt in der musikwissenschaftlichen Fortschreibung der Rezeptions- und Konnotationsgeschichte kunstmusikalischer Werke unbedingt berücksichtigt werden. Gleichzeitig werden weitere Grenzen verwässert, indem Kunstmusik innerhalb der betrachteten Untersuchungsgegenstände mit etwas vermeintlich kunstfremden, wie der Werbung vermischt wird, was zweifelsfrei Diskussionen in Bezug auf den Fortgang der Kunsthaftigkeit entfachen könnte.

Der letzte Punkt der Gegenwartskunstdefinition, die interpretative Offenheit und die Akzeptanz mehrerer Lesarten wird nun dadurch tangiert, dass obwohl einige der Werbefilme zunächst nur im feedback-reduzierten Fernsehen ausgestrahlt (etwa der Werbefilm *BORDER*), diese im Nachhinein auf Plattformen sozialer Medien eingestellt wurden. Damit sind die Werbefilme, wie anhand der User:innen-Kommentare gesehen, per se dem Prinzip des offenen Diskurses ausgesetzt und jeder kann seine Lesart bzw. Interpretation niederlegen (womit der zweite Schritt eines diachronen Kunstmusik- bzw. Kunstbegriffes nun vollständig berücksichtigt wäre). Eine weitere, offen formulierte Deutung der vorgestellten Werbefilme liegt nicht zuletzt mit dieser Studie vor. Nicht nur zeigt sie sich von der Kunsthaftigkeit der Werbefilme überzeugt, auch kann sie als Anknüpfungspunkt für weitere Diskurse genutzt werden. Jenseits dessen ist der Anspruch dieser Arbeit, eine Doppelrolle zu erfüllen. Sie soll zum einen – auch jenseits des Bewusstseins von Werbefilm-maker:innen – als Beispiel für die inter- bzw. transdisziplinäre Analyse von kunstmusikführenden Filmen und Werbefilmen dienen. Und zugleich möchte sie andere Künstler:innen dazu animieren, sich bei der Erstellung neuer (Werbe-)Filmwerke der objektrelationalen bzw. konnotativen Potenziale verwendeter Kunstmusik bewusst zu werden – nicht nur, um damit neue gegenwartskunstrelevante Verknüpfungen zu erschaffen, sondern um das Erbe der Kunstmusik in einer nicht lediglich abschließend-konservierenden, sondern in einer aktiven, gestalterischen und bisweilen spielerischen Art und Weise am Leben zu erhalten.



## 7. ANHÄNGE UND VERZEICHNISSE

### 7.1 INTERVIEW ZUM WERBEFILM FOOTPRINT MIT CHRISTIAN SCHILLING

Was macht deiner Meinung nach einen Werbefilm gut und was muss er beinhalten?

Der Werbefilm muss eine Geschichte beinhalten, die einen in den Bann zieht und irgendwie emotional berührt. Ob die Geschichte nun traurig oder lustig ist, ist egal. Einfach nur, dass man den Film zu Ende anschauen will und es irgendeine Art von Message gibt, die dann auf das Produkt bezogen ist. Es muss am Ende ja trotzdem noch eine Werbung sein. Werbung dient dem Verkauf von Produkten und dem Absatzsteigern. Das lernen wir auch unter anderem hier [an der Filmakademie Baden-Württemberg]: dass man nicht nur einen guten Film macht, der lustig ist. Aber wenn man sich hinterher nicht an das Produkt erinnern kann, hat das Ganze auch keinen Sinn.

Ist es für dich ein Problem, diese Spannung zwischen Kunst und Kommerz?

Man versucht auf jeden Fall, Leute zu finden, mit denen man arbeiten kann, die ähnliche Ansichten haben. Also hier in der Filmakademie steht natürlich der Film und nicht das Produkt im Vordergrund. Aber ich glaube, dass es auch auf dem Markt Filme gibt, die genauso einen künstlerischen Anspruch haben, so wie die, die hier entstehen. Das ist das Ziel, da will man hin. Man macht diese ganzen *Spec-Spots*<sup>1258</sup>, um ein Aushängeschild zu haben, dass man irgendwo draußen auch mal einen Film in die Richtung machen darf und dafür bezahlt wird.

---

1258 *Spec-Spots* sind Werbefilme, die ohne Auftrag entstehen. Sie sollen potenziellen Kund:innen aufzeigen, was der bzw. die Regieführende im Stande ist, filmisch umzusetzen.

Also Kunst und Kommerz sind für dich vereinbar?

Ja, auf jeden Fall.

Aber der Kunstaspekt ist dir trotzdem sehr wichtig.

Ja klar. Die Regie, also wir, sind ja maßgeblich dafür verantwortlich, dass der Film diesen Anspruch hat. Für die andere Seite gibt es ja die Kund:innen und die Agentur.

Wie muss die Musik im Film ausgestaltet sein?

Musik und Sound-Design müssen abhängig vom Inhalt gedacht werden – und bei der Werbung abhängig vom Produkt.

Dann kommen wir zu FOOTPRINT. Kannst du kurz den Film beschreiben? Was passiert? Worum geht es?

In dem Film sieht man ein Kind, das seinen ersten Schritt macht und dieser erste Schritt landet in einer Nivea-Dose. Der Fußabdruck sieht aus wie der erste Schritt auf dem Mond. Das Ganze wird dargestellt, als wäre das für das Kind genauso wichtig, wie für die Menschheit der erste Schritt auf dem Mond.

Dazu passt, dass ihr ein Zitat von Neil Armstrong modifiziert habt. Im Original heißt es »It's one small step for a man, but a giant leap for mankind« und im Werbefilm hört man »It's a giant leap for a kid, but a giant leap for a family«.

Ja, das war ein Gag. Wir haben den ursprünglichen Ausspruch modifiziert, sodass er auch in den Kontext der Familie passt. Genauso wie alles in dem Film – das heißt: Wir haben versucht, so viele Analogien wie möglich zu finden, die etwas mit space, mit Science-Fiction oder mit Raumfahrt im Allgemeinen zu tun haben. Wir haben versucht, all das in diesen 30-sekündigen Film zu packen, damit wirklich jeder versteht, was gemeint ist.

Ihr habt euch dazu entschieden, ein ganz bestimmtes musikalisches Werk zu nutzen. Unterstützt das musikalische Werk auch diese space-Thematik? Und wenn ja, inwiefern?

Wir haben uns bei bei FOOTPRINT für Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* entschieden, weil es im Film 2001: A SPACE ODYSSEY benutzt wird und der Film für uns einer der Meilensteine der Science-Fiction ist. Das gilt aber nicht nur für uns, sondern für ganz viele Menschen. *Also sprach Zarathustra* und Science-Fiction sind quasi gleichbedeutend, deswegen hat kein Weg daran vorbeigeführt, dieses Werk zu nutzen.

Kennt ihr die Musik nur aus dieser space-Thematik heraus oder schwingt da noch etwas anderes mit? Strauss hat das Werk ja als symphonische Dichtung realisiert und Nietzsches *Also sprach Zarathustra* als literarische Vorlage genommen. Die Vorlage beschreibt u. a. die Entwicklungsschritte des Menschen hin zum selbstbestimmten Wesen. Das wird in 2001: A SPACE ODYSSEY aufgegriffen. Es erscheinen immer Monolithen, wenn der nächste Entwicklungsschritt des Menschen ansteht. Oft hört man dazu Strauss' Symphonische Dichtung. Hattet ihr da auch das Literarische im Sinn?

Nein, gar nicht.

Als ich den Werbefilm gesehen habe, dachte ich nämlich: Wow, das ist für das Kind jetzt sowohl im buchstäblichen als auch im übertragenen, versinnbildlichten Sinne ein großer Entwicklungsschritt. Fast so, als ob tatsächlich ein Monolith erschienen wäre. Vielleicht interpretiere ich zu viel.

Nein, so weit haben wir nicht gedacht, aber die Interpretation ist gut, genial. Neben dem Science-Fiction-Aspekt hatte ich weniger den Inhalt im Kopf, sondern eher das Gefühl, das die Musik vermittelt. Da ist das Epos, das Epochale – und das steht ja im krassen Kontrast zu der Situation, die man im Werbefilm sieht, die ist ein Witz. Der Werbefilm ist mit der

Musik aufgeblasen und ins Unendliche übertrieben. Das ist ja auch ein Stilelement, dass die Musik und das, was man sieht, im Kontrast stehen.

Findest Du es in Ordnung, wenn Zuschauer:innen eine eigene Lesart zur Kunst, in deinem Fall zum Werbefilm entwickeln oder ist das alleine die Sache der Regieführenden?

Natürlich dürfen Zuschauer:innen ihre eigene Interpretation haben. Die ist legitim und hat ihren eigenen Stellenwert. Außerdem ändern sich Interpretationen über die Zeit hinweg. Das hat auch viel mit den gesellschaftlichen Umständen zu tun.

Ihr habt als visuelles Element im Werbefilm blaue Lens Flares benutzt. Hat das damit zu tun, dass das im Moment in Science-Fiction- und Raumfahrt-Serien / -Filmen sehr viel vorkommt?

Ja, J[effrey] J[acob] Abrams hat Lens Flares für seine neu aufgelegten STAR TREK-Filme [USA 2009 / 2013] genutzt und das Ganze etwas überstrapaziert. Der Kritikpunkt war damals, dass man die Gesichter gar nicht mehr sieht, weil die einfach nur überstrahlt werden. Michael Bay ist auch ein großer Fan von Lens Flares und benutzt sie bei TRANSFORMERS [USA 2007 / 2009 / 2011 / 2014 / 2014 / 2017 / 2018 / 2023 / 2024]. Lens Flares stehen in Verbindung mit Science-Fiction – warum weiß ich nicht. Vielleicht haben Regieführende einfach eine Konvention daraus gemacht. Das kann ja bei der Musik genauso sein – dass jemand ein Werk genutzt hat und das dann mit einem Film oder einem ganzen Genre dauerhaft in Verbindung steht.

Gibt es einen Grund dafür, warum der Junge im Werbefilm Alex heißt?

Das ist ein kleiner Link zum deutschen Astronauten Alexander Gerst. Das ist ebenso ein space-Bezug wie die Rakete auf der Kleidung des Jungen – der steht auf und die Rakete bewegt sich mit ihm nach oben. Man hört auch im Ton das Geräusch eines Raketenstarts.

Ihr habt dann ja auch noch ganz viel in Slow Motion gedreht. Ist das auch etwas, was auf die space-Thematik hinweist und wenn ja, wie?

Ja, der Effekt behauptet Schwerelosigkeit. Und weil alles in Zeitlupe ist, wirkt alles noch einmal größer und wichtiger.

Sind solche Querbezüge typisch?

Der Film ist ein Paradebeispiel dafür, was heute so passiert. Genres werden miteinander vermischt. Im Prinzip ist FOOTPRINT gleichzeitig eine Familiengeschichte und ein Science-Fiction-Film. Alles entsteht dadurch, dass man sich Sachen von anderen abguckt hat und die mit anderen Dingen kombiniert: *Everything is a remix*. Manche Bezüge sind bewusst, manche auch unbewusst. Ich glaube, dass wir so viele Sachen gesehen haben und zum Teil gar nicht mehr zuordnen können, wo das jetzt herkommt. Das ist aber alles irgendwo im Unterbewusstsein abgespeichert.

Denkst du beim Filmmachen und dem Einbau von Querbezügen die Perspektive der Zusehenden mit? Gibt es verschiedene Lesarten?

Ja, man muss Zuschauer:innen mitdenken. Die Schwierigkeit ist, sich immer wieder zu fragen: »Wie sieht das ein Mensch, der erstens nichts mit Film zu tun hat und ihn zweitens zum ersten Mal in seinem Leben sieht?« Als Filmmacher will ich Filme machen, die jeder versteht und die jeden berühren. Du musst die Message, die du hast, klar verpacken. Jeder Zusehende fragt sich: »Was gucke ich mir hier gerade an und um was geht's?« Wenn man das mit einem Hauch von Denkkraft herausfindet, dann fühlt man sich in der eigenen Intelligenz bestätigt. In FOOTPRINT ist es der Fußabdruck, den man als Referenz zum Mond erkennen muss. Die Generation unserer Eltern hat das zum Teil noch im Fernsehen gesehen – die blicken das natürlich eher als 15-Jährige oder Leute, die das nicht erlebt haben.

Wie kam es zur Realisierung von FOOTPRINT?

Es gibt Firmen, die hier an der Filmakademie einen Film ausschreiben. Wir können uns dann eine Idee überlegen und dürfen um das Projekt pitchen. Nivea war damals einer der größten Kund:innen mit dem höchsten Budget, was es bis dahin gab. Eugen Merher [der Co-Regisseur] und ich haben dann im Asta-Raum gesessen und er hat gemeint: »Wir zeigen ein Kind, was seinen ersten Schritt macht« – und ich habe gesagt: »Ja, das Kind tritt in die Nivea-Dose und es sieht aus wie der erste Schritt auf dem Mond.« Dann war es schon klar. Das war es immer.

Habt ihr dann für die Musik extra recherchiert?

Nein, ich glaube, das war auch eines der ersten Sachen: »Ok, dann nehmen wir das von 2001: A SPACE ODYSSEY.« Fertig.

Hattet ihr zwischenzeitlich überlegt, andere Musik zu nehmen?

Nein.

Welches Team stand hinter der Produktion von FOOTPRINT?

Da war die Crew schon relativ groß. Ich glaube, es waren ca. 40 Leute: Eine Produzentin und ein Produzent, Eugen und ich als Regieführende, das Konzept-Team, Kamera, Szenenbild und Szenenbildhelfer, Innenausstattung und das ganze Kamera- und Licht-Departement.

Für die Musik hattet ihr niemanden speziell, oder?

Nein. Wir hatten die Musik schon vorher und dann ging es nur darum, die günstigste Aufnahme zu finden. Leider – denn die Qualität war nicht allzu gut. Wir hatten als Vorlage immer so eine tolle vom Filmorchester Babelsberg.

Wie habt ihr Musik und Bilder aufeinander abgestimmt?

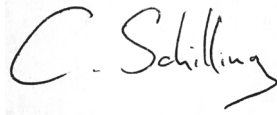
Bei dem Film war es so, dass wir ein Storyboard von den Bewegungen und Blicken des Kindes hatten und das auch ein bisschen animiert haben. Das nennt man *Animatic*. Wir haben uns vorher überlegt, welche Bilder der Film braucht, um den Inhalt zu verstehen. Dann haben wir geschaut, wie es auf die Musik passt. Weil der Film 30 Sekunden lang sein musste, haben wir die Musik etwas beschleunigen müssen. Zum Schluss haben wir geschaut, wo es cool wäre, einen Akzent vom Schnitt auf die Musik zu setzen. Es ist immer so ein Hin und Her. Das Schöne ist halt, wenn man eine Musik hat, die extra komponiert wurde. Da muss man nicht den Schnitt auf die Musik biegen, sondern die Musik biegt sich auf den Film.

Zwischen dem Director's Cut (FOOTPRINT [Version A]) und der Kund:innenversion (FOOTPRINT [Version B]) gibt es Unterschiede und nur die erste ist noch öffentlich. Warum?

Die Kundenversion [Version B] ist heute gar nicht mehr online, weil die Rechte von der Musik nur für ein Jahr bekommen haben. Der Director's Cut [Version A] ist jetzt nur noch bei Eugen und bei mir auf der Seite zu finden. Nivea hat in der Kundenversion nachträglich eine oder mehrere Einstellungen rausgeschnitten. Das hat sich nicht ganz ideal auf das Timing zwischen Musik und Bild ausgewirkt [Zusatzinfo: Ebenso wurden Teile der Kadenz auf musikalischer Ebene gestrichen]. Die animierten Schritte am Ende der Kundenversion sind im Director's Cut auch nicht zu finden.

Danke für das Gespräch, Christian.

Gerne.

A handwritten signature in black ink that reads "C. Schilling". The signature is written in a cursive style with a large, looped 'C' and a long, sweeping underline for the 'g'.

---

Hiermit autorisiere ich, Christian Schilling, geboren am 29.07.1989 in Huppenheim, das in dieser Studie vorliegende Interview. Grundlage für die gedruckte Fassung waren ein Gespräch am 13.02.2018 in der Filmakademie Ludwigsburg sowie ein Telefonat am 05.12.2022. Bad Vilbel, den 05.12.2022.

## 7.2 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Abb.	Abbildung
AIDA	Attention, Interest, Desire, Action
Art.	Artikel
AUS	Australien
B	Belgien
BV	besloten vennootschap
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
CD	Compact Disc
CDN	Kanada
D	Deutschland
D	Deutsch-Verzeichnis
DAW	Digital Audio Workstation
d. h.	das heißt
DK	Dänemark
DVD	Digital Versatile Disc
ebd.	ebenda
ed.	editor
E-Musik	ernste Musik
et. al	et alii / et aliae
etc.	et cetera
F	Frankreich
GB	Vereinigtes Königreich Großbritannien und Nordirland
GmbH & Co. KG	Gesellschaft mit beschränkter Haftung & Compagnie Kommanditgesellschaft
Hrsg.	Herausgeber
hrsg.	herausgegeben
HWV	Händel-Werke-Verzeichnis
I	Italien
IL	Illinois
Kap.	Kapitel
L	Luxemburg
MIDI	Musical Instrument Digital Interface
NASA	National Aeronautics and Space Administration

NJ	New Jersey
no.	numero
Nr.	Nummer
NY	New York
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
o. J.	ohne Jahr
o. N.	ohne Name
op.	opus
po. post.	opus postumum
OR	Oregon
PL	Polen
PoV	Point of View
RCA	Radio Corporation of America
RCT	Rameau Catalogue Thématique
S.	Seite
S	Spanien
sic	sic erat scriptum
SKOR	Südkorea
s. o.	siehe oben
Sp.	Spalte
s. u.	siehe unten
SU	Sowjetunion
u. a. m.	und anderes mehr
U-Musik	unterhaltende Musik
Unterkap.	Unterkapitel
USA	Vereinigte Staaten von Amerika
U. S. P.	Unique Selling Proposition
usw.	und so weiter
ÜT	Übergangstakt
Warner Bros.	Warner Brothers
WI	Wisconsin
WWV	Wagner-Werk-Verzeichnis
z. B.	zum Beispiel
z. T.	zum Teil
zit. n.	zitiert nach

### 7.3 LITERATURVERZEICHNIS

- ADORNO, THEODOR W[IESENGRUND]**, *Philosophie der neuen Musik*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main <sup>8</sup>2019.
- ADORNO, THEODOR W[IESENGRUND] UND EISLER, HANNS**, *Komposition für den Film*, München 1969.
- AGDE, GÜNTER**, *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*, Berlin 1998.
- ALTENBURG, DETLEV**, Art. »Programmmusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 7, Kassel und Stuttgart, <sup>2</sup>1997, Sp. 1821–1844.
- ALTENBURG, DETLEV**, Art. »Symphonische Dichtung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 9, Kassel und Stuttgart <sup>2</sup>1998, Sp. 153–167.
- AMSLER, ANDRÉ**, ›*Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt*‹. Das Werk von Julius Pinschewer 1883–1961, Zürich 1997.
- ANZENBACHER, CHRISTOPH**, »Das Audio Logo als akustische Visitenkarte einer Marke«, in: *Audio-Branding. Entwicklung, Anwendung, Wirkung, akustische Identitäten in Werbung, Medien und Gesellschaft*, hrsg. von Kai Bronner und Rainer Hirt, Baden-Baden <sup>3</sup>2016, S. 71–91.
- ARISTOTELES**, *Politik*, München <sup>5</sup>1984.
- AUDISSINO, EMILIO**, *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*, Madison, WI <sup>2</sup>2021.
- BALÁZS, BÉLA**, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main 2001.
- BANDUR, MARKUS**, »Geräusch, -dramaturgie«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 186–187.
- BANDUR, MARKUS**, »Inzidenzmusik«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 247–248.
- BASELT, BERND**, *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik*, Kassel 1986 (Händel-Handbuch, Band 3).
- BENDER, THEO UND WULFF, HANS JÜRGEN**, Art. »match cut«, zuletzt geändert am 10.09.2024, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jür-

- gen Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:matchcut-1817>, abgerufen am 01.10.2024.
- BLAUKOPE, KURT**, *Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks*, Karlsruhe 1968 (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft, Band 3).
- BRAINARD, INGRID**, Art. »Sarabande«, in: *International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen, Volume 5, New York[, NY] und Oxford 2004, S. 519.
- BRIGHT, WILLIAM**, »Language and Music: Areas for Cooperation«, in: *Ethnomusicology* 7 (1963) 1, S. 26–32.
- BRONNER, KAI**, »Schöner die Marken nie klingen ... Jingle all the Way? Grundlagen des Audio Branding«, in: *Audio-Branding. Entwicklung, Anwendung, Wirkung, akustische Identitäten in Werbung, Medien und Gesellschaft*, hrsg. von Kai Bronner und Rainer Hirt, Baden-Baden <sup>3</sup>2016, S. 53–70.
- BRUHN, HERBERT, KOPIEZ, REINHARD UND LEHMANN, ANDREAS C.** [Zweitname nicht voll rekonstruierbar], *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg <sup>3</sup>2011.
- BRUHN, HERBERT UND RÖSING, HELMUT**, »Musikwissenschaft«, in *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*, hrsg. von Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 9–20.
- BÜHLER, JAMES, NEUMEYER, DAVID UND DEEMER, ROB**, *Hearing the Movies, Music and Sound in Film History*, New York und Oxford 2010.
- BULLERJAHN, CLAUDIA**, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg <sup>2</sup>2014.
- BUSONI, FERRUCCIO**, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Berlin 2016.
- CAGE, JOHN**, »The Future of Music: Credo«, in: *Silence*, hrsg. von John Cage, Middleton, CT 2013, S. 3–7.
- COKER, WILSON**, *Music and Meaning*, New York[, NY] und London 1972.
- COOKE, MERVYN**, *A History of Film Music*, Cambridge <sup>3</sup>2010.
- DAHLHAUS, CARL UND DÖHRING, SIEGHART**, Art. »Carl Maria von Weber: Der Freischütz«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, Band 6, München 1997, S. 660–667.
- DESCARTES, RENÉ**, *Les passions de l'âme*, Paris 1996.
- DÖHRING, SIEGHART UND HENZE-DÖHRING, SABINE**, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997.

- DUMAS, ALEXANDRE, *Histoire d'un casse-noisette et autres contes*, Lunel 2022 (Collection Alexandre Dumas, Band 3).
- ECO, UMBERTO, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main <sup>13</sup>2016.
- ECO, UMBERTO, *Einführung in die Semiotik*, München <sup>9</sup>2002.
- FELSER, GEORG, *Werbe- und Konsumentenpsychologie*, Berlin <sup>4</sup>2015.
- FISHER, JAMIE, »The Composer at the Frontier of Movie Music«, *The New York Times*, hochgeladen am 06.05.2021, <https://www.nytimes.com/2021/05/06/magazine/nicholas-britell.html>, abgerufen am 01.10.2024.
- FLOROS, CONSTANTIN, *Peter Tschaikowsky*, Reinbek bei Hamburg 2006.
- FROESCH, VITUS, Art. »Kontrapunkt«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 283.
- GATZ, FELIX MARIA, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart mit Einführung und Erläuterungen*, Stuttgart 1929.
- GRÄF, DENNIS, GROSSMANN, STEPHANIE, KLIMCZAK, PETER, KRAH, HANS UND WAGNER, MARIETHERES, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg <sup>2</sup>2017.
- GERVINK, MANUEL, Art. »Leitmotiv, Leitmotivtechnik«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 301.
- GERVINK, MANUEL, Art. »Semiotik«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012. S. 462–463.
- GIORDANO, GLORIA UND MALKIEWICZ, MICHAEL, »On the Reading of the Sarabande as a Dance/Music Composition. Lecture Demonstration«, in: *Die Beziehungen von Musik und Choreographie im Ballett*, hrsg. von Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm, Berlin S. 87–104.
- GROENING, MATT, RICHMOND, RAY UND COFFMAN, ANTONIA, *The Simpsons. A Complete Guide to Our Favourite Family*, London 1997.
- GSTREIN, RAINER, Art. »Sarabande«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 8, Kassel und Stuttgart <sup>3</sup>1998, Sp. 991–1002.
- HANNON, ERIN E. UND SCHELLENBERG, E. GLENN, »Frühe Entwicklung von Musik und Sprache«, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hrsg. von

- Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek bei Hamburg: 2011, S. 131–143.
- HAUCKE, LUTZ, Art. »Kinetoskop«, zuletzt geändert am 06.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kinetoskop-2042>, abgerufen am 01.10.2024.
- HANSEN, MATHIAS, *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel 2003.
- HANSLICK, EDUARD, *Vom Musikalisch-Schönen. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Dietmar Strauß, Mainz: Schott 1990.
- HAUSEGGER, FRIEDRICH, *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze von Friedrich von Hausegger*, hrsg. von Siegmund von Hausegger, München 1903.
- HAUSKELLER, MICHAEL, *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, München <sup>10</sup>2013.
- HEIDER, HANNELORE, »Antichrist«, *Deutschlandfunk Kultur*, 2009, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/antichrist.1216.de.html?dram:article\\_id=188525](https://www.deutschlandfunkkultur.de/antichrist.1216.de.html?dram:article_id=188525), abgerufen am 01.10.2024.
- HEISER, ALBERT, BLUHME, BERND, BOSSE, WOLF UND HOCHREIN, PETRA,  *Bleiben Sie dran. Konzeption, Produktion und Postproduktion von Werbespots, -filmen und Virals*, Berlin 2009.
- HELDT, GUIDO, Art. »Mickey mousing«, in: Gervink und Bückle (Hrsg.), *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, S. 324–325.
- HELMS, SIEGMUND, *Musik in der Werbung*, Wiesbaden 1981.
- HICKETHIER, KNUT, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart und Weimar <sup>2</sup>2010.
- HICKETHIER, KNUT, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart und Weimar <sup>5</sup>2012.
- HIEMKE, MICHAEL, Art. »Montage«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 330–331.
- HIEMKE, MICHAEL, Art. »Werbefilm«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 570–571.
- HIEMKE, MICHAEL, Art. »Werbesong«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 571.

- HOFFMANN, E[RNST] T[HEODOR] A[MADEUS]**, *Nussknacker und Mausekönig*, Stuttgart 32006.
- HORAK, JAN-CHRISTOPHER**, Art. »Biophon«, zuletzt geändert am 06.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:biophon-3006?s\[\]=biophon](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:biophon-3006?s[]=biophon), abgerufen am 01.10.2024.
- HÜNINGEN, JAMES ZU**, Art. »Audion-Röhre«, zuletzt geändert am 22.12.2021, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:audionrohre-8799>, abgerufen am 01.10.2024.
- HÜNINGEN, JAMES ZU**, Art. »Kinetophon«, zuletzt geändert am 29.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=507>, abgerufen am 01.10.2024.
- HÜNINGEN, JAMES ZU**, Art. »Phonofilm«, zuletzt geändert am 29.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phonofilm-4360?s\[\]=phonofilm](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phonofilm-4360?s[]=phonofilm), abgerufen am 01.10.2024.
- HÜNINGEN, JAMES ZU**, Art. »Phonograph«, zuletzt geändert am 29.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phonograph1-6388?s\[\]=phonograph](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phonograph1-6388?s[]=phonograph), abgerufen am 01.10.2024.
- HÜNINGEN, JAMES ZU**, Art. »Scherenschnittfilm«, zuletzt geändert am 30.03.2022, in: Wulff (Hrsg.), *Das Lexikon der Filmbegriffe*, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:scherenschnittfilm-601?s\[\]=%2Asilhouettenfilm%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:scherenschnittfilm-601?s[]=%2Asilhouettenfilm%2A), abgerufen am 01.10.2024.
- HÜNINGEN, JAMES ZU**, Art. »Sound-on-Disc-Verfahren«, zuletzt geändert am 30.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:soundondiscverfahren1-6205?s\[\]=sound&cs\[\]=on&cs\[\]=disc](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:soundondiscverfahren1-6205?s[]=sound&cs[]=on&cs[]=disc), abgerufen am 01.10.2024.
- HÜNINGEN, JAMES ZU UND LEFFERS, NICOLA**, Art. »Atmo«, zuletzt geändert am 22.12.2021, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:atmo-2273>, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, abgerufen am 01.10.2024.
- HUST, CHRISTOPH**, »Die Geburt einer Nation«, in: *Klassiker der Filmmusik*, hrsg. von Peter Moormann, Stuttgart 2009, S. 19–21.

- JUHNKE, KARL, SCHLICHTER, ANSGAR UND HÜNINGEN, JAMES ZU**, Art. »Kinothek«, zuletzt geändert am 29.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbe-griffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kinothek-1689>, abgerufen am 01.10.2024.
- KEAZOR, HENRY UND WÜBBENA, THORSTEN**, *Video thrills the radio star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, Bielefeld, 2007.
- KENNEDY, MICHAEL UND KENNEDY, JOYCE**, Art. »recitative«, in: *The Oxford Dictionary of Music*, edited by Tim Rutherford-Johnson, Oxford 2013, S. 690.
- KENNEDY, MICHAEL UND KENNEDY, JOYCE**, Art. »sarabande«, in: *The Oxford Dictionary of Music*, edited by Tim Rutherford-Johnson, Oxford 2013, S. 738–739.
- KENNEDY, MICHAEL UND KENNEDY, JOYCE**, Art. »tierce de Picardie«, in: *The Oxford Dictionary of Music*, edited by Tim Rutherford-Johnson, Oxford 2013, S. 855.
- KILIAN, KARSTEN**, »Von der Markenidentität zum Markenklang als Markenelement«, in: *Audio-Branding. Entwicklung, Anwendung, Wirkung, akustische Identitäten in Werbung, Medien und Gesellschaft*, hrsg. von Kai Bronner und Rainer Hirt, Baden-Baden 2016, S. 33–49.
- KLOPPENBURG, JOSEF**, Art. »Funktionen von Filmmusik«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 179–183.
- KLOPPENBURG, JOSEF**, »Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen«, in: *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*, hrsg. von Josef Kloppenburg, Laaber 2000, S. 21–56.
- KLOPPENBURG, JOSEF (HRSG.)**, *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, Lilienthal 2020.
- KLUXEN, BODO**, *Werbung*, Herne 2014.
- KOHLHASE, THOMAS**, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Il'ič Čajkovskijs*, Mainz 1996 (Čajkovskij-Studien, Band 2).
- KROEBER-RIEL, WERNER UND ESCH, FRANZ-RUDOLF**, *Strategie und Technik der Werbung. Verhaltens- und neurowissenschaftliche Erkenntnisse*, Stuttgart 2015.
- KRONES, HARTMUT**, Art. »Musik und Rhetorik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 814–852.

- KROPFINGER, KLAUS**, »Nachwort«, in: Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart: Reclam 2000, S. 430–533.
- LEO, HILDEGUND**, *Musik im Fernsehwerbespot*, Frankfurt am Main 1999 (Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Band 29), S. 37.
- LIEBSCHER, JULIA**, *Strauss. Also sprach Zarathustra*, München 1994.
- LIFFEY**, »The Fashionable Film Composer – ›Gimme Loot‹«, *The Dodgy*, hochgeladen 2012, <https://thedodgy.com/2012/07/01/the-fashionable-film-composer>, abgerufen am 01.10.2024.
- LISSA, ZOFIA**, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965.
- LOTMAN, JURIJ M[ICHAILOWITSCH]**, »Über die Semiosphäre«, in: *Zeitschrift für Semiotik* 12 (1990) 4, S. 287–305.
- MAAS, GEORG UND SCHUDACK, ACHIM**, *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz 1994.
- MALL, VOLKER**, »Musik in der Werbung«, in: *Musica* 29 (1975) 6, S. 488–491.
- MARSCHALL, SUSANNE**, »Somewhere Inside the Rainbow – Musicals in Technicolor«, in: *Glorious Technicolor*, hrsg. von Connie Betz, Rainer Rother und Annika Schaefer, Berlin 2015, S. 72–87.
- MARSCHALL, SUSANNE**, *Farbe im Kino*, Marburg 2009.
- MARX, HANS JOACHIM**, Art. »Händel, Georg Friedrich«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 8, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 509–638.
- MATTHESON, JOHANN**, *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von Hobeit und Würde der edlen MUSIC erlangen / seinen Gout danach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonnieren möge*, Hamburg 1713.
- MATTHESON, MATTHESON**, *Der Vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg, 1739.
- MESSTER, OSKAR**, *Mein Weg mit dem Film*, Berlin-Schöneberg 1936.
- MEYER, HEINZ-HERMANN**, Art. »cue sheets«, zuletzt geändert am 10.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cuesheet-6944>, abgerufen am 01.10.2024.

- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Biophon«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 34.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Chronophon«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 49.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Kinetophone«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 133.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Kinetoscope«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 133.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Kinothek«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 134.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Lichtton«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 146.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Phonofilm«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 191.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Phonograph«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 191.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »PoV«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 197.

- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »TriErgon«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 253.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Werbefilm«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 278.
- MONACO, JAMES UND BOCK, HANS-MICHAEL**, Art. »Zeitraffer (Slow Motion)«, in: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, hrsg. von James Monaco und Hans-Michael Bock, Reinbeck bei Hamburg <sup>2</sup>2017, S. 285.
- MÜCKE, PANJA**, Art. »Diegetic Music«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 123–124.
- MÜCKE, PANJA**, Art. »Mood technique«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 331–332.
- MÜCKE, PANJA**, Art. »Motiv, -technik«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 335–336.
- MÜCKE, PANJA**, Art. »Underscoring«, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zur Theorie und Praxis – Genres*, hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 535–536.
- NASA ADMINISTRATOR**, »July 20, 1969: One Giant Leap for Mankind«, *NASA*, [zuletzt geändert am 13.06.2024], [https://www.nasa.gov/mision\\_pages/apollo/apollo11.html](https://www.nasa.gov/mision_pages/apollo/apollo11.html), abgerufen am 01.10.2024.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH**, *Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München und Berlin <sup>18</sup>2020.
- NÖTH, WINFRIED**, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart und Weimar <sup>2</sup>2000.
- NÖTH, WINFRIED, BISHARA, NINA UND NEITZEL BRITTA**, *Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics*, Köln 2008.
- NOWAK, ADOLF**, Art. »Musikästhetik«, I. Gegenstand und Methode, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*,

- hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 6, Kassel und Stuttgart <sup>2</sup>1997, Sp. 968–974.
- NOWAK, ADOLF**, Art. »Musikästhetik«, II. Geschichte, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 6, Kassel und Stuttgart <sup>2</sup>1997, Sp. 974–998.
- [o. N.], »Dickson Experimental Sound Film«, *Internet Movie Database*, [o. J.], <https://www.imdb.com/title/tt0177707/>, abgerufen am 01.10.2024.
- [o. N.], Art. »Sound on Film-Verfahren«, zuletzt geändert am 19.10.2012, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff,, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:soundonfilmverfahren1-6206?s\[\]=sound&s\[\]=on&s\[\]=film&s\[\]=verfahren](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:soundonfilmverfahren1-6206?s[]=sound&s[]=on&s[]=film&s[]=verfahren), abgerufen am 01.10.2024.
- PAULI, HANSJÖRG**, »Funktionen von Musik«, in: *Film und Musik. Fünf Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Mainz 1993: S. 8–17.
- PAULI, HANSJÖRG**, »Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss«, in: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, hrsg. von Hans-Christian Schmidt, Mainz 1976, S. 91–119.
- PAULI, HANSJÖRG**, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart 1981.
- PÉCOUR, LOUIS**, *Recueil de dances contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet*, Paris 1704, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682>, abgerufen am 01.10.2024.
- PEILER, NILS DANIEL**, *To infinity and beyond. Die künstlerische Rezeption von Stanley Kubricks 2001: Odyssee im Weltraum*, Band 1, Würzburg 2022.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS**, *Collected Papers*, Volume 1 edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge 1931.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS**, *Collected Papers*, Volume 2, edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge 1932.
- PETERSEN, RÜDIGER**, Art. »Spin-Off«, zuletzt geändert am 09.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:spinoff-2752>, abgerufen am 01.10.2024.
- PETIPA, MARIUS**, »Musikalisch-szenische Pläne«, in: Marius Petipa. Meister

- des Klassischen Balletts. Selbstzeugnisse. Dokumente. Erinnerung, hrsg. von Eberhard Rebling, Berlin 1975.
- PLATON, *Der Staat*, München <sup>5</sup>2007, S. 325–326.
- RAFFASEDER, HANNES, »Klangmarken und Markenklänge: die Bedeutung der Klangfarbe im Audio-Branding«, in: *Audio-Branding. Entwicklung, Anwendung, Wirkung, akustische Identitäten in Werbung, Medien und Gesellschaft*, hrsg. von Kai Bronner und Rainer Hirt, Baden-Baden <sup>3</sup>2016, S. 99–116.
- RITSCHER, INGOLF, *Akustische Werbung. Ihre Wirkungen und Anwendungsmöglichkeiten*, Berlin 1966.
- REBENTISCH, JULIANE, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg <sup>3</sup>2015.
- REEVES, ROSSER, *Reality in Advertising*, [New York, NY] 2015.
- RÖSING, HELMUT UND PETERSEN, PETER, *Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbek bei Hamburg 2000.
- ROTHKAMM, JÖRG, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz: 2011.
- ROTHKAMM, JÖRG, »Zur Dramaturgie der Musik im Musiktheater von Gluck bis Cage. Mit einem Gattungsvergleich zur Theatertanz-Musik dieser Zeit«, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien 2019, S. 51–68.
- SAFRANSKI, RÜDIGER, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Frankfurt am Main <sup>3</sup>2010.
- SAUSSURE, FERDINAND DE, *Cours de linguistique générale. Studienausgabe in deutscher Sprache*, hrsg. von Peter Wunderli, Tübingen 2014.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, »Fragmente (ᵝAthenaeum(-Fragmente))«, in: *ᵝAthenaeum(-Fragmente und andere frühromantische Schriften*, hrsg. von Johannes Endres, Stuttgart 2018, S. 75–173.
- SCHMIERER, ELISABETH, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Lilienthal 2022 (Epochen der Musik, Band 4), S. 285.
- SCHNEIDER, ENJOTT, *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz <sup>4</sup>2011, S. 25.
- SCHNEIDER, NOBERT JÜRGEN, *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, München <sup>2</sup>1990 (Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München, Band 13).

- SCHÖNBERG, ARNOLD, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, [Frankfurt am Main] 1976.
- SCHRAMM, HOLGER, SPANGARDT, BENEDIKT UND RUTH, NICOLAS, *Medien und Musik*, Wiesbaden 2017.
- SCHUMACHER, OLAF UND WULFF, HANS JÜRGEN, Art. »Triergon-Verfahren«, zuletzt geändert am 23.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:triergonverfahren-3055>, abgerufen am 01.10.2024.
- SEIDEL, WILHELM, Art. »Absolute Musik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 1, Kassel und Stuttgart <sup>2</sup>1994, Sp. 15–24.
- SPEL, STEPHAN, *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg 2006.
- SPITZER, MANFRED, *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, Stuttgart <sup>2</sup>2014.
- STEINER, PAUL, *Sound Branding. Grundlagen akustischer Markenführung*, Wiesbaden <sup>3</sup>2018.
- STEINER, PAUL, *Sensory Branding. Grundlagen multisensualer Markenführung*, Wiesbaden <sup>3</sup>2020.
- STEINER-HALL, DANIELE, *Musik in der Fernsehwerbung*, Frankfurt (Main) <sup>2</sup>1990.
- STEVENSON, ROBERT, [»Letter from Robert Stevenson«], in: *Journal of the American Musicological Society* 16 (1963) 1, S. 110–112.
- STRAUSS, RICHARD, *Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von Ernst Krause, Leipzig 1980.
- [STRAUSS, RICHARD], *Die Skizzenbücher von Richard Strauss*, hrsg. von Franz Trenner, Tutzing 1977.
- [STRAUSS, RICHARD UND WAGNER, COSIMA], *Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Franz Trenner, Tutzing 1978.
- TARASTI, EERO, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin und New York 2002.
- TAUCHNITZ, JÜRGEN, *Werbung mit Musik. Theoretische Grundlagen und experimentelle Studien zur Wirkung von Hintergrundmusik in der Rundfunk- und Fernsehwerbung*, Heidelberg 1990.
- UNGER, HANS-HEINRICH: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Hildesheim <sup>5</sup>2015.

- VEIT, JOACHIM, Art. »Leitmotiv« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 5, Kassel und Stuttgart <sup>2</sup>1996, Sp. 1078–1095.
- VOGLER, CHRISTOPHER, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City, CA, 2007.
- WAGNER, RICHARD, *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 2000.
- WAGNER, RICHARD, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850.
- WERBECK, WALTER, Art. »Strauss, Richard (Georg)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 16, Kassel und Stuttgart <sup>2</sup>2006, Sp. 55–115.
- WERNER-JENSEN, ARNOLD, *Das Buch der Musik*, Stuttgart <sup>4</sup>2017.
- WIERZBICKI, JAMES, *Film Music. A History*, London und New York 2009.
- WILDFEUER, JANINA, BATEMAN, JOHN A. UND HIIPPALA, TUOMO, *Multimedialität. Grundlagen, Forschung und Analyse – Eine problemorientierte Einführung*, Berlin und Boston 2020.
- WILEY, ROLAND JOHN, *Tchaikowsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford 1985.
- WULFF, HANS JÜRGEN, Art. »Off/On«, zuletzt geändert am 23.03.2022, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:offon-1218?s\[\]=onscreen](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:offon-1218?s[]=onscreen), abgerufen am 01.10.2024.
- WÜSTHOFF, KLAUS, *Die Rolle der Musik in Film-, Funk- und Fernsehwerbung. Mit Kompositionsanleitung für Werbespots und einer Instrumententabelle der Gebrauchsmusik*, Kassel <sup>2</sup>1999.
- YOMANS, CHARLES, »Tondichtungen«, in: *Richard Strauss-Handbuch*, hrsg. von Walter Werbeck, Kassel, Stuttgart und Weimar 2014, S. 374–442.
- ZURSTIEGE, GUIDO, *Medien und Werbung*, Wiesbaden 2015.

## 7.4 MUSIKALIEN

- BIZET, GEORGES**, *Carmen, Arien für Bariton und Klavier. Nach der kritischen Ausgabe von Robert Didion*, Mainz 2015.
- BRICEÑO, LUIS DE**, *Metodo muy fácil para aprender la guitarra española*, [teilweise rhythmisierte Texte und Ansätze von Gitarrentabulaturen], Paris 1626, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1168966d>, abgerufen am 01.10.2024.
- ČAJKOVSKIJ, [PĚTR IL'IČ]**, *Ščelkunčik*, [Partitur], Moskva 1955 (Polnise sobranie sočinenij, Bände 13a und b).
- HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH**, *Rinaldo. Opera seria in tre atti. HWV 7a*, [Partitur], hrsg. von David R. B. Kimbell, Kassel 1993 (Hallische Händelausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie II: Opern, Band 4/1).
- HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH**, *Rinaldo. Opera seria in tre atti. HWV 7b*, [Partitur], hrsg. von David R. B. Kimbell, Kassel 1996 (Hallische Händelausgabe. Kritische Gesamtausgabe, Serie II: Opern, Band 4/2).
- HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH**, *Klavierwerke II. Suites de Pièces pour le Clavecin. Zweite Sammlung von 1733. HWV 434–442*, hrsg. von Peter Nothway, Neuauflage von Terence Best, Kassel 1999 (Hallische Händelausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik, Band 5).
- SANZ, GASPAR**, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, [Gitarrentabulaturen], Libro II, *Saragossa* 1674, [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP346380-PMLP393222-sanz\\_bk2\\_cifras.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP346380-PMLP393222-sanz_bk2_cifras.pdf), abgerufen am 01.10.2024.
- STRAUSS, RICHARD**, *Also sprach Zarathustra. Tondichtung. Op. 30*, [Partitur], [Eulenburg:] Mainz 2013.
- STRAUSS, RICHARD**, *Also sprach Zarathustra*, [Klavierauszug. Von Karl Schmalz], München und Wien 1903.
- TSCHAIKOWSKY, PETER**, *Schwanensee op. 20*, [Partitur], Nachdruck der Čajkovskij-Gesamtausgabe, Moskva 1952], 2 Bände, München 2006.
- TSCHAIKOWSKY, [PYOTR ILYICH]**, *Casse-Noisette op. 71 – Piano Score*, A Compilation Consisting of the 1892 Edition Arranged by Sergei Taneyeff. Edited and Annotated, with a Supplement of Additional Music Arranged by Peter March, Princeton[, NJ] und Berlin, <sup>3</sup>2004.

## 7.5 FILME UND WERBEFILME

**12 YEARS A SLAVE** (John Ridley, GB/USA 2013).

**2001: A SPACE ODYSSEY** (Stanley Kubrick, GB/USA 1968).

**A BYCLOPS BUILT FOR TWO** [hier: HOCHZEIT AUF CYCLOPIA] (Susan Dieter, SKOR/USA 2000, Staffel 2, Folge 9), auf: FUTURAMA. SEASON TWO), Twentieth Century Fox Home Entertainment, DVD 2002.

**A CLOCKWORK ORANGE** (Stanley Kubrick, GB/USA 1971).

**ANTICHRIST** (Lars von Trier, D/DK/F/I/S/PL 2009), MFA+, Blu-ray 2010.

**APOCALYPSE NOW** (Francis Ford Coppola, USA 1979), Studiocanal, Blu-ray 2012.

**BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER** (Ringan Ledwidge, GB 2013), *YouTube*, hochgeladen am 15.11.2013, <https://youtu.be/w-1XB00Ss8I>, abgerufen am 01.10.2024.

**BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER: THE MAKING OF OUR CHRISTMAS 2013 FILM** (Jack WHITELEY, GB 2013), *YouTube*, hochgeladen am 15.11.2013, <https://youtu.be/sg-tbMEPNss>, abgerufen am 01.10.2024.

**BARBIE IN THE NUTCRACKER** (Owen Hurley, CDN/USA 2001).

**BATTLESTAR GALACTICA** (Glen Albert Larsin, USA 1978–1979).

**BARRY LYNDON** (Stanley Kubrick, GB/USA 1975), auf: STANLEY KUBRICK. VISIONARY FILMMAKER COLLECTION, Warner Home Video Germany, Blu-ray 2011.

**BLACK CHRISTMAS [TRAILER]** (Glen Morgan, CDN/USA 2006), *YouTube*, hochgeladen am 03.11.2011, <https://youtu.be/XGFJdvQw65o>, abgerufen am 01.10.2024.

**BLACK SWAN** (Darren Aronofsky, USA 2010).

**BORDER** (Adam Hashemi, USA 2011)

- *YouTube*, hochgeladen am 05.02.2011, <https://youtu.be/kqYCwnTrPgo>, abgerufen am 01.10.2024.
- *YouTube*, hochgeladen am 07.02.2011, <https://youtu.be/Aw6-aXMBseo>, abgerufen am 01.10.2024.
- *Vimeo*, hochgeladen am 11.02.2011, <https://vimeo.com/15704701>, abgerufen am 01.10.2024 (das Video ist nur nach Anmeldung auf der Videoplattform abrufbar).

- CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY** [hier: CHARLIE UND DIE SCHOKOLADENFABRIK] (Tim Burton, USA 2005), Warner Home Video Germany, Blu-ray 2009.
- DAS CABINET DES DR. CALIGARI** (Robert Wiene, D 1920).
- DAS GEHEIMNIS DER MARQUISE** (Julius Pinschewer und Lotte Reiniger D 1921/1922), auf: LOTTE REINIGERS SCHÖNSTE FILME, absolut Medien, DVD 2009.
- DER LETZTE MANN** (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924).
- DER MÜDE TOD** (Fritz Lang, D 1921).
- DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED** (Lotte Reiniger, D 1926).
- DIE CHINESISCHE NACHTIGALL** (Julius Pinschewer, D 1928), auf: Julius Pinschewer. Klassiker des Werbefilms, absolut MEDIEN, DVD 2010.
- E. T. THE EXTRA-TERRESTIAL** (Steven Spielberg, USA 1982).
- EXCALIBUR** (John Boorman, GB/USA 1981).
- FANTASIA** (James Algar und Samuel Armstrong, USA 1940), Walt Disney Studios Home Entertainment, Blu-ray [o. J.].
- FARINELLI** (Gérard Corbiau, B/F/I 1994).
- FOOTPRINT [VERSION A]** (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014), *YouTube*, hochgeladen am 15.12.2016, [https://youtu.be/K8bK2t\\_9OAA](https://youtu.be/K8bK2t_9OAA), abgerufen am 01.10.2024.
- FOOTPRINT [VERSION B]** (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014), *YouTube*, [o. J.], <https://www.YouTube.com/NIVEADeutschland>, [Video nicht mehr abrufbar].
- FUTURAMA** ([Idee:] David X. Cohen und Matt Groening, SKOR/USA 1999–2003, 2007–2013, 2023–).
- HARIBO GOLDBÄREN** (o. N., [D] 1985), *YouTube*, hochgeladen am 29.02.2012, [https://youtu.be/Sql4-\\_yPDGU](https://youtu.be/Sql4-_yPDGU), abgerufen am 01.10.2024.
- HARRY-POTTER-REIHE** [hier die ersten drei] (Chris Columbus/Alfonso Cuarón, GB/USA 2001/2002/2004).
- HEIST** (Kylie Matulick und Todd Mueller, USA 2009).
- HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK** [hier: KEVIN ALLEIN IN NEW YORK] (Chris Columbus, USA 1992), auf: DOPPELPAK VON JOHN HUGHES. KEVIN ALLEIN ZU HAUS. KEVIN ALLEIN IN NEW YORK, Twentieth Century Fox Home Entertainment, Blu-ray 2009.
- IF BEALE STREET COULD TALK** (Barry Jenkins, USA 2018).
- INDIANA JONES-REIHE** (Steven Spielberg, USA 1981/1984/1989/2008/2023).

- JAWS** (Steven Spielberg, USA 1975).
- KING'S ROW** (Sam Wood, USA 1942).
- KIRMES IN HOLLYWOOD. EIN PUPPENSPIEL** (Julius Pinschewer, D 1930),  
in: JULIUS PINSCHEWER. KLASSIKER DES WERBEFILMS, absolut MEDIEN,  
DVD 2010.
- L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE** (André Calmettes und Charles Le Bargy,  
F 1908).
- LA SYMPHONIE PASTORALE** (Jean Delannoy, F 1946).
- LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN** (Jean-Pierre Jeunet, D/F 2001).
- LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT** [hier: DAS BRANDNEUE TESTAMENT] (Jaco  
Van Dormael, B/F/L 2015), NFP, Blu-ray 2016.
- LISA'S PONY** [hier: LISAS PONY] (Carlos Baeza, SKOR/USA 1991, Staffel 3,  
Folge 8), auf: THE SIMPSONS. THE COMPLETE THIRD SEASON [hier: DIE  
SIMPSONS. DIE KOMPLETTE SEASON THREE], Twentieth Century Fox  
Home Entertainment, DVD, 2003.
- MOONLIGHT** (Barry Jenkins, USA 2016).
- SHCHELKUNCHIK** [hier: Das Märchen vom Nussknacker] (Boris Stepanov,  
SU 1973), ZYX, DVD 2013.
- SILLY-SYMPHONIES-REIHE** (Walt Disney et al., USA 1929–1939).
- SCHINDLER'S LIST** (Steven Spielberg, USA 1993).
- STAR TREK** (Jeffery Jacob Abrams, USA 2009).
- STAR TREK INTO DARKNESS** (Jeffrey J. Abrams, USA 2013), Universal Pic-  
tures Germany, Blu-ray 2016.
- STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE** [hier: STAR WARS: EPISODE IV.  
(EINE NEUE HOFFNUNG)] (George Lucas, USA 1977), auf: STAR WARS.  
IV. EINE NEUE HOFFNUNG. V. DAS IMPERIUM SCHLÄGT ZURÜCK. VI. DIE  
RÜCKKEHR DER JEDI-RITTER, Twentieth Century Fox Home Entertain-  
ment, Blu-ray 2011.
- STAR-WARS-REIHE** (Jeffrey Jacob Abrams, Rian Johnson, George Lucas, Ir-  
vin Kershner und Richard Marquand, USA 1977/1980/1983/1999/200  
2/2005/2015/2017/2019).
- SUCCESSION** (Jesse Armstrong, USA 2018–).
- TARTÜFF** (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1925).
- TEETH** (Mitchell Lichtenstein, USA 2007).
- THE BIG SHORT** (Adam McKay, USA 2015).
- THE BIRTH OF A NATION** (David Wark Griffith, USA 1915).

- THE DICKSON EXPERIMENTAL SOUND FILM** (William Dickson, USA 1894/1895).
- THE EDISON KINETOPHONE** (Allen Ramsey, USA 1913).
- THE GODFATHER** (Francis Ford Coppola, USA 1972).
- THE JAZZ SINGER** (Alan Crosland, USA 1927).
- THE KING** (Eugene Jarecki, USA 2017).
- THE MATRIX-REIHE** (The Wachowskis, USA 1999/2003/2003/2021).
- THE NUTCRACKER [TRAILER]** (Emile Ardolino, USA 1993), *YouTube*, hochgeladen am 01.11.2014, <https://youtu.be/ILv703WKo3Y>, abgerufen am 01.10.2024.
- THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS** [hier: DER NUSSKNACKER UND DIE VIER REICHE] (Joe Johnston/Lasse Hallström, USA 2018), Walt Disney Studio Home Entertainment, Blu-ray 2019.
- THE NUTCRACKER PRINCE** (Paul Schibli, CDN 1990).
- THE SIMPSONS** ([Idee:] Matt Groening, SKOR/USA 1989–).
- TITANIC** (James Cameron, USA 1997).
- TOM AND JERRY: A NUTCRACKER TALE** (Spike Brandt und Tony Cervone, USA 2007).
- TOY STORY 2** (John Lasseter, USA 1999), Walt Disney Studios Home Entertainment, Blu-ray (Special Edition) [o. J.].
- TRANSFORMERS-REIHE** (Michael Bay, USA 2007/2009/2011/2014/2017/2018/2023/2024).
- WALL-E** (Andrew Stanton, USA 2008), Walt Disney Studios Home Entertainment, Blu-ray (2-Disc-Set) [o. J.].
- WHY WE FIGHT** (Eugene Jarecki, USA 2005).
- YOU GET ME** (Brent Bonacorso, USA 2017).
- ZOOLANDER** (Ben Stiller, AUS/D/USA), Universal Pictures Germany, Blu-ray 2016.

## 7.6 SONSTIGE QUELLEN UND MEDIEN

- BRITELL, NICHOLAS**, »Succession Main Title«, *YouTube*, hochgeladen am 10.07.2018, <https://youtu.be/LlgWqcHXD8w>, abgerufen am 01.10.2024.
- LOIPERDINGER, MARTIN**, *Julius Pinschewer. Klassiker des Werbefilms*, absolut MEDIEN, Booklet zur DVD 2010.
- MOHON, LEE [EDITOR]**, »First Footprints On Another World«, [Fotographie], *NASA*, zuletzt aktualisiert am 18.07.2014, [https://www.nasa.gov/centers/marshall/history/apollo11\\_140718.html](https://www.nasa.gov/centers/marshall/history/apollo11_140718.html), abgerufen am 01.10.2024.
- [O. N.], *Luis de Briceño. El Fenix de Paris [Nachkomposition der Melodien, Instrumentalimprovisationen und Bearbeitungen: Vincent Dumestre]*, Le Poème Harmonique / Vincent Dumestre, Alpha, Booklet zur CD 2011.
- [O. N.], »»Succession Composer« Nicholas Britell on How He Crafted the Music of Season 2«, *YouTube*, hochgeladen am 03.07.2020, <https://youtu.be/xgJUmZgGHUI>, abgerufen am 01.10.2024.
- SCHMITT, WOLFGANG M.**, »ANTICHRIST – Kritik & Analyse zu Lars von Triers Meisterwerk«, *YouTube*, hochgeladen am 12.07.2013, <https://youtu.be/hmyP3ibsC6I>, abgerufen am 01.10.2024.
- SANZ, GASPAR**, *Zarabanda* [Version A], Konzertmitschnitt hochgeladen am 23.04.2012, Victoria Botero, soprano, Beau Bledsoe, baroque guitar, Elizabeth Suh Lane, violin [and] director, Brandon Draper, percussion, Zhana Spaprova, palmas, <https://youtu.be/y16mKw6karA>, abgerufen am 01.10.2024.
- [SANZ, GASPAR], *Zarabanda* [Version B], Konzertmitschnitt hochgeladen am 07.07.2011, José Pablo Jimenez, viola da gamba, Vladimir Bendixen, fídula y voz, Manuel Mejía Armijo, laúd y guitarilla, Liamma Pestana, guitarra de cinco órdenes, Jorge Morenos, quinta huapanguera y voz, Casilda Madrazo, [danza y voz], Casilda Madrazo, [danza], <https://youtu.be/za2p6bPW4Wc>, TC 00:00:00–00:04:51, abgerufen am 01.10.2024.
- WILLIAMS, JOHN**, *Home Alone 2: Lost in New York*, La-La Land Records, CD 22012.

## 7.7 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

**ABBILDUNG 1:** In der Arbeit zu analysierende Untersuchungsgegenstände. (S. 14)

**ABBILDUNG 2:** Richard Wagners *Ritt der Walküren* aus der Oper *Die Walküre* (WWV86 B) in David Wark Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* (USA 1915) (oben) und Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) (unten). (S. 20)

**ABBILDUNG 3:** Werbung und Scherenschnitt treffen in *DAS GEHEIMNIS DER MARQUISE* (Julius Pinschewer und Lotte Reiniger, D 1921/1922) aufeinander. Die Marquise übergibt ihrem Liebhaber Seife und Creme (oben). Das für Nivea zentrale Weiß (es ist mit dem Produkt und der Herkunft des Markennamens verbunden) tritt vor dem dunklen Hintergrund besonders hervor (siehe auch unten). (S. 26)

**ABBILDUNG 4:** In *DIE CHINESISCHE NACHTIGALL* (Julius Pinschewer, D 1928) geht es um einen Vogel (oben), dessen Gesang Tri-Ergo für den Kaiser (unten) einfangen soll. (S. 33)

**ABBILDUNG 5:** In *KIRMES IN HOLLYWOOD. EIN PUPPENSPIEL* (Julius Pinschewer, D 1930) verhilft die Nestlé-Schokolade (oben) dem Protagonisten im Boxring zum Sieg (Mitte), woraufhin er die schöne Arabella für sich ergattern kann (unten). Das Kampfgeschehen wird durch die Arie *Votre toast, je peux vous le rendre* aus der Oper *Carmen* von Georges Bizet begleitet. (S. 36)

**ABBILDUNG 6:** *STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE* (George Lucas, USA 1977). Das Kenobi- bzw. Machtmotiv in der Funktion der Ahnung. Prinzessin Leia übermittelt eine Nachricht an einen noch nicht in Erscheinung getretenen Empfänger (oben). Dass es sich hierbei um Obi-Wan Kenobi handelt, deutet das Leitmotiv zwar an, lässt sich aber erst in der Retrospektive erklären. Ebenso gibt das Motiv der Sehnsucht Luke Skywalkers Ausdruck (unten). Später wird dieser Sehnsucht durch das Treffen auf seinen Mentor Obi-Wan Kenobi, der ihn in die Geheimnisse der Macht einführt, entsprochen und das Abenteuer beginnt. (S. 96)

**ABBILDUNG 7:** *STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE* (George Lucas, USA 1977). Das Kenobi- bzw. Machtmotiv in der Funktion der Vergegenwärtigung. Das Motiv trifft auf das visuelle Erscheinen Obi-Wan Kenobis, womit deren Verknüpfung erlernt wird (oben). Kurz darauf (das Motiv

erklingt erneut) erklärt Obi-Wan Kenobi, als Repräsentant der Macht, worum es sich bei letzterer handelt (unten). (S. 97)

**ABBILDUNG 8:** STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE (George Lucas, USA 1977). Das Kenobi- bzw. Machtmotiv in der Funktion der Erinnerung. Motiv und die Stimme Obi-Wan Kenobis sind in jenem Moment zu vernehmen, als sich Luke, obwohl sein Mentor bereits tot ist, an ihn erinnert bzw. Kenobi, nun als Teil der Macht, weiterhin auf ihn Einfluss nimmt (oben). Luke vertraut sich daraufhin der Macht an und zerstört dadurch den Todesstern (unten). (S. 98)

**ABBILDUNG 9:** Das Zeichen nach der Definition von Ferdinand de Saussure. (S. 124)

**ABBILDUNG 10:** Das Zeichen nach der Definition von Charles Sanders Peirce. (S. 125)

**ABBILDUNG 11:** Zeichendefinition bzw. semiotisches Dreieck nach Winfried Nöth, leicht bearbeitet. (S. 128)

**ABBILDUNG 12:** Ikon, Index und Symbol – abgeleitet aus den Ausführungen von Charles Sanders Peirce und Winfried Nöth. (S. 128)

**ABBILDUNG 13:** Auszug aus den von Umberto Eco genannten Konnotations-kategorien – hier: eigene Paraphrasierung, gekürzt. (S. 132)

**ABBILDUNG 14:** Musiksemiotische Zeichendefinition nach den Ausführungen von Eero Tarasti (unter Nutzung Winfried Nöth'scher Begrifflichkeiten). (S. 134)

**ABBILDUNG 15:** Musik ohne Bedeutung – übertragen auf die Zeichendefinitionen von Ferdinand de Saussure (oben) und Charles Sanders Peirce (unten). (S. 135)

**ABBILDUNG 16:** Heteronomieästhetik vs. Autonomieästhetik und Subpositionen – paraphrasiert nach den Ausführungen von Felix Maria Gatz und Winfried Nöth. (S. 137)

**ABBILDUNG 17:** Endosemantik vs. Exosemantik – paraphrasiert nach den Ausführungen von William Bright, Wilson Coker und Winfried Nöth. (S. 138)

**ABBILDUNG 18:** Inneres Ikon und externes Zeichen (Symbol) nach Eero Tarasti. (S. 142)

**ABBILDUNG 19:** Analysemodell *Kunstmusik im Werbefilm*. (S. 156)

**ABBILDUNG 20:** Überblick über Untersuchungsgegenstände. (S. 159)

- ABBILDUNG 21:** Untersuchungsraster, welches auf den Korpus angewandt wird. (S. 160)
- ABBILDUNG 22:** BORDER (Adam Hashemi, USA 2011). Zwei Grenzsoldaten, deren Feindschaft durch den Genuss des Coca-Cola-Getränks vorübergehend ausgesetzt wird. (S. 165)
- ABBILDUNG 23:** *Zarabanda* (Notenzeile Nr. 4) von Gaspar Sanz – notiert als Gitarrentabulatur (oben) und eine *çarauanda española muy facil* mit dem (Behelfs-)Titel *Andalo çarauanda* (unten, linke Seite) von Luis de Briceño. (S. 169)
- ABBILDUNG 24:** Originaltext der *çarauanda española* mit dem (Behelfs-)Titel *Andalo çarauanda* nach Luis de Briceño (linke Spalte) und die deutsche, teilweise sinngemäße, Übersetzung nach dem Booklet zur CD Luis de Briceño, *El Fenix de Paris* (rechte Spalte). (S. 171)
- ABBILDUNG 25:** *çarauanda française buena* von Luis de Briceño. (S. 173)
- ABBILDUNG 26:** Typischer Aufbau einer Sarabande, wie ihn Rainer Gstrein schildert. (S. 174)
- ABBILDUNG 27:** Text aus der Rindalo'schen Sarabandenarie *Lascia ch'io pianga* (Akt 2, Nr. 22) – nach der im Jahre 1711 veröffentlichten Version von Georg Friedrich Händel. (S. 176)
- ABBILDUNG 28:** Ausschnitt (Takte 1–20) aus der Rindalo'schen Sarabandenarie *Lascia ch'io pianga* (Akt 2, Nr. 22) – nach der im Jahre 1711 veröffentlichten Version von Georg Friedrich Händel. (S. 177)
- ABBILDUNG 29:** Louis Pécours Werk *Recueil de dances contenant un très grand nombres des meilleures entrées de ballet* enthält eine Fülle von an Musik gekoppelten Solo- und Paartänzen. Vor allem bei Letzteren spielt Symmetrie eine große Rolle: So ist etwa die gezeigte *Sarabande a deux* (links und Mitte) von Punkt- und die *Sarabande pour deux hommes* (rechts) von Achsensymmetrie geprägt. Es wird vor allem die an den Sarabanden-Paartanz angelehnte Punktsymmetrie sein, welche für den in diesem Kapitel zu analysierenden Werbefilm eine bedeutende Rolle spielen wird (siehe dazu Kap. 5.1.5). (S. 179)
- ABBILDUNG 30:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437). (S. 180)
- ABBILDUNG 31:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 1–5 (oben) und Analyse (unten). (S. 181)

- ABBILDUNG 32:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 6–11 (oben) und Analyse (unten). (S. 183)
- ABBILDUNG 33:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 12–16 (oben) und Analyse (unten). (S. 184)
- ABBILDUNG 34:** Zusammenfassung. Strukturelle, harmonische, motivische und rhythmische Analyse der *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437) von Georg Friedrich Händel. (S. 185)
- ABBILDUNG 35:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 17–28 [bzw. 1–16]. (S. 186)
- ABBILDUNG 36:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 17–21 [bzw. 1–5] (oben) und Analyse (unten). (S. 187)
- ABBILDUNG 37:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 22–27 [bzw. 6–11] (oben) und Analyse (unten). (S. 188)
- ABBILDUNG 38:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 28–32 [bzw. 12–16] (oben) und Analyse (unten). (S. 189)
- ABBILDUNG 39:** Zusammenfassung. Strukturelle, harmonische, motivische und rhythmische Analyse von *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437) von Georg Friedrich Händel. (S. 191)
- ABBILDUNG 40:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB/USA 1975). Totale (unten) des Duells zwischen Redmond Barry (oben) und John Quin (Mitte). (S. 194)
- ABBILDUNG 41:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB/USA 1975). Mehrere Durchläufe der *Sarabande* antizipieren den anstehenden Tod des kleinen Bryans. Die Bilder zeigen das innige Verhältnis zwischen Vater und Sohn – eine Art Abgesang auf das familiäre Idyll. In der letzten Einstellung (unten, rechts) erfährt Barry Lyndon durch Reverend Runt von der plötzlichen Abwesenheit seines Sohnes. Die Musik verstummt. (S. 197)
- ABBILDUNG 42:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB/USA 1975). Im Übergang vom Krankenbett des Kindes (oben) hin zur Trauermarsch-Sequenz vollzieht sich eine musikalische Steigerung. Anstelle der Soloinstrumentierung ist in der vorliegenden *Sarabanden*-Variante unter anderem ein breiter Streicherapparat mit Pauken zu hören (unten). (S. 200)
- ABBILDUNG 43:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB/USA 1975). Die El-

tern des verstorbenen Kindes in desolater Lage. Barry Lyndon verfällt der Trunksucht (oben) und Lady Lyndon sucht Halt im Glauben (unten). Die solistisch vorgetragenen Streicher der darunterliegenden *Sarabanden*-Variante sind Ausdruck der Trauer, Klage und Zerbrechlichkeit. Damit setzt sich die Instrumentierung der den Trauermarsch antizipierenden Sequenz zwischen Vater und Sohn fort. Die Bilder sind, passend dazu, von einer relativen Lichtarmut geprägt. (S. 203)

**ABBILDUNG 44:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB/USA 1975). Lord Bullingdon (oben) fordert Barry Lyndon (unten), zum Duell. Zu hören ist eine Variante der *Sarabande*, welche in ihrer Instrumentierung jener gleicht, wie sie im Duell zwischen Barry Lyndon und John Quin zu hören war – will heißen: Kontrabass, nach unten transponierte Oberstimme, pizzicato-Spielweise, ruckartige Streichereinschübe und Schlagwerk. Die visuelle Ebene bedient sich an Elementen der Chiaroscuro-Technik aus der Malerei. Damit wirkt die Szene noch dramatischer. (S. 204)

**ABBILDUNG 45:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB/USA 1975). Duell zwischen Lord Bullingdon und Barry Lyndon. Das visuell wie narrativ formulierte Friedensangebot (Tauben im Hintergrund, Barry Lyndon feuert zur Seite) wird abgelehnt. Die *Sarabanden*-Variante behält ihren martialischen Ausdrucksgehalt bei. (S. 206)

**ABBILDUNG 46:** BARRY LYNDON (Stanley Kubrick, GB/USA 1975). Der Protagonist nach dem Verlust seines Beins. Auffällig ist die lange Verweildauer in der Einstellung, womit sie, trotz langsamer Kamerafahrt, fast statisch und gemäldeartig wirkt. Dem Zustand Barry Lyndons entsprechend ist jene Variante der *Sarabande* zu vernehmen, die bereits im Vorfeld des Todes des kleinen Bryans zu hören war. (S. 207)

**ABBILDUNG 47:** Zusammenfassung über den Einsatz verschiedener *Sarabanden*-Varianten sowie zugehörige musikalische Eigenschaften und objektrelationale bzw. konnotative Umfelder. (S. 209)

**ABBILDUNG 48:** ANTICHRIST (Lars von Trier, D/DK/FI/PL/S 2009). Das Elternpaar beim Geschlechtsakt verletzt fahrlässig die Aufsichtspflicht (oben), wodurch das Kind aus dem Fenster fällt (unten). Die Zinnfiguren mit den Aufschriften *pain*, *grief* und *despair* (Mitte) stehen eng verknüpft mit jenem, was auditiv mit der Sarabandenarie Händels (*Lascia ch'io pianga*) ausgedrückt wird. Die die Sequenz überlagernde Stimmung entzieht dem Visuellen des Weiteren seine Farbe. Das »ungebremst Se-

xuelle« (Marschall), manifestiert über die Farbenpracht, verblasst somit und verliert symbolisch seine Relevanz. (S. 214)

**ABBILDUNG 49:** LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT (Jaco Van Dormael, B/F/L 2015). Im Traum weint Aurélie (oben) um ihre abgetrennte Hand, welche eine schlittschuhbahnartige Choregraphie für sie aufführt (unten). Zu hören ist Händels Sarabandenarie *Lascia ch'io pianga*, welche laut Éa auch Aurélies innere Musik darstellt. Die Worte »*Lascia ch'io pianga*« fallen hier nicht zufällig synchron mit dem Fallen von Aurélies Tränen zusammen. (S. 216)

**ABBILDUNG 50:** Vier der von Éa im Film LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT (Jaco Van Dormael, B/F/L 2015) Auserwählten mit wesentlichen Personenbeschreibungen und dem jeweils zugeordneten, kunstmusikalischen Werk. (S. 217)

**ABBILDUNG 51:** Struktur der Musikkompilation im Werbefilm BORDER (Adam Hashemi, USA 2011). (S. 219)

**ABBILDUNG 52:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 1–8 (oben) und Aufbau sowie Ausgestaltungsaspekte der für den Werbefilm BORDER (Adam Hashemi, USA 2011) bearbeiteten Sektion 1 (unten). Das *p* in der Tabelle steht jeweils für piano. (S. 221)

**ABBILDUNG 53:** Georg Friedrich Händels *Variation 1* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), Takte 1–8 (oben) und Aufbau sowie Ausgestaltungsaspekte der für den Werbefilm BORDER bearbeiteten Sektion 2. (S. 223)

**ABBILDUNG 54:** Für BORDER (Adam Hashemi, USA 2011) komponierte Robert Miller drei Übergangstakte (Sektion 3), die nicht aus Georg Friedrich Händels Ursprungsmaterial stammen und in Sektion 4 münden. Das Notenbild, das durch Höranalyse entstanden ist, zeigt den Verlauf zweier Solostreicher. (S. 224)

**ABBILDUNG 55:** Georg Friedrich Händels *Sarabande* aus der *Suite* in d-Moll (HWV 437), 9–16. (S. 225)

**ABBILDUNG 56:** Border (Adam Hashemi, USA 2011). Im Werbefilm offenbart sich der mimisch wie kleidungsstilistisch getragene Antagonismus zwischen zwei Soldaten gleich in der Exposition (Sektion 1). (S. 228)

**ABBILDUNG 57:** BORDER (Adam Hashemi, USA 2011). Eklektizistische Elemente (Tonanlage und Satellitenschüssel) als frühes Zeichen der Ironie. Außerdem: Punksymmetrischer Bildaufbau und Bewegungsablauf aus verschiedenen normalsichtigen Perspektiven. Die strenge Bildordnung

sowie die dargestellte Feindschaft geht auf auditiver Ebene einher mit dem Erklingen von Teilen der *Sarabande* in der Grundversion (Sektion 1). (S. 230)

**ABBILDUNG 58:** Punktsymmetrischer Bildaufbau und Bewegungsablauf aus der Perspektive der Draufsicht in *BORDER* (Adam Hashemi, USA 2011). (S. 230)

**ABBILDUNG 59:** *BORDER* (Adam Hashemi, USA 2011). Nachdem sich der Soldat in Rot-Braun eine Flasche Coca-Cola öffnet (oben), blickt der Soldat in Blau-Grau sehlich hinüber (unten). Ab diesem Moment endet jedes soldatische Pflichtbewusstsein. Zu hören sind hier plötzlich Versatzstücke der Händel'schen *Variation 1* (Sektion 2). (S. 233)

**ABBILDUNG 60:** *BORDER* (Adam Hashemi, USA 2011). In Sektion 3 (Übergang) finden sich im Hinabgleiten einer Streichermelodie Elemente des Mickeymousing, indem sich, synchron zur Musik, auch der Soldat in Blau-Grau nach unten bewegt und den Höhepunkt einleitet. (S. 235)

**ABBILDUNG 61:** *BORDER* (Adam Hashemi, USA 2011). Im Moment des totalen Genusses vernimmt man den musikalischen Höhepunkt. Zu hören ist der Beginn von Sektion 4 bzw. die Grundversion der *Sarabande* – allerdings in gesteigerter Form. (S. 237)

**ABBILDUNG 62:** *Border* (Adam Hashemi, USA 2011). Dem Moment des Genusses (oben) folgt die Scham (Mitte und unten). Die *Sarabande* in ihrer Grundversion (welche die Ordnung repräsentiert) und die vollzogene Handlung würden hier nicht zusammenzupassen, weshalb die Musik kurz verstummt. (S. 238)

**ABBILDUNG 63:** Struktur der Musikkompilation im Werbefilm *BORDER* (Adam Hashemi, USA 2011) – hier mit der Einteilung des Werbefilms in Einleitung, Hauptteil und Ende. (S. 240)

**ABBILDUNG 64:** *BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER* (Ringan Ledwidge, GB 2013). Der Mausekönig (links, von hinten) konfrontiert den Nussknacker (Mitte), nachdem er und die Protagonistin Clara (rechts) gemeinsam getanzt haben. (S. 241)

**ABBILDUNG 65:** Tabellarische Übersicht über die einzelnen Nummern von *Der Nussknacker* op. 71 von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky sowie damit verbundene Handlungsinhalte und weitere Bemerkungen nach Thomas Kohlhasse (originale Orthografie wurde beibehalten). (S. 250–253)

**ABBILDUNG 66:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2,

Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Klavierauszug sowie Kenntlichmachung der A-B-A'-C-Struktur. (S. 257)

**ABBILDUNG 67:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 1–4 des Klavierauszugs (oben) und Analyse (unten). (S. 258)

**ABBILDUNG 68:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 5–8 des Klavierauszugs (oben) und Analyse (unten). In der Partitur (siehe dazu Abbildung 70) erklingt in Takt 6 (erste Achtelnote) zusätzlich ein a (Septime), das in der harmonischen Analyse (obwohl im Klavierauszug nicht zu finden) zusätzlich berücksichtigt wurde. (S. 259)

**ABBILDUNG 69:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 9–12 des Klavierauszugs (oben) und Analyse (unten). In der Partitur (siehe dazu Abbildung 70) erklingt in Takt 9 (vierte Achtelnote) zusätzlich ein a (Septime), das in der harmonischen Analyse (obwohl im Klavierauszug nicht zu finden) berücksichtigt wurde. Das a des vorherigen Klanges (Takt 9, dritte Achtelnote) kann alternativ zum darauffolgenden hinzugedacht werden. (S. 261)

**ABBILDUNG 70:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 1–19 der Partitur. (S. 263)

**ABBILDUNG 71:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Marsch* (Akt 1, Nr. 2) aus *Nussknacker* op. 71, Klavierauszug sowie Kenntlichmachung der A-B-A'-C-Struktur. (S. 264–265)

**ABBILDUNG 72:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Marsch* (Akt 1, Nr. 2) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 41–42 des Klavierauszugs (oben) und Analyse (unten). (S. 267)

**ABBILDUNG 73:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Marsch* (Akt 1, Nr. 2) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 43–44 des Klavierauszugs (oben) und Analyse (unten). Mit einem Pfeil (»→«) werden Durchgangsharmonien gekennzeichnet. (S. 268)

**ABBILDUNG 74:** Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Marsch* (Akt 1, Nr. 2) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 41–49 der Partitur. (S. 270)

**ABBILDUNG 75:** Ballettartig tanzende Fee aus *FANTASIA* (James Algar und Samuel Armstrong, USA 1940) (links) und Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71, Takte 13–15

der Partitur (rechts). Relevante Akkorde treten zugunsten der Bewegungsunterstreichung in arpeggierter Form auf. (S. 273)

**ABBILDUNG 76:** Clara und der (vom Fluch befreite) Nussknacker-Prinz in Boris Stepanovs SHCHELKUNCHIK (SU 1973). Auch hier erklingt Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Nussknacker* op. 71. (S. 276)

**ABBILDUNG 77:** Choreographiertes Chaos am Morgen des Abflugs – aus HOME ALONE 2: LOST IN NEW YORK (Chris Columbus, USA 1992). (S. 279)

**ABBILDUNG 78:** THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS (Joe Johnston und Lasse Hallström, USA 2018). Die zum Bösen gewechselte Zuckerfee samt ihrer Armee. Die martialisch und militaristisch anmutende Sequenz wird – als musikalisches Äquivalent dazu – von einer mit Schlagwerk, Blechbläsern und breitem Streicherapparat versehenen Version des *Tanzes der Zuckerfee* aus Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Nussknacker* op. 71 getragen. (S. 281)

**ABBILDUNG 79:** Leopold Stokowski in FANTASIA (James Algar und Samuel Armstrong, USA 1940) (oben) und Gustavo Dudamel in THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS (unten) – beide erscheinen, auf einem Podest stehend, in silhouettierter Form und dirigieren (unter anderem) Teile der *Nussknacker*-Musik (op. 71) Pjotr Iljitsch Tschaikowskys. (S. 283)

**ABBILDUNG 80:** Wie FANTASIA (James Algar und Samuel Armstrong, USA 1940) arbeitet auch THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS (Joe Johnston und Lasse Hallström, USA 2018) mit Balletteinlagen. Neben eher klassischem Tanz (oben) finden sich in im letztgenannten Film auch modernere Einschübe (unten). (S. 284)

**ABBILDUNG 81:** Struktur der Musikkompilation *Baileys Nutcracker Remix*, d. h. der Musik zum Werbefilm BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Rinôan Ledwidge, GB 2013). (S. 285)

**ABBILDUNG 82:** *Baileys Nutcracker Remix* – Aufbau des A-Teils. Die Taktangaben beziehen sich auf den *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Der Nussknacker* op. 71 von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. (S. 287)

**ABBILDUNG 83:** *Baileys Nutcracker Remix* – Aufbau des B-Teils. Die Taktangaben beziehen sich auf den Marsch (Akt 1, Nr. 2) aus *Der Nussknacker* op. 71 von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. (S. 288)

**ABBILDUNG 84:** *Baileys Nutcracker Remix* – Generalpause und Aufbau des A'

Teils. Die Taktangaben beziehen sich auf den *Tanz der Zuckerfee* (Akt 2, Nr. 14) aus *Der Nussknacker* (op. 71) von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. (S. 288)

**ABBILDUNG 85:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Exposition – Clara (oben) , Der Nussknacker (Mitte) und der Mausekönig (unten). (S. 291)

**ABBILDUNG 86:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Clara und ihre Freundinnen vor (oben) und nach dem Eintritt (unten) in die Räumlichkeiten der Party-Gesellschaft. An der Schwelle entfalten sich die Klangfarbe der Celesta ebenso wie die warmen Farben der Bilder. (S. 292)

**ABBILDUNG 87:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Clara und ihre Freundinnen erhalten Baileys-Getränke (oben). Im Hintergrund ist *Candyland* zu lesen (unten). Die damit erreichte, subtile Eingliederung des beworbenen Getränkes in die Reihe der Leckereien, die sowohl im Ballett als auch im Ursprungstoff benannt und betant werden, erweist sich als kluger Schachzug. (S. 294)

**ABBILDUNG 88:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Clara und der Nussknacker tanzen in einer Weise, die dem klassischen Ballett entlehnt ist. (S. 295)

**ABBILDUNG 89:** Der Nussknacker im roten Gewand: In BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013) (oben) und in THE NUTCRACKER AND THE FOUR REALMS (Joe Johnston und Lasse Hallström, USA 2018) (unten). (S. 296)

**ABBILDUNG 90:** BAILEYS CHRISTMAS NUTCRACKER (Ringan Ledwidge, GB 2013). Clara tritt den Mausekönig. Im Ursprungstoff und in vielen Adaptionen wird der Schuh hingegen geworfen. (S. 299)

**ABBILDUNG 91:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) – Das Kleinkind macht seinen ersten Schritt. (S. 302)

**ABBILDUNG 92:** Christian Schilling ist einer der beiden Regieführenden zu FOOTPRINT (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). (S. 303)

**ABBILDUNG 93:** Zweiteilige Gliederung der Tondichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss – hier nach Julia Liebscher. (S. 312)

**ABBILDUNG 94:** Richard Strauss' *Einleitung* (Behelfstitel) aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 1–22 der Partitur. (S. 315)

**ABBILDUNG 95:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30,

Takte 1–9 der Partitur. Teile des Bassfundaments, hier gebildet durch Orgel und große Trommel. (S. 316)

**ABBILDUNG 96:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 1–9 der Partitur. Naturthema (ab Takt 5, Trompeten), Wechsel von C-Dur auf c-Moll (ab Ende Takt 7) sowie Paukeneinsatz (ab Takt 7). (S. 317)

**ABBILDUNG 97:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 10–12 der Partitur. Harmonische Wanderung von c-Moll zu C-Dur. (S. 319)

**ABBILDUNG 98:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 6–8 (links) und 10–12 (rechts) der Partitur. Der Kammtton innerhalb der Streichersektion erreicht in der fortlaufenden Komposition neue Höhen. Dies ist als Konkretisierung des Prozessgedankens zu verstehen. (S. 320)

**ABBILDUNG 99:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 6–8 (links) und 10–12 (rechts) der Partitur. In der Holzbläsersektion verdichtet sich die Instrumentierung zunehmend, indem in den Takte 10–12 drei große Flöten hinzukommen. (S. 321)

**ABBILDUNG 100:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 14–22 der Partitur. Es ist folgende, grobgliedrige Stufenabfolge innerhalb der Kadenz auszumachen: I-IV-I-VI-V-I. (S. 322)

**ABBILDUNG 101:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 14–17 (oben) des Klavierauszugs mit funktionsharmonischen Analysen (unten). Mit einem Pfeil (»→«) werden Durchgangsharmonien gekennzeichnet. (S. 323)

**ABBILDUNG 102:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 10–17 der Partitur. Das arpeggierte Hinabgleiten der Posaunen in Form eines C-Dur-Akkordes findet sich ab der zweiten Zählzeit von Takt 17. (S. 325)

**ABBILDUNG 103:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 18–22 (oben) des Klavierauszugs mit funktionsharmonischen Analysen (unten). (S. 325)

**ABBILDUNG 104:** Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 14–21 der Partitur. Steigender Kammtton in den ersten Violinen. (S. 326)

**ABBILDUNG 105:** Aspekte des holistischen Anspruches sowie der Entwick-

lung in der *Einleitung* der Tondichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss. (S. 327)

**ABBILDUNG 106:** Die *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss im Zusammentreffen mit relevanten Entwicklungsschritten in 2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB/USA 1968). (S. 330)

**ABBILDUNG 107:** Die Bordcomputer *HAL9000* aus 2001: A SPACE ODYSSEY (Stanley Kubrick, GB/USA 1968) (oben) und *AUTO* aus *WALL-E* (Andrew Stanton, USA 2008) (unten). Die äußerliche Ähnlichkeit muss als ikonische Objektrelation verstanden werden. (S. 333)

**ABBILDUNG 108:** *WALL-E* (Andrew Stanton, USA 2008). Der Kapitän erhebt sich (oben) und läuft wackeligen Schrittes (unten) hinüber zum Bordcomputer *AUTO*, um diesem die Kontrolle über das Raumschiff zu entziehen. Zeitgleich erklingt Richard Strauss' *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30. (S. 334)

**ABBILDUNG 109:** *TOY STORY 2* (John Lasseter, USA 1999). Buzz Lightyear springt auf schwebenden Brückenelementen, welche bei Kontakt die einzelnen Töne des Naturthemas (c–g–c) aus der *Einleitung* von *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss wiedergeben (oben). Nach Erklängen des sich anschließenden vierten (e) und fünften Tones (es) fällt die Brücke, dem Sprung auf Moll in der Ursprungskomposition folgend, zusammen und der Held stürzt in die Tiefe (unten). (S. 335)

**ABBILDUNG 110:** Die Charaktere Derek und Hansel schlagen in *ZOOLANDER* (Ben Stiller, AUS/D/USA 2001) unter anderem mit einem Knochenwerkzeug auf einen Computer ein (oben). Zu hören sind Affengeschrei und die *Einleitung* aus der Tondichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss. Damit wird visuell wie auditiv auf die Primatenszene in 2001: A SPACE ODYSSEY angespielt (unten). (S. 337)

**ABBILDUNG 111:** *CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY* (Tim Burton, AUS/GB/USA 2005). Ein Oompa Loompa schaut sich im TV die Primatenszene aus 2001: A SPACE ODYSSEY an (oben). Willy Wonka lässt eine Schokoladentafel (es erklingt die *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss) schweben (Mitte) und in das TV-Gerät beamen, wo sie den Platz des Monolithen einnimmt (unten). (S. 339)

**ABBILDUNG 112:** *LISA'S PONY* (Carlos Baeza, SKOR/USA 1991) aus der Serie *THE SIMPSONS* ([Idee:] Matt Groening, SKOR/USA 1989–). Es erfolgt eine direkte audiovisuelle Anspielung auf die Primatensequenz in 2001: A

SPACE ODYSSEY: Neben seinen Artgenossen, die durch den Monolithen Entwicklungssprünge vollziehen (oben), nutzt der Hauptcharakter Homer diesen lediglich als gemütliche Sitzgelegenheit (Mitte und unten). Begleitet wird die Szene von der *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Strauss. (S. 341)

**ABBILDUNG 113:** Die Folge LISA'S PONY (Carlos Baeza, SKOR/USA 1991) (oben) bildet einzelne Kameraeinstellungen aus 2001: A SPACE ODYSSEY (unten) detailliert nach. (S. 342)

**ABBILDUNG 114:** A BYCLOPS BUILT FOR TWO (Susan Dietter, SKOR/USA 2000) aus der Serie FUTURAMA ([Idee:] David X. Cohen und Matt Groening, SKOR/USA 1999–2003, 2007–2013, 2023–). Auch die über die Strauss'sche *Einleitung* dargestellte Weiterentwicklung des Internets stellt in FUTURAMA keinen Fortschritt im eigentlichen Sinne dar. Zwar ist das Internet begeh- und wahrnehmbar (oben links und oben rechts), weshalb beim Eintritt die *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30 von Richard Straus erklingt (oben rechts). Jedoch ist es, wie das heutige Internet, durchdrungen von aufdringlicher Werbung (unten links) und dubiosen Angeboten (unten rechts). (S. 344)

**ABBILDUNG 115:** Richard Strauss *Einleitung* aus *Also sprach Zarathustra* op. 30, Takte 13–19 des Klavierauszugs (jeweils oben) und harmonische Gegebenheiten sowie in FOOTPRINT [Version A] und FOOTPRINT [Version B] verwendete Takte (grau hinterlegt) (jeweils unten). (S. 348)

**ABBILDUNG 116:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Jeder Ton des Naturmotivs aus der *Einleitung* von *Also sprach Zarathustra* (Richard Strauss) scheint eine gesamte Einstellung binden zu können. Gleichzeitig bringt man in drei Schritten das Handlungsziel des Protagonisten Alex in Erfahrung. (S. 350)

**ABBILDUNG 117:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der Kopf des Kindes dreht sich um eine imaginierte y-Achse. (S. 352)

**ABBILDUNG 118:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Das Raumschiff dreht sich um eine imaginierte z-Achse. (S. 352)

**ABBILDUNG 119:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Gepaart mit dem Sound einer startenden Rakete erheben sich auch das Kind bzw. die auf die Kleidung aufgestickte Rakete

in die Lüfte. Auf musikalischer Ebene dominiert das zweite c des Naturthemas. (S. 353)

**ABBILDUNG 120:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der Aufwärtsbewegung des Kindes bzw. der Rakete ist die Abwärtsbewegung des Großvaters entgegengesetzt. (S. 354)

**ABBILDUNG 121:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Mit der akkordischen Bewegung von C-Dur auf F-Dur steht das Kind erstmals auf eigenen Beinen. Bildlich und narrativ wie musikalisch ist ein erster Höhepunkt erreicht. Musikalisch, weil der Initialpunkt der kadenzialen Festigung im Fokus steht, bildlich und narrativ, weil der über dem Kind liegende Sternenhimmel ungeahnte Potenziale symbolisiert. (S. 355)

**ABBILDUNG 122:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Die musikalische Entwicklung (Auftreten von kompletten Dreiklängen) geht mit jener des Kindes einher, indem es mit der gezeigten Kameraeinstellung erstmalig eine PoV-Perspektive einnimmt. Mit dem Abkippen vom Kopf des Kindes rollt ebenso die Einstellung nach links weg. Das Prinzip der immerwährenden Bewegung bleibt erhalten. (S. 356)

**ABBILDUNG 123:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der Hund verdichtet mit seinem Raumanzug den objektrelationalen bzw. konnotativen outer space-Gedanken (oben). Die leicht untersichtige Großaufnahme der Beine lässt das Kind noch gigantischer wirken (unten). (S. 357)

**ABBILDUNG 124:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der emotional aufgeladene Gesichtsausdruck der Mutter fällt mit einem sich an tonleiterfremden Material bedienenden Dreiklang mit zusätzlicher Sixte ajoutée (f, as, c, d) zusammen. Der Akkord verkörpert einen musikalisch ausgedrückten Als-ob-Moment, da er eigentlich nicht in einem C-Dur-System beheimatet ist, trotzdem aber subdominantisch agiert. Er ist insofern Ausdruck und Evozierungsimpuls eines emotionalen Überraschungsgefühls. (S. 358)

**ABBILDUNG 125:** Der Schuhabdruck eines Apollo 11-Astronauten auf dem Mond (oben) gleicht dem Abdruck des Kindes aus FOOTPRINT [hier Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) in der Nivea-Dose in hohem Maße (unten). (S. 359)

- ABBILDUNG 126:** Der Funkspruch von Neil Armstrong (links) und jener, wie er in FOOTPRINT (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) variiert wird (rechts). (S. 360)
- ABBILDUNG 127:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Der Hund beobachtet das Kind (oben), während die Kamera anschließend noch einmal die Perspektive des Kindes einnimmt. Das Ziel ist fast erreicht, weshalb die Musik zwischen Tonika und Durchgangsharmonien hin und her pendelt. Das erlösende c in der Melodie kann aber noch nicht erreicht werden. (S. 361)
- ABBILDUNG 128:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Mit dem Erklingen der Tonikaparallele erscheint die Totale, in welcher das Kind das Raumschiff fast in den Händen hält. Noch auf der sich anschließenden Dominante aber wechselt das Bild auf das zu bewerbende Produkt. (S. 362)
- ABBILDUNG 129:** FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014). Mit der Tonika schließt die Mutter die Cremedose (oben) und es erscheint der Schriftzug »*The first step to care*« (unten). (S. 363)
- ABBILDUNG 130:** Lens Flares als visuelle Kennung für zeitgenössische Science-Fiction-Filme und konnotative bzw. objektrelationale Erweiterung für den outer space-Konnex. FOOTPRINT [hier Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (oben) vollzieht hier Querbezüge zu den Werken Jeffrey Jacob Abrams' (unten). Zu sehen ist ein Filmstill aus STAR TREK INTO DARKNESS (USA 2013). (S. 364)
- ABBILDUNG 131:** Einstellungs- und Taktabfolgen in FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (linker Filmstreifen) und FOOTPRINT [Version B] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (rechter Filmstreifen) – Übersicht 1 von 3. (S. 366)
- ABBILDUNG 132:** Einstellungs- und Taktabfolgen in FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (linker Filmstreifen) und FOOTPRINT [Version B] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (rechter Filmstreifen) – Übersicht 2 von 3. (S. 367)
- ABBILDUNG 133:** Einstellungs- und Taktabfolgen von FOOTPRINT [Version A] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (linker Filmstreifen) und FOOTPRINT [Version B] (Eugen Merher und Christian Schilling, D 2014) (rechter Filmstreifen) – Übersicht 3 von 3. (S. 369)

**ABBILDUNG 134:** Untersuchungsraaster, welches auf den Korpus angewandt wird. (S. 363)

**ABBILDUNG 135:** Analysemodell *Kunstmusik im Werbefilm*. (S. 364)

**ABBILDUNG 136:** Übersicht – Musikhistorische und kompositorische Analysen. (S. 377)

**ABBILDUNG 137:** Übersicht – Filmhistorische Analysen. (S. 378)

**ABBILDUNG 138:** Übersicht – Analysen der Bearbeitung der Musik. (S. 380)

**ABBILDUNG 139:** Holistische Analysen und übergeordnete Ergebnisse. (S. 385–387)



# Kunstmusik im Werbefilm

Tschaikowskys Musik im Baileys-Werbespot, Händels Komposition im Coca-Cola-Clip und Strauss' Tondichtung im Einsatz für Nivea-Produkte: Nicht nur nimmt die vorliegende Studie diese Doppelphänomene genau unter die Lupe, auch zeigt sie, dass die Verwendung von Kunst- bzw. klassischer Musik im Werbefilm voll etabliert ist.

Was durchweg auffällt: Kunstmusik wurde und wird vor allem *zeitlich* genutzt, das heißt, mit der Musik mitschwingende Konnotationen werden bewusst in den Werbefilm überführt, dort perpetuiert und im Sinne der Werbebotschaft neu verarbeitet bzw. kontextualisiert.

Damit sind kunstmusikführende Werbefilme aus der Perspektive der Musikwissenschaft einerseits Teil der zu vervollständigenden Rezeptionsgeschichte klassischer Musik. Aus medien-, film- und kunstwissenschaftlicher Sicht sind visuelle und narrative Verarbeitungsweisen innermusikalischer Konnotationsgehalte andererseits von hohem analytischen, ästhetischen und schöpferischen Erkenntniswert.

Die vorliegende Monografie versteht sich als dezidiert transdisziplinärer Beitrag sowie praktische Impulsgeberin für Musik-, Film- und Medienschaffende. Sie ist zeitgleich Dissertationsschrift (summa cum laude) und wurde mit dem Promotionspreis der Eberhard Karls Universität Tübingen ausgezeichnet.

