

**Ein Weltenregisseur -**

**Filmmusikalität und Filmästhetik im Werk Gustav Mahlers**

vorgelegt von  
Stephan Wolff

Von der Fakultät I – Geisteswissenschaften  
Der Technischen Universität Berlin  
Zur Erlangung des akademischen Grades

Dr.phil.

genehmigte Dissertation

Berichter: Prof. Dr. Christian Martin Schmidt  
Berichter: Prof. Dr. Heinz von Loesch

Tag der mündlichen Prüfung: 23.01.2009

Berlin 2009

**D 83**

“Sie brauchen gar nicht mehr hinzusehen - das habe ich schon alles wegkomponiert!“

Gustav Mahler zu Bruno Walter  
während einer Bergtour

# Inhalt

## Vorab

- Vorwort 5
- Zusammenfassung 6

## Kapitel 1: Einleitung und Problemstellung 7

- Konkretisierung der Fragestellung 12
- Das Missverständnis bei Mahler 18
- Polystilistik und Universalität 21
- Montagetechnik 24
- Das Filmverwandte und der Zeichenbegriff 27
- Beispiele von gespeicherter Bedeutung 31
- Ebenen der Bedeutung 38
- Methode 43
- Zielsetzung 44
- Gliederung der Arbeit 45

## Kapitel 2: Ausgangslage 46

- Grundlagen 46
- Möglichkeiten der Eingrenzung 48
- Forschungsbereiche Film und Filmmusik 53
- Übersicht über die bisherigen Arbeiten 54
- Schlussfolgerungen aus Kapitel 2 59

## Kapitel 3: Historische Aspekte 60

- Vorbemerkung 61
- Mahler, Romantik und Filmmusik 64
- „Autonome Musik“ und „Filmmusik“ zu Beginn der Moderne 66
- Geschichtslosigkeit von Filmmusik und das Tradition-Fortschritt-Problem bei Mahler 67
- Leitmotiv und Stimmung 72
- Gesamtkunstwerk 76
- Zur Rezeption des Banalen 81
- Psychologische Ursachen der Filmmusik/Mahlers psychologische Musik 84
- Realismus und Abhandenkommen 89
- Schlussfolgerungen aus Kapitel 3 98

<b>Kapitel 4: Analyse</b>	<b>99</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Erzählender Auftakt bei Hauptthemen</b> 101</li> <li>• <b>Intervall-Beziehungen zwischen Hauptthemen Mahlers und Filmthemen</b> 106 <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Vermeidung von reinen Dreiklangsbildungen</b> 106</li> <li>• <b>Sexte und Septime in der Melodie</b> 109</li> <li>• <b>Tonleitern und Tonleiter-Ausschnitte</b> 110</li> <li>• <b>Quarten und Quinten</b> 111</li> </ul> </li> <li>• <b>Zum Spannungsverhältnis zwischen Harmonie und Melodie</b> 116</li> <li>• <b>Harmonik</b> 117</li> <li>• <b>Dynamik</b> 118</li> <li>• <b>Instrumentation</b> 120</li> <li>• <b>Aufteilung in Blöcke vs. konzertante Schreibweise</b> 125</li> <li>• <b>Tutti-Stellen und episodenhafter Auftritt</b> 127</li> <li>• <b>Tacet</b> 129</li> <li>• <b>Disposition und Raumklang</b> 132</li> <li>• <b>Rhythmus und Patterns</b> 134</li> <li>• <b>Form, Lied und Film</b> 138</li> <li>• <b>Schlussfolgerungen aus Kapitel 4</b> 141</li> </ul>	
<b>Kapitel 5: Theoretischer Teil</b>	<b>143</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Vorbemerkung</b> 144</li> <li>• <b>Systemtheoretischer Erklärungsversuch</b> 147</li> <li>• <b>Stereotypen, Märchen und Rituale</b> 154 <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Vorbemerkung</b> 154</li> <li>• <b>Stereotypen</b> 158</li> <li>• <b>Märchen</b> 161</li> <li>• <b>Rituale</b> 163</li> <li>• <b>Schlussfolgerungen aus Kapitel 5</b> 169</li> </ul> </li> </ul>	
<b>Kapitel 6: Zusammenfassung, Ausblick und Ergebnis</b>	<b>170</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>179</b>
<b>Anhang</b>	<b>182</b>

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit begann 2004 unter dem Arbeitstitel „Antizipation orchestraler Filmmusik im Werk Gustav Mahlers“.

Den Zusatz „Weltenregisseur“ habe ich einem Brief des jungen Mahler entnommen (Brief an Friedrich Löhr, Gustav Mahler, Briefe, S.33). Mahler bezeichnet Gott in dieser Weise.

*Kassel, 1. Jänner 1885*

*Seltsam genug habe ich die ersten Minuten dieses Jahres verlebt Ich saß gestern abend allein bei ihr und wir erwarteten beinahe stumm die Ankunft des neuen Jahres. Ihre Gedanken weilten nicht bei dem Gegenwärtigen, und als die Glocke schlug, und Tränen aus ihren Augen stürzten, da kam es so furchtbar über mich, daß ich, ich sie nicht trocken durfte. Sie ging in das Nebenzimmer und stand eine Weile stumm am Fenster, und als sie wiederkam, still weinend, da hatte sich der unnennbare Schmerz wie eine ewige Scheidewand zwischen uns aufgestellt, und ich konnte nichts anderes, als ihr die Hand drücken und gehen. Als ich vor die Türe kam, da läuteten die Glocken, und vom Turm tönte der feierliche Choral. Ach, lieber Fritz, - es war alles, als ob der große Weltenregisseur es recht kunstgerecht hätte machen wollen. Ich habe die Nacht im Traume durchgeweint. Meine Wegtafeln: Ich habe einen Zyklus Lieder geschrieben, 60 vorderhand sechs, die alle ihr gewidmet sind. Sie kennt sie nicht. Was können sie ihr anderes sagen, als was sie weiß. Das Schlußlied will ich mitschicken, obwohl die dürftigen Worte nicht einmal einen kleinen Teil geben können. - Die Lieder sind so zusammengedacht, als ob ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht, und so vor sich hin wandert*

Mit dem Fortschreiten dieser Arbeit wuchs für mich die Einsicht, dass das Bewusstsein des „Weltenregisseurs“ in ganz besonderer Weise auf Mahler selbst zutrifft, auf sein Bedürfnis Welten mit seiner Musik zu umfassen. Zugleich stärkte sich meine Überzeugung, dass die Mahlerschen Welten mit dem Handwerkszeug des Films besonders gut beschrieben werden können.

Namentlich danken möchte ich an dieser Stelle Prof. Dr. Christian Martin Schmidt, dessen Hinweise zur klaren Begriffsbildung das Gelingen dieser Arbeit erst ermöglichten.

Herrn Alexander Schröder behalte ich in dankbarer Erinnerung für die großzügige Überlassung seiner Mahler-Privatbibliothek.

Dank gilt Mr. David Peter Coppen, Sibley Music Library, Eastman School of Music, Rochester, für die unproblematische Beschaffung von Kopien einiger Filmmusik-Partituren.

Meiner Mutter danke ich für ihre fortwährende Ermutigung.

Meiner Frau Petra danke ich für ihre Hilfe bei der Bewältigung englischer Textpassagen und ihre jahrelange Geduld.

Berlin, Mai 2008

Stephan Wolff

## Zusammenfassung

Mit dem Rückblick auf die Wirkungsgeschichte des Werkes Gustav Mahlers im Zwanzigsten Jahrhundert fällt auf, dass es immer wieder zu markanten Berührungen mit dem ästhetischen und praktischen Feld des Films gekommen ist. So verwendet die Musikforschung zuweilen filmtechnische Begriffe, um die Lesart des Werkes zu konkretisieren und Strukturen bei Mahler beschreiben zu können. Konzertprogramme und Musikzeitschriften belegen aber auch, dass der spezifische „Mahler-Klang“ häufig mit orchestraler Filmmusik in Verbindung gebracht wird, wie auch umgekehrt Filmmusik für Rezensenten, aber auch für das Publikum, des Öfteren nach Mahler klingt. Darüber hinaus sind einzelne Kompositionen Mahlers häufig direkt einem Film unterlegt worden. Den bekanntesten Fall bildet die Verwendung des „Adagietto“ aus der Fünften Symphonie in Luchino Viscontis Film „Tod in Venedig“ von 1971. Dass das Werk Mahlers so häufig in einem Atemzug mit dem Film genannt wurde, wurde vielfach als ästhetisch problematisch oder als Missverständnis der eigentlichen Intentionen Mahlers gewertet.

Die bisherigen Ansätze behandeln das beschriebene Phänomen nur an der Oberfläche. In dieser Arbeit wird erstmals der Versuch unternommen, die Wechselbeziehungen zwischen dem Werk Mahlers und der Filmmusik bzw. der ihr zugrunde liegenden Filmästhetik eingehend zu analysieren. Ausgehend von den Mahler-Forschungen von Floros und Eggebrecht erfolgt zunächst eine Klassifikation der Fragestellung in Unterfragen, die Rückschlüsse auf geeignete Lösungsansätze erlaubt. In einem historischen Teil werden Ergebnisse aus Musikforschung und Filmgeschichte zugrunde gelegt, um anschließend die Filmnähe Mahlers anhand von konkreten Begriffen zu erschließen. Hier spielt bereits die Unterordnung von Musik unter ein globales Ziel wie beispielsweise ein Gesamtkunstwerk eine Rolle. In der eigentlichen Analyse wird Mahlers Musik direkt Filmmusik gegenüber gestellt; die praktische Umsetzung der Konzepte wird in diesem Teil verdeutlicht.

In einem theoretischen Teil wird nochmals nach der Bildhaftigkeit von Mahlers Musik gefragt. Im systemtheoretischen Ansatz werden die Anforderungen der Teilsysteme Musik und Bild untersucht und es wird dargestellt, wie die Teilsysteme zusammenarbeiten können. Hierbei, wie auch bei den Fragen nach Stereotypen und Ritualen, werden erneut der szenische Ansatz Mahlers und die Nähe zum filmischen Gedankengut nachgezeichnet.

Den Abschluss der Arbeit bilden konkrete Hinweise auf die Entwicklung der Mahler-Rezeption, die Feststellung von Forschungsdesideraten und ein Ausblick auf künftige Forschungsaufgaben.

## Kapitel 1: Einleitung und Problemstellung

Das Werk Gustav Mahlers hat für die Musik der Moderne an verschiedenen Eckpunkten eine herausragende Rolle gespielt. Dass Mahler zumindest für Symphonieorchester heute einer der meistaufgeführten und - aufgenommenen Komponisten ist, liegt nicht so sehr an den zahlreichen Untersuchungen, sondern zunächst an dem - sicherlich unverabredeten - gemeinsamen Aufbruch von Orchestern, Dirigenten und Publikum zu einer neuen Ästhetik, die das künstlerische Ziel bei der kommunikativen und virtuoson Leistung des Musikers und weniger bei der handwerklichen Unanfechtbarkeit des Komponisten suchen. Denn unanfechtbar war Mahler zu keinem Zeitpunkt. Arnold Schönberg fühlte die Notwendigkeit, Mahler in der „Prager Rede“ vom Vorwurf der Banalität zu befreien. Dahlhaus spricht 1977 von der „rätselhaften Popularität“ Mahlers<sup>1</sup> und es wird nachgefragt, ob Mahlers Musik als „durchgesetzt“ gelten darf. Leonard Bernstein, der Mahler immer wieder aufnahm und aufführte, betont die geistige Verbindung Mahlers mit dem modernen Menschen und die prophetische Aussage in seiner Musik, womit er sich letztlich zur Rechtfertigung Mahlers auf außermusikalische Bereiche beruft - von der Musik selbst spricht er vergleichsweise selten.<sup>2</sup>

Eine wesentliche Ursache für die wieder erwachsene Bedeutung Mahlers in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts liegt jedoch in einem Film: Im Jahr 1971 drehte Luchino Visconti „Morta in Venezia“, nach Thomas Manns Erzählung. Man kann wohl behaupten, dass dieser Film - insbesondere auch seine Verbindung mit Mahlers Musik - in gewisser Hinsicht unvermeidbar war. Thomas Mann hat die Hauptfigur seiner Novelle in wesentlichen Punkten an der Person Gustav Mahlers orientiert. Insofern lag es nahe, dass Visconti seine Verfilmung dieses Stoffes mit Mahlers Musik unterlegte. Dass die Musik Gustav Mahlers in einem Film verwendet wird, ist also zunächst kein unvorhersehbares Ereignis. Das Besondere und Bedenkenswerte liegt in der Wirkung und der Einheitlichkeit, die Mahlers Musik zusammen mit Bildern erzielt. Hinzu kommt, dass diese besondere Synthese auch bei anderen Filmen beobachtet werden konnte, z.B. bei Syberbergs Karl-May-Verfilmung<sup>3</sup> und bei dem DEFA-Spielfilm „Lotte in Weimar“<sup>4</sup> (ebenfalls nach

---

<sup>1</sup> Dahlhaus 1977, a.a.O.

<sup>2</sup> Man lese das Mahler-Kapitel in Bernstein, Musik, die offene Frage

<sup>3</sup> Karl May. Dokumentarspiel, Deutschland 1974, Regie: Hans Jürgen Syberberg, Buch: Hans Jürgen Syberberg, Musik: Gustav Mahler; wenn nicht besonders erwähnt, ist im Folgenden das Produktionsland der zitierten Filme die USA.

<sup>4</sup> DDR 1975, Buch und Regie: Egon Günther

Thomas Mann). Von verschiedenen Seiten wurde bereits vermutet, dass Mahlers rätselhafte Popularität mit der Bildhaftigkeit seiner Musik zu tun hat. Gerhard Müller schreibt 1999 für die Berliner Festwochen:

*Noch vor wenigen Jahrzehnten war seine Sinfonik verpönt und galt als Zeichen schlechten Geschmacks. Das hat sich nun gewandelt, doch durch das alte Urteil schwingt der deutsche Antisemitismus, es ist nicht nur ästhetisch. Bevor er in der Reihe der Rühmenswerten erscheint, stand er in der Reihe der Verfemten. Trotz Willem Mengelberg, Anton Webern, der ein überragender Mahler-Dirigent war, trotz Bruno Walter blieb er unbekannt bis in die sechziger Jahre hinein. Da schlug seine Stunde, bezeichnenderweise nicht im Konzertsaal. Der Durchbruch kam mit einem Film, Lucino Viscontis *Tod in Venedig* nach der Novelle von Thomas Mann. Dessen morbide Atmosphäre wurde untermalt mit dem Adagietto aus der 5. Sinfonie. Es wirkte schockierend wie eine Offenbarung. Wenig später erschien ein anderer Thomas-Mann-Film, *Lotte in Weimar*, eine DEFA-Produktion mit dem Hollywood-Star Lilly Palmer in der Rolle der alternden Goethe-Freundin Charlotte Buff. Während die Kamera über Weimar und den Ettersberg schweifte, erklangen Ausschnitte aus der 6. Sinfonie. Es war Mahlers Musik, die in diesem elegischen, ein scheinbar hermetisch intaktes heiter-klassisches Weimar beschwörenden Film die Schatten des KZs von Buchenwald projizierte, das auf dem Ettersberg gelegen hatte, als Thomas Mann den Roman im fernen Los Angeles schrieb.<sup>5</sup>*

In dieser Arbeit geht es um die Frage, was das „Filmhafte“, das Filmverwandte in Mahlers Musik ist; weiterhin geht es darum, ob dieser Bereich, sofern er klar gefasst werden kann, etwas über die Musik Mahlers und ihre Stellung im historischen Ablauf erhellend aussagen kann. Es geht damit um Schnittstellen zwischen der Musik Mahlers und dem, was Filme und Filmmusiken ausmacht, also um den Raum zwischen scheinbar inkompatiblen Bereichen. Einem „Mahler-Puristen“ erscheint wohl jede Verbindung des nach dem „Höchsten“ strebenden, rastlosen und suchenden Mahler mit dem stark am Geschmack der Massen orientierten Medium Film und der Musik, welche ihn „auspolstert“, als unwahrscheinlich, als Fehlgriff, als ästhetisches Sakrileg. Dies ist für sich gesehen bereits ein Fall von Hybrid: Als vielleicht erster Komponist vereinigt Mahler in seiner Tonsprache das (vielleicht) Wertlose, Banale mit dem Erhabenen, mit der Darstellung des Menschlich-Übermenschlichen, das sonst nur durch Philosophie und Religion dargestellt werden kann. Thomas Mann bezeichnet Mahler als den Mann, „... in dem sich, wie ich zu erkennen glaube, der ernsteste und heiligste künstlerische Wille unserer Zeit verkörpert.“<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Gerhard Müller, Ost-West-Wochenzeitung vom 15.10.1999, Berliner Festwochen 1999.

<sup>6</sup> Brief von Thomas Mann an Gustav Mahler nach der Uraufführung der Achten Sinfonie, Alma Mahler, Briefe, S. 474

Aber Mahlers Musik ruft in der Vorstellung des Hörers Bilder hervor - und sie tut dies öfter und in stärkerem Maße, als man es von „Konzertsaal-Musik“ üblicherweise gewohnt ist. Die „schüchtern“ eintretende Oboe im Scherzo der Fünften Sinfonie (NB1) ist eine von einer übergroßen Anzahl von kleinen und großen Szenen, die sich in Mahlers Musik finden. Mahler selbst erwartet von seinen Zuhörern, die „inneren Ohren und Augen“ mitzubringen.<sup>7</sup>

## NB1

The image shows a musical score for the beginning of the Scherzo from Mahler's Fifth Symphony, measures 322-332. The score includes parts for Oboe (Ob.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Oboe part is marked 'schüchtern' and 'pp'. The Violin I part is marked 'gestellt' and 'pp'. The Violin II part is marked 'gestellt' and 'pp'. The Viola part has a 'Solo' section marked 'f' and 'sm'. The Violoncello part is marked 'pp'.

Herkömmliche Analyseverfahren werden der Musik Mahlers nur unzureichend gerecht. Formmodelle der klassisch-romantischen Tradition tauchen bei Mahler zwar auf, sind aber für die Entwicklung des musikalischen „Sinns“ ohne essentielle Bedeutung.<sup>8</sup> Obwohl somit die Sätze der Sinfonien immer wieder traditionelle Formen zur Anwendung bringen, bringt die Strukturanalyse keine wesentlichen Erkenntnisse über den „Gehalt“ und die Bilder, die Mahler vor dem inneren Auge des Hörers errichtet, sind mit dem Nachweis einer bestimmten Kompositionstechnik nicht zu erklären. Für die Frage nach dem poetischen und literarischen Gehalt der Musik ist es wenig aufschlussreich, wenn beispielsweise ein zweites Thema nachgewiesen wird oder festgestellt wird, dass das zweite Thema eine Variation des ersten ist. Die außermusikalischen Bezüge erlangen in den Programmen, die Mahler

<sup>7</sup> „... so dass man ohne wörtliche Erläuterung den Empfindungs- und Erlebungsgehalt in sich aufnehmen kann, wenn man die inneren Ohren und Augen dazu mitbringt ... eine wahre Befreiung wäre es für mich, einmal Einen zu finden, der aus sich und aus der Partitur heraus, sehend und hörend wird..“, Brief an Ludwig Schiedermair, 2.11.1900, bei Blaukopf S. 228

<sup>8</sup> Vgl. Querbach a.a.O.; Stahmer S. 214: „... der Gehalt ... ist .. weniger ... aus übergeordneten Formverläufen ableitbar. Erst die Analyse des Gehaltes selbst vermag eine Deutung des Textes zu leisten.“

seinen Werken vorübergehend beigab, eine gewisse flüchtige und unvollkommene Gestalt; sie erscheinen auch in den vertonten Texten sowie in einigen Überschriften. Dennoch bleiben viele Fragen offen, zumal Mahler selbst gegen die Festlegung durch Programme Einwände erhob. Im Übrigen sind es auch die programm- und überschriftlosen Sätze - wie beispielsweise das bei Visconti verwendete Adagietto aus der Fünften Sinfonie - welche beim Hörer „bildhaft“, „erzählend“, „programmatisch“ ankommen.<sup>9</sup>

Bei umfassender Betrachtung erscheint eine Analyse auf der rein musikalischen Ebene für das tiefere Verständnis der Musik Mahlers mehr oder weniger fruchtlos, so dass allgemein, insbesondere aber auch für diese Arbeit, die These berechtigt erscheint:

*Die Musik Mahlers ist mit herkömmlichen musikwissenschaftlichen Methoden nicht zufrieden stellend erklärbar.*

Die Tatsache, dass das herkömmliche musikwissenschaftliche Vokabular für die Beschreibung der Musik Mahlers nicht ausreicht, führt bei den verschiedenen Versuchen, Mahlers Musik zu erklären, zur Heranziehung von Begriffen, welche an architektonische Betrachtung oder auch an filmtechnische Analysen erinnern. Ruzicka erwähnt, im Vokabular Adornos, „Suspension“ und „exterritoriale Felder“.<sup>10</sup> Zenck<sup>11</sup> spricht von „Tonräumen“ und „Auflösungsfeldern“, von „Abblenden als Zäsuren“ und „Einblenden der Akkordblöcke“. An einer Stelle heißt es:

*„... Musikalisch entsteht dieser Eindruck dadurch, dass Falten und Akkordhälften aufgeklappt werden, der ganze Akkordblock gestaucht und sein dynamisches Potential nach linearer Fortsetzung vertikalisiert wird. Präzise verläuft der Zusammenbruch, der zunächst wie ein Aufeinandertürmen von Akkorden gehört wird, nach einer Konstruktion von Zäsuren ...“<sup>12</sup>*

Eberhard Klemm schreibt von der „Verräumlichung“ in der Musik Mahlers, von „Räumen“ und „Feldern“.<sup>13</sup> Hierbei Mahler mit Schubert vergleichend meint Klemm: „*das Zeitbewusstsein wird sistiert ... das Subjekt, das nicht mehr in der Ichform erzählt, durchmisst Räume.*“ Klemm weist auch auf eine psychologische Komponente des räumlichen Erfah-

<sup>9</sup> Ob die inhaltliche Information der Musik den Rezipienten so erreicht, wie sie vom Komponisten intendiert war, ist freilich eine andere Frage.

<sup>10</sup> Ruzicka S. 105

<sup>11</sup> Zenck S. 215

<sup>12</sup> Zenck S. 217

<sup>13</sup> Eberhard Klemm, Notizen zu Mahler, Eine Herausforderung S. 67f., 71,72

rens von Musik hin, die Alfred Lorenz schon bei Richard Wagner festgestellt hat: *„Wenn man ein großes Werk mit allen seinen Einzelheiten vollständig beherrscht, so kommen manchmal Augenblicke vor, wo das Zeitbewusstsein plötzlich weg ist und das ganze Werk, ich möchte sagen ‚räumlich‘ alles in höchster Genauigkeit zusammen, im Bewusstsein gleichzeitig vorhanden ist.“*<sup>14</sup>

Der Versuch, Mahlers Musik mit außermusikalischen Bereichen zu erklären, führt in ein weites Feld von Kunst und kultureller Metaphorik. Es wird zwar immer wieder darauf hingewiesen, dass Mahler, trotz einer gelegentlich beobachteten Verwandtschaft mit Dostojewskij<sup>15</sup>, keine Geschichten erzählt,<sup>16</sup> dennoch werden vielfach Vergleiche mit literarischen Werken, insbesondere mit Romanen, angestellt, um die Gestalt der Kompositionen beschreiben zu können. Sie reichen von Don Quijote<sup>17</sup> über Oliver Twist<sup>18</sup> bis hin zu Madame Bovary und Anna Karenina<sup>19</sup>. Allerdings befände man sich dann in der Situation, das Schaffen Mahlers mit den Mitteln von Literaturwissenschaft erklären zu müssen.

Wenn die vorliegende Untersuchung nach einer Bildhaftigkeit in Mahlers Musik sucht, welche mit den bewegten Bildern des Filmes vergleichbar ist, so ist damit nicht gemeint, dass eine kontinuierliche, konsequente Geschichte aus seinen Werken ablesbar wäre. Eher verhält es sich so - und dies wird in den verschiedenen Unterabschnitten der Untersuchung eingehender dargestellt werden -, dass Bilder und Handlungsausschnitte in der Art einer disparaten Unvorhersehbarkeit, wie sie in einem Traum stattfindet, vorgefunden werden. Allerdings haben Untersuchungen auch die Nähe des Films zum Traum freigelegt. Die Zufallsfolge von Bildern „ohne Drehbuch“, die in einem Sinfoniesatz Mahlers abgelesen werden kann, ist mithin kein Grund die Filmnähe seines Werkes von vorneherein auszuschließen.

---

<sup>14</sup> zit. nach Klemm a.a.O.

<sup>15</sup> Alma Mahler:

<sup>16</sup> Adorno, Mahler, S. 96, Zenck S. 220

<sup>17</sup> Osborne aaO

<sup>18</sup> A.Newcombe, Nachw. bei Samuels, S. 149

<sup>19</sup> Samuels S. 150

## Konkretisierung der Fragestellung

Die Formulierung zweier Fallkonstellationen soll dazu beitragen, die für die Untersuchung entscheidende Fragestellung soweit zu konkretisieren, dass Methode und Ziel an Klarheit gewinnen.

### 1. Fallkonstellation: Mahler klingt nach Filmmusik bzw. es klingt umgekehrt Filmmusik nach Mahler.

Innerhalb dieser Fragestellung wird originale Filmmusik untersucht, Musik also, die speziell für bzw. anlässlich eines Films geschaffen wurde. Diese erste Fallkonstellation betrachtet also nicht das „Morta in Venezia“- Phänomen (Mahlers Musik passt zu Filmen), sondern stellt die Frage nach den Ursachen für den „Filmklang“ von Orchestermusik, nach dem, was Filmmusik typischerweise ausmacht und ob - oder wo - es sich bei Mahler wiederfindet. In der musikalischen Analyse<sup>20</sup> werden Filmthemen und filmmusikalische Sequenzen mit dem Werk Mahlers verglichen. Hierbei ist es nicht das erste Ziel, nachzuweisen, dass Filmkomponisten bei Mahler „abschreiben“; das Ziel der vorliegenden Untersuchung soll nicht sein, Einflussquellen und Techniken der Filmmusik darzustellen (wenngleich es an einigen Stationen der Forschung erforderlich werden mag, auch diese Fragen näher zu beleuchten) sondern zu belegen, dass die Beziehungen zwischen der bildhaften Musik Mahlers und der Musik, die für Filme geschrieben wird, sich über ein kollektives, intersubjektives, durch Ästhetik und Kompositionstechnik definiertes „Feld“ knüpfen, welches durch unbewusste Bezugnahme auf musikalische Gestalten und Figuren beschritten wird. Eine vergleichbare These wird durch Eggebrecht vertreten, der für Mahlers Technik, soweit er andere Stile hereinnimmt, weniger das Zitieren oder bewusste Abschreiben als vielmehr die „zufällige und unbewusste Identität“ als bestimmend ansieht. Eggebrecht spricht in diesem Zusammenhang vom „Schein des Bekannten“.<sup>21</sup> Auch für die vorliegende Aufgabe, soweit sie in der ersten Fallkonstellation formuliert wurde, geht es nicht vorwiegend um bewusst übernommene, "abgeschriebene" Melodien, sondern um Phänomenologie, um das Aufspüren der Schnittmenge zwischen Bereichen, die nur in wenigen Fällen durch Zitieren und vorsätzliches Kopieren, sondern durch den gemeinsamen "ob-

---

<sup>20</sup> Unten Kapitel 4.  
<sup>21</sup> Eggebrecht S. 183/4.

jektiven Geist" miteinander verbunden sind. An einem Beispiel<sup>22</sup> soll die beschriebene Problematik verdeutlicht werden:

## NB2



Die Filmmelodie (NB2) enthält musikalische Elemente, die mit Themen und Motiven Mahlers in Bezug gesetzt werden können. Die Takte 1 bis 5 und 11 bis 15 haben ähnliche Quartfälle, wie sie die Kernsubstanz der Introdution der Ersten Sinfonie (NB3) darstellen; der aufsteigende kleine Moll-Septakkord (T. 6/7) findet sich am Beginn des ersten Satzes der Fünften (NB5), während der große Moll-Septakkord in Takt 16/17 ein substantielles Motiv im ersten Satz der Dritten Sinfonie (NB4) darstellt; der chromatische Abgang am Ende des Themas erinnert an den Schluss des ersten Satzes der Zweiten Sinfonie, nicht nur der abwärts gerichteten Halbtonfolge wegen, sondern auch aufgrund der kontextuellen Situation: in beiden Fällen bildet der durch Halbtöne bestimmte Abgang den Schluss.

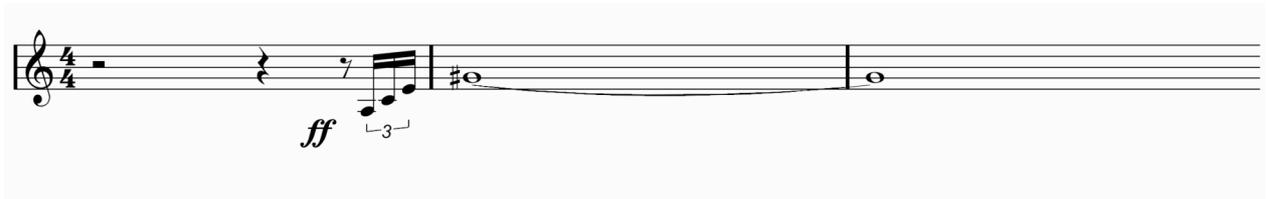
<sup>22</sup>

Thema der US-Fernsehserie „I Spy“, Komponist Earle Hagen.

## NB3



## NB4



## NB5



Ein ähnlicher Fall ist die Quartfolge des „Star Trek“ - Themas (NB7), welche sich - nicht wörtlich, jedoch eng verwandt - in der Siebenten (NB6) und der Achten Sinfonie (NB8) findet. Auffallend ist auch, dass sich gemeinsam mit den Quartan-Anhäufungen der punktierte Rhythmus anfindet und zwar sowohl bei Mahler als auch in dem Filmmusik-Beispiel.

NB6



NB7

**Majestically**

Musical notation for NB7, a grand staff in 4/4 time. The notation is marked "Majestically". The piece consists of four measures. The first measure has a treble clef and contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure has a treble clef and contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third measure has a treble clef and contains a half note G5 and a half note F5. The fourth measure has a treble clef and contains a whole note G5. The bass staff has a bass clef and contains a whole rest in the first measure, and a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3 in the second measure. The third measure has a bass clef and contains a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The fourth measure has a bass clef and contains a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The key signature has one sharp (F#).

## NB8

Allegro impetuoso. *ff*

Chor

Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor

Orch.

Org.

Basskl. Fag.  
Kb. Org.

spi - ri - tus, ve(ni)

Trp.

1. Pos.

*pizz.*

Als vorläufige Beobachtung kann festgehalten werden: Mahler hat, mindestens im melodischen Bereich, mit Elementen gearbeitet, welche die Filmmusik des Zwanzigsten Jahrhunderts für ihren Zweck geeignet fand, ohne dass durch die Filmkomponisten immer eine *bewusste* Hereinnahme Mahlerscher Substanz erfolgte. Fallende Quartetten, aufgelöste Septakkorde und chromatische Schlussformeln mögen einige dieser Elemente sein. Auf weitere wird in den nachfolgenden Abschnitten eingegangen.

## **2. Fallkonstellation: Mahlers eigene Musik geht gut mit (bewegten) Bildern zusammen.**

Hier wird das Zusammengehen der originalen Musik Mahlers mit den Intentionen und den Charakteristika des Films, also der „Tod-in-Venedig“-Fall, näher betrachtet. Dass Mahlers eigene Musik mehrmals in Filmen eingesetzt wurde, ist für die Untersuchung insofern interessant, als dies ein Beleg für den grundsätzlich filmhaften Tonfall Mahlers sein kann. Die Tatsache ist jedoch auch als historische Konstante von Bedeutung, insbesondere bei der Beurteilung der so genannten „Renaissance“ Mahlers. Sein Werk erlangte in den sechziger und siebziger Jahren erneute Aufmerksamkeit und Beachtung in den Konzertsälen, aber auch über die Grenzen der musikwissenschaftlichen Forschung hinaus, in unterschiedlichen Bereichen. Die Förderung, die sein Oeuvre durch Adornos Schriften erhielt, trug zur Wahrnehmung Mahlers in intellektuellen Kreisen bei; die Popularität und den Status des „Durchgesetzt-Seins“ erlangte Mahlers Musik weit eher durch die von den Ästhetik-Theoretikern mit z.T. äußerst scharfer Kritik bedachten Medien, zu denen in diesem Zusammenhang auch der Film gerechnet werden muss.

Das Werk Mahlers ruft von jeher unterschiedliche Fragenkomplexe hervor, die die Gigantomanie seiner Werke, die Fragen nach dem „banalen“ Ursprung der thematischen Substanz, sowie auch die außermusikalischen Verknüpfungen einschließen. Die Frage nach der Wesensverwandtschaft Mahlers mit Film und Filmmusik mag - verglichen mit anderen Problemfeldern - vordergründig betrachtet als ein Randgebiet erscheinen. Sie stellt indes nach der hier vertretenen Ansicht eine Fokussierung anderer Bereiche, die bei Mahler eine Rolle spielen, dar, d.h. viele Forschungsfelder, die bei der Beschäftigung mit der Musik Mahlers auftauchen, werden durch die Suche nach der Filmverwandtschaft abgedeckt.

## Das Missverständnis bei Mahler

Die Problematisierung des Phänomens, dass Mahler nach Filmmusik klingt, wirft auch historische Aspekte auf. Es geht zunächst um solche Fragen, wie sie sich im Zusammenhang mit dem Oberbegriff „Einfluss“ stellen, Einfluss, den beispielsweise die romantische Epoche auf Mahlers Stil und auch auf den Stil der Filmmusik genommen hat. Die eigentliche Filmmusik, die original für einen Film und anlässlich eines Films geschriebene Musik, wurde von Spätromantik beeinflusst, nicht von Klassik.<sup>23</sup> Dies ist unstrittig. Es muss allerdings festgehalten werden, dass bereits der romantische Einfluss ausreicht, um eine problematische Situation für Mahlers Werk festzustellen und dies in doppelter Hinsicht: nicht nur, dass der romantische Duktus in musikhistorischer Ästhetik zur Wertung als „Kitsch“ führt, sondern es wird auch eine Bedeutung von Mahlers Musik, die über seine Lebenszeit hinausreicht, bereits mit der Feststellung der Bindung an die romantische Tradition angezweifelt, wenn nicht bestritten. Mahlers Stellung in der Musikgeschichte ist die eines Komponisten des Überganges zwischen Spätromantik und Moderne, so eine weit verbreitete Meinung.

Für Adorno liegt das Missverständnis bei Mahler darin dass, sein Werk kaum jemals im musikalischen Sinne „wörtlich“ zu nehmen ist:

*„Sagte Schönberg in seiner bedeutenden Abhandlung über Mahler, aus der Neunten Symphonie spräche nicht unmittelbar der Komponist, sondern ein Dritter, so hat er damit etwas getroffen, was mehr oder minder für alle seine Werke gilt und was das Unbehagen an ihm, als eines an Doppelbödigkeit, weithin erklärt. Kaum ein Thema, geschweige ein Satz von ihm, der buchstäblich als das genommen werden könnte, als was er auftritt; ein Meisterwerk wie die Vierte Symphonie ist ein Als-Ob von der ersten bis zur letzten Note. Musikalische Unmittelbarkeit und Natur wird von dem angeblich so naturseligen Komponisten bis in die Zellen der Erfindung hinein in Frage gestellt.“<sup>24</sup>*

Allerdings ist diese Aussage mit Einschränkungen zu versehen. Zum einen ist es fraglich, wie die „Katastrophen-Stellen“<sup>25</sup> bei Mahler anders zu deuten sein sollen, wenn nicht wörtlich. Zum anderen interpretiert Adorno Schönbergs Aussage in eine etwas andere Richtung: Wenn Schönberg von einem „Dritten“ spricht, so ist damit noch nicht gesagt, dass die Aussage, die dieser Dritte macht, eine „nicht gemeinte“ wäre. Anders ausgedrückt: Die Objektivität des Tones, die von Schönberg angesprochen wurde, ist mehr Gestalt als Ge-

<sup>23</sup> Flynn S. 14.

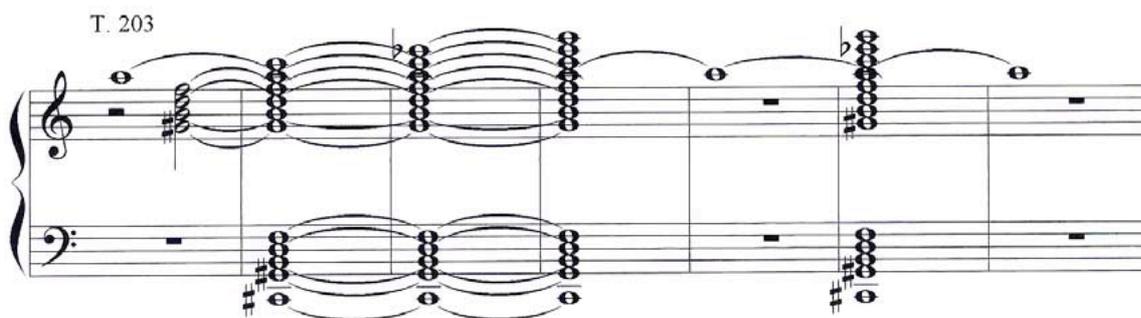
<sup>24</sup> Wiener Gedenkrede in: Quasi una fantasia, Frankfurt/M. 1963

<sup>25</sup> Zu finden insbesondere in der Sechsten, Neunten und der Zehnten Sinfonie.

halt; ob die Aussage wörtlich oder doppelbödig zu interpretieren ist, ist eine andere Frage. Das vielfach beobachtete „Sentimentale und Kitschige“ in Mahlers Musik kann das „Verlogene der Welt“ ausdrücken. Eggebrecht nennt diesen Teil einigermaßen neutral das „Traurig-Schöne.“ Das Hässliche, so findet Eggebrecht, hat Mahler in seine Musik eingebracht, um das Hässliche, welches er in der Welt vorfindet, darzustellen. An dieser Stelle konstatiert Gielen das "grandiose Missverständnis": Er sieht im Kitsch das Nebensächliche, das von der konsumierenden Masse als Hauptsache genommen wird.

Die Rezeption der Moderne stößt sich in Mahlers Werk also nicht an den Stellen, welche „hart“, „hässlich“ oder „expressionistisch“ sind. Es sind in erster Hinsicht die „schönen“ Stellen, die Probleme bereiten. Dies hängt mit der Tonalität in Mahlers Musik zusammen. Der neuntönige „Katastrophenakkord“ der Zehnten Sinfonie (NB9), der auch in Ken Russells Film „Mahler“<sup>26</sup> Anwendung findet, wird als Mahlers Eintritt in die neue Musik gewertet.

#### NB9



Es ist allerdings an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass alle um 1860 Geborenen - Strauss, Debussy, Sibelius, um die bedeutendsten zu nennen - im Wesentlichen einer, wenngleich modifizierten, tonalen Schreibweise verpflichtet blieben. Erst die 1880er-Generation vermochte die Atonalität für sich zu vereinnahmen und der 1874 geborene Schönberg schrieb noch nach dem ersten Weltkrieg immer wieder tonale Werke.

<sup>26</sup>

GB 1974; vgl. auch Schlüter S. 140

Tonalität in Mahlers Werk hat mit seiner Generation zu tun, aber auch mit seiner Zielsetzung, Bilder der „Welt“ zu vertonen. An mehreren Stellen wird deutlich, dass Mahler seine Musik als Widerspiegelung von "Wirklichkeit" meint. Dieser Realismus-Anspruch - der nicht zu erfüllen ist - wird in dieser Arbeit mit der Realismus-Illusion des Kinos in Bezug gesetzt. Ihm wird ein eigener Abschnitt innerhalb des historischen Teils ("Realismus und Abhandenkommen") gewidmet werden.

Wenn Mahlers Musik die Welt einerseits abbilden soll, andererseits jedoch "nicht so gemeint" ist, so gewinnt die Frage, ob es in der Kunst und in der Literatur so etwas wie "Realismus" geben kann, für das Werk Mahlers besondere Bedeutung. Es liegt daher nahe und wird auch immer wieder angenommen, dass Mahler neben dem Versuch, Realität durch Musik darzustellen, auch die Brechung und das Nicht-Meinen der Realität in sein Werk einbezieht. Die Darstellung von Träumen in seiner Musik und auch in den ausgewählten Texten, aber auch die Brechung der musikalischen Gefühlswelten durch Ironie geben Zeugnis von dieser für Mahler charakteristischen Tendenz, einer direkten Aussage sogleich einen Nebenweg, gewissermaßen eine andere Meinung zur Seite zu stellen.

## Polystilistik und Universalität

Einflüsse Wagners sind bei Mahler mindestens bis zur Achten Sinfonie relativ leicht nachweisbar, obgleich gerade in seinem Fall die Beschäftigung mit den Vorgängern mehr zu einem eigenen musikalischen Denken und zu eigenen kompositorischen Konzepten als zu schwärmerischem Epigonentum führte. Auch durch Bruckner, der vielfach unzutreffend als Lehrer Mahlers bezeichnet wird,<sup>27</sup> geriet Mahler nicht ernsthaft in Gefahr von der Ausbildung eines eigenen Personalstils abzukommen. Obwohl also Mahlers Musik für seine Anhänger sowie auch für seine Gegner einen individuellen und durchaus unverwechselbaren Tonfall hat, findet sich in seinem Werk eine auffällige Artenvielfalt von Musikformen und Genres: Märsche, Ländler, Fanfaren, Kinderlieder, Operettenmelodien, Jahrmarktsmusik, Fugen, Caféhausmusik etc. reihen sich scheinbar problemlos aneinander, wobei es eben dieses Konglomerat ist, welches für das Unverwechselbare des Mahlerschen Stils eine notwendige Bedingung darstellt. Entsprechend groß sind die Unterschiede der Stile, welche Mahler in seinen Werken anwendet. Man beachte in diesem Zusammenhang die außerordentlichen stilistischen Unterschiede, welche sich etwa zwischen der Zweiten Sinfonie und dem „Lied von der Erde“ befinden. Das Drama, welches sich in der Zweiten Sinfonie abspielt, thematisiert den Schrecken der Menschheit vor dem Tod, das kollektive Bewusstsein der Sterblichkeit und die Beschwörung der Auferstehung. Es verläuft in seiner klanglichen Umsetzung über hymnische Akkorde, die häufig von punktierten Rhythmen getragen werden. Es gipfelt in einem Schluss, der nicht als oberflächliches „Happy Ending“ sondern als Äußerung einer Zustandsveränderung im Sinne einer Läuterung und einer Synthese zu verstehen ist. Dass die Partitur an wesentlichen Punkten von Wagner, aber auch von Beethoven, herrührt, ist ebenso wenig zu überhören wie ihr deutlicher Einfluss auf John Williams' Musik zum Film „Superman“<sup>28</sup> und Jerry Goldsmiths „First Knight“.<sup>29</sup>

Auch das „Lied von der Erde“ hat Tod und Sterben zum Thema. Die Antriebskraft zu diesem Werk entspringt jedoch eher dem individuellen Bewusstsein vom eigenen Tod. Die teilweise sehr zart und differenziert gestaltete Musik korrespondiert mit einer beinahe eingeschüchternen Seele, die nicht mehr in der Lage (und auch nicht mehr daran interessiert) ist, durch eine imposante Auferstehungsszene die Todesfurcht zu besiegen. Der Begriff des *Bittersweet Ending* erscheint hier als die geeignete Bezeichnung, ein Terminus, der in

---

<sup>27</sup> „...auch besuchte Mahler die Lehrveranstaltungen Bruckners ...aber ein Lehrverhältnis kann man bei dem Charakter dieser Vorlesungen, in denen sich Bruckner ganz anders gab, als im Konservatorium, nicht ableiten.“ (Schreiber, S. 20).

<sup>28</sup> 1978, Regie: Richard Donner.

<sup>29</sup> 1995, Regie: Jerry Zucker, dt. „Der Erste Ritter“.

der Filmtheorie seinen Platz hat, zudem die häufigste und überzeugendste Art ist, eine Filmgeschichte zu beenden<sup>30</sup>. Das Ende ist hier nicht einfach oberflächlich-heiter (Happy Ending), es findet andererseits auch kein Untergang des Helden in der Katastrophe statt (Tragic Ending). Das Ende ist eher heiter-besinnlich, vorsichtig optimistisch mit einer nachdenklich stimmenden Komponente.<sup>31</sup>

Die Schreibweisen zwischen Mahlers Zweiter Sinfonie und dem „Lied von der Erde“ liegen weit auseinander: hier von Quarten und Quinten bestimmte Naturintervalle, Fernorchester, Einsatz von Orgel und Schlagzeugbatterie, dort pentatonische Melodik, sparsam-punktuelle Orchestrierung und modale Harmonik. Aber auch zwischen zeitlich näher liegenden Werken, wie der Zweiten und der Dritten Sinfonie, sind große stilistische Unterschiede auszumachen. Mahler selbst hat die Problematik dadurch beschrieben, dass er mit jedem Werk neu beginnen müsste; wer in nahezu jeder Komposition neue Stile anwendet, steht in stärkerem Maße vor neuen Aufgaben, als ein Komponist, der sich zwar mit formalen Problemen und instrumentatorischen und aufführungstechnischen Fragen auseinandersetzt, seinen Stil jedoch im Wesentlichen von einem Werk zum nächsten beibehält.

Mahlers künstlerische Vielfalt war für seine Zeitgenossen ein schwer begreifliches Phänomen. Sie äußert sich nicht nur in seiner kompositorischen sondern auch in seiner interpretatorischen Tätigkeit:

*„Vielleicht noch größer als seine Energie ist die Geschmeidigkeit und Biogsamkeit seines Geistes, die es ihm erlaubt, sich von Werk zu Werk, von Künstler zu Künstler derart zu verwandeln, daß er Werke und Künstler mit den feinsten Zeit- und Stileigentümlichkeiten zu reproduzieren imstande ist. **Diese Gabe, mit jedem Werke sich zu häuten, umzuschmiegen und sich ganz vom Geiste des Werkes erfüllen zu lassen, alte Werke mit geistreicher Überlegenheit historisch zu empfinden, moderne innerlich-bewegt als Mensch des XIX. Jahrhunderts, ist vor allem das Kriterium einer eminent modernen Begabung.** An den äußersten Grenzen seines Talentes stehen so auf der einen Seite Wagners „Tristan und Isolde“, auf der anderen Mozarts „Figaros Hochzeit“*

*Jenes dirigiert Mahler mit einer passionierten und ergriffenen Exaltation, die alle Leidenschaften des Werkes aus tiefstem Grunde aufpeitscht. Dieses mit einer zärtlichen und geistreichen Heiterkeit, die den intimsten Wendungen der Musik den letzten Glanz der Vollkommenheit gibt. Diese zwei Werke, die man bisher im Wiener Opernhause nie so vollendet gehört hat, scheinen mir Tiefen und Höhen der Natur Mahlers als Grenzen einzuschließen. An diesen Grenzen explodiert sein Talent am glänzendsten, intensivsten, blendendsten...“<sup>32</sup>*

Für Raymond Monelle ist die stilistische Vielfalt, welche Mahlers Werke aufweisen, ein Nachweis des „Rückzugs“ des Autors aus seinem Werk:

<sup>30</sup> Root, S. 81f.

<sup>31</sup> Sechs von elf Orchesterwerken Mahlers enden bittersüß: Zweite, Dritte, Vierte, Neunte und Zehnte Sinfonie sowie das „Lied von der Erde“.

<sup>32</sup> Max Graf über Mahler als Operndirigent bei Blaukopf S. 217.

*“The oddness of Mahler’s music begins to find some kind of explanation in this abdication of subjectivity. The evocation of genre, guarantee of emotional verisimilitude and present subjectivity is not available to him. The composer’s voice is absent from this music. The author is dead. In stead of strongly individualized themes, there are shreds of musical flotsam, echoes of the parade ground, the hunting field and the dance hall, nursery songs and children’s games. The principal pledge of the composer’s voice, by the end of the nineteenth century, was that particular stylistic signature that enables us to recognize an individual composer from a few measures of his music. Early listeners to Mahler were distressed to find no such signature in his music; on the contrary, he seemed to write in many styles. He was accused of “stylelessness” (Stillosigkeit), and Adorno turned this jibe in his favor, arguing that this very lack of a personal style was Mahler’s style, a style which was a unity of style and the suspension of style. The Wunderhorn idiom - bogus folk melody — was an obvious symptom of the composer’s wish to abdicate, to hand over the creative force to nature herself. But the whole principle of this music, based on the eradication of personal subjectivity, is a logical continuation of the Wunderhorn aesthetic; not I, but the wind, this music says (the title of Frieda Lawrence’s book on her husband D. H. Lawrence) —not I, but the countryside, the parade ground, hunting field, the Bierstube, the Jewish wedding, the great composer of the past, the tragic orator out of Nietzsche. And never, never the composer’s voice.”<sup>33</sup>*

## Montagetechnik

Um die Vorgänge in der Musik Gustav Mahlers beschreiben zu können wird des Öfteren der filmische Begriff der Montage verwendet.; teilweise geschieht dies mit Unterscheidungen, zum Teil aber auch in weitgehend synonyme Verwendung der Begriffe. Die Möglichkeit des Films, durch Schnitt und Überblendung Handlungs- und Situationssprünge zu realisieren - mithin Möglichkeiten der Aufhebung von zeitlicher Linearität - unterscheidet ihn wesentlich vom Theater und führte zur Forschung nach einer Filmsprache. Die Montagetechnik ist nach vorherrschender Meinung etwas, das den Film wesentlich ausmacht - für Adorno hat sie „im Film den ihr gemäßen Schauplatz.“<sup>34</sup> Deshalb muss der Begriff gerade im vorliegenden Kontext mit Bewusstheit und Präzision angewendet werden. Gelegentlich wird bei der Beschreibung solcher Schnitte und Sprünge auch von „Collage“ gesprochen, dies allerdings mehr im Zusammenhang mit dem Film als mit Mahler. Das Wesentliche der Montage besteht nach überwiegender Meinung darin, dass die zusammen gestellten Elemente einen neuen Kontext kreieren. Dies muss bei einer Collage nicht notwendigerweise der Fall sein. Die vorliegende Arbeit ist in Bezug auf das Werk Gustav Mahlers dem Begriff „Montage“ verpflichtet. Der auch für Mahlers Verfahren gelegentlich verwendete Terminus der „Collage“ erscheint nach der hier vertretenen Ansicht nicht angemessen.

N.J. Schneiders differenzierende Darstellung der Unterschiede zwischen Montage und Collage, die in der nachfolgenden tabellarischen Gegenüberstellung aufgezeigt ist, enthält die folgenden Kriterien<sup>35</sup>:

---

<sup>34</sup> Adorno. Ästhetische Theorie, S. 232

<sup>35</sup> Zu finden bei Schneider, Der Film die Mutter aller Künste.

Montage	Collage
Handwerklich professionell ausgeübt	Bisweilen eher zufällig, dilettantisch
Die Bestandteile sind im Endergebnis einer geschlossenen Werktextur aufgegangen.	Die Bestandteile bleiben im fertigen Werk disparat erkennbar; „offenes Werk.“
Kann eher konventionell (eindimensional) unter Einsatz von eigener Phantasie rezipiert werden. Kann normale Wahrnehmungsmöglichkeiten übersteigen.	Muss polystilistisch (mehrdimensional) rezipiert werden
Kontrolliertes Ergebnis (geschlossenes Werk)	Teilweise unkontrolliertes Ergebnis mit fest vorgegebener Verknüpfung, die vom Rezipienten nicht infrage gestellt wird) (Rezipient bringt eigene Verknüpfungsmöglichkeiten ein)
Die montierten Einzelteile sind Bausteine ohne Einzelwert	Die collagierten Ebenen behalten ihre Eigenständigkeit
Das ältere Prinzip (zu Beginn des 20. Jh.)	Das jüngere Prinzip (etwa seit der Mitte des 20. Jh.)

Lässt man den Terminus der Montage für Mahlers Kompositionsverfahren in einer dem Film vergleichbaren Art und Weise gelten, so kann man bei einer großen Anzahl von Stellen Ähnlichkeiten mit dem Film ausmachen, besonders in der Präsentation des Materials oder in der intendierten Sinnkonstitution. Exemplarisch seien die folgenden Ausschnitte aufgeführt:

- ❖ Die Introduction der Ersten Sinfonie kann als Bildfolge nicht-narrativen Charakters aufgefasst werden, im Sinne eines deskriptiven Syntagmas: verschiedene „Einstellungen“ zeigen als chronologisches Segment mehrere Motive: Landschaft, Teile der Landschaft (Bach, Hügel etc.), Naturgeräusche (Vogelrufe) von Menschen hervorgerufene Töne (Trompeten aus der Ferne), welche zueinander im Verhältnis der Gleichzeitigkeit stehen.

- ❖ Der Beginn der Vierten Sinfonie<sup>36</sup> ist einer parallelen Montage vergleichbar. Er wirkt wie eine Sequenz von zwei Ereignissen, die dadurch (und nur dadurch) dass sie aufeinander folgen, einen neuen Zusammenhang herstellen, obwohl sie in ihrem szenischen Kern kaum etwas miteinander zu tun haben. Der Eintritt des Hauptthemas wirkt außerdem gegenüber den Einleitungstakten wie ein Zeitsprung in die Vergangenheit.
- ❖ Auch die Schlusssätze der Sechsten und Siebenten Sinfonie haben starke Züge einer Folge von Einstellungen, wie sie die Filmkamera herstellen kann. Die einzelnen Episoden erhalten durch die Rondogestalt eine kontextuelle Verklammerung.

---

<sup>36</sup> Genau genommen hat die Vierte Sinfonie zwei Anfänge: zunächst die von Adorno als „Narrenschele“ bezeichneten Einleitungstakte und dann das eigentliche, an Klassik gemahnende Hauptthema.

## Das Filmverwandte bei Mahler und der Zeichenbegriff

Formuliert man die Frage, worin es begründet sein kann, dass die Musik Gustav Mahlers eine fortwährende Faszination auf viele Kunst- und Kulturbereiche ausübt, so gelangt man schnell zu der Beobachtung, dass sein Kunstwerk sich als ein simultanes Ereignis auf mehreren Ebenen abspielt. Mahler sah die Sinfonie als eine Möglichkeit an „wie die Welt“ zu sein und „alles“ zu „umfassen“.<sup>37</sup> Die Beschäftigung mit Mahlers Konzepten führt an mehreren Stellen zu dem Eindruck, dass die Musik nicht immer den Hauptanteil der Idee darstellt. Sie scheint für Mahler vielfach eine Art privilegiertes Bezugsmedium zu sein, von dem er immer ausgeht, in dem er jedoch nicht verbleiben will. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich von anderen Begründern der Moderne. Strawinsky, um ein Gegenbeispiel zu betrachten, behält bei aller Wandlungsfähigkeit immer die Musik im Zentrum seines Denkens; auf der anderen Seite bleibt er damit auch in den Grenzen der Musik verhaftet. Auch dort, wo Strawinsky Außermusikalisches und Programmatisches anwendet, geschieht es für die Herstellung eines Musikwerkes. Bei Mahler scheint die Musik oftmals für die Darstellung des Außermusikalischen geschrieben zu sein. Mahlers Musik verweist fortwährend auf außerhalb liegende kulturell codierte Felder. Sie setzt dauerhaft die Relation zu anderen Künsten und ihren formalen Strukturen, Räumen und Charakteren voraus. Seine Modeparodien, Historienportraits, Märchenmotive, Liebesrausch- und Desasterbilder werden mit den Genres der Musik vom Melodrama über das Oratorium bis hin zur Kasernen - Fanfare in ihrer ganzen kulturellen Werteskala durchdekliniert. Seine Themen und Motive geben vor, Ausschnitte aus realen Musikwerken zu sein, die, zu Minuten und Stunden addiert, in ihrer Sukzession die tatsächliche Sinfonie konstituieren.

Das Festhalten an der Gattung Sinfonie war also für Mahler keineswegs mit irgendeiner Beschränkung verbunden. Sein Werk enthält die Vereinnahmung nicht nur nahezu aller Musikarten und -formen sondern auch der zentralen Fragen des Lebens einschließlich ihrer versuchten Antworten durch Philosophie, Religion und Literatur. Die bei den Bereichen Film und Filmmusik beobachtete Universalität und Vielgestaltigkeit fällt mithin auch bei der Analyse des Werkes Gustav Mahlers auf<sup>38</sup>.

Gustav Mahlers Musik ist so etwas wie eine Anhäufung kultureller Codes, eine Organisation des kulturellen Gedächtnisses. Seine Märsche, Fanfaren, Kinderlieder, Naturlaute und Gassenhauer sind mit Bedeutung angehäuft und diese erfahren ihrerseits neue Deutungen durch neue Zusammenhänge. Mahlers Musik könnte demnach als ein System von

---

<sup>37</sup> Gustav Mahler in einem Gespräch mit Jean Sibelius zit. n. Blaukopf S. 254.  
<sup>38</sup> vgl. das Kapitel "Mahler and Gustav" bei Monelle S. 170 f.

Zeichen betrachtet werden, welches mit den von der Semiotik entwickelten Methoden beschreibbar ist. Gleiches gilt für den Film. Der Ansatz, das Filmverwandte im Werk Mahlers mit dem Zeichenbegriff zu erschließen, ist daher nicht von vorne herein abwegig.

Sowohl die Musik Mahlers als auch der Film sind auch auf semiotischer Grundlage untersucht worden. Eine Betrachtung unter zeichentheoretischen Aspekten erfordert einen klaren Zeichenbegriff, der Mindestanforderungen an Fasslichkeit erfüllt. An diesem Punkt stößt jede Forschung, sowohl musikwissenschaftlicher als auch filmwissenschaftlicher Provenienz, auf eine Schwierigkeit. Es musste - einerseits durch die Film- und Medienforschung, andererseits durch Untersuchungen an Mahlers Musik - festgestellt werden, dass es keinen Begriff des Zeichens gibt, mit dem der (nichtsprachliche) Bereich einer Mahler-Sinfonie oder auch der Bereich einer filmischen Bildfolge hinreichend erschlossen werden kann.

Das späte neunzehnte Jahrhundert - Mahlers Zeit - war die Zeit, in der die Musik zum ersten Mal als etwas Universelles angesehen wurde, das geeignet war nationale Unterschiede zu überwinden. Zugleich begannen Bemühungen um eine universale Sprache und 1887 wurde Esperanto vorgestellt.<sup>39</sup> Es schien möglich, das Feld der Sprache zu vereinheitlichen und damit erwuchs zugleich das Bedürfnis einheitliche und vergleichbare Resultate hinsichtlich der Bedeutungen von Aussagen zu erhalten. Die größten Chancen für die Erreichung dieses Ziels wurden dem Begriff des Zeichens eingeräumt.

Seit der Scholastik war die Sprache das bevorzugte Medium um Zeichen und ihre Funktion zu erklären. Recht bald wurde es allerdings auch ein vorrangiges Ziel, die Semiotik von ihrer starken Verbindung zur Sprache zu lösen und sie zu einer übergreifenden „Metatheorie der Geisteswissenschaften“ zu entwickeln. Semiotik untersucht Zeichen, jedoch nicht *a priori die Bedeutung*, sondern zunächst einmal ihre Herkunft, ihre Funktion, ihr System, ihren Aufbau und ihre Struktur. Semiotik *klassifiziert* Zeichen, die Untersuchung ihrer Bedeutung liegt jedoch mehr bei der Semantik. Die allgemeine Semiotik<sup>40</sup> setzt sich aus vielen unabhängigen Disziplinen zusammen, von denen eine die Semantik ist. Der Ansatz, Musik könne wie die Sprache als ein System von Zeichen betrachtet werden, führte zu der Hoffnung, auch außermusikalische Bezüge methodologisch in den Griff bekommen zu können. Es zeigte sich jedoch, dass sprachliche Mittel nichtsprachliche Mittel nur begrenzt wiedergeben können und umgekehrt.<sup>41</sup> Hartmut Winkler bezeichnet für die Medienwissen-

---

<sup>39</sup> Flynn S. 27.

<sup>40</sup> Die Scholastik begann zwischen Zeichen zu unterscheiden. Der Begriff „Semiotik“ wurde indes durch John Locke (1632-1704) geprägt. Es kann dahingestellt bleiben, ob Lockes Theorien von den Scholastikern herrühren.

<sup>41</sup> Eco 1991, 232/233.

schaften den Versuch, den Zeichenbegriff in brauchbarer Weise zu erschließen, als „gescheitert“ und betont dabei, dass es (zumindest aus der Perspektive der Medienwissenschaften) nicht das „Projekt der Semiotik“ sondern die „Frage nach dem Begriff des Zeichens“ ist, die für weitere Forschungen noch Erfolg verspricht. Für Winkler besteht eine der

*„grundlegenden Schwierigkeiten der Medientheorie - der Medientheorie als einer Wissenschaft, die verschiedene Medien miteinander vergleicht - darin, dass es bislang nicht gelungen ist, einen Begriff des Zeichens zu entwickeln, der für alle Medien in gleicher Weise Gültigkeit beanspruchen könnte.“<sup>42</sup>*

Für die vorliegende Untersuchung ist besonders von Interesse, dass auch die Semantik, die Bedeutungslehre, nach einer immer wieder geäußerten Auffassung ein Teilbereich der Semiotik ist. Hier liegt die Ursache für viele Missverständnisse. Immer wieder wurde die Semiotik der Musik als eine Art Instrumentarium für Semantik betrachtet. Was ein Akkord konkret bedeutet - ob Mahlers Adagietto aus der Fünften Sinfonie mehr nach Liebe oder mehr nach Tod klingt - ist zwar eine interessante Frage, sie ist jedoch für die eigentliche Aufgabe der Semiotik nicht wirklich entscheidend. Dass der Akkord überhaupt mit Bedeutung verknüpft werden kann, ist der eigentliche semiotisch relevante Aspekt. Als Hauptgebiet der Semiotik ist der *Prozess der Interpretation* anzusehen. Dass die Semantik eine „semiotische Disziplin“ ist, mag zutreffen. Zugleich muss jedoch betont werden, dass diese Auffassung bereits mit einer Erweiterung des Semiotikbegriffes einhergeht.<sup>43</sup>

Die Problematik scheint weniger diejenige zu sein, ob die Semiotik eine Wissenschaft für die Musik ist, wie z.B. Schneider prüft und verneint.<sup>44</sup> Die Probleme liegen eher bei einem unklaren Zeichenbegriff und bei der Verstrickung des Begriffes der "Bedeutung" mit dem, was Semiotik darstellt. Für Roland Barthes ist Musik denn auch ein „Feld von Bedeutungen, jedoch kein Zeichensystem“<sup>45</sup>. Es will jedoch so scheinen, als ob auch dieser Standpunkt durchaus ein streitiger ist, so plausibel er auch bei erster Betrachtung erscheint. Natürlich scheint es sich zunächst einmal so zu verhalten, dass Musik für den Hörer etwas bedeutet, allein schon deshalb, weil sie eine bestimmte Stimmung, oder „Rührung“ hervorruft. Mit dieser Beobachtung ist jedoch auch eine Reihe von Fragen verknüpft. Fraglich ist zunächst einmal, ob die Rührung und Gefühlsstimmung des Hörers die gleiche ist wie die-

---

<sup>42</sup> Winkler a.a.O.

<sup>43</sup> Schneider S. 98 und 130; Schneiders eigene Begründung geht allerdings noch in eine etwas andere Richtung, da er Musik mit Bedeutung für einen Ausnahmefall hält und daher der Semantik im Allgemeinen nur „begrenzte Möglichkeiten“ einräumt (S. 133).

<sup>44</sup> Schneider, *Semiotik der Musik*, S.133; a.A. wohl Winkler a.a.O.: „Zunächst und in einem naturwüchsigen Sinn des Begriffs haben es alle Medien mit 'Zeichensystemen' zu tun; mediale Produkte haben verweisenden Charakter.“

<sup>45</sup> Flynn, S. 57.

jenige des Komponisten. Es ist aber darüber hinaus auch zu fragen, ob der Bereich, welcher mit den Begriffen „Stimmung“ und „Rührung“ angesprochen wird, deckungsgleich mit jenem Gebiet ist, welches als die „Bedeutung“ von musikalischen Erscheinungsformen bezeichnet und gesucht wird. Dennoch ist Barthes' Ansatz aufschlussreich, da er von dem Versuch, in Zeichen und Systemen zu denken, Abstand nimmt, für die Musik stärker die Frage nach ihrer Bedeutung stellt und auf diesem Wege Erklärungen für das Funktionieren von Musik finden will.

Für Schneider<sup>46</sup> untersucht Semiotik „nicht nur den Bereich, der traditionellerweise als Zeichen(-system) gilt, sondern auch die Prozesse, die die Bedeutungs-zirkulation ermöglichen.“ Bedeutung ist für ihn ein „kulturelles Phänomen“. Darüber hinaus plädiert er für eine Erweiterung des Zeichenbegriffs, wie sie, im Anschluss an C.S. Peirce, auch Umberto Eco vollzogen hat. Insbesondere die von Peirce geprägte Textsemiotik betrachtet das sprachliche Zeichen nicht in einem statischen Relationsgebilde, sondern als dynamisches Ereignis. Die Analyse erfolgt für Peirce aus der Perspektive des Prozesses, nicht aus der Perspektive des Systems. Für Samuels relativiert Peirces Ansatz das „Wahrheitskonzept“, denn es impliziert, dass es in einem Prozess fortwährender Bedeutungsbildung keine „fixierte und endgültige“ Bedeutung mehr geben kann.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Schneider S. 99f.

<sup>47</sup> Samuels S. 4.

## Beispiele für gespeicherte Bedeutung

Es kann als gesichert gelten, dass Mahler mit seinen Sinfonien keine Programme vertonte, soweit sie nicht Vertonungen von Textvorlagen sind. Wenn er für die eine oder andere Aufführung Programme zuließ oder selbst hinzufügte, geschah dies zur Orientierung des Hörers. In den meisten Fällen distanzierte Mahler sich ausdrücklich von konkret programmatischer Deutung seiner Werke, zumindest aber lehnte er Programme im Allgemeinen ab. Sein mehrfach geäußertes Anliegen, seine Musik solle als „Naturlaut“ verstanden werden, oder auch sein Hinweis, dass es nicht auf Darstellung, sondern auf die „Stimmung“ ankäme - diese Indizien legen Zeugnis von dieser grundsätzlich skeptischen Grundhaltung gegenüber Programmen ab. Abseits davon, einem Sinfoniesatz Mahlers eine Handlung zu unterlegen, finden sich andererseits in seinen Werken musikalische Formeln und Gestalten, die mit Inhalt angereichert sind, auch insoweit, als dieser auch in anderem Kontext, bei anderen Werken und anderen Autoren nachweisbar ist. Es kann in diesem Zusammenhang dahin gestellt bleiben, ob es sich bei derartigen Verknüpfungen von Gestalt und Gehalt um Vorgänge von Gewöhnung, Übung und sozialer Normierung handelt (in einem solchen Fall wäre das Ergebnis wohl etwas, was man unter einem Begriff wie „Stereotyp“ oder „Klischee“ subsumieren müsste)<sup>48</sup>, oder ob ein „Träger musikalischen Ausdrucks als solcher“ vorliegt, der durch ein „kollektives Subjekt“ oder durch einen „obersten Interpretanten“ gedeutet wird.<sup>49</sup>

Von Interesse sind im vorliegenden Zusammenhang einige Beispiele aus dem Werk Mahlers und aus der Filmmusik, bei denen musikalische Verwandtschaft mit Bedeutungszusammenhang zusammentrifft. Man betrachte das Adagietto aus Mahlers Fünfter Sinfonie. Dieses Stück wurde zumindest im letzten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts mit Todesnähe identifiziert und diese Deutung stand auch im Zusammenhang mit der Verwendung des Werkes in Viscontis „Morta in Venezia“.<sup>50</sup> Mahler selbst hat das Stück jedoch eher als Liebeslied aufgefasst, als Liebeserklärung des frisch verliebten (wenngleich selbst nicht mehr ganz jungen) Komponisten an Alma Schindler, die diese Botschaft auch verstand, nachdem sie die Partitur erhalten hatte. Die Doppelbedeutung „Liebe“/„Tod“ ist

<sup>48</sup> Näheres zu diesen Termini findet sich im Theoretischen Teil.

<sup>49</sup> Diese Frage wurde oben in der Einleitung bereits diskutiert. Zur Adorno-Kategorie siehe Hubig a.a.O. S. 164.

<sup>50</sup> Wobei es für die vorliegende Untersuchung nicht ausschlaggebend ist, ob Viscontis Film diese „Umdeutung“ des Adagiettos ursächlich veranlasst hat, oder ob diese Interpretation mehr oder weniger „objektiv“ vorhanden und damit von der Mahler-Film-Verbindung unabhängig war.

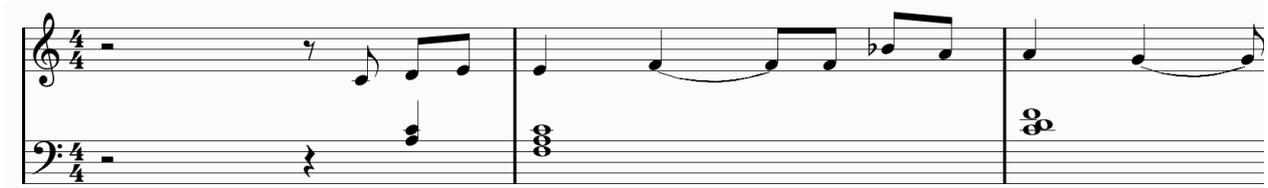
für diese Komposition gleichwohl nicht ganz unverständlich, wenn man sich verdeutlicht, dass das Adagietto einige Elemente von Wagners „Tristan und Isolde“ enthält (Notenbeispiele 10-13)

NB10



Musical notation for NB10, showing a treble and bass clef staff in 4/4 time. The treble staff contains a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass staff contains a whole rest, followed by a half note chord consisting of G3 and B2, and a quarter rest.

NB11



Musical notation for NB11, showing a treble and bass clef staff in 4/4 time. The treble staff contains a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a quarter rest, followed by a quarter note chord consisting of G3 and B2, and a quarter rest.

NB12



Musical notation for NB12, showing a treble and bass clef staff in 4/4 time. The treble staff contains a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass staff contains a half note chord consisting of G3 and B2, followed by a half note chord consisting of F3 and A2, and a half note chord consisting of E3 and G2.

## NB13



Das größere Intervall aufwärts, das von einem kleinen Schritt (Ganz- oder Halbton) abwärts gefolgt wird, findet sich bei Wagners „Liebestod“ am Beginn (NB 12), bei Mahler wenig später (Takte 12 ff.). Die Liebesehnsucht wird durch den Drei-Achtel-Auftakt ausgedrückt - bei Mahler sind es die Noten c, d und e (NB 11) - und zwar unabhängig von Genre, Gattung oder Epoche: in dem 1929 komponierten Schlager „More Than You Know“ (NB14) erscheint der Liebesehnsuchts-Auftakt ebenso wie in der Filmmusik zu „Ryan’s Daughter“ (NB 15).<sup>51</sup> Mahler selbst hat diesen musikalischen Gehalt in der Sechsten Sinfonie beim zweiten Thema des ersten Satzes (dem sogenannten „Alma“-Thema) noch einmal berücksichtigt (NB16).

## NB 14

Moderately

More Than You Know, More Than You Know, man o' my heart, I love you so. Late-ly I find you're on my mind, More Than You Know. Wheth-er you're right wheth-er you're wrong, man o' my heart, I'll string a - long. You need me so more than you'll ev - er know. Lov - ing you the way that I do there's

51

GB/USA 1970, Regie: David Lean, Musik: Maurice Jarre.

Man kann konstatieren, dass mit dem beobachteten Drei-Achtel-Auftakt Liebesehnsucht als Gehalt „gespeichert“ werden kann; dies ist insbesondere dann gegeben, wenn der Auftakt in eine Dissonanz, in einen Vorhalt oder in eine harmoniefremde Note mündet.

## NB15



## NB16



Noch ein weiterer musikalischer Topos mit gespeicherter Bedeutung soll in diesem Zusammenhang betrachtet werden, insbesondere weil auch hier eine Verbindung zwischen Mahler und der Filmmusik dargestellt werden kann: Der Doppelschlag, die Wechselnote, gleichgültig in welche Richtung ausgeführt. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Bedeutung des Doppelschlages sehr häufig mit „*Rückschau auf Vergangenes, Sehnsucht, Abschiedsstimmung*“ bezeichnet werden kann. Diese Bedeutung hat der Doppelschlag beispielsweise im Schlusssatz von Mahlers Dritter Sinfonie (NB21) mit einer Sequenz, welche derjenigen des Songs „I’ll be seeing You“ (NB22) ähnelt. Mahler demonstriert die Abschiedswirkung des Doppelschlages auch mit dem Beginn des „Abschieds“ aus dem „Lied von der Erde“ (NB20). Im Schlusssatz der Neunten Sinfonie bestimmt das Doppelschlagmotiv Struktur und Aussage des Werkes (NB18). Auch das Lied „White Christmas“<sup>52</sup> (NB19), dem Doppelschlagmotiv aus der Neunten Sinfonie nicht unähnlich, gestaltet sentimentale Rückschau auf und Gedenken an bessere Zeiten. Das „Schrullig-Altmodische“ kann durch den Doppelschlag für einen Film passend dargestellt werden. Er wird thema-

<sup>52</sup> Komponist: Irving Berlin; es gehörte ursprünglich zum Soundtrack des Films „Musik, Musik“ („Holiday Inn“, 1942).

tisch in der Musik zu den „Miss Marple“-Verfilmungen (NB17) verwendet, sowie auch, mit Boccherinis Menuett, in dem Film „Ladykillers“.<sup>53</sup>

## NB17

*Miss Marple*

*Miss Marple*

## NB18

## NB19

<sup>53</sup> „The Ladykillers“, UK 1955, Regie: Alexander Mackendrick; Musik: Tristram Cary. Das Menuett von Boccherini wird nur vom Grammophon gespielt und ist demzufolge diegetisch eingesetzte Filmmusik.

## NB20

## Schwer

Oboe  
 Kontrafagott  
 Horn in F 1  
 Horn in F 2  
 Tamtam  
 Harfe 1  
 Harfe 2  
 Violoncello  
 Kontrabass

Dynamics: *sf*, *p*, *sfpp*, *pp*, *f*, *pp*, *p*, *pizz.*

Performance instruction: **Schwer**

## NB21

Viola 1  
 Viola 2  
 Cello 1  
 Cello 2  
 Bass

Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*

Performance instruction: *sehr ausdrucksvoll und getragen*

NB22

## I'LL BE SEEING YOU

Copyright © 1938 by Williamson Music Co.  
Copyright Renewed.

Words and Music by Irving Kahal and Sammy Fain

**Moderately**

Eb G7 Fm C7 Fm C7 Fm Bb7 Eb Fm7  
 I'll Be See-ing You in all the old fa-mil-iar plac-es that this heart of mine em-brac-es all day thru.

F# dim7 Eb/G Cm7 Fm7 Bb7 Bb7#5  
 In that small ca-fe; the park a-cross the way, the chil-dren's ca-rou-sel, the

Eb6 Bb9#5 Eb G7 Fm C7 Fm C7  
 chest-nut trees, the wish-ing well. I'll Be See-ing You in ev-'ry love-ly sum-mer's day, in ev-'ry-thing that's

Fm Bb7 Bb7/Ab Gm7b5 C7 Fm Dm7b5 G7 Cm7 F9  
 light and gay, I'll al-ways think of you that way. I'll find you in the morn-ing sun and when the night is new. I'll be

Fm7 Abm6 1. Eb Fm7 Bb7 Bb7#5 2. Eb Fm7 Em7 Eb6  
 look-ing at the moon, but I'll Be See-ing You! You!

The musical score is written in a single system with five staves. The first staff contains the melody and lyrics for the first line. The second staff continues the melody and lyrics for the second line. The third staff continues the melody and lyrics for the third line. The fourth staff continues the melody and lyrics for the fourth line. The fifth staff contains the final two lines of the song, including a first and second ending. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Moderately'. Chord symbols are placed above the notes. The lyrics are written below the notes.

Die Untersuchung zeigt mithin, dass die Transformation musikalischer Phänomene zu-  
 mindest in einigen Fällen semantikerhaltend geschieht, d.h. die Bedeutung des Phäno-  
 mens bleibt unabhängig von der Bindung an Stilzugehörigkeit und Epoche bestehen. Um  
 dies zu erkennen, muss freilich die Bedeutung in einer Weise, wie sie oben beschrieben  
 wurde, bekannt sein.

## Ebenen der Bedeutung

Es scheint, als ob Mahler mit seinem Werk den Unterschied zwischen den komponierenden "Nur-Musikern" und den "Nicht-Nur-Musikern", die mit ihrer Musik Anderes beabsichtigen, deutlich vorführt. Die Ersten können deshalb so genannt werden, weil sie bei der Musik bleiben, und nur Tonschöpfungen sind ihr Ziel, auch dann, wenn sie Bühnenwerke oder Programmmusik schreiben. Hindemith und Strawinsky mögen zu dieser Gruppe gehören, aber auch Richard Strauss, der zwar eine große Anzahl an Programmen und "Geschichten" in seine Werke herein nahm, der aber andererseits stets betonte, dass er alle diese Stoffe und Anregungen lediglich als Anlass, quasi als Gerüst, benötigte um seinen Kompositionen Form, Stil und Sinn zu verleihen. Zwar kann man dies auch von den programmatischen Ideen, die für Mahlers Werke oftmals der auslösende Faktor waren, sagen, denn Mahler zog seine Programme wieder zurück, sobald das entsprechende Werk vollendet war. Nach Mahlers eigenen Aussagen hat das Programm für ihn oftmals nur die Funktion des „Wegweisers“ für das Publikum, ja es wird dem bereits geschriebenen Musikstück sogar vielfach erst nachträglich hinzugefügt. In diesem Punkt überschneidet sich sein Werk mit den Intentionen der oben beschriebenen "Nur-Musiker". Über diese Verwendung eines Programms hinaus jedoch finden sich bei Mahler so viele Ebenen wie bei kaum einem anderen Komponisten. Mahlers Musik enthält in hohem Maße Verdichtungen und Überlagerungen von Informationen. Er aktiviert in ähnlicher Weise wie der Film Wahrnehmungsmuster, d.h. durch seine Musik werden bestimmte „Bilder“ und bestimmte Gegenstände und Prozesse beim Hören decodiert. Seine "Welterzeugung" erfolgt, wie zu zeigen sein wird, mit Hilfe von Symbolen, denn die Welt ist für Mahler, wie für viele seiner Generation, nur in symbolischer Vermittlung, niemals an sich zu haben.

Es ist nunmehr erforderlich, noch bevor mögliche Verbindungen zum filmischen Wesen von Mahlers Werk gezogen werden können, die erwähnten Ebenen etwas detaillierter darzustellen:

Die *erste Ebene* ist diejenige des Naturlauts, des Urlichts, des Urzustandes, wie Mahler ihn außerhalb der Musik beispielsweise in der Sammlung "Des Knaben Wunderhorn" gefunden hatte. Im analytischen Kapitel wird aufgezeigt werden, wie Mahler diese Ebene, die eine sehr stark bildhafte ist, mit musikalischen Mitteln erreicht. Die Ebene des Naturlauts ist für den Tonfall, welchen man als spezifisch "mahlerisch" bezeichnen darf, in einem hohen Maße verantwortlich. Der Naturklang Mahlers wird keineswegs nur durch einfache

und kindhaft-naive Melodien und Intervalle, sondern auch durch komplexere Klangflächen, die Landschaftsbilder und Einsamkeitsvisionen beschwören, dargestellt.

Als *zweite Ebene* im Werk Mahlers ist die Kunstmusik zu nennen, also das, was als musikalische Tradition in entwickelter Gestalt von Mahler und seiner Generation vorgefunden wurde. Mahler wendet das gesamte Spektrum des kompositorischen Handwerks an und in seinem Werk finden sich daher auch nahezu alle Formen und Spielarten, die seine Vorgänger und Zeitgenossen begründet und gepflegt haben. Einige Beispiele sollen an dieser Stelle genügen: Abgesehen von reichhaltiger Ausgestaltung der Sonatenform findet sich in Mahlers Werk die Rondoform (in der Siebenten und in der Neunten Sinfonie), die Variationsform, wichtig für Haydn, Mozart und Beethoven, aber auch für Brahms (weniger für Bruckner), von Mahler besonders umfangreich in der Neunten und in der Vierten Sinfonie ausgearbeitet. Auch Kanon und Fuge, jedenfalls mehr kompositorische Idee als Form, sind in Mahlers Werk vorhanden, besonders im Finale der Fünften und Kopfsatz der Achten Sinfonie. Darüber hinaus sind in vielen Sätzen Mahlers Ritornell- und andere Konzertmerkmale nachweisbar, sowie auch eine äußerst vielgestaltige Verwendung der Liedform.

Die *dritte Ebene* ist eine ausschließlich außermusikalische: sie betrifft das Geistesleben, welches in der Hauptsache durch die Literatur und die Philosophie ausgedrückt wird. Auch die Psychologie, welche zu Mahlers Zeit begründet wurde, muss zum geistigen Umfeld seines Schaffens gerechnet werden. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch das religiös-kulturelle Element, welches in der Achten Symphonie mit dem "Pfingsthymnus" oder im "Lied von der Erde" durch die Vertonung ostasiatischer Lyrik zum Ausdruck kommt und darüber hinaus auch in Mahlers eigener Biographie deutlich wird (zu denken ist hier an das spannungsvolle Zusammenkommen von religiösen Strömungen in Mahlers Person: jüdische Herkunft einerseits, sodann die Entscheidung, sich der österreichischen Staatsreligion, dem Katholizismus, zuzuwenden).

Als *vierte Ebene* muss notiert werden, was als das traditionelle "Programm" zu bezeichnen ist und oben bereits erwähnt wurde: jener Bereich des Außermusikalischen, der konkret zu einer Vertonung führte und zunächst an der Umsetzung in eine Tonschöpfung Anteil hatte, später jedoch wieder entfernt wurde. Es soll und muss hier nicht auf die grundsätzliche Problematik von Programmmusik in allen Einzelheiten eingegangen werden, welche sich

in anderen Arbeiten bereits in großer Ausführlichkeit finden. Da Mahler seine Programme wieder zurückzog, befindet sich diese Thematik auch eher auf einer hinteren Bühne. Gleichwohl erwähnt Mahler zumindest für die Erste, die Zweite und die Sechste Sinfonie einen "Helden" und diese Tatsache wird im dritten Teil noch näher untersucht werden.

Die *fünfte Ebene* ist das gewöhnliche, "gemeine" Leben, die Alltagserfahrung. Nach allem, was aus Mahlers Briefen und Äußerungen in dieser Hinsicht zu erfahren ist, kann man konstatieren, dass er erst durch die musikalische Verarbeitung dieses Bereiches seinen eigenen Ton als Komponist gefunden hat. Eine Briefstelle von Nathalie Bauer-Lechner verdeutlicht, wie Mahler Komponierkunst mit der „akustischen Realität“ verbindet:

*"Als wir nun sonntags darauf mit Mahler desselben Weg gingen und bei dem Feste auf dem Kreuzberg ein noch ärgerer Hexensabbath los war, da sich mit unzähligen Werkeln von Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperlntheatern auch Militärmusik und ein Männergesangverein ohne Rücksicht auf einander ein unglaubliches Musizieren vollführten, da rief Mahler:*

*'Hört ihr's? Das ist Polyphonie und da hab' ich sie her! - Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingeprägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärme oder im tausendfältigen Vogelsang, im Heulen des Sturmes, im Plätschern der Wellen oder im Knistern des Feuers ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie): nur daß sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Ganzen ordnet und vereint.'*<sup>54</sup>

Es ist naturgemäß auch diese Ebene, die durch die Verwendung von "minderwertigem" Material, von Gassenhauern und Militärmusik, Mahlers Musik auch und gerade in musikalischer Hinsicht anfechtbar werden ließ und die Kontroversen hervorrief, welche bis heute nicht verstummt sind.

Mit diesen fünf Ebenen ist das Kunstwerk des Gustav Mahler allerdings noch nicht vollständig dargestellt; es bedarf noch einer *sechsten Ebene*, welche in der Lage ist, alle fünf vorangegangenen zu durchdringen und gleichsam zu brechen: die Rede ist von der Ebene der Ironie, *eironeia* im Sinne des Aristoteles, wie Mahler selbst sagt. Erst durch diese Ebene werden viele Passagen im Werk Mahlers an die richtige Stelle gerückt. Für Ruzicka ist die Negation ein

---

<sup>54</sup> nach Adorno *Mahler* S.148 f.

*„wesentliches imaginatives Moment bei Mahler ... dass ganze Komplexe negativ gegen ihre Umgebung zu hören sind (und) die Musik insgesamt nein zu sich selbst sagen kann.“<sup>55</sup>*

Ironie, Parodie, Satire und Negation durchziehen sein gesamtes Werk und alle vorher genannten Ebenen können und müssen immer darauf geprüft werden, ob sie auf der Höhe klassischer Erhabenheit oder in ironischer Brechung gemeint sind.<sup>56</sup> Allerdings ist Mahler nicht als der „Erfinder“ ironisierender Darstellung in der Musik anzusehen. Verfremdung und Travestie finden sich beispielsweise in Mozarts „Musikalischem Spaß“; auch dort geht es wesentlich um die - freilich heitere - Darstellung von Lebenssachverhalten, die zunächst ernstesten Hintergrund haben. Eine bedeutende musikalische Verfremdung findet sich im Vorspiel von Wagners „Meistersingern“, wenn das erhabene Meistersinger-Motiv zur Charakterisierung des Beckmesser zur Karikatur umgebaut wird.

Erhabene und tragische Momente können sich im Film neben absurde Komik stellen und entsprechend wird das musikalische Ausgangsmaterial von Filmmusik im Verlauf des Films häufig parodiert und ironisiert. Aber auch klassische Musik wird im Kino vielfach verwendet, um die Ideologie des Films ironisch zu kommentieren. Diese Wirkung ist in besonders deutlicher Weise bei Werbespots zu beobachten. Das kulturelle Artefakt - das ‚klassische‘ Werk - enthält beträchtliches Potential für ironischen Kommentar. Der Hörer wird dabei durch die vielgestaltige Bedeutung der Musik unbewusst in das Spiel hineingezogen. Zeichen werden interpretiert und damit erfolgt ein „Zugang zur Welt“ über Interpretation. Die Interpretation von Zeichen ist dem Zeit- und Kulturbewusstsein unterworfen und allein damit bereits Schwankungen ausgesetzt. Die konnotative Bedeutung von dauerhaft existierenden musikalischen Artefakten liefert Auswahlkriterien für die Erschaffung neuer musikalischer Ereignisse durch nicht-musikalische Interpreten (Regisseure, Werbeagenturen etc.), welche als vermittelnde Agenten für die Rekontextualisierung von ehemals intakten Artefakten auftreten; sie fragmentieren originale musikalische Statements in ständig kleiner werdende Komponenten. Funktional-musikalische Einheiten entstehen - Commercials, Sound-bites, Pastiches, Parodien und Zitate - und neue kontextuelle Verbindungen werden eingeführt, die wiederum zu einer Isolation von dem ursprünglichen Artefakt füh-

---

<sup>55</sup> Ruzicka, S. 106.

<sup>56</sup> Oben wurde bereits dargelegt, dass Mahlers Musik, trotz vorhandener Tendenz zu objektiver Darstellung, durchaus auch bekenntnishaft Züge trägt, diese treten besonders in den Instrumental-Sinfonien hervor und sind in der Neunten und Zehnten Sinfonie auch durch Einträge in die Partituren nachweisbar. Dies zeigt, dass das Ironische bei Mahler relativiert werden muss, wie auf der anderen Seite auch darauf hinzuweisen ist, dass Ironie nicht allein bei Mahler auftaucht, sondern auch bei anderen Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts ein wesentliches Ausdrucksmittel darstellt.

ren - nicht nur den kompositorischen Anlass, sondern auch die dauerhaften sozialen Konnotationen betreffend. Die Kürze des Auftritts eines Artefakts verhindert in diesen neuen Konstruktionen eine Übertragung von „mythischen“ Charakteristika, denotational oder in formaler Perspektive, aber die Stärken der konnotativen Hinweise bleiben bestehen.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Vgl. Peter D. Smith a.a.O.

## **Methode**

Ausgangspunkt der Vorgehensweise ist das Erarbeiten des theoretischen Feldes und so dann das Überprüfen der Ergebnisse in praktischen Zusammenhängen. Die vorliegende Arbeit geht mithin von der Beobachtung aus und gelangt unter Beachtung der durch die Fragestellung gesetzten Grenzen auf die Stufe des Analogieschlusses. Sie versucht diesen im gegebenen Zusammenhang zu verifizieren und schließlich durch Analyse und theoretische Überlegungen zu begründen. Auf der Stufe der Beobachtung werden zunächst alle Äußerungen und Feststellungen (gleichgültig ob von Zeitgenossen, Musikwissenschaftlern, Komponisten, Technikern, Filmtheoretikern usw.) phänomenologisch gleichwertig behandelt.

Hermeneutische und historistische Ansätze spielen in gleicher Weise eine Rolle. Es wird geklärt, wie viel Film im Werk Mahlers vorhanden ist. Parallel hierzu werden die Filmsprache und die Filmnatur als Metaebene angewendet um über Mahlers Werk zu sprechen.

Die folgenden Hypothesen werden in dieser Arbeit überprüft:

- 1. Die Untersuchung der Filmnähe der Musik Gustav Mahlers ist ein Desiderat, das wichtige Lücken in der Mahler-Forschung schließt; es reicht nicht aus diese Frage, wie es bisher geschehen ist, nur thesenhaft zu streifen.**
- 2. Die Geschichte des Mahler-Werkes im Zwanzigsten Jahrhundert wird durch die Zusammenhänge mit dem Film erklärlich und nachvollziehbar.**
- 3. Die Verwendung von Mahler-Musik in Filmen ist grundsätzlich kein Missbrauch und kein Missverständnis, sondern liegt in seiner Ästhetik begründet.**

## **Zielsetzung**

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Klärung der Stellung Gustav Mahlers im Zwanzigsten Jahrhundert, einem Zeitabschnitt, dessen wichtigste Kunstform der Film ist. Die Arbeit versteht sich als ein Beitrag zur Mahler-Forschung und darüber hinaus als ein praktisches Beispiel der Realisation von interdisziplinärer Musikforschung. Sie untersucht das Phänomen, dass einerseits Mahlers Zeit spätestens in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts „gekommen“ war und dass zur gleichen Zeit auch Film und die Filmmusik als Kunst- und Medienform wachsende Bedeutung erlangten. Die Arbeit verfolgt nicht in erster Linie ein globales, übergeordnetes Ziel mit grundlegend neuen Erkenntnissen. Es darf und muss in diesen Zusammenhängen auch genügen, in Einzelfällen geleistete Verknüpfungen und Klarstellungen als „Zielstufen“ zu betrachten. Jedoch erhebt sie in historischem Zusammenhang durchaus den Anspruch aufzuzeigen, dass die enge Verbindung des Mahlerschen Werkes mit dem Medium Film, wie sie im Zwanzigsten Jahrhundert stattgefunden hat, eine logische ist - logisch in dem Sinn, dass sie aus seinem Werk heraus begründet werden kann - und mit dem eigentlichen Wesenskern seiner Tonsprache und seiner Ästhetik direkt zusammenhängt. Damit liegt zugleich auch ein Argument gegen die Auffassung vor, welche in der Verbindung von Mahler und Filmen überwiegend ein Missverständnis der Intentionen Mahlers sieht.

## **Gliederung der Arbeit**

Kapitel 2 gibt eine Übersicht über relevante Arbeiten und würdigt ihre Bedeutung und Verwendbarkeit im Zusammenhang mit den aufgestellten Thesen.

Kapitel 3 stellt unter der Zusammenfassung „Historische Grundlagen“ verschiedene Aspekte vor, die unter geschichtlicher Perspektive zu sehen sind; diese Aspekte sind sowohl die historische Entwicklung von Mahlers Werk und dem Film/der Filmmusik, als auch einige Begriffe - wie etwa der des Gesamtkunstwerks - die in historischem Zusammenhang zu bewerten bzw. in einer bestimmten historischen Situation entstanden sind.

Ein Unterabschnitt behandelt als Spezialfall das Begriffspaar Realismus/Abhandenkommen und untersucht sein Auftreten und seine Bedeutung bei Mahler und dem Film.

Ein weiterer Abschnitt diskutiert als zweiten Spezialfall die „psychologische Musik“. Hierbei geht es weniger um allgemeine Erörterungen der Musikpsychologie, sondern vielmehr um die Darstellung der menschlichen Psyche durch Musik, durch Mahlers Musik im Besonderen und durch den Film.

In Kapitel 4 erfolgt die Analyse. Hier werden insbesondere die folgenden Bereiche untersucht: Der erzählende, narrative Auftakt; die Vermeidung von ungestörten Dreiklängen; die Umspielung der Quinte und die fallende Quarte; Dynamik; Instrumentation; Disposition und Raumklang; Rhythmus; Formprobleme.

Kapitel 5 bringt als Gegenstück zur Analyse den Theoretischen Teil, in dem versucht wird durch gedankliche Modelle eine allgemeine Grundlage für die herausgearbeiteten Phänomene zu liefern.

Kapitel 6 fasst die Resultate der Arbeit zusammen, bewertet sie kritisch und gibt einen Ausblick auf zukünftige Entwicklungen.

## Kapitel 2: Ausgangslage

### Grundlagen

Im Folgenden sollen die Begriffe des *Films* - der „Lichtspielszene“, dies der Begriff, den Arnold Schönberg für sein op. 34 wählte - und der *Filmmusik* klarer gefasst werden, damit sie mit dem Werk Mahlers besser zusammengebracht und die Fragen, die diese Arbeit stellt, überzeugend beantwortet werden können. Filmmusik tritt innerhalb eines Films auf mehreren Ebenen und mit unterschiedlichen Funktionen auf und kann über diese Funktionen auch unterschiedlich definiert werden. Sie kann Einleitungs- oder Abspann- (End-Credits) Musik sein, die keine Bildfolge, sondern nur Text begleitet und in diesem Kontext auch stärker als (Instrumental-)Musik wahrgenommen wird. Sie kann andererseits auch die eigentliche Filmmusik sein, die alle Probleme und Aufgaben aufwirft, die die Handlung und die Bildfolge des Films vorgeben. Schönbergs „Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene“ op. 34 ist mit hoher Wahrscheinlichkeit keine „symbolische“ Filmmusik, sondern entstand aufgrund praktischer Erwägungen. Das Werk wurde vom Heinrichshofen Verlag in Auftrag gegeben, der sich zu dieser Zeit auf Musik für Stummfilme spezialisierte. Schönberg hatte zu dieser Zeit Kontakte zur Deutschen Gesellschaft der Filmmusikkomponisten. Heinrichshofen erhoffte sich also mit ziemlicher Sicherheit ein Werk, das für Aufführungen geeignet war. Die Schwierigkeiten liegen bei op.34 auch mehr in der Spielbarkeit als in der Zwölfton-Schreibweise. Wahrscheinlich ist das Werk niemals während einer Kinoproduktion gespielt worden.<sup>58</sup>

Der Filmsound-Glossar der Universität Halle definiert die unterschiedliche Einsatzmöglichkeit der Musik *im* Film (diegetische Filmmusik) bzw. „*unter*“ dem Film (non-diegetische Filmmusik):

*„Die Diegese ist der Handlungsraum und die Handlungszeit innerhalb des Filmes. Ein Ton, der nicht innerhalb von Raum und Zeit des Filmes einzuordnen ist, wird daher als nondiegetisch bezeichnet. Ein solcher Sound hat also z.B. keine Quelle im Bild bzw. lässt sich auch keiner möglichen Quelle außerhalb des Bildes zuordnen. Dies können z.B. Voiceover-Kommentare sein, jedoch gehört auch der größte Teil der Filmmusik dazu. Diegeti-*

---

<sup>58</sup>

vgl. Neumeyer a.a.O.

*scher Sound dagegen lässt sich in Raum und Zeit der Handlung einordnen. Er besitzt entweder eine Quelle im Bild, oder ist als aktiver, bzw. passiver Off-Ton realisiert.*<sup>59</sup>

Musik tritt auch direkt in der Filmszene auf - zum Beispiel wenn ein Darsteller Klavier spielt oder eine Szene in ein laufendes Konzert gelegt ist. Neben der untermalenden Filmmusik kann also eine groß angelegte Kantate erklingen, wie in dem Film „The Man who knew too much“<sup>60</sup> bei der langen Konzertsaal-Sequenz in der Royal Albert Hall. Es ist auch durchaus möglich, dass eine Filmszene diegetische und nondiegetische Musik gleichzeitig enthält und zusätzlich eine Dialogspur läuft. Ein Film besteht in der Regel aus einer Handlung und einer literarischen Idee.<sup>61</sup> Hinter dieser Die Vielgestaltigkeit der Ausgangssituationen führt zu einer Mannigfaltigkeit in der Umsetzung. Bei N.J. Schneider findet sich die folgende Auflistung:

*“ Musik zum Kinofilm, zum TV-Movie (wie sich der abendfüllende und quantitativ bedeutende Fernsehspielfilm heute nennt), Musik zum TV-Mehrteiler, zur daily soap, zum Dokumentarfilm, zum Experimental- und Kurzfilm, zum Kinder-, Sach- und Tierfilm, Musik zur Werbung, zum Industrie- und Imagefilm, Musik zur Talkshow, Gameshow, Musik zur Kennung der Sender und Programmformate (Trailer), Musik zu Videoanleitung und Videoprospekten, neuerdings Musik zum Internetauftritt. Jede Sparte koppelt bestimmte Musikstücke mit visuellen Kontexten auf einer breiten Skala von individualisierten bis vergesellschafteten (konfektionierten/ schablonisierten) Ausdrucksformen. Jeder hier tätige Komponist bezeichnet sich als Filmkomponist.*<sup>62</sup>

In Konsequenz hieraus können daher, dies ist unmittelbar einsichtig, grundsätzlich nicht nur alle musikalischen Formen, sondern auch alle Stile in der Filmmusik Anwendung finden.<sup>63</sup> Anders als autonome Musik erscheint Filmmusik also weder durch Formen noch durch Gattungen definierbar. Max Bruinsma und Petra Pijnappels vertreten die Ansicht, dass es für Filmmusik keine Definition gibt, zumindest keine musikalische:

*„Film music doesn't have a musical definition. Film music tout court doesn't exist, because it only becomes film music when it is heard in a film. When heard in a film, all music becomes film music. Outside of the film, it becomes music like any other, as good or as bad.”*<sup>64</sup>

<sup>59</sup> Glossar a.a.O.

<sup>60</sup> 1955, Produktion und Regie Alfred Hitchcock; Musik von Bernard Herrmann. Die in diesem Film zur Aufführung gelangte Kantate „Storm Cloud“ wurde von Arthur Benjamin und D.B. Wyndham-Lewis komponiert und vom London Symphony Orchestra unter der Leitung von Bernard Herrmann gespielt.

<sup>61</sup> Näheres zur literarischen Idee von Filmmusik und zu den literarischen Deutungen Mahlers findet sich unten im theoretischen Teil.

<sup>62</sup> Schneider, Filmmusik in Deutschland.

<sup>63</sup> Dass in der praktischen Umsetzung sich bestimmte Musikstile für bestimmte Filme besser eignen als andere, wird unten im Theoretischen Teil näher beleuchtet werden.

<sup>64</sup> Bruinsma/Pijnappels a.a.O.

## Möglichkeiten der Eingrenzung

Untersucht man das Gebiet der Filmmusik auf die Möglichkeit der Klassifizierung, so zeigt sich, dass bestimmte Merkmale häufiger auftreten und deshalb für Filmmusik zumindest in einem statistischen Sinn als typisch angesehen werden können; Eingrenzungen des vor-dergründig konturenlosen und undefinierbaren Bereichs der Filmmusik scheinen also möglich.

- ❖ Die Liedform ist in der Filmmusik eine vorherrschende Form; Lieder spielen für die Gestaltung einer Filmpartitur in vielen Fällen eine Rolle. Ein Beispiel ist die Filmmusik von „Casablanca“ von Max Steiner mit dem von Herbert Hupfeld komponierten Lied „As Time Goes By“. Es erscheint in Steiners Partitur in unterschiedlicher Orchestrierung. Ein weiteres Beispiel bieten die Filme der „James-Bond“-Reihe. Jedem dieser Filme ist ein speziell komponierter Song als „Trailer“ vorgeschaltet, der die Assoziationen eines Massenpublikums über Popmusik leitet. Der Erfolg und die Bekanntheit von Liedern sind in vielen Fällen mit Filmproduktionen verbunden gewesen, unabhängig davon, welche Bedeutung Musik für die Handlung des Films hat. In dem oben erwähnten Hitchcock-Spionagefilm „The Man Who Knew Too Much“ erscheint das Lied „Que sera, sera“, einer der populären Titel der Sängerin und Schauspielerin Doris Day.<sup>65</sup> Auch instrumentale Filmthemen sind in einer Vielzahl von Fällen in der Liedform geschrieben. Das Hauptthema der Filmmusik von „Gone with the Wind“ steht in der einfachen Liedform a - b - a , wobei der Mittelteil eine Variante des ersten Teils ist; die Titelmelodie des Films „Breakfast at Tiffany’s“ (welche sowohl instrumental als auch gesungen und mit Text erscheint) ist eine verkürzte Liedform a - b - a - b' - a'.

Das Hauptmotiv aus den „Harry Potter“-Filmen ist eine Liedform a-b ohne Wiederholung des a-Teils. Das Thema des Films „Superman“ ist einfache Liedform a - b - a, wobei hier der Mittelteil mit dem Hauptteil nicht verwandt ist. Bei der Melodie zum Film „Once Upon a Time in the West“ findet sich ebenfalls die einfache Liedform, hier mit Introduction.

- ❖ Filmmusik bevorzugt die in das Extrem gehende Instrumentierung und Besetzung, d.h. die bevorzugten instrumentalen und vokalen Besetzungen bestehen entweder

---

<sup>65</sup> Doris Day spielt die weibliche Hauptrolle und singt dieses Lied im Film. Die naive Melodie spielt für die Handlung des Films an mehreren Stellen eine Schlüsselrolle.

nur aus wenigen Stimmen - es kommt auch vor, dass in einem Film nur ein Instrument erklingt, wie etwa die Zither im „Dritten Mann“<sup>66</sup> oder Soloklavier in „Das Piano“ - oder es wird großes Orchester, gelegentlich auch mit Chor<sup>67</sup>, eingesetzt. Eine Spieleranzahl zwischen 2 und 9 ist in der Filmmusik selten, es sei denn, es handelt sich um Jazz- oder Pop-Musik. Filmmusik tendiert andererseits auch zu klanglicher Beschränkung und Aussparung von Instrumenten; so kommt in „Psycho“<sup>68</sup> lediglich ein Streichorchester zum Einsatz. In „Fog - Nebel des Grauens“<sup>69</sup> besteht die Musik ausschließlich aus elektronischer Klangerzeugung. Nähere Erläuterungen zu den spezifischen Phänotypen der Filmmusik-Besetzungen und den Parallelen, die im Werk Mahlers gefunden werden können, erfolgen im analytischen Teil bei der Behandlung der Frage nach der Instrumentation.

- ❖ Filmthemen sind häufig kinderliedhaft und wenden oftmals pentatonische und modale Skalen an; der Kinderlied-Charakter von Filmmusik hat nicht primär mit den literarischen Vorlagen von Filmen zu tun. Das Spannungsverhältnis von kindlicher Unschuld und der „bösen Welt“ gehört zu den zentralen filmischen Themenbereichen. Der Film thematisiert oft Kinder- und Märchenthemata (dieser Aspekt wird unten im theoretischen Teil näher besprochen werden), aber auch in Filmen mit anderen thematischen Bezügen greift die Filmmusik vielfach zu einfachen und kinderlied-verwandten Melodien, wie sie innerhalb des Werkes von Mahler als „banal“ bezeichnet werden könnten. In den Kriminalfilmen „Wiegenlied für eine Leiche“<sup>70</sup> und „Warte bis es dunkel ist“<sup>71</sup> ist eine Kindermelodie in die Handlung eingebaut, ebenso im Film „Rope“ von Hitchcock.<sup>72</sup> Das zentrale Musikstück dieses Films ist das erste der „Mouvements perpetuels“ von Francis Poulenc (NB23). Die Melodie dieses Klavierstückes ähnelt der Eingangsmelodie des vierten Satzes von Mahlers Dritter Sinfonie (NB24).

---

<sup>66</sup> GB 1949, Regie: Carol Reed; Buch:Graham Greene; Musik: Anton Karas

<sup>67</sup> Z.B. Alfred Newmans Musik zum Film „The Song Of Bernadette.“

<sup>68</sup> 1960, Regie: Alfred Hitchcock; Musik: Bernard Herrmann.

<sup>69</sup> 1979; Originaltitel „The Fog“; Regie und Musik: John Carpenter.

<sup>70</sup> 1964; Originaltitel „Hush Hush Sweet Charlotte“, Regie: Robert Aldrich, Musik: Frank DeVol.

<sup>71</sup> 1966; Originaltitel „Wait Until Dark“; Regie: Terence Young; Musik: Henry Mancini.

<sup>72</sup> 1948; deutscher Titel: „Cocktail für eine Leiche“.

## NB23

**Assez modere** ♩ = 144



*p*

*En general, sans nuances, beaucoup de pedale*

## NB24



## NB25



*f*

## NB26



## NB27



Filmmusik verwendet häufig musikalische Klischees und Stereotypen; Kate Daubney<sup>73</sup> bemerkt, dass die Themen Max Steiners oftmals musikalische Stereotypen zur Hervorhebung charakteristischer Eindrücke enthalten. Neben Marschrhythmen treten besonders häufig verschiedene Arten des Walzers auf, von denen einige durch ironische Reinterpretation „neu erfunden“ sind („reinventing the waltz idea for the different characterisations“)<sup>74</sup>. Steiner verwendet den Walzer auch in einer (im wahren Sinne des Wortes) „perverse“ Weise, wenn er ein zunächst schlichtes  $\frac{3}{4}$ -Thema durch chromatische Intensivierung zu einem tragischen Filmmusik-Motiv verändert, das die Todesnähe einer Person

<sup>73</sup> a.a.O. S.22.

<sup>74</sup> Daubney a.a.O. Fn 14.

darstellt<sup>75</sup> Bis zu einem gewissen Grad hängt ironisierende Verfremdung mit der Verwendung von Stereotypen (und auch mit der Technik des Zitierens) zusammen. Hierbei gilt: je bekannter die Gestalt - das Zeichen -, desto größer die Wahrscheinlichkeit der Verwendung als Zitat.<sup>76</sup> Originalität oder Einzigartigkeit der Erfindung sind für Filmmusik weniger wichtig als für die autonome Musik. Das primäre Ziel besteht in der Darstellung einer Stimmung. Das Hereinspielen und Verarbeiten von unterschiedlichen Stilen, dadurch nicht selten epigonale und eklektizistische Züge, sind also filmmusik-typisch.

- ❖ Filmmusik enthält häufig Tempo- und Taktwechsel in relativ kurzer Folge. Auch ungerade und seltenere Taktarten finden in der Filmmusik regelmäßige Anwendung. Es kann bereits an dieser Stelle eine Verbindung zu den Kompositionen Gustav Mahlers festgehalten werden: Mahlers Werke gehören zu den ersten für den Konzertsaal bestimmten Tonschöpfungen, die an exponierten Stellen von Taktwechseln Gebrauch machen.
- ❖ Filmmusik verwendet häufig außerhalb der klassischen Orchestrierung liegende Instrumente, z.B. Saxophon, Mundharmonika, Panflöte und Dudelsack; diese Instrumente werden dann an ausgewählten Stellen eingesetzt, wobei es durchaus vorkommen kann, dass sie nur in einer einzigen Szene/einem „Satz“ eingesetzt werden.
- ❖ Filmmusik verwendet häufig musikalische Zitate; einer der bekanntesten Fälle ist die Verwendung der deutschen Nationalhymne, „Die Wacht am Rhein“ und der „Marseillaise“ in dem Film „Casablanca“. In „The Adventures Of Mark Twain“ zitiert Max Steiner amerikanische Volkslieder. Gelegentlich wird, wie oben bereits angedeutet wurde, auch klassische Musik zitiert, oftmals mit beabsichtigtem „Brechungs“-Effekt. Kate Daubney weist auf die Verwendung von Konzertmusik in den Partituren Max Steiners hin: In „The Great Lie“ wird das Hauptthema des ersten Satzes von Tschaikowskij's Erstem Klavierkonzert non-diegetisch verwendet und charakterisiert so die Pianistin (gespielt von Mary Astor) in ihrer Verschleierung von wahren Gefühlen und ihrer glamourösen Unabhängigkeit von anderen Menschen. James Horner verwendet für das Hauptmotiv der Filmmusik von „Willow“<sup>77</sup> (NB25) Schumanns Dritte Sinfonie (erstes Thema des ersten Satzes) (NB26) zusammen mit einer Anleihe beim ersten Thema von Mahlers Sechster Sinfonie (NB27).

<sup>75</sup> a.a.O. S. 23 Death Theme aus Dark Victory, 1939.

<sup>76</sup> Bis hin zur Satire: man höre die Verwendung des Tristan-Beginns bei Debussy's „Golliwog's Cake

Walk“.

<sup>77</sup> 1988, Regie: George Lucas.

## **Forschungsbereiche Film und Filmmusik**

Die vorliegende Untersuchung legt einen weiten Filmmusikbegriff zugrunde, mithin werden auch Themen und Motive, die nicht mit großem Orchester oder im sinfonischen Stil eingesetzt werden, herangezogen. Auch Themen aus Fernsehserien oder Fernsehfilmen finden Berücksichtigung. Einschränkungen werden der Fragestellung entsprechend vorgenommen, etwa dort, wo es um speziell orchestrale Fragen geht - insbesondere also bei den Fragen nach Instrumentierung und Raumklang.

Gustav Mahler war Komponist und die vorliegende Arbeit betrachtet daher in erster Linie seine Tonschöpfungen. Demzufolge liegt die *Filmmusik* als Forschungsobjekt zunächst näher als der übrige Bereich des Films. Allerdings würde es an einigen Schnittpunkten zu einer verkürzten Betrachtungsweise kommen, wenn sich die vergleichende Betrachtung auf Musik für den Film beschränkte. Bereits die Untersuchung des Phänomens, dass Mahlers Musik häufig Filmen unterlegt wird, erfordert die Betrachtung des gesamten Filmbereichs. Darüber hinaus erstreckt sich die musikwissenschaftliche Terminologie häufig auf Begriffe, welche dem Film allein - unabhängig von Musik - zuzurechnen sind (z. B. „Montage“, „Rückblende“, „Schnitte“). Die Untersuchung wird sich mithin fallbezogen unterschiedlich weit erstrecken: Wenn beispielsweise die Liedform betrachtet wird, so reicht der Forschungsbereich der Filmmusik naturgemäß aus; andere Fragen, wie etwa die Frage nach Ironie, können sowohl die Musik als auch die Kunstform Film insgesamt betreffen.

## Übersicht über die bisherigen Arbeiten

Die Nähe Mahlers zu Filmästhetik und Filmmusik ist in der Literatur immer wieder direkt oder indirekt thematisiert worden. Es existiert, soweit ersichtlich, keine größere Arbeit, jedoch erscheint die Frage an verschiedenen Stellen in kleinerer oder angedeuteter Form.

Im Zusammenhang mit der Klangflächentechnik bei Mahler bemerkt Monika Lichtenfeld: „Offenkundig ist ... der Zusammenhang von Klangfläche und musikalischer Naturszene.“ Mahlers Musik „suggeriert ... die Vorstellung eines Naturbildes“ ohne dabei Programmmusik zu sein. Vielmehr ist für Lichtenfeld durch Mahlers Naturbilder das „Reservat des Unberührten“ aufgezeigt.<sup>78</sup>

Hodeige zitiert Hellmut Kühn:

*„Man stelle sich vor, dass der Vorspann eines Films mit unterlegter sinfonischer Musik laufe. Die Einstellung wechselt, wir sehen eine Landschaft, und während noch die Musik des Vorspanns zu hören ist, nehmen wir ein Geräusch wahr, Kuhglocken in großer Ferne. Wir identifizieren das Geräusch und meinen, ein dreidimensionales Bild zu sehen, in die Ferne zu schauen und aus ihr das Geräusch zu vernehmen (...) Der intendierte Eindruck soll etwas von der Weite der Natur vermitteln.“<sup>79</sup>*

Hans F. Redlich konstatiert in seiner Analyse zum Finale der Ersten Symphonie eine „... verkürzte, geradezu filmisch empfundene Rückblendung früherer Sätze, die in einem späten Stadium kurz vor der Coda ... auftaucht.“<sup>80</sup> Der Filmklang Mahlers wird direkt angesprochen von Peter Ruzicka: Er zitiert die Schlusstakte des Finales der Siebenten Symphonie und bezeichnet diese als „*harmonische Ausweichung (und) Klischee, das erst mehr als ein Menschenalter später in Hollywood-Filmen zum dramaturgischen Element von Begleitmusik geriet ...*“ ohne allerdings dafür konkretes Fallmaterial zu liefern. Hannsjörg Pauli befasst sich direkt mit der Frage der Filmhaftigkeit Mahlers und sucht die Erklärung im „besetzten Material der vertrauten Vokabel“.<sup>81</sup> Nach Schlüter löst diese Vokabel „klischierte Assoziationen“ aus, er fährt dann fort:

<sup>78</sup> Lichtenfeld S. 132.

<sup>79</sup> Vgl. Kühn 1981, S. 48 (Hellmut Kühn zum ersten Satz der Sechsten Sinfonie, Musik im Raum, in: Funk-Kolleg Musik, hg. v. C. Dahlhaus, unter Mitwirkg. v. H. Kühn H. de la Motte-Haber, Dieter Zimmer-schied, Frankfurt/M. 1981, 33-54).

<sup>80</sup> Redlich a.a.O., S. XVIII; gemeint sind wohl die Takte zwischen Ziffer 37 und 53, die eine Wiederaufnahme von Motiven insbesondere aus dem ersten Satz darstellen.

<sup>81</sup> Zit. nach Schlüter, S. 140.

*„ ... was ... auf eine plausible Erklärung wiese: die Ambivalenz von Bestimmtheit und Offenheit: Mahlers Musik ist eindeutig genug, um in einen ... Nexus zur filmischen Struktur eingebracht werden zu können, und zugleich unbestimmt genug, um das Bild nicht von kruder musikalischer Gegenständlichkeit zu verdunkeln.“<sup>82</sup>*

Außerhalb des musikwissenschaftlichen Schrifttums findet sich eine Behandlung des Problems in vielen Schallplatten- und CD-Rezensionen, sowie auch in Interviews mit Komponisten. In einem Zeitungsinterview bemerkt Wolfgang Rihm, dass Mahler von amerikanischen Dirigenten wahrscheinlich deshalb öfter aufgeführt wird als Bruckner, weil er leichter mit Filmmusik verwechselt werden kann.<sup>83</sup> Attila Csampai:<sup>84</sup> schreibt in einer CD-Rezension zu einer Aufnahme der Sechsten Symphonie:

*„Das klingt dann öfter nach Filmmusik, nach wüster Selbstbespiegelung und kalkulierten Effekten als es Mahler-Puristen lieb sein dürfte...“*

womit er die Filmnähe mehr der Interpretation durch Orchester und Dirigent zuschreibt, als dass Filmverwandtschaft unabhängig von der Rezeption konstatiert würde.

Adorno vollzieht eine Verbindung zwischen Mahler und Film, wenn er vom „kompositorischen Zeitraffer“ spricht.<sup>85</sup> Der Zeitraffer ist im Vergleich zweier Stellen der Fünften Sinfonie zu sehen, wo ein Thema im zweiten Satz (T. 509 f.) (NB28) in choralähnlicher Breite exponiert wird, um später im Finale (T. 762 f.) (NB29) mit mehr als verdoppelter Geschwindigkeit in ausgelassener Heiterkeit aufzutreten.

---

<sup>82</sup> Schlüter S. 140; worin genau die „Unbestimmtheit“ der Mahlerschen Musik liegt, soll insbesondere im theoretischen Teil untersucht werden.

<sup>83</sup> Rihm, 2001 S.49; diese Feststellung weist auch auf einen möglichen praktischen Effekt hin: es wäre zu erforschen, ob ein marktkonformer Angebot-Nachfrage-Mechanismus dahingehend stattgefunden hat, dass ein auf den „Filmklang“ konditioniertes US-amerikanisches Publikum den Komponisten, die diesen Filmklang enthalten (oder bei denen er von Orchester und Dirigent geliefert werden kann) den Vorzug gibt vor anderen, die diesem „Fenster“ nicht entsprechen – also etwa Mahler, Prokofjiew und Sibelius im Gegensatz zu Bruckner und Reger. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit muss diese Überlegung im Thesenhaften verbleiben.

<sup>84</sup> Csampai, 1996.

<sup>85</sup> Zit. Nach Floros 1985, S. 152, der die Auffassung vertritt, Adorno fühle sich zumindest bei dieser Stelle an die „Filmtechnik“ erinnert.

## NB28

509

*mf* *dim.* *p* *dim.* *pp dim.*

*mf* *dim.* *p* *dim.*

1.

## NB29

762

Horn in F 1 *fp* *fp* *fp* *p* *cresc.*

Horn in F 2 *fp* *fp* *fp* *p* *cresc.*

F-Trompeten 1,2 *f* *a2*

F-Trompeten 3,4 *f* *ff* *a2*

3 Posaunen *f* *ff* *I.I.*

Tuba

Eine direkte Betrachtung des Problems Mahler/Verwendung im Film unternimmt Zenck; er bemerkt kritisch:

*„Kulturindustrie (sic!) ... ist ...auf den fiktionalen Charakter von Mahlers Musik prompt hereingefallen oder hat bewusst ihre Gegenstände mit dem angeblich sentimentalen Idiom Mahlers eingefärbt, um ihre Produkte besser absetzen zu können.“*

Aus Mahlers Werk wurde „...eine Seite herausgelöst und diese im Sentimentalen für bare Münze genommen ... die gegenwärtige Mahler-Rezeption unterliegt teilweise einem Missverständnis. Die angebliche Mahler-Renaissance ist Produkt einer doppelten Abspaltung. Kulturindustrie hat für die Subkultur Melancholie mit Nostalgie identifiziert. Avantgarde hat das Neue aus Mahlers Werk gelöst, um sich der Modernität zu versichern.“<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Zenck a.a.O. S. 222; Zencks kulturkritische Bemerkungen dürften wohl im Zusammenhang mit dem erfolgreichen „Tod in Venedig“ stehen.

Michael Gielen zielt im Wesentlichen in die gleiche Richtung, wenn er ausführt: *„Die Mahler-Begeisterung ist ein gigantisches Missverständnis ... was an populärer Musik und vorgefundenen Charakteren eingeflossen ist, wird als die Hauptsache genommen ...“*<sup>87</sup> Für Gielen steht fest, dass die „schönen Melodien“ in der Rezeption durch das breite begeisterte Mahler-Publikum ein unzulässiges Eigenleben führen. Für Zenck ist Mahlers Musik „eigentümlich zwischen Realität und Fiktion angesiedelt“.<sup>88</sup> Darüber hinaus bescheinigt er der Musik im Allgemeinen und Mahlers im Besonderen *„ ... eine Möglichkeit der simultanen Schichtung von Ereignissen, die (ihr) eher innewohnt als der Erzählung... „*

Die Mahler-Renaissance wird von Kurt Blaukopf und Karl Schumann in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Schallplatte gesehen. Schumann bezeichnet die Schallplatte als das „eigentliche Medium der Mahler-Renaissance“, Blaukopf führt aus:

*„ ...die besten Stereoaufnahmen .. vermitteln endlich das Klangbild, welches den Intentionen Mahlers näher kommt, als fast jede Konzertaufführung ... Mahlers Zeit war gekommen als die Wiedergabe des Raumklanges möglich wurde.“*<sup>89</sup>

Da Filmmusik in erster Linie Tonträgermusik ist und erst in jüngerer Zeit verstärkt Eingang in das Konzertrepertoire findet, ist auch in dieser Hinsicht eine Parallele gegeben. Die unmittelbare Verbindung von Mahlers Werk zur orchestralen Filmmusik wird in der Literatur kaum weitergehend behandelt. Es existieren jedoch mehrere kürzere Anmerkungen zur Affinität der Mahlerschen Musik zum Film, besonders in Verbindung mit Viscontis „Tod in Venedig“. Man ist sich im Allgemeinen darüber einig, dass dieser im Jahre 1971 gedrehte Film ein wesentlicher Bestandteil des wiedererweckten Interesses an Mahlers Werk war. Schlüter berichtet allerdings auch von erbitterten Protestschreiben namhafter Musiker und Musikforscher an Warner Brothers, unterschrieben u.a. von Klemperer, Sawallisch und Ratz.<sup>90</sup> Monika Tibbe ist der Auffassung, dass das Adagietto aus der Fünften Symphonie, welches im Wesentlichen die Musik zu diesem Film darstellt, in besonderer Weise für die Filmuntermalung geeignet ist. Darüber hinaus schreibt sie:

*„man kommt auch als Musikwissenschaftler nicht daran vorbei, sich einmal so etwas Banales wie einen Film anzusehen, um der heutigen Rezeption auf die Spur zu kommen.“*<sup>91</sup>

Hans-Wilhelm Kulenkampff will das „Banale“ bei Mahler dadurch retten indem er es als „schwachen“ Moment deutet, der zum Leben gehört:

*„ ... mag es auch im Sinne hergebrachter Kunstauffassung nicht wohlstandig sein:*

---

<sup>87</sup> Gielen S.181.

<sup>88</sup> Zenck a.a.O. S. 222.

<sup>89</sup> vgl. hierzu die Ausführungen im Unterabschnitt „Disposition und Raumklang“ in der Analyse.

<sup>90</sup> Schlüter S. 141.

<sup>91</sup> Tibbe a.a.O. S. 85 f.

*Mahler hat die schwache Stunde mitkomponiert, die für jeden kommt.*<sup>92</sup>

Ein Auszug aus einer CD-Rezension zu den Filmmusiken von „Citizen Kane“ und „The Magnificent Ambersons“ (Komponist: Bernard Herrmann) verdeutlicht, wie Komponisten und ihre Stile zur Filmmusik-Rezeption herangezogen werden:

*While Kane is sumptuous, dark, grand, nostalgic and powerful, Ambersons has a touch of angst but much that is urbanely rather than wildly emotional. Kane is Gothick - rich in incident ... The Dies Irae theme is heard or sketched in several times. Ms Illing is in good voice though not quite a match for the young Kiri Te Kanawa in the now elderly but still rich Gerhardt analogue recording.*

*..Track 1 is gloomy but sweet. A cool flute parts the storm clouds. This is acidically Gothick achieving immediacy and impact without the twelve-tone palette. Sibelius is clearly an influence. If the Torn Curtain score is too inhumanly chilly Kane represents a couple of degrees greater warmth.*

*... It starts in Prokofiev style sounding for all the world like a refugee from Prokofiev's Classical Symphony and stops along the way to give us a reminiscence of Mahler...*

*... The Elegy is shabbily haunting, conjuring up drifts of skeletal leaves. End title returns to palms and civilised evening dress and touching base with Mahler's Adagietto.*<sup>93</sup>

Eine Verbindung zwischen Mahler und Filmmusik macht Dirk Schürmer in einem Artikel der Frankfurter Allgemeinen Zeitung über Nino Rota:

*“ ... Rota ist nach Mahler und Prokofjew einer der letzten Musiker, die Ironie in Töne fassen und die großen Momente der europäischen Musikgeschichte als Satire noch einmal herbeirufen können.”*<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Kulenkampff a.a.O. S. 15 f.

<sup>93</sup> Robert Barnett, Film Music on the Web, 1998.

<sup>94</sup> Schürmer, 2004, S. 50.

## Schlussfolgerungen aus Kapitel 2

Am Anfang des Kapitels stand der Versuch einer Definition der hier interessierenden Art von Filmmusik. Als Zwischenergebnisse sind in diesem Zusammenhang festzuhalten:

Filmmusik ist entgegen weitläufiger Meinung bis zu einem gewissen Grad durchaus klassifizierbar und eingrenzbar. Die Eingrenzung ermöglicht eine Handhabung innerhalb einer Untersuchung. Die Polystilistik von Filmmusik ist im Zusammenhang mit bestimmten Überlegungen weiterführend, denn sie liefert einen Hinweis auf Mahlersche Intentionen.

Die in der Einleitung aufgestellten Vermutungen, wonach die Nähe der Musik Mahlers zur Filmmusik vielfach als Erklärungsmodell für strukturelle, aber auch inhaltliche Fragen zum Werk Mahlers verwendet wird, werden anlässlich einer Übersicht über unterschiedliche Arbeiten, welche sich mit diesen Fragen konfrontiert sehen, bestätigt. Die herangezogenen Modelle verbleiben jedoch in fast allen Fällen auf einer Beispielsebene. Der Frage, woran es konkret liegen kann, dass Mahlers Musik immer wieder filmische Assoziationen hervorruft, wird in einigen Arbeiten mehr oder weniger oberflächlich nachgegangen. Vermutet wird dabei, dass eine Erklärung in einer gewissen „Offenheit“ der Mahlerschen Musik bestehen könnte. Die in diesem Kapitel aufgestellte Übersicht enthält auch solche Ansätze, welche Mahlers Musik mit Technologie (Ton- und Aufnahmetechnik, Raumklang etc.) in Verbindung bringen. Rein fachliche Feststellungen, wie Adornos Bemerkung vom „Zeitraffer“, sind von ästhetisch-historischen Bewertungen, wie der Bemerkung Gielens vom „gigantischen Missverständnis“, zu trennen. Die fachlichen Fragen können durch Analyse erforscht werden, für die übrigen Fragenkomplexe ist je nach Schwerpunkt eine historische Betrachtung oder ein theoretisches Kapitel erforderlich.

Dass die Popularität von Mahlers Musik durch den Film „Tod in Venedig“ vorangetrieben wurde, ist ein Indiz für die hier interessierenden Zusammenhänge, aber auch nicht mehr. Das Phänomen „Tod in Venedig“ ist einerseits als Spezialfall anzusehen. Mahlers Musik ist andererseits oft in Filmen zum Einsatz gekommen und dies gilt auch für andere Komponisten. Die Arbeit wird sich auf die allgemeine Frage, was an Filmmusik und Filmästhetik bei Mahler existiert und wesentlich ist, verlagern. Allerdings ist die Tatsache, dass Mahlers Musik gut mit Bildern zusammen geht, für eine allgemeine Untersuchung interessant; sie wird deshalb im theoretischen Teil noch einmal beleuchtet werden.

### Kapitel 3: Historische Aspekte

1908

*Camille Saint-Saens komponiert die erste Filmmusik L'assassinat du duc de Guise*

1911

*Tod Mahlers*

1916

*USA: Erstaufführung der Achten Sinfonie (Philadelphia Orchestra, Leopold Stokowski)*

1933

*„King Kong“, M.: Max Steiner, erste große Tonfilmmusikpartitur*

1934

*Erich Wolfgang Korngold kommt nach Hollywood*

1947

*USA: Erstaufführung Sinfonie Nr. 6*

*(Stokowski)*

1947

*Eisler und Adorno schreiben „Komponieren für den Film“*

1960

*100. Geburtstag Mahlers*

1962

*Erste Gesamtaufnahme der Sinfonien Mahlers durch L. Bernstein*

1971

*„Tod in Venedig“ v. L. Visconti*

## Vorbemerkung

Mahler selbst hat keine Filmmusik komponiert - was theoretisch möglich gewesen wäre. Als Gustav Mahler 1911 starb, existierte das Medium Film seit 16 Jahren. 1895 gilt als das Jahr der Erfindung des Mediums Film. 1908 komponierte Saint-Saens die wohl erste eigentliche Filmmusik. Kurz darauf schrieb Erik Satie die Musik zum Film „Parade“. In den ersten Jahrzehnten des Zwanzigsten Jahrhunderts lag das Gros der Filmproduktion bei Frankreich und Italien.<sup>95</sup> Die Entwicklung der USA zur Filmnation erfolgte erst nach Mahlers Tod und nach dem ersten Weltkrieg, auch nicht in New York, sondern in Kalifornien. Technische Anfangsschwierigkeiten waren überwunden und Diskussionen über die weitere Entwicklung kamen auf, welche sowohl Möglichkeiten als auch potentielle Gefahren und theoretische Grundlagen betrafen. Die ersten originär für einen Film geschriebenen Kompositionen waren entstanden, nachdem den Filmen in den Anfangsjahren noch gängige Konzert- und Repertoiremusik unterlegt wurde.

Es sollte in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, dass es bereits vor dem Jahre 1895 eine Tendenz zu musikalischer Illustration von Bildern und Bildhandlungen gegeben hat, die in ihrer ästhetischen und künstlerischen Ausrichtung eine der späteren Filmmusik durchaus vergleichbaren Verbindung von Bild, Handlung und Musik genannt werden kann .

Was die Verbreitung des Werkes von Gustav Mahler betrifft, so ist zumindest wahrscheinlich, dass der Kenntnisstand der amerikanischen Filmproduzenten über das Werk Mahlers durch Verbindungen, welche Alma Mahler-Werfel nach 1911 in Kalifornien knüpfte, nicht unerheblich ausgebaut wurde. Mahlers Witwe siedelte mit ihrem zweiten Ehemann, Franz Werfel, nach Hollywood über und unterhielt dort Kontakte zu Künstlern, darüber hinaus auch zu Filmproduzenten und zu den Filmkomponisten Alfred Newman und Franz Waxman. Alfred Newman schrieb die Musik zu dem Film „The Song Of Bernadette“<sup>96</sup> nach einer Erzählung von Franz Werfel. Igor Strawinsky war zunächst als Komponist für diesen Film im Gespräch und hatte auch schon erste Einfälle notiert. Strawinsky gehörte ebenfalls zum Kreis um Alma Mahler-Werfel. Nachdem Newman den Auftrag ausführte, ge-

---

<sup>95</sup> MGG Sachteil Bd. 3, S. 451.

<sup>96</sup> 1943, Regie: Henry King. Newman bekam für die Musik einen Academy Award, den „Oscar“.

langten die Skizzen in die „Symphony in three Movements“ und bilden dort das Material des Mittelsatzes.<sup>97</sup>

In den USA sind die meisten Werke Mahlers relativ früh nach seinem Tod uraufgeführt worden. Metzger gibt eine umfassende Übersicht insbesondere auch über die amerikanischen Uraufführungen. Seine Zahlen weichen allerdings etwas von den Angaben bei Kennedy ab. Im Ergebnis bedeutet dies jedoch keine Änderung: Mahlers Werk wurde in den USA relativ früh und stetig durch Aufführungen verbreitet. Mahler selbst hat sich nur an der amerikanischen Ostküste (New York) aufgehalten. Aufführungen sind belegt unter Mahlers eigener Leitung: Zweite Sinfonie 1908, Erste Sinfonie 1909, Vierte Sinfonie und Kindertotenlieder 1910, alle in New York mit dem NYPO. 1909 veröffentlicht Bote & Bock eine Taschenpartitur der Siebenten Sinfonie. Leopold Stokowski, der schon bei der Uraufführung der Achten Sinfonie in München anwesend war, dirigiert die Erstaufführung eben dieses Werkes in Philadelphia 1916. Stokowski leitet auch die amerikanische Erstaufführung der Sechsten, allerdings erst im Jahre 1947.

Aus alledem lässt sich zumindest vermuten, dass die Ähnlichkeit des Mahlerschen Duktus mit filmmusikalischen Tendenzen zwar nicht logisch und zwingend genannt werden kann; jedoch ist es aufgrund Mahlers eigener Aktivitäten in Amerika nicht unwahrscheinlich, dass sein Stil rasch einen zumindest indirekten Einfluss auf die Musikentwicklung des Hollywoodstils der 30er und 40er genommen hat.

In den USA fand eine vergleichsweise kontinuierliche Rezeption von Mahlers Hauptwerk statt. Hierbei ist festzuhalten, dass insbesondere der Begriff des Banalen im Zusammenhang mit der Musik Gustav Mahlers in der amerikanischen Rezeption kaum nachweisbar ist. Der Grund hierfür könnte sein, dass das Bewusstsein für das Banale sich erst an einer historischen und kulturellen Werteordnung, wie sie durch Tradition in Europa entstanden ist, herausgebildet hat; die durch kulturelle Vorgaben weniger beeinflusste „offenere“ amerikanische Gesellschaft lässt die Ausformung eines ästhetisch-wertenden Begriffs wie „banal“ kaum zu. Für die vorliegende Untersuchung kann diese Frage freilich dahin gestellt bleiben. Auch andere Punkte haben die positive Entwicklung für das Werk Mahlers in den USA begünstigt. Werke jüdischer Komponisten waren nicht verboten und wurden nicht bekämpft (antijüdische Tendenzen spielten sich in den USA mehr auf gesellschaftlicher als auf politischer Ebene ab). In Europa sind die Werke Mahlers zwischen 1911 und 1933 häufig gespielt worden. Willem Mengelbergs Mahler-Festivals in den Niederlanden markie-

---

<sup>97</sup>

Mellich a.a.O.

ren einen weiteren Punkt in der europäischen Mahler-Rezeption.<sup>98</sup> Auch in Österreich sind noch nach 1933 Mahler-Aufführungen bezeugt, z.T. durch Aufnahmen.<sup>99</sup> In England ist Mahler spät zur Uraufführung gelangt, die englische Rezeption Mahlers ist keine Renaissance sondern späte Entdeckung. Die so genannte „Mahler-Renaissance“ war nicht zuletzt auch ein deutsches Problem, hervorgerufen durch den Schnitt, der durch die Herrschaft der Nationalsozialisten bewirkt wurde. Man kann sie zwischen 1960 - dem 100. Geburtstag Mahlers und dem Jahr, in dem die Monographie Adornos erschien - und 1971 - dem Jahr, in dem „Tod in Venedig“ gedreht wurde - legen. Viscontis Film ging im Jahre 1962 die erste Gesamteinspielung der Sinfonien Mahlers auf Schallplatte durch Leonard Bernstein voraus und ein Jahr später war Mahlers Popularität in Amerika immerhin groß genug, dass das Adagietto aus der Fünften Sinfonie als Begleitmusik für die Trauerfeier des ermordeten John F. Kennedy verwendet wurde.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Vgl auch hierzu Metzger a.a.O. und Kennedy S.436

<sup>99</sup> Schreiber erwähnt den Mitschnitt eines Konzertes mit der Neunten Sinfonie in Wien unter Bruno Walter aus dem Musikverein von 1938 (Schreiber S.184).

<sup>100</sup> s. Schlüter a.a.O. S. 141; Dirigent war auch hier Leonard Bernstein.

## Mahler, Romantik und Filmmusik

Filmmusik ist in einem gewissen wörtlichen Sinne „reaktionär“, d.h. die Entwicklungen, welche man bei der so genannten autonomen Musik als „Fortschritt“ beobachtet, finden ihren Eingang in die Filmmusik in der Regel um mehrere Jahre zeitversetzt. Das Bedürfnis nach Avantgarde tritt bei der Komposition für den Film hinter der praktischen Anwendung von Klängen und Modellen zurück, welche sich durch Apperzeption und Feedback konventioniert haben. Die so genannte spätromantische Ära hat auf den Hollywood-Stil gewirkt, aber auch europäische Filmkomponisten haben Filmmusik im „spätromantischen Stil“ geschrieben. Der romantische Tonfall war in der Filmmusik langlebig genug, auch die Epoche der Moderne zu überdauern. Die Verbindung zwischen Wagner und Filmmusik beginnt noch vor den Partituren Max Steiners und E.W. Korngolds.<sup>101</sup> Die Filmmusik-Kritiken sprachen bereits zwischen 1910 und 1920 immer wieder von den „unendlichen Melodien“. Flynn hebt hervor, dass der romantische Stil in der Filmmusik mit dem „utopischen Versprechen“ zu tun hat, ein Versprechen, das „ahistorisch“ ist und widersprüchlich in der Vergangenheit und in der Geschichte wurzelt.<sup>102</sup> Darüber hinaus ist festzuhalten, dass romantische Kompositionstechniken in den USA auch schon vor der Massenemigration, die der europäische Faschismus erzwungen hatte, angewandt wurden. Der Begriff des "Romantischen" wird allerdings vielfach eher undifferenziert verwendet; so kommt es auch zur Bezeichnung von Mahler und Strauss als „romantische Komponisten, in der Nachfolge von Wagner stehend“. Auch der aktuelle Musik-Brockhaus bezeichnet Mahler noch als einen „Sinfoniker der Spätromantik“. Daher sollte die Beobachtung, dass ein Filmthema an ein bestimmtes Werk Mahlers „erinnert“, vorsichtig behandelt werden, weil aufgrund der Gleichsetzung Mahlers mit der romantischen Strömung der Hörprozess und die Rezeption beeinflusst sein dürfte. Wenn eine Filmmusik in einer Rezension „nach Mahler“ klingt, so kann damit ebenso gemeint sein, dass die Musik „überhaupt irgendwie romantisch“ klingt. Rummenhüller schreibt, dass Mahler mit dem eigentlichen Begriff des Romantischen nicht mehr in Verbindung gebracht werden sollte. Er sieht in der Bezeichnung der zweiten Hälfte des 19. Jh. als „Spätromantik“ eine „Verlegenheitslösung“ und gebraucht den Begriff der „Requisiten-Romantik“ für „Zitate romantischer Symbole und Motive in einer späteren Zeit“ - hierfür erscheint ihm die Posthorn-Szene in Mahlers Dritter Sinfonie als beispielhaft.<sup>103</sup> Gleichwohl ist der „programmatische“ Einsatz von „Musik aus

---

<sup>101</sup> Flynn S. 14/15.

<sup>102</sup> Flynn S. 24.

<sup>103</sup> Rummenhüller S. 11.

der Ferne“, wie er gerade bei Mahler zu finden ist, für Rummenhüller ein „gebannter Augenblick musikalischer Romantik“, ein „musikalisches Lontano“<sup>104</sup>

Programm-Musik kann mithin nach dieser Auffassung per se nicht wahrhaft romantisch sein, weil „ihr realistischer Anteil zur romantischen Weltanschauung in Gegenstellung gerät“.<sup>105</sup>

Zieht man Rezensionen der CD-Veröffentlichungen von Filmmusiken heran, so zeigt sich, dass eine Gruppe von Komponisten, unter denen sich auch Mahler befindet, als für Filmmusiken wichtig und einflussreich genannt wird. Mahler gehört danach zusammen mit Prokofjew, Sibelius, Strauss, Wagner, Tschaikowsky und Debussy zu den Komponisten, auf die sowohl in Rezensionen, als auch in Interviews durch Filmkomponisten kontinuierlich Bezug genommen wird.

---

<sup>104</sup> Rummenhüller S. 101.

<sup>105</sup> Rummenhüller S. 11.

## „Autonome Musik“ und „Filmmusik“ zu Beginn der Moderne

Wenngleich das, was allgemein als romantische oder spätrömantische Tonsprache bezeichnet wird, Filmmusik bis heute dominiert, so ist doch festzuhalten, dass der Filmkomponist, der romantisch schreibt, nicht die einzige Erscheinung in der Filmmusikgeschichte ist. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als die musikalische Romantik durch verschiedene Strömungen der Moderne abgelöst war, gab es eine Anzahl von Komponisten, welche eine aktive Beziehung zur Filmmusik hatten und ihren aktuellen persönlichen Stil auf ihre Filmmusik-Kompositionen anwandten. Nach Camille Saint-Saens waren dies vor allem Satie, Honegger, Auric, Prokofjew, Schostakowitsch und Vaughan-Williams. Miklós Rózsa machte das Doppelleben zwischen Filmmusik und autonomer Musik zum Thema seiner Biographie.<sup>106</sup> Erich Wolfgang Korngold vollzog für sein Schaffen eine Trennung, indem er nach seinem Umzug nach Hollywood eine ausschließliche Filmkomponisten-Karriere verfolgte, und erst nach Beendigung dieser Tätigkeit zur autonomen Musik zurückkehrte. Nach 1945 gab es zunächst immer mehr Komponisten, die mehr oder weniger ausschließlich Filmmusik schrieben und solche, welche die Formen und Traditionen der „autonomen“ Musik pflegten. Erst seit den 1980er Jahren wandten sich die Komponisten der „ernsten“ Musik wieder mehr der Filmmusik zu, ohne das Schreiben für Oper und Konzertsaal aufzugeben (Philip Glass, Alfred Schnittke, Tan Dun, Toru Takemitsu und Peter Maxwell Davies sind hier zu nennen). Man kann festhalten, dass die Strömungen „autonome Musik“ und „Filmmusik“ zu Beginn der Moderne und am Beginn der so genannten Postmoderne eher konvergierten, während sie dazwischen, in der Endphase der Moderne, stärker divergierten.

---

<sup>106</sup> Miklós Rózsa: *Double Life: The Autobiography of Miklós Rózsa, Composer in the Golden Years of Hollywood*, Seven Hills Books (1989)

## **Geschichtslosigkeit von Filmmusik und das „Tradition-Fortschritt“-Problem bei Mahler**

Filmmusik hat historische Phasen und Epochen, ebenso die Komponisten und Regisseure, die sie geformt und ihr Impulse verliehen haben. Filmmusik ist, wie festgestellt wurde, fast so alt wie der Film selbst. Obwohl die durch Fakten belegbare Existenz einer Geschichte der Filmmusik mithin nicht zu leugnen ist, wird Filmmusik gleichwohl bis zu einem gewissen Grad als geschichtslos oder geschichtsunfähig angesehen. Für Adorno/Eisler hat Filmmusik keine wirkliche Geschichte,

*„selbst nicht in dem ohnehin problematischen Sinn, in dem man sonst von der Geschichte einer Kunstgattung in sich reden kann. Die bisherige Filmmusik hat sich nicht nach eigenen Gesetzen entfaltet. Sie kennt kaum durch die Sache bedingte Problemstellungen und Lösungen [...]. Während es sinnvoll ist, von einer qualitativ fortschreitenden Entwicklung etwa von der Apparatur Edisons bis zu der des heutigen Tonfilms zu reden, wäre es naiv eine einigermaßen ebenbürtige künstlerische Entwicklung von der Kinothek bis zur Tonfilmpartitur zu behaupten.“<sup>107</sup>*

Für den wissenschaftlichen Umgang mit Filmmusik besteht offensichtlich ein Hauptproblem in der Frage der Auseinandersetzung mit der Tradition. Nach herrschender musikwissenschaftlicher Meinung setzt die Filmmusik sich nicht markant mit den Stationen der Vergangenheit auseinander. Sie kennt zwar Modeströmungen, aber keine Überlieferung und keine Verpflichtung aus der Vergangenheit für die Zukunft. Sie kennt keine Formen, aus denen sich neue Formen ergeben. Man könnte auch sagen: Filmmusik kennt (zumindest für den musikwissenschaftlichen Historismus) keine dialektischen Prozesse.

Geschichtlichkeit wird für die Musik häufig nach formalen, insbesondere nach Gattungsgesichtspunkten beurteilt. Für Herrmann Danuser ist Filmmusik *„keine Gattung der musikalischen Komposition, deren Geschichte erzählbar wäre.“<sup>108</sup>*

Sowohl Danuser als auch Adorno/Eisler scheinen der Meinung zu sein, dass keine „echte“ Geschichte vorliegt, wenn sich nach Ablauf einer bestimmten Zeitspanne keine erkennbare Gattungsgestalt herausgebildet hat. Zudem wird auch als Erfordernis gesehen, dass die Gattung sich mit den historischen Gegebenheiten auseinander gesetzt hat. Ein Musikstück muss also durch ein festgelegtes Zeitmaß hindurch erscheinen, um eine musikalische

<sup>107</sup> Adorno/ Eisler S. 75.

<sup>108</sup> Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), S. 270.

Einheit zu werden; und es muss eine Dauerstellung im sozialen Bewusstsein erreichen, um ein Kunstwerk zu werden. Mit dieser Voraussetzung wird die „normale“ Geschichte mit der *künstlerischen Entwicklung* verknüpft, ein Gedanke, der Musikgeschichte nicht nur mit ästhetischen, sondern auch mit dialektischen Elementen anreichert. Die Filmmusik scheint sich demgegenüber in einem „geschichtsfreien“ Raum zu bewegen. N.J. Schneider sieht in diesem Ansatz eine mindestens in Deutschland vorhandene Ideologie, die zu einer gewissen Diskriminierung der Filmmusik führt:

*„Sie (die Filmmusiken S.W.) werden (wenn kommerziell nicht mehr „in“ und profitabel) in den Videotheken verramscht und aus dem kulturell-historischen Gedächtnis entfernt im Unterschied zu den „E“-Werken, die (so unbedeutend sie sein mögen) stets dokumentiert, archiviert und rezensiert werden.“<sup>109</sup>*

Kloppenburg<sup>110</sup> widerspricht Adorno ausdrücklich in seinem Resümee und hebt dabei die funktionale Seite der Filmmusik hervor. Er betont, dass Filmmusik sich im Laufe der Zeit nicht nur im Stil, sondern auch im Handwerk und in den Aufgaben wandelt. H. de la Motte-Haber erkennt der Filmmusik den Rang einer Gattung zu, wenn sie feststellt: „... *Als musikalische Gattung hat Filmmusik inzwischen ihre eigene Geschichte.*“<sup>111</sup>

Für die hier erforderliche Untersuchung ist es letztlich nicht ausschlaggebend, ob für Filmmusik eine echte Historizität konstatiert werden kann und ob Anforderungen wie etwa das Vorhandensein von Gattungsmerkmalen für die Beurteilung entscheidend sind. Jedoch ist, und dies ist für die vorliegende Arbeit von Bedeutung, nach den vorangegangenen Ausführungen eine Parallele zur geschichtlichen Einordnung Mahlers sichtbar: Ähnlich der Filmmusik steht das Werk Mahlers unter verschiedenen Aspekten der Geschichtslosigkeit.

Mahlers „Siegesszug durch die Medien“ - ein nicht unwesentlicher Teil der sogenannten „Mahler-Renaissance“ - fiel in eine Zeit, in der auch dem Film wachsende Bedeutung zukam. Diese Fakten sind oben in der Einleitung bereits untersucht und dargestellt worden. Eine zusätzliche Perspektive auf das Phänomen eröffnet sich allerdings, wenn die *historische Beurteilung* Mahlers in das Blickfeld rückt: die Stellung Mahlers ist in Bezug auf Musikgeschichte und auch auf die eigene Entwicklung eine gebrochene, in der Weise, dass sein Werk sich in vielfacher Hinsicht weniger *in*, sondern eher *gegen* die Geschichte stellt. Hans Klaus Jungheinrich konstatiert Mahlers „querköpfige Naivität“, die ihn daran hindere

<sup>109</sup> Schneider, Filmmusik in Deutschland.

<sup>110</sup> Kloppenburg S. 193.

<sup>111</sup> de la Motte-Haber 1985, S. 195

„zu akzeptieren, dass es so etwas wie einen linearen tonsprachlichen Fortschritt gebe, demzufolge das Abgenutzte zu tabuieren wäre.“<sup>112</sup> Und eine ganz ähnlich ahistorische Tendenz, wenngleich in veränderter, in Beziehung zum Medium adaptierter Gestalt, ist, wie oben dargelegt wurde, auch bei der Rezeption des Films zu finden.

Mahlers Stellung als ein Exponent zwischen ausklingender Romantik und anbrechender Moderne scheint für die heutige Rezeption grundsätzlich festzustehen. Nach herrschender Meinung schrieb Mahler „Werke einer Übergangszeit zwischen Romantik und Avantgarde“.<sup>113</sup> Eine Stellung innerhalb des historischen Kontinuums im Sinne einer bedeutenden Nachwirkung auf die Moderne ist mehrfach behauptet, jedoch nur selten nachgewiesen worden. Neben der Instrumentation wird Mahlers Variationstechnik als für die dodekaphonische Schule wegweisend angesehen.<sup>114</sup> Allerdings ist auch hier die Meinung nicht einheitlich. Herrmann Danuser schreibt:

*„In den 20er Jahren ging die unmittelbare Wirkung Mahlers zu Ende, sein Werk konnte fortan nur noch historisch rezipiert werden.“*<sup>115</sup>

Spätestens seit Beethovens Äußerung, dass „neue Wege“ gegangen werden müssten, geht die Entwicklung der abendländischen Musik im Wesentlichen mit einem linearen Fortschrittsbewusstsein einher, der Forderung, mit einem neuen Werk müsse, sofern dieses Werk als „bedeutend“ angesehen werden soll, auch ein wie immer geartetes „Neues“ in der Musik auftreten. Das Bewusstsein des Fortschritts (und die damit verbundene Problematik) löste das Bewusstsein von der „Mode“ ab: War es für die Bach-Söhne, für Haydn und für Mozart noch die Frage, ob ein bestimmter Stil aktueller, weil „gefälliger“ war (der wenig gefällige Johann Sebastian Bach geriet gerade in der Zeit zwischen 1750 und 1800 in Vergessenheit), so wurde später zunehmend danach gefragt, inwieweit das Werk sich an anderen Werken reibt und von ihnen unterscheidet. Das Individuelle und Unverwechselbare koppelte sich vielfach an das Neuartige, zuweilen auch an das Umstürzlerische, Revolutionäre. Wesentliche Eckpfeiler des Komponierens, wie Gattung, Form und letztlich auch Tonalität, kamen auf den Prüfstand.

Die Frage, was nach Beethoven noch zu komponieren wäre, die Franz Schubert bis zur

---

<sup>112</sup> Jungheinrich S. 190.

<sup>113</sup> Musik-Brockhaus S. 338.

<sup>114</sup> So etwa Karl Schumann a.a.O

<sup>115</sup> Danuser, MGG Personenteil Band 11 S. 843. In vielerlei Hinsicht erscheint eine Entwicklungslinie von Brahms zur Schönberg-Schule als überzeugend und wird auch von der überwiegenden Meinung vertreten. Die für die Zwölftonmusik wichtige Variationstechnik geht im Wesentlichen auf Brahms zurück, wie auch das „Gegen-den-Takt“-Schreiben und das objektivierende und zugleich intime „Klavierstück“. Schönbergs Aufsatz „Brahms, der Fortschrittliche“ steht in der gleichen Argumentationskette. Vgl. Schmidt S. 104f.

„Unvollendeten“ Sinfonie beschäftigte, ist der deutliche Ausdruck dieses Fortschrittsdenkens, das beinahe ein Qualitätserfordernis zumindest für die kontinentaleuropäische Musik wurde. Sie bestand während des Neunzehnten Jahrhunderts fort. Besonders von Liszt und Wagner wurde das Fortschrittsbewusstsein genährt.<sup>116</sup> Der musikalische Fortschritt, der linear und qualitativ sein musste, war das Kriterium, welches die in Erzfeindschaft liegenden Lager des Neunzehnten Jahrhunderts, die „Brahminen“ und die „Neudeutsche Schule“, vereinte. Man stimmte grundsätzlich - und ohne dies offen zuzugeben - darin überein, dass das Schaffen von Musik in einem geschichtlichen Kontinuum stehen muss. Alle konnten sich dabei auf Beethoven berufen, der sowohl als Vollender der klassischen Formen als auch als Initiator für das Gesamtkunstwerk gesehen wurde.

Viele der Errungenschaften, die auf Wagner und Liszt zurückzuführen sind, sind für Mahler unverzichtbar. Einem musikalischen Fortschritt jedoch - einem Fortschritt, der eine „lineare qualitative Entwicklung“ im Adornoschen Sinn darstellt - steht er gleichgültig gegenüber. Dies bedeutet nicht, dass Mahler zu Fragen von Tradition und ihrem Verhältnis zur Moderne geschwiegen hätte. Mahler äußert sich durchaus zu diesen Themen, in Briefen und Interviews, zum Beispiel über die Notwendigkeit großer Orchester:

*„Wir Modernen brauchen einen so großen Apparat, um unsere Gedanken, ob groß oder klein, auszudrücken. Erstens, weil wir gezwungen sind, um uns vor falscher Auslegung zu schützen, die zahlreichen Farben unseres Regenbogens auf verschiedene Paletten zu verteilen; zweitens weil unser Auge im Regenbogen immer mehr und mehr Farben und immer zartere und feinere Modulationen sehen lernt; drittens, weil wir, um in den übergroßen Räumen unserer Konzertsäle und Operntheater von Vielen gehört zu werden, auch einen großen Lärm machen müssen.“<sup>117</sup>*

Mahler äußert in seinen Briefen auch anfängliche Skrupel in Bezug auf seine sinfonischen Ambitionen, etwa den Einsatz des Chores für die Zweite und Dritte Sinfonie betreffend, und bringt dadurch zum Ausdruck, dass die überlieferte Ansicht, wie eine Sinfonie auszu- sehen habe, ihn doch vorübergehend beschäftigt hat. Ansonsten behindern ihn jedoch kaum die Anfangsschwierigkeiten, welche Brahms beim Komponieren einer Sinfonie begegneten. Zweifellos war es auch für Mahler wichtig, einen eigenen Tonfall gefunden zu haben (dies war ihm vom „Klagenden Lied“ an gelungen), jedoch verknüpfte er einen Personalstil nicht mit einem historischen Sendungsbewusstsein. Mahler komponierte nicht, um eine Tradition fortzusetzen und ebenso wenig, um eine solche zu zerstören. Daher konnte er sich auch nicht als ein „König der Revolutionäre“ fühlen, und war, als er von

<sup>116</sup> zum musikalischen Fortschritt allgemein und im Besonderen Brahms betreffend vgl. statt vieler Schmidt S. 24f.

<sup>117</sup> Brief an Gisela Tohe, Februar 1893, Blaukopf S. 221.

Brahms so bezeichnet wurde, nicht sehr erfreut.<sup>118</sup>

Man kann zusammenfassend sagen, dass Mahler bereit war auf die lineare Entwicklung und auf den qualitativen Fortschritt in seinen Werken zugunsten der erforderlichen Lösung jeder neuen Aufgabe, welche vor ihm lag, zu verzichten. An Kontinuität des Komponierens im Sinne einer historischen Eingliederung war Mahler nicht interessiert; dies betrifft sein eigenes Werk ebenso wie seine Stellung zu den musikalischen Vorfahren. Und man kann wohl konstatieren, dass diese „geschichtslose“ Haltung eine ist, die Gustav Mahler mit den Filmkomponisten im Wesentlichen teilt.

---

<sup>118</sup> „Bisher glaubte ich, dass Richard Strauss das Haupt der Umstürzler sei, nun sehe ich aber, dass Mahler der König der Revolutionäre ist.“ Dies die Äußerung Johannes Brahms' nach Durchsicht der handschriftlichen Partitur der Zweiten Sinfonie. L. Karpatli in „Der Merker“ 1913, zit. nach Blaukopf S. 207.

## Leitmotiv und Stimmung

Allgemeine Überlegungen der Filmmusik stellen für das „underscoring“ eines Films die Leitmotivtechnik - also die multiple Einführung und Verwendung von Themen - der in ihrer reinen Form melodie- und motivlosen Mood-Technik gegenüber.<sup>119</sup> „Tara's Theme“ aus „Gone with the Wind“ und „The Big Sleep“ (1946) sind Beispiele für die Verwendung von Leitmotiven in Filmmusiken. Wenngleich bei einzelnen Komponisten das eine oder das andere Verfahren als vorherrschend ausgemacht werden kann, so beschreitet Filmmusik in der Praxis doch zumeist einen Mittelweg. Viele Filmkomponisten verwenden auch heute noch ein Hauptthema, welchem an ausgewählten Stellen des Films und in abgewandeltem und variiertem Charakter Raum gegeben wird. Darüber hinaus werden in der Regel verschiedene Themen für Haupt- und Nebenrollen, aber auch für bestimmte Szenen und Handlungs- oder Stimmungsabschnitte (Liebes-Thema, Jagd-Thema etc.) eingeführt.“ Im Gegensatz zu der gegliederten Schreibweise der Leitmotiv-Technik führt die Mood-Technik gelegentlich zu ausgereiften und auch vom Standpunkt der „Konzertmusik“ aus ernst zu nehmenden Klangemanzipationen, wie beispielsweise bei Adolph Deutschs Musik zum Film „The Maltese Falcon“.<sup>120</sup>

Bei der Mood-Technik konzentriert sich die Musik auf die aktuelle Filmszene und entfaltet sich unabhängig vom vorherigen oder späteren musikalischen Geschehen. Daher ist die Entwicklung eines Themas bei in Mood-Technik geschriebener Filmmusik nebensächlich. Vor allem ist es nicht von Bedeutung, ob eine für eine Szene verwendete Melodie oder Harmoniefolge an einer anderen Stelle noch einmal verwendet werden kann und so einen musikalischen Zusammenhang stiften könnte. Dieser tritt hinter dem Bedürfnis nach Aus-

<sup>119</sup> Bei Bullerjahn S. 75 f. findet sich eine detaillierte Beschreibung der Filmmusiktechniken. Zur Leitmotiv- und zur Moodtechnik wird dort ergänzend noch die sogenannte deskriptive Technik gerechnet, welche in den meisten Fällen ein Unterfall der Mood-Technik ist, sowie auch die Baukasten- oder Montagetechnik, bei der musikalische „Fertigteile“ hintereinander gesetzt werden und die auf Erik Satie zurückgeht.

<sup>120</sup> Deutsch gehörte zu den Komponisten in Hollywood, welche sich früh mit zeitgenössischen Strömungen beschäftigten: „... *He was clearly of the Twentieth Century ... and one hears a harmonic language closer to Hindemith than to Richard Strauss...*“<sup>[3]</sup> Er verwendet im Soundtrack zum „Malteser Falken“ keine Leitmotive oder „Melodien“, sondern illustriert die Filmszene primär durch Klang. In einer Besprechung einer CD-Edition zu „The Maltese Falcon“ und „The Mask Of Dimitrios“ heißt es:

*“The music is low key and atmospheric, with the composer deliberately avoiding “the Wagnerian approach” of multiple leitmotifs. The result is excellent film music but an unmemorable listening experience. Deutsch’s score is almost entirely mood orientated - no leitmotifs for the various characters and locales, no melodies per se, but dark, mysterious, tension-filled orchestral sound colorings...” As the composer himself commented in the same year the score was composed (Film Music Notes, October 1944), such scores are “harder to write effectively, are barely noticed and rarely remembered...”*

druck des Augenblicks zurück. Das Glossar der Filmuniversität Halle schreibt zu diesem Problembereich:

*„Die expressive Funktion ist wohl die uns am meisten bewusste und wichtigste Funktion der Filmmusik. Sie verstärkt und intensiviert das Gesehene. Filmmusik hat einen expressiven Charakter, indem sie im Film gezeigte Gefühle unterstützt und hervorhebt. Sie ist es, die den Zuschauer dazu bewegt, die jeweilige Szene als noch romantischer oder noch trauriger oder noch angsterregender etc. zu empfinden. Es findet durch die Filmmusik eine ‚Intensivierung des Situationserlebens‘ (Kloppenburg, 2000) statt. Diese Funktion der Filmmusik spiegelt sich besonders gut wider in den Kompositionstechniken wie Mood-Technik oder das Underscoring welches auch eine bestimmte Stimmung hervorrufen kann. Mood-Technik erzeugt eine gewisse Atmosphäre, einhergehend mit einer spezifischen Stimmung mittels Musik über eine ganze Szene hinweg. Es handelt sich um Musik mit deutlich expressivem Stimmungsgehalt in Anlehnung an die zu begleitende Szene. Es hat die Aufgabe, die psychische und seelische Verfassung der Protagonisten für die ganze Szene wiederzuspiegeln. Motiv/ Motivtechnik bezeichnet entweder die Zuordnung leicht erkennbarer musikalischer Motive zu handelnden Personen oder die Zuordnung musikalischer Motive zu Szenen mit bestimmten (Gefühls-)Inhalten. Allgemein können mit der Motivtechnik Charaktereigenschaften ausgedrückt werden, die sich im Laufe der Kompositionen entwickeln können, was auf der situativen Ebene genauso möglich ist.“<sup>121</sup>*

Für C. Flynn ist Filmmusik in ihrer klassischen Konzeption die Unterstützung dessen, was im Bild bereits vorhanden ist. Daraus resultiert eine Unterordnung der Musik unter die Bilderzählung. Filmmusik hat im Wesentlichen die Rolle des „unauffälligen Dieners“<sup>122</sup>. Dennoch kommt auch Flynn zu dem eher überraschenden Ergebnis, dass eben die Regeln, welche die untergeordnete Funktion von Filmmusik ermöglichen, letztlich den Grundsätzen Richard Wagners zugeordnet werden müssen.

In dem soeben beschriebenen „Denken in der Stimmung“ bestehen überaus deutliche Parallelen zwischen den Filmmusiktechniken und Mahlers Kompositionsästhetik. Welche Bedeutung der Stimmungs-Gedanke für Mahler hat, zeigt sich u.a. in seiner Äußerung, seine Musik sei *„immer und überall nur Naturlaut“*. Für den dritten Satz der Ersten Sinfonie (NB30) wird das Bild „Des Jägers Leichenbegängnis“ nicht für eine konkrete Handlung, sondern für eine Stimmung herangezogen:

*„Beim dritten Satz (marcia funebre) verhält es sich allerdings so, dass ich die äußere Anregung dazu durch das bekannte Kinderbild erhielt („Des Jägers Leichenbegängnis“). An dieser Stelle ist es aber irrelevant, was dargestellt wird es kommt nur auf die Stimmung an, welche zum Ausdruck gebracht werden soll, und aus der dann jäh, wie der Blitz aus der dunklen Wolke, der vierte Satz springt. Es ist einfach der Aufschrei eines im Tiefsten*

---

<sup>121</sup> Glossar a.a.O.

<sup>122</sup> Gerald Cockshott, zit. bei Flynn a.a.O

*verwundeten Herzens, dem eben die unheimlich und ironisch brütende Schwüle des Trauermarsches vorhergeht. Ironisch im Sinne des Aristoteles ‚eironeia‘<sup>123</sup>.*

Dass Mahler die Stimmung weit eher als eine Handlung in Töne setzen wollte, belegt auch die folgende Briefstelle, welche die Konzeption der Zweiten Sinfonie betrifft:

*„Bei der Konzeption des Werkes war es mir nie um Detaillierung eines Vorganges, sondern höchstens einer Empfindung zu tun. — Die gedankliche Basis des Werkes ist deutlich in den Worten des Schlußchores ausgesprochen, und auf die ersten Sätze wirft das plötzlich einfallende Altsolo ein erhellendes Licht. Daß ich hinterher oft bei verschiedenen einzelnen Partien einen realen Vorgang vor mir sich sozusagen dramatisch abspielen sehe, ist aus dem Wesen der Musik leicht zu begreifen. Der Parallelismus zwischen Leben und Musik geht vielleicht tiefer und weiter, als man jetzt noch zu verfolgen imstande ist.“<sup>124</sup>*

---

<sup>123</sup> Aus einem Brief an Max Marschalk, 20. März 1896, GMB, 185 f.

<sup>124</sup> Aus einem Brief an Max Marschalk, Hamburg, 17. XII. 95 GMB, 179 f.

## NB30

**1** Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen **2**

Fagott *pp*

Pauken *pp*

Kontrabass *pp* mit Dämpfer Solo *p*

Ob. *pp*

B: Kl. *pp*

Fg. *pp*

Tb. *pp*

Pk. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* mit Dämpfer

Kb. *pp*

**3**

19 etwas hervortreten *p*

Ob. *p*

B: Kl. *pp*

F. Hrn. *pp*

Tb. *pp*

Pk. *pp*

Vla. *pp* mit Dämpfer

Vc. *pp*

Kb. *pp* pizz. *pp* nur eine Hälfte

## Gesamtkunstwerk

Es mag für sich gesehen bereits ein Hinweis auf die Filmähnlichkeit der Mahlerschen Ästhetik sein, dass der Begriff des Gesamtkunstwerks sowohl im Zusammenhang mit Mahlers Schaffen als auch mit dem Medium Film verwendet wird. Es ist allerdings so etwas wie ein Klischee geworden, die Kinokunst des 20. Jahrhunderts mit dem Gesamtkunstwerk-Begriff des 19. Jahrhunderts zu vergleichen. Die Filmtheorie nimmt für den Film in Anspruch, Künste auf einer neuen Ebene gesamtkünstlerisch zueinander zu führen, wobei auch die Anknüpfung an die Realität gelingen soll. Für N.J. Schneider ist der Film

*„gleich nach seinen Anfängen um 1900 ein Gesamtkunstwerk geworden, das nie im hermetischen Zirkel des Werkinternen und Strukturalen blieb, sondern mit seinem „Dokumentarismus“ meist auf reale gesellschaftliche Fixierungen verwies.“<sup>125</sup>*

Leonard Rosenman spricht vom Film als dem „kooperativen Kunstwerk“ und legt damit den Schwerpunkt auf die Zusammenarbeit mehrerer Individuen zur Erreichung eines Zwecks, der zwar künstlerisch sein mag, der aber in der Konsequenz kein künstlerisches Individuum, sondern eine Gruppe als Urheber ausweist. Rosenman begründet seine Definition mit der Tatsache „... dass das Medium Film alle Künste benutzt, einschließlich der Musik.“ Flynn betont, dass in den Hollywood-Studios Arbeitsteilung gängige Praxis war.<sup>126</sup> Miklós Rózsa hat die Bedeutung von Teamwork bei der Komposition einer Filmpartitur betont. Das Fachwissen des Individuums muss sich für Rózsa mit dem System des Filmstudios verbinden.<sup>127</sup> Es ist keineswegs ungewöhnlich, dass Komponisten ihre melodischen Einfälle zur Harmonisierung und Instrumentierung an andere Mitarbeiter übergeben. André Previn und Miklós Rózsa waren in diesem Zusammenhang viel beschäftigte Kräfte.

Die Terminologie ist also nicht einheitlich. Hinzu kommt, dass das Bestreben gesamtkünstlerischer Tendenzen in wesentlichen Punkten divergiert. Mindestens insoweit ist das (Kunst-)Werk des Films (der Filmindustrie) von den Intentionen Mahlers und - in noch stärkerem Maße - Wagners zu unterscheiden. Generell lässt sich sagen: Der Film tendiert zum kooperativen Kunstwerk, bei dem mehrere Künste und Künstler zusammenwirken. Das Gesamtkunstwerk Wagners will die Künste vereinigen und unter der Kontrolle des

---

<sup>125</sup> N.J. Schneider, Der Film die Mutter aller Künste.

<sup>126</sup> Flynn S. 19.

<sup>127</sup> Flynn S. 30.

Genies auf eine höhere Stufe führen. Das Universalkunstwerk Mahlers geht von der Musik aus und dehnt sie gewissermaßen in Richtung auf die anderen Künste aus. Die nachstehende kleine Aufzählung zeigt, auf welche Weise sich die wichtigsten Künste in Mahlers Werk wieder finden.

Kunstbereich	Realisation im Schaffen Mahlers
Dichtung	Eigene Texte, Umformungen
Malerei	Bilder als Anlass zum Komponieren, Inszenierungen als Intendant mit Alfred Roller
Tanz	Ländler und Walzer
Architektur	Inszenierungen mit Roller, Bau der Symphoniesätze, räumliche Konzeption als Komponist und Regisseur
Szenische Darstellung	Operninszenierungen, räumliche Anweisungen in den Sinfonien

Tendenzen zur Vereinigung der Künste zu einem „Werk“ sind bereits im Barock auszumachen: Reiterfestspiele mit Kostümen, dramatischer Handlung und Musik kommen diesem Anspruch nahe. Außer bei Mahler finden sich gesamt-künstlerische Bestrebungen bei Skrjabin, der entsprechende Wege mit seiner „Farbenmusik“ gegangen ist, später z.B. bei Stockhausen. Der moderne Begriff des Gesamtkunstwerks geht indes auf Richard Wagner zurück. Das Gesamtkunstwerk muss für Wagner

*„alle Gattungen der Kunst umfassen, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur.“*<sup>128</sup>

<sup>128</sup>

Wagner zit. n. Bullerjahn S. 32.

Das „Musikdrama“ steht für Wagner im Zentrum. Musik, Dichtung und Tanzkunst sind der Kern des Gesamtkunstwerks, Malerei, Bildhauerkunst und Architektur sind als Hilfsmittel des Dramas untergeordnet. Die dramatische Handlung ist Ausgangspunkt aller gesamt-künstlerischen Bestrebungen. Sie ist auch entscheidend für den Musikstil, in dem Wagner schreibt: Die dem Drama zugrunde liegende *Idee* verpflichtet zu der Konsequenz, Stil und Charakter der entsprechenden Musik dem verfolgten Ziel anzupassen und daher starken Veränderungen zu unterwerfen: So führt die Idee der Liebes- und Todessehnsucht in „Tristan und Isolde“ zu gesteigerter Chromatik; Handwerk und Sangeskunst bringen den „Meistersingern“ lichte, klare Kontrapunktik; der aggressiv-heroische Stil des „Ringes des Nibelungen“ korrespondiert mit der Thematik Machtgier, Verrat und Schicksal.

Starke Stilveränderungen finden sich auch im Film; Handlung und die dramatische Idee bedingen einen bestimmten musikalischen Charakter, d.h. eine Angleichung, eine Selbst-aufgabe der Musik mit dem Ziel, im Gesamtkonzept aufzugehen.

Die Tatsache, dass Wagner bei seiner Gesamtkunstwerk-Konzeption das so genannte Musikdrama ins Zentrum stellt, ist auch ein Angriffspunkt für seine Ästhetik. Schneider<sup>129</sup> kommt zu dem Ergebnis, dass Wagner durch die Überbetonung des Dramatisch-Musikalischen seine eigenen Grundsätze nicht in idealer Weise verwirklicht. Immerhin ist festzuhalten, dass das rein gesprochene Wort in Wagners Werk ausgespart bleibt, wohin-gegen es in Mozarts „Entführung aus dem Serail“ - deutsches Singspiel - oder in Bizets „Carmen“ - Opéra comique - noch Eingang fand. Dass Wagner es für nötig befand, jede Szene des Textes zu vertonen, spricht für eine gewisse Vorrangstellung der Musik gegenüber den anderen beteiligten Künsten.<sup>130</sup>

Caryl Flynn betont, dass es „wert ist, auf Wagners Interesse am Gesamtkunstwerk einer-seits und Hollywoods Tendenz zur Verschmelzung andererseits“ als Gemeinsamkeit hin-zuweisen. Der Unterschied zwischen Wagner und den klassischen Filmmusik-Komponisten liegt darin, dass Wagner die Einheit in der Synthese der Elemente anstrebte - das Ergebnis stellt hierbei mehr dar als die Summe der Einzelteile - während die Einheit des Kinos durch Redundanz und Verweisung der Elemente auf andere Ebenen, nicht je-doch durch echte Synthese stattfindet.<sup>131</sup> Für Hugo Friedhofer sollte der Filmmusik-Komponist „das visuelle Element als *cantus firmus*“ betrachten, „*begleitet von zwei Kont-*

<sup>129</sup> Nachweise bei Bullerjahn S. 33.

<sup>130</sup> Die Tanzkunst findet sich kaum bei Wagner - die einzige größere Ballettszene im „Tannhäuser“ wurde für eine Pariser Aufführung hinzugefügt.

<sup>131</sup> Flynn S. 34.

*rapunkt-Stimmen: Dialog und Geräuschspur. Seine Aufgabe ist es, eine dritte kontrapunktische Stimme zu entwickeln, die das bereits vorhandene Gewebe vervollständigt.*<sup>132</sup>

Die Musik ist bei Mahler zu einem Teil eines übergeordneten anderen Ganzen geworden, ohne dass dieses durch szenische Hervorhebungen explizit dargestellt wäre.<sup>133</sup> In der folgenden Interview-Äußerung von Mahler kommt sehr aufschlussreich heraus, wie deutlich seine Erneuerungsabsichten für den Einsatz von Licht und Beleuchtung bestanden:

*„Schon jetzt durch die kleine Senkung wird es möglich sein, dem Publikum einen unbehinderten Ausblick auf die Szene zu gewähren, die Klangwirkungen zu regulieren, diskreter als bisher zu gestalten, was besonders bei Wagner-Opern von Wichtigkeit ist. Ich will ein Orchester schaffen, wie ich es brauche und im Interesse der Kunst für gut halte. Das Orchester von heutzutage ist nicht mehr eine selbständig operierende Körperschaft, die sich um die andern Vorgänge im Theater nicht zu kümmern hat. Das Orchester muß dem Theater dienen, wie die andern Faktoren, wie das Licht, dessen Einfluß auf die Bühne man in seinen letzten Wirkungen noch gar nicht kennt. Heute sitzen die Musiker im Orchester so, daß die Notenblätter allzu grell beleuchtet werden. Das stört die Zuschauer, deren Blicke unwillkürlich abgelenkt werden, das bringt in die Stimmung des szenischen Bildes einen falschen Ton. Wird das Orchester versenkt, dann rückt der Dirigent näher zu den Musikern, die strahlenförmig um den Kapellmeister zu gruppieren sind, was auch geschehen wird. Die Tieferlegung des Orchesters ist wichtig für die diskrete Tongebung, wichtig für die Zwecke einer diskreten Beleuchtung der Szene. Ich vermeide absichtlich das Wort „Beleuchtungseffekte“. Wir brauchen keine grellen Effekte, wir wollen das Licht mit allen seinen Graden, Nuancen und Stärken dem Theater nutzbar machen. Immer nur auf den brutalen Effekt lossteuern, ist unkünstlerisch. Aber nicht bei dem Lichte allein darf es sein Bewenden haben, die gesamte moderne Kunst hat der Schaubühne zu dienen. Moderne Kunst, ich sage nicht Secession. Auf das Zusammenwirken aller Künste kommt es an ... Die Tieferlegung des Orchesters soll nicht für alle Opern gelten; es wird auf ein verschiebbares Podium gestellt, das je nach Bedarf versenkt oder erhöht werden kann. Bei Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ ist - ich wähle dieses Beispiel - ein versenktes Orchester nicht notwendig.“<sup>134</sup>*

Die gesamt-künstlerische Konzeption Mahlers zeigt sich also an vielen Stellen seines Schaffens und betrifft auch diejenigen Projekte, welche er als Intendant und Regisseur schuf. Was seine eigene Musik betraf, so lehnte er es einerseits ab, Opern zu komponieren, und beinahe ist man aus diesem Grund geneigt den gesamt-künstlerischen Ansatz für den Komponisten Mahler an dieser Stelle zu bestreiten; andererseits jedoch dehnte er

<sup>132</sup> Flynn S. 34.

<sup>133</sup> Dieser Ansatz wird im theoretischen Teil durch systemtheoretische Überlegungen vertieft werden.

<sup>134</sup> Illustriertes Extrablatt, 9. September 1903.

durch die Einbeziehung des (gesungenen) Wortes das rein Musikalische in Richtung auf das Dramatisch-Literarische aus, wobei er auch selbst als Textdichter tätig wurde. Aber auch Architektur, Philosophie, Malerei und Religion sind in Mahlers werken relativ leicht nachweisbar. Der räumlich-architektonische Gedanke etwa schlägt sich nicht nur in der Orchesterdisposition nieder, sondern auch in zahlreichen Anweisungen wie „aus der Ferne“ etc.<sup>135</sup>

Das künstlerisch-philosophische Ziel, welches Mahler mit dem Ansatz, alle Künste in seine Kompositionen hereinzunehmen, verfolgt, enthält andererseits aber auch durchaus gegenläufige Tendenzen zu demjenigen Wagners: Während Wagner die Künste in toto in das Musikdrama einbezogen und letztlich überwunden wissen will, ist es Mahlers Bestreben, die *Musik* - von ihr geht er immer aus - über ihre überkommenen Grenzen hinauszuführen und damit letztlich anderen Künsten anzunähern. Mit der Musik erobert Mahler den architektonischen Raum; mit ihr erfasst er die Dichtung; mit ihr malt er Bilder.

*„Aber die schönsten Märchen erzählt uns das Licht in dieser neuen Inszenierung. Es hüllt die Götter in Glanz und Seligkeit und läßt sie in fahlem Nebel wallen. Die Bewegung der Szene erstarrt gleichsam zu einer Reihe von Bildern, um dann ---t recht wieder innere Bewegung zu erhalten durch den Zauber wechselnder Beleuchtung. Die Bildwirkung wird freilich durch den Aufbau des wichtigsten Schauplatzes, der „freien Gegend auf Bergeshöhen“, gefördert. „Terrassenförmig ansteigend bietet sich der verschwenderisch blumige Grund zwanglos der wechselnden Gruppierung der Götter; die oberste Staffel nehmen die Riesen ein, um so dräuender in die Höhe wachsend. Den letzten feinen Einklang zwischen Szene und Musik stellt die Kunst Mahlers her. Er ist der Beleuchter des Orchesters. Restlos verschmilzt mit den Gemälden der Bühne das tonmalerische Element, das in „Rheingold“ Vorwiegt, vor dem innerlichen Empfindungsausdruck“.*<sup>136</sup>

Solcherart betrachtet konzipiert Mahler genau umgekehrt wie Wagner: Die Musik ist für ihn nicht eine (wenngleich privilegierte) Dienerin im Rahmen eines gesamtkünstlerischen Plans, sondern der Quell, mit dem alles Übrige weltgleich dargestellt werden kann.

---

<sup>135</sup>

siehe dazu unten im analytischen Teil; ausführlich zur Räumlichkeit in Mahlers Musik Hodeige a.a.O.

<sup>136</sup>

Max Graf über Mahler als Operndirigent in „Wagner – Probleme und andere Studien“ Wien o.J.

1900, S. 124 f., zit. n. Blaukopf S. 225

## Zur Rezeption des Banalen

*„Ich habe keinen großen Film gemacht. So etwas gibt es gar nicht. Groß ist ein Gemälde von Rembrandt oder ein Kammermusikwerk von Mozart.“*  
*Marlon Brando*

Weder der instrumentale Aufwand seiner Werke noch Mahlers jüdische Abstammung, sondern die jahrzehntelange Konstatierung banalen oder trivialen Materials waren die eigentlichen Ursachen für die Schwierigkeiten bei dem Versuch, Mahler in der musikalischen Welt „durchzusetzen“. <sup>137</sup> Die Einstufung der Kunst Mahlers als zumindest teilweise „banal“ ist ein historisches Phänomen und der Vorwurf der Banalität schwächt sich im Verlauf des Zwanzigsten Jahrhunderts ab. Übrig bleibt die Einstufung von Teilen seines Werkes als „Kitsch“: Das „Banale“ (hauptsächlich die „schönen Stellen“) wird zum „Kitschigen“ umgewertet und erhält seine verspätete Rechtfertigung aus der sich auf der Postmoderne gründenden Neoromantik, die den Rückgriff auf Kitsch erlaubt und sanktioniert. Seitdem Mahler „nach Filmmusik klingt“, ist seine Popularität genau die Selbstverständlichkeit, die Dahlhaus ihm noch abgesprochen hatte. <sup>138</sup>

Die Problematik des Mahlerschen Ansatzes besteht indes darin, dass er die Grenze zwischen dem Erhabenen und dem Trivialen aufbricht. Hierdurch eine neue Ausdrucksqualität erreichend, fällt das Dilemma zwischen U- und E-Musik auf Mahlers eigenes Werk zurück. Die Intensität seines *Espressivo* nährt sich ihrerseits aus dem Spannungsverhältnis zwischen „U“ und „E“, ohne dieses restlos auflösen zu können.

Was bei Mahler explizit als banal eingestuft werden kann oder muss, ist kaum untersucht worden. Von einigen Bereichen wie der „Posthorn-Szene“ in der Dritten Sinfonie abgesehen, bleibt es bei allgemein gehaltenen Äußerungen des Unbehagens über das verwendete „Material“. Ästhetisch begründete Probleme mit Mahler beginnen bereits bei seinen Zeitgenossen. Anton Webern, grundsätzlich ein Mahler-Enthusiast, findet im Vergleich die Themen von Richard Strauss *„viel großartiger, genialer, kräftiger.“* Mahlers Musik mache auf ihn *„förmlich einen kindlichen Eindruck, trotz des ungeheuren Orchesteraufwandes.“*

139

<sup>137</sup> Metzgers Arbeit belegt, dass Mahler zwischen 1911 und 1945 fast durchweg aufgeführt wurde. Dass die Nationalsozialisten Mahler verboten, ist klar, dieses Verdikt betrifft aber z.B. in den Niederlanden nur wenige Jahre. Als Gegenbeispiel mag England dienen: obwohl nie von den Nazis besetzt, wurde Mahler dort z.T. erst nach 1945 uraufgeführt. (Metzger a.a.O.; Kennedy S.436/7).

<sup>138</sup> Dahlhaus 1977, S.5f.

139

□ Webern 1901, zit. nach Wübboldt 1982, S. 170.

In der nachfolgenden Tabelle werden einige „Elemente des Banalen“ aus dem sinfonischen Werk Mahlers aufgestellt. Diese Aufzählung ist keineswegs abschließend, sie soll lediglich helfen den Begriff zu klären. Das Banale bei Mahler scheint jedenfalls dann vorzuliegen, wenn in seinen Werken etwas auftaucht, was in der erhabenen Gattung der Sinfonie „nichts zu suchen“ hat. Es kann auch auf einer subtileren Ebene auftreten, beispielsweise bei scheinbar falscher Stimmführung, wie im Kanon des Dritten Satzes der Ersten Sinfonie, wo bei Takt 22 die Oboe für drei Töne eine Sekunde über der Klarinette spielt.<sup>140</sup>

Auch der Film und die Filmmusik können mit ästhetischen Argumenten als banal definiert werden, denn sie können nach den Maßstäben des „Erhabenen“ kaum jemals große Kunst, allenfalls punktuell „großes Kino“ sein. Die für das vorliegende Problemfeld relevante Frage ist, ob Mahler und der Film *aus dem gleichen Grund* banal sind. Diese Frage kann vielleicht beantwortet werden, wenn das musikalische Material gründlicher ausgewertet wurde, worum der analytische Teil sich bemühen wird. Ansätze für eine Übereinstimmung liegen bereits vor, denn oben wurde gezeigt, wie die Bedeutung von Musik in bestimmten Gestalten gespeichert wird, in neue Zusammenhänge gestellt werden kann und dabei im Kern erhalten bleibt - gleichgültig, ob sie als symphonisches Drama oder als Chanson auftritt. Die Gemeinsamkeiten - der gemeinsame „ästhetische Ort“ von Mahler und der Filmkunst - könnten mithin wie folgt definiert werden: Sowohl Mahler als auch der Film schöpfen aus den Quellen der abendländischen Kunsttradition um sich damit dem „Volk“ zuzuwenden oder es darzustellen.

---

<sup>140</sup>

Vgl. oben NB 30

<b>Gattung des Banalen</b>	<b>Werk</b>
Cafehaus-Musik	Sinfonie Nr. 7, 1. Satz Sinfonie Nr. 9, 1. Satz
Fanfaren	Sinfonie Nr. 1, 1. Satz Sinfonie Nr. 9, 1. Satz Sinfonie Nr. 2
Fiedel, verstimmt	Sinfonie Nr. 4, 2. Satz
Gassenhauer/Kinderlied	Sinfonie Nr. 4, 1. Satz Sinfonie Nr. 1, 3. Satz
Großstadtmusik/Operette	Sinfonie Nr. 7, 4. Satz
Ländler	Sinfonie Nr. 1, 2. Satz Sinfonie Nr. 2, 3. Satz Sinfonie Nr. 9, 2. Satz
Marsch, Trauermarsch-Karikatur	Sinfonie Nr. 6, 1. Satz Sinfonie Nr. 1, 3. Satz Sinfonie Nr. 5, 1. Satz
Serenaden-Ständchen	Sinfonie Nr. 7, 4. Satz
Singende/summende Kinder	Sinfonie Nr. 3, 4. Satz
Jahrmarktkapelle	Sinfonie Nr. 1, 3. Satz

## Psychologische Ursachen der Filmmusik - Mahlers psychologische Musik

Die folgenden Aussagen sollen theseenhaft vorausgeschickt werden:

1. Absolute Musik und Konzert-Musik werden bewusst rezipiert, Filmmusik dagegen überwiegend unbewusst. Mahler ist einem Filmkomponisten auch deshalb so nahe, weil in seinen Werken wesentliche Aspekte für den Hörer unbewusst vorgehen.
2. Stärker als seine Zeitgenossen strebt Mahler die Einbindung des Hörers als teilnehmenden Betroffenen an.

Mahlers Musik ist mehr für den Transport von Seelenzuständen als für das raumgreifende Beherrschen einer Opernbühne konzipiert. Sie beschreibt Schichten und Orte, die mehr als bei anderen Komponisten mit der psychosozialen Situation des modernen Menschen zusammenfallen: Die bedrohte Kinderseele, das Leben im Zeitalter der Angst und der „katastrophalen Moderne“ und der Schrecken des banal-Alltäglichen sind für Mahler wie auch für den Film des 20. Jahrhunderts ein Antrieb zur Artikulation. Giuseppe Sinopoli verweist auf die psychologische Ausrichtung Mahlers: nach seiner Ansicht war Mahler in der Lage, seelische Abgründe durch Konfrontation mit dem Banalen, dem Trivialen, auch mit dem Schrecken, der der Normalität des Lebens innewohnt, freizulegen. So erklärt er:

*„Mahlers Werk ist ...eines der radikalsten Beispiele einer psychologischen Musik ...“*

Die Sprünge in Mahlers Musik vergleicht Sinopoli mit

*„.. Sprüngen, wie sie in unserem Gedächtnis vor sich gehen ..“;*

solche und ähnliche Stellen sind für ihn *„psychodynamische Momente und emotionelle Abgründe“*, stellenweise eine *„Vergewaltigung des Unterbewusstseins.“*<sup>141</sup>

Auch Michael Kennedy vertritt die Auffassung, dass Mahler in hohem Maße „psychological insights“ komponiert hat. Kennedy hebt auch hervor, dass das Publikum in Mahlers Musik eine kongruente Darstellung der „complexities of modern life“ findet.<sup>142</sup> H. F. Redlich schreibt:

*„...dass der Bau Mahlerscher Symphonien auf den Voraussetzungen ihrer tonpoetischen*

---

<sup>141</sup> Sinopoli a.a.O. S.174; Ch. Metzger ist allerdings der Ansicht, dass der Blick auf Mahler „verstellt“ wird, wenn er mit Kulturgeschichte, Fin de siècle und Psychoanalyse „überfrachtet“ wird.

<sup>142</sup> Kennedy a.a.O. S. 432

*Erlebnisse beruht, wie auch auf den psychologischen Bedingungen ihres Schöpfers.*<sup>143</sup>

Mehr als Wagner, bei dem die Dramaturgie der seelischen Entwicklung der Figuren an die besondere Situation der *Bühne* gebunden ist und sich daher letztlich ihre "eigene" Welt schafft, verfolgt Mahler die Darstellung menschlicher Grund- und Extremsituationen (Tod, Angst, Einsamkeit, Extase, Isolation etc). Alma Mahler hat diesen Zugang Mahlers zum „normalen“ Menschen wie folgt formuliert:

*„Mahler hat ... die musikalische Darstellungswelt ... um den einsamen Menschen bereichert, der unerlöst auf dieser Erde durch das Universum kreist ... er hat die Dostojewskij-Frage an das Leben musiziert: „Wie kann ich denn glücklich sein, wenn irgendwo ein anderes Geschöpf noch leidet?“*<sup>144</sup>

Filmmusik gründet ebenfalls mindestens teilweise in psychologischen Bedingungen. Die Begleitung eines Stummfilms mit Musik entsprang durchaus nicht nur dem Wunsch nach Ergänzung durch ein alternatives künstlerisches Medium, sondern insbesondere dem Bedürfnis, die Stille des Zuschauerraumes auszufüllen: Diese neue, ungewohnte Stille wurde in der Anfangszeit des Films allgemein als Angst einflößend empfunden.<sup>145</sup>

Für Leonard Rosenman hat die Furcht vor Stille bei Filmvorführungen

*„mit ästhetischen Voraussetzungen zu tun: die Darsteller eines Theaterstückes füllen die Stille mit Leben aus (Atmen, Schrittbewegungen, Kleiderrascheln usw.); beim Stummfilm sind die einzigen erzeugten Geräusche mechanischer und nicht lebendiger Natur.“*

Auch bei modernen Tonfilmen lässt sich ein vergleichbares Phänomen beobachten. Rosenman fährt fort:

*„Während der lauten Passagen schaut das Publikum gebannt zu, während der leisen aber entwickelt sich Unrast. Diese entstammt dem Bedürfnis, sich lebendiger Umgebung zu vergewissern.“*<sup>146</sup> *„...Das von Freud und seiner Forschung inspirierte Interesse an der ‚Innenansicht des Menschen‘ ... ist bald in die Unterhaltungsmedien vorgedrungen.“*<sup>147</sup>

Musik ist fast immer auf seelisches Erleben und Rezipieren ausgerichtet, beinahe unabhängig davon, ob sie für „absolut“ genommen wird oder eine Handlung mitgestaltet. Dass Filmmusik zur Verdeutlichung von Gefühlen und Bewusstseinsvorgängen verwendet wird, ist zunächst aus historischer Sicht nachvollziehbar.<sup>148</sup> Die Möglichkeiten der Filmmusik werden jedoch bereits zu frühen Zeiten des Films sowohl auf der Ebene der Struktur als

<sup>143</sup> Redlich a.a.O.

<sup>144</sup> Alma Mahler, Vorrede zu den Briefen 1924.

<sup>145</sup> Ausführliche Nachweise zu dieser Entwicklung bei Maaßen, sowie bei Bruinsma/Pijnapples.

<sup>146</sup> Rosenman S. 345/6.

<sup>147</sup> Rosenman S. 348/9.

<sup>148</sup> vgl. hierzu die Ausführungen in der Einleitung.

auch für die Einbindung und Reaktion des Zuschauers verwendet. Filmmusik verdeutlicht mithin einerseits die Bewusstseinsprozesse der Protagonisten, sowie auch ihre emotionale Entwicklung; andererseits bewirkt sie eine höhere Identifikationsstufe des Zuschauers mit dem Handlungsablauf des Films.

Mahler hat sich über psychologische Aspekte in seinen Werken nicht so ausführlich geäußert wie über literarische oder philosophische Fragen. Dennoch ist es kaum zweifelhaft, dass diejenigen Elemente, welche seine Musik *psychologisch* machen, *bewusst und mit diesem Ziel* in sein Werk aufgenommen wurden. Eine Erläuterung zur Zweiten Sinfonie mag dies verdeutlichen:

*„Der 2. Satz, eine Erinnerung! Ein Sonnenblick, rein und ungetrübt, aus dem Leben dieses Helden.*

*Es ist Ihnen doch schon begegnet, daß Sie einen lieben Menschen zu Grabe getragen, und dann vielleicht auf dem Rückwege erstand plötzlich das Bild einer längst vergangenen Stunde des Glücks, das sich Ihnen nun wie ein Sonnenstrahl in die Seele legt - durch nichts verdüstert - beinahe können Sie vergessen, was eben geschehen! Das ist der 2. Satz! — Wenn Sie dann aus diesem wehmütigen Traum aufwachen, und in das wirre Leben zurück müssen, so kann es Ihnen leicht geschehen, daß Ihnen dieses unaufhörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens grauenhaft wird, wie das Gewoge tanzender Gestalten in einem hell erleuchteten Ballsaal, in den Sie aus dunkler Nacht hineinblicken - aus so weiter Entfernung, daß Sie die Musik hierzu nicht mehr hören! Sinnlos wird Ihnen da das Leben, und ein grauenhafter Spuk, aus dem Sie vielleicht mit einem Schrei des Ekels auffahren! - Dies ist der 3. Satz! Was hierauf folgt, ist Ihnen ja klar!“<sup>149</sup>*

Die von Mahler hier beschriebene Szene kann nur durch seine Musik sowie auch durch filmische Umsetzung adäquat dargestellt werden.

Dass der Zuschauer eines Films zu vielen der dargestellten Abläufe nur eine eingeschränkte Distanz wahren kann, gehört zu den charakteristischen Eigenschaften des Kinos. N.J. Schneider hebt hervor, dass ein Kinobesuch ein unterdistanziertes Erlebnis ist, während das Fernsehen (zumindest vom Erwachsenen) der Kontrolle von Verstand und Körperbeherrschung unterliegt:

*„Kino ist ein Erlebnismedium, das große Gefühle und physiologisches Erfassen des Kinobesuchers zulässt. Das Fernsehen ist eher ein analytisches und rationalorientiertes Medium. In technischen Daten lässt sich das durchaus erfassen. Die Lautstärkeskala des Kinos im schallisolierten Kino reicht von 0 dB (Stecknadelfallenhören) bis 120 dB (Schmerzgrenze). Die Skala des Fernsehtones beginnt erst bei 40 dB (alle leiseren Stellen werden von den Haushaltsgeräuschen wie Heizung, Kühlschrank, Verkehr verschluckt) und endet schon bei 60 dB (obere Zimmerlautstärke). Gerade bei den 60 dB liegt auch eine andere wichtige hörphysiologische Grenze: unter dieser Grenze kann man sich wil-*

<sup>149</sup>

Brief an Max Marschalk, 26.03.1896, GMB SS. 186, 189.

*lentlich von den musikalischen Wirkungen distanzieren, erklingt Musik lauter als 60 dB so hat das Vegetativum keine Chance der Distanz und wird von der Musik zu körperlichen Veränderungen (Änderungen von Puls, Atemfrequenz, Durchblutung und damit Wärmeempfindung, Ausschüttung von Hormonen u.a.) gezwungen. Das Erlebnis Kino erfasst also den Menschen total, während er beim Fernsehen in analytischer Distanz zu bleiben vermag. Hinzu kommt die optische Totalität während des Kinobesuchs: niemand kann, im Unterschied vom nur punktuell im Gesichtsfeld sich befindenden Fernsehgerät, sich der Bildhandlung entziehen.“<sup>150</sup>*

Filmmusik muss Umsetzung des szenisch Vorgegebenen und zugleich Ausdruck sein. Dies ist mit den Erörterungen der vorangegangenen Kapitel bereits deutlich geworden. Filmmusik ist gelegentlich das plakative Kolorit, als das sie oft klischeehaft bezeichnet wird, andererseits aber auch Spiegel des Seelendramas und oftmals sowohl „Malerei“ als auch Ausdruck. Das psychologische Moment hat für die Filmmusik demzufolge einen hohen Stellenwert; gleichwohl muss es in einer ausgewogenen Einbindung mit anderen Kriterien, insbesondere mit der Handlung des Films, der literarischen Idee, stehen.

Man könnte die psychologische Seite der Musik Gustav Mahlers folgendermaßen beschreiben: Seine Sinfonien sind, wie von Mahler auch beabsichtigt, Welten - die von ihm geschaffenen Welten, die alles umfassen - und sie sind vor allem auch Welten der „unwichtigen Ausschnitte“ und banalen Alltäglichkeiten, die in ihrer scheinbar zufälligen Reihenfolge des Auftrittes Vergangenheit und Gegenwart zu einer Gestalt werden lassen. Die Abfolge der Ereignisse (etwa die Bilder und Gestalten einer Tonschöpfung wie der Fünften Sinfonie), welche scheinbar zufällig, mit Schnitten und Sprüngen überlagert, auftreten, muss man sich ähnlich wie die Abläufe in einem Traum vorstellen. Die Vorgänge eines Traumes enthalten wiederum eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit dem Film. Jean Epstein formuliert diesen Zusammenhang so:

*„Die Ausdrucksformen, deren sich die Traumsprache bedient und die ihre tiefe Aufrichtigkeit ermöglichen, finden ihre Analogien im Stil des Films.“<sup>151</sup>*

An die in diesen Abläufen wiederkehrenden Alltäglichkeiten sind jedoch emotionale Prozesse gekoppelt, die in dieser Konstellation nur überwältigend und beinahe distanzlos erlebt werden können. In der Folge wird der Hörer von Mahlers Musik - ähnlich wie der Zuschauer eines Films - in gewisser Weise zum Teilnehmer.

Ein Erlebnis der hier beschriebenen Art findet sich naturgemäß besonders bei solchen Stellen, welche mit eher massiver Besetzung aufwarten, wie etwa in der Zweiten, der Sechsten oder der Achten Sinfonie. Das künstlerische Ziel, den Hörer zum Teilnehmer

<sup>150</sup> N.J. Schneider, Filmmusik in Deutschland.

<sup>151</sup> zit. nach Loewy S. 292/3.

werden zu lassen, ist jedoch von der Besetzung relativ unabhängig. Wichtiger als eine große Besetzung ist in diesem Zusammenhang die Darstellung einer bekannten, bereits erlebten Situation im Sinne einer „Wieder-Aufführung“. Wenn eine derartige Konstellation vorliegt, so kann auch in einem kleineren Rahmen eine Distanzverringering eintreten. Es kann sogar eine „banale“ Alltagssituation sein, welche das unterdistanzierte Erlebnis herbeiführt. Scheff weist auf einen Aspekt aus psychologisch-medizinischer Perspektive hin, der in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist: Wenn alles Erlebte grundsätzlich wieder erlebt werden kann, kann die Welt jederzeit präsent sein:

*„Die Vorstellung, dass die gesamte Erfahrung eines Menschen für das Wiedererleben verfügbar werden kann, wird gestützt durch klinische Erfahrungen und durch Erlebnisse, von denen literarische Figuren wie Virginia Woolf berichten. Sie wird ebenfalls untermauert von Experimenten ... eines Neurochirurgen. Im Verlauf des Topografierens von Gehirnregionen mit Hilfe elektrischer Stimulation wurden Regionen entdeckt (linker oberer Schläfenlappen), bei deren Stimulation flashbackartige Momente des Wiedererlebens stattfanden. ...Die erlebten Reaktionen waren zum größten Teil ziemlich unwichtige Momente ... wenn diese unwichtigen kleinen Ausschnitte in den ganglionischen Aufzeichnungen aufbewahrt werden ... warum sollte dann angenommen werden, dass irgendeine Erfahrung im Flusse des Bewusstseins herausfällt?*

*Dies deutet an, dass die Totalität der Erfahrung dauerhaft bewahrt wird und zu jeder Zeit im Leben der Person zugänglich ist...dieses unterdistanzierte Erleben, die totale Rückkehr eines überwältigenden emotionalen Zustandes aus der Vergangenheit, geht einher mit der gleichzeitigen Präsenz von Vergangenheit und Gegenwart.“<sup>152</sup>*

Wenn die Psychologie in dem hier interessierenden Zusammenhang als ein gemeinsames Element der Musik Mahlers und der Filmmusik ausgemacht wird, so muss zugleich festgehalten werden, dass andere Strömungen geistiger und gesellschaftlicher Art wie die Bereiche Literatur, Philosophie und Religion gleichfalls bedeutende Parameter für den Schaffensprozess bei Mahler darstellen.<sup>153</sup> Die intensiven Espressivo-Schichten seiner Werke drücken jedoch auch und gerade die Orientierung nach einer psychologischen Kunst aus, wie sie der Film im zwanzigsten Jahrhundert nicht zuletzt durch seine Verbindung mit der Musik vorgenommen hat.

---

<sup>152</sup> Scheff, S. 74.

<sup>153</sup> vgl. hierzu insbesondere Floros.

## Realismus und Abhandenkommen

Mahlers Musik wird immer wieder als „realistisch“ bezeichnet, ohne dass genauer begründet wird, worin dieser Realismus zu sehen ist.<sup>154</sup> Die Hammerschläge in der 6. Sinfonie könnten sicher hierunter subsumiert werden. Mahler selbst spricht im Zusammenhang mit seinem Werk vom „Naturlaut“, der „alles“ sei und „immer und überall“ vorhanden ist. Doch es ist bereits fraglich, ob unter Mahlers Natur die „Realität“ zu verstehen ist. Die Frage nach dem Realismus der Musik Mahlers stellt sich somit auch anhand der von ihm selbst für sein Werk gesetzten Parameter. Der Realismus der Mahlerschen Musik könnte in den vielen Fanfaren, Jahrmarktsmusiken oder Serenadenständchen gesehen werden, die in seinen Werken anzutreffen sind. Es würde sich somit weniger um naturalistische Tonmalerei handeln, sondern eher um die Hereinnahme von „menschlicher Natur“, von Signalen und Geräuschen also, die von Menschen gemacht sind, aber „außerhalb“ des eigentlichen Werkes stehen. In einem bemerkenswerten Kontrast hierzu steht die Tatsache, dass Mahler kaum jemals von dem Mittel des musikalischen Zitats Gebrauch macht. Direkte Zitate von Werken anderer Komponisten sind in Mahlers Werk nur an zwei Stellen klar ersichtlich: der „Bruder Jakob“-Kanon in der Ersten Sinfonie, nach Moll gewandelt, sowie eine gleichfalls verfremdete Anspielung der Ersten Sinfonie von Schumann im Finale der Siebenten. Selbst Brahms übertrifft ihn noch in dieser Hinsicht mit der ziemlich originalen Verwendung von Studentenliedern in der „Akademischen Festouvertüre“. Auch Mahlers Verwendung von Fanfaren geht nicht so weit, dass auch National - oder andere Hymnen zur Anwendung kommen.<sup>155</sup> Hierin unterscheidet er sich von der Filmmusik zumindest der dreißiger – und vierziger Jahre. Mahlers Technik der Hereinnahme von musikalischen Klauseln des Alltags und täglichen Lebens steht zwar grundsätzlich im Einklang mit seiner Zielsetzung, mit einer Sinfonie eine Welt zu erschaffen. Sie steht jedoch in einem gewissen Widerspruch zur „Naturlaut“-Forderung. Der Mahlersche Naturlaut würde demnach einen dritten Bereich betreffen, der weder bloße naturalistische Illustration ist noch dem zivilisierten Leben entstammt. Es ist also nicht die Natur von Richard Strauss, der sie in seiner „Alpensinfonie“ unter dem von Nietzsche abgeleiteten Gedanken des „Antichristen“ anbetet, noch ist es die Identifizierung von Naturliebe mit Patriotismus, wie sie in Smetanas „Moldau“ erfolgt. Dennoch dürfte auch Mahler von seiner Fähigkeit, Natur adäquat in sinfonische Werke umsetzen zu können, überzeugt gewesen sein. „Hier röhr die Natur!“ teilt er über seine Siebente Sinfonie mit.

---

<sup>154</sup>

□ So zB Kennedy S. 436

<sup>155</sup>

Vgl. hierzu die ausführlichen Untersuchungen bei Eggebrecht.

Im ersten der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ heißt es:

*„Und da fing im Sonnenschein  
Gleich die Welt zu funkeln an;  
Alles, alles,  
Ton und Farbe gewann  
Im Sonnenschein!  
Blum' und Vogel, Groß und Klein!“*

Ob Musik „realistisch“ sein, die Realität abbilden oder realistische Darstellung unterstreichen kann, ist eine Frage, die sowohl für die autonome Musik als auch für die Filmmusik relevant ist. Filmmusik sieht sich häufig der Forderung nach realistischer Darstellung ausgesetzt, die freilich durch den jeweils im Einzelfall existierenden „Film-Realismus“ spezifiziert wird. Die Techniken, welche die Filmmusik für die Umsetzung von Realismus-Anforderungen entwickelt hat, liefern möglicherweise auch Erklärungen für die Realismus-Problematik bei Mahler. Realismus bei einem Kunstwerk verlangt, dass in irgendeiner Weise eine Bezugnahme auf „wirkliches Leben“ nachweisbar ist. Beethovens Hinweis, die Naturmusik seiner Sechsten Symphonie sei „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey“, zielt eher auf das subjektiv-innere Erleben denn auf objektiv-realistische Abbildung. Die Definition des Begriffes Realismus verlangt unter anderem die Auseinandersetzung mit den Bereichen Naturalismus und Tonmalerei. Diese ist bereits vor Wagner nachweisbar. In Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ werden sowohl Sommergewitter als auch im Eis erstarrte Winterlandschaft in Musik umgesetzt. Im „Rheingold“ wird der fortwährende Lauf des Rheins durch einen unabänderlich wogenden Es-Dur-Akkord verdeutlicht. Reitermotive bestimmen nicht nur Wagners „Walküre“ sondern auch „Mazeppa“ von Franz Liszt. In Mahlers Werken finden sich dagegen weder Gewitterszenen noch Galoppsequenzen. Einige stilisierte Vogel-motive erscheinen im ersten Satz der Ersten Sinfonie sowie im „Lied von der Erde“.<sup>156</sup> Dass die Sechste Sinfonie Krieg darstellt, wie verschiedentlich behauptet wird,<sup>157</sup> ist durchaus möglich, jedoch keinesfalls belegt, insbesondere nicht durch Äußerungen oder Hinweise von Mahler selbst.

Die Möglichkeit, die Realität zuverlässig abzubilden und zu speichern, ist eng mit dem Medium Film verbunden. Bereits kurz nach der Erfindung des Films im Jahre 1895 wurden Dokumentaraufnahmen hergestellt. Damit wurde auch die Grenze zu den vorangegangenen Generationen, von denen keine dokumentarischen Filmaufnahmen überliefert sind,

<sup>156</sup> Im gleichen Satz will Redlich (a.a.O. S. IX) auch die „Mährische Tiefebene“, wo Mahler aufwuchs, heraushören.

<sup>157</sup> Vgl. hierzu Hanheide, Mahlers Visionen vom Untergang, Osnabrück 2004, m. zahlr. w. N.

schmerzlich bewusst. Der Film kann neben der Möglichkeit zu realistischer Darstellung auch suggestive und manipulative Tendenzen verfolgen.<sup>158</sup> Filmische Darstellung kann Kombinationen von realistischer Dokumentation und Traumwelt ermöglichen. Die Kino-Realität gründet allerdings auf einem optischen Phänomen. Die von der Leinwand ausgehende Täuschung ist ebenso Teil des Mediums Film wie die naturalistisch-journalistische Bezugnahme auf Fakten.

Der Auffassung, dass Musik eine wahrhaft realistische Darstellung durch das Medium Film verhindere, steht in Lehre und Praxis der Filmmusik die Meinung entgegen, wonach Musik zu einer Filmszene durchaus auch zur Steigerung des realistischen Eindruckes imstande sei. Burt führt hierfür die Duschszene in Hitchcocks „Psycho“<sup>159</sup> an, konzidiert jedoch - bei der Besprechung einer anderen Hitchcock-Szene ohne Musik (aus dem Film „Der zerrissene Vorhang“<sup>160</sup>) - dass Musik das Zeitempfinden während des Zuschauens beeinflussen kann („*Music can, after all, change our perception of how time passes.*“).<sup>161</sup>

Dass Gustav Mahler die Bindung an ein tonales Zentrum in keinem seiner Werke wirklich verlassen hat, findet in der Realismus-Problematik eine Begründung. Komponieren war für Mahler immer das reale Bezugnehmen auf erlebte und erlittene Sachverhalte, auch wenn diese nicht zu einem fest mit dem Werk verankerten „Programm“ führten. Die Verwendung von tonal gebundener Musik bedarf sowohl in der Filmmusik als auch bei Mahler einer differenzierten Betrachtungsweise, deren Notwendigkeit gerade im Zusammenhang mit musikalischem Realismus deutlich wird. Filmmusik mit überwiegend tonalen Tendenzen lediglich als konservativ-zurückgeblieben (weil die Atonalität und damit den musikalischen Fortschritt negierend) anzusehen, hieße die Situation des Filmkomponisten zu verkennen, der die „Wirklichkeit“ eines Films unterstreichen muss. Die Lösung dieser Aufgabe kann häufig nur darin bestehen, dass die Realitätsnähe von Musik mit der „Konkretisierung“ durch tonale Gebundenheit erfolgt. Die „Kehrseite“ heißt: Tonalität kann nicht nur realistisch wirken, sondern bietet auch die Möglichkeit, Traumverlorenheit und Weltentrücktheit darzustellen. Für Flynn hilft der extensive Gebrauch von Modulationen dabei, den totalen Bruch mit der Tonalität zu verhindern.<sup>162</sup>

Ob nicht-tonale Musik, weil durch die Hermetik ihrer Ausdrucksweise per se gesellschaftskritisch, die bessere Musik zur Darstellung gesellschaftlicher Widersprüche ist, soll hier

---

<sup>158</sup> Bereits 1917 wurden Dokumentaraufnahmen, die während der bolschewistischen Machtergreifung hergestellt wurden, für Propagandazwecke verwendet (Encyclopaedia Britannica 2004).

<sup>159</sup> 1960; Musik: Bernhard Herrmann

<sup>160</sup> „Torn Curtain“, 1966; Musik: John Addison.

<sup>161</sup> Burt 1994, S. 213.

<sup>162</sup> Flynn S.24.

dahingestellt bleiben. Tonalität ist jedenfalls für die Praxis normalerweise eine Voraussetzung, um „Realismus“ in der Musik semantisch festzumachen und sowohl Bergs „Wozzeck“ (überwiegend frei atonales Werk), als auch Schönbergs „Überlebender aus Warschau“ erhalten ihre realistischsten Momente durch tonale Passagen: In Schönbergs „Ein Überlebender aus Warschau“ gelingt die Darstellung des Massenmordes an Warschauer Juden vor allem durch den Einsatz des Chorals „Höre, Israel“ in dem ansonsten zwölftönigen Werk; das Portrait der sterbenden Manon Gropius erfolgt in Bergs Violinkonzert durch den Einsatz des Bach-Chorals „Es ist genug“.<sup>163</sup> Auch Prokofjew, Schostakowitsch und Mussorgsky, Kurt Weill und Hanns Eisler<sup>164</sup> haben sich tonaler Mittel bedient, um mit musikalischen Mitteln realistische Nähe zu erreichen.<sup>165</sup> Schönberg, Berg und Webern scheinen so betrachtet mehr dem Begriffsschema des weltabgewandten Künstlers zu entsprechen und der sozialistische Realismus Stalins verfolgte ebenfalls eine Darstellung der Welt mit ausschließlich tonalen Mitteln, denn man erkannte schnell, dass atonale Musik keine Hymnen hervorbringt.<sup>166</sup> Schönberg beschäftigt sich mit der filmmusikalischen Situation in der „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ und die zwölftönige Schreibweise hindert ihn keineswegs daran, sich detailgenau mit den wie ein Programm aufgestellten Szenen auseinander zu setzen; atonale und Zwölftonkompositionen haben auch Eingang in Filmmusikpartituren gefunden. Neben Eislers „Hangmen also Die“<sup>167</sup> ist Jerry Goldsmiths Musik zum Film „Freud“<sup>168</sup> zu nennen. Ernest Gold entwickelte die Musik zum Film „On The Beach“ (1959)<sup>169</sup> aus einer Zwölftonreihe: f, as, e, b, d, g, c, a, cis, dis, fis, h.<sup>170</sup> In der größeren Zahl der Fälle fand atonale Musik für Situationen im Horror- und psychologischen Bereich ein Anwendungsfeld. Dass dasselbe Publikum atonale Musik in einem Film eher akzeptiert als in einem Sinfoniekonzert, bezeichnet Burt als „Irony in itself“. Die Erklärung für dieses Phänomen wird darin gesehen, dass die „Story“ des Films den Weg zum „Verständnis“ der Klänge weist, sowie auch darin, dass das Filmpublikum sich nicht allein auf die ungewohnte Musik konzentrieren muss, sondern sie eher unbewusst wahrnimmt. Hinzu kommt jedoch auch, dass in der Filmmusik die atonalen Partien in der Regel bereits nach wenigen Minuten von tonalen Stellen abgelöst werden; ein statisches atonales Mu-

<sup>163</sup> Kantate „O Ewigkeit du Donnerwort“, BWV 20

<sup>164</sup> Eislers Filmmusikwerk enthält sowohl tonale als auch Zwölftonmusik.

<sup>165</sup> Dass Realismus in der Musik auch mit Parodie und Ironie gekoppelt ist, ist ebenfalls als Verbindung zu Mahler festzuhalten und wird weiter unten näher beleuchtet werden.

<sup>166</sup> Vgl. hierzu instruktiv Müller, der fruchtlose Streit, zur Auseinandersetzung zwischen Avantgarde und Realismus, 3., 10. und 17.09.2001 in SWR2 „Musik Spezial“.

<sup>167</sup> 1942, Regie: Fritz Lang; Oscar-Nominierung für Eisler.

<sup>168</sup> 1962, Regie: John Huston.

<sup>169</sup> 1959, Regie: Stanley Kramer. Oscar für Ernest Golds Musik.

<sup>170</sup> Burt, S. 46.

sikkonstrukt von 6 Minuten Länge, wie der erste Satz der Sinfonie op. 21 von Webern, bildet in der Filmmusik nach wie vor die Ausnahme.<sup>171</sup> Allgemein und als Orientierung lässt sich sagen, dass tonal ausgerichtete Musik (Dur- und Mollharmonik, Kirchentonarten, Pentatonik) für Natur, Religion, positiv besetzte Figuren und positiv verlaufende Handlung, zur Atonalität tendierende Musik (Chromatik, verminderte und übermäßige bzw. Ganztonharmonik, freie Atonalität, Dodekaphonik) dagegen für Innenansichten, Ängste, negativ besetzte Figuren und negativ verlaufende Handlung angemessen scheint und angewendet wird. Diese Praxis findet sich bereits in Webers „Freischütz“, wo die helle Welt des Jägers und seine naive Waldverbundenheit mit klaren Dur-Harmonien und Hornquinten einhergeht, während die dämonische Gegenwelt der Wolfsschlucht mit dem tonal nicht fixierten verminderten Akkord eingeleitet wird.<sup>172</sup> Was für die Oper als notwendig und natürlich genommen wurde - dass sich in der Musik eine kommentierende und der Handlung entsprechende Entwicklung vollziehen müsste<sup>173</sup> - wurde für die Filmmusik frühzeitig kritisch hinterfragt. Das „Mickey Mousing“, das direkte Kommentieren zum Bild- und Handlungs-geschehen („when bird sings, music sings“) wurde schnell als filmtechnisches Klischee erkannt; zugleich war klar, dass dieses Verfahren nur eine Zwischenstufe zu einer sinnvollen Verwendung von Musik zu filmischer Dramaturgie darstellen konnte. Einige Komponisten und Filmtheoretiker forderten eine kontrapunktische Anwendung von Filmmusik; sie sollte dem Bild nicht sklavisch folgen, sondern einen kontrastierenden Akzent setzen.<sup>174</sup> Die tonmalerische, sich direkt an das Bild anlehrende Schreibweise - man denke beispielsweise an einen verminderten Fortissimo-Akkord der Blechbläser mit Beckenschlag, wenn in der Filmhandlung eine vom Sturm getriebene Welle gegen das Schiff schlägt - war zwar nach wie vor für das filmkompositorische Handwerk Voraussetzung; jedoch wurde auf der anderen Seite erkannt, dass sie keineswegs die hohe Kunst angewandter Filmmusik darstellte. Erst nach der Überwindung der „Mickey Mousing“- Periode konnten die Filmkomponisten einen Weg beschreiten, der realistische Darstellung in Verbindung mit einer „literarischen Idee“ ermöglichte.

---

<sup>171</sup> Burt 1994, S. 48f.

<sup>172</sup> Siehe hierzu weitere Erläuterungen unten in der Analyse.

<sup>173</sup> Strawinskys „Oedipus Rex“ liefert in diesem Zusammenhang den Ansatz einer Gegenbewegung, die bewusst überdistanzierte Musik als Kontrapunkt zur Tragödie setzt.

<sup>174</sup> Zu den Anhängern dieser Meinung gehören Artur Honegger und Hanns Eisler. Rudolf Arnheim forderte indes den völligen Verzicht auf Filmmusik (Bullerjahn a.a.O. S. 33f.)

Die zentrale Aussage, welche man über Mahlers Abhandenkommen - ausgedrückt in dem Gedicht von Friedrich Rückert, von Gustav Mahler leicht verändert in die „Sieben Lieder aus letzter Zeit“ übernommen - machen muss, ist diejenige, dass hier ein passiver Prozess gemeint ist, der keine vorsätzliche „Flucht“ darstellt, sondern mit dem Helden seiner Werke „geschieht“.

*Ich bin der Welt abhanden gekommen,  
mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
sie hat so lange nichts von mir vernommen,  
sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!  
Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
ob sie mich für gestorben hält,  
ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
denn wirklich bin ich gestorben der Welt,  
ich bin gestorben dem Weltgetümmel,  
und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb' allein in meinem Himmel,  
in meinem Lieben, in meinem Lied!*

Im Gegensatz hierzu sind „Weltflucht und Vollendung“<sup>175</sup> sowohl bei Strauss als auch bei Wagner aktive und von den jeweiligen Hauptcharakteren bewusst eingeleitete Vorgänge. Richard Strauss beschließt seine Tondichtungen „Don Quijote“ op.35 und „Ein Heldenleben“ op.40 mit einem Abschied von der Welt, allerdings einem aktiven Rückzug und somit keinem Sich-Verlieren in der Einsamkeit. Noch in die letzten Takten des „Heldenlebens“ tönen die Neider und Kritiker in beckmesserischer Weise hinein, sie vermögen die Idylle indes nicht nachhaltig zu stören, sondern erhöhen letztlich den Grad der Abgeklärtheit und Saturiertheit.

Für Mahler ist das Abhandenkommen durch die Konfrontation mit der Wirklichkeit gesetzt. Während Bruckner Gott als Einheit stiftendes Element sieht, bleibt für Mahler die Unvereinbarkeit von Traum und Wirklichkeit das Leitmotiv seiner Kunst.

Bei Mahler hat der Abhandenkommende kaum die Möglichkeit der selbstzufriedenen Rückschau auf die Welt, sein - nicht bewusst angesteuertes - Ziel ist vielmehr die Alternative zur Welt. Vermutungen über die Welt werden noch angestellt („sie hat so lange nichts von mir vernommen, sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!“); ansonsten ist die Fest-

---

<sup>175</sup> „Des Helden Weltflucht und Vollendung“, der letzte Abschnitt von Richard Strauss' „Ein Heldenleben“ op.40.

stellung, das Abhandenkommen sei eingetreten, ein „Sich in den Zustand Fügen“. Lässt Strauss es seinem Helden, in dem er sich unzweifelhaft selbst sieht, „recht wohl ergehen“<sup>176</sup>, so steht Mahlers Abschied von der Welt immer im Zwiespalt mit dem Bewusstsein von der unbarmherzigen Realität.

Mahlers Abhandenkommen ist an mehreren Stellen seines Werkes nachweisbar. Nach Schreiber sind die Herdenglocken der Sechsten Symphonie als „... *letzter dem Menschen vernehmbarer Laut, wenn er im Gebirge höher und höher steigt*“ zu verstehen.<sup>177</sup> Redlich entdeckt im langsamen Satz der Ersten die „Benützung einer banalen Jahrmarktsmelodie zum Zwecke einer kontrastierenden Flucht vor der Wirklichkeit“.<sup>178</sup>

Der Schluss der Vierten Sinfonie bringt den Zustand des Abhandenkommens als paradiesisches Happy End und im Sopransolo des Schlussgesangs heißt es denn auch konsequent:

*„Kein weltlich Getümmel hört man nicht im Himmel..“*

Im vierten der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ werden Natur, Traum und Realität aufgereiht:

*‘«Auf der Straße stand ein Lindenbaum, Da hab‘ ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!  
Unter dem Lindenbaum,  
Der hat seine Blüten über mich geschneit,  
Da wusst‘ ich nicht wie das Leben tut,  
War alles, alles wieder gut!  
Lieb und Leid! Und Welt und Traum!’«*

Viele der „mystischen“ Passagen von ausgedehnten Sätzen der Sinfonien, etwa in den ersten Sätzen der Sechsten (Einsatz der Herdenglocken) und Siebenten Sinfonie,<sup>179</sup> liegen in einem Zwischenbereich von Naturlaut und Abhandengekommen-Sein. Mahlers Abhandenkommen ist kein rein romantisches Derivat, wenngleich es nahe läge, die durch das Abhandenkommen zum Ausdruck gebrachte „Flucht vor der Wirklichkeit“ als romantische Attitüde aufzufassen. Der einsam im Turm sitzende Dichter ist zweifellos ein romantischer Topos. Romantik ist jedoch immer eine „Welt-Anschauung“ im durchaus wörtlichen

<sup>176</sup> Schreiber S. 139.

<sup>177</sup> Schreiber S.148, der hierin auch das „Symbol absoluten Alleinseins“ sieht.

<sup>178</sup> Redlich a.a.O.

<sup>179</sup> Siebente Sinfonie, erster Satz, Takte 298-337, vor dem „Tempo der Einleitung“. Die Tempovorschriften sprechen für sich: „Etwas gemessener“ – Sehr gehalten – Sehr feierlich, noch mehr zurückhaltend – Sehr breit – Tempo (molto moderato) – Gehalten.

Sinn. Sie zeichnet sich durch eine Überbetonung des Nokturnen aus. Dem Abhandenkommen Mahlers ist dagegen eine taghelle Sicht auf die Realität vorausgegangen. Mahlers „Welt und Traum“ bezeichnet den Tagtraum: Das „Himmelsblau“ der Vierten Sinfonie

*„verfinstert sich ... und wird spukhaft schauerlich: doch nicht der Himmel selbst ist es, der sich trübt, nur uns wird er plötzlich grauenhaft, wie einen am schönsten Tage im lichtüber-gossenen Wald oft ein panischer Schreck überfällt.“<sup>180</sup>*

Eine Form des Abhandenkommens findet sich auch dort, wo Mahler ein - gleichfalls von Rückert gedichtetes - Kindertotenlied mit den Worten

*„Im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höhn!“*

vertont und dieses Lied später, im letzten Satz der Neunten Sinfonie während des nicht enden wollenden Abschieds zitathaft erscheinen lässt. Es will also scheinen, als ob die taghelle Sicht - fast möchte man sagen: die durch einen Scheinwerfer beleuchtete Szenerie - das Abhandenkommen, das Sich-von-der-Welt-Entfernen begünstigt oder erst ermöglicht. Das „Lichtspiel“, so kann man formulieren, ist Mahlers Bereich. Das Nächtliche als Element der musikalischen Entwicklung sowie auch das geisterhaft Spukhafte waren Mahler fremd und selbst in seinen „Nachtmusiken“ aus der Siebenten Sinfonie ist es eher eine „Nachtwache“ und ein nächtliches Ständchen, eine (von Menschenhand gespielte) Romanze, kein Elfentanz, die das Bild der Nacht bestimmen. Auch Nietzsches „O Mensch! Gib' acht! Was spricht die tiefe Mitternacht“, in die Dritte Sinfonie hereingenommen, ist nicht vorwiegend von romantischem Denken getragen, sondern definiert vielmehr das Heraufkommen der Moderne. Selbst die Liebe ist für Mahler kein Anlass die Dunkelheit zu suchen; während Tristan und Isolde, ganz in romantischem Geist „O sink' hernieder, Nacht der Liebe“ singen, strebt Mahler zum Licht, die Worte des Illuminaten Goethe verwendend: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan!“ vertont Mahler in der Achten Sinfonie, seinem „Lied von der ewigen Liebe“.<sup>181</sup> Im Mahlerschen - und Rückertschen - Sinn kann der Welt nur abhanden kommen, wer sich ihr zuvor bewusst und in vollem Umfang versichert hat.

---

<sup>180</sup> Brief an Natalie Bauer-Lechner, zit. nach Schreiber S. 143.

<sup>181</sup> Specht S. 304.

Das Abhandenkommen stellt bei Mahler ein wesentliches Charakteristikum seiner Intentionen dar. Es ist ein zentraler Topos für das Verständnis seiner Kunst. In gewisser Weise findet das „der-Welt-Abhandenkommen“, so wie es oben für die Kunst Mahlers beschrieben wurde, in einer Grundhaltung statt, welche für die Rezeption von Filmen eine nicht unwesentliche Voraussetzung darstellt. Man muss sich zur Klärung dieser Problematik vergegenwärtigen, dass im Film zwei Bereiche von direkter Gegensätzlichkeit zusammenkommen: die Möglichkeit realistischer Darstellung einerseits, Traumwelten und Sinnestäuschung auf der anderen Seite. Der Realismus des Kinos ist eine seiner markantesten Eigenschaften; zugleich ist er eine Illusion. Das Ziel des Konfliktes zwischen Realität und Abhandenkommen kann für das Kino letztlich nur die Utopie sein, der ersehnte, vollkommene, paradiesische Ort, wie er sich auch in Strömungen der Jugendkultur wieder findet. John Fiske erklärt hierzu:

*„Die Populärkultur wird ... von ihren Kritikern diffamiert, weil sie keine Repräsentation anzubieten scheint, sondern Fluchtwege aus dieser. Mit dem Verdikt bloßer „Eskapismus“ lässt sich Popkult sehr einfach aus der kritischen und sozialen Tagesordnung verabschieden. ... Diese oberflächliche Diffamierung ignoriert die Tatsache, dass es beim Eskapismus oder bei der Phantasie notwendigerweise nicht nur um eine Flucht vor etwas oder um eine Vermeidung von etwas, sondern auch um eine Flucht hin zu einer präferierten Alternative geht.“<sup>182</sup>*

Filmstars altern nicht und es ist dem Wesen des Films zueigen, dass er, von der Realität ausgehend, in der Utopie sein eigentliches Ziel hat, „Welt und Traum“ damit verbindend. Die Utopie ist ein Mythos des Films. Bei Mahler wird die Utopie durch den „Nатурlaut“ zur Gestalt.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> John Fiske zit. nach Niekisch S. 240 f.

<sup>183</sup> So im Ergebnis auch Samuels S. 28, der den Naturlaut als „central image of freedom and Utopian escape“ definiert. Samuels verwendet darüber hinaus den Utopie-Begriff nicht nur für elementare Intervalle, sondern auch für Tonartenkombinationen: „The central juxtaposition of E and E flat is a Utopian image“ (a.a.O. S. 58)

### Schlussfolgerungen aus Kapitel 3

Bis zu einem gewissen Grad sind die im vorangegangenen Kapitel angesprochenen Bereiche geeignet, die in der Einleitung gestellten Hypothesen näher zu beleuchten. Dass Mahlers Musik immer wieder als „wie Filmmusik klingend“ gehört wurde, muss allerdings wegen der häufig stattfindenden Vermengung von Rezeption und historisch bedingter Wertung problematisch bleiben. Neben der Stigmatisierung „banal“ muss insbesondere der Begriff des „Romantischen“ als interpretierbar und mit der Gefahr des Missverstehens behaftet gesehen werden. Es gibt jedoch auch Bereiche, welche durch die vorstehenden Betrachtungen an Deutlichkeit gewonnen haben und bei denen für Mahler und die Filmmusik Gemeinsamkeiten ausgemacht werden können: sie sind bei den Bereichen Realismus und Illusion, Gesamtkunstwerk, Musik und Stimmung (Stimmungsmusik als Gegensatz zur Leitmotivtechnik) zu finden, sowie auch bei der Erörterung der Fragen nach der „psychologischen Generation“, welcher Mahler angehörte.

Es existieren darüber hinaus mehrere historische Anhaltspunkte für einen Zusammenhang zwischen der Verbreitung der Musik Mahlers in Amerika und der stilistischen Entwicklung der amerikanischen Filmmusik. Zwischen Mahlers Tod und der ersten großen Orchesterpartitur für den Tonfilm liegen allerdings fast 25 Jahre. Mahlers eigene Tätigkeit als Dirigent an der Ostküste der USA kann nur unter Vorbehalt als ursächlich für einen Einfluss des "Mahler-Klanges" auf die amerikanische Filmmusik angesehen werden.

Die Betrachtung unter historischen Aspekten hat somit durchaus Verbindungen zwischen Werk und Konzeption Mahlers einerseits und den Intentionen und Tendenzen des Films andererseits zutage gefördert. Die Verbindungen zur *Musik* konnten nicht in gleicher Weise belegt werden. Es existieren mehrere historische und biographische Daten, die Mahlers Werke mit Filmmusiken in Verbindung bringen; diese reichen letztlich jedoch nicht über den Indizbereich hinaus. Sie sind kein wirklicher Beweis für einen etwaigen Einfluss des Mahler-Klanges auf die Filmmusik-Produktion. Allerdings ist es, wie in der Einleitung erwähnt, nach der hier vertretenen Meinung mehr ein unbewusst-kollektiver Prozess, welcher zu den Gemeinsamkeiten geführt hat. Das folgende Kapitel wird einige spezifisch musikalische Aspekte untersuchen und damit versuchen, die noch bestehenden Lücken zu schließen oder zu verringern.

# Kapitel 4: Analyse

1743-5

Belwin Inc.  
New York U.S.A.

PRINTED IN U.S.A.

PARCHMENT No. 20  
BRAND  
Symphony Orch. Score 26 Staves.

Piccolo

2 Flutes

I II  
Oboes

Cl. I II  
Clarinet

I II  
Bassoon

I II  
Bassoons

I II  
Horns

III IV

I II  
Trumpets

Saxophone

Saxophone

I II  
Trombones

Bass

Tuba

Timpani

Drums  
Triangle  
Tam-tam  
etc.

Harp

Xylophone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Bass

35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48

30

In diesem Abschnitt stehen strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen der Musik Gustav Mahlers und orchesterlicher Filmmusik im Vordergrund. Die nachfolgenden Überlegungen betreffen also hauptsächlich die erste in der Einleitung genannte Fallkonstellation. Prinzipiell soll die Analyse unabhängig von stilistischen Genres oder ästhetischen Einstufungen arbeiten, d.h. die Problematik, ob und in wieweit Filmmusik oder die Musik Gustav Mahlers „banales“ Material oder „Trivialmusik“ enthält, bleibt bei analytischen Betrachtungen unberücksichtigt. Ebenso betrachtet die Analyse keine historischen Probleme, etwa Fragen, welche die Tonalität oder die historische Einordnung einer musikalischen Form betreffen. Dass Analyse grundsätzlich wertfrei und unhistorisch vorgeht, ergibt sich zunächst aus der Natur und der Technik, welche ihr eigen sind. Dennoch scheint der Hinweis auf diese Tatsache an dieser Stelle noch einmal notwendig. Zu groß erscheinen bei oberflächlicher Betrachtung die Unterschiede der Intentionen zwischen der nach allumfassender Aussage strebenden Kunst Mahlers und der Filmmusik, welche infolge ihrer Unterordnung unter ein Gesamtvorhaben nur einen geringen selbstständigen Wert für sich beanspruchen kann und darüber hinaus einem Ziel dient, das in seiner Kunstnatur an sich als anfechtbar, nicht selten als wertlos gilt. Obgleich viele bedeutende Komponisten Beiträge zur Filmmusik geleistet haben und obwohl gerade an diesem Punkt deutlich zwischen dem „Film“ und der „Filmmusik“ unterschieden werden muss, so trägt doch auch die Filmmusik immer wieder das Prädikat des „Minderwertigen“, hauptsächlich wegen der engen Verbindung des Films mit dem Bereich der Unterhaltung und der kommerziellen Verwertung. Alle wertenden, nach ästhetischen Normen und Aspekten einordnenden Faktoren müssen bei der Analyse, welche rein fachlich ist und nur von dem musikologisch geschulten Bewusstsein in Gänze nachvollzogen werden kann, außer Betracht bleiben. Die Analyse fragt mithin nicht, ob ein Thema altmodisch oder „verbraucht“ ist; desgleichen fragt sie nicht, ob eine harmonische Progression banale Substanz liefert. Erst die Ästhetik, welche sich in der Nachfolge gewissermaßen über die Analyse legt und ihre Ergebnisse für sich nutzt, kann und muss diese Fragen stellen.

## Erzählender Auftakt bei Hauptthemen

Eine bei Filmthemen häufige Erscheinung ist ein Auftakt, der in seinem Kontext einen erzählenden Charakter annimmt. Der narrative Auftakt kommt besonders bei Eröffnungsthemen zum Tragen und dort vor allem, wo überwiegend auf den epischen Charakter des Films Bezug genommen wird, beispielsweise in den Filmmusiken von „From Moscow with Love“ (NB 31),<sup>184</sup> „Once upon a time in the West“,<sup>185</sup> „Der Pate“ (NB 33),<sup>186</sup> „Die üblichen Verdächtigen“ (NB 34),<sup>187</sup> „Exodus“ (NB 32).<sup>188</sup> Auch „Tara’s Theme“ aus „Gone with the Wind“<sup>189</sup> ist auftaktig.

### NB31



### NB32



<sup>184</sup> USA/GB 1963, Regie: Terence Young; Komponist des Titelsongs: Lionel Bart.

<sup>185</sup> dt. „Spiel mir das Lied vom Tod“, Italien/USA 1968, Regie: Sergio Leone; Musik: Ennio Morricone.

<sup>186</sup> „The Godfather“, 1972, Regie: Francis Ford Coppola; Musik: Nino Rota. Co-Komponist: Carmine Coppola. Die zunächst erfolgte ‚Oscar‘-Nominierung für diese Filmmusik wurde zurückgenommen, als sich herausstellte, dass Rota und Coppola mehrere sizilianische Volkslieder verwendet hatten. Für „Der Pate II“ bekamen Rota und Coppola schließlich den ‚Oscar‘.

<sup>187</sup> Originaltitel: „The Usual Suspects“, 1995, Regie: Bryan Singer; Musik und Schnitt: John Ottman.

<sup>188</sup> 1960, Regie: Otto Preminger; Musik: Ernest Gold.

<sup>189</sup> 1939, Regie: Victor Fleming; Musik: Max Steiner.

## NB33

## NB34

## NB35

VI. u. Vlc.

## NB36

Etwas zurückhaltend.

*grazioso*

Recht gemächlich.

VI.

*p* > *pp* *espress.*

## NB37

Ein Auftakt, gleichgültig ob zu einem Sinfoniesatz oder zu einem Stück Filmmusik, ist in der Lage die Bedeutung des Narrativen zu speichern. Anders formuliert: In Werken mit auftaktigen Themen wird die Musik vielfach bereits durch die ersten Takte in die Nähe einer „Geschichte“ gebracht, die an dieser Stelle mit der Musik nach-(bzw. voraus-)erzählt wird. Dass die Geschichte in ihrer Darstellung letztlich im Ungenauen verbleibt, ist für den literarischen Charakter der Komposition nicht ausschlaggebend. Da z. B. eine (Literatur-)Ballade eine überwiegend nach dem jambischen Versmaß geformte Erzählung ist, enthalten die (Instrumentalmusik-)Balladen op. 23 von Chopin und op.10 von Brahms konsequenterweise Auftakte in ihren Hauptthemen und erzielen auf diese Weise den Erzählton, der für diese Komposition eine Voraussetzung darstellt. Auch die Ballade der Senta aus Wagners „Fliegender Holländer“ kann in diesem Kontext Erwähnung finden.

In Mahlers Werk findet sich der erzählende Auftakt beispielsweise in den Sinfonien 3, 4 (NB 36 zeigt das Hauptthema des ersten Satzes), 5 (Trauermarsch-Thema in NB 35), 7 (Thema des vierten Satzes, „Zweite Nachtmusik“, NB 37) und 9 und damit durchaus zahlreich. Die überwiegende Zahl seiner Sinfonietemen - darunter auch das in „Morta in Venezia“ eingesetzte Adagietto aus der Fünften Sinfonie - ist mit einem Auftakt versehen und steht in markanter Weise im Gestus des Erzählens. Soweit Auftakte für die Thematik Mahlers als charakteristisch anzusehen sind, kann dies durchaus als eine von mehreren Ursachen für die Filmverwandtschaft seiner Musik gesehen werden. Die Grundlage eines Spielfilms ist in der Regel eine literarische Idee. Dies wird an der Tatsache deutlich, dass für die Mehrzahl aller Spielfilme eine literarische Vorlage in Form eines Romans, eines Theaterstückes oder einer Kurzgeschichte existiert. Der Film steht mithin der Literatur grundsätzlich näher als der Musik und daher wurde die Kombination von Filmen mit Musik immer wieder kritisch betrachtet, vielfach auch angefochten.

Mit der Feststellung, dass die Themen in der Musik Gustav Mahlers häufig narrative Auf-takte enthalten, wird ein Sachverhalt formuliert, welcher nicht nur Mahlers Verbindung zur Filmmusik, sondern auch zu Charakteristika des Films an sich betrifft. Diese Tatsache hebt erneut hervor, dass eine zuverlässige Beantwortung der Frage nach der Filmver-wandtschaft der Werke Mahlers häufig nur dann möglich ist, wenn die Bereiche „Film“ und „Filmmusik“ nicht getrennt, sondern als zusammenhängend beurteilt werden.

CT

# Main Title

(Prod.: "ABOVE AND BEYOND")

by HUGO FRIEDHOFER

Handwritten musical score for "Main Title" by Hugo Friedhofer. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves.

**System 1:**

- Staff 1 (Violins + Pa.):** Starts at 0:05 with the tempo marking "FASTER".
- Staff 2 (Clars. trills):** Features trills for clarinets.
- Staff 3 (Horns):** Includes a section labeled "Horns".
- Staff 4 (Timp.):** Includes a section labeled "Timp.".
- Staff 5 (Vas. Tibs.):** Includes a section labeled "Vas. Tibs.".
- Staff 6 (Tutti Barri):** Includes a section labeled "Tutti Barri".

**System 2:**

- Staff 7 (Cresc.):** Features a section labeled "cresc.".
- Staff 8 (Bells):** Includes a section labeled "Bells".
- Staff 9 (Timp.):** Includes a section labeled "Timp.".
- Staff 10 (Cresc.):** Features a section labeled "cresc.".
- Staff 11 (Eva Piccolos):** Includes a section labeled "Eva Piccolos".

Other markings include "TENU TO" and dynamic markings such as "ff" and "mf".

## Intervall-Beziehungen zwischen Hauptthemen Mahlers und Filmthemen

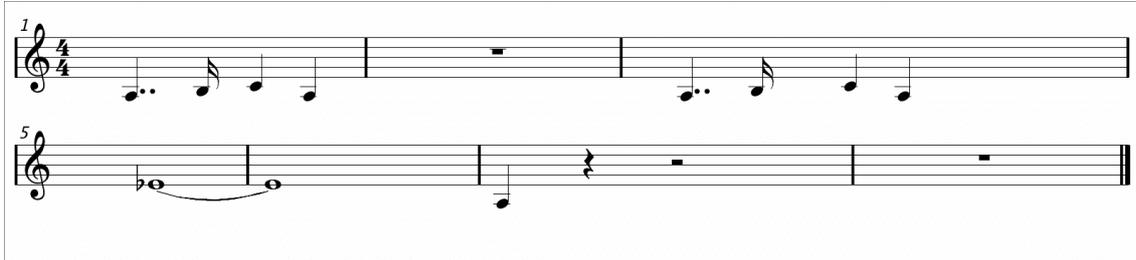
### Vermeidung von reinen Dreiklangsbildungen

Die Verwendung reiner Dreiklänge ist für die Themenbildung der Klassik ein markantes Merkmal.<sup>190</sup> In den Melodien einer großen Anzahl der Werke der Klassik erscheint der reine Dur- oder Molldreiklang bereits in den ersten zwei Takten. Eine Betrachtung der Themen der romantischen Epoche zeigt, dass die Darstellung eines Dur - oder Molldreiklanges weiterhin eine Rolle spielt. Allerdings enthalten die Melodien der Romantiker - dies gilt zumindest für Brahms, Strauss und Bruckner - zum Teil gewisse Zusätze und Modifikationen, welche den Dreiklang entweder ergänzen oder ihn in Beziehung mit anderen Tonarten und Dreiklängen bringen. So schwankt das erste Thema des ersten Satzes der Dritten Sinfonie von Brahms zwischen Dur und Moll und Richard Strauss ergänzt das an sich reine F-Dur-Dreiklangsthema des „Till Eulenspiegel“ durch die Töne gis, h und d. Bei den Themen Gustav Mahlers lassen sich in Bezug auf die Exposition eines vollständigen Dreiklanges Formen von „Verzögerung“ beobachten: Der Dreiklang (in der Melodie) wird in vielen Fällen hinausgezögert, nach hinten verschoben, wie beispielsweise in der Fünften Sinfonie, aber auch bereits in der Ersten (Einleitung mit fallenden Quarten). Im ersten Satz der Fünften Sinfonie erscheint der vollständige Dreiklang (cis-Moll) erst im sechsten Takt, im zweiten Satz erst im zehnten Takt. Mahler steht auch in dieser Beziehung der Filmmusik nahe und seine Neigung, die Verwendung des Dreiklanges zu „strecken“, mag für die Bildhaftigkeit seiner Tonsprache eine weitere Ursache sein.

---

<sup>190</sup> Stahmer hält den Verzicht auf einen Dreiklangsaufbau in der Melodie für ein „wesentliches Kennzeichen romantischer Melodik“ (S. 237). Kleinen schreibt: „weitere Werte zeigen an, dass die Dreiklangsmelodik sozusagen unsere zweite Natur geworden ist. Sie kommt uns nämlich selbstverständlich und vertraut vor, während dreiklangsfreie Melodik den Eindruck des Ungewöhnlichen und Fremden macht.“ (Kleinen 1968, S. 76)

## NB 38



Ogleich sich Filmmusik zu einem maßgeblichen Teil aus klassisch-romantischem Tonmaterial nährt, vermeidet sie in ihren Themen reine Dreiklangsdarstellungen in längerer Folge. In der thematischen Substanz von Filmmusik ist der reine Dur- oder Molldreiklang in vielen Fällen nur rudimentär oder in verfremdeter Form nachweisbar.<sup>191</sup> Das Hauptthema aus dem Film „Sneakers“<sup>192</sup> (NB 39) zeigt, wie der Dreiklang in einer Filmmelodie in „zerklüfteter“ Form vorhanden ist.

## NB 39



<sup>191</sup> Das Hauptthema zu dem Film „Der dritte Mann“ bewegt sich zwischen Quinte und großer Sexte, ohne dass Terz und Grundton relevant wären (der Grundton erscheint bei der Schlusskadenz). Auch das Thema der Krimireihe „Stahlnetz“ (Dragnet, NB 38 - der ursprüngliche, im Notenbeispiel dargestellte Einfall hierzu stammt von Miklós Rózsa) vermeidet den Molldreiklang: Nachdem Grundton und Mollterz im Marschrhythmus exponiert wurden, erfolgt ein Sprung zum Tritonus (anstatt zur reinen Quinte).

<sup>192</sup> Regie: Phil Alden Robinson; Musik: James Horner

Die Akkumulation von reinem Dreiklangsgeschehen würde bei der musikalischen Begleitung eines Films eine Tonart im Verhältnis zu anderen Filmkomponenten übermäßig zelebrieren; dieser Vorgang hätte zur Folge, dass bei der audio-visuellen Interaktion der musikalische Prozess überbetont würde. Im theoretischen Teil werden diese Überlegungen näher begründet.

Die Vermeidung der Herausbildung reiner Dreiklänge in Filmthemen gilt nicht in gleichem Maße für Begleitung und Nebenstimmen: Der vollständige Dreiklang kann in den Begleitstimmen einer Filmmusik durchaus von Anbeginn vorhanden sein.

NB 40<sup>193</sup>

**113**

The musical score is for measures 113-117. It features four staves: Flöte (Flute), Bb-Klarinette (B-flat Clarinet), Bass-Klarinette (Bass Clarinet), and Fagott (Bassoon). The Flöte part has dynamics *sf* and *p*. The Fagott part has a dynamic *p*. The score is in 3/4 time and G major.

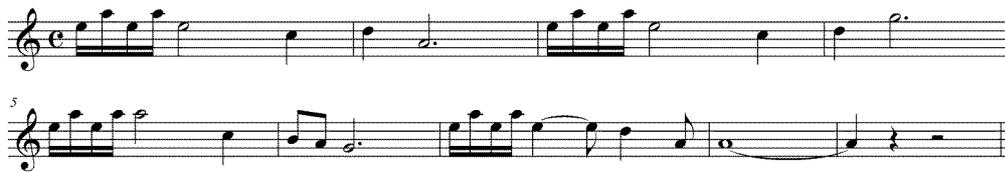
193

□ Beginn des Scherzos (3.Satz) der Siebenten Sinfonie

### Sexte und Septime in der Melodie

Ein Sonderfall der *harmoniefremden* Töne in der Melodie und den Themen ist die Einführung von Sexte, Septime (klein und groß) oder auch None in einer Weise, wie sie nicht mit bloßer Vorhaltsbehandlung erklärt werden kann, sondern vielmehr innerhalb der Melodie zur Darstellung eines - mehr oder weniger vollständigen - Sixte-ajoutée-, Sept- oder Nonenakkords führt. In Mahlers Kompositionen finden sich derartige Motive an vielen Stellen, so zum Beispiel in der Dritten, der Fünften und in der Siebenten Sinfonie. In der Filmmusik sind Monty Norman's „James-Bond-Thema“ (NB 42) und Ennio Morricone's „The Good, the Bad and the Ugly“ (NB 41) Beispiele.

#### NB 41



#### NB 42

Two systems of musical notation for NB 42, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The bass line consists of two phrases. The first phrase starts with a quarter note F#3, followed by quarter notes G3, A3, B3, and a half note D4. The second phrase starts with a quarter note C#4, followed by quarter notes B3, A3, G3, and a half note F#3. The interval between F#3 and D4 is a sixth, and the interval between D4 and C#4 is a seventh. The treble staff contains a melody that is mostly obscured by the piano accompaniment.

Die große Sexte bringt neben dem harmonischen Effekt der sixte-ajoutée immer wieder auch die melodische Hinwendung zur Dur-Pentatonik und rückt ein Thema damit in die Nähe des Kinderliedes.

NB 43



### Tonleitern und Tonleiter-Ausschnitte

Im melodisch-thematischen Material Gustav Mahlers finden sich nur selten Tonleitern.<sup>194</sup> Tonleiter-Ausschnitte, welche den Tonbereich zwischen Grundton und Quinte ausfüllen, stehen, ebenso wie die Bildung von Dreiklängen, in der Tradition der Klassik; im Gegensatz hierzu enthalten Filmmusikmelodien - wie auch die Melodien Mahlers - häufig Sprünge, oftmals bereits zu Beginn, spätestens jedoch nach einem Takt. Das oben dargestellte Thema des Films „Sneakers“ (NB 39) ist, obwohl es innerhalb der Quinte verbleibt, keine Ausnahme von dieser Beobachtung: Wenngleich es sich lediglich fünf Töne einer Skala anwendet, so treten diese jedoch nicht als Tonleiter-Ausschnitt auf, sondern beziehen kleine Sprünge ein.

<sup>194</sup> So auch Samuels, 1995, S.47: Tonleitern und gebrochene Dreiklänge sind bei Mahler ein seltener Gast: „... Chains of scales or arpeggios are rare in Mahler ...“

## Quarten und Quinten

Unter den bei Mahlers Themen zu findenden Sprüngen befinden sich mit auffälliger Häufigkeit reine Quarten und Quinten. Diese Bevorzugung der sich zur Oktave ergänzenden Naturlaut-Intervalle kann für weite Teile seines Werkes als kennzeichnend für Mahlers Musik bezeichnet werden.

Die Quinte, die das Tongeschlecht unbestimmt lässt, ist häufig der Ausdruck eines Anfanges mit offenem Ausgang, Metapher des Elementar-Fundamentalen in ihrer konfirmativen Konsonanz zur Tonika.<sup>195</sup> Der offene und von räumlicher Weite bestimmte Charakter der Quinte wird in Filmthemen vielfach zur Illustration von Heldenepen und weiten Landschaften verwendet.<sup>196</sup> Bei Mahler wird die reine Quinte häufig durch Nachbartöne „gefärbt“. Eine derartige Umspielung der Quinte mit den benachbarten Intervallen der kleinen und der großen Sexte sowie des Tritonus ist das prägende Kompositionselement bei einer Reihe von Filmthemen.<sup>197</sup>

### NB 44

Entfernte Hörner  
lange  
*ff*  
3  
verklingend

<sup>195</sup> Vgl. das Notenbeispiel 44 aus der Zweiten Sinfonie. Für Hoyer sind Naturlaute und Fanfaren die „Primitiv- sprache des bislang Sprachlosen“ (Hoyer S. 103).

<sup>196</sup> Siehe das Notenbeispiel 45, TV-Serie „Star Trek : Voyager“, 1995-2001, Musik: Jerry Goldsmith

mith

<sup>197</sup> Vgl. die Notenbeispiele 41 und 42

## NB 45

With grandeur

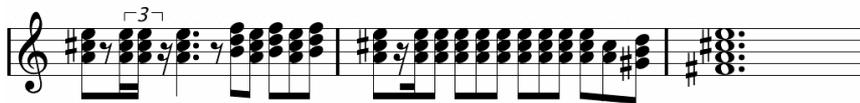
Musical score for NB 45, titled "With grandeur". The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music is in 4/4 time and features complex chordal textures in the right hand and rhythmic patterns in the left hand, including triplets. The second system (measures 6-10) continues the piece with similar textures. The third system (measures 11-15) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## NB 46

Musical score for NB 46, consisting of two systems of music. The first system (measures 1-5) is written in 4/4 time and features a melodic line in the right hand with frequent triplets and a steady accompaniment in the left hand. The second system (measures 6-10) continues the piece with similar rhythmic and melodic patterns, ending with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Das James-Bond-Thema geht von der Quinte aus, ausweichend über die kleine Sexte auf die große Sexte und wieder zurückfallend. Der gleichen Verlauf findet sich bei dem Thema des Films „Der dritte Mann“ (NB 43)<sup>198</sup>, sowie im zweiten Satz der Siebten Sinfonie („Erste Nachtmusik“). Im Thema zu „The Saint“<sup>199</sup> (NB 46) wird die Quinte vom Tritonus umspielt. In dem Hauptthema zu „ET“<sup>200</sup> (NB 51) erscheint zunächst die Quinte (die Begleitung erfolgt in reinem Dur) und wird anschließend von einem Doppelschlag „ausgefüllt“. Im Eingangsthema zu „ET“ ist die Quinte das Eröffnungsintervall, dem der Tritonus folgt; in Alfred Newmans 20th-Century-Fox-Fanfane (NB 47) wird sie von kleiner Sexte und Dur-Terz umspielt. Im „Star Wars“-Thema (NB 48) ist die Quinte die Mitte, die von beiden Richtungen, Prim und Oktave, angesteuert wird.

## NB 47



## NB 48



Es mag der oben beschriebene „offene“ Charakter sein, der für die Rezeption die Interpretation der Quinte als „utopisches Bild“ nahe legte und sie mit der Bedeutung von Freiheit gleichsetzte. Samuels spricht dieses Attribut insbesondere dem bei Mahler häufig auftretenden Schritt von der Quinte zur kleinen Sexte zu. Er sieht in der Figur des absteigenden Halbtones, dem eine absteigende Quinte folgt, einen zentralen Baustein Mahlerscher Architektur und weist auf die Eignung sowohl zur motivischen als auch zur melodischen

<sup>198</sup> „The Third Man“, UK 1949, Regie: Carol Reed; Musik: Anton Karas

<sup>199</sup> GB, TV-Serie 1968 ff.; Produktion & Buch: Leslie Charteris; Musik: Edwin Astley.

<sup>200</sup> 1982, Regie: Stephen Spielberg; Musik: John Williams. Academy Award für die Musik. Michael Jackson steuerte zu dem Original-Soundtrack den Song „Someone in the Dark“ bei.

Verwendung hin.<sup>201</sup> Bei dem „Choral“-Motiv aus dem ersten Satz der Sechsten Sinfonie (NB 52) erfolgt die Umspielung der Quinte entsprechend der zugrunde liegenden Molltonart mit der kleinen Sexte, woran sich ein chromatischer Abgang von der Oktave zurück zur Quinte anschließt. Bei dem Eröffnungsthema des zweiten Satzes aus der Siebenten Sinfonie (NB 53) wird die Quinte ebenfalls von der kleinen Sexte umspielt, wobei die Passage im weiteren Verlauf zwischen Dur und Moll wechselt. Auch das Hauptthema der Filmmusik zu „Spellbound“<sup>202</sup> enthält die kleine Sexte innerhalb eines Dur-Akkords.

## NB 49



Der Eröffnungscharakter der steigenden Quinte findet sich in vergleichbarer Weise beim Komplementärintervall, der fallenden Quarte. Wenn die Quarte, wie im Notenbeispiel des „Star Trek“-Themas (NB 5), *aufwärts* verläuft, erhält die Musik tendenziell eine „Aufbruchsstimmung“. Dass die fallende Quarte in vielen Kompositionen Mahlers eine der wichtigen Grundsubstanzen darstellt, ist in verschiedenen Abhandlungen beobachtet und behandelt worden. Das Eröffnungsthema der Achten Sinfonie (NB 6) beginnt mit der fallenden Quarte es - b; der darauf folgende Sprung zum as ist eine kleine Septime, vom ersten Ton aus gesehen (es) ist das Intervall jedoch erneut eine Quarte. Der Grundton es wird bei diesem Thema also von beiden Quartan, der fallenden und der steigenden, umrahmt. Die fallende Quarte bestimmt auch die Fanfare des Hauptthemas aus der Filmtrilogie „The Lord of the Rings (NB 50).<sup>203</sup>“

<sup>201</sup> „... eminently suitable both for motivically ... textures and for incorporation into melodic lines ...”  
Samuels 1995, S. 49.

<sup>202</sup> 1945, dt.: „Ich kämpfe um dich“; Regie: Alfred Hitchcock; Musik: Miklós Rózsa.

<sup>203</sup> 2001-2003, Regie: Peter Jackson; Musik: Howard Shore mit Songs von Annie Lennox und Enya.

NB 50



NB 51



NB 52



NB 53



## Zum Spannungsverhältnis zwischen Harmonie und Melodie

Mahlers Melodien, welche vielfach durch das Lied inspiriert sind, stehen zu ihrem klanglich-akkordischen Umfeld in einem wesentlich anderen Verhältnis als etwa diejenigen Wagners, dessen Themen vorwiegend mit klanglichem Denken in Zusammenhang stehen. Der Verlauf einer Melodie und die Struktur der unterlegten Harmonie gehen in der Musik Gustav Mahlers - und dies kann auch in der Filmmusik beobachtet werden - häufig getrennte Wege. Die Melodie - dasjenige Material, welches nach klassischer Musikanalyse als das „thematische“ anzusehen ist - kann in einen harmoniefremden Ton springen, die Harmonie kann sich aber auch emanzipieren, indem sie ein separates, zur Melodie disparat stehendes Kontinuum kreiert. Als Konsequenz hiervon kann das klangliche Ergebnis als Einheit betrachtet werden oder als zusammengesetzt aus dem, was der begleitende harmonische Akkordsatz einerseits und der melodische Themenfluss andererseits darstellen.<sup>204</sup>

Anders könnte man wie folgt formulieren: Mahlers Musik ist vielerorts durch einen Konflikt zwischen Melodie und Harmonie<sup>205</sup> gekennzeichnet, vergleichbar etwa mit dem Konflikt, der zuweilen bei dem Versuch, ein Volkslied zu harmonisieren, auftritt. Mahlers Melodien erfahren im harmonischen Kontext oftmals keine integrierte Behandlung. Seine Kompositionsprinzipien stehen in dieser Hinsicht bemerkenswert quer zu dem eher vom Klangdenken dominierten Schaffen seiner Generation und weisen damit auch in die Richtung der Verfahrensweise der Renaissance- und frühbarocken Vokalpolyphonie: Der Klang - im Sinne des durch die Verschiedenheit der Ereignisse entstehenden klingenden Resultats - wird an vielen Stellen als ein in fortlaufender Veränderung begriffenes Phänomen der Stimmführung gedacht. Donald Mitchell bemerkt bei Mahlers Orchesterliedern die „kontrapunktische Beziehung“ zwischen Singstimme und Orchester und sieht in diesem Zusammenhang eine Verbindung zur Heterophonie des Orients im Gegensatz zum Kanon-Prinzip des Okzidents.<sup>206</sup>

---

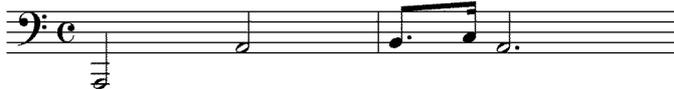
<sup>204</sup> So im Ergebnis wohl auch Lichtenfeld 1977, S. 125: „Globale Momente im Mahlerschen Orchester-satz sind nicht als solche eigens inszeniert, sondern ergeben sich quasi als Nebenprodukt, aus der Summierung disparater Einzelstimmen.“

<sup>205</sup> Vgl. hierzu auch Sinopoli a.a.O. S. 176, der von der „Unfunktionalität der Harmonik im Verhältnis zur Melodie“ bei Mahler spricht.

<sup>206</sup> Mitchell a.a.O. (Booklet zur CD)

## Harmonik

### NB 54



In Mahlers Musik finden sich immer wieder Themen welche für sich betrachtet tonartlich unbestimmt sind, da sie z.B. nur im Bereich der kleinen Terz verlaufen.<sup>207</sup> Darüber hinaus bemerkt Floros, dass Mahlers Stil in der Regel wenig Alterationsharmonik, wenig Enharmonik und Trugschlüsse verwendet. Eine Ausnahme ist das zweite der Kindertotenlieder „Nun seh’ ich wohl“ welches Floros auch mit dem Beginn des Tristan-Vorspiels vergleicht.<sup>208</sup> Chromatisch bestimmte Harmonik, wie beispielsweise alterierte Akkorde, findet sich, so kann allgemein festgehalten werden, in Mahlers frühen und mittleren Werken eher selten. Erst in der Neunten und der Zehnten Sinfonie - nicht hingegen im „Lied von der Erde“, welches eine „naivere“ Klangsprache vorführt, deren Begründung in der ostasiatisch inspirierten Lyrik der Texte zu suchen ist - finden halbverminderte und andere alterierte Klänge stärkere Verwendung.<sup>209</sup>

<sup>207</sup> vgl. NB 54 aus dem Finale der Sechsten Sinfonie

<sup>208</sup> Floros, Mahler, Visionär, S. 178/9.

<sup>209</sup> Die Filmmusik des zwanzigsten Jahrhunderts hat, was die Harmonik betrifft, gewissermaßen die umgekehrte Richtung eingeschlagen: Während in den 40er Jahren komplexe und alterierte Akkordverbindungen dominierten, wurde die Harmonik in den folgenden Jahrzehnten „reiner“, einfacher und auch die Themenbildung bevorzugte zunehmend die „elementaren“ Intervalle Quarte und Quinte.

## Dynamik

Mahlers Verwendung von Dynamik ist durch Gegenüberstellung von Gegensätzen in kurzer Abfolge gekennzeichnet. Die mit Akribie angebrachten dynamischen Anweisungen zielen darauf ab, die einzelnen Instrumentengruppen mit unterschiedlicher Funktion hervortreten zu lassen und auch unterschiedliche Lautstärken simultan zu ermöglichen (ff in den Bläsern, zugleich pp in den Streichern).

In der Filmmusik ist der Stinger, das sforzando mit anschließendem pp subito, ein häufig verwendeter Effekt<sup>210</sup>, der mit der Technik rasch aufeinanderfolgender Schnitte und Überblendungen korrespondiert. Neumeyer definiert den Stinger als

*„...a sforzando chord or sharply marked short gesture which draws attention to something on the screen, a sudden turn of action or a shocked response--as it were, an accent in the image track coordinated with an accent in the music.“*

Für Stellen, die dem „Stinger“ der Filmmusik entsprechen, gibt es in Mahlers Werk eine Fülle von vergleichbaren Takten. Die Einschnitte im letzten Satz der Siebenten Sinfonie sind ein Beispiel von vielen (NB 55). Im Finale der Ersten Sinfonie sind über den gesamten Satz hinweg Subito-Stellen zu finden, desgleichen im zweiten Satz der Fünften Sinfonie, „Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz“.

---

<sup>210</sup>

Neumeyer S.13. Max Steiner hat von Stingern extensiven Gebrauch gemacht, Neumeyer a.a.O.

NB 55

This page of a musical score, labeled 'NB 55' and numbered '119', contains a full orchestral and vocal arrangement. The score is organized into systems of staves. The top system includes woodwinds: Flute, Oboe, English Horn, D♭ Clarinet, B♭ Clarinet, and Bass Clarinet. The middle system includes brass and percussion: Horns I & II, F Trumpet, D Trumpet, Trombones I, II, and III, and Timpani. The bottom system includes strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. A vocal line is positioned above the woodwinds. The score is divided into three measures. The first measure shows the beginning of the piece with various instruments playing. The second measure features a 'rit.' (ritardando) marking. The third measure concludes with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as slurs and dynamics.

## Instrumentation

„In most cases I try to avoid anything that's thick texturewise and all doublings (in the orchestra).“ Alex North <sup>211</sup>

In „The Art of Film Music“ berichtet George Burt verschiedene Einzelheiten zur Frage der Orchestrierung von Filmmusik: dass der Komponist einer Filmmusik die Orchestrierung an einen Assistenten abgibt, ist auch in Hollywood seit jeher zwar die Regel, jedoch durchaus nicht immer der Fall. Bernard Herrmann, der einige Filme von Alfred Hitchcock mit Musik versehen hat, hat immer selbst orchestriert und äußert sich mit den Worten: *„To orchestrate is like a thumb print. I can't understand having someone else do it. It would be like someone putting color to your paintings.“*<sup>212</sup> Die Zusammenarbeit mit einem Orchestrator hängt bei der Herstellung einer Filmmusik allerdings auch mit Zeitproblemen zusammen, denn der Auftrag muss i. d. R. bis zu einem bestimmten Termin fertig gestellt sein. Viele Filmkomponisten haben ihre festen Orchestrierer, so etwa Max Steiner, der die Orchestrierung seiner Werke oft Hugo Friedhofer überließ. Alex North arbeitete mit Henry Brant zusammen und John Williams mit Herbert Spencer. Die Particelli sind jedoch in sehr vielen Fällen bereits so genau ausgeschrieben, dass der Orchestrierer fast nur Schreibarbeit hat.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich Mahler deutlich von Filmkomponisten, denn er gehört zu den Komponisten, die auch und gerade die Instrumentierung betreffend, nichts anderen überließ. Mahler meinte genug von Instrumentation zu verstehen um alle damit verbundenen Entscheidungen allein treffen zu können. Dies ist in der Geschichte des Instrumentierens durchaus keine Selbstverständlichkeit. Einige Beispiele: Franz Liszt überließ die Instrumentierung seiner sinfonischen Dichtungen teilweise Joachim Raff, Gershwin bekam Unterstützung von Ferdy Grofé; ob Chopin bei der Orchestrierung seiner Klavierkonzerte Beratung brauchte, ist unklar. Auch Bruckner ließ sich durch gut gemeinte „Ratschläge“ mehrfach zu Uminstrumentierungen überreden. Arnold Schönberg urteilt über Mahlers Technik des Instrumentierens wie folgt:

---

<sup>211</sup> Alex North zit. nach Burt S. 235/6.

<sup>212</sup> Herrmann zit. nach Burt S. 235/6.

*„Was an Mahlers Instrumentation in erster Line auffallen muss, ist die fast beispiellose Sachlichkeit, die nur das hinschreibt, was unbedingt nötig ist. Sein Klang entsteht nie durch ornamentale Zutaten, durch Beiwerk, das nur als Schmuck aufgesetzt wird. Sondern: wo es rauscht, da rauschen die Themen; da haben die Themen solche Gestalt und so viele Noten, dass sofort klar wird, wie nicht das Rauschen der Zweck dieser Stelle, sondern ihre Form und ihr Inhalt ist.“<sup>213</sup>*

Schlüter äußert sich zur Instrumentation der Sinfonien Robert Schumanns durch Mahler:

*„ ... der Blick auf die Revisionen (seiner) vierten und fünften Sinfonie sowie auf seine Retuschen der großen C-Dur-Sinfonie von Schubert oder der 3. Sinfonie von Schumann zeigt eine Tendenz zur Sachlichkeit und Deutlichkeit ... diese .. resultiert ... auch aus einer überaus transparenten Instrumentation ...“<sup>214</sup>*

Schlüter betont, dass die Instrumentation Mahlers nicht nur an professioneller Deutlichkeit gemessen werden darf, sondern darüber hinaus auch als eigenständiges Ausdrucksgebiet gesehen werden sollte:

*„ ... nicht nur, dass Klang nicht in einem ... Abhängigkeitsverhältnis zum Tonsatz steht – vielmehr haftet Ausdruck oft nur am schieren Klang.“<sup>215</sup>*

Die Eigenschaft der „Sachlichkeit“ betrifft Gustav Mahler also als Instrumentator, nicht unbedingt als Interpreten. So existieren beispielsweise Eintragungen in Partituren J. S. Bachs - insbesondere die Dynamik, gelegentlich auch das Tempo betreffend - die eher von subjektiver Heftigkeit als von „beispielloser Sachlichkeit“ zeugen. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch Äußerungen von Zeitzeugen über Striche und Arrangements, welche Mahler für Operaufführungen vornahm:

*„Nun streicht Mahler im Chor der jüngeren Pilger die Holzbläser und sie erscheinen mit dem erlösenden Stabe unter Begleitung der der Venus charakteristischen Violinbegleitung. Das ist ein schlechtes Beispiel für die nacheifernden „Jungen“. Mahlers Wirken würde viel ersprißlicher sein, wenn er den Dünkel fahren ließe, die großen Meister zu verbessern, darunter auch Wagner, dessen Instrumentationskunst sogar die bisigsten Zeitungsköter anerkannt haben ... Das halte ich alles aufrecht ... nur will ich hinzufügen, daß ich trotz alledem der Meinung bin, Mahler sei der richtige Mann für den Direktionsposten der Hofoper. Es ist einfach lächerlich, seine großen Fähigkeiten zu unterschätzen. Ich habe diese immer anerkannt. Namentlich seinen Blick für alles Szenische. Gibt es denn niemanden, der so viel Macht über ihn hat ihm seinen Eigensinn zu benehmen.“<sup>216</sup>*

---

213 Schönberg a.a.O.

214 Schlüter S. 140

215 Schlüter ebenda

216 Hans Richter, Neues Wiener Tageblatt, 28. September 1902, Blaukopf S. 225

Obgleich Arnold Schönberg und auch Richard Strauss die Instrumentierungen Mahlers schätzten, wird er gleichwohl in der allgemeinen Beurteilung nicht unbedingt als ein überragender Meister des Orchestrierens angesehen. Die Instrumentationen von Berlioz und Strauss gelten nach wie vor als vorbildlich und die Entstehungsgeschichte mancher Werke zeigt, dass Mahler selbst mit seinen Instrumentierungen nicht immer zufrieden war. Bruno Walter schildert Mahlers Schwierigkeiten mit der Instrumentierung der Fünften Sinfonie:

*„Die Instrumentation brachte das komplizierte kontrapunktische Gewebe der Stimmen nicht zur Klarheit und Mahler klagte mir nachher darüber, dass er es in der Orchesterbehandlung doch nie zur Meisterschaft zu bringen scheine.“<sup>217</sup>*

Allerdings ist in diesem Zusammenhang auch zu erwähnen, dass Mahlers Änderungen häufig auf Erfahrungen mit zahlreichen Aufführungen in unterschiedlichen Räumen beruhten, welche er als Dirigent seiner Werke gesammelt hatte. Das Einbeziehen räumlicher Konzepte spielt für Mahler auch bei der Instrumentierung seiner Werke immer wieder eine Rolle.

Einen weiteren Aspekt könnte man als ‚programmatischen‘ bezeichnen: Wie oben in der Einleitung bereits erwähnt, hatte Mahler bei der Neukonzeption eines Werkes häufig das Gefühl, inhaltlich vor neuen Problemen zu stehen, welche nichts mit den Aufgaben der vorangegangenen Werke zu tun hatten. Insoweit neue Aufgaben neue Lösungen forderten, wendete Mahler auch und gerade bei der Behandlung des Orchesterapparates höchst unterschiedliche Techniken an. Bei keinem der großen Werke (neun vollendete Sinfonien, Lied von der Erde, Klagendes Lied) wiederholt sich die Instrumentierung und auch bei jedem der Orchesterlieder fordert Mahler eine andere Besetzung. Was die Veränderung der Besetzung angeht, steht Mahler der Filmmusik äußerst nahe: Die standardisierte Kombination des klassischen Symphonieorchesters (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Streicher, Pauken) ist sowohl bei Mahler als auch bei Filmorchestern oft und stark abgewandelt. Burt erwähnt als Beispiel die Partitur von B. Herrmann für den Hitchcock-Film „Torn Curtain“: 12 Flöten, 16 Hörner, 2 Tuben, 2 Sets Pauken, 8 Celli, 8 Bässe (die Filmmusik wurde von Hitchcock von vornherein verworfen und diese Ablehnung führte zum endgültigen Zerwürfnis zwischen Hitchcock und Herr-

---

<sup>217</sup>

Bruno Walter, Gustav Mahler, Wien 1936, S. 38 f., zit. bei Blaukopf S. 242.

mann). Auch die Größe eines Filmorchesters kann sehr verschieden sein. Alex North forderte beispielsweise für die Partitur von „Dragon Slayer“<sup>218</sup> 102 Spieler.

Dass Mahler immer wieder Instrumente verwendet, die nicht zum Kernbestand des Sinfonieorchesters gehören, wurde bereits erwähnt. Es kann an dieser Stelle dahingestellt bleiben, ob er in instrumentationstechnischer Hinsicht auf seine Nachfolger Einfluss ausübte, ob also etwa der große Hammer im dritten von Bergs „Drei Orchesterstücken“ oder die Mandoline in Schönbergs Variationen op. 31 auf Mahler zurückgehen oder nicht. Es kann allerdings nicht übersehen werden, dass Mahler mit diesem Griff in den Fundus der Instrumente auch eine deutliche Nähe zur Filmmusik hat, zumindest eine *klangliche Nähe*. Als weiterer Aspekt ist zu bemerken, dass er nicht nur dem Orchester neue Instrumente hinzufügt, sondern auch die traditionell vorhandenen Instrumente häufig anders verwendet. Hinzuweisen ist hier etwa auf das Kontrabass-Solo am Beginn des dritten Satzes der Ersten Sinfonie (NB 30) oder an die umgestimmte Violine im Zweiten Satz der Vierten. Diese Verfremdungen geschehen fast immer unter dem Leitmotiv des Erzählens („Freund Hein spielt auf“, Vierte Sinfonie, zweiter Satz) oder der Illustration („Des Jägers Leichenbegängnis“, Erste Sinfonie, dritter Satz) und stehen damit den Intentionen einer Filmmusik-Orchestrierung nahe.

Allerdings fehlen auch Instrumente. Für das Saxophon hat Mahler an keiner Stelle seines Oeuvres Verwendung, ebenso wenig für Heckelphon und Windmaschine. Von besonderem Interesse ist das völlige Fehlen von Wagner-Tuben, deren klangliche Wirkung Mahler natürlich bekannt war. Warum er sie, anders als Bruckner, aus seinem Werk heraus hielt, kann die Befürchtung gewesen sein, dass das klangliche Ergebnis sich Wagner allzu sehr annähert. Auch die Tendenz Mahlers zu höheren Klangregistern könnte der Instrumentierung mit Wagner-Tuben widersprochen haben. Zumindest für die Hauptthemen seiner Sinfonien lässt sich die Aussage treffen, dass Mahlers Musik eher „hoch“ liegt. Aber auch bei den Begleitstimmen und Nebenthemen kann der relativ häufige Einsatz von Instrumenten aus dem höheren Register, wie Celesta, Glockenspiel, Mandoline, Gitarre und Es-Klarinette, nachgewiesen werden. Darüber hinaus finden auch Flageolet-Geigen und hohe Harfen vielfache Verwendung. Bei den Gesangssoli überwiegen die Frauen- gegenüber

---

<sup>218</sup> 1982, Regie unbekannt; North wurde für diese Filmmusik für den Academy Award nominiert, blieb jedoch erfolglos.

den Männerstimmen.<sup>219</sup> Auch kommt es selten vor, dass ein Thema sich, wie häufig bei Bruckner<sup>220</sup> und Brahms<sup>221</sup>, aus der Tiefe hervorbewegt.

Auch Filmmusikthemen liegen in der Regel in höheren Registern, dies betrifft zumindest die Main-Themes. Tiefere Bereiche des Orchesters finden sich in der Filmmusik vorwiegend bei der Begleitmusik während der eigentlichen Handlungsverläufe, also während des dramaturgischen Entwicklungsprozesses. Besonders „unter“ den Dialogen muss Filmmusik sich eher in tieferen Frequenzen bewegen, da ansonsten Konflikte mit der Verständlichkeit der Dialogstimmen auftreten können.

---

<sup>219</sup> Sopran- und Altsolo in der Zweiten, Altsolo in der Dritten, Sopran in der Vierten, 3 Sopran- und 2 Altsoli in der Achten Sinfonie.

<sup>220</sup> Man betrachte die Anfänge von Bruckners Sinfonien 5 bis 9.

<sup>221</sup> Dritte Sinfonie, Erste Sinfonie aber auch bereits das Erste Klavierkonzert.

### **Aufteilung in Blöcke vs. konzertante Schreibweise**

Das klassisch-romantische Formbewusstsein verbindet Instrumentation bisweilen mit dem Gedanken an die Instrumentenfamilien. Es fällt, besonders in symphonischen Werken, ein Kompositions- und Instrumentationsverfahren auf, bei dem das Orchester in Gruppen oder „Blöcke“ aufgespalten wird, die den Instrumentenfamilien entsprechen. Die Aufteilung erfolgt also zumeist entsprechend der Instrumentengruppen Streicher, Holzbläser, Blechblasinstrumente, Schlagzeug. Innerhalb dieser Blöcke werden symphonische Prozesse - z.B. Durchführungs- oder Variationsabschnitte - behandelt. Zuweilen wird das gesamte Orchester in blockartiger Weise, einem Choral vergleichbar, eingesetzt. Bruckner ist ein herausragender Vertreter dieser Technik, aber auch bei Tschaikowsky finden sich entsprechende Passagen.<sup>222</sup>

Ein von diesem Verfahren zu unterscheidendes Prinzip, welches gewissermaßen das andere Extrem darstellt, betont die konzertante, solistische Aktion. Jedes Instrument wird als individuell agierendes Element angesehen und der kompositorische Prozess besteht über weite Strecken aus einer komplexen Textur, deren Protagonisten immer wieder die Grenze zum virtuosen Einzelauftritt überschreiten. Dieses Prinzip hat ein gehäuftes Auftreten von „divisi“-Abschnitten zur Folge - im Extremfall ist die gesamte Komposition für Solostimmen angelegt, wie beispielsweise Richard Strauss' „Metamorphosen“.<sup>223</sup>

Auch in der Filmmusik ist die Instrumentation die Fortsetzung des schöpferischen, kompositorischen Prozesses. Anders als in der autonomen Musik geht es bei Filmmusik jedoch nicht um Stringenz und Durchführung von mit bestimmten Instrumenten ausgeführten Stimmen, sondern um Kombination punktuell angewendeter Techniken zur Erreichung eines übergeordneten Zwecks. Oben wurde bereits dargestellt, dass für Filmmusik Fragen nach der Stimmung oder der Dramatisierung einer Szene vorrangige Bedeutung haben. Ein instrumentales Solo ist auch in der Filmmusik oftmals erforderlich, etwa um eine Szene zu kommentieren oder ein Hauptthema zu gestalten; jedoch darf es weder allzu lange andauern noch allzu viele Elemente der Virtuosität enthalten. Beides würde musikspezifische Elemente in unpassender Weise in den Vordergrund rücken.

Flynn zitiert zu diesem Problembereich Max Steiner:

---

<sup>222</sup> Typische Stellen sind etwa die Durchführungspartien des ersten Satzes der h-Moll-Sinfonie („Pathétique“) oder der Fantasie-Ouverture „Romeo und Julia“, wo Motive zwischen den Instrumentengruppen „hin und her geworfen“ werden.

<sup>223</sup> Für 23 Solostreicher, 1945

„Der Filmkomponist sollte solche Solos vermeiden, die durch sehr hohe oder sehr tiefe Lagen Aufmerksamkeit erregen oder scharfe und schwungvolle Effekte enthalten“. Wünschenswert sind vielmehr instrumentale „Farben, die einen Mischklang hervorrufen“.<sup>224</sup>

Zur Erläuterung soll ein Beispiel von einem anderen Komponisten gegeben werden: Der Schluss aus dem zweiten Satz der Ersten Sinfonie von Brahms kann durchaus als filmgerecht angesehen werden, da das Geigensolo sich stimmungsvoll und unvirtuos über den Orchestersatz hebt und ihm in schlichter Weise verbunden bleibt.

Allgemein können die beschriebenen Vorgänge als Probleme der *Kommunikation zwischen Musik und den anderen am Gesamtkunstwerk Film beteiligten Künsten* angesehen werden. Im theoretischen Teil werden diese Zusammenhänge durch allgemeine Überlegungen untersucht.

Zwischen den soeben dargestellten Verfahren - der Schreibweise, welche die Zusammengehörigkeit der einzelnen Instrumentengruppen berücksichtigt, und jener, welche vorwiegend die virtuose Ausgestaltung der einzelnen Passagen verfolgt, - nimmt Mahlers Orchestersatz eine Mittelstellung ein: er behandelt jedes eingesetzte Instrument immer wieder auch solistisch, ohne jedoch eine virtuos-konzertante Attitüde anzustreben. Ein Beispiel: Das obligate Horn im Scherzo der 5. Sinfonie führt keinen Dialog mit dem Orchester im Sinne und in der Tradition eines Konzertes. Es ist auch in spieltechnischer Hinsicht kein Hornkonzert, sondern tritt immer wieder in den orchestralen Kontext zurück. Allgemein kann über Mahlers Werke gesagt werden, dass sie - im Vergleich beispielsweise mit Richard Strauss oder auch mit Strawinsky - relativ leicht zu spielen sind: Die Siebente Sinfonie etwa verlangt zwar wegen ihrer Länge ein hohes Maß an Konzentration, enthält aber kaum Stellen, die von einem guten Studentenorchester nicht zu bewältigen wären. Das virtuose Element steht für Mahler nicht im Vordergrund.

Die nicht-konzertante Behandlung von Solostimmen betrifft auch den Gesang: H. de la Motte-Haber konstatiert für das Alt-Solo in der 3. Symphonie, es sei „ungewöhnlich“ und „fast nur begleitend, kommentierend gebraucht.“<sup>225</sup>

<sup>224</sup> Steiner zit. nach Flynn S. 35.

<sup>225</sup> H. de la Motte-Haber, 2000, S. 195.

### **Tutti-Stellen und episodenhafter Auftritt**

Ökonomie des instrumentalen Einsatzes, also die Kunst mit einem Orchesterapparat sparsam und dennoch wirkungsvoll umzugehen, manifestiert sich in Mahlers Partituren in vielfältiger Weise, unter anderem in einer vergleichsweise geringen Anzahl von Tutti-Stellen. Wenngleich regelmäßig ein großes Orchester für die Realisierung von Mahlers Werken erforderlich ist, so kommen doch nur an relativ wenigen Takten alle Instrumente gleichzeitig vor.

Bruckner ist in diesem Zusammenhang ein Antipode in der Anwendung von Form und Material: Für ihn ist das Orchester eine (selbst)gegebene Verpflichtung in der Weise, dass eine am Beginn festgelegte Besetzung im Verlauf des Werkes kaum durch Hinzufügung oder Reduzierung verändert wird. Charakteristisch für Bruckners Werke ist ferner, dass in der Regel bereits nach wenigen Takten alle Instrumente der jeweiligen Besetzung wenigstens einmal gespielt haben; es gibt darüber hinaus in seinen Partituren mehrere Stellen, bei denen über mehr als zwei Takte hinweg das gesamte aufgebotene Orchester spielt. Hierdurch wird der klangliche Gesamteindruck nachhaltig beeinflusst.

Für Mahler ist die instrumentale Besetzung eher eine Ansammlung von Protagonisten, die zur erforderlichen Zeit ihre Aufgabe zu erfüllen haben. Die Verwendung des Instrumentariums erfolgt häufig nach einem Prinzip, welches mit dem Begriff des „episodenhaften Auftritts“ beschrieben werden kann. Das Verfahren geht dabei allerdings über die bloße Klangfarbenidee hinaus; Mahlers instrumentale Modifikationen sind nicht nur bloßer Effekt für den Moment, sondern es werden durch die instrumentale Farbgebung längere Stellen - wie Szenen - in eine Atmosphäre getaucht. Beispiele hierfür sind die Verwendung der Mandoline im vierten Satz der Siebenten Sinfonie, die Herdenglocken der Sechsten und Siebenten, sowie auch die verstimmte Solovioline in der Vierten Sinfonie.

NB 56

Flöte

Oboe

Bb-Klarinette

Fagott

Horn in F 1

Horn in F 2

C-Trompete 1

C-Trompete 2

Tenor-Posaune

Bass-Posaune

Pauken

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Kontrabass

*g*

*ff dim.*

## Tacet

Die Bildsprache der Musik Gustav Mahlers wird immer wieder durch Schweigen erzielt. Das Gleiche gilt für die Filmmusik. In den frühen Tagen des Films wurde über die gesamte Laufzeit hinweg Musik unterlegt, bald setzte sich jedoch die Erkenntnis durch, dass ein Film an Wirkung und Qualität gewinnt, wenn mit der Musikspur sparsamer und bewusster umgegangen wird, bis hin zum völligen Fehlen von Filmmusik, wie in „The Birds“.<sup>226</sup> Der Rhythmus und die Gliederung eines Films werden auch durch die Filmmusik bestimmt, die manchmal eine Szene begleitet, dann bei einer späteren fehlt. In „Dial M for Murder“ („Bei Anruf Mord“)<sup>227</sup> gibt es, nachdem der Film mit Musik eingeleitet wurde, eine fast zehnminütige Sequenz ohne Musik; es handelt sich um die Stelle, an der der geplante Mord beschrieben und besprochen wird.

Musik kann also den Ausdruck einer Szene verstärken und ebenso kann das Fehlen von Musik die Bildhaftigkeit einzelner Szenen steigern. Gustav Mahler hat an mehreren Stellen seines Oeuvres auch und gerade das Schweigen und das „Fehlen“ von Musik, das Weg- und Auslassen eingesetzt und damit Momente der Intensivierung erzielt. Man kann sich diesen Effekt an einigen Stellen aus Mahlers Werk beispielhaft vor Augen führen:

- ❖ Die einleitenden Takte der Fünften und der Zehnten Sinfonie erfolgen einstimmig und unbegleitet, nicht harmonisiert, in der Zehnten darüber hinaus auch tonal kaum definierbar. Das Einsetzen des ersten Akkords wirkt an diesen Stellen wie das erste Erklingen der „eigentlichen“ Musik. Gleichwohl ist vorher ein Bild entwickelt worden. Ein radikales Weglassen von Musik geschieht beim Übergang vom vierten zum fünften Satz der Zehnten Sinfonie mit dem von langen Pausen und nur wenigen Basslinien begleiteten Solo der großen Trommel. Hier wird ein Bild evoziert, welches in seinem Gesamteindruck stärker ist als die Musik.
- ❖ Ein Bild von ähnlicher Stärke erscheint am Ende der Neunten Sinfonie mit dem „Fade-Out“ der Musik, die sich in einzelne, immer schwächere Teile auflöst. In dem Maße, in welchem die Musik abnimmt, gewinnt das Bild an suggestiver Kraft.
- ❖ Weglassen von Musik liegt auch vor, wenn ein Thema kurz nach dem Einsetzen seinen melodischen Verlauf unterbricht, wie z.B. am Beginn der Zweiten Sinfonie:

<sup>226</sup> 1963, dt.: „Die Vögel“. Regie: Alfred Hitchcock; Soundtrack: Bernard Herrmann, Oskar Sala (Trautonium).

<sup>227</sup> 1954, Regie: Alfred Hitchcock; Musik: Dimitrij Tiomkin.

## NB 57

## NB 58

Durch die Pausen wird Bildhaftigkeit gesetzt, welche der Film an vielen Stellen verwendet, wie beispielsweise bei der Titelmelodie zur Fernsehserie „Der Kommissar“.<sup>228</sup> Die wie „Schläge“ einsetzende und wieder aussetzende Musik - bei Mahler zusätzlich noch das Tremolo der hohen Streicher - verbreitet „Angst und Schrecken“. Das Setzen der Pausen ist hier sowohl kompositorischer als auch instrumentierender Natur.<sup>229</sup>

- ❖ Die auf einen kompletten Sinfoniesatz angewandte Technik des Aussparens findet sich im Adagietto der Fünften Sinfonie, welches *ausschließlich für Streicher und Harfe* instrumentiert ist und die restliche Besetzung des großen Orchesters in toto heraushält. Der Satz hat allein durch die reduzierte Orchestrierung hohen bildhaften und erzählerischen Charakter. Dieser bewusste Umgang mit der Wirkung der Instrumentengruppen ist durchaus nicht nur bei Mahler zu finden - die Wirkung von Bachs „Air“ aus der Dritten Orchestersuite beruht mindestens teilweise auf dem Schweigen der in der Ouvertüre eingesetzten Bläser und Pauken.
- ❖ Beinahe noch plastischer als der zärtlich-weiche Eindruck des Adagiettos ist der Beginn des sich anschließenden Finalsatzes mit Horn und Holzbläsern. Gerade durch die Tatsache, dass diese Instrumente am vorangegangenen langsamen Satz nicht beteiligt waren, ist ihr „Auftritt“ am Beginn des folgenden Satzes einem bildhaften Effekt umso ähnlicher.

228

Deutsche TV-Serie, 1969-1976; Musik: Peter Thomas

229

Instrumentierend in dem Sinne, dass Instrumente gerade *nicht* zum Einsatz kommen

- ❖ Am Schluss der Sechsten Sinfonie erhält die Choralstelle ihren düster-bezwingenden Charakter durch das Aussparen der Streicher. Bruckners Siebente Sinfonie enthält eine vergleichbare Stelle am Schluss des zweiten Satzes, welche allein den Bläsern vorbehalten ist; ähnlich ist der Schluss von Strauss' "Alpensinfonie" beschaffen: Auch hier schweigen die Streicher über eine größere Anzahl von Takten. Derartige Passagen sind allerdings sowohl bei Strauss als auch bei Bruckner Ausnahmerecheinungen, während es im Werk von Mahler immer wieder Stellen gibt, die von Teilen des Orchesters allein bestritten werden.
- ❖ Als Übergang vom ersten zum zweiten Satz der Zweiten Sinfonie hat Gustav Mahler das Schweigen als ausdrückliche Forderung mit Zeitangabe in der Partitur vermerkt: Er verlangt eine Pause von „mindestens fünf Minuten“, bevor das Andante auf die zerschmetternde Wirkung des ersten Satzes folgen darf. Dies mag ein Hinweis sein, in welcher Weise Mahler die Aufführung seiner Werke als „szenische Situation“ betrachtet und die Stille für den intendierten Eindruck als erforderlich gesehen hat.

## Disposition und Raumklang

*“I often ask my students to think about the following progression: Mozart, Beethoven, Mahler, Terminator 2. This progression makes sense in the following way: each step increases the use of frequency range, dynamic range, and especially spacialization of sound. From Mozart to Beethoven we see larger and louder forces at play, but still seated as a conventional orchestra. Mahler breaks the front orchestra mode with off-stage sound. Terminator 2 carries this thrust on, with even greater emphasis on surround sound ... “*

*Tomlinson Holman*

Räumliches Komponieren äußert sich in Mahlers Werk auf mehreren Ebenen, in Vortragsanweisungen wie „aus weiter Entfernung“<sup>230</sup>, auch in der oftmals vorgeschriebenen Aufstellung von Instrumenten wie z. B. bei den Fanfaren in der langsamen Einleitung der Ersten Sinfonie.<sup>231</sup> In der Siebenten geben die Vorschriften „rufend“ und „antwortend“ für die Einleitung der ersten „Nachtmusik“ (Anweisung für Horn und Oboe) einen Beleg dafür, dass Mahler auch bis in die Motivarbeit und Themenbildung hinein räumlich konzipierte - immerhin muss in einen „Raum“ hineingerufen und aus ihm heraus geantwortet werden. Hodeige weist für nahezu jedes Werk Mahlers eine räumliche Komponente nach, neben Fernorchestern auch komponierte „virtuelle“ Räumlichkeit.<sup>232</sup>

Der „Ort“ von Filmmusik ist die Tonspur unter dem Film und damit kein realer Raum. Der Komponist von Filmmusik muss sich nicht mit räumlich-dreidimensionaler Klangentwicklung im Zusammenhang mit Instrumenten oder Konzertsaalproblemen befassen. Filmmusik wird nicht für den Konzertsaal, sondern für die Aufnahme komponiert, wohl aber ist sie fortwährend mit dem Vertonen von Szenen, Bildern, Orten, Landschaften beauftragt. Durch Wiedergabetechniken kommt ein physisch-räumlicher Aspekt hinzu: Das seit den achtziger Jahren in den Kinos eingesetzte Surround-Verfahren erhebt den Raumklang für jede Tonspur - Sprache, Musik oder Geräusch - zu einem zentralen Rezeptionsfaktor. Die durch diese Technologie unterstützte Musikwiedergabe tritt bei der Vorführung eines Films aus ihrer Zweidimensionalität heraus und setzt zur physisch erfahrbaren Räumlichkeit an. Die Verbindung von „räumlicher“ Musik und Alltagserlebnis findet sich im Werk Mahlers an vielen Stellen. Mahler hat das synchrone Nebeneinander von Klängen, Melodien und

<sup>230</sup> Herdenglocken in der 6. und 7. Sinfonie.

<sup>231</sup> 5 Takte nach Ziff.1 „in sehr weiter Entfernung aufgestellt“

<sup>232</sup> Hodeige a.a.O.

Strukturen aus der Erfahrung und Beobachtung der alltäglichen Umgebung in sein Werk hereingenommen. Die folgende Äußerung verdeutlicht seinen Ansatz:

*"Als wir nun sonntags darauf mit Mahler desselben Weg gingen und bei dem Feste auf dem Kreuzberg ein noch ärgerer Hexensabbath los war, da sich mit unzähligen Werkeln von Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperltheatern auch Militärmusik und ein Männergesangverein ohne Rücksicht auf einander ein unglaubliches Musizieren vollführten, da rief Mahler:*

*'Hört ihr's? Das ist Polyphonie und da hab' ich sie her! - Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingeprägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärme oder im tausendfältigen Vogelsang, im Heulen des Sturmes, im Plätschern der Wellen oder im Knistern des Feuers ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie): nur daß sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Ganzen ordnet und vereint.'*<sup>233</sup>

Ian Stevenson vertritt die These, dass die Anwendung von Räumlichkeit in Kompositionen zugleich eine Hereinnahme von alltäglicher Erfahrung des Hörers darstellt und somit zu einer aktiven Interpretation durch den Hörer und zum "Tod des Autors" im Sinne R. Barthes' beiträgt.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup>

Natalie Bauer-Lechner, Erinnerungen, zit. Nach Adorno, Mahler, S. 148f.

<sup>234</sup>

Ian Stevenson a.a.O.

## Rhythmus und Patterns

Während in der Musik Gustav Mahlers Melodie und Harmonik normalerweise nach kurzer Zeit starken Veränderungen unterworfen werden, bleibt der Rhythmus oftmals über weite Strecken unverändert; er bleibt, so könnte man formulieren, hinter dem übrigen musikalischen Prozess zurück, verharrt, wie ein Spezialfall des Orgelpunktes, in seiner Gestalt. Ein instruktiver Fall findet sich im Scherzo der Fünften Sinfonie, wo das rhythmische Grundgerüst - zwei Achtel am Beginn, halbe Note mit Verlängerung, anschließend Aufgang mit vier Achteln zu einer erneuten langen Note - in Takt 130 wiederkehrt, zumindest in der grundsätzlichen Anlage. Es ist allerdings auch nur diese rhythmische Grundform, die noch erkennbar ist; alle anderen Parameter - Intervalle, harmonische Verläufe, melodische Richtung - sind stark abgewandelt.

### NB 59

Musical notation for NB 59, showing two staves of music in 3/4 time. The top staff is marked "Hör." and "f", and the bottom staff is marked "ff poco rit." and "a tempo". Both staves end with a "fp" dynamic marking and "C. oblig."

### NB 60

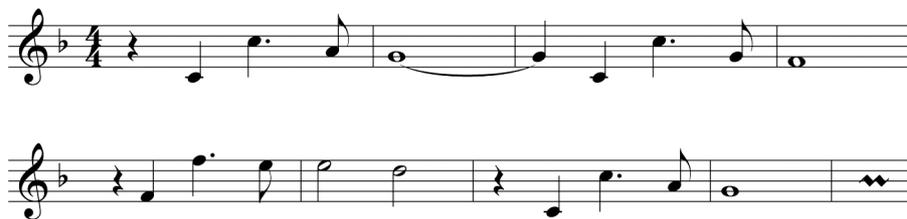
Musical notation for NB 60, showing a single staff of music in 3/4 time. The staff is marked "130 a4 offen" and "I.I.". The dynamics are marked "ff", "pp", "ff", and "pp" with slurs indicating transitions. The second "ff" is marked "II. solo".

Charakteristisch für Mahlers Musik sind also kurze Rhythmus-Strukturen, Patterns, die von auffälliger Stabilität und Kontinuität sind, d.h. die auch dann noch fortbestehen, wenn sich die übrigen Parameter wie Harmonie, Intervallfolge, Dynamik, Instrumentation etc. bereits verändert haben. Auch hier kann man eine Parallele zur Filmmusik ausmachen, denn auch bei vielen Filmthemen besteht ein charakteristisches Merkmal gerade darin, dass

wenig oder keine Abweichungen im Rhythmusbild auftreten. Aus der Filmmusik sind „ET“ (NB 51), „Indiana Jones“ und „Mission Impossible“ Beispiele.<sup>235</sup>

Der gleich bleibende Rhythmus dient auch zur Herausbildung von musikalischen Stereotypen, die, wie einleitend bereits festgestellt wurde, sowohl für Mahlers Tonsprache als auch für die Filmmusik von Bedeutung sind.<sup>236</sup> Max Steiners „Tara-Thema“ aus dem Film „Gone with the Wind“<sup>237</sup> (NB 61) wird von einem Rhythmus-Pattern bestimmt, welches auch in Mahlers Sinfonien 6 und 7 - dort besonders in den Ecksätzen - für den melodischen Verlauf prägend ist.<sup>238</sup>

#### NB 61



#### NB 62

**6 Allegro risoluto, ma non troppo**

Der über längere Strecken gleich bleibende Rhythmus ist allerdings weder von Mahler noch von der Filmmusik aus gesehen ein Novum. Die Form bildende Kraft des Rhythmus hat Beethoven in seiner Fünften, sowie auch in der Siebenten Sinfonie (Durchführung des ersten Satzes) demonstriert. Auch der zweite Satz der A-Dur-Sinfonie besteht im We-

<sup>235</sup> Samuels konstatiert eine Verbindung ( ... a very high degree of correlation ...) zwischen Rhythmus und Melodie, indem er feststellt, dass jeder Rhythmus dazu tendiert, eine bestimmte melodische Form hervorzubringen und bestimmten intervallischen Einheiten den Vorzug vor anderen zu geben ( ... each rhythm tends to have its own distinctive melodic shape ... ), Samuels 1995, S. 101

<sup>236</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen im theoretischen Teil.

<sup>237</sup> Dt. „Vom Winde verweht“, Regie: Victor Fleming; Musik: Max Steiner

<sup>238</sup> Zu beachten ist die rhythmische Ähnlichkeit des Anfanges vom „Tara-Thema“ mit dem Abschluss des „Alma“-Themas aus der Sechsten Sinfonie (NB 10). Vgl. außerdem NB 62 aus dem ersten Satz der Siebenten Sinfonie.

sentlichen aus einem Rhythmus, der sich, unbeeinflusst von Änderungen in den anderen Parametern, behauptet. Was die Zeit nach Mahler betrifft, so ist es in besonderer Weise Bartók, der rhythmische Patterns zum - gelegentlich einzigen - konstanten Element einer Komposition erhebt (man betrachte etwa die „Tänze in bulgarischen Rhythmen“ für Klavier aus dem Sechsten Heft des „Mikrokosmos“).

Obgleich es angesichts der oftmals lang andauernden Sinfoniesätze überraschend klingen mag, so muss doch konstatiert werden, dass Mahlers Motiv- und Themenbildung eher von kurzer Gestalt ist und sich vielerorts an den oben beschriebenen Patterns orientiert; bereits nach wenigen Tönen beginnt indes eine reichhaltige und ausgedehnte Variation, welche sich auf alle Parameter, wie Tönhöhe, Intervallfolge oder Dynamik erstreckt. Sofern man bei Mahlers Musik den Eindruck von langen Melodielinien hat, liegt dies mithin eher an einem charakteristischen „Assoziativverfahren“<sup>239</sup>, mit dem die Patterns in Themen überführt werden, als an dem tatsächlichen Vorliegen einer langen Melodie.

Ein langes Thema kann also, egal ob in der Filmmusik oder bei Mahler, lediglich aus einem oder zwei rhythmischen Patterns bestehen: Das relativ lange „Love Theme“ aus dem Film „Airport“<sup>240</sup> (NB 63) enthält nur ein vorrangiges rhythmisches Pattern.

#### NB 63

<sup>239</sup> so Zenck a.a.O.

<sup>240</sup> 1970, Regie: George Seaton; Musik: Alfred Newman

Der ostinate Rhythmus findet sowohl bei Mahler als auch in der Filmmusik gelegentlich bei wechselndem oder ungeradem Takt statt. Es gibt bei Mahler darüber hinaus mehrere Stellen, bei denen der Rhythmus in seiner Stabilität auch einen Tempowechsel übersteht. Dieser Fall ist in der Filmmusik, wie oben bereits dargelegt wurde, häufig vorhanden, wenngleich die Ursache hierfür in vielen Fällen in dem praxisbezogenen Grund besteht, dass Filmmusik, da sie unter einen zeitlich begrenzten, geschnittenen Vorgang gelegt wird, innerhalb der entsprechend festgelegten Zeitspanne "fertig" sein muss.

Eng verbunden mit dem rhythmischen Ostinato ist der Marschrhythmus bzw. der punktierte Rhythmus. Bei der Suche nach Merkmalen, welche eine Definition von Filmmusik ermöglichen, wurde bereits bemerkt, dass der punktierte Rhythmus zu den in der Filmmusik häufig auftretenden rhythmischen Gestalten gehört, nicht nur dort, wo er einen Marsch darstellt oder symbolisiert. Der punktierte Rhythmus verleiht einem Thema eine Fasslichkeit, die seinen Wiedererkennungswert wesentlich erhöht.<sup>241</sup> Marsch und punktierter Rhythmus treten in Filmthemen vielfach auch dort auf, wo ein kämpferischer oder kriegerischer Aspekt musikalisch berücksichtigt werden muss und nicht im eigentlichen Sinn marschiert wird. Reiter-, Seefahrer- und Piratenfilme sowie Science-Fiction-Sujets und Kriminalfilme sind oftmals mit marschähnlicher Filmmusik unterlegt. „Die Brücke am Kwai“<sup>242</sup> enthält Marschmotive, ebenso „Star Wars“<sup>243</sup> oder die Fernseh-Kriminalserie „Dagnet“ („Stahlnetz“).<sup>244</sup>

Im Werk Mahlers finden Marsch und punktierter Rhythmus ausgiebige Verwendung zumindest bis zur Siebenten Sinfonie. Von der Achten Sinfonie an ist ein gewisser Rückzug des markant-rhythmischen Elements zugunsten weicherer und fließenderer Motivik zu bemerken. Der punktierte Rhythmus findet sich freilich auch in vielen Werken Anton Bruckners, allerdings mit wesentlichen Unterschieden zu Mahler: Zum Einen ist Bruckners punktierter Rhythmus nur in wenigen Fällen ein echter Marsch - dies liegt an dem metrischen Grundgefühl des „Alla Breve“, welches Bruckners Musik in großen Teilen prägt - zum Zweiten erscheint Bruckners punktierter Rhythmus vielfach die Sonderform des Doppelpunkt-Rhythmus. Beide Phänomene in ihrer Kombination bewirken einen Orchesterklang, welcher sich in der Regel vom „Filmklang“ eher entfernt.

<sup>241</sup> Im theoretischen Teil finden sich Erläuterungen zu den Analogien, welche zwischen den Bereichen Mahler und Film in Bezug auf Klischees und Stereotypen zu ziehen sind.

<sup>242</sup> GB/USA 1957, Regie: David Lean; Musik: Malcolm Arnold. Den „Colonel Bogey March“ komponierte Kenneth J. Alford 1914.

<sup>243</sup> Filmreihe 1977 ff., Regie: George Lucas; Musik: John Williams; siehe NB 48

<sup>244</sup> 1951-2004, Musik: Mort Shuman; das „Dagnet-Thema“ stammt von Miklós Rózsa, siehe NB 38.

## Form, Lied und Film

Mit der Formproblematik ist nicht nur das Schicksal der absoluten Musik verbunden, sondern die Ausgangssituation scheint zugleich diejenige zu sein, wonach Form und Gehalt sich in gewisser Weise gegenseitig ausschließen: Die Intensität des Ausdrucks erschien vielen Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts durch die Form behindert. Dieser Ansatz hatte seine führenden Vertreter in Liszt und Wagner. Als die höchste künstlerische Leistung wurde entweder das Wegsprengen der Form zugunsten des bis fast zur Maßlosigkeit gesteigerten Ausdrucks gesehen (Richard Wagners „Tristan und Isolde“ mag das herausragende Produkt dieser Auffassung sein) oder das Verbinden überkommener Formgefäße mit mehr oder weniger neuen und poetischen Inhalten (symphonische Dichtungen in Form von Sinfonie, Konzert, Variation, Rondo etc.), wobei die Form sich dem Inhalt, der poetischen oder programmatischen Idee anschmiegen muss und damit zur „Einzelfallentscheidung“ wird.<sup>245</sup> Hier lässt sich eine vorsichtige Parallele zur Filmmusik ziehen. Grundsätzlich muss man Filmmusik als formlos ansehen, dies schon deshalb, weil sie in zu vielen Erscheinungen publiziert wird, z. B. als Musik des zugehörigen Films, als auf Tonträger gespeicherte Ausgabe ohne Film oder als Notenmaterial, dann häufig als Arrangement für andere als die originalen Besetzungen.

Filmmusik erlangt eine flüchtige Form durch ihre Funktion innerhalb des zugehörigen Films. Form ist somit für die Filmmusik überwiegend durch den Film und seine Handlung, weniger durch musikalisches Denken und Wollen vorgegeben. Diese Form kann nur in den seltensten Fällen mit den Modellen der autonomen Musik erfolgreich zusammenkommen (Hanns Eisler hat sich um dieses Ziel mit seiner Kammer-sinfonie aus dem Jahr 1943 bemüht).<sup>246</sup> Daher steht der Filmkomponist zu den klassischen Formen wie etwa der Sinfonie in einer wesentlich anderen Situation als der Komponist, welcher für den Konzertsaal schreibt. Er muss sich mit dem durch das Drehbuch und die Filmsequenzen vorgegebenen Ereignissen, Charakteren und Handlungsströmungen befassen und daher Musik für extrem unterschiedliche Lebenssituationen schreiben. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Musik, und zwar sowohl in dramaturgischer als auch in struktureller Hinsicht. Der Filmmusik ist ein Drama, das sich aus der Energie zweier musikalischer Themen oder aus Motiven heraus entwickelt - ein Vorgang, wie er in der Sonatenform

<sup>245</sup> Liszt spricht hier von der „unauffälligen“ Form, vgl. Schmidt a.a.O. S. 26.

<sup>246</sup> Die Fuge ist keine musikalische Form und ist in einigen Fällen recht gut in einen Film eingebracht worden. Burt erwähnt eine vierstimmige Fuge in Hugo Friedhofers Filmmusik von „Between Heaven and Hell“ (1956, R.: Richard Fleischer), welche auch das „Dies Irae“-Motiv enthält. Da auch in der Fuge eine „Flucht“ stattfindet, passt sie häufig zu Jagd- und Verfolgungsszenen. Burt S. 89 f.

vorhanden ist - grundsätzlich unbekannt. Formbildende Themen, wie sie die autonome Musik hervorgebracht hat - das „männliche“ erste und das „weibliche“ zweite Thema eines Sonatensatzes - sind auch in der Filmmusik auszumachen (das „Main Theme“ und das „Love Theme“), sie werden jedoch kaum für etwas eingesetzt, was man im weiten Sinne als sonatenähnliche Verarbeitung bezeichnen könnte. Für die Filmmusik ist zunächst einmal die sofortige Fasslichkeit der Themen ein wesentliches Erfordernis. In der Tradition der Klassik und Romantik ist es auf der anderen Seite durchaus nicht üblich, dass am Anfang eines Satzes das markanteste und kantabelste Motiv steht, im Gegenteil fordert das klassische Sonatenprinzip die Kantabilität mehr vom zweiten Thema gegenüber dem ersten, ebenso vom langsamen Satz als Kontrast zum vielfach von der Konstruktion her bestimmten ersten Satz.

Die Sinfonien Gustav Mahlers wurden aufgrund der zum Teil übergroßen Dimensionen von Anbeginn, also auch schon von Zeitzeugen, als problematisch angesehen; die Verwendung von Chor, Gesangssolisten und von Instrumenten, welche ihre primäre Verwendung außerhalb des klassisch-romantischen Orchesterapparates haben, vergrößerten die Schwierigkeiten. Allerdings steht die Verwendung von Chor und Gesangssolisten in Mahlers Sinfonien auch in der Tradition der Neunten Sinfonie Beethovens. Mahlers Werk enthält, wie oben bereits festgestellt wurde, auch in anderer Hinsicht Verweise auf das traditionelle Formdenken. Zu erwähnen sind hier die vielfach auftretenden Überlappungen und Überschneidungen von Rondo-, Variations- und Sonatenform, welche sich in Mahlers Werk finden. Seine Stellungnahme, dass eine Sinfonie für ihn das „Erschaffen einer Welt“ sei, deutet allerdings in eine andere Richtung, als in die durch das dialektische Denken der Klassik vorgegebene. Insgesamt muss man konstatieren, dass Mahler, soweit er die überkommenen klassisch-romantischen Formen anwendet - zum Beispiel die Sonatenform in der Sechsten Sinfonie oder die Rondoform in der Neunten - eher mit destruktiver als mit konstruktiver Produktion wirkt. Giuseppe Sinopoli bezeichnet die radikale Sonatenform des ersten Satzes der Sechsten Sinfonie als „Gespenst“ und erklärt darüber hinaus: *„Die Form ist bei Mahler Abfall, sie hat keinen Sinn.“*<sup>247</sup>

Es gibt jedoch eine Form, das Lied, welche bei Mahler zu überragender Entfaltung gelangt. Über alle Schaffensphasen hinweg ein zentraler Bezugspunkt, kann Mahlers Lied ein Moment des *Dona nobis pacem* sein, naiv und märchenhaft, oder auch schockierend und erschütternd in den „Kindertotenliedern“. Es erscheint in seinem Werk als Klavierlied,

---

<sup>247</sup>

Sinopoli a.a.O. S. 174 und 176.

Orchesterlied und Liederzyklus sowie auch in Verschmelzung mit der sinfonischen Form im „Lied von der Erde“. Aber auch Mahlers Sinfonien sind in weiten Teilen „Träger für Lieder“ und werden ihrerseits von Liedern getragen. Die Sätze seiner Sinfonien schaffen in ihrem Verlauf - auch in einer systematischen Bezugnahme aufeinander - einen musikalisch - literarisch-dramatischen Strom, in dessen weiterer Entwicklung immer wieder Lieder eingebaut sind. Hier nun findet sich eine ebenso deutliche wie bedeutsame Parallele zur Filmmusik. Im Zusammenhang mit dem Versuch die Filmmusik näher zu beschreiben und einzugrenzen wurde bemerkt, dass die Liedform in der Filmmusik eine Formkonstante ist und Filmmusik sich darüber hinaus, sowohl formal als auch inhaltlich, vielfach über das Lied definiert. Auch dort, wo Mahlers Musik wie ein Kinderlied klingt, kann demnach eine Beziehung zu Merkmalen des Films vorliegen. Mit dem Begriff des Kinderliedes ist auch eine weitere bedeutsame Tatsache angesprochen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es nicht das Kunstlied klassisch-romantischer Provinienz, sondern das Kinderlied, der sogenannte Gassenhauer oder - für den Film - das Chanson, das Volkslied oder der Pop-song ist, welche für die hier in Rede stehenden Bereiche prägende Wirkung entfalten. Sowohl Mahler als auch der Film erhalten die Impulse, welche ihnen das Lied verleiht, weniger aus der Höhe des Kunstvoll-Erhabenen sondern eher aus den Niederungen des Kunstlos-Volkstümlichen. An diesem Punkt gerät die Betrachtung der Formproblematik allerdings auch zu einer Erörterung des Inhaltlichen und der ästhetischen Einordnung.

NB 64

The image shows a musical score for a piece labeled 'NB 64'. It consists of four staves of music, all in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is marked with the number '11' at the beginning. The third staff is marked with the number '20' at the beginning. The fourth staff is marked with the number '30' at the beginning. The music is written in a simple, melodic style with various note values and rests.

## Schlussfolgerungen aus Kapitel 4

Die Verbindungen zwischen der Musik Mahlers und Filmmusik, welche in diesem Kapitel untersucht wurden, sind im Zusammenhang mit der ersten in der Einleitung aufgestellten Fallkonstellation zu sehen. Mahler klingt aus bestimmten Gründen nach Filmmusik und Filmmusik klingt aus ganz bestimmten Gründen wie Mahler. Es stellte sich heraus, dass es bestimmter und präzise definierbarer Elemente bedarf, um eine Musik filmmusikverwandt klingen zu lassen, und dass das Attribut des „filmhaften Klangs“ schnell zerfällt, wenn diese Elemente nicht oder nicht in ausreichender Quantität oder Qualität vorhanden sind. Es müssen nicht alle Elemente zugleich auftreten; es muss aber wenigstens eines dieser Elemente ein Vorwiegendes sein - vorwiegend in der Art, dass es den Gesamtzustand der betreffenden musikalischen Substanz nachhaltig beeinflusst.

Darüber hinaus zeigte sich, dass die filmmusikhaften Elemente in der Musik Mahlers ständig präsent sind - auch hier nicht alle zugleich, jedoch in gehäufte und markanter Form - und dass dieselben Elemente den Mahlerschen Klang ebenso beeinflussen, wie die Filmmusik.

Die herausgearbeiteten Aspekte, welche eine Filmmusikverwandtschaft fördern, werden im Folgenden noch einmal zusammenfassend dargestellt. Die folgenden Phänomene finden sich sowohl bei Mahler als auch bei der Filmmusik mit erhöhtem Aufkommen:

Intervalle und Skalen: Natur-Intervalle sind immer wieder beteiligt. Themen enthalten abwärts gerichtete diatonische Folgen; charakteristisch sind wiederkehrende lange Vorhalte und Sprünge in die Dissonanz (vgl. NB 64)<sup>248</sup>; selten finden sich vollständige Tonleitern, gelegentlich werden Intervallsprünge ausgefüllt, häufiger werden sie in verzierungsartiger Weise umspielt, besonders die Quinte (wird umspielt mit Sexte und Tritonus). Ein Thema ist oft von Sprüngen gekennzeichnet, sowie von einem Auftakt im „Erzählton“. Die Quinte ist häufig Ziel des ersten Anlaufs der Melodie. Der Auftakt ist Keimzelle für die Themenbildung.

---

<sup>248</sup> Thema und Lied „Moon River“ aus „Breakfast at Tiffany's“ („Frühstück bei Tiffany“), 1961, Regie: Blake Edwards; Buch: Truman Capote; Musik: Henry Mancini (Academy Award für besten Song und beste Filmmusik).

Harmonische Aspekte: Der Dreiklang wird in den Hauptthemen eher spät dargestellt, bzw. ist er dort, wo er früh dargestellt wird, nicht Keimzelle des Themas. Aufgelöste Vierklänge, z. B. Septakkorde, sind häufig Teile von Themen. Modale Harmonien sind häufig vorhanden. Sofern ein Dur-Dreiklang Teil eines Themas ist, wird er in vielen Fällen durch die kleine Sexte oder durch die kleine Terz in Richtung Moll gewendet. Auf der schweren Taktzeit findet sich immer wieder die Sixte-ajoutée. Die Chromatik 8-7-7b (mit oder ohne Harmonisierung) ist durchaus nicht selten. Der reine Dreiklang, welcher eine Tonart definiert, tritt als bestimmender Faktor einer Melodie in den Hintergrund; er wird in der Begleitung wichtiger als in der Themenbildung. der Vorhalt 2-1 wird durch Harmonisierung mit der IV zum Vorhalt 6#-5; der Vorhalt 6-5 in der Tonika ist ebenfalls typisch. Die Harmonisierung wird bei Wiederholungen häufig variiert, z. B. durch den Trugschluss mit der Medianten.

Rhythmische Aspekte: Der Rhythmus ist sehr stabil, wird wenig variiert und ist oftmals Keimzelle des Themas. Der Rhythmus ist oft punktiert.

Instrumentation: Hauptthemen erscheinen oftmals in unbegleitet-solistischer Instrumentierung (z. B. Beginn mit Trompetensolo). Ein Hauptthema erscheint in „ungewöhnlicher“ (abseits der klassischen Vorgaben stehender) Instrumentierung, die mehr die Darstellung eines Bildes als die Befolgung einer vorgegebenen Besetzung ist. „Unvorhersehbare Instrumente“ (auch Chor) tauchen episodenhaft auf und färben eine Stelle nach Art einer Szene.

## Kapitel 5: Theoretischer Teil

*„Theorie und Analyse sind in gewisser Weise reziprok: Analyse gibt die Einsicht in eine musikalische Struktur oder einen Stil, sie stellt die Komponenten auf, sie entdeckt die verbindenden Strömungen, sie beschafft eine Beschreibung, die der Lebenserfahrung nahe kommt. Theorie verallgemeinert, sagt voraus, was die Analyse vorfinden wird, stellt Systeme auf, in die sogar noch nicht geschriebene Werke eingeordnet werden können. Theorie sagt, wie musikalische Systeme operieren, Analyse liefert das Feedback, das diese Aussagen ansichtig macht. Theorie ist Hypothese und Abstraktion, Analyse ist Forschung und Verifikation. Was das Aufstellen von Systemen oder das Formulieren von Strategien anbelangt, braucht die Theorie keine Analyse. Der historische Standpunkt auf der anderen Seite wendet die Analyse als ‚Werkzeug‘ an und sieht sie eher als Dienerin der Geschichte denn als Dienerin der Theorie. Es existieren jedoch keine ‚reinen‘ Formen: jede Theorie braucht Exemplifikation durch die Methoden der Analyse; umgekehrt kommt keine Analyse ohne ein Minimum an theoretischer Anknüpfung aus. Schon allein diese Tatsache rechtfertigt einen pragmatischen Standpunkt. Beide Hemisphären desselben Gehirns müssen beachtet werden.“*

Ian Bent<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup>

Vorwort zu Samuels, Mahlers Sixth Symphony, Übers.v.Verfasser

## Vorbemerkung

Nachfolgend wird auf die Frage eingegangen, warum Mahlers Musik relativ leicht in einen Film eingebracht werden kann und ihr in besonderer Weise Bildhaftigkeit zukommt (zweite Fallkonstellation).<sup>250</sup> Im vorangegangenen analytischen Abschnitt wurde der Filmmusikverwandtschaft des Mahlerschen Stils hauptsächlich durch Erforschung des Notentextes nachgegangen. Mit dem theoretischen Teil nähert sich die Untersuchung gewissermaßen von der anderen Seite. In diesem Abschnitt soll mithin der Versuch unternommen werden die durch die Analyse gemachten Beobachtungen mit theoretischen Modellen zu begründen.

Sprachbezogene Untersuchungen von Mahlers Musik zeigen einen Zusammenhang zwischen der musikalischen Syntax und der Sprachfähigkeit der Musik. Vera Micznik<sup>251</sup> kommt bei ihrer vergleichenden Untersuchung von Beethovens Sechster und Mahlers Neunter Sinfonie zu dem Ergebnis, dass die im Vergleich zu Beethoven höhere Narrativität bei Mahler auf der geringeren Anzahl an tonalitätsbestimmenden Prozessen beruht. Darüber hinaus erweist sich für Micznik, dass durch den musikalischen „Diskurs“ Bedeutung durch gestische und intertextuelle Konnotationen (Variation im Bereich der Instrumentation, der Dynamik oder der Tonhöhe) sowie auch durch zeitliche Manipulation (Veränderungen in Tempo oder Takt) hergestellt werden kann.<sup>252</sup> Musik, die stärker an eine literarische Idee geknüpft ist, tendiert offensichtlich bei bestimmten Parametern zu höherer Flexibilität. Dies sind die Parameter Tempo, Dynamik, Textur sowie auch Register. Die primären Parameter, welche Musik bestimmen - Melodie und harmonische Prozesse - treten demgegenüber eher in den Hintergrund. Dass Filmmusik regelmäßig zahlreiche Tempowechsel enthält (dies wurde oben bereits erwähnt), bestätigt diese Beobachtung. Es lässt sich also mit guten Gründen sagen, dass ein höherer Anteil an tonalitätsbestimmten oder in sonstiger Weise regelgeleiteten Vorgängen in der Musik einen geringeren Anteil an Narrativität zur Folge hat. Harmonische Beziehungen, die eine tonale Situation umschreiben oder festigen, etwa Kadenzten, enthalten weniger narratives Potential als solche Ab-

---

<sup>250</sup> vgl. Einleitung

<sup>251</sup> Micznik a.a.O.

<sup>252</sup> Micznik, S. 7: „...the capabilities of the discourse itself to produce meanings through “gestural and intertextual connotations” and through “temporal manipulations”.

läufe, bei denen Akkorde, Harmonien und Stufenverbindungen zugunsten anderer Prozesse abgeschwächt sind oder keine Struktur darstellen.<sup>253</sup>

Der hohe Erzählwert in Mahlers Werk hat, wie oben in der Einleitung bereits beschrieben wurde, auch zu literarischen Deutungen geführt. Newcomb versucht die Neunte Sinfonie als Handlungsablauf zu interpretieren, vergleichbar einem klassischen Bildungsroman wie Dickens' „Oliver Twist“ oder „Great Expectations“: Kindheit und Abschied von der Kindheit im ersten Satz; Jugend, Bildung und Reife im zweiten Satz; das harte Erwachsenenleben und ein Moment der „Enthüllung“ (gleichbedeutend mit Aristoteles' *anagnorisis*) im dritten Satz; im vierten Satz schließlich Reife, Abgeklärtheit und Versöhnung mit der Natur.<sup>254</sup> Samuels<sup>255</sup> legt der Sechsten Sinfonie das dramaturgische Modell, welches in „Madame Bovary“ und „Anna Karenina“ zu finden ist, zugrunde: eine Tragödie, die von innerer Entwicklung und Konflikten mit äußeren, sozialen Bedingungen ausgelöst wird, zu unglücklicher Liebe führt und mit dem Untergang (durch Selbstmord) der Hauptpersonen endet.

Es bestehen zwei entscheidende Unterschiede zwischen den beschriebenen Entwürfen und dem Ziel der vorliegenden Untersuchung: Zum einen handelt es sich bei den erwähnten Analogiemodellen um Interpretationen anhand von Romanen, also Werken der *Sprache*, die, wie erwähnt, das Referenzsystem der meisten semiotischen Untersuchungen ist. Bilder tauchen in dieser Bedeutungskette allenfalls indirekt, im Kopf des interpretierenden Lesers, auf. Um der Frage nach der Bildhaftigkeit und insbesondere nach der Filmverwandtschaft in Mahlers Musik näher zu kommen, wäre es aber erforderlich, das Verhältnis von Musik zum *bewegten Bild* - daneben auch zum synchron verlaufenden Text - zu klären.

Zum anderen verpflichtet sich eine Romanhandlung normalerweise einer gewissen Stringenz und Konsequenz; Bilder, die im Kopfe des Lesers einer Geschichte entstehen, sind, bedingt durch den Fortgang der erzählten Geschichte, üblicherweise durch eine Kausalkette, eine begründbare und nachvollziehbare Folge von Ereignissen und Erklärungen, miteinander verbunden. Gerade dieses Erfordernis fehlt jedoch bei den Bildern und Bildfolgen, welche eine Mahlersche Sinfonie evoziert. An vielen Stellen erscheint es eher, als ob die Willkür, die unvorhersehbare Entropie der eigentliche „Regisseur“ ist. Dies gilt auch dann, wenn der sinfonische Satz, so lang er auch sein mag, von einer einheitlichen Grundstimmung getragen ist. Dies ist etwa im ersten Satz der Vierten Sinfonie der Fall, wo

<sup>253</sup> Micznik a.a.O. mit zahlr. weiteren Nachweisen.

<sup>254</sup> Anthony Newcomb, Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony, zit. bei Samuels a. a. O. S.

<sup>149</sup>  
<sup>255</sup> a. a. O. Fn 4.

nach einhelliger Meinung durchweg ironisch gezeichnete Heiterkeit<sup>256</sup> vorliegt, aber auch im Finale der Sechsten Sinfonie, wo die kriegerische Untergangsstimmung einer nicht näher bezeichneten Katastrophe der bestimmende Faktor ist. Auch in solchen Sätzen Mahlers, welche stimmungsmäßig klar und mit einer Richtung versehen sind, fehlt es, was das Auftreten der „Bilder“ anbelangt, an dem, was man im Bereich des Films als „Drehbuch“ bezeichnen könnte. Würde man das Erfordernis einer konsequent verlaufenden Handlung weiterhin voraussetzen, so wären wohl solche Kompositionen, denen ein relativ klar erkennbares Programm zugrunde liegt - zu denken wäre hier beispielsweise an Strauss' „Alpensinfonie“, an Smetanas „Moldau“ oder an Liszts „Mazeppa“ - die unzweifelhaft besseren „Filmmusiken“. Dies wäre jedoch kurzschlüssig. Oben ist im Zusammenhang mit der psychologischen Seite von Mahlers Musik bereits darauf hingewiesen worden, dass stilistische Verknüpfungen mit dem, was als traumhaft bezeichnet werden kann, der Musik einen filmähnlichen Eindruck verleihen können. Ebenso dürfte ein Film, der viele traumähnliche Sequenzen enthält, hierdurch sicherlich auch „musikalischer“ werden. Dies ist freilich nicht Gegenstand der Untersuchung, aber festzuhalten bleibt, dass sowohl die Frage nach dem Eindruck, den Mahlers Musik macht (man darf dieses Wort im vorliegenden Zusammenhang durchaus auch *physisch* verstehen), als auch die Frage nach dem poetischen Vorwurf zu einem Hervortreten des filmhaften Charakters führen, wenn man als Antworten die Zusammenhänge zwischen Film und Traum zulässt. Andererseits zeigen diese Überlegungen, dass das Zugrundelegen eines Romans unter eine Mahlersche Sinfonie für die vorliegende Aufgabe weder notwendig noch sinnvoll ist. Mahlers Musik ist demnach literarisch ohne ein konkreter Roman zu sein, und bildhaft, ohne ein konkretes Drehbuch zu enthalten. Daher wird die folgende theoretische Untersuchung die Aufgabe mit allgemeineren Werkzeugen angehen. Zunächst soll mit systemtheoretischen Überlegungen das Ineinandergreifen der verschiedenen Elemente untersucht werden. Dabei wird insbesondere die Frage gestellt, welche Auswirkungen das gleichzeitige Vorhandensein verschiedener Kunstbereiche auf die Musik hat. Im Anschluss wird die Frage nach dem Programm erneut gestellt, jedoch nicht durch einen Vergleich mit konkreten Geschichten oder literarischen Modellen, sondern durch die Einführung der Begriffe des Stereotyps und des Rituals, welche nach der hier vertretenen Ansicht sowohl für Mahlers Musik als auch für den Film Gültigkeit haben.

---

<sup>256</sup>

vgl. hierzu Nachweise bei Schreiber S. 143.

## Systemtheoretischer Erklärungsversuch

*„ a composer should think of the dialogue as part of the score (and the music) as an accompaniment ... if the dialogue has a low string sonority underneath, (this) gives the dialogue something to sit on.“*  
*John Williams<sup>257</sup>*

Für eine systemtheoretische Betrachtung der Filmverwandtschaft von Mahlers Musik wird vorausgesetzt, dass Musik und Film „Systeme“ sind, welche nach Regeln zustande gekommen sind, nach Regeln bestehen und nach Regeln miteinander in Beziehung treten. Diese Regeln sollen nachstehend ein wenig näher betrachtet werden.

Jede Art von Musik - dies ist oben bereits erwähnt worden - kann Filmmusik sein. Bestimmte Kombinationen kommen jedoch häufiger vor als andere, weil sie besser „passen“. Wenn man die Filmmusiken nach Stil und Anwendung überprüft, so könnte man, etwas pointiert, formulieren: Musik des späten Barock - etwa von Vivaldi oder Telemann - harmoniert als Filmmusik im Allgemeinen nur mit einem Kostüm- bzw. Historienfilm. Ein Beispiel für ein gutes Zusammengehen von Barock- bzw. klassischer Musik mit einer Filmgeschichte ist Stanley Kubricks „Barry Lyndon.“<sup>258</sup> Diese Filmmusik besteht aus Werken von Händel, Vivaldi, Schubert, Bach, Mozart und irischer Volksmusik,<sup>259</sup> moderne orchestrale Filmmusik, also Musik die beispielsweise die Tonsprache von Hindemith und Sibelius adaptiert hat, funktioniert andererseits nicht nur mit Filmen in moderner, sondern ebenso gut mit Filmen in alter Zeit. Um ein Beispiel zu vergegenwärtigen, denke man an die Musik zu „Spartacus“<sup>260</sup> oder an Erich Wolfgang Korngolds „Robin Hood“<sup>261</sup>, eine Partitur, die durchaus Anklänge an Mahlers Siebente Sinfonie enthält. Die Kommunikation zwischen bewegtem Bild und Musik ist bei moderner orchestraler Filmmusik mit nahezu *allen* Bildhandlungen und -folgen möglich - möglich im Sinne von solcherart „sinnvoll“, dass die Filmmusik eine schlüssige Ergänzung zum bewegten Bild und zur erzählten Geschichte darstellt. Systemtheoretisch ausgedrückt: das System „Filmmusik“ ist, wenn es die Regeln für moderne Orchestermusik befolgt, für das System „Film“ offenbar weiter geöffnet, als

<sup>257</sup> bei Burt a.a.O. S. 235.

<sup>258</sup> 1975, Regie: Stanley Kubrick; Musikadaptation: Leonard Rosenman.

<sup>259</sup> vorgetragen von den „Chieftains“.

<sup>260</sup> 1960, Regie: Stanley Kubrick; Musik: Alex North.

<sup>261</sup> 1938, Regie: Michael Curtiz

wenn es sich nach den Regeln der Epoche des Barock oder der Klassik richtet. Moderne orchestrale Filmmusik liefert möglicherweise implizit einen „Link“, an welchen ein Film anknüpfen kann. Man kann diesen Link als die „Öffnung eines Systems“ bezeichnen, welche die Kontaktaufnahme mit anderen Systemen ermöglicht. Jedes System enthält Regeln und umgekehrt existiert kein System ohne Regeln – Regeln sind für ein System unverzichtbar. Operationen wirken zudem für das System stabilisierend, also systemerhaltend. Für den Fall, dass zu viele Regeln bzw. Operationen existieren, ergibt sich allerdings wiederum eine größere Instabilität des Systems. Ein System kann durchaus an einer Überzahl der eigenen Regeln scheitern. Es bestehen also Verdachtsmomente, dass die Operationen eines Systems nicht nur struktureller, sondern auch einschränkender Natur sind. Eine große Anzahl von Regeln erschwert bei einem Systemverbund die Kommunikation der Teilsysteme. Hohe Ausdifferenzierung bewirkt hohe Einschränkung. Jede Einschränkung steht also in Zusammenhang mit Ausdifferenzierung. Sowohl Ausdifferenzierung als auch Einschränkung sind für das System Existenzvoraussetzung. Bei hoher Einschränkung ist wiederum mit weniger Rückkoppelung zu rechnen. Entscheidend ist letztlich ein ausgewogenes Verhältnis zwischen der Zielsetzung des Systems und den die Zielerreichung ermöglichenden Operationen bzw. Regeln.

Berücksichtigt man also, dass ein System Regeln<sup>262</sup> hat, so könnte ein Zusammenhang darin bestehen, dass solche Regeln die Kontaktaufnahme mit den anderen Systemen erleichtern oder erschweren. In diesem Sinne können Harmonielehre, Kontrapunkt usw. - die Regeln der klassisch-romantischen Musik, welche etwa zwischen 1600 und 1910 Gültigkeit hatten - solcherart eingeordnet werden. Die forschungsrelevante Erkenntnis ist, dass derartige konstitutive und statuarische Regeln des Systems „Musik“ sich in der Barockmusik in größerer Zahl finden, als in der Musik der Spätromantik oder der frühen Moderne.

Den vorangegangenen Überlegungen zufolge können daher die folgenden Zwischenergebnisse festgehalten werden:

---

<sup>262</sup>

Die Systemtheorie spricht in diesem Zusammenhang von Operationen.

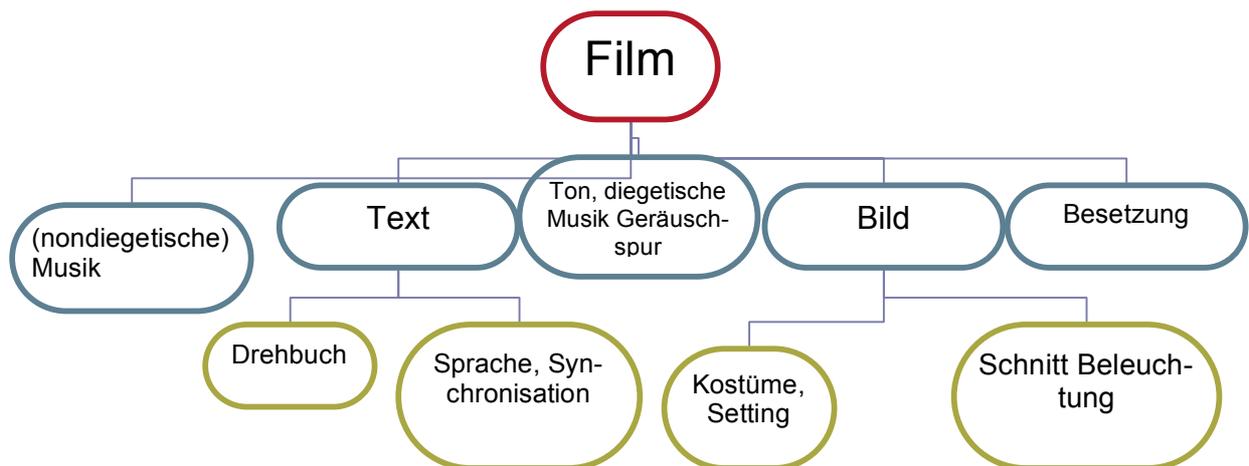
**1. Ein Film kann als System angesehen werden; ein Musikstück kann als System angesehen werden.**

Es bestehen keine Bedenken, eine musikalische Komposition als System anzusehen. Die Beteiligung von Menschen am System ist nicht erforderlich.

**2. Ein Film ist ein System aus Bildern, Sprache, Handlung, Musik, Geräusch. Jedes dieser Elemente kann wiederum als System angesehen werden.**

**3. Ein Film ist ein Supersystem/Obersystem mit Subsystemen/Teilsystemen. Ein solches Supersystem könnte das so genannte Gesamtkunstwerk sein.**

Im Zusammenhang mit Mahler wird - insbesondere im Hinblick auf die Zweite und die Achte Symphonie - auch vom „Universalkunstwerk“ gesprochen<sup>263</sup>; hierdurch wird stärker zum Ausdruck gebracht, dass Mahler grundsätzlich die Heranziehung *aller* Kunst- und Geistesbereiche, die die Welt bereithält, anstrebt.



<sup>263</sup>

Hinweis von Christian M. Schmidt. Siehe hierzu auch umfangreich Floros II.

Der von Leonard Rosenman verwendete Ausdruck „kooperatives Kunstwerk“<sup>264</sup> ist oben bereits im Zusammenhang mit dem Gesamtkunstwerkbegriff besprochen worden. Der Begriff des kooperativen Kunstwerkes betont darüber hinaus auch den Rückzug des Individuums aus der Produktion: Im Gegensatz zu den klassischen Kunstformen wird ein Film sowohl im Kollektiv hergestellt als auch im Kollektiv wahrgenommen und beurteilt. Sowohl der Schaffensprozess als auch die Rezeption beruhen auf kollektiven, gruppenbestimmten Vorgängen.

#### **4. Jedes System hat seine eigenen Operationen.**

Die Operationen eines Zwölftonwerkes sind aufgrund der vorgegebenen Voraussetzungen andere als die eines Werkes, welches den klassischen Regeln des strengen Satzes gehorcht.

#### **5. Die Operationen dienen zur Erhaltung des Systems, nicht aber zur Kommunikation/Rückkoppelung/Kontaktaufnahme mit der Umwelt.**

Für Niklas Luhmann besteht ein System aus

*„selbst produzierten Elementen — und aus nichts anderem. Alles, was in dem System als Einheit' fungiert — und sei es als ein nicht weiter dekomponierbares Letztelement — wird im System selbst durch das Netzwerk solcher Elemente produziert. Das hat zur logischen Konsequenz die These einer operationalen Schließung solcher Systeme. Die Umwelt kann keinerlei Operation zur Reproduktion des Systems beisteuern. Das System kann, das versteht sich von selbst, auch nicht in seiner Umwelt operieren. Das System kann daher - und das kommt jetzt, obwohl logisch konsequent, doch etwas überraschend - seine eigenen Operationen nicht benutzen, um Kontakte mit seiner Umwelt herzustellen. Alle Operationen (Regeln) des Systems sind ausschließlich interne Operationen (Regeln). Alle Informationen, die verarbeitet werden, sind letztlich und ausschließlich intern produzierte Selektionen aus einem letztlich und ausschließlich intern entworfenen Bereich der Unterscheidung von Möglichkeiten. Die Umwelt kann dazu nichts beitragen. „The environment contains no information. The environment is as it is.“<sup>265</sup>*

Ein dodekaphonisches Werk muss zunächst den Regeln der Zwölftonlehre genügen. Ob es mit anderen Kunstformen, z. B. bewegten Bildern, gut zusammengeht, ist eine andere Frage.

<sup>264</sup> Rosenman S. 353. Das „kooperative Kunstwerk“ wird allerdings insofern relativiert, als Kunst nach Rosenman „... etwas ist, was mit einem Individuum zu tun hat ..“ ; Kunst definiert sich also auch für Rosenman letztlich in einem traditionellen Verständnis, durch das Subjekt.

<sup>265</sup> Luhmann a.a.O.

## **6. Die Operationen der Musik sind die Regeln über Harmonielehre, Kontrapunkt, Form, Stimmführung, Rhythmus etc.**

Auch Schneider, der eine „Semiotik der Musik“ für in jeder Hinsicht untauglich erachtet, lässt systemtheoretische Überlegungen in seine Überlegungen einfließen:

*„Man kann durchaus ...behaupten, dass es in der Musik Formationsregeln und Transformationsregeln gibt ... Die Bildung etwa eines Dur-Dreiklanges ist als ein regelgeleiteter Prozess beschreibbar oder auch die Verbindung mehrerer Akkorde sowie die ‚Transformation‘ der Grundform eines Dreiklanges und seiner Umkehrung.“<sup>266</sup>*

Die Operationen eines Films richten sich danach, welche Mittel der Sprache und Dramaturgie zur Realisation der literarischen Idee erforderlich und geeignet sind. Auch Konvention und Aufnahmefähigkeit sowie die Möglichkeiten der Rezeption des Zuschauers bestimmen filmische Vorgänge.

## **7. Die Musik Mahlers hat weniger Operationen als die Musik Bachs.**

Mag auch die Musik Mahlers zunächst komplexer wirken, als diejenige J. S. Bachs; im *systemtheoretischen Sinn* sind Bachs Kompositionen jedenfalls durch erheblich mehr Regeln (=Operationen) bestimmt als diejenigen Mahlers.

## **8. Je mehr Operationen ein System (auch ein musikalisches) hat, umso schwieriger ist eine Integration mit anderen Systemen in einem Supersystem.**

Diese Schlussfolgerung besagt in ihrer Konsequenz, dass, sobald ein System mit anderen Systemen kommunizieren will, es auf einen Teil der theoretisch möglichen Operationen verzichten muss.<sup>267</sup> Dies bedeutet, dass Musik, die weniger Regeln enthält, mit einer Handlung auch leichter zusammengeht, in diesem Sinne dann beispielsweise geeignetere Opernmusik ist. Das System „Musik“ und das System „Text“ können, da die Musik (wie auch der Text) in ihren Operationen reduziert ist, besser miteinander „kommunizieren“ und ein Obersystem „Oper“ herstellen.

<sup>266</sup> Schneider, Semiotik der Musik. S. 130.

<sup>267</sup> Im Grunde geht diese Regel aus dem unter Nr. 5 formulierten Resultat hervor, wonach die Regeln eines Systems lediglich für seinen Bestand, nicht jedoch für die Kommunikation mit anderen Systemen erforderlich sind.

Da die Rolle der Musik in einem Film gegenüber derjenigen der Oper untergeordnet ist (dies ergibt sich schon aus der noch größeren Anzahl von Systemen, welche bei dem Obersystem „Film“ mitwirken), ist eine „gut funktionierende“ Filmmusik in der Regel eine solche, welche möglichst wenig eigenen internen Operationen folgt. Rosenman erläutert das Problem:

*„Bei der Oper kann der Komponist Bild und Text so herrichten, dass sie den musikalischen Erfordernissen entsprechen. Beim Film muss die Musik so hergerichtet werden, dass sie literarischen Ideen zum Ausdruck verhilft. So kommt es, dass jeder wirklich musikalische Aspekt einer Filmmusik ein Nebenprodukt darstellt und kein direktes Ergebnis aus der Vermählung mit der literarischen Form ist.“<sup>268</sup>*

Jerry Goldsmith formuliert den praktischen Aspekt dieser Beziehungen:

*„I think an audience should be aware of the music, like a beautiful piece of photography, a great costume or set. But if the music gets too complicated, too musical, it distracts from the drama.“<sup>269</sup>*

Operationen, welche dem „System Musik“ zuzurechnen sind, beeinflussen über weite Strecken die Musik Anton Bruckners. In seinen Sinfoniesätzen wird der Eindruck des absolut Musikhaften in vielen Fällen durch musikspezifische Vorgänge wie z. B. das Verharren auf der Dominante verstärkt; der Konflikt wird in einer sich anschließenden Steigerung ausgedrückt, seine Lösung erfolgt dann musikalisch folgerichtig durch den Eintritt der Tonika. Sowohl „Spannung“ als auch „Lösung“ sind damit überwiegend auf musikalischer Ebene erklärbar. Bruckners zustandsorientierte Klangflächen, die in vielen seiner Werke in unterschiedlicher Lautstärke und Instrumentation nacheinander aufgestellt werden, sind daher trotz ihres z. T. monumentalen Großbild-Charakters für filmdramaturgische Verläufe weniger geeignet, denn sie belassen ihre Steigerungen trotz hoher Emotionalität zu einem großen Teil im objektiven Bereich der absoluten Musik.

Auch die Regel, dass keine Regel gelten soll, ist letztlich eine Regel, wie auch freie Atonalität eine Einschränkung des Systems „Komposition“ ist, wenn auch nur in der Weise, dass Tonalität zu vermeiden ist. Die Musik mit der höchsten Assimilationsrate ist demzufolge die „toleranteste“ Musik, welche möglichst viele Stile und Formen zulässt und dementsprechend durch möglichst wenig Regeln eingegrenzt ist. Einzige Voraussetzung ist hier-

---

<sup>268</sup> Rosenman S. 355.

<sup>269</sup> Goldsmith zit. bei Flynn, S. 37

bei, dass sie noch überwiegend als „System Musik“ konstant erkennbar ist, sich also nicht anderen Systemen, (z.B. der Geräusch- oder Dialogspur), dauerhaft annähert.

Dorch + Women Chorus

CLIX \_\_\_\_\_ TITLE The Cottage REEL 2 PART 2

• = 0.678125  
BAR = 2.7125

⊕

ALL 4FT LINES (IE. 2.66 SECS.)

Normal

1:00.85 → 1:13.567 → 1:16.27 → 1:18.7

Vocal Pre-Record

1:02.71 1:05.425 1:08.14

Tutti STR em Snd

Max DP

Normal LINE ALL 4FT. LINES (IE. 2.66 SECS.)

1:23.08 1:25.54 → 1:28.6 → 1:31.26 → 1:33.91 → 1:36.57 → 1:41.91 → 1:44.587

• = 0.669

AP

2x [1.8]

8A 9 10 11 12 13 14 15 16

wllc

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 153. At the top, it is titled 'Dorch + Women Chorus'. Below this, the title 'The Cottage' is written in a large, stylized font. The score is organized into two main sections. The first section is labeled 'ALL 4FT LINES (IE. 2.66 SECS.)' and includes a 'Normal' line with time markers: 1:00.85, 1:13.567, 1:16.27, and 1:18.7. It features a 'Vocal Pre-Record' part with notes and rests, and a 'Tutti STR em Snd' (string ensemble) part with notes and dynamics like 'Max DP'. The second section is also labeled 'ALL 4FT. LINES (IE. 2.66 SECS.)' and includes a 'Normal LINE' with time markers: 1:23.08, 1:25.54, 1:28.6, 1:31.26, 1:33.91, 1:36.57, 1:41.91, and 1:44.587. This section contains multiple staves of music, including a piano part with dynamics like 'AP' and 'p'. The score is marked with various symbols, including a circled plus sign and arrows indicating transitions. At the bottom, there are measure numbers from 8A to 16 and a signature 'wllc'.

## **Stereotypen, Märchen und Rituale**

### **Vorbemerkung**

Eines der offenkundigsten Phänomene des Werkes Gustav Mahlers ist, dass er keine Oper schrieb (zumindest vollendete er kein Bühnenwerk), vielmehr trotz aller dramatischen Ansätze zeitlebens den Gattungen Lied und Sinfonie verpflichtet blieb. Die Anregungen zu einer Opernkomposition, wie sie von dem befreundeten Richard Strauss kamen, führten zu keinem Ergebnis; auch die tägliche Arbeit, das jahrzehntelange Schaffen als Operndirigent, zeitweise auch als Intendant, konnte den Komponisten Mahler nicht für die eigene Komposition einer Oper öffnen. Es dürfte offensichtlich sein, dass er in der Gattung Oper nicht das vorfand, was er als Komponist ausdrücken wollte, oder, um es von der anderen Seite her zu formulieren: Es gab in der Gattung Oper möglicherweise etwas, was seinen kompositorischen Intentionen sogar widersprach oder ihre Entfaltung doch zumindest behinderte. Was dieses Hindernis im Einzelnen war - und ob das, was Mahler in der Oper fehlte, vielleicht einer der Wesenskerne des Films ist - soll in den folgenden Überlegungen kurz behandelt werden, denn es könnte mit der Tatsache, dass er filmisches Denken mit seinen Kompositionen vorwegnahm, zusammenhängen.

Mahlers auffälligste Annäherung an die Oper geschieht in der Achten Sinfonie durch die Vertonung der Schlusszene von Goethes „Faust“. Aber auch hier will es scheinen, als ob von dieser Szene zu einer echten Opern-Situation noch ein Weg zurückzulegen ist. Die Personen und Gestalten dieser Schlusszene erscheinen im Vergleich zu einem Opernfinale eher abstrakt, distanziert und allgemein; dies sowohl in der Verkörperung als auch in den Aussagen. Dies liegt mehr an der Goetheschen Vorlage als an Mahler. Dennoch muss man konstatieren, dass Mahler auch in diesem Falle, wie auch bereits bei früheren Anlässen z. B. bei der Dritten oder der Vierten Sinfonie, bei der Auswahl des zu vertonenden Textes mehr an allgemeinen Aussagen als an konkreten Szenen interessiert war. Mahler war zweifelsohne an der Darstellung allgemeingültiger Themen interessiert, wollte diese Themen jedoch nicht an einem individuellen Schicksal festmachen und nahm daher davon Abstand, sich mit der Person eines Helden zu befassen. Dass Mahler im Zusammenhang mit der Ersten und der Zweiten Sinfonie von einem „Helden“ spricht, ist kein Widerspruch zu dieser Feststellung, denn die Einführung einer idealisierten Gestalt bedeutet noch nicht die konkrete Einlassung auf eine Person. Es ist das stereotype, personenlose Heldenbild, welches Mahler interessiert, nicht der alltägliche Verlauf eines konkreten Le-

bens. Die Darstellung eines individuellen Heldenschicksals hätte seine Intentionen auch wiederum aus dem Allgemeingültigen, dem Universalen, in das Zufällige des Einzelfalls, das Akzidentielle, gezogen. Mahler wollte die Problembereiche direkt, man kann sagen: ohne Umweg über eine Biographie, darstellen. Hierin liegt sein dekonstruierendes Verfahren. Er ent-individualisiert das Drama und damit werden für ihn Oper und sinfonische Dichtung gleichermaßen uninteressant. Spätestens ab der Dritten Sinfonie<sup>270</sup> ist die Darstellung des Allgemein-Gültigen an sich das Thema, welches für Mahler der Antrieb seiner Werke ist. Mahler schreibt:

*„Die III. hat mit dem Ringen einer Individualität nichts zu tun. Eher könnte man sagen: es ist der Entwicklungsweg der Natur (von der starren Materie bis zur höchsten Artikulation!, aber vor allem N a t u r l e b e n!)“<sup>271</sup>*

Wenn Mahler also mit seinen Bestrebungen in den genannten Punkten doch wesentlich anders als die Tradition der Oper und der sinfonischen Dichtung ausgerichtet war, so verfolgt er damit möglicherweise - damit dann Tendenzen der Moderne vorwegnehmend - eine Grundhaltung in der Dramaturgie, welche derjenigen des Films vergleichbar ist. Man kann durchaus behaupten, dass für den Film die Geschichte der *Gruppe* oder das *Schicksal des Kollektivs* zu einem Hauptthema wurde. Georg Lukàcs<sup>272</sup> spricht im Zusammenhang mit dem märchenhaften Charakter des Films vom „untragischen Drama“ und will damit zweifellos auf die neuartige, von der klassischen Tragödienlogik losgelöste Kunst hinweisen, welche durch den Film begründet wurde. Diese neue, „untragische“ Kunst lässt sich dergestalt bezeichnen, dass etwas Allgemein-Gültiges, Überpersönliches als der eigentliche Hauptdarsteller auftritt. Das Schicksal von Einzelpersonen (und damit auch die Ausgestaltung der Charaktere) tritt demgegenüber - zumindest im Vergleich mit der klassischen Literatur - in den Hintergrund. Diese neue, andersartige Schwerpunktsetzung kommt bereits in den Titeln der Werke zum Ausdruck: die Titel der klassischen Tragödien, „Othello“, „Odyssee“, „Faust“ etc., bezeichnen überwiegend Einzelpersonen, deren Entwicklung regelmäßig in symbolisch-gleichnishafter Form für die Entwicklung einer bestimmten Gruppe oder der Menschheit steht. Filme wurden demgegenüber von Anfang an weniger nach Einzelpersonen betitelt. Typische Filmtitel sind ‚Once upon a time in the West‘, ‚Metropolis‘, ‚Die 12 Geschworenen‘, ‚Psycho‘, ‚Airport‘ oder ‚Vom Winde verweht‘. Zweifellos blieb die Darstellung von allgemeingültigen Menschheitsfragen auch für den

---

<sup>270</sup> Komponiert 1896, uraufgeführt 1902 in Krefeld, Schreiber S. 171  
<sup>271</sup> Brief an Ludwig Schiedermaier, ohne Datum, Blaukopf S. 228.  
<sup>272</sup> Loewy S. 136.

Film das zu erstrebende Ziel. Entscheidend war für eine filmische Erzählung jedoch nicht mehr die Darstellung eines *Einzelchicksals*. Die Darstellung der Menschheitsfragen geschieht mit dem Medium Film durch die in eine bestimmte Situation eingebundene kleinere oder größere Gruppe, in einigen Fällen ausschließlich durch das kollektive Grundbewusstsein (z. B. Angst).<sup>273</sup> Zu den frühesten Beispielen dieser neuen dramaturgischen Philosophie zählen Sergej Eisensteins Filme „Panzerkreuzer Potemkin“ und „Alexander Newskij“. Der Hauptdarsteller ist hier nicht mehr ein einzelner Held, an seine Stelle tritt vielmehr das „kollektive Subjekt“, das „Volk“, Bewohner einer Stadt („Stadt in Angst“, „M - eine Stadt sucht einen Mörder“, „Metropolis“), Insassen eines Bootes oder eines Flugzeuges („Das Boot“, „Airport“) oder auch Naturereignisse wie ein Erdbeben oder ein aufkommender Nebel, wobei auch im Film Allegorie und Symbolik dergestalt funktionieren, dass Läuterung und Katharsis folgerichtig eintreten. Nicht die Allegorie wurde demnach dekonstruiert, sondern lediglich die heldenhafte Person. Man kann in diesem Kontext konstatieren, dass der Film eine Kunstform ist, in welcher angestrebt wird das Drama *absolut* darzustellen - die mit dem Drama auftretenden und handelnden Personen sind, weit mehr als im Bildungsroman oder in der klassischen Tragödie, als Personen vom eigentlichen dramatischen Kern abgekoppelt.

Die Kommentare der Filmliteratur stellen in deutlicher Weise heraus, mit welcher außergewöhnlichen Eindrücken das neue Medium von der Rezeption des frühen zwanzigsten Jahrhunderts aufgenommen wurde. Loewy<sup>274</sup> schreibt über die Filmkamera, die einen

*„Raum konstituiert ... in dem die Dinge und wir selber kein Gewicht mehr haben, keine Geschichte und keine Zukunft. Ein Raum, in dem wir uns nicht mehr als Subjekt bewegen, sondern allenfalls als phantasmagorisches Subjekt, in völliger Identifikation mit unserer Umgebung und damit mit dem Raum selbst.“*

Loewy spricht auch vom „kleinen Tod“, den der Zuschauer jedes Mal in der „dunklen Höhle“ des Kinos stirbt, um wieder aufzuerstehen.<sup>275</sup> Dies sei „die eigentliche Erzählung des Films“.

Es sind mithin unterschiedliche Eigenschaften, welche dem Film zugesprochen werden, für die vorliegende Untersuchung lautet jedoch die entscheidende Frage, ob dasjenige, welches den Film nach Meinung der Filmforschung in seinem Wesenskern ausmacht, mit der ästhetischen Zielsetzung Gustav Mahlers im Wesentlichen übereinstimmt. Mit dem Begriff des Stereotyps und dem Begriff des Rituals (welches hier als Unterfall des Stereo-

<sup>273</sup> Die „Gruppe als Hauptperson“ wurde bis zu einem gewissen Grad durch Mussorgskij mit „Boris Godunow“ vorweggenommen, indem er das Volk zum eigentlichen Hauptdarsteller der Oper machte.

<sup>274</sup> a. a. O. S. 151.

<sup>275</sup> Loewy S. 287.

typs angesehen wird) soll nachfolgend die Filmverwandtschaft Mahlers theoretisch hergeleitet werden.

♩ = 88. approx.

The score is written for a large ensemble and includes the following parts and annotations:

- ALTO FLUTES:** Part 1 has a circled "VNS" annotation. Part 2 has a "COW" annotation.
- CLARINETS:** Part 2 has a "TACET THROUGHOUT" annotation.
- ALTSAX:** Part 2 has a "Solo" annotation with "don't overdo it" written below.
- TRUMPETS:** Part 2 has a "ON FLUGELS" annotation.
- TRUMPS:** Parts 1, 2, and 3.
- HARP:** Part 1.
- GUITAR:** Part 1 has "Acc." and "Solo with STRINGS" annotations.
- PIANO:** Part 1.
- DRMS:** Part 1 has "(Cym. lightly)" annotation.
- PERC:** Part 1 has "(Vibra.)" annotation.
- SYNTH 1:** Part 1 has "Solo with Piano" and "GLITTERY" annotations.
- SYNTH 2:** Part 1 has "BASS SOUND" annotation.
- VNS:** Parts A and B.
- VIOLA:** Part 1.
- CELLO:** Part 1.
- BASS:** Part 1.

## Stereotypen

Zum besseren Verständnis der folgenden Ausführungen soll eine vorläufige These vorausgeschickt werden:

*Mahler will die Darstellung allgemein-menschlicher Themen nicht an Einzelpersonen festmachen, sondern sie auf direktem Wege als permanente Grundstimmung, als emotional-kollektives Stereotyp erreichen. Dies verbindet ihn mit dem Film.*

Der Begriff des Stereotyps wird im Allgemeinen mit negativen Assoziationen in Verbindung gebracht. Lippmann beschrieb 1922 die Stereotypen als „[eine] Verfestigung von Einstellungen zu Vorurteilen“<sup>276</sup>. Jedoch war bereits in diesen frühen Konzeptionen von Stereotypen deren wichtige Funktion als Orientierungshilfsmittel mit eingeschlossen: durch ihre Nutzung kann der Rezipient den Unterschied zwischen einer relativ komplexen Außenwelt und seinen vereinfachten inneren Vorgängen bewältigen. Es soll gerade in diesem Zusammenhang noch einmal klargestellt werden, dass die Untersuchung auch an dieser Stelle keine ästhetische Wertung Mahlers verfolgt. Wenn nun der Bogen zum Werk Mahlers geschlagen und nach Stereotypen in seinen Kompositionen gefragt wird, so soll am Ende dieser Forschung einzig das Aufzeigen von Phänomenen stehen.

Winkler vertritt den Standpunkt, dass für eine brauchbare Definition des Stereotypenbegriffes vor allen Dingen drei Elemente von Bedeutung sind: Wiederholung (von Strukturen), Wiedererkennen (mit zunehmender Sicherheit) und - als Folge hiervon - ein mehr oder weniger begrenzter Erwartungshorizont in Bezug auf die Wahrnehmung von Objekten:

*„Bestimmte Strukturen im Material wiederholen sich, werden mit zunehmender Sicherheit wiedererkannt und rücken schließlich in einen stabilen und begrenzten Horizont von Erwartungen ein, der jeder aktuellen Wahrnehmung einen genauen Ort zuweist.“<sup>277</sup>*

Stereotypen sind Zeichen mit besonderen Zusätzen, die sie aus dem allgemeinen Zeichenbegriff heraustreten und konkreter werden lassen. Der Stereotyp ist gekennzeichnet durch ein *Wechselspiel zwischen Wiedererkennen und ‚Vorwissen‘*. Voraussetzung für das Vorliegen eines Stereotyps ist die Ablösung vom Kontext, die irgendwann in der „Vorgeschichte“ des Stereotyps vollzogen wurde. Winkler sieht „deutliche Parallelen zwischen dem Stereotypen- und dem Zeichenbegriff.“ Sowohl Stereotypen als auch Zeichen be-

---

<sup>276</sup> zit. nach Winkler a.a.O. .  
<sup>277</sup> Winkler a.a.O.

haupten einen „Weltbezug“. Nach dieser Ansicht funktionieren Stereotypen „im Grunde sehr ähnlich wie die begriffliche Sprache“. Winkler rekurriert auf die „Gestalttheorie“, die für ihn ein „Wechselspiel zwischen Wiedererkennen und Vorwissen“ für Stereotypen postuliert. Entscheidend ist die „Wiederholung, die Iteration, im Kontext“. Dadurch, dass Gestalterkennung wiederholt im gleichen Zusammenhang erfolgt, bildet sich Identität. Der Übergang zum Stereotyp geschieht für Winkler dadurch, dass in einem späteren Stadium die Identität auch ohne den Kontext erscheint. Winkler nennt diesen Vorgang die „Konventionalisierung“:

*“Es ist also der Kontext, der ein neues Element semantisch ‚informiert‘, und mit dieser kontextuellen Information geht es in den Prozess der Konventionalisierung ein. Daraus folgt umgekehrt, dass die Konventionalisierung selbst als ein Prozess zunehmender Ablösung vom Kontext beschrieben werden kann: Steht am Anfang dieses Prozesses ein Element, dessen Bedeutung vom Kontext völlig abhängig ist, so steht am Ende das vollständig konventionalisierte Zeichen, das als ein Bestandteil des sprachlichen Systems vorausgesetzt werden kann.“<sup>278</sup>*

Stereotypen können unterschiedliche Stadien und Zustände von Kommunikation und Kultur durchmachen. Stereotypen vermitteln Wiedererleben. Dies unterscheidet sie von Klischees, welche auf die Bestätigung von Vorwissen bzw. auch von Vorurteilen beschränkt bleiben. Winkler sieht den Begriff des Klischees „meist auf die Sphäre ästhetischer Phänomene eingeschränkt,“ während Stereotypen immer ein „Weltbezug“ anhaftet.

Die allgemeine Stereotypenfunktion tritt in einer modifizierten Form auch im filmischen Kontext auf. Als charakteristisch für Filmstereotypen kann dabei zunächst festgehalten werden, dass sie in der Regel in massenhafter Häufung verwendet werden. Dies führt zusätzlich zu einer ständigen Wiederholung der damit verbundenen optischen und akustischen Repräsentationsformen. Erst durch diese massenhafte Verwendung können Stereotypen ihre Funktionen im filmischen Kontext entfalten.<sup>279</sup> Das Stereotyp, so könnte eine etwas zugespitzte These lauten, ist in Filmen häufig der eigentliche Hauptdarsteller. Eine Form des „reduzierten Eindrucks“ findet sich beim konventionell produzierten Film auf der Ebene der Publikumsrezeption. Die standardisierte Darstellung von Ausnahmeständen (man denke etwa an Massenpanik, dargestellt in Filmen wie ‚Psycho‘ oder ‚Der weiße Hai‘) führt vielfach dazu, dass die Charaktere hinter den Eindruck des Stereotyps zurücktreten. Dies entspricht den oben angestellten Überlegungen, wonach sich die Natur des Dramas mit dem Film gegenüber der herkömmlichen Form gewandelt hat .

---

<sup>278</sup> Winkler a.a.O.

<sup>279</sup> Glossar Halle a.a.O.

Nach diesen Überlegungen ist einsichtig, dass die Filmverwandtschaft Gustav Mahlers besonders dort hervortritt, wo in seiner Musik stereotype Elemente, welche eine Ähnlichkeit mit dem Film aufweisen, zu finden sind. Stereotypen - ob musikalischer oder außermusikalischer Natur - sind sicher nicht die Hauptbestandteile Mahlerscher Kunst. Sie sind jedoch Teil seines Handwerks und damit auch Teil der Wirkung, die seine Werke entfalten. Die wichtigsten und deutlichsten Stereotypen, welche bei Mahler auftreten, sollen hier kurz aufgestellt sein:

- ❖ das gestorbene Kind; es wird besonders deutlich in Rückerts Kindertotenliedern dargestellt. Es handelt sich hier durchaus um einen in der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts wiederkehrenden Topos, welcher außer bei Mahler z.B. bei Schubert vorkommt („Erlkönig“, „Der Tod und das Mädchen“). Auch bei Georg Trakl, einem Zeitgenossen Mahlers, kommt das gestorbene (oder das nie geborene) Kind vor;<sup>280</sup>
- ❖ der Schicksalsschlag, der bei Mahler durch den Einsatz des großen Hammers in der Sechsten Sinfonie symbolisiert wird. Seitdem das Schicksal mit der Fünften Sinfonie Beethovens „an die Pforte pocht“, ist die Idee von menschlichem Kampf, Sieg, Untergang und vom „Ausgeliefert-Sein“ gegenüber unkalkulierbaren Mächten ein Thema für die absolute Konzertmusik. Determination, Fremdbestimmung durch allgegenwärtige Systeme ist andererseits in vielen Filmproduktionen ein zentrales thematisches Leitmotiv;<sup>281</sup>
- ❖ die Auferstehung, dargestellt in der Zweiten Sinfonie. Auf diesen Stereotyp wird weiter unten im Zusammenhang mit dem Ritual-Gedanken noch einmal das Augenmerk gerichtet werden;
- ❖ die Totenfeier; sie wird deutlich in der Zweiten und in der Fünften Sinfonie dargestellt. Das Stereotyp der Totenfeier erscheint jedoch in abgewandelter Form auch in der Vierten Sinfonie, wo der zweite Satz ursprünglich den Titel „Todtentanz“ trug. In der Ersten Sinfonie findet sich die parodierte und ironisierte Variante mit dem nach Moll gewandelten „Bruder-Jakob“-Kanon.<sup>282</sup>
- ❖ Der Trauermarsch, dessen Darstellung zumindest in der Fünften und in der Neunten<sup>283</sup> Sinfonie nicht allein bei der musikalischen Illustration bleibt, sondern darüber

<sup>280</sup> „Gespenstisch bläht der Föhn des wandelnden Knaben weißes Schlafgewand und leise greift in seinen Mund die Hand der Toten. Sonja lächelt sanft und schön.“ (aus: „Die Verfluchten“).

<sup>281</sup> Näheres bei Dahl a.a.O., wo insbesondere auch der Zusammenhang zwischen den filmischen Strukturen und den Erzählmustern des Märchens näher erläutert werden.

<sup>282</sup> Vgl. NB 30

<sup>283</sup> Erster Satz nach Ziffer 15.

hinaus eine *bildliche Intensivierung*<sup>284</sup> durch die Bezeichnung „wie ein Kondukt“ erhält (in der Neunten Sinfonie heißt es „wie ein schwerer Kondukt“).

## Märchen

Mahlers Werk nimmt von Anbeginn bei seinen Kompositionen und auch bei der Auswahl seiner Stoffe starken Bezug auf das Märchen. Floros erwähnt Mahlers Pläne zur Vertonung des Rübezahl-Stoffes; und der Stoff für Mahlers erstes für ihn selbst gültiges Werk „Das klagende Lied“ ist gleichfalls dem Märchen zuzuordnen. Mahler thematisiert das Märchen auch in seinen späteren Werken. Märchenhafte Motive prägen Mahlers Dritte und Vierte Sinfonie, des Weiteren viele der Texte, welche aus „Des Knaben Wunderhorn“ entnommen oder unter dem Eindruck dieser Lektüre von Mahler selbst geschrieben wurden.

Mahlers starke Affinität zum Märchen ist für den vorliegenden Sachverhalt insofern interessant, als Märchen ihrerseits zu einem hohen Anteil Stereotypen enthalten; diese äußern sich beispielsweise in den häufig namenlosen Personen (der Fischer, die Stiefmutter, die Königstochter) den oftmals gleichen Anfängen und Schlüssen (...es war einmal, ...und wenn sie nicht gestorben sind....) oder den gleich bleibenden Verläufen (die Bösen werden gerichtet, die Guten mit Ruhm und Gold belohnt). Die in Märchen auftretenden Gestalten (König, Bettler, sprechende Tiere, Zauberer, Waisenkind, Hexe etc.) sind darüber hinaus wiedererkennbar, weil aus anderen Erzählungen bekannt (Vorwissen) und ihr Auftreten ruft bestimmte Erwartungshaltungen hervor, welche mit dem entsprechenden „Vorwissen“ in Zusammenhang stehen.

Für die Filmtheorie ist das Märchen mit seiner „säkularisierten Mythologie“ ein wesentlicher Gegenstand. Für Lukàcs steht es im Zentrum des „untragischen Dramas“. Der Film ist für Lukàcs die

---

<sup>284</sup> Man mache sich bewusst, dass die Bezeichnung „wie ein schwerer Kondukt“ kein stehendes, sondern ein *bewegtes* Bild fordert, denn ein Kondukt muss sich voran bewegen.

*„Welt, in der das Wunder möglich ist, das Martyrium Erfüllung bringen kann, in der die Helden mit dem Schicksal nicht innerlich ringen, sondern mit ihm kämpfen..“*

Die „Weltanschauung“ des Kinos ist mit der „paradoxen Metaphysik des Märchens“ weitgehend identisch. Für das Kino gilt nach Lukàcs: „Alles ist wahr und wirklich“ und es ist für ihn eine *Welt „der in den Welten der Dichtkunst und des Lebens ungefähr das Märchen und der Traum entsprechen.“*<sup>285</sup> Béla Balász formuliert für den Film den Begriff der „Panpoesie“. Konrad Lange hält 1913 das Märchen für den „günstigsten Stoff für das Kinodrama“<sup>286</sup> Die Zuschauer eines Films werden nach Pinthus *„aus dem Gleichmaß ihrer Stunden herausgerissen ... so dass sie glauben, Engel tragen schwebend ihre Herzen zum Himmel oder Teufel würgten ihre Seele zum Fegefeuer hinab.“*<sup>287</sup> Loewy spricht aber auch - mit Vachel Lindsay - von der *„Märchenhaftigkeit des Films an sich, jenseits aller möglichen Phantastik seiner Themen“.*<sup>288</sup> Für Hans-Thies Lehmann steht die *„Kinoerzählung in der Nachfolge der Mythen und Legenden“.*<sup>289</sup>

Man kann zusammenfassend feststellen, dass das Märchen ein wichtiges Bindeglied zwischen der Kunst Gustav Mahlers und der Natur des Films ist. Darüber hinaus muss festgehalten werden, dass es in wesentlichen Bereichen die stereotype Darstellung ist, welche zwischen dem Werk Mahlers, dem Film und dem Märchen eine Art Familienähnlichkeit begründet.

---

<sup>285</sup> Zit. nach Loewy a.a.O. S. 140.

<sup>286</sup> Zit. nach Loewy a.a.O. S. 151.

<sup>287</sup> Loewy S.152 m.w.N.

<sup>288</sup> Loewy S. 153.

<sup>289</sup> Loewy S. 285.

## Rituale

Als eine besondere Ausgestaltung des Stereotyps ist das Ritual ein Element des Films und auch der Musik Gustav Mahlers, welches für seine hohe Bildhaftigkeit an mehreren Stellen verantwortlich ist und daher im Folgenden noch kurz beleuchtet werden soll. Bereits die oberflächliche Betrachtung zeigt, dass der Pfingst-Hymnus der Achten Sinfonie „Veni creator spiritus“, sowie der erste Satz der Zweiten Sinfonie, die „Todtenfeier“, komponierte Rituale sind, also rituell bestimmte Handlungen, welche den Rahmen für die Komposition abgeben. Um klarer herauszuarbeiten, welche Relevanz rituelle Vorgänge für das Komponieren Gustav Mahlers haben und zugleich zu erkennen, dass auch der Film in hohem Maße durch Rituale geprägt ist, ist es erforderlich, Charakter und Wesen des Rituals etwas näher zu umreißen.

Die kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung des Rituals liegt in einem wiederkehrenden Erlebnis, das den Unterschied zwischen Teilnehmer und beiwohnendem Zuschauer aufheben kann. Das Ritual enthält gefühlstimulierende Situationen, aber auch Distanzierungsmittel, die es dem Teilnehmer ermöglichen, im Verlauf der rituellen Handlung auch Beobachter zu sein. Wer sich einem Ritual unterzieht, knüpft hieran bestimmte Erwartungen (z. B. die Wahrung des Guten und die Abwehr des Schlechten). Bei Thomas Scheff findet sich eine Definition des Ritualbegriffs durch Goffman.<sup>290</sup> Danach ist das Ritual *„ein oberflächlicher, konventionalisierter Akt, durch den ein Individuum seinen Respekt und seine Hochachtung gegenüber einem Objekt von höchstem Wert bezeugt.“* Diese Aussage ist nicht rein negativ zu verstehen. Für Scheff ist das Ritual vielmehr in bestimmten Situationen erforderlich, um für eine Gesellschaftsordnung regulative Funktion auszuüben. Scheff umreißt das Problem wie folgt:

*„Für die Fälle, in denen die Mitglieder einer Gemeinschaft von ihren Gefühlen überdistanziert sind - der vorherrschende Fall in modernen Gesellschaften - ist ein Ritual erforderlich, das die Distanz verringert, in dem es vergangene Szenen kollektiver Not wiedererweckt.“*<sup>291</sup>

Der Unterschied zwischen dem Ritual und dem Stereotyp liegt also in erster Linie in dem *Gemeinschaftserlebnis*, welches durch das Ritual erfolgt. Wenn das Verständnis für ein Ritual verloren ist, erscheint es „veräußerlicht“ und die Verwandtschaft zum Stereotyp tritt dann besonders deutlich hervor. Rituale müssen inszeniert werden. Riten sind „Fahrzeuge in den Raum des Heiligen“.<sup>292</sup> Rituale stiften Ordnung durch Symbole; sie stiften auch

---

<sup>290</sup> Scheff S. 109.

<sup>291</sup> Scheff S. 134.

<sup>292</sup> Börger, zit. nach Heinz a.a.O.

Gemeinschaft. Dies gilt sowohl für profane als auch für religiöse Rituale oder für Rituale der „Populäresoterik“. Riten vermitteln - wie alle Stereotypen - Weltorientierung. Wissen erscheint in den stereotypisierten Handlungen von Ritualen als „symbolisches Wissen“. Im Modus des Rituals ist Religiosität leichter praktizierbar und vermittelbar. Die christliche Messe ist mit dem stilisierten Abendmahl ein religiöses Ritual. Gleiches gilt für die Taufe: das Eintauchen in das Taufbecken symbolisiert das Begrabenwerden und Auferstehen mit Christus.<sup>293</sup> Rituale werden durch Veränderungen nicht attraktiver, das Gegenteil ist der Fall. Es handelt sich bei Ritualakten um (religiöse) Basishandlungen, die Sicherheit geben und nicht einfach durch andere ersetzt werden können. Stereotype Wiederholung ist demnach eine charakteristische Voraussetzung für ein Ritual: Rituale sind repetierbar, sie sollen und müssen repetiert werden.<sup>294</sup>

Die Urfassung des ersten Satzes von Gustav Mahlers Zweiter Sinfonie betont zunächst deutlich den Ritus mit dem - später gestrichenen - Titel „Todtenfeier“. Der erste Satz der Achten Sinfonie erfüllt mit dem Pfingsthymnus „Veni creator spiritus“ die Anforderungen, welche an den Begriff des Rituals innerhalb eines Kunstwerkes zu stellen sind. Aber auch die Schlusszene des „Faust“, welche von Mahler im zweiten Satz der Achten Sinfonie vertont wurde, enthält rituelle Elemente. Das „Aufgehen des Individuums in der Gemeinschaft“ ist ein deutliches Charakteristikum dieser Szene - gleichzeitig jedoch markiert gerade dieses Element auch den Unterschied zu einer herkömmlichen Opernszene.

Was das *Rituelle des Films* betrifft, so wird diese Eigenschaft von Loewy beschrieben, welcher Hugo von Hofmannsthal zitiert und interpretiert. Das Kino ist danach

*„Der Ersatz für die Träume“. Vor der Welt der Städte, vor der Monotonie der Arbeit flüchteten Hunderttausende täglich „in den finsternen Saal mit den beweglichen Bildern“. Der Film reiße das Publikum mit sich in die dunklen Räume der Kindheit, in jene „dunkle Region, in die kein geschriebenes und gesprochenes Wort hinabdringt - auf dem Film aber fliegt indessen in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, nein, ein ganzes Wirrsal von Literaturen. (...) Sie leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, dass er wach ist; er braucht nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist, bis in die geheimste Falte, starrt er auf dieses flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht. Es ist der ganze Mensch, der sich diesem Schauspiel hingibt; nicht ein einziger Traum aus der zartesten Kindheit, der nicht in Schwingungen geriete. (...) Diese ganze unterirdische Vegetation bebt bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen vor dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen. Ja, dieser dunkle Wurzelgrund des Lebens, er, die Region wo*

<sup>293</sup> Heinz a.a.O. S.37.

<sup>294</sup> Nach R. Guardini sollen Rituale Gefühle nicht ausdrücken, sondern bändigen. Hinweis von A. Heinz a.a.O. S. 10 f.

das Individuum aufhört, Individuum zu sein [...]“, Das Individuum verliert sich in einen Schwindel süßen Selbstbetruges, der Lust einer Allmacht, vor der sich nichts verbergen kann. „Es ist die Fahrt durch die Luft mit dem Teufel Asmodi, der alle Dächer abdeckt, alle Geheimnisse freilegt.“

Hofmannsthal erblickte im Film das Medium eines Massenrituals, das auf der »Ahnung der Unzerstörbarkeit« einer metaphysischen Substanz beruhte „Von ihm, wenn er einmal in Schwingung gerät, geht das aus, was wir die Gewalt der Mythenbildung nennen. „ Im Kino, im Rückgang des Individuums in die Ekstase des kollektiven Traums, sah Hofmannsthal das sinnliche Symbol neu entstehen. „Vor diesem dunklen Bild aus der Tiefe des Wesen entsteht blitzartig das Symbol: das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist. Mir aber erscheint die Atmosphäre des Kinos die einzige Atmosphäre, in welcher die Menschen unserer Zeit - diejenigen welche die Massen bilden - zu einem ungeheuren, „wenn auch wunderbarlich zugerichteten geistigen Erbe in ein ganz unmittelbares, ganz hemmungsloses Verhältnis treten, Leben zu Leben, und der vollgepfropfte, halbdunkle Raum mit den fliegenden Bildern ist mir [...]beinahe ehrwürdig, als die Stätte, wo die Seelen in einem dunklen Selbsterhaltungsdrange hinflüchten, von der Ziffer zur Vision.“<sup>295</sup>

Nach Loewy führt das Kino „Ritual und Erzählung in einem realen virtuellen Raum zusammen, einem imaginären Bildraum, der gesehen und geträumt wird.“<sup>296</sup>

Gutmann behandelt die Frage, ob auch ein Kinobesuch als Ritual gelten kann. Nach seiner Ansicht lässt sich der Kinobesuch

„unter ritualtheoretischen Gesichtspunkten interpretieren, und wahrscheinlich liegt genau hierin die Faszination des Kinos und seine Konkurrenzfähigkeit gegenüber der Überschwemmung des Fernseh-Marktes mit Kommerzprogrammen und Home-Videos.“

Gutmann betont den „Aspekt der Begehung“ (die dem festlichen Anlass angemessene Kleidung und Gestaltung des „Outfit“ [...]); das „Warten in der Kinoschlange, die Verzögerung durch Bier-und-Chips-Besorgen; die Schwellenüberschreitung; das vor- und nachbereitende Palaver im Cafe; die Geselligkeit des Kinobesuches selber wie des Gespräches über das Erlebte.“ Diese Begehung erfolgt für ihn im Wesentlichen in Form einer „Reise“:

„nach der Schwellenüberschreitung führt der Weg in das Dunkel, die Spannung, das Geheimnisvolle des bergenden Raumes. Der Kinobesuch ist eine Reise in einen anderen Raum. Ein Kinobesuch ist eine hochemotional besetzte Begehung: hier kann ich bei Liebeszenen haltlos weinen und mich angesichts der Gestalten des Bösen vor Spannung, Furcht und Grauen schütteln lassen. (...) Neben dem Kino-Gang unter dem Aspekt des ‚Rituals‘ gilt mein Interesse (..) den filmischen Erzählungen und den in diesen Erzählungen zitierten und angespielten Mythen. Es geht - unter dem Gesichtspunkt des ‚Funktio-

<sup>295</sup> Hofmannsthal, Der Ersatz für die Träume, zit. nach Loewy, S. 300.

<sup>296</sup> Loewy S. 286.

nierens', der Wirksamkeit von Kinofilmen (..) - auch und vor allem um die Macht und Bedeutung der in ihnen erzählten Geschichten, die als hilfreiche oder zerstörerische, in jedem Falle aber machtvolle innere Bilder in denen wirksam werden, die sich die Filme ansehen.<sup>297</sup>

Josef B. Foerster äußert sich zur Anregung Mahlers zum Finale der Zweiten Sinfonie, ein Erlebnis, welches anlässlich der Trauerfeier für den am 12. Februar 1894 verstorbenen Hans von Bülow in Hamburg stattfand. Hier wird deutlich, in welcher Weise das Ritual der Totenfeier und das damit vermittelte Bild Einfluss auf den kompositorischen Prozess bei Mahler nahm, bis hin zur Vollendung des Werkes, welche zu diesem Zeitpunkt eher unwahrscheinlich erschien:

*„Es hatte schon den Anschein, als ob die Symphonie ein Torso bleiben sollte. Mahler hüllte sich in Schweigen, und ich fand es taktvoll, von seiner unvollendeten Arbeit keine Erwähnung zu machen*

*Da erschien eines Tages unerwartet in den Blättern Hamburgs die Trauerbotschaft vom Ableben Hans von Bülows. Die Nachricht kam aus Kairo. Wir gedachten mit Mahler Bülows: die „Totenfeier“ erklang zu seinen Ehren und seinem Andenken, zwar nur unter vier Augen und ohne weitere Zeugen, aber mit dankerfüllten Herzen für den großen Künstler.*

*Bald darnach erreichte uns die Botschaft, dass Bülows Leiche nach Hamburg überführt und in Oh<sup>298</sup> begraben werden soll. Nach sechs Wochen langte das Schiff im Hamburger Freihafen ein und der Senat der freien und Hansestadt lud die ganze Intelligenz zur „Trauerfeier für Dr. Hans von Bülow“ in die altehrwürdige Kirche St. Michaelis.*

*Es war am 29. März 1894 um zehn Uhr vormittags, als der schlichte Schrein, in dem Bülow seine letzte Ruhestätte fand, in die Kirche getragen wurde . . . Die Totenfeier hatte folgendes Programm: Orgel von J.S. Bach, hierauf folgte Bachs Choral aus der Matthäus-Passionsmusik „Wenn ich einmal soll scheiden“ dann Vorlesungen aus der Heiligen Schrift, hierauf Gesang des Knaben-Chors der St. Michaelis-Kirche (Choral aus Klopstocks „Messias“: „Aufersteh'n wirst du mein Staub, nach kurzer Ruh“). Dann sprach Hauptpastor Behrmann die Gedenkrede und mit Bachs Chor aus der Johannes-Passion: „Ruht wohl, ihr teuren Gebeine“ schloss die kirchliche Feier.*

*Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du mein Staub nach kurzer Ruh', unsterblich's Leben wird, der dich schuf, dir geben. Hallelujah!*

*Die Kinderstimmen! Sie klangen wie Engel sie klangen wie ein Gebet, in das sich Gefühle süßer Hoffnung mischen, und sie trugen auf ihren Flügeln Wunderkraft, Trost, Märchenzauber und verschwiegenes Leid.*

*Der Trauerzug begann. Siegfried Wagner, Frau Professor Thode, die Tochter Bülows und ihr Gatte, Universitätsprofessor Henry Thode, vertraten die Familie. Als das Trauergeleit beim Stadttheater anlangte, in dem der große Meister-Dirigent so oft seine Zuhörer zur Bewunderung hinriss, grüßten ihn die finsternen Klänge von Wagners Trauermarsch aus der „Götterdämmerung“.*

<sup>297</sup> Gutmann a.a.O. S. 69.

<sup>298</sup> Hauptfriedhof Ohlsdorf in Hamburg.

*Mahler habe ich auch beim Stadttheater nicht getroffen. Aber am Nachmittag ließ es mir keine Ruhe, wie wenn mich zu ihm eine Zaubermacht drängte, eile ich, von eigener Empfindung erfüllt und in unerklärlicher Erregung, zu ihm. Ich öffne die Tür des Arbeitszimmers und erblicke ihn am Schreibtisch, die Feder in der Hand, leicht gebückt über die Partitur. Ich stehe noch in der Tür, da dreht sich Mahler plötzlich um, bemerkt mich und ruft: „Foerster, ich hab’s!“ Und ich, wie erleuchtet, begreife, was er andeutet, und antworte: „Aufersteh’n, ja aufersteh’n.“*

*Erstaunt und überrascht sieht mich Mahler an: ich hatte seinen geheimsten Gedanken erraten und ausgesprochen: Klopstocks Dichtung wird der Quell und die Grundidee des Finalesatzes werden. So entstand nun der letzte Satz der zweiten Symphonie, begonnen an jenem denkwürdigen Tag von Hans von Bülow's Begräbnis in Hamburg.“<sup>299</sup>*

Der Einsatz von Stereotypen und Ritualen erhöht die Bildhaftigkeit von Mahlers Musik in auffälligem Maße. Sie erhält durch diese Verwendung eine zusätzliche Komplexitäts- und Integrationsebene. Mit dem Vokabular der Filmtheorie könnte man den Prozess, den die Bilder und die Art ihres Einsatzes darstellen, wie folgt beschreiben: Das durch Stereotyp oder Ritual eingebrachte "Einzelbild" fungiert im musikalischen Prozess zunächst als "Kinem", d.h. als "filmgleiches selbst nicht bedeutungstragendes Minimalelement, ähnlich einem Laut" (Lorenz Engell)<sup>300</sup>, welches im Verlauf des musikalischen Prozesses zum "Kinemorphem" mit (zeitlicher) Bedeutung integriert wird und sodann zunehmend einer filmischen Einstellung vergleichbar ist. Anders formuliert: Die Dinge werden durch den musikalischen Ablauf anschaulicher, man kann sich im durchaus sprichwörtlichen Sinn "ein Bild machen". Der symphonisch-musikalische Fluss sorgt dafür, dass das Standbild, welches durch das Ritual eingeführt ist, zu einem bewegten Bild wird. In der gezielten Anwendung von Wiederholungen besteht ein zusätzlicher, die Bildhaftigkeit steigernder Effekt. Das zweifache oder massenhafte Auftreten von symbolbesetzten Gegenständen (außerhalb der Musik wäre hier beispielsweise an die Twin Towers des zerstörten New Yorker World Trade Centers<sup>301</sup>, die weißen Kreuze des Soldatenfriedhofs von Arlington, die Stelen des Berliner Holocaust-Denkmal zu denken) steigern die Iteration, das Wiedererkennen und damit auch die Möglichkeit vielschichtiger Interpretation. Diese Art von Wiederholung ist (wenn man eine entsprechende Übertragung auf Musik zulässt und ihr nachgeht) in den Werken Mahlers so häufig wie bei kaum einem anderen Komponisten anzutreffen. Einige Beispiele sollen dies verdeutlichen: In der Ersten Sinfonie wird im Finale die Introduction wiederholt, desgleichen in der Vierten. In der Sechsten Sinfonie erfolgt im Finale das dreimalige (nach der späteren Version zweimalige) Niederschlagen des Großen Ham-

<sup>299</sup> Josef B. Foerster, Gustav Mahler in Hamburg, 7.5.1922, zit. nach Blaukopf S. 200.

<sup>300</sup> Engell a.a.O.

<sup>301</sup> Abbildung auf der folgenden Seite

mers. In der Siebenten Sinfonie erscheinen mit den Sätzen 2 und 4 zwei "Nachtmusiken", welche ein Scherzo umrahmen. In der Zehnten Sinfonie erfolgt der "Katastrophen-Akkord" des ersten Satzes noch einmal im letzten Satz.

Hierauf kann mindestens teilweise die Bildhaftigkeit und die Filmnähe von Mahlers Musik zurückgeführt werden. Mit einer Nähe zu einer konkreten Handlung oder zu einem realen Gegenstand hat dieses Phänomen freilich nichts zu tun, dies muss der Klarheit halber noch einmal erwähnt werden und ist für die korrekte Einordnung der vorstehenden Untersuchungen unabdingbar.



## **Schlussfolgerung aus Kapitel 5**

Das theoretische Kapitel fragte nach den Vorgängen, welche für das Zusammengehen von Mahlers Musik mit Bildern (den bewegten Bildern eines Films) bzw. für das Evozieren von Bildern verantwortlich sind. Obwohl sich die Erörterungen nicht, wie im analytischen Teil, konkret an Musikbeispielen orientierten, führten sie doch zu Resultaten. Dies betrifft vor allem die Überlegungen zum Ritual, wobei in dieser Untersuchung das Ritual als ein Sonderfall des Stereotyps angesehen wurde. Ebenso wie der Stereotyp beruht auch das Ritual auf einem Vorgang, der eine Sinnstiftung durch Wiedererkennen und Wiedererleben erfährt. Das Ritual (in durchaus unterschiedlicher Ausgestaltung und Gewichtung) war, wie gezeigt wurde, für Mahler an mehreren Schaffenspunkten eine notwendige Bedingung für die Werkgestaltung.

Mit systemtheoretischen Ansätzen wurde nach dem Zusammenwirken der Komponenten des Gesamtkunstwerks Film gefragt. Dabei wurde festgestellt, dass bestimmte Kriterien festgestellt werden können, welche die Zusammenarbeit der filmischen Elemente verbessern. Unabhängig und losgelöst von Beispielfällen konnte nachgewiesen werden, dass die Bildhaftigkeit der Musik Gustav Mahlers mit Vorgängen zusammenhängt, welche für die Kommunikation von Teilbereichen eines Films verantwortlich sind.

## Kapitel 6: Zusammenfassung, Ausblick und Ergebnis

Die Zusammenfassung der in den vorangegangenen Kapiteln erfolgten Untersuchungen erfolgt in der Weise, dass die wichtigsten Elemente der Bildhaftigkeit der Musik Gustav Mahlers an einem seiner Sinfoniesätze noch einmal dargestellt werden. Beispielhaft wird für diesen Zweck der zweite Satz der Siebenten Sinfonie, die von Mahler selbst so genannte „erste Nachtmusik“, betrachtet. Dieses Stück erscheint aus zwei Gründen für eine schlussfolgernde Betrachtung geeignet: erstens aufgrund seiner relativen Kürze und des klaren Aufbaus, welcher einer Untersuchung der hier interessierenden Punkte nicht im Wege steht. Zweitens wegen der Tatsache, dass Mahlers Siebente Sinfonie von seinen groß angelegten Werken die von der Rezeption am wenigsten beachtete und damit diejenige ist, welche durch Ideologie, Philosophie, Religion und Programme am wenigsten belastet erscheint. Es wird die Partitur der Wiener Universal-Editon zugrunde gelegt.

Takte 1 ff: Am Beginn schreibt Mahler den Raumklang, durch die Vorschriften „rufend“ und „antwortend“ dargestellt. Dass der Raumklang für den Filmcharakter bei Mahler wesentlich verantwortlich ist, ist oben bei der musikalischen Analyse aufgezeigt worden. Das Hauptthema ist vom (bei Filmthemen häufigen) erzählenden Auftakt geprägt, die Naturintervalle Quarte und Quinte bestimmen am Anfang und immer wieder im Verlauf dieses Satzes das klangliche Konstrukt. Ebenso verhält es sich mit der Umspielung der Quinte, hier durch die kleine Sexte.

Bei Takt 24f. erhält man einen starken filmischen Eindruck: eine Vergrößerung des Panoramas, die nach und nach vollzogen wird und schließlich bei Takt 28 die Totale erreicht. Derartige Vorgänge sind von einer Reihe von Autoren und Forschern bemerkt worden. Einige dieser Äußerungen sind im Abschnitt „Übersicht über andere Arbeiten“ aufgeführt.

Ab Takt 30 komponiert Mahler einen Effekt, der zutreffend mit dem aus dem Film kommenden Ausdruck ‚Zoom‘ oder ‚close-up‘ bezeichnet werden kann: Der Eindruck der Entfernung, welcher den Anfang des Satzes prägte, ist einer näheren Darstellung der Szenerie gewichen. Die Dinge sind näher und größer abgebildet, damit werden die Erscheinungen zugleich auch singulärer und konkreter. Gleichzeitig erhält man den Eindruck einer

Bewegung (man könnte bei der Musik an eine Prozession denken, nicht unbedingt an einen Trauermarsch, eher an einen Pilgerzug oder an einen klösterlichen oder nächtlichen Rundgang).<sup>302</sup>

Bei den Takten 34 f. lassen die col-legno-Stellen aufhorchen: außergewöhnliche, gelegentlich fremdartige Verwendung der Instrumente im unerwarteten Moment ist, wie im analytischen Teil dargestellt wurde, sehr typisch für Filmmusik.

Bei Takt 48 fällt der relativ frühe Tonartwechsel auf. Filmpartituren zeigen, wie leicht nachweisbar ist, häufig kurz aufeinander folgende Tonartwechsel. Veränderung der Tonart zeigt auch eine behutsame Modifizierung der Tonalität an. Im Abschnitt über Realismus wurde angesprochen, auf welcher hochdifferenzierte Weise das Verhältnis zwischen Tonalität, Atonalität und bildhafter Darstellung durch Musik verästel ist und dass das Verbleiben von Filmmusik in der Tonalität durchaus nicht immer nur ein konservatives Zurückbleiben darstellt, sondern häufig in Erfüllung der Aufgabe, Bildhaftes dazustellen, erforderlich ist.

Bei Takt 62 hat man es erneut mit einem filmähnlichen Vorgang in der Musik zu tun: es erfolgt eine Rückführung in die Totale aus der näheren Perspektive heraus. Die Kamera fährt gewissermaßen rückwärts und erfasst damit die Szene erneut in ihrer Gesamtheit.

Gestopfte Hörner in Takt 68 erzeugen eine weitere Steigerung der Bildhaftigkeit. Ebenso verhält es sich mit der Trompete mit Dämpfer in Takt 76. Gestopft Blech ist in der Filmmusik typisch bei der Illustration von bizarren oder unheimlichen Szenen. Bernhard Herrmanns Filmmusiken zu den Hitchcock-Filmen „Vertigo“<sup>303</sup> und „The Trouble with Harry“<sup>304</sup> sind hierfür instruktive Beispiele.

Bei Takt 83 findet ein erneuter Tonartwechsel statt.

Zwischen Ziffern 79 und 83 (und darüber hinaus) ist die Verwendung von wiederkehrenden bzw. gleich bleibenden Rhythmen, "Patterns" bzw. rhythmischen Bausteinen festzu-

---

<sup>302</sup> Richard Specht: „...nächtliche Heerschau einer geisterhaft die Runde durch alte Marktplätze und hallende Torwege machenden Schar, die durch rufende Hörner und ihren geisternden Widerhall angekündigt wird und in einem Marsch aufzieht, wie er im Siebenjährigen Krieg erklingen sein mag ...“ (Specht a. a. O. S. 300).

<sup>303</sup> dt.: „Vertigo - aus dem Reich der Toten“, 1958.

<sup>304</sup> dt.: „Immer Ärger mit Harry“, 1955; Co-Komponist Raymond Scott.

stellen: Auftakt mit punktiertem Rhythmus Achtel plus Sechzehntel, punktierte Viertel usw. Stellen dieser Art wurden als filmmusik-typisch in der Analyse betrachtet.

Bei Ziffer 24, Takt 125 erscheinen die (bereits in der Sechsten Symphonie verwendeten) Herdenglocken "in realistischer Nachahmung des Glockengebimmels einer weidenden Herde zu spielen", wie die Bezeichnung in der Partitur lautet.

Ritardandi und Fermaten unterstreichen das durch die Herdenglocken bereits überaus plastische "Bild": Das gesamte Panorama wird dargestellt, wobei die Kamera in ruhiger Bewegung von einer Seite zur anderen zieht. Im analytischen Teil wurde aufgezeigt, dass hohe Bildhaftigkeit gerade durch die Hereinnahme außergewöhnlicher, außerhalb des klassischen Orchesterapparats liegender Instrumente erzielt wird.

Bei Takt 161 gewahrt man einen Schnitt und im Anschluss hieran einen Szenenwechsel: Eine neue Bilderfolge erzählt einen neuen Abschnitt; es werden weiterhin kurz aufeinander folgende Tonartwechsel vollzogen, sodann erfolgt ein erneutes Panorama, bei T. 187 eine Art „Aufblende“.

Kurz und episodenhaft auftretende Solo-Celli (T. 196) und Solo-Bratschen (bei Ziffer 93) sind typisch für die Verwendung von Soloinstrumenten bei orchesterlicher Filmmusik. Solistische Einlagen sind für die Begleitung eines Films passend, dürfen aber nicht zu „konzertant“ sein. Diese Feststellung wurde im analytischen Teil getroffen, sie wird durch die Überlegungen des theoretischen Teils (Zusammenwirken der Systeme „Bild“ und „Musik“) nochmals unterstrichen.

Bei Ziffer 93 ist die durchaus bildhafte Vortragsanweisung "grell" in den Holzbläsern zu beachten.

Bei Ziffer 94 werden erneut gestopfte Hörner verwendet.

Bei Ziff. 95 steht eine der bedeutendsten Stellen des Satzes: Mahler baut hier einen echten Schnitt und eine kurze Zwischen-Szene ein: Der Zuhörer (fast wäre es besser, an dieser Stelle vom ‚Zuschauer‘ zu sprechen) erhält mit den hier komponierten sparsamen Tönen lediglich einen Ausschnitt des Geschehens und damit ist exakt der gleiche Effekt angesprochen, den man mit der Kamera erreicht, wenn das außerhalb des Bildausschnittes

Stehende für das Verständnis der Szene ebenso wichtig ist wie das Gezeigte (man stelle sich ein Gesicht vor, das mit starrem Blick auf einen Punkt sieht, der außerhalb des Bildes liegt, ein Kunstgriff, von dem Alfred Hitchcock in seinen Filmen, beispielsweise in „The Birds“, häufigen Gebrauch macht, wenn die Menschen das außergewöhnliche Verhalten der Vögel verfolgen).

Bei Takt 223 erfolgt erneut, wie schon oben, ein relativ abrupter Kamera-Schwenk in die Totale.

Bei Ziffer 103 wird - in diesem Satz zum ersten Mal - das Glockenspiel herausgestellt und damit erneut eine instrumentale Farbgebung, wie sie für Filmmusik charakteristisch ist, präsentiert (und durch Mahler vorweggenommen).

---

In der vorliegenden Arbeit wurde nachgewiesen, dass die Musik und die Kunstauffassung Gustav Mahlers in vielerlei Hinsicht von Bildhaftigkeit und Filmverwandtschaft durchdrungen sind. Diese Bezüge umfassen Vorgänge, die sich innerhalb der Musik abspielen, aber auch Prozesse, die den außermusikalischen Bereich von Mahlers Kunst betreffen. Neben den in anderen Untersuchungen beobachteten Montagen, welche sich an zahlreichen Stellen in den Sinfoniesätzen finden, zeigte die Untersuchung, dass Mahlers Zugang zur Welt Elemente enthält, die gleichermaßen den Film, so wie er sich im Zwanzigsten Jahrhundert dargestellt hat, wesentlich ausmachen. Zu den wichtigsten zählen die auffällige Hereinnahme des kindlichen Wesens, die sich in pentatonischen Melodien und in der häufigen Verarbeitung des Märchens zeigt, sowie auch die häufige Verwendung von Stereotypen und ritualähnlichen Vorgängen. Die Totenfeier in der Zweiten und der Pfingsthymnus in der Achten Sinfonie sind die markantesten und deutlichsten Formen des Rituals bei Mahler, auf einer unteren und unauffälligeren Stufe finden sich jedoch noch zahlreiche andere Spielarten. Filmverwandtschaft wurde auch in den stark psychologisch ausgerichteten Passagen nachgewiesen, insbesondere dort, wo Mahlers Musik als dem Traum verwandt anzusehen ist. Gustav Mahler hat sich, so kann abschließend festgestellt werden,

mit seiner Absicht, Stimmungen in Musik umzusetzen, antizipierend in die Situation eines Filmkomponisten des Zwanzigsten Jahrhunderts begeben.

Am Beginn der Arbeit standen drei Hypothesen. Diese konnten durch die Untersuchungen - welche an keiner Stelle eine ästhetische Bewertung von Filmen zum Gegenstand hatten sondern sich auf phänomenologische Beobachtungen konzentrierten - in vollem Umfang bestätigt werden. Auch hat sich die dritte Hypothese, nach der die Verwendung von Mahlers Musik in Filmen weder auf einem Missbrauch noch auf einem Missverständnis seiner Intentionen beruht, als richtig erwiesen. Mahlers Zusammengehen mit dem Film - eine Verbindung, die nicht nur seine Musik, sondern auch seine Person betrifft - deckt wesentliche Aspekte seines Denkens auf und hebt auch den Unterschied seines Kunstansatzes zu dem seiner Zeitgenossen in deutlicher Weise hervor. Darüber hinaus gibt die Filmverwandtschaft einen klaren Hinweis auf Mahlers Verbindungen zu den Kunstströmungen des zwanzigsten Jahrhunderts und ist somit eine grundlegende Erklärung für die Stellung Mahlers innerhalb der Moderne, insbesondere der Zeit von 1960 bis 2000.

Es wäre übertrieben, anzunehmen, dass das „Schicksal“ und die „Aktualität“ des Mahlerschen Werkes mit denen des Films in besonders enger Weise verbunden ist. Stellt man jedoch am Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts eine rückblickende Betrachtung an, so erscheint es nicht grundsätzlich abwegig, für beide Bereiche zwei Tatsachen festzuhalten, welche ihnen gemeinsam sind: einerseits eine einflussreiche Stellung für das öffentliche Kunstbewusstsein der jüngeren Vergangenheit, zum Anderen eine gewisse Abgeschlossenheit und bis zu einem bestimmten Grad auch eine Rückläufigkeit in der Bedeutung für die gegenwärtige und wohl auch zukünftige Entwicklung der westlichen Kultur. Für den Film soll dies an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden - es soll genügen, auf die wachsende Bedeutung von neuen Kunstformen wie Videotechnik, Computeranimation und Internet hinzuweisen, Kunstformen, die fast alles, was wesentlich mit der Natur des traditionellen Films verbunden ist - wie Kameraführung, Schauspielkunst, Beleuchtung, - zumindest relativieren. Bereits heute erzielen Computerspiele höhere Umsatzzahlen als die Industrie Hollywoods.

Mahlers Bedeutung geht zurück, wenn nicht nur seine Zeit gekommen oder abgelaufen ist, sondern seine Ansätze und Intentionen, soweit sie, gelegentlich durchaus in provokativer Weise, die Musik des Konzertsaals verändert haben, zunehmend bei Anderen zu fin-

den sind. Soweit eine solche Entwicklung stattfindet, soweit das Bildhafte, die Ironie, das Märchen, auch die Tonalität, an der Mahler stets festhielt, für die Zukunft der Musik wesentlich bleiben, geht die Aufführung einer Mahler-Komposition zu einer Form von Selbstverständlichkeit über, ohne dass dabei alle Fragen, die im Zusammenhang mit seinem Werk zu stellen sind, abschließend aufgearbeitet worden wären. So existiert beispielsweise kaum eine klare Begründung der Unterscheidung zwischen ernster, also erhabener, und unterhaltender, also trivialer und banaler Musik. Der Bereich zwischen dem Parnass der erhabenen Kunst und dem Volkstümlichen, welches nicht selten Kitsch hervorbringt, verbindet Mahler, wie aufgezeigt wurde, mit dem Film, der nach einer verbreiteten Meinung unfähig ist, wirklich große, „erhabene“ Kunst hervorzubringen. Es bleibt nach Ablauf der Zeit, die für die Musik Mahlers als die wichtige anzusehen ist, legitim, zu fragen, ob er jemals wirklich „durchgesetzt“ war. Auch, wenn die Antwort bejahend sein sollte, so muss die Problematik der Frage letztlich an der gleichen Stelle gesucht werden, an welcher die zwischen Kunst und Unterhaltung stehende Doppelnatur des Films zu finden ist.

CINECOM-  
Prod. STEVEN NORTH

Title **THE LAST BUTTERFLY**  
theme

Page ①

Violin + Piano

Arranger A. NORTH

**CONCERT VERSION**

Scene **M.T.**

*1/4 50*

*Dolce, Lento* (INTRO OPTIONAL) 1ST 8 BARS

*pp* *ROMANTIC!*

Violino  
Piano

ped ① ② ③ ④

*poco accel* *mf* *poco rit.* [SHORT]

*Condense to 4 bars use 1/1 version 2:02:30*

Violino  
Piano

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

*Allegro* *espressivo* *TEMPO I* *poco Eccel.* *rit.*

*mf* *Distg* *Sopra* *pp* *R.H.*

*L.H. ped* *sim.*

Violino  
Piano

⑨ ⑩ ⑪ ⑫

"Butterfly"

Prod. \_\_\_\_\_

Title CINECOM  
STEVEN NORTH

Page (2)

vl. p'no

Arranger Alexander

Handwritten musical score for the first system. It consists of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The violin part begins with the instruction "More emphatic, impassioned!". The piano part includes measures 36, 45, 13, 14, 15, and 16. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system. The violin part includes the instruction "Lubato" and "Slight accents". The piano part includes measures 54, 103, 17, 18, 19, and 20. The score features complex chordal textures and melodic lines in both parts.

Handwritten musical score for the third system. The violin part includes the instruction "Very tenderly FASTER". The piano part includes measures 112, 121, 21, 22, 23, and 24. The score continues with intricate musical notation and dynamic markings.

Prod. "Butterfly"

Title CINECOM  
STEVEN NORTH

Page ~~2~~ 3  
Arranger Alex N. V.

no Ho  
Rit. Bato  
freely

molto cresc  
poco accel.

rit.

Short CADENZA

20 25 26 27 28

CADENZA

Subito p  
Whisper

Harmonics

pppp

Soft free

optional  
harmonics  
NATURAL

29 30 31 32

all  
SAP

25 29

July 21 '89

Pacific Palisade  
CA.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. u. Eisler, Hanns, Komponieren für den Film, Hamburg 1996
- Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt 1970/1973
- Adorno, Theodor W., Mahler, eine musikalische Physiognomik, Frankfurt 1960
- Barnett, Robert, Film Music on the Web, 1998
- Behlmer, Rudy, Adolph Deutsch Rediscovered, Beitrag der CD-Beilage zu „The Maltese Falcon and other Classic Film Scores by Adolph Deutsch“, Marco Polo 8.225169
- Bernstein, Leonard, Musik, die offene Frage, München 1976
- Bruinsma, Max, Pijnapples, Petra, Whistling in the Dark, 1992 (Übers.a.d.Niederländ.v.Jim Boekbinder) <http://www.mediamatic.net/article-5749-en.html> (12.04.2007)
- Bullerjahn, Claudia, Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg 2001
- Burt, George, The Art Of Film Music, Boston 1994
- Cooke, Deryck, Beilage zu Mahler, Sinfonie 1 in D, Unicorn-Kanchana, UKCD2012, 1969/1988
- Csampa, Attila Rezension zu: Sinfonie Nr. 6 Israel Philharmonic/ Zubin Mehta in Rondo 3/1996 Teldec/Warner Classics 4509-98423-2
- Dahl, Gloria (2004, Mai). Qualitative Film-Analyse: Kulturelle Prozesse im Spiegel des Films [116 Absätze]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [Online Journal], 5(2), Art. 27. <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-04/2-04dahl-d.htm>(25.03.2008).
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.), Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Frankfurt/M. 1973
- Dahlhaus, Carl, Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978
- Dahlhaus, Carl, Musikästhetik, Köln 1967
- Dahlhaus, Carl, Rätselhafte Popularität in: Mahler, eine Herausforderung, Wiesbaden 1977, S. 5 f.
- Danuser, Herrmann, Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), S. 270 f.
- Danuser, Herrmann, Mahler in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Band 11, Kassel 2004, S. 841 f.
- Daubney, Kate, Max Steiner's Now, Voyager, A Film Score Guide, Greenwood Press, Westport 2000
- de la Motte-Haber, Helga, Musikpsychologie, Laaber 1985
- de la Motte-Haber, Helga, Musik und Natur, Laaber 2000
- Eco, Umberto, Semiotik, Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1987
- Eggebrecht, Hans Heinrich, Die Musik Gustav Mahlers, München 1982
- Engell, Lorenz, Vorlesungen Umberto Eco, [http://www.uni-weimar.de/medien/archiv/ws9899/eco/eco\\_v5.html](http://www.uni-weimar.de/medien/archiv/ws9899/eco/eco_v5.html)
- Erdmann, Allgemeines Handbuch der Filmmusik, Leipzig 1926
- Floros, Constantin, Gustav Mahler, 3 Bde. Wiesbaden 1977/1985
- Floros, Constantin, Gustav Mahler, Visionär und Despot, Zürich/Hamburg 1998
- Flynn, Caryl, "Strains of Utopia", Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music, Princeton 1992
- Gielen, Michael, das gigantische Missverständnis, Interview mit Hellmut Kühn in Gustav Mahler, ein Lesebuch mit Bildern, Zürich 1982 S.179 f.
- Glossar Filmsound der Universität Halle

- (<http://server4.medienkomm.unihalle.de/filmsound/glossar.htm>) (14.05.2008)
- Heinz, Anke, Die Initiationssakramente in pastoraltheologischer Perspektive, <http://www.vaticarsten.de/theologie/theologiedokumente/pastoral/pth-initiationssakramente-heinz.pdf>. (16.05.08)
- Hofmann, Martin Ludwig, Korta, Tobias F., Niekisch, Sibylle (Hrsg.), Culture Club, Frankfurt/M. 2004
- Hodeige, Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers, Berlin 2004
- Hoyer, Michael, Die multiperspektivische Totalität von Mahlers erster Sinfonie in: Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik, Wilhelmshaven 1980, S. 29 f.
- Hubig, Christoph, Musikalische Hermeneutik und Musikalische Pragmatik, in: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, C. Dahlhaus, Hrsg., S. 121 f.
- Jungheinrich, Hans Klaus, Nach der Katastrophe in: Mahler, eine Herausforderung, Wiesbaden 1977, S. 181
- Kennedy, Michael, The Oxford Dictionary of Music, Oxford 1984
- Kleinen, Günter, experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck, Diss. Hamburg 1968
- Kloppenburger, Josef, Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks, München 1986
- Kühn, Hellmut, Quader, Georg (Hrsg.), Gustav Mahler, ein Lesebuch mit Bildern, Zürich 1982
- Kulenkampff, Widerbild der Welt, in: Mahler, eine Herausforderung, Wiesbaden 1977 S. 15 f.
- Lichtenfeld, Monika, Zur Klangflächentechnik bei Mahler in: Mahler, eine Herausforderung, Wiesbaden 1977
- Loewy, Hanno, Märchen, Ritual und Film, Berlin 2003
- Luhmann, Niklas, Warum Systemtheorie in: Probleme der theoretischen Soziologie, A. Boronov (Hrsg.), St. Petersburg 1994, S.25-42
- Maas, Georg, Thema Musik: Filmmusik, Arbeitsheft für den Musikunterricht, Leipzig 2001
- Mahler, Gustav, Briefe, hrsg. v. Alma Mahler, Berlin 1924 (zit.GMB)
- Mellich, Christine, Beitrag zum Programmheft 31 des Konzertes der Berliner Philharmoniker vom 7., 8. und 9. 12. 2006
- Metzger, Christoph, Mahler-Rezeption, Wilhelmshaven 2000
- Micznik, Vera Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler, Journal of the Royal Musical Association 2001 126(2):193-249
- Mitchell, Donald, Beilage zur CD „Mahler: Rückert-Lieder“ elatus 0927 467532 (2001)
- Mitchell, Doug, Toward an Aesthetic in Mixing for Multichannel Music Presentation <http://www.mtsu.edu/~dsmitch> (14.05.08)
- Monelle, Raymond, The Sense of Music, Semiotic Essays, Princeton 2000
- Müller, Gerhard, Der fruchtlose Streit, Zur Auseinandersetzung zwischen Avantgarde und Realismus 3.9.2001, 22.05 bis 23 Uhr in SWR2 "Musik Spezial" Manuskript
- Mungen, Anno, „...da der Mahler nicht für das Ohr mahlen kann ..“, Thesen zu einer Archäologie der Filmmusik, Vortrag Gesellschaft für Musikforschung 1997
- Neumeyer, David P., Schoenberg at the Movies, Dodecaphony and Film, <http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.93.0.1/mto.93.0.1.neumeyer.art> (14.05.08)
- Oltmanns, Michael, Strophische Strukturen im Werk Gustav Mahlers, Pfaffenweiler 1987
- Osborne, Richard, Gustav Mahler, 9. Symphonie, Beitrag zur DG-Einspielung 3370038 Berliner Philharmoniker/Karajan 1981
- Querbach, Michael, Gustav Mahler, 9. Symphonie, Beitrag zur DG-Einspielung 3370038 Berliner Philharmoniker/Karajan 1981
- Redlich, Hans F., Vorbemerkung zur 1. Symphonie Gustav Mahlers, London/Mainz 1964

(Edition Eulenburg No.570)

Rihm, Wolfgang Interview in: Neue Zeitschrift für Musik 6/2001, Seite 49

Rosenman, Leonard, Über Filmmusik, in: „Perspectives in New Music“ 1968, in: Filmmusik, Tony Thomas (Hrsg.), München 1991, S.345 f.

Root, Wells, Writing the Script, A Practical Guide for Films and Television, New York 1979

Rummenhöller, Peter, Romantik in der Musik, Kassel und München 1989

Ruzicka, Peter (Hrsg.), Mahler, eine Herausforderung, Wiesbaden 1977

Ruzicka, Peter, Befragung des Materials in Mahler, eine Herausforderung, Wiesbaden 1977, S. 101 f.

Samuels, Robert, Mahler's Sixth Symphony, A Study in Musical Semiotics, Cambridge 1995

Scheff, Thomas J., Explosion der Gefühle, über die kulturelle und therapeutische Bedeutung kathartischen Erlebens, Weinheim/Basel 1983

Schenck, Rüdiger, Zur Neunten Symphonie Gustav Mahlers, in: Stahmer, Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik, Wilhelmshaven 1980, S. 165 f.

Schlüter, Wolfgang, Studien zur Rezeptionsgeschichte der Symphonik Gustav Mahlers  
Diss. Berlin 1982

Schmidt, Christian Martin: Brahms: Symphonien, ein musikalischer Werkführer, München 1999

Schneider, N.J., Der Film als Mutter aller Künste: „Collage“ in der Postmoderne, <http://www.enjott.com/pdfs/Collage.pdf>. (11.03.2008)

Schneider, N.J., Filmmusik in Deutschland, <http://www.film-sound-design.de> (12.03.2008)

Schneider, Reinhard, Semiotik der Musik, München 1980

Schönberg, Arnold, Rede auf Gustav Mahler am 25. März 1912 in Prag, Hamburg 1993

Schreiber, Wolfgang, Mahler, Reinbek 1971/2003

Schürmer, Dirk, „Spätromantiker“: in Frankfurter Allgemeine Zeitung, (30.08.2004)

Schumann, Karl, Ein Vorspiel zur Musik des 20. Jahrhunderts, zur EMI-Electrola-Aufnahme der 7.Symphonie (Otto Klemperer) Nr. 163-01 931/2, 1969

Siebert, Ulrich, Filmmusik in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Band 3, Kassel 1995, S. 446 – 474

Sinopoli, Giuseppe, Mahlerrenaissance und Regression, Interview mit Georg Quander in: Mahler, ein Lesebuch, Zürich 1982 S.174 f.

Smith, Peter D., Functional Music and the Fragmentation of the Myth, [http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/SMS/sms-sess\\_su.html](http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/SMS/sms-sess_su.html) (14.05.08)

Specht, Richard, Gustav Mahler, Berlin und Leipzig 1913

Stahmer, Klaus Hinrich (Hrsg.): Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik, Wilhelmshaven 1980

Stevenson, Ian, A Dialectic of Audible Space, [http://www.headwize.com/articles/steven\\_art.htm](http://www.headwize.com/articles/steven_art.htm), (14.05.08)

Stuckenschmidt, Hansheinz, Beilage zur DG-Aufnahme „Schönberg-Berg-Webern“ (H.v.Karajan), Nr. 2711014, 1974

Thomas, Tony, Filmmusik, München 1991

Tibbe, Monika, Anmerkungen zur Mahler-Rezeption in: Mahler, eine Herausforderung, Wiesbaden 1977, S. 85

Truffaut, Francois, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München 1966

Walter, Bruno, Gustav Mahler, Wien 1936

Wübboldt, Georg, Dokumente von Anton Webern über Person und Werk von Gustav Mahler in Mahler, ein Lesebuch, S. 170 f.

Zenck, Martin, Ausdruck und Konstruktion im Adagio der 10. Sinfonie Gustav Mahlers

## Anhang

### I. Weitere Hilfsmittel:

Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition 2004 (CD-R)

Der Musik Brockhaus, Mainz 1984

MGG, Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

### II. Filmmusik-Kopien:

Alexander Courage Archive

Eastman School of Music Rochester

Aus:

ABOVE AND BEYOND (Hugo Friedhofer)

"Main Title." repro conductor's score (Seite 105)

LEGEND (Jerry Goldsmith)

"The Cottage" repro ms score (Seite 153)

NORTH BY NORTHWEST (Herrmann, Bernard)

"The Wild Ride" repro ms score (Seite 99)

THE LAST BUTTERFLY (Alex North)

"The Last Butterfly Theme" ms score (Seite 176-178)

CONGO (Jerry Goldsmith; arr. A. Courage) (Seite 157)