

Matthias Petsche

Der Tag, an dem ich meinen toten Mann traf

Die Filmmusik und ihr Umgang mit einem unerträglichen Verlust

INHALTSVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis.....	2
Einleitung.....	4
Sous le Sable.....	7
Inhalt und Struktur des Films.....	7
Art und Einsatz der Musik.....	11
Originär komponierte extra-diegetische Musik.....	13
Titelmusik.....	15
Wiedersehen.....	17
Finale und Abspann.....	19
Vorbestehende extra-diegetische Musik.....	27
Mögliche Vor- und Nachteile bei der Verwendung präexistenter Musik.....	27
Portishead (B. Gibbons/G. Barrow) - Undenied.....	32
Barbara (Barbara/S. Makhno) – Septembre.....	34
Chopin - Prélude Opus 28 Nr. 6 in h-Moll, Lento assai.....	37
Diegetische Musik.....	39
Mahler - Sinfonie Nr. 2 in c-Moll „Die Auferstehungssymphonie“.....	40
Chopin - Prélude Opus 28 Nr. 11 in H-Dur, Vivace.....	43
Dvořák - Slawischer Tanz Opus 46 Nr. 2 in e-Moll, Allegretto scherzando	45
Restaurantmusik	46
Rombi - Asia Theme.....	46
Firstcom (R.Flowers/M.Hailey) - You are the Sun	47
Schlussbemerkungen.....	48
Weiteres Musikkonzept an einem Beispiel.....	49
21 Gramm.....	49
Anhang I.....	53
Die Filmmusik in Tabellenform - Sous le Sable.....	53
Liedtext: Barbara - Septembre (Quel Joli Temps).....	54
Anhang II - Der Tag an dem ich meinen toten Mann traf.....	56
Inhalt und Struktur des Films.....	56
Art und Einsatz der Musik.....	56
Der Komplex Monophonie.....	57

Titel, Monophonie I, Monophonie II, Abspann.....	57
Der Komplex Helene.....	60
Das Spiegelthema (Helene – Kleid, Hotelbad, Raststätte).....	60
Teils sakral, teils geheimnisvoll (Hin- & Rückfahrt, Verwirrt, Finale, Totale)....	61
Rückblende I-III.....	62
Die Songs.....	62
Jazzquartett als Musik in Bar	62
Old School, Electric Butterflies, We gonna rock.....	63
Weitere Musiken.....	63
Musik in Imagefilm.....	64
Musik im Fernsehbeitrag über Krokodile.....	64
Die Filmmusik in Tabellenform - Der Tag an dem ich meinen toten Mann traf.....	65
Überblick über die drei Filmmusiken als Zeitstrahldarstellung.....	67
Anhang III - Nachweise.....	68

EINLEITUNG

Das Schlimmste für sie ist weniger die Ungewissheit, ob ihr Mann noch lebt oder nicht, ob er sich umbringen wollte, ermordet wurde, ob es einfach nur einen Unfall gegeben hat oder ob er sie verlassen wollte. Das Schlimmste für sie ist, dass mit ihm ohne Vorwarnung der wichtigste Teil ihres Lebens verschwunden ist – und sie lernen muss, sich mit dem Unfassbaren abzufinden, zu trauern und sich auf ein neues Leben einzustellen.¹

Mit diesen Worten beschreibt Andrea Dittgen im Filmdienst das zentrale Problem von Marie, der von Charlotte Rampling dargestellten Hauptfigur, in Francois Ozons im Jahr 2000 erschienen Kinofilm „Unter dem Sand“. Mit der Frage, wie ein Mensch mit einem für ihn unerträglichen Verlust umgeht, haben sich eine ganze Reihe von Filmen beschäftigt. Um nur drei weitere zu nennen, sei neben „Sous le Sable“ (so der französische Originaltitel von „Unter dem Sand“) noch auf „Drei Farben: Blau“ von Krzysztof Kieslowski und „21 Gramm“ von Alejandro González Iñárritu, aber auch auf einen Klassiker von Alfred Hitchcock, nämlich „Vertigo“ verwiesen.

Als ich Anfang 2008 mit der Arbeit an der Musik zu Matthias Luthardts zweitem Langfilm „Der Tag, an dem ich meinen toten Mann traf“ begann (es war nach seinem Debüt „Pingpong“ aus dem Jahre 2006 unsere zweite Zusammenarbeit), machte mich Florian Miosge, verantwortlich für die Montage dieses Films, auf „Unter dem Sand“ aufmerksam. Und in der Tat, auf den ersten Blick sind die Ähnlichkeiten beider Filme verblüffend. Bei näherer Betrachtung werden jedoch ebenso zahlreiche Unterschiede deutlich. Daher war für mich eine Beschäftigung mit dem bereits existierenden Film und seiner Filmmusik eine Art spannende Vorbereitung auf meine eigene kompositorische Arbeit. In dieser Abhandlung möchte ich deshalb die gewonnenen Erkenntnisse vorstellen.

Wie man sehen wird, gibt es neben den zunächst eher äußerlichen Parallelen zwischen dem Verschwinden der Ehemänner in beiden Filmen Gemeinsamkeiten bei

¹ Andrea Dittgen; *Unter dem Sand*, erschienen als fd 35132 im film-dienst 23/01

dem inneren Zustand der Hauptfigur und der psychologisierenden Betrachtungsweise auf diesen Zustand, die die Filme von anderen abgrenzen. Zur Verdeutlichung sei deshalb hier noch einmal kurz auf ein Zitat aus dem bereits eingangs erwähnten Filmdienst-Artikel verwiesen. Lediglich ihre Darstellung des Filmausganges würde ich als eine mögliche, jedoch nicht unbedingt die nächstliegende Interpretation bezeichnen, doch dazu später mehr.

Während Juliette Binoche als Witwe Mitte 20 in Kieslowskis „Drei Farben: Blau“ nach dem Tod ihres Mannes eher melancholisch wird und sich bewusst ablenkt, isoliert sich Charlotte Rampling als ratlose, zutiefst verletzte Frau in einer Art Kokon und lässt niemanden wirklich an sich herankommen – bis sich am Ende andeutet, dass sie mit sich und ihrem Leben wieder im Reinen ist.²

Da die letztendlich von mir zusammen mit Matthias Luthardt und Florian Miosge entwickelte Herangehensweise an den Film „Der Tag, an dem ich meinen toten Mann traf“ eine eigenständige mit verschiedensten Einflüssen ist, möchte ich neben der tiefer gehenden Analyse der Musik in „Unter dem Sand“ darüber hinaus kurz auf die Musikkonzeption eines der drei anderen obengenannten Filme eingehen („Drei Farben: Blau“, „21 Gramm“ und „Vertigo“).

Dabei hat jeder dieser zusätzlichen Filme neben seiner thematischen Ähnlichkeit noch ein weiteres Merkmal, das zu seiner Auswahl führte. Mit den Filmen Hitchcocks und insbesondere mit Vertigo ist Matthias Luthardts zweiter Spielfilm von mehreren Kritikern verglichen worden³. Das Nichtlineare an „21 Gramm“ war eine wichtige Inspiration während der Schnittphase. Und schließlich findet sich mit der von einer wichtigen handelnden Figur komponierten und dann zu hörenden Musik in „Drei Farben: Blau“ eine weitere Gemeinsamkeit zu dem von mir vertonten Film.

Die Entscheidung für „21 Gramm“ fiel auf Grund der Tatsache, dass zum einen Bernard Herrmanns Musik zu „Vertigo“ zu den am häufigsten analysierten

² Andrea Dittgen; *Unter dem Sand*, erschienen als fd 35132 im film-dienst 23/01

³ So z.B. von Julian Hanich: *Schön war die Zeit* (Eindrücke von den Hofer Filmtagen) erschienen in „Der Tagesspiegel“ am 27.10.2008

Filmmusiken überhaupt gehört⁴, und zum anderen Zbigniew Preisner, der Komponist für Krzysztof Kieslowskis „Drei Farben: Blau“, regelmäßig Seminare zu seiner Arbeit anbietet. Angesichts der nötigen Beschränkung erschien eine Beschäftigung mit dem am wenigsten untersuchten Werk am sinnvollsten.

⁴ Aus der Fülle der Arbeiten seien hier zwei genannt: David Cooper: *Bernard Herrmann's Vertigo: A Film Score Handbook*, erschienen bei Greenwood Press, 2001 und Jack Sullivan: *Hitchcock's Music*, erschienen bei Vale University Press, 2006

SOUS LE SABLE

INHALT UND STRUKTUR DES FILMS

Der Film besteht relativ offensichtlich aus zwei Teilen, die sich optisch wie inhaltlich unterscheiden. Es gibt zum einen eine knapp zwanzigminütige zweiteilige Exposition. Diese beschreibt in imposanten aber unaufdringlichen Bildern die ersten zwei Tage eines Sommerurlaubes des Ehepaars Drillon. Marie und Jean sind seit 25 Jahren verheiratet. Sie haben keine Kinder und kennen einander so gut, dass ein großer Teil ihrer Kommunikation nonverbal verläuft und ein Schweigen, wie bei der gemeinsamen Autofahrt, nicht als unangenehm empfunden wird.

Die erste Einstellung des Films zeigt uns die Seine in Paris, ein erster Hinweis darauf, welche wichtige Rolle Wasser in dem Film spielen wird. Danach schwenkt die Kamera auf die stark befahrene Uferstraße. Ab der nächsten Einstellung beobachtet der Film die beiden auf dieser zunächst vollkommen normalen Reise, ein Autobahnrasthof, die Ankunft an der Datsche, das Abendessen. Besondere Bedeutung kommt der Nahaufnahme eines im Waldboden befindlichen Ameisenhaufens zu, den Jean während der Suche nach Kaminholz entdeckt. Die Verbindung zum Filmtitel drängt sich auf und die Möglichkeit der Interpretation als ein Sinnbild für eines der Hauptthemen des Films, der nicht selten verborgenen Komplexität des menschlichen Daseins, eröffnet sich im Rückblick.

Am nächsten Morgen gehen die beiden an den Strand. Sie liest, er geht schwimmen. Sie schläft kurz ein, als sie wieder aufwacht ist ihr Mann verschwunden, nach zehn Minuten Film. Den zweiten Teil der Exposition verbringt Marie mit der Suche nach Jean. Sie fragt Badegäste, bittet die Rettungsschwimmer um Hilfe, geht zur Polizei. Alles ohne Erfolg. Sie muss eine erste Nacht allein verbringen und dabei spürt man als Zuschauer, wie ihre innere Anspannung auf ein letztendlich geradezu unerträgliches Maß steigt. Aufgeweckt von Geräuschen in der ungewohnten nächtlichen Ruhe und Einsamkeit geht sie an den Strand und blickt auf das dunkle Meer. Am nächsten Morgen reist sie ab.

Dieser erste Teil zeichnet sich aus durch eine ab der ersten Minute vorhandenen intensiven Spannung, die ihre Kraft nicht aus vordergründiger Geschäftigkeit, sondern aus dem beeindruckenden Schauspiel der beiden Darsteller Charlotte Rampling und Bruno Cremer zieht. Dabei hat Francois Ozons die Exposition so inszeniert, dass der Zuschauer in eine Erwartungshaltung versetzt wird und daher auch der Beobachtung von alltäglichen Kleinigkeiten größte Aufmerksamkeit schenkt.

Der zweite Teil beginnt mit einem Blick auf die nächtliche Seine, wobei dem Zuschauer die Verortung der zunächst bildausfüllenden schwarzen Wasseroberfläche erst nach einigen Sekunden der Ungewissheit durch ein Aufschwenken der Kamera ermöglicht wird. Es hat einen Zeitsprung gegeben. Martin Schwickert beschrieb in der Zeitschrift Ultimo den zweiten Teil mit folgenden Worten:

Ein halbes Jahr später spricht Marie bei einem Dinner unter Freunden von dem vermissten Gatten immer noch in der Gegenwartsform. Wenn sie nach Hause kommt, wartet Jean in seinem Arbeitszimmer und erkundigt sich nach dem Verlauf des Abends. Erst später wird klar, dass dieser Jean nur in Maries Einbildung existiert. Mit der Kraft der Verleugnung gelingt es der Hochschuldozentin, ihr geliebtes Leben weiter zu führen. Aber unweigerlich bekommt die Illusion Risse. Marie lässt sich auf eine Affäre mit einem Verleger ein. Im Bett bekommt sie einen Lachanfall und wirft den Liebhaber raus, als er sie auf den vermissten Ehemann anspricht. Schließlich meldet sich die Polizei. Eine Leiche wurde gefunden und Marie muss sich entscheiden, ob sie der Wahrheit ins Auge sehen will.⁵

Francois Ozons erklärte dazu in einem Interview⁶, dass auch die Dreharbeiten für beide Teile des Films mehrere Monate auseinander gelegen hätten. Der Grund dafür seien Probleme bei der Finanzierung gewesen. So hätte die zunächst gedrehte Exposition auch dazu gedient, Geldgeber für die Fortsetzung zu gewinnen. Eine Folge dieses Prozesses ist die Tatsache, dass die ersten zwanzig Minuten auf 35 mm

⁵ Martin Schwickert: *Phantomschmerzen*, erschienen im Ultimo-auf draht, online nachzulesen unter: <http://www.ultimo-bielefeld.de/kr-film/f-sand.htm> (Stand 12.02.2009)

⁶ online nachzulesen unter: <http://www.francois-ozon.com/en/interviews-under-the-sand> (Stand: 21.11.2008)

Film, die verbleibende gute Stunde jedoch auf 16 mm Film gedreht wurde. Dabei schafft es Ozon, aus dieser Notwendigkeit ein überzeugendes Stilmittel zu machen. Beide Teile sind geprägt von ruhigen und klaren Einstellungen, doch während die Bilder des ersten Teiles eine beeindruckende Tiefe aufweisen, erhalten sie im zweiten Teil durch die geringere Auflösung und das veränderte Aussehen des anderen Filmformats einen intimeren und persönlicheren Charakter.

Martin Schwickert hat seinem Artikel über „Unter dem Sand“ den passenden Titel „Phantomschmerzen“ gegeben. Dieser eine Begriff umfasst recht genau den Kern des Films. Thilo Wydra hat in seiner Kritik versucht, eben diesen Grundgehalt mit folgenden Worten zu beschreiben:

Ozons vierte Regiearbeit ist, ..., ein Kammerspiel, eine ungemein subtile, vielschichtige Beobachtung eines Verlustes, eine scharfe Zustands-Beschreibung, deskriptiv gehalten und dennoch analytisch. Eine Liebe wird seziert, in Rückblicken, in flirrenden Flashbacks, bei denen man nie so genau weiß, ob sie nicht ausschließlich der Imagination und retrospektiven Sehnsucht Maries entspringen.⁷

Das trifft es sehr präzise. Allerdings bin ich der Meinung, dass bei genauerer Betrachtung das eben angesprochenen mehrmalige Wiedererscheinen Jeans ganz sicher nicht als Rückblende gedeutet werden kann. So schenkt sie ihm eine eben gekaufte Krawatte und zeigt ihm das neue Kleid, sie spricht mit ihm über Vincent (gespielt von Jacques Nolot), mit dem sie später eine Affäre haben wird und wird in einer weiteren Szene von vier Männerhänden befriedigt. Anhand der Hände und der Ärmel erkennen wir Jean (blaues Hemd) und Vincent (Hemd und Jackett). Dabei macht es für das Verständnis des Zustandes ihrer Psyche einen bedeutenden Unterschied, ob Marie sich lediglich Erinnerungen hingibt oder ob sie halluziniert.

Bezug nehmend auf das mehrmalige Wiedererscheinen von Jean, verweist Ozon im Audiokommentar auf der französischen DVD darauf, dass es ihm nicht um die Darstellung von Geistern, sondern um die Darstellung des Effekts einer unerträglichen Trauer auf das tägliche Leben eines Menschen ging, wobei der durch diese

⁷ Thilo Wydra: „Unter dem Sand“ von Francois Ozon, erschienen in „Die Welt“ am 08.01.2001

Trauer hervorgerufene Schmerz den Trauernden auf fast natürliche Weise in eine Art Wahnsinn treibt.⁸

Dieses an dem Verlust Fast-Zerbrechen Maries zeigt Francois Ozon mit einer Eindringlichkeit und einer stellenweise Härte, die unglaublich fesselnd ist, aber zur gleichen Zeit beim Zuschauer ein deutliches Unbehagen aufkommen lässt. Auf die Frage, ob er mit seinen Filmen denn bewusst eine Art Unwohlsein verursache und ob er der Harmonie misstraue, antwortete er in einem Interview:

Es ist schön, die Zuschauer in Zonen zu führen, in die sie vielleicht nicht vordringen möchten, die nicht schmeichelhaft sind. Auch „Unter dem Sand“ soll beunruhigen – als Geschichte einer Frau, die sich in eine imaginäre Welt flüchtet.⁹

Neben der persönlichen Ebene, die durch Maries Probleme, sich mit dem Verlust ihres langjährigen Partners abzufinden, zum Ausdruck kommt, hat die Geschichte auch eine gesellschaftliche Komponente. Mit dem Verschwinden ihres Ehemannes, welcher anscheinend der Hauptverdiener der beiden war, tauchen für Marie bisher unbekannte finanzielle Probleme auf. Ihre Konten werden teilweise gesperrt und sie sieht sich gezwungen, sich nach einer kleineren und preiswerteren Wohnung umzusehen. Auch wenn diese Entwicklung für sie zu keinem Zeitpunkt existenzbedrohlich wird, so verliert sie doch mit ihrem Mann auch ihren bisherigen Platz in der Gesellschaft. Mit dem zusätzlichen Verlust ihres gutbürgerlichen Status und der Beziehung des Films zu einem späteren Werk Ozons beschäftigt sich auch das folgende Zitat aus einem Artikel des Feuilleton der Süddeutschen Zeitung, welcher anlässlich der DVD-Veröffentlichung erschienen ist.

... , über eine französische Frau in den Dünen, deren Mann eines Tages am Strand verschwindet und irgendwie dadurch auch ihre bürgerliche Sicherheit und Identität. Es ist Ozons erster Film mit Charlotte Rampling, und man müsste ihn wohl

⁸ Die Original-DVD *Sous le Sable* ist erschienen bei Paramount unter ASIN: B00005OAX1

⁹ Kira Tazman: *Ich bin ein Feminist*, Interview erschienen in „Der Tagesspiegel“ am 08.11.01

zusammen sehen mit dem „Swimming Pool“ – zwei Studien bürgerlicher Dekonstruktion, und welchen Anteil die weibliche Imagination daran hat.¹⁰

Was am Ende des Films bleibt, ist eine Frau, die die ihr von den Beamten vorgelegten erdrückenden Beweise, welche einen gefundenen Leichnam als ihren Mann identifizieren, energisch ausschlägt, dann aber allein am Strand sitzend das erste Mal weinend zu sehen ist. In diesem Moment ist man sehr nah bei Marie. Man hofft als Zuschauer, dass sie es schafft, sich ihren Gefühlen und ihrer Trauer zu stellen, den Verlust zu akzeptieren und mit dem zu beginnen, was mit wissenschaftlicher Distanziertheit als Trauerarbeit bezeichnet wird. Man hofft, dass sie es schafft ihr Leben fortzusetzen.

Francois Ozon entlässt seine Zuschauer jedoch mit einem sehr viel offeneren Ende. In den allerletzten Einstellungen erblickt Marie in einiger Entfernung am Strand einen Mann, den sie höchstwahrscheinlich für Jean hält. Ihre Gesichtszüge hellen sich auf, in dem lange stehenden letzten Bild rennt sie auf ihn zu, scheint ihn jedoch nicht erreichen zu können, bevor schließlich nach einer Abblende der Abspann beginnt. Bis auf diesen einen so schnell wieder beendeten Moment am Strand, an dem es aus ihrem Inneren hervorzubrechen scheint, ist Marie nach dem Verschwinden ihres Mannes eine Frau, die rationale Argumente leugnet, sowie auch ihre eigenen Gefühle unterdrückt. Sie hat ihre Emotionen in sich vergraben - ein möglicher Bezug zum Titel „Unter dem Sand“.

ART UND EINSATZ DER MUSIK

„Unter dem Sand“ lebt ganz von seiner grandiosen Hauptdarstellerin, aber auch von der Präzision und Intimität, mit der Ozon sie fast wie ein Dokumentarfilmer begleitet, dabei jedoch die Stimmung weniger über Worte als über Blicke, Gesten und die Musik („Portishead“, Chopins Préludes, Mahlers 2. Sinfonie) mitteilt.¹¹

¹⁰ *Fest im Griff*, erschienen im Feuilleton in „Süddeutsche Zeitung“ am 16.11.2004

¹¹ Andrea Dittgen; *Unter dem Sand*, erschienen als fd 35132 im film-dienst 23/01

Dieses Zitat, mit dem ich mich ein drittes und letztes Mal auf den Filmdienst-Artikel von Andrea Dittgen beziehe, umreißt sehr passend die Bedeutung der Musik in diesem Film, der Dialoge vergleichsweise sparsam, dafür aber gezielt einsetzt. Dabei ist die Musikdichte mit einer Gesamtmusiklänge von 16:30 Minuten für einen Spielfilm („Unter dem Sand“ hat eine Spieldauer von knapp über 92 Minuten) ebenfalls ausgesprochen gering, was hier die Bedeutung jedes einzelnen Musikeinsatzes erhöht.

Interessant ist zunächst einmal die Verteilung der Musikeinsätze innerhalb des Films. Ein großer Teil (irgendetwas zwischen einem Drittel und der Hälfte) der Musik befindet sich an Anfang und Ende des Films. Davon abgesehen sind alle weiteren Musiken mit einer Ausnahme (noch dazu eine Art Reprise) auf das zweite und dritte Fünftel konzentriert. Dies bedeutet, dass sowohl die Exposition, als auch die sich gegen Ende zuspitzende Handlung weitestgehend ohne Musik auskommen.

An beiden Stellen führt der Verzicht auf Musik zu interessanten Ergebnissen. In der Exposition bewirkt er, dass dem Zuschauer sowohl eine scheinbar greifbare Nähe zu den Figuren, als auch eine unglaubliche Nähe und Vertrautheit der Figuren untereinander vermittelt wird. Von Bedeutung hierfür und womöglich wichtig für das Gelingen dieser Absicht ist das Nachklingen der Titelmusik, die eine geheimnisvolle Stimmung gesetzt hat, die die nachfolgenden Dinge eines Urlaubsalltags bedeutungsvoll auflädt. Der so auf diese subtile Art erzeugten Spannung kann man sich als Zuschauer nur schwer entziehen, zumal es in diesem Moment dann auch keine Musik gibt, die man durch Konventionen geschult bei einer quasi-analytischen Betrachtungsweise dafür verantwortlich machen könnte.¹²

Etwas anders verhält es sich, wenn sich der Film seinem Ende nähert. Hier erfährt die Handlung eine Beschleunigung und der Dialoganteil nimmt zu. Da Francois Ozon die Ebenen Musik und Sprache weitestgehend auseinander hält (die Hintergrundmusiken an verschiedenen Orten bilden hier freilich eine Ausnahme), ist als Konsequenz daraus zunächst einmal einfach weniger Platz als im vorderen Teil des

¹² Zur Wahrnehmbarkeit von Filmmusik und zur Prägung durch Filmmusikkonventionen vgl. auch Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, erschienen im Wißner-Verlag, 2001, insbes. Seiten 148-169

Films. Gleichzeitig erzielt er durch den eine längere Strecke aufrecht erhaltenen Verzicht auf Musik einen interessanten Effekt. Die Nüchternheit, die den musiklosen Bildern innewohnt, erzeugt beim Zuschauern so etwas wie eine Art Sehnsucht nach dem nächsten Musikeinsatz. Erfolgt dieser dann schließlich im Finale des Films ist seine Wirkung umso intensiver.

Das verwendete musikalische Material lässt sich anhand seiner Verwendung und seiner Herkunft in mehrere Kategorien unterteilen. Im Folgenden werden die einzelnen Kategorien mit dem in ihnen enthaltenen Material genauer vorgestellt. Als oberstes Unterscheidungsmerkmal soll dabei die Einteilung in diegetische und extra-diegetische Musik dienen. Weitere Differenzierung erfolgt auf Grundlage der Gegenüberstellung von originären und vorbestehenden Kompositionen. Die zentrale Frage bei diesen Untersuchungen ist die Beziehung zwischen der erzielten Wirkung und den eingesetzten Mitteln, stets vor dem Hintergrund und unter Berücksichtigung der Gesamtdramaturgie des Films.

Originär komponierte extra-diegetische Musik

Die Musik für den Film wurde von Philippe Rombi komponiert. „Unter dem Sand“ ist nach dem ein gutes Jahr älteren Film „Ein Kriminelles Paar“ bereits der zweite, den Philippe Rombi für den ungefähr gleichaltrigen Francois Ozons vertonte¹³. Daraus entwickelte sich dann eine langjährige und bis heute andauernde Zusammenarbeit¹⁴ zwischen Regisseur und Komponist. Die beiden hatten sich an der Pariser Filmhochschule „La Fémis“ kennengelernt, als Philippe Rombi dort mehrere Kurzfilme vertonte, insbesondere auch die von Isabelle Broue.¹⁵

¹³ Geburtstag Francois Ozon: 15. November 1967 in Paris , Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/François_Ozon (Stand: 10.03.2009); Geburtstag Philippe Rombi: 3. April 1968 in Pau, Frankreich, Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Philippe_Rombi (Stand: 10.03.2009)

¹⁴ Auf der diesjährigen Berlinale hatte ihre bislang sechste Zusammenarbeit „Ricky“ ihre Premiere

¹⁵ Übernommen aus der Biografie von Frank Marquet, http://prombi.free.fr/Bio_e.htm (Stand: 10.03.2009)

Der Anteil der eigens für den Film komponierten dramaturgischen bzw. hier mit Blick auf das Musikkonzept treffender schlicht als außerszenisch zu bezeichnenden Musik ist mit einer Gesamtlänge von 7:26 Minuten sowohl im Verhältnis zur restlichen Musik, als auch erst recht im Verhältnis zum Gesamtfilm als gering einzustufen. Dem gegenüber steht ihre exponierte Lage an Beginn und Ende des Films, sowie ihre wichtige Rolle bei dem mehrmaligen Wiedererscheinen Jeans, den einzigen Stellen im Film, an denen Francois Ozons den sonst vorherrschenden Realismus eindeutig aufgibt.

Insgesamt gibt es nur vier Einsätze von Rombis Musik. Alle basieren auf dem gleichen Thema. Es gibt wenig Entwicklung, eher werden mit Hilfe der Orchestrierung verschiedene Schattierungen des gleichen Ausgangsmaterials erzeugt oder die Dichte der Musik durch das Hinzufügen oder Weglassen von unterschiedlichen Begleitstimmen variiert. Diese Sparsamkeit im Material steht in Übereinstimmung mit der sicher intendierten Wirkung der Musik. Sie leistet zwei ganz wesentliche Aufgaben. Zum einen stiftet sie Zusammenhalt und zieht sich wie ein roter Faden durch den Film. Zum anderen verbindet sie das Schaffen einer formalen Einheitlichkeit mit der Artikulation einer Grundstimmung, die so auch zur Grundstimmung des Films wird bzw. mit dessen vergleichbarer Grundstimmung verschmilzt.

Es ist eben die Platzierung innerhalb des Film, die dazu führt, dass die relativ kleine Menge Musik einen entscheidenden Einfluss auf die Stimmung des gesamten Films hat. In seiner CD-Besprechung einer Soundtrack-Kompilation mit Philippe Rombis Musik aus drei Ozon-Filmen beschreibt Jonathan Broxton die Musik mit folgenden Worten.

Die Musik von Rombi ist vollständig orchestriert, sowie durch und durch geheimnisvoll, mit dunkel romantischen Geigen-Passagen und dem melancholischen Lamento vom Englischhorn (gespielt von Alain Marié), welches den thematischen Kern beherrscht.¹⁶

¹⁶ Übersetzt aus: <http://www.moviemusicuk.us/swimmingpoolcd.htm> (Stand: 21.11.2008)

Dabei hat Jonathan Broxton meiner Meinung nach mit seiner Charakterisierung der Musik als *durch und durch geheimnisvoll*, sowie *dunkel romantisch* das Wesen des musikalischen Ausdrucks genau getroffen. Gleichzeitig beschreibt er damit auch die Spannweite der eingesetzten musikalischen Mittel. Denn obwohl das musikalische Material und der verwendete Orchesterapparat weitestgehend dem der Klassik bzw. der Romantik entsprechen, ist die Komposition eindeutig als eine der heutigen Zeit zu erkennen. Die Ursache dieses Sachverhaltes soll anhand von Notenbeispielen analysiert werden.

Titelmusik

Der Einsatz der Musik erfolgt mit dem ersten Bild, einer Totale der Seine in Paris. Zuvor war jedoch bereits für gut zehn Sekunden unter den Namenstafeln (rote Schrift auf schwarzem Hintergrund) die Atmosphäre der Großstadt zu hören. Ein Ansatz, der Authentizität vermittelt. Im weiteren Verlauf sind Musik und Hintergrundgeräusche gemeinsam zu hören.

Das in der CD-Kritik angesprochene Geheimnisvolle der Musik zeigt sich gleich in den ersten Klängen und lässt sich an einer Reihe kompositorischer Mittel festmachen. Zu nennen wären da zum einen das tiefe und lang ausgehaltene Cis der Bässe und Celli (dem ersten Ton überhaupt), zum anderen das Tremolo der Streicher und die Arpeggios der Harfe, die in der auf dem Hauptthema gründenden Harmonik – einem f-Moll mit hinzugefügter Sexte – für die mysteriöse Atmosphäre sorgen. Die Einwürfe in Achteln vom Klavier weisen auf ein Material hin, das in den nächsten beiden Musikeinsätzen als Begleitung in der Harfe erscheinen wird (siehe weiter unten).

Nach einigen Takten der rein klanglichen Einleitung ertönt mit dem Hauptthema im Englischhorn der melodische Grundgedanke. Bei der instrumentatorischen Entscheidung für das Englischhorn mag dessen zurückhaltend klagender Klangcharakter ausschlaggebend gewesen sein, ist dieser doch angesichts des im Film folgenden emotionalen Weges der Hauptfigur durchaus passend.



Abbildung 1: Das Hauptthema aus „Unter dem Sand“

Im Hauptthema überwiegen die langen Notenwerte. Die ersten vier Takte hinterlassen so, wie sie das zweigestrichene D umkreisen, einen statischen Eindruck, erst in der zweiten Hälfte des Themas kommt mehr Bewegung auf. Gleichzeitig bringt letztere eine kadenzierende Harmonik. Über die Dur-Dominate (C-Dur) in Takt 5 und dem verminderten Septakkord auf der zweiten Stufe mit Nonenvorhalt in Takt 7, welcher sich in Takt 8 auflöst, geht es zurück zur Tonika f-Moll. Interessanterweise fehlt dem verminderten Septakkord seine verminderte Quinte, was die Deutung als Dominantseptnonenakkord erschwert, da in diesem dann die leittönige Terz fehlen würde. Die Taktart ist nun eindeutig als $\frac{3}{4}$ zu identifizieren, das Tempo mit ungefähr 81 Schlägen pro Minuten ein wenig getragen, aber nicht schleppend, zusammen erzielen sie eine feierliche Wirkung, die die wundersame Grundstimmung noch verstärkt.

Im Takt 9 des Themas beginnen Celli und Bratschen mit einer dreitönigen in Sekundschritten aufwärtsgerichteten und in Viertelnoten schreitenden Begleitfigur (fis, gis, a). Diese wird in Takt 10 wiederholt und setzt sich auch nach dem Wiedereinsetzen des Themas in Takt 11 fort, wird jedoch später an die Harmonik angepasst. Das zweite Erscheinen des Themas selbst erfolgt zur ersten Hälfte in Oktaven in den Violinen. Was zusammen mit der neuen Begleitfigur die Musik klanglich öffnet bzw. weitet und damit den Eindruck zu verallgemeinern vermittelt. In der zweiten Hälfte der Wiederholung des Themas wird es wieder intimer, hier übernimmt erneut das Englischhorn die Führung, das Klavier hingegen die Aufgabe der Begleitung. Gleichzeitig wird die Titelmusik gegen Ende fast vollständig vom Lärm der Uferstraße

übertönt. Die Motivation ist hier sicher die gleiche wie die für die Großstadtatmosphären zu Beginn – ein möglichst hohes Maß an gefühlter Authentizität.

Wiedersehen

Wie bereits erwähnt, erscheint Jean Marie mehrere Male nach seinem Verschwinden, jedes Mal in ihrem langjährigen gemeinsamen privaten Rückzugsort, in ihrer bis dahin gemeinsamen Wohnung. Je nach Zählweise gibt es zwei bis vier dieser Wiedersehen. Egal wie man zählt, sie werden mit jedem Mal kürzer. Die ersten beiden und entscheidenden Male kommt es auch zu einem Wortwechsel zwischen Marie und ihrem eigentlich verschollenen Partnern. Nur diese beiden Ereignisse werden auch musikalisch unterstützt. Zusammen mit der ebenfalls bereits angesprochenen, interessanterweise musikfreien, dadurch aber auch ungeschöner und intensiveren Befriedigung Maries durch vier Männerhände, von denen zwei Jean zugehören scheinen, befinden sie sich auf relativ engen Raum dicht beieinander, nämlich innerhalb des zweiten Viertels. Ein letztes Mal ist Jean zu sehen, wenn er zu Beginn des letzten Viertels kurz in der Tür zu stehen scheinend Marie und Vincent beim Sex beobachtet.

Die musikalische Gestaltung der beiden ersten Wiedersehen ist ganz ähnlich. Auf dem gleichen Material wie die Titelmusik basierend, fehlt hier das in der Musik zu Beginn des Filmes noch vorhandene Schwere und Dunkle. Unterstrichen wird damit das Irreale der Situation. Es scheint fast, als wäre das Gewicht der wirklichen Welt von Jeans und durch die Freude über sein Wiedererscheinen auch von Maries Schultern genommen worden. Es ist übrigens auch der einzige Einsatz außerszenischer Musik unter einem Dialog, wie bereits darauf hingewiesen, eine Kopplung auf die Francois Ozon ansonsten verzichtet.

Eine in der Interpretation zu findende Ursache für die größere Leichtigkeit ist das im Vergleich zur Titelmusik höhere Tempo (es liegt jetzt bei MM 83). Instrumentarisch erzielt Philippe Rombi diesen Effekt unter anderem durch den Verzicht auf

tiefe Streicher. Komposition und Instrumentation sind auf eine große Durchsichtigkeit hin angelegt.



Abbildung 2: Die Begleitstimme der Harfe bei den Wiedersehen

Eröffnet werden beide „Wiedersehen“-Musikeinsätze von der Harfe. Im ersten mit einer zunächst in Vierteln schreitenden und ab dem Einstieg der Violinen (diesmal nicht in Oktaven, sondern unisono) mit dem Thema ab Takt 5 in Achteln fließenden Figur (siehe Notenbeispiel). Das eingestrichene F in der Harfe ist dabei der tiefste Ton. Ab Takt 9 (also 4 Takte nach Beginn des Themas) setzt das Klavier mit dem Thema ein, so dass es zu einer kurzen Imitation kommt. Vier Takte später spielen Klavier und Streicher (vermutlich die Bratschen) unisono, die Streicher diesmal eine Oktave tiefer. Dadurch, dass die Kopplung zwischen den beiden Klangcharakteren frei gestaltet ist, entzieht sich die Musik geschickt einer zu hohen Vorhersagbarkeit. Beachtenswert sind zudem die Takte 11 und 12, wo sich die Harmonisierung (nun ein sich in die Dur-Dominante auflösender Quartsextakkord) vereinfacht hat, was ebenfalls zu mehr Klarheit führt.

Im zweiten erklingen die Achtel von Beginn an. Das mag sowohl an seiner kürzeren zeitlichen Ausdehnung als auch daran liegen, dass ein Vorstellen und Entwickeln der Figur bei ihrem zweiten Erscheinen nicht notwendig ist. Das Thema erscheint auch hier nach vier Takten in den Violinen, da es diesmal nur einmal erklingt, ist es auch nicht in anderen Instrumenten zu hören.

Die beiden Musiken enden offen. Besonders deutlich beim ersten „Wiedersehen“, wo die Musik auf einem f-Moll-Akkord mit kleiner Sexte zu stehen kommt, der zwar einerseits eine tonikale Funktion übernimmt, andererseits nicht zuletzt auf Grund des die Sekundreibung betonenden Satzes für einen Abschluss zu dissonant scheint. Die für diesen Satz notwendigen Akkordstimmen von Streichern in mittlerer

bis tiefer Lage führt Rombi bereits vier Takte zuvor ein, während in einer letzten Wiederholung des Themas lediglich dessen zweiter Teil erscheint.

Beim zweiten „Wiedersehen“ ist nicht genügend Platz für eine ähnliche Vorbereitung. Hier erklingt der selbe Schlussakkord direkt in Anschluss an das Thema, unterdessen die Achtelfigur der Harfe noch zwei Takte weiterläuft und dabei retardiert. Der derartig erreichte Stillstand verbleibt noch einen Takt, so dass Musik- und Bildende übereinstimmen.

Finale und Abspann

Anders als die vorherigen Stellen mit Musik Rombis ist die letzte vergleichsweise ausladend. Mit fast fünf Minuten Länge ist die Musik für das Finale und den Abspann die mit Abstand längste im gesamten Film und macht allein bereits ein knappes Drittel der Gesamtmusik aus. Die Ursachen liegen zum einen sicher in der Länge des Abspanns (und der Menge an Informationen in ihm) an sich, aber auch dramaturgische Gedanken werden eine Rolle gespielt haben.

Eine dieser dramaturgischen Ideen ist die Verbindung der Abspannmusik mit der für das Finale. Auf diese Weise wird in Einklang mit den bereits erwähnten Hauptaufgaben der Musik – Zusammenhalt und Grundstimmung – ein durchgehender Fluss erzeugt. Da die gesamte Musik vom Hauptthema ausgeht und Philippe Rombi an neuem thematischen Material nur ein achttaktiges Nebenthema einführt, ist aus kompositorischer Sicht sowohl die Differenzierung zwischen Finale und Abspann, als auch die Ausgestaltung und Entwicklung der Musik unter den Rolltiteln von Interesse.

Wie bereits beschrieben, ist die letzte Szene sowohl für Marie, als auch für den Zuschauer ein Wechselbad der Gefühle. Der Einsatz der Musik erfolgt genau in dem Moment des Umschwungs. Da dieser Umschwung die Abkehr von einer wirklichen Verarbeitung des Verlustes und die Rückkehr zum Status Quo, also zur Unfähigkeit die Existenz des Unglücks zu akzeptieren, bedeutet, ist auch das Wiederein-

setzen der Musik mit dem Hauptthemas eine dramaturgisch konsequente Entscheidung.

Diese Stelle ist die persönlichste und intimste in Rhombis Musik zu „Unter dem Sand“. Sie erinnert in ihrem Gestus an Kammermusik der Romantik. In der eröffnenden viertaktigen Einleitung im Klavier begleitet die linke Hand in gebrochenen Akkorden die rechte mit ihren Fragmenten des Hauptthemas, bevor dieses in voller Gestalt im Solo-Cello erklingt und sich das Klavier auf die Aufgabe der Begleitung konzentriert. Ab Takt 13 führt das Klavier allein fort, indem es sich wieder selbst begleitend das Material des Hauptthemas motivisch weiterspinnt. Erst ab Takt 23 erscheint ein deutlich erkennbar neuer thematischer Gedanke.



Abbildung 3: Das Nebenthema aus der Abspannmusik

Das Erscheinen dieses stark von Sequenzen geprägten und auf Grund dessen wenig prägnanten Nebenthemas¹⁷ koinzidiert mit dem Verschwinden aller O-Töne und Atmos. Während das Hauptthema eher statisch wirkt, ist dieser neue Gedanke von einer fließenden Bewegung und einer auf die Sequenzen zurückgehenden hohen Vorhersagbarkeit gekennzeichnet. Auch in der Wirkung auf den Zuschauer stellt es einen Gegenpol zum Hauptthema dar. Während letzteres eine geheimnisvolle Unbestimmtheit vermittelt, so, als befände sich Marie in ihrer eigenen Welt zwischen Wirklichkeit und Illusion, vermittelt das Nebenthema das Gefühl, mit dieser Un-

¹⁷ Die Bezeichnung Nebenthema wurde gewählt, um zu verdeutlichen, dass es sich um ein Material von untergeordneter struktureller Wichtigkeit handelt. Assoziationen zur Sonatenhauptsatzform sind nicht impliziert.

entschiedenheit zu brechen und diese durch eine bestimmte Emotion, die Melancholie, zu ersetzen.

Wie ein Blick auf die Tabelle 1 zeigt, setzt sich der Wechsel zwischen Haupt- und Nebenthema auch während des Abspanns fort, eine Entscheidung, der neben innermusikalischen Gründen die dramaturgische Absicht zu Grunde liegen könnte, zwischen dem Fortführen der Grundstimmung des Films (der glaubwürdigsten Variante einer Weiterentwicklung der Handlung) und dem Wunsch des Zuschauers nach einem Abschluss der Handlung und einem Ende des Status Quos¹⁸ zu vermitteln.

Mit dem Ausblenden der letzten Einstellung und dem Beginn des Abspanns verliert die Musik ihren kammermusikalischen Charakter. Die größere Weite und klangliche Ausdehnung des nun wieder übernehmenden orchestralen Klangapparates verhilft der Musik zu einem höheren Grad an Allgemeingültigkeit. Dabei erfolgt thematisch lediglich eine wortwörtliche Wiederholung des soeben vorgestellten Nebenthemas. Dass diese im Englisch Horn erfolgt, stellt einen Brückenschlag zum Beginn des Films dar, wo es ebenfalls dieses melancholisch klingende Doppelrohrblattinstrument war, das als erste Klangfarbe melodisch in den Vordergrund trat.

Musikalisch bemerkenswert ist auch der weitere Verlauf der Abspannmusik. Der vermittelte Ausdruck ist, abgesehen von der bereits erwähnten Kontrastierung von Haupt- und Nebenthema, relativ homogen. Weitere neue Themen werden nicht eingeführt. Stattdessen sichert sich Rombi das Interesse des Zuhörers, in dem er die beiden Themen von verschiedenen Seiten beleuchtet. In musikalische Parameter übersetzt, erzielt er dies mit einer changierenden Instrumentation und einer im Gegensatz zur restlichen Filmmusik beweglichen Harmonik.

Die Orchestrierung bzw. die Instrumentation stammt in diesem Falle vom Komponisten, also von Philippe Rombi selbst. Dieser Teil seiner Arbeit spielt für ihn denn auch eine wichtige Rolle, wenn gleich er findet, dass sie nicht genügend Beachtung findet. So äußerte er sich dazu in einem Interview mit folgenden Worten:

¹⁸ Vergleiche hierzu auch die zahlreichen Untersuchungen zum Phänomen des „Happy Ends“

Im Allgemeinen ist es den Leuten gleich, wer die Musik orchestriert, die Hauptsache für die Zuhörer oder Produzenten ist die originäre Komposition. Die Orchestration wird in Frankreich gesondert beachtet. Für „Happy Christmas“ habe ich eine Originalorchestration für „Stille Nacht“ erstellt und niemand hat darüber mit mir gesprochen. Ich ziehe es vor, wenn man über meine Musik spricht, aber es ist trotzdem eine Übung, an der ich gern arbeite.¹⁹

Auffälligstes Merkmal der Instrumentation ist die ab Takt 49 einsetzende Solo-Violine als neues und somit auf die Abspannmusik beschränktes Timbre. Als ein Soloinstrument, noch dazu als ein solches mit einer hohen Expressivität, fügt es dem Verallgemeinernden des Orchesters eine individuelle Komponente hinzu, jedoch ohne dabei den bewusst intimen kammermusikalischen Charakter der ersten 22 Takte zu besitzen. Vielmehr kann sich die Musik nun vom Bild lösen und über ihre bisherige Zurückhaltung im Ausdruck hinauswachsen.

Philippe Rombi hat sich in einem Interview zu der Verwendung der Solo-Violine in der Filmmusik geäußert und kam dabei auch auf Abspannmusik zu „Unter dem Sand“ zu sprechen. Gefragt nach filmmusikalischen Klischees und ob Komponieren für das Kino nicht auch das Vermeiden ausgetretener Pfade bedeutet, antwortete er:

Es gibt nichts abwegigeres als einen Regisseur, der Ihnen sagt „Was? Du legst Streicher unter eine Liebesszene? Das ist ein Pleonasmus, das ist redundant.“ Ich sage dann: „Ja, wenn du willst, werde ich Blechbläser und eine Maultrommel verwenden. Wenn du willst, können wir das versuchen.“ Ich sage nicht, dass man Geigen verwenden muss, immer wenn es einen Kuss gibt, es geht anders. Aber in einem gegebenen Moment wird sich eine Sache nicht ausdrücken lassen, die nicht mit dem Bild zusammen geht. Ich weiß nicht.

Für eine Liebesgeschichte versucht man, dass es ein hübsches Bild gibt, dass die Schauspieler nicht zu unansehnlich sind. Für einen Jungstar wird man kein hässliches Entlein nehmen, obwohl, zur heutigen Zeit macht man es vielleicht genau so:

¹⁹ Übersetzt aus: Philippe Rombi in einem Interview mit Benoit Basirico am 24.01.2006, französisches Original veröffentlicht auf: <http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=rombi-ent2> (Stand: 02.05.2009)

man nimmt einen sehr scheußlichen Kerl mit schlechten Zähnen und so. Warum muss man in der Musik immer das Gegenteil machen? Andererseits, wenn sie etwas erklärt, wenn sie etwas anderes ausdrückt ohne dabei in das Klischee der Solo-Geige zu fallen, dann ja. Aber einmal habe ich mich selbst geschlagen.

Über den Abspann von „Unter dem Sand“ habe ich eine Solo-Geige gelegt. Als ich Francois davon erzählt habe, meinte er: „Oh dort! Eine Geige?“ Ich aber habe ihm gesagt: „Warte es ab, ich werde Dir nicht die kleinen Hausschuhe weißen Satins machen, es ist das, was ich im Kopf habe.“ Die Geige kann eine edle, tiefe, dramatische Seite haben und nicht nur die rein klangliche.²⁰

Auffallend an der Harmonik ist die Tatsache, dass die beiden Themen an sich nicht neu harmonisiert werden, sie aber immer wieder in einer neuen Tonart erscheinen. Ausgangspunkt ist f-Moll, welches auch bei den vorherigen Musikeinsätzen die Rolle der Tonika übernommen hatte. Weitere Stationen sind ein längerer Abschnitt in h-Moll und ein nur kürzerer in c-Moll. Das Stück endet in b-Moll, nachdem diese Tonart 16 Takte zuvor erreicht wurde.

Interessant ist das tonartliche Verhältnis der Musik Rombis zu den anderen Musikeinsätzen im Film. So ist h-Moll bereits zuvor in Chopins Prélude Opus 28 Nr. 6, sowie in Portisheads „Undenied“ als Grundtonart zu hören. Nachdem die originär komponierte Musik lange Zeit in f-Moll und damit in einem Tritonus-Verhältnis zu diesem h-Moll steht, wird es doch noch von ihr erreicht. Sie verweilt auf dieser Stufe für 32 Takte, endet jedoch schließlich einen Halbton tiefer in b-Moll. Aufgrund der Entfernung zwischen den Tonarten setzt sich die originäre Filmmusik so deutlicher von den übrigen Musiken ab. Das zweite Chopin Prélude in H-Dur und Dvořáks Slawischer Tanz in e-Moll sind tonartlich dicht bei h-Moll. Lediglich der vierte Satz aus Mahlers 2. Sinfonie und das Chanson „Septembre“ stehen in b-Tonarten. Über den Einsatz vorbestehender Musiken mehr in einem späteren Kapitel.

²⁰ Übersetzt aus: Philippe Rombi in einem Interview mit Christian Lauillac am 28.09.2004, französisches Original veröffentlicht auf: http://www.ecranlarge.com/article-details_c-interview-28.php (Stand: 02.05.2009)

Erreicht werden diese harmonischen Stationen mit Hilfe zweier kompositorischer Techniken. Der Wechsel von h-Moll nach c-Moll erfolgt durch eine unvermittelte Rückung, welche den Zuhörer überrascht, aber auch das nachfolgende Hauptthema neu und andersartig klingen lässt.

Sowohl das auf f-Moll folgende h-Moll, als auch das auf c-Moll folgende b-Moll werden mittels einer Modulation erreicht. Die enge Verwandtschaft der verwendeten harmonischen Entwicklung mit solchen des klassischen Tonsatzes macht eine Untersuchung der ersteren nach den Analyse-Techniken der letzteren möglich und lässt diese auch interessant erscheinen. Beide Modulationen sind in Tabellenform schematisch dargestellt.

Funktion	t	D	t _{P_M} → S	♭D ⁷	♭ ₇ ⁹	t
Bezeichnung	f-Moll	C-Dur	E-Dur	Cis-Dur ⁷	Fis-Dur ₇ ⁹	h-Moll

Tabelle 1: Aufbau der ersten Modulation

Die Umdeutung geschieht im ersten Fall auf E-Dur, welches in f-Moll als Untermediante der Tonikaparallele bereits weit von der Ausgangstonart entfernt ist. In der Zieltonart ist die Verwandtschaft mit der neuen Tonika als Dur-Subdominante hingegen deutlich größer, auch wenn es hier ebenfalls kein leitereigener Klang ist. Die Doppeldominante mit Septime, sowie die Dominante mit Septime und kleiner None sind normaler Bestandteil einer erweiterten klassischen Kadenz. Beide Akkorde treten ohne ihren Grundton auf, eine Tatsache, die für die Doppeldominante nicht ungewöhnlich ist, im Falle der Dominante durch den fehlenden Quintfall zur Tonika jedoch die Endgültigkeit und die Festigkeit des Modulationsziels relativiert. .

Funktion	s	D	t → Sp	♭ ₇ ⁹	Siehe Text	t
Bezeichnung	f-Moll	G-Dur ⁷	c-Moll	F-Dur ₇ ⁹	D-Dur ⁷	b-Moll

Tabelle 2: Aufbau der zweiten Modulation

Die zweite Modulation ist weitgehend eine diatonische. die alte Tonika wird umgedeutet zur Subdominantparallele, worauf mit dem grundtonlosen Dominantsept-

nonenakkord eigentlich bereits der vorletzte Schritt der Kadenz zum neuen tonalen Zentrum erreicht wäre, welches ohnehin nur eine Quinte vom alten entfernt ist. Interessant ist jedoch der zwischen dieser Dominante und der neuen Tonika liegende Klang.

Bei diesem handelt es sich um einen Akkord mit den Tönen eines D-Dur-Septakkordes. Eine Deutung im funktionalen Kontext von h-Moll ist möglich, wenn man ihn als einen Dominantseptnonenakkord ohne Grundton und mit verminderter Septime betrachtet. Die verminderte Septime ermöglicht das Erreichen der Mollterz der neuen Tonika in einem abwärtsgerichteten Halbtonschritt. Gleichzeitig bleibt zwischen den beiden Klängen eine gefühlte Großterzverwandtschaft bestehen, die erreichte Tonika klingt so frisch und unverbraucht.

Dies zeigt, dass Rombi auch bei den Modulationen nicht an einem möglichst unmerklichen Erreichen der neuen Tonart, sondern stattdessen an der erfrischenden, aber auch entrückenden Wirkung fernerer und unvermittelter Verwandtschaften interessiert war. Dies wird umso deutlicher, wenn man sich die Tritonusbeziehung zwischen f-Moll und h-Moll vor Augen hält. Wirkungsvoll unterstützt wird dadurch freilich der ohnehin in der Musik vorhandene geheimnisvolle Charakter.

Am Ende der Untersuchungen sei angemerkt, dass die einzelnen musikalischen Bausteine, so wie sie in der Tabelle 3 zeilenweise dargestellt sind und wie sie teilweise genauer untersucht wurden, zusammengesetzt ein einziges Stück Musik ergeben und diesem einen übergeordneten Bogen verleihen. Dieser Bogen wird charakterisiert durch einen allmählichen Anstieg der emotionalen Anspannung, die sich erst nach Erreichen der finalen Tonart b-Moll wieder ein wenig zu lösen beginnt.

Takt	Länge	Material	Hervortretende Instrumente	Tonart	Tempo
1	4	Thema (1. Teil)	Klavier	f	82
5	8	Thema	Klavier & Solo Cello	f	110

Takt	Länge	Material	Hervortretende Instrumente	Tonart	Tempo
13	10	Weiterspinnen	Klavier & Solo Cello	f	110
23	8	Nebenthema	Klavier	f	100
31	8	Nebenthema	Engl. Horn & Streicher	f	85
39	8	Thema	Klavier & Streicher	f	72
47	2	Abschluss Thema	Klavier & Streicher	f	78
49	8	Thema	Solo Vln., Streicher	f	74
57	8	Modulation	Solo Vln., Streicher & Harfe	s. Tab.	75
65	2	Begleitfigur	Klavier & Streicher	h	74
67	8	Nebenthema	Solo Vln., Streicher & Harfe	h	74
75	4	Einschub	Engl. Horn, Streicher & Harfe	h	78
79	8	Thema	Violinen, Solo Vln & Engl. Horn	h	78
87	8	Nebenthema	Solo Vln. & Streicher	h	78
95	2	Begleitfigur	Klavier & Streicher	h	84
97	8	Thema	Engl. Horn, Streicher & Harfe	c	83
105	8	Modulation	Solo Vln., Klavier & Streicher	s. Tab.	77
113	2	Begleitfigur	Klavier & Streicher	b	77
115	8	Nebenthema	Solo Vln., Streicher & Harfe	b	77
123	4	Thema (Anlehnung)	Engl. Horn, Flöte & Streicher	b	70
127	2	Begleitfigur	Harfe & Streicher	b	68

Tabelle 3: Schematischer Aufbau der Musik für Finale und Abspann

Vorbestehende extra-diegetische Musik

Neben der untersuchten Musik Philippe Rombis gibt es drei weitere Stücke, die der extra-diegetischen Klangebene zu zurechnen sind. Bei zwei handelt es sich um Songs, die sich jedoch in ihrem Stil stark voneinander unterscheiden. Im dritten Fall ist es ein Prélude von Chopin, welches Eingang in die dramaturgische Tongestaltung gefunden hat.

Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, was zur Auswahl der Kompositionen und zur Entscheidung für diese bereits existierende Stücke (und damit gegen neu zu erschaffende) geführt haben könnte, sowie, wie sie sich in Bezug auf die originär komponierten Musiken verhalten. Zunächst soll es jedoch um ein paar allgemeine Aspekte bei der Verwendung von vorbestehenden Musiken gehen.

Mögliche Vor- und Nachteile bei der Verwendung präexistenter Musik

Mit der Frage, in wie weit sich mit vorbestehenden Stücken eine adäquate musikalische Gestaltung eines Films erzielen lässt, die der Dramaturgie des Bildes gerecht wird, wird sich seit den Anfängen des Kinos auseinander gesetzt. Auch wenn dies zunächst unter ausgesprochen pragmatischen Gesichtspunkten geschah, wie es die frühe Filmmusikgeschichte mit ihren SO-Ausgaben und Kinotheken zeigt.

Die Tatsache, dass die Komposition neuer Stücke im Laufe der Zeit die Regel wurde, liegt an einer ganzen Reihe von Unzulänglichkeiten der ursprünglich gängigen Praxis. So wurde das Nebeneinander von aus unterschiedlichsten Werken stammenden, aus ihrer ursprünglichen dramaturgischen Stellung in diesen Werken herausgerissen Ausschnitten als störend empfunden und eine verbindende Einheitlichkeit vermisst. Gleichzeitig gab es eine Abnutzung solcher Stücke, die in verschiedenen Filmen bei ähnlichen Situationen immer wieder eingesetzt wurden.

Im Normalfall ist zumindest eine teilweise Kenntnis des verwendeten Musikstils und der mit ihm verbundenen filmmusikalischen Konventionen jedoch notwen-

dig, um die Intention, die hinter der eingesetzten Musik steht, zu begreifen oder zumindest die mit ihrem Einsatz die beabsichtigte Wirkung zu erfahren. Hans-Christian Schmidt schreibt in einem Aufsatz über die Funktion der Musik in Roman Polanskis Film „Rosemaries Baby“:

Der Hörer, der die Konvention einer Musik kennt, ist bereit, das Werk positiv zu beurteilen, und zwar schon deshalb, weil ihm sein Stil verständlich ist.²¹

Der große Vorteil des Einsatzes eines dem Zuschauer bekannten Stückes liegt darin, dass bei diesem innerhalb kürzester Zeit die mit dem Stück verbundenen Assoziationen aufgerufen werden. Beispielhaft sei hier ein Song von Jimi Hendrix genannt, der sofort Erinnerungen bzw. Gedanken an die Zeit Ende der 60er Jahre aufkommen lässt. Claudia Bullerjahn führt in Ihrem Buch „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“ zum gleichen Thema aus und weist zugleich auf die Kehrseite hin, die damit stets verbunden sein kann:

Die Möglichkeit der Meinungsbeeinflussung durch Filmmusik setzt deshalb mit Sicherheit gewisse Erfahrungen und Persönlichkeitsmerkmale des Rezipienten voraus. Ferner dürfen beim Zuschauer schon vorhandene Einstellungen und Werturteile nicht außer acht gelassen werden.²²

Es ist davon auszugehen, dass viele Menschen gerade bei Songs eine starke emotionale Bindung an die Zeit bzw. den Zustand haben, in der sie das entsprechende Stück erstmalig intensiv gehört haben. Dies kann dazu führen, dass die Empfindungen des Zuschauers nicht mit denen vom Regisseur beabsichtigten übereinstimmen, ihnen im ungünstigsten Falle sogar entgegen stehen. Bezogen auf das Jimi Hendrix Beispiel könnten intensive Erinnerungen an eine erste Liebe den eigentlich intendierten Anklang an die Protestbewegungen der späten 60er Jahre mehr oder weniger stark überlagern.

²¹ Hans-Christian Schmidt: *Wesensmerkmale und dramatische Funktion einer Musik in Roman Polanskis Film Rosemaries Baby*, aus Hans-Christian Schmidt (Herausgeber): *Musik in den Massenmedien*, erschienen bei Schott 1976, Seite 265

²² Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, erschienen im Wißner-Verlag, 2001, Seite 253

Der emotionale Zustand des Zuschauers in einem solchen Moment lässt sich am besten mit dem auf Leon Festinger zurückgehenden Begriff der kognitiven Dissonanz beschreiben.²³ Dieser Zustand entsteht aufgrund von Diskrepanzen zwischen verschiedenen Kognitionen. In diesem Fall zwischen früheren Erfahrungen, Gefühlen oder Einstellungen. Dazu nochmal Claudia Bullerjahn:

*Bei disparater oder diskrepanter Relation macht die durch die gegensätzlichen Assoziationskomplexe erzeugte kognitive Dissonanz eine Interpretation erforderlich, deren Ausrichtung durch die Filmbestandteile nicht vollständig definiert ist. Es ist deshalb keineswegs sichergestellt, daß der Betrachter den Film in der von den Filmmachern intendierten Weise versteht.*²⁴

Es wäre also sinnvoll, wenn man sich vor der Entscheidung für ein konkretes Musikstück versucht vor Augen zu führen, wie dieses von einem Großteil der Zuschauer rezipiert wird. Man wird so abschätzen können, ob innerhalb eines bestimmten Kulturkreises eine weitgehend einheitliche Interpretation erfolgen dürfte. Um ein letztes Mal auf den jung verstorbenen Gitarristen zurückzukehren, im Falle der von ihm gespielten Variante der amerikanischen Nationalhymne ist bei Erwachsenen jüngeren bis mittleren Alters mit ansatzweiser westlicher Sozialisation eine Assoziation mit Woodstock und seinem zeitgeschichtlichen Umfeld nahezu vorprogrammiert.

Diese Problematik erübrigt sich, wenn eine weitgehend unbekannte Komposition eingesetzt wird. Diese muss dann jedoch genauso wie originäre Filmmusik vom Zuschauer zunächst erfasst und dann anhand des angewendeten Stils und der Konventionen in denen sie sich bewegt, bewertet werden. Des öfteren wird daher der Kompromiss praktiziert, eine Neuinterpretation eines bekannten Werkes zu gebrauchen. Ein gutes Exempel hierfür ist der Rolling-Stones-Titel „You Can't Always Get What You Want“. Es scheint möglich zu sein, durch eine neue Aufnahme und eine frische Interpretation den Zeitbezug des Stückes zu verlieren, aber gleichzeitig seine inhaltliche, wie emotionale Aussage zu behalten.

²³ Leon Festinger: *A Theory of Cognitive Dissonance*, erschienen bei Stanford University Press 1957

²⁴ Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, erschienen im Wißner-Verlag, 2001, Seite 298

Werden mehrere vorbestehende Musikstücke nebeneinander eingesetzt, so treffen nicht nur ihre möglicherweise unterschiedlichen Stilstiken, sondern ebenfalls ihre jeweils eigenen Bedeutungswelten aufeinander. In seinem Buch „Handbuch der Filmmusik II“ hat sich Norbert Jürgen Schneider mit der Frage beschäftigt, wie trotzdem eine einheitliche und dramaturgisch sinnvolle Gestaltung erzielt werden kann.

Beim Kompilieren von Musikstücken zu einer Musikdramaturgie ist deshalb nicht nur zu prüfen, ob die Klangfarbe, das Grundtempo bzw. die Grundstimmung, die Länge der Phrasen zu den Filmbildern passen, vielmehr ist auch das mögliche Assoziationsfeld um die ausgewählten Musiktitel zu überdenken. Die dabei in Erscheinung tretenden „Zwischenwerte“ und Eventualitäten sind so differenziert, daß im idealen Fall das Kompilieren von Musikstücken durch den Autor des Filmes geschehen sollte. Wenn [...] präexistente Filmmusik nicht nur von außen als akustische Begleitung in den Film gelegt erscheint, sondern ihre Herkunft aus der subjektiven Intention des Filmemachers zu erkennen gibt, dann erscheint Archivmusik stimmig.²⁵

Neben dieser gerade beschriebenen Herangehensweise, in der die Einheitlichkeit der Musikgestaltung ihre Wurzeln in den ästhetischen Einstellungen und Vorlieben des Regisseurs hat und mit der sich im Idealfall ein bei aller Offenheit geschlossenes Gesamtwerk erzielen lässt, hält Norbert Jürgen Schneider die Unsicherheit bei den verantwortlichen Filmemachern bezüglich der zu komponierenden Musik und ihr oft vorhandener Wunsch nach einer möglichst großen Authentizität für die Hauptgründe, die zur Verwendung von vorbestehender Musik führen. Er zitiert den 1992 verstorbenen Regisseur Eberhard Fechner mit folgenden Worten:

Solche Musik, die z.B. schon auf Schallplatte vorliegt, hat bereits eine dokumentarische Vergangenheit, - und ich weiß, was ich bekomme! Solche Musik kann ich schon während des Drehens, beim ersten Schneiden einsetzen bzw. mitdenken, Komponierte Musik, die erst spät im Feinschnitt zum Film dazu tritt, ist oft ein Fremdkörper; außerdem muß ich sie nehmen, wie sie dann kommt ...²⁶

²⁵ Norbert Jürgen Schneider: *Handbuch der Filmmusik II*, erschienen im Ölschäger Verlag 1989, Seite 164

²⁶ Norbert Jürgen Schneider: *Handbuch der Filmmusik II*, erschienen im Ölschäger Verlag 1989, Seite 162

Auch wenn prinzipiell alles bisher in diesem Kapitel Gesagte gleichermaßen für jüngere Populärmusik wie für Werke aus Barock, Klassik oder Romantik gilt, gibt es bei der sogenannten ernsten Musik nicht zuletzt wegen ihren zumindest oberflächlich größer erscheinenden Nähe zur instrumentalen originären Filmmusik zusätzliche Reibungspunkte zwischen vorbestehenden und neukomponierten Stücken. Nach Norbert Jürgen Schneider sind Einsätze klassischer Tonkunst stets mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten:

Klassische Musik wird als Nicht-Filmmusik meist vorschnell eingesetzt, es ist zu prüfen, ob man die Musik nicht nur als vordergründiges Signal mißbraucht, ob die Filmbilder dem wirklichen Anspruch solcher Musik auch gerecht werden.²⁷

Dabei sieht er als Gründe für die Verwendung klassischer Musik, neben pragmatischen Gesichtspunkten wie der Rechtfreiheit von Werken, deren Komponisten mehr als 70 Jahre tot sind, ein bei den Regisseuren (und hier speziell bei deutschen) vorhandenes Bedürfnis nach Reinheit in der Kunst, die der Filmmusik mit ihrer Reputation eines Kunsthandwerks nicht zugetraut wird.

... es ist auch die immer noch deutsche Sucht nach Vertiefung und „Kultur“, die dazu motiviert, die eigenen Bilder mit so hehren Namen wie Bach, Beethoven oder Mahler aufzuwerten.²⁸

Nicht zuletzt steht der Filmkomponist vor der Herausforderung, sich mit den von ihm komponierten Musiken gegenüber der vorbestehenden Musik zu positionieren. Neben möglichen Versuchen sich mit der eigenen Musik auf die fremde zu beziehen und sich in Tonart, Stil oder Tempo dieser anzupassen, muss er für sich klären, wie er seine Aufgabe im Film sieht. Auf die Frage, ob er ein Projekt ablehnen würde, weil darin enthaltene vorbestehende Musiken eine zu große Wichtigkeit hätten, antwortete Philippe Rombi in einem Interview mit Benoit Basirico:

²⁷ Norbert Jürgen Schneider: *Handbuch der Filmmusik I*, erschienen im Ölschäger Verlag 1986, Seite 267

²⁸ Norbert Jürgen Schneider: *Handbuch der Filmmusik I*, erschienen im Ölschäger Verlag 1986, Seite 267

Das ist mir egal, wenn die Quellenmusik in einem anderen Stil ist als meine, wie, wenn Ozon im Vorspann von „5 x 2“ ein Lied von Paolo Conte, oder Portishead in „Unter dem Sand“ verwendet. Ich gerate nicht in Konflikt damit. Wenn man dagegen eine symphonische Musik dicht neben der meinen einsetzt, bedeutet das, dass man meine für nicht gut genug befunden hat oder aber es man vorzieht, eine Temp-Musik zu behalten. Das stört mich mehr.²⁹

Portishead (B. Gibbons/G. Barrow) - Undenied

Der Titel „Undenied“ der britischen Band „Portishead“ spielt eine wichtige Rolle bei der Gliederung des Films. So verlässt Marie mit seinem ersten Erklingen den Küstenort um nach Paris zurückzukehren und beendet damit die Exposition. Seine Wiederkehr erfolgt in dem Moment, in dem Marie zurück ans Meer fährt, womit das Finale des Films beginnt.

Verwendet wird im Film nur ein instrumentaler Teils des vom 1997 erschienenen und damit in der Entstehungsphase des Films noch recht aktuellen zweiten Portishead-Albums (das schlicht den Bandnamen zum Titel hat) stammenden Stücks. Die Musik wurde wahrscheinlich bereits während des Schneidens angelegt, die auf den Song abgestimmte Länge der beiden Szenen und die enge Verbindung mit dem Bild legen dies nahe. Es ist davon auszugehen, dass sich die Stimmung des Textes, der davon handelt, verletztlich und schutzlos sein, sowie nicht zurückgewiesen werden zu wollen, auch auf den instrumentalen Teil auswirkt.

Die Stimmung der Musik ist dann auch schwermütig und fast schon düster, was einer eher pessimistischen Interpretation der Worte entspricht. Ursächlich hierfür sind unter anderem der langsame, schleppende Rhythmus und die von h-Moll dominierte Harmonik. Der sparsame und gezielte Einsatz einzelner Töne vermittelt den Eindruck einer Lethargie.

²⁹ Übersetzt aus: Philippe Rombi in einem Interview mit Benoit Basirico am 24.01.2006, französisches Original veröffentlicht auf: <http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=rombi-ent2>

1 $\text{♩} = 74$

Piano *mf*

pp

Bass

5

Pno

Bass *mf*

9

Pno

Bass

13

Pno

Bass

Abbildung 4: Transkription des verwendeten Ausschnitts aus "Undenied"

Während das Düster-Schwermütige der Musik in Kombination mit dem Bild der entsprechenden Szenen fast schon zu aufgesetzt und zu illustrierend wirkt, entspricht das Lethargische haargenau dem inneren Gefühlszustand, in dem sich Marie

seit dem Verschwinden ihres Mannes befindet. Passend wurde die Musik in einer Kritik der Zeitschrift „The Source“ mit folgenden Worten charakterisiert:

„...crafted with care and eloquence, and somehow articulating the space that exists between the emotional and the physical.“³⁰

Bei Betrachtung der transkribierten Noten ist zu bedenken, dass sowohl das Microtiming, als auch die besondere Formung der verwendeten Klänge, die trotz ihres größtenteils elektro-akustischen Ursprungs deutlich in Richtung Sounddesign gehen, eine entscheidende Rolle für den letztendlichen Eindruck des Stückes spielen. Nicht ohne Grund ist ein Mitglied der Gruppe Toningenieur.

Am Rande soll nur kurz auf den Bandnamen hingewiesen werden, der der kleinen Heimatstadt eines Bandmitglieds an der Küste in der Nähe Bristols entlehnt ist. Eine gewisse Nähe zum Wasser ließe sich der gesamten Gruppe nachsagen, führt jedoch schnell in den Bereich der Spekulation. Schließlich fand und findet die Musik von Portishead in zahlreichen Filmen Verwendung.³¹

Barbara (Barbara/S. Makhno) – Septembre

Auch bei der zweiten zu besprechenden vorbestehenden Musik handelt es sich um einen an einer exponierten Stelle im Film eingesetzten Song. Es ist das Chanson „Septembre - *Quel joli temps*“, ein melancholisches Liebeslied, welches den Abschied von einer Liebe mit der Stimmung im Herbst vergleicht und dabei die Hoffnung auf ein Wiedersehen im Frühling mit anklingen lässt.

Das von Barbara (überwiegend Musik) zusammen mit ihrer langjährigen Mitarbeiterin Sophie Makhno (überwiegend Text) geschriebene und 1965 erstmalig veröffentlichte Stück markiert so etwas wie die Mitte des Films und bildet dort eine Art

³⁰ aus einer Kritik erschienen in *The Source*, Ausgabe 11/97, Seite 174

³¹ 25 Einträge bei der IMDb (unvollständig, z.B. fehlt *Sous le Sable*): <http://www.imdb.com/name/nm1011954/> (Stand: 18.02.2009)

Oase. Andrew Asibong beschreibt in seinem Buch über Francois Ozon die entstehende Situation und die daraus resultierende besondere Stimmung auf folgende Art und Weise:

*Marie's supermarket stroll in Sous le Sable, filmed with a dream-like sympathy by Ozon's camera while the French singer Barbara's performance of 'Quel joli temps' plays over the extra-diegetic soundtrack, is infused with exactly the same sense of 'authentic' interiority, sealing the character into a non-performed relation with the music (which, however, appears to be playing only in her head, if at all) that cannot be enjoyed with other characters, only with the equally enraptured spectator.*³²

„Septembre“ kann als ein typischer Vertreter der Gattung Chanson angesehen werden. Die das Stück eröffnende harmonische Wendung und das im zweiten Teil einsetzende und beiläufig gespielte Akkordeon sind nur zwei von vielen weiteren charakteristischen Stilmerkmalen. Damit unterscheidet es sich auch in einem wesentlichen Punkt von „Undenied“, dessen Stil zum einen eng an die Band Portishead gebunden ist und zum anderen zur Zeit der Filmentstehung noch recht neu war. Daher verlangt „Undenied“ nach einer Neu- bzw. erstmaligen Interpretation durch den Hörer, während bei „Septembre“, selbst wenn dieses konkrete Chanson nicht bekannt sein sollte, auf in der Regel vorhandene Erfahrungen und Wertungen mit der Gattung zurückgegriffen werden kann. Was dem Zuschauer freilich bleibt, ist das Zusammenbringen von Bild und Musik zur oben beschriebenen Wirkung.

Barbaras bürgerlicher Name war Monique Andrée Serf, sie wurde 9. Juni 1930 geboren und starb am 24. November 1997, also in einer relativen zeitlichen Nähe zur Entstehungsphase des Films, was für Francois Ozon ein zusätzlicher Grund für die Verwendung eines Stückes der Sängerin gewesen sein könnte. Gefragt nach der Auswahl der Musik, insbesondere nach dem Einsatz des Songs von Barbara antwortete er im Jahre 2000 in einem nun auf seiner offiziellen Website veröffentlichten Interview:

³² Andrew Asibong; *Francois Ozon*, erschienen bei Manchester University Press 2008, Seite 130

The image shows a musical score for the introduction and the first stanza of the song "Septembre". The score is written in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 100. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into four systems, each starting with a measure number in a box: 1, 5, 9, and 13. The first system (measures 1-4) is an instrumental introduction. The second system (measures 5-8) continues the instrumental introduction. The third system (measures 9-12) begins the first stanza with the lyrics: "Je- mais la fin d'é- té". The fourth system (measures 13-16) continues the first stanza with the lyrics: "n'a- vait pa- si belle. Les vi- gnes de l'an- née au- ront de beaux rai- sins. On voit se ras- sem- blier". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

1 $\text{♩} = 100$

5

9 Je- mais la fin d'é- té

13 n'a- vait pa- si belle. Les vi- gnes de l'an- née

17 au- ront de beaux rai- sins. On voit se ras- sem- blier

Abbildung 5: Einleitung und Beginn der ersten Strophe von „Septembre“

Chopin - Prélude Opus 28 Nr. 6 in h-Moll, Lento assai

6. *Assai lento.*

sotto voce

una corda

molto cantato

Abbildung 6: Die ersten Takte des Prélude Opus 28 Nr. 6 in h-Moll, Lento assai

(übernommen aus: Raoul Pugno: *Préludes & Rondos*, erschienen bei Universal Edition, Wien, ca.1905)

As Marie travels home on the metro after a disastrous viewing of a potential new apartment (it looks out directly onto a cemetery), the intra-diegetic sound cuts out altogether and is replaced by the extra-diegetic strains of Chopin, the effect of which is to exclude the noises of real life, sealing Marie and the viewer instead into a private compartment.³⁴

So beschreibt Andrew Asibong in seinem Buch „Francois Ozon“ den außer-szenischen Einsatz eines Werkes des aus Polen stammenden Komponisten und Pianisten. Neben der von ihm beschriebenen exponierten Stellung des Stücks in der Filmmischung, ist es eine weitere Besonderheit, dass darauf eine mehr als 18-minütige musikfreie Phase beginnt, die mit Abstand längste im Film. Das Prélude kann so lange nachklingen, ohne von einem neuen Musikeinsatz verdrängt zu werden.

Die Harmonik des Stücks selbst ist dominiert von h-Moll (einer Parallele zum sonst so verschiedenen Portishead Stück). Sechs der elf im Film zu hörenden Takte bewegen sich ausschließlich in der Tonika. In den Takten 6 bis 8 ist sie jedoch von Chromatik, Doppeldominanten und Vorhalten geprägt, was mit einer erhöhten emotionalen Anspannung korrespondiert. Das Tempo ist der Vortragsbezeichnung entsprechend ausgesprochen langsam, fast schon schleppend. Die Einspielung stammt

³⁴ Andrew Asibong; *Francois Ozon*, erschienen bei Manchester University Press 2008, Seite 89

von Philippe Rombi, was die Frage aufwirft, in wie weit er bei der Auswahl des Stückes involviert war.

Nobert Jürgen Schneider betrachtet den filmmusikalischen Einsatz von Kompositionen Chopins kritisch, ob wohl er deren Eignung bewundernd anerkennt. Und auch bei „Unter dem Sand“ wird man den von ihm vorgebrachten Vorwurf überprüfen müssen. Eine Frage, auf die es unterschiedliche Antworten geben wird. Jedoch sollte man Ozon die Konsequenz bei der Verwendung anrechnen, was den Vorwurf des Vordergründigen zumindest teilweise entkräftet. Doch hier die Worte Schneiders:

*Die Augenblickshaftigkeit Chopinscher Musik, ihre vollendete Lyrik und Stimmungskonzentration, macht sie zu perfekter Filmmusik. Schade! Chopins Musik ist sehr oft als vordergründiges Stimmungsmittel und meist sehr kitschigen Interpretationen (mit überdehnten Vorhalten u.a.) mißbraucht worden.*³⁵

Neben dem rein innermusikalischen Ausdruck dieses Klavierstückes könnte es für Francois Ozon auch bei diesem Musikeinsatz eine zusätzliche, außermusikalische Bedeutungsebene gegeben haben, die letztlich ausschlaggebend für die Auswahl war. Um diese verstehen zu können, ist es notwendig, die Entstehungsgeschichte der 24 Préludes zu kennen.

Frédéric Chopin schrieb den Zyklus größtenteils während eines mehrmonatigen, vom Herbst 1838 bis zum beginnenden Frühjahr 1839 währenden Mallorca-Aufenthalts mit George Sand, seiner damaligen Lebensgefährtin, und ihrem Sohn Maurice, dessen Rheumaleiden den Anlass für die Reise darstellte.³⁶ Chopin erhoffte sich von diesem Ortswechsel in den warmen Süden, den er mit einem Vorschuss von seinem Verleger auf die Préludes bezahlt hatte, jedoch auch für seine, durch die ihn zeitlebens plagende Tuberkulose geschwächte Gesundheit Besserung. Er brach daher hoffnungsvoll, sowie mit 17 teilweise recht frühen Skizzen und Bachs Wohltemperierten Klavier als Inspiration im Gepäck auf.

³⁵ Nobert Jürgen Schneider: *Handbuch der Filmmusik I*, erschienen im Ölschäger Verlag 1986, Seite 268 ff.

³⁶ Siehe auch: Ulrich Erckenbrecht: *Brief über Chopin*, erschienen im Muriverlag 2002, Seite 129 ff.

Die Reise wurde jedoch zum Alptraum. Das unverheiratete Paar wurde von der ortsansässigen Bevölkerung argwöhnisch betrachtet. Für alle drei gab es am Ende nur die Möglichkeit in einem alten Kloster unterzukommen. Das ohnehin sehr schlechte Wetter (es regnete ungewöhnlich oft) und die feucht kalten Gemäuern der Unterkunft waren wie Gift für Chopins angegriffene Gesundheit und damit das Gegenteil dessen, was der Aufenthalt eigentlich bewirken sollte. Hinzu kam, dass das Dunkle und Düstere des Klosters Chopin ebenso bedrückte. In einem Brief beschrieb er die Situation folgendermaßen:

„Nur einige Meilen entfernt zwischen Felsen und Meer liegt das verlassene, gewaltige Kartäuserkloster, in dem du dir mich in einer Zelle mit Tür, einem Tor, wie es nie in Paris eins gab, vorstellen kannst, unfrisiert, ohne weiße Handschuhe, blass wie immer. Die Zelle hat die Form eines hohen Sarges, das Deckengewölbe ist gewaltig, verstaubt, das Fenster klein, ...“³⁷

In dieser Umgebung entstand das Prélude Opus 28 Nr. 6, George Sand sagt von ihm: *„Es stürzt die Seele in tiefe Depression.“*³⁸ Als Chopin zehn Jahre später starb und auf dem Friedhof Père Lachaise beigesetzt wurde, spielte man das Stück zusammen mit weiteren (u.a. dem e-Moll Prélude) während der Trauerfeier.³⁹ Sowohl diese Verbindung mit dem Friedhof und dem Thema Tod, als auch die Entstehungsgeschichte mit ihrem gescheiterten, aber voller Hoffnung begonnenen Neuanfang stellen interessante Parallelen zu der Figur Marie her, deren Zuversicht von der Erinnerung an das mögliche, aber von ihr geleugnete Sterben ihres Mannes je zerstört wird.

Diegetische Musik

³⁷ Krystyna Kobylańska (Hrsg.): *Frydryk Chopin Briefe*. Henschelverlag 1983, Seite 160

³⁸ James Huneker: *Chopin - der Mensch, der Künstler*, erschienen bei G. Müller München & Berlin 1917, zitiert nach http://chopin.josefhoelzl.com/w_prelude28_6.php (Stand: 21.02.2009)

³⁹ Johannes Jansen: *Frédéric Chopin*, erschienen beim Deutschen Taschenbuch Verlag München 1999, Seite 138

Mahler - Sinfonie Nr. 2 in c-Moll „Die Auferstehungssymphonie“

Direkt in Anschluss an die Titelmusik ertönt im Autoradio von Marie und Jean ein Ausschnitt aus dem vierten Satz der zweiten Symphonie von Gustav Mahler. Aufgrund des orchestralen Gestus und der Tatsache, dass es keinen Dialog in der Szene gibt, entfaltet die Musik eine starke filmmusikalische Wirkung. Dabei hält Norbert Jürgen Schneider Mahlers Musik für als Filmmusik ungeeignet:

Mahlers Musik, die adäquat nur in ihrer Überdimensionierung und in ihrem Sich-Entwickeln verstehbar ist, entzieht sich dem Film durch ihre Längen.⁴⁰

Dieses Problem wird in „Unter dem Sand“ jedoch durch die Tatsache, dass es sich tatsächlich nur um innerszenische Musik aus dem Radio (bzw. von CD) handelt, weitestgehend umgangen. Sicherlich kann die Musik so nicht ihre volle Wirkung entfalten, aber das ist hier auch nicht notwendig. Die Musik dient in erster Linie der Beschreibung von Marie und Jean, einem Paar aus höheren und gebildeten Kreisen, sowie dem Zustand ihrer Beziehung, in dem ein Schweigen nicht als unangenehm empfunden wird.

⁴⁰ Norbert Jürgen Schneider: *Handbuch der Filmmusik I*, erschienen im Ölschäger Verlag 1986, Seite 270

2. Fag. 12

Contrafg. *pp*

3. 4. Horn in F *pp* *offen*

5. 6. *pp*

1. 2. Trmp. in F *pp* *I. espress.* *p*

1. Viol. 12 *pp*

2. Viol. *pp*

Viola *pp*

Altst. *(p)*
Der Mensch liegt in grösster Noth! Der Mensch liegt in grösster Pein! Je

Celli *pp* *geth.* *unis.*

Bass *pp*

23

1. Ob. *ppp* *rit.* *molto espress.*

1. Viol. *ppp*

2. Viol. *ppp*

Viola *ppp*

Altst. *(pp)* *rit.*
lie - ber möcht' ich im Him - mel sein, je lie - ber möcht' ich im Himmel sein!

Celli *ppp* *geth.*

Bass *ppp* *rit.*

U. E. 2933.

Abbildung 7: Seite 2 des vierten Satzes "Urlicht" aus Gustav Mahlers 2. Sinfonie
(Gustav Mahler - Symphonie II c-Moll – revidierte Fassung, erschienen bei Universal Edition, Wien, 1971)

Gleichzeitig setzt die Musik die geheimnisvolle Stimmung des Anfangs fort. Pianissimo spielende Streicher in einer tiefen bis mittleren Lage intonieren eine komplexe Harmonik, die sich an der Grenze des funktionalen Zusammenhalts befindet. Die darauf sitzende, aber frei zu schweben scheinende Altstimme verstärkt den Eindruck des Entrücktseins.

Der Text, der schließlich der Sinfonie ihren Beinamen „Die Auferstehungssymphonie“ gab, ist ein von Mahler stark bearbeiteter Text von Friedrich Gottlieb Klopstock. Mahler kam mit diesem bei der Trauerfeier für Hans von Bülow in Berührung, einer Veranstaltung auf der auch zwei Sätze aus Brahms „Deutschem Requiem“ zu hören waren.⁴¹ Dieser findet jedoch nur im 5. und letzten Satz Verwendung. Der Text des vierten Satzes (dem ersten der Symphonie in dem Gesang erscheint) hingegen stammt aus „Des Knaben Wunderhorn“, einer bekannten Sammlung von Volksliedtexten. Er ist mit „Urlicht“ überschrieben, die drei im Film zu hörenden (dessen ungeachtet nur schwer zu verstehenden) Textzeilen lauten:

*Der Mensch liegt in grösster Noth,
Der Mensch liegt in grösster Pein!
Je lieber möchte ich im Himmel sein.*

Aber auch der textlose erste Satz beschäftigt sich mit dem Sterben, er wurde von Mahlers selbst mit dem Titel „Todtenfeier“ als selbständige Symphonische Dichtung aufgeführt.⁴² In Anbetracht dieses Bedeutungskreises des Werkes nimmt es auf eine subtile Art und Weise bereits den Grundkonflikt des folgenden Filmes voraus. Den Beinamen „Die Auferstehungssymphonie“ selbst könnte man auch in Verbindung mit dem später im Film erfolgenden Wiedererscheinen Jeans in Verbindung bringen.

⁴¹ Christian Martin Schmidt: *II. Symphonie, Universalkunst als Programm*, aus: Renate Ulm (Herausgeber): *Gustav Mahlers Symphonien*, erschienen bei Bärenreiter 2001, Seite 86

⁴² Christian Martin Schmidt: *II. Symphonie, Universalkunst als Programm*, aus: Renate Ulm (Herausgeber): *Gustav Mahlers Symphonien*, erschienen bei Bärenreiter 2001, Seite 83

Interessant ist schließlich eine Kritik Rudolf Stephans an der Symphonie. So bescheinigt er ihr einen Umgang mit verschiedenartigem Material, das seine Einheitlichkeit allein durch den starken Ausdruckswillen Mahlers erhält. Eine Anmerkung, die sich analog auch auf Ozons Verwendung verschiedenster Musik in seinem Film anwenden lässt. Stephan schreibt:

*[...] Gerade diese, wenn auch nicht unproblematische, so doch jedenfalls wirkungsvolle Verbindung von Heterogenem, zumal von hoher und niederer Musik, von Instrumentalem und Vokalem, von Sonate und Volkslied, von Choral und Ländler, von Theatralik und herzlicher Schlichtheit, das ist es, was das Besondere dieses Werkes ausmacht.*⁴³

Chopin - Prélude Opus 28 Nr. 11 in H-Dur, Vivace

Dem unter einem Abendessen bei Maries Freunden laufenden H-Dur Prélude ist keine gesteigerte Bedeutung zuzumessen. Kaum hörbar gemischt, bildet das virtuos anmutende Stück den Hintergrund für eine Party in gesetzteren Kreisen. Durch seine oberflächliche Einheitlichkeit im Ausdruck und seine unbeschwerte Grundstimmung tritt es nie stärker in Erscheinung und verschwindet gleichzeitig aber auch nie vollkommen aus der Wahrnehmung. Als in der gleichnamigen Durtonart stehend, hat es jedoch einen latent vorwegnehmenden Bezug auf das noch kommende h-Moll Prélude.

11. *Vivace.*

Abbildung 8: Die ersten Takte des Prélude Opus 28 Nr. 11 in H-Dur, Vivace

(übernommen aus: Raoul Pugno: *Préludes & Rondos*, erschienen bei Universal Edition, Wien, ca.1905)

⁴³ Rudolf Stephan: Gustav Mahler, II. Symphonie c-Moll; erschienen bei Fink München 1979, Seite 14 f.

Allegretto scherzando

The musical score is divided into two systems. The first system includes:

- Flauto I. (piano, *p*)
- Flauto II. (Fl. piccolo) (piano, *p*)
- Oboi I.II. (piano, *p*)
- Clarinetti I.II.A (piano, *f*)
- Fagotti I.II. (piano, *f*)
- Corni F III.IV. (piano, *f*)
- Trombe I.II.F (piano, *f*)
- Tromboni I.II. III. (piano, *f*)
- Timpani E,H (piano, *f*)
- Piatti (piano, *f*)
- Gran Cassa (piano, *f*)
- Triangolo (piano, *f*)

The second system includes:

- Violini I. (piano, *f*)
- Violini II. (piano, *f*)
- Viole (piano, *f*)
- Violoncelli (piano, *f*)
- Contrabassi (piano, *f*)

The score is marked with dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The tempo is **Allegretto scherzando**. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first measure of the woodwinds and strings is marked with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass instruments play a similar rhythmic pattern. The percussion instruments play a simple rhythmic pattern. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a forte (*f*) dynamic. The tempo is **Allegretto scherzando**.

Abbildung 9: Erste Seite von Antonín Dvořák's Slavische Tanz Opus 46 Nr. 2

Společnost Antonína Dvořáka: Antonín Dvořák - Souborné vydání díla, Ser.3 Vol.19, Prague: Státní Nakladatelství Krásné Literatury, Hudby a Umění, 1955. Plate H 1000, Reprint - Mineola: Dover Publications, 1987

Dvořák - Slawischer Tanz Opus 46 Nr. 2 in e-Moll, Allegretto scherzando

Gut zehn Minuten nach dem Ende der Exposition geht Marie, in ihrem alten Lebensstil verhaftet, in einer Nobelboutique einkaufen. Dort will sie unter anderem eine Krawatte für Jean erwerben, muss aber feststellen, dass der Kreditrahmen ihrer Kreditkarten überzogen ist. Währenddessen läuft im Hintergrund der „Slawischer Tanz“ Opus 46 Nr. 2 in e-Moll von Antonín Dvořák.

Die Aufgabe der Musik besteht ähnlich wie bei Chopins H-Dur Prélude darin, als deren unmittelbarer Bestandteil die Welt zu charakterisieren, in der sich Marie bisher bewegte und von der sie sich nicht trennen kann. Damit ist sie fast dem Szenenbild zuzurechnen. Im Falle des edlen Bekleidungsgeschäfts liegt der Fokus auf dem Mondänen und Exklusiven. Um zu verstehen, weshalb sich Ozon unter dieser Prämisse für Dvořák entschied, ist es hilfreich, ein Blick darauf zu werfen, wie die Stücke zum Zeitpunkt ihrer Entstehung vor weit mehr als hundert Jahren in der westlichen Kunstwelt bzw. höheren Gesellschaft aufgenommen wurden. Klaus Döge schreibt dazu in seinem Buch über Dvořák:

Am 15. Februar 1879 hatte der stets nach Novitäten Umschau haltende berühmte englische Dirigent August Manns vermutlich alle acht „Slawischen Tänze“ des berühmten böhmischen Komponisten als Neuheit in einem Konzert im Crystal Palace aufgeführt. Das Londoner Publikum reagierte auf diese Musik recht positiv, und auch die Musikkritik war von Dvořáks Tänzen, trotz einiger Vorbehalte, ange-tan.⁴⁴

Und die Tageszeitung „The London Figaro“ schrieb damals über die Kompositionen und betont dabei das durch die osteuropäischen Melodien hervorgerufenen Ungewöhnliche, einer auch damals schon ungemein modischen Eigenschaft:

Als eine Probe slawischer Musik waren die Tänze interessant, und der zweite, ein Allegretto Scherzando in e-Moll, war sehr schön⁴⁵

⁴⁴ Klaus Döge: *Dvořák*, erschienen bei Atlantis Musikbuch-Verlag Zürich und Mainz 1997, Seite 211

⁴⁵ Aus einer Kritik in *The London Figaro*, erschienen am 22.02.1879, Seite 7

Es davon auszugehen, dass ein bedeutender Teil dieser Wirkung auch heute noch in den entsprechenden Kreisen anzutreffen ist. Somit stellt die Musik Dvořáks die ideale Kombination aus gediegen (klassisches Orchester) und exotisch (fremdländische Melodien) dar. Aber auch wenn Dvořák kein Ethnograph war wie beispielsweise Bela Bartok, so ging es ihm doch um mehr als nur eine folkloristische Farbe, er wollte die Lieder seiner Heimat in seiner Musik verarbeiten. Antonín Sychra analysiert die Herangehensweise seines Landsmannes wie folgt:

Das Bemühen um Konkretheit des Genres ist auch daraus ersichtlich, daß Dvořák mehrere Volkstänze häufig auf sehr ähnliche Art verbindet, wie das die Volksmusikanten gern tun. Ein schönes Beispiel dafür ist der „Slawische Tanz“ Nr. 2.⁴⁶

Schließlich sei noch auf den Umstand hingewiesen, dass es im Französischen für böhmisch und bohemisch nur ein Wort gibt. Die sich daraus ergebende Wortspielerei passt interessanter Weise genau in das Konzept dieses Musikeinsatzes.

Restaurantmusik

Es gibt zwei Restaurants im Film, ein Chinarestaurant und eine Fastfoodrestaurant. In beiden gibt es Musik als eine Art Hintergrundtapete, eine dramaturgische Funktion hat sie fast nicht, sie ist hauptsächlich Teil der Ausstattung. Beide Stücke wirken ein wenig uninspiriert und nur bedingt authentisch, sie erfüllen gleichwohl ihre Aufgabe im Film. Sie sorgen dafür, dass beide Orte nicht wahrhaft einladen wirken.

Rombi - Asia Theme

⁴⁶ Antonín Sychra:: *Antonín Dvořák – Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, erschienen bei VEB Deutscher Musikverlag Leipzig 1973, Seite 422

Bei der im chinesischen Restaurant erklingenden Hintergrundmusik handelt es sich bemerkenswerter Weise um eine Komposition Rombis. Es handelt sich um ein auf Pentatonik und dem Klang der Se (einer chinesischen Zither) basierendes Stück, das man sofort glaubt selbst schon mal in einer Gaststätte mit Speisen aus dem Reich der Mitte gehört zu haben.

Firstcom (R.Flowers/M.Hailey) - You are the Sun

Das Fastfoodrestaurant bildet ein Gegenpol zum wesentlich feineren chinesischen Pendant. Maire entschließt sich hier zu essen, nachdem sie mit Vincent zuvor im letzteren gewesen war. Das spiegelt sich auch in der Musik, die hier Anleihen an Chart- und Clubmusik hat, aber instrumental bleibt. Gleichzeitig unterstreicht sie mit ihrer Monotonie die Tristes des Ortes und des Zustands Maries.

Firstcom ist nicht etwa, wie man beim Lesen des Abspanns vermuten könnte, eine Band bzw. ein Projekt (Firstcom wird hier ähnlich wie z.B. Portishead als Interpret genannt), sondern eine große, ursprünglich amerikanische, heute international tätige Musikbibliothek mit einem derzeitigen Repertoire an ungefähr 186 000 Stücken, wobei jedes Jahr etwa 6000 neue hinzukommen. Für Stellen an denen eine reine Gebrauchsmusik benötigt wird, bietet es sich infolgedessen an, auf die Dienste einer solchen Musikbibliothek zurückzugreifen.⁴⁷

⁴⁷ Siehe dazu folgende Webseiten: Firstcom Music (<http://www.firstcom.com/default.aspx?skiplaunchpage=yes>, Stand: 14.02.2009) und englischer Wikipediaeintrag (<http://en.wikipedia.org/wiki/FirstCom>, Stand: 14.02.2009)

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Wie gezeigt wurde, handelt es sich in „Unter dem Sand“ um einen sparsamen, aber sehr bewussten Einsatz von Musik. Die Kompositionen Philippe Rombis sind dabei nur eine der drei tragenden Säulen. Nichtsdestotrotz bleibt sein Beitrag für den inneren Zusammenhalt und die sich vermittelnde Grundstimmung des Films bedeutend. Die wesentlichen Ursachen hierfür sind zum einen die Exponiertheit der Musikeinsätze und zum anderen die Beschränkung auf an sich nur ein einziges, dafür gleichwohl stimmiges Thema. Die fantasievolle Arbeit mit diesem begrenzten thematischen Vorrat ist insbesondere in der Abspannmusik interessant zu beobachten.

Die beiden verbleibenden Säulen werden von vorbestehenden Werken gebildet. Diese finden sowohl diegetisch, als auch extra-diegetisch Anwendung. Bei den außerszenischen Musiken wird am deutlichsten der persönliche Geschmack der Filmmacher (vermutlich der des Regisseurs) spürbar. Diese subjektive Note bringt wahrscheinlich dem Zuschauer auch die erzählte Geschichte näher. Dennoch bieten, wie gezeigt, hierbei sowohl die Verwendung von Chopins h-Moll-Prélude, als auch die von Portisheads „Undenied“ Angriffspunkte für eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen.

Die szenischen Musikeinsätze gehören ihrer Funktion nach eher zur Ausstattung. Sie dienen zumeist der näheren Charakterisierung eines bestimmten Umfeldes. Bei den klassischen Stücken (wie im Übrigen bereits im Falle des extra-diegetischen Chopin-Préludes) zeigen sich bei genauerer Betrachtung äußerst spannende (da zum Bild passende), mit ihnen verknüpfte Bedeutungswelten. Im Kontrast dazu stehen die Hintergrundmusiken in den Restaurants, bei deren Auswahl bzw. Neukomposition pragmatische Überlegungen überwogen haben dürften.

Alles in allem ein stimmiges Konzept, auch weil es berücksichtigt (und dafür ist es gleichgültig, ob dies bewusst oder unbewusst geschah), dass auch der Rest des Filmes nicht frei von Widersprüchen ist. Bild, Ton und Musik werden so zu einem den Zuschauer fordernden und gleichzeitig spannend unterhaltenden Filmerlebnis.

WEITERES MUSIKKONZEPT AN EINEM BEISPIEL

Nach den detaillierten Untersuchungen zu „Unter dem Sand“ soll nun kurz die Musikkonzeption eines weiteren Filmes vorgestellt werden, der, wie in der Einleitung genauer erläutert, ebenfalls in einer Beziehung zu meiner Arbeit an „Der Tag, an dem ich meinen toten Mann traf“ steht. Anders als bei „Unter dem Sand“ handelt es sich hier teilweise um empirische Erkenntnisse, die aufgrund der Kürze des Kapitels nur ansatzweise mit Fakten belegt werden können.

21 GRAMM

Die Musik zu dem 2003 erschienenen Films des Regisseurs Alejandro González Iñárritu stammt von Gustavo Santaolalla. Nach „Amores perros“ ist es der zweite gemeinsame Spielfilm der beiden. In der Filmmusik finden diverse akustische und elektrische Gitarren, sowie Akkordion, Harmonium, Perkussion und Synthesizer Verwendung. Die meisten Instrumente hat Gustavo Santaolalla selbst eingespielt, erst im letzten Musikeinsatz, das Finale und gleichzeitig erster Teil des Abspanns, tritt ihm das Kronos Quartett an die Seite, bleibt aber in einer zurückhaltend begleitenden Funktion.

Die Musikdichte ist zwar eher gering, die Gesamtlänge der extradiegetischen Musik beträgt ungefähr 24:30 Minuten bei einer Filmlänge von knapp zwei Stunden, trotzdem bleibt die Musik über den ganzen Film hinweg präsent. Es gibt immer wieder Musikeinsätze, ihre Länge beträgt meist ungefähr eine Minute. Lediglich zwei längere Abschnitte bleiben musikfrei. Das ist zum einen eine Phase zu Beginn des Films, zwischen dem ersten und dem zweiten Musikeinsatz. Der Film ist hier um eine Nüchternheit und einen Realismus bemüht, in dem ein Zuviel an Musik stören würde (übrigens bleibt auch der Titel selbst ohne Musik). Zum anderen gibt es unmittelbar vor Finale und Abspann eine zehnminütige Strecke, in der auf Musik verzichtet wurde. Da zuvor eine deutliche Zunahme der Musikdichte zu beobachten war (sowohl in Bezug auf Häufigkeit, als auch auf Länge der Musikeinsätze), kann man davon ausgehen, dass es sich hierbei um den bewussten Aufbau einer Spannung durch den

Verzicht auf Musik handelt, der dann durch die ausgedehnte Musik am Ende des Films wieder aufgefangen wird.

Zur genaueren Charakterisierung möchte ich auf eine Reihe von Rezensionen zurückgreifen, die im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des Soundtracks erschienen sind. So beschreibt Michael Boldhau das Wesen der Musik auf folgende Weise.

Santaolalla kombiniert Einflüsse argentinischer Folklore, einen Hauch von Tango inklusive, mit Stilelementen des Blues. Die Konzeption ist kaum thematisch, wirkt fast ausschließlich atmosphärisch und meditativ, wobei auch eine minimalistische Tendenz spürbar ist. Ein wenig erinnern die hier anzutreffenden, eher dezenten Klangräume und -collagen an die Sounddesigns eines Thomas Newman, in der Machart sind sie allerdings merklich schlichter.⁴⁸

Die 20 Musikeinsätze mit originär komponierter Musik bestehen aus 10 bis 15 unterschiedlichen Stücken. Sie sind in der Zeitstrahldarstellung blau bzw. lila. Eine genaue Quantizierung ist auch deshalb schwierig, da die Stücke teilweise einander stark ähneln. So basieren mehrere Musik auf dem äußerst sparsamen Solo einer elektrischen Gitarre mit pulsierendem Tremolo. Die restlichen 5 bis 10 Musiken sind Wiederholung bereits erklangener Stücke. Dabei wird jedoch kein Zusammenhang zwischen der Wiederkehr eines Stückes und dem Bild deutlich. Vielmehr bewegen sich alle Stücke in einer ähnlichen Stimmung.

Als Beispiel sei das Stück „Can Things Be Better“ genannt. Es ist in der Zeitstrahldarstellung lila. Bei seiner Wiederkehr ist deutlich eine Überblendung zu hören, die auf die Arbeit des Musikeditors schließen lässt. Dies deckt sich mit der Aussage, dass ein Großteil der Stücke vor dem Dreh entstanden und dann während des Drehs den Schauspielern vorgespielt worden sein soll, um sie in die richtige Stimmung zu versetzen. Als Anpassung an den fertigen Film wären Schnitte in den bereits existie-

⁴⁸ Michael Boldhau: *21 grams*, erschienen auf <http://www.cinemusic.de/rezension.htm?rid=2236> (Stand: 14.04.2009)

renden Musiken eine logische Folge. Das Ergebnis ist jedoch nie so gut wie eine kompositorische Lösung.

The image shows a musical score for the first four measures of the piece 'Can Things Be Better'. The score is written in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 78. It features three staves: Guitar 1, Synthesizer, and Guitar 2. The first system contains measures 1-4. The second system, starting with a measure rest in the first staff, contains measures 5-8. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Abbildung 10: Transkription der ersten Takte des Stücks „Can Things Be Better“

Der Anteil an Songs ist relativ hoch, diese konzentrieren sich bis auf zwei Ausnahmen, auf die ich gleich eingehen werde, auf die erste Hälfte des Films. Ihre Bedeutung für die Dramaturgie ist gering, sie sind eher Teil der Ausstattung und helfen bei der Beschreibung eines Ortes bzw. Ereignisses (z.B. Club oder Party). Oft erscheinen sie in der Mischung kaum wahrnehmbar an der Hörgrenze.

Ausnahmen von dieser Beschreibung wären der Abspannsong „Some Devil“ von David J. Matthews, er erklingt in der zweiten Hälfte der Rolltitel, und der Gospel „I’ve Got Peace Like A River“. Letzterer bildet einen interessanten Kontrast zu den bösen Blicken, die ein junger Mann, der den von Jack verursachten Unfall beobachten konnte, während des Gottesdienstes auf diesen wirft.

Zur Einschätzung des musikalischen Konzepts in „21 Gramm“ und seiner Umsetzung möchte ich auf zwei weitere Rezensionen verweisen, die Notwendigkeit hervorheben, die Musik stets in Verbindung mit dem Bild zu bewerten. So schreibt Christian Clemmensen:

*The score doesn't lack purpose, for its meandering solo performances likely serve the film well in conveying the surreal environment of the story. It functions as an extension of a sound effects mix that only registers in the subconscious for many listeners.*⁴⁹

In eine ganz ähnlich Richtung zielt Mike Rumpf. Zu bedenken ist dabei, dass es sich auch hier um einen Ausschnitt aus einer Kritik der Soundtrack-CD handelt.

*Wie so oft bei derartigen Musiken handelt es sich um eine primär sehr eng mit den Bildern verkettete Vertonung. Zweifellos eine nicht uninteressante Arbeit, die im Film vermutlich exzellent wirkt, abseits davon aber ihre Längen und monotonen Passagen hat. Insofern handelt es sich zwar um keine lieblos gefertigte Arbeit, sondern lediglich eine, die geringe Eigenständigkeit besitzt.*⁵⁰

Diesen Einschätzungen würde ich mich weitestgehend anschließen. Die Kombination aus Bild, Geräuschen und Musik ergibt eine stimmungsvolle Gesamterscheinung. Die Sparsamkeit, mit der die musikalischen Mittel eingesetzt werden, halte ich für angebracht. Gleichzeitig wird bei einigen der Musikeinsätze jedoch ein mögliches Problem dieser Zurückhaltung deutlich, das gewünschte unmerkliche Auftreten der Musik kann sich ins Gegenteil verkehren, wenn die Musik aufgrund einer zu simplen Ausgestaltung vollständig in das Bewusstsein des Zuschauers tritt.

⁴⁹ Christian Clemmensen: *Filmtracks Editorial Review: 21 grams*, online erschienen auf: http://www.filmtracks.com/titles/21_grams.html (Stand: 14.04.2009)

⁵⁰ Mike Rumpf: *Urbane Stimmungen – 21 grams*, erschienen auf <http://www.filmmusik2000.de/san21g.htm> (Stand: 14.04.2009)

ANHANG I

DIE FILMMUSIK IN TABELLENFORM - *SOUS LE SABLE*

Nr.	Start	Ende	Länge	Material	Szene
1	00:00:09	00:01:13	00:01:04	Rombi - Titelmusik	Titelsequenz
2	00:01:13	00:01:41	00:00:28	Mahler - Sinfonie Nr. 2 in c-Moll	Fahrt in den Urlaub - Autora- dio
3	00:18:49	00:19:39	00:00:50	Portishead - Undenied	Autofahrt weg von Datsche
4	00:21:38	00:22:09	00:00:31	Chopin - Prélude Op. 28 Nr. 11 in H-Dur	Party Hintergrund
5	00:24:45	00:25:42	00:00:57	Rombi - 1. Wiedersehen	1. Wiedersehen
6	00:32:23	00:33:23	00:01:00	Dvořák - Slawischer Tanz Nr. 2	Boutique Hintergrund
7	00:35:23	00:35:54	00:00:31	Rombi - 2. Wiedersehen	2. Wiedersehen
8	00:35:54	00:37:46	00:01:52	Rombi - Asia Theme	Chinesisches Restaurant
9	00:48:49	00:50:04	00:01:15	Barbara Septembre (Quel joli temps)	Supermarkt
10	00:52:00	00:52:14	00:00:14	Rombi - Asia Theme	Chinesisches Restaurant
11	00:52:14	00:53:25	00:01:11	Firstcom - You are the sun	Schnellrestaurant

Nr.	Start	Ende	Länge	Material	Szene
12	00:57:21	00:58:15	00:00:54	Chopin - Prélude Op. 28 Nr. 6 in h-Moll	U-Bahn
13	01:16:30	01:17:19	00:00:49	Portishead - Undenied	Zugfahrt zurück zur Datsche
14	01:27:09	01:32:03	00:04:54	Rombi - Abspannmusik	Finale und Abspann

Tabelle 4: *Sous le Sable* - Überblick über die Musik im Film

Zugehörige Farblegende
Extra-diegetische, originär komponierte Musik
Extra-diegetische, vorbestehende Musik (Klassik)
Extra-diegetische, vorbestehende Musik (Pop)
Diegetische Musik (Klassik)
Diegetische Musik (Asia Theme)
Diegetische Musik (Pop)

LIEDTEXT: BARBARA - SEPTEMBRE (QUEL JOLI TEMPS)

Jamais la fin d'été n'avait paru si belle.

Les vignes de l'année auront de beaux raisins.

On voit se rassembler, au loin les hirondelles

Mais il faut se quitter. Pourtant, l'on s'aimait bien.

*Quel joli temps pour se dire au revoir.
Quel joli soir pour jouer ses vingt ans.
Sur la fumée des cigarettes,
L'amour s'en va, mon cœur s'arrête.
Quel joli temps pour se dire au revoir.
Quel joli soir pour jouer ses vingt ans.*

*Les fleurs portent déjà les couleurs de Septembre
Et l'on entend, de loin, s'annoncer les bateaux.
Beau temps pour un chagrin que ce temps couleur d'ombre.
Je reste sur le quai, mon amour. A bientôt.*

*Quel joli temps, mon amour, au revoir.
Quel joli soir pour jouer ces vingt ans.
Sur la fumée des cigarettes,
L'amour nous reviendra peut-être.
Peut-être un soir, au détour d'un printemps.
Ah quel joli temps, le temps de se revoir.*

*Jamais les fleurs de Mai n'auront paru si belles.
Les vignes de l'année auront de beaux raisins.
Quand tu me reviendras, avec les hirondelles,
Car tu me reviendras, mon amour, à demain...*

ANHANG II - DER TAG AN DEM ICH MEINEN TOTEN MANN TRAF

INHALT UND STRUKTUR DES FILMS

Der Inhalt des Films ist relativ schnell wieder zugeben. Das Besondere des Films ist seine Beobachtung der Hauptfigur, der man mit einer spannenden Ambivalenz durch die Geschichte folgt. Das sieht auch Ricarda Nowak so und fasst den Inhalt in ihrem in der Märkischen Allgemeinen Zeitung erschienenen Artikel zunächst folgendermaßen zusammen:

Alle halten den verschollenen Ingenieur Robert (Pasquale Aleardi) für tot, nur seine Frau Helene (ätherisch schön: Franziska Petri) glaubt fest an seine Rückkehr. Eines Abends sieht sie ihren Mann bei einem Konzertbesuch plötzlich vor sich stehen. Dass er sie nicht erkennt, erklärt sie mit einer unfallbedingten Amnesie. Helene lebt fortan zwischen Wahn und Wahrheit.⁵¹

Dass der Film mehr ist als der bloße Inhalt, findet auch die Saarbrücker Zeitung. In einer anlässlich des Max-Ophüls-Festivals 2009 erschienenen Kurzkritik heißt es:

Ein ruhiger, spannungsreicher Film über stille Verzweiflung und Selbstbetrug. In seiner formalen Strenge mag er unspektakulär erscheinen, doch dieses Drama der kleinen Gesten, hinter denen sich viel verbirgt, wirkt nach.⁵²

ART UND EINSATZ DER MUSIK

Mit einer Gesamtmusiklänge von knapp 35 Minuten bei einer Gesamtlängere von nicht ganz einer Stunde und 23 Minuten gehört die Musikdichte in einen Bereich,

⁵¹ Ricarda Nowak: *Zwischen Wahn und Wahrheit*, Artikel erschienen in der Märkischen Allgemeinen Zeitung vom 18. 12.2008

⁵² Kurzkritik aus der Saarbrücker Zeitung, online nachzulesen unter: <http://www.saarbruecker-zeitung.de/aktionen/2009/ophuels2009/filme/langfilmwettbewerb/art28438,2740633> (Stand: 11.05.2009)

den man eigentlich als für einen Fernsehfilm (als welcher „Der Tag an dem ich meinen toten Mann traf“ produziert wurde) tendenziell niedrigen Normalwert ansehen könnte. Bei genauerer Betrachtung wird man feststellen, dass es sich bei dem Film allerdings um einen subtilen Film handelt, dessen Zielrichtung viel eher das Arthouse-Kino als das Mainstream-Fernsehen ist. Bereits vor diesem Hintergrund lässt sich davon ausgehen, dass der Musik eine wichtige Rolle zu kommt.

Die im Film verwendeten Musiken lassen sich in vier Kategorien einordnen. Die Musikeinsätze innerhalb der ersten beiden dieser Komplexe gehören inhaltlich wie thematisch zusammen. Mit 11:42 bzw. 11:38 Minuten sind sie beide in etwa gleich groß und stellen zusammen das Gros der Filmmusik dar. Zusätzlich bilden die verwendeten Songs, die zwar ausschließlich diegetisch eingesetzt werden, aber gleichzeitig auch eine dramaturgische Funktion erfüllen, eine Einheit. In eine letzte Gruppe fallen alle weiteren Stücke. Die einzelnen Komplexe sollen nun kurz im Detail vorgestellt werden.

Der Komplex Monophonie

Titel, Monophonie I, Monophonie II, Abspann

Ausgangspunkt ist das Stück „Monophonie I“. Als Teil eines Konzertes mit im Bild zu sehenden Musikern musste es zum Zeitpunkt des Drehs in Notenform vorliegen. Die Entscheidung hierfür eine originäre Komposition zu schaffen und nicht auf ein bestehendes Werk zurückzugreifen fiel sehr früh, es gab dennoch eine Reihe von angedachten möglichen Alternativen. Zwei Gründe waren dabei ausschlaggebend.

Zum einen ist das aufgeführte Stück im Film eine Komposition der Figur Mattias, einem Komponisten und guten Freund Helenes. Ein vom Zuschauer wiedererkanntes Werk hätte unnötig von der Handlung ablenken können. Zum anderen hat die Musik die Aufgabe, das aus der Ungewissheit über Thorbens Identität resultierende surreale Element, das während der ersten Annäherung zwischen Helene und ihm mitschwingt und welches über weite Teile des Films bestimmend bleibt, zu unterstüt-

zen, ohne gleichzeitig die sofort bestehende emotionale Verbindung dabei zu leugnen, einer besonderen Stimmung, für die schwer eine genaue Entsprechung zu finden war.

„Monophonie I“ ist ein Stück für ein Kammerstreichorchester, es ist in atonale (insbesondere die Einleitung) und tonale Abschnitte untergliedert, wobei die tonalen Teile dominieren. In einem Mittelteil kommt es zu einer Verbindung der beiden Ebenen. Zu den Eigenheiten des Stückes gehören der Verzicht auf ein durchgehendes Metrum, an dessen Stelle ein einheitlicher Puls mit kontinuierlich wechselnden Betonungen tritt, sowie (weitestgehend) auf Zusammenklänge, einer Idee, die sich auch im Namen widerspiegelt.

Uminstrumentiert für Harfe bildet die Einleitung die Basis für die Titelmusik, während der Rest des Stückes so in Kombination mit flächigen, auf den Rückblenden basierenden Klängen unter dem Abspann zu hören. Die drei mal wiederkehrende Erinnerung an ein Gespräch zwischen Helene und ihrem Mann Robert am Abend vor dessen Abfahrt, welches sich mit jedem Mal mehr zu einem Streit entwickelt, erfährt eine musikalische Gestaltung, die die Grenzen zwischen inner- und außerszenisch verschwimmen lässt.

Das zu hörende Klavierstück „Monophonie II“ ist eine Variation der „Monophonie I“. Ob die Musik auch von den Figuren zu vernehmen ist bleibt offen. Trotz des langsameren Tempos führen die anstelle der Achtel tretenden Sechzehntel zu einem virtuoserem und damit solistischerem Eindruck. Die ausgedehnteren atonalen Abschnitte unterbrechen immer wieder den Fluss und verstärken so in einer Mischung aus Abstraktion und Affirmation die aufkeimenden Spannungen des Paares.

Für mich war es dabei sehr hilfreich, dass der Film meine zweite Zusammenarbeit mit Regisseur und Cutter war, denn nur so war es mir möglich, vom damals noch unfertigen und „fernsehmäßigen“ (d.h. dialoglastig und erklärenden) Drehbuch zu abstrahieren und ein Gefühl dafür zu bekommen, was die Essenz letztendlich sein würde.

Score

Monophonie I
Markus Gierst Sucho

Moderato $\text{♩} = 206$

Matthias Petsche

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

© 2008. All Rights Reserved

Abbildung 11: Erste Partiturseite des Stücks "Monophonie I"

Der Komplex Helene

Von allen Kategorien kommt der Inhalt dieser der tradierten außerszenischen bzw. dramaturgischen Filmmusik am nächsten. Und so, wie der Film zum größten Teil aus der Sicht Helenes erzählt, beziehen sich auch die Musiken dieser Kategorie in erster Linie auf sie. Daher auch die Bezeichnung des Komplexes, innerhalb dessen eine weitere Unterteilung möglich ist. Alle haben dabei das selbe Ausgangsmaterial zur Grundlage.

Das Spiegelthema (Helene – Kleid, Hotelbad, Raststätte)

Helene - Aufbruch & Hotelbad

Harfe Matthias Petsche

Moderato ♩ = 114

Abbildung 12: Die ersten zwei Systeme Harfenstimme des "Spiegelthemas"

Alle drei Einsätze des „Spiegelthemas“ bilden Ruhepunkte im Verlauf der Handlung, jedoch in unterschiedlichen Situationen. Sie sind äußerst sparsam instrumentiert und werden, die „Raststätte“ ausgenommen, von einer solistischen Harfe dominiert.

Teils sakral, teils geheimnisvoll (Hin- & Rückfahrt, Verwirrt, Finale, Totale)

Die Musik für die Hinfahrt in die Stadt zum Konzert ist eine der Schlüsselpunkte meiner Arbeit an dem Film gewesen. An der entsprechenden Stelle lag während der Rohschnittphase lange Zeit ein Stück aus der „Berliner Messe“ von Arvo Pärt als Tempomusik. Da diese sehr gut mit dem Bild harmonierte, gab es die Überlegung sie beizubehalten. Als problematisch erwies sich dann aber die Tatsache, dass die Musik zwar gut in der Szene, aber nur bedingt im Gesamtkontext funktionierte. Ein weiterer Grund für die Komposition eines neuen Stückes war der Wunsch nach einer formalen Einheitlichkeit. Klar war dabei, dass das neue Stück auch als absolute Musik bestehen können sollte. So beginnt es diegetisch im Autoradio und verlässt erst im Verlauf der Szene diese Tonebene mit einer Hinwendung zu einem direkteren Klang.

3

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

Cb.

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

mp *crescendo poco a poco*

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

Abbildung 13: Ausschnitt aus dem Crescendo-Teil der "Hinfahrt"

Bevor der Musikeinsatz seine jetzige Form erhielt, durchlief er eine längere Entwicklung. Es gab Varianten mit großem Chor genauso wie solche mit Solo-Cello. Die harmonische Grundsubstanz sowie die Steigerung am Schluss blieben dabei

weitestgehend erhalten. Die endgültige Gestaltung mit Solo-Gesang und Orgel ergab sich erst nach den Aufnahmen des Streichorchesters, was nur durch ein zusätzliches getrenntes Einspiel einzelner Elemente möglich wurde. Die weiteren Musiken dieser Gruppen wurzeln direkt in der „Hinfahrt“.

Rückblende I-III

Um die Rückblenden ein wenig von der linearen Handlung abzuheben, haben wir uns für ein Mittel entschieden, das man fast als musikalisches Sounddesign einstufen könnte. Es kommt dabei dennoch ohne elektronische Klangerzeuger oder Klangverfremder aus und besteht stattdessen aus einer Kombination unterschiedlicher Flageolettöne der Streichinstrumente.

Die Songs

Alle verwendeten Songs sind Neukompositionen, was den entscheidenden Vorteil mit sich brachte, dass sie neben ihrer offensichtlichen Aufgabe, einen bestimmten Raum näher zu beschreiben, auch eine dramaturgische Funktion wahrnehmen konnten. Die Schwierigkeit bestand jedoch darin, dass man ihnen dieses „Komponiertsein“ nicht anmerken können sollte.

Jazzquartett als Musik in Bar

Die Musik in der Bar- bzw. Kneipenszene ist wahrscheinlich jene, der man eine dramaturgische Rolle am wenigsten zu trauen würde. Doch unterstützt sie die Geschichte, in dem sie eine interessante Verbindung mit Harrys Blanks Schauspiel eingeht. Das langsame Tempo des Stücks lässt die Figur Matthias deutlich unsicherer erscheinen, als dies bei einem schnelleren Tempo der Fall gewesen wäre.

Old School, Electric Butterflies, We gonna rock

Die drei im Club zu hörenden Stücke bewegen sich in einer Stilistik, die mir sehr nahe ist. Was bleibt ist die Tatsache, dass man, trotz des Bonus gezielt auf das Bild einzugehen, mit dem aufwendig produzierten Klang bekannter Vorbilder konkurriert. Eine sinnvolle Strategie scheint hier der Versuch zu sein, sich durch eine intensive Beschäftigung mit dem Genre von der reinen Stilkopie zu lösen und den Stücken ein wenig mehr Individualität zu geben. Dadurch wird das Produzieren von Songs für einen Film allerdings zwangsläufig zu einer sehr aufwendigen Angelegenheit.

Weitere Musiken

Wassenaer - Konzert Nr. 1 in G-Dur aus "VI Concerti Armonici"

Das Werk, dessen Urheberschaft lange Zeit dem Italiener Giovanni Battista Pergolesi zugeschrieben wurde (und was im Film beibehalten wird), bildet den ersten und im Kontrast zum zweiten stehenden Teil des im „Orpheus-Saal“ stattfindenden Konzertes. Die Bezeichnung dieses Veranstaltungsortes ist die einzige direkte Referenz an die Gestalt aus der griechischen Mythologie.

Dabei spielte die gedankliche Beschäftigung mit der Sage von Orpheus und Eurydike eine wichtige Rolle in der Entstehungszeit des Films. Dieser Einfluss beschränkt sich auch keineswegs auf die Musik. Ein Beispiel dafür sind die Szenen im Club, der, tief im Keller liegend, nur über mehrere Treppen zu erreichen ist. Doch bleiben solchen Andeutungen für den Zuschauer stets eine Frage der Interpretation und spielen für das Verständnis des Films keine Rolle. Der Film ist eben keine moderne Fassung der antiken Geschichte. Dennoch waren die inhaltlichen Beziehungen auch ein Grund für den hohen Stellenwert der Harfe in der Musik. Gleichwohl würde das Konzept, und das ist wichtig, auch ohne das Wissen um seine Entstehung funktionieren.

Bei der Auswahl des Stückes spielten neben den dominierenden inhaltlichen und ästhetischen Gedanken natürlich auch pragmatische Überlegungen eine Rolle. So durfte das Ensemble beispielsweise eine bestimmte Größe nicht überschreiten und sollte in der Lage sein, sowohl ein altes, als auch ein modernes Werk zu spielen.

Musik in Imagefilm

Neben der Schaffung einer glaubhaften Untermalung einer Präsentation der mittelständischen Firma, die von Helene seit dem Verschwinden ihres Mannes alleine geleitet wird, hat diese Musik auch eine dramaturgische Komponente. Es ging darum, einen vorsichtigen Blick in die Innenwelt Helenes zu ermöglichen und einen Weg zu finden, einen Teil der unter der kühlen Oberfläche befindlichen Gefühle auszudrücken.

Musik im Fernsehbeitrag über Krokodile

Die im Hintergrund laufende Natur- bzw. Tiersendung ist unverändertes Archivmaterial. Es gab keinen Anlass, die authentisch wirkende Musik auszutauschen.

DIE FILMMUSIK IN TABELLENFORM - DER TAG AN DEM ICH MEINEN TOTEN MANN TRAF

Nr.	Start	Ende	Länge	Material	Szene
1	00:01:28	00:02:16	00:00:48	Titel	Titel
2	00:04:34	00:05:25	00:00:51	Imagefilm	Präsentation in Firma
3	00:11:52	00:12:34	00:00:42	Helene - Kleid	Helene zieht sich um
4	00:12:42	00:13:12	00:00:30	Krokodile	Tierfilm im Fernsehen
5	00:14:11	00:14:16	00:00:05	Monophonie II	Autoradio (Fahrt zum Konzert)
6	00:14:24	00:16:56	00:02:32	Helene - Hinfahrt	Fahrt zum Konzert
7	00:18:03	00:18:58	00:00:55	Wassenaer	Konzert 1. Teil
8	00:24:35	00:27:36	00:03:01	Monophonie I	Konzert 2. Teil
9	00:27:36	00:28:25	00:00:49	Rückblende I	Rückblende I
10	00:28:25	00:29:26	00:01:01	Monophonie II	Streitgespräch I
11	00:35:39	00:37:31	00:01:52	Jazzquartett in Bar	Helene und Matthias in Bar
12	00:38:12	00:39:40	00:01:28	Old School	Claudia und Thorben in Club
13	00:39:40	00:41:23	00:01:43	Electric Butterlies	Helene kommt in den Club
14	00:41:23	00:41:45	00:00:22	Rückblende II-a	Rückblende II-a
15	00:41:45	00:43:19	00:01:34	Monophonie II	Streitgespräch II
16	00:43:29	00:44:34	00:01:05	Rückblende II-b	Rückblende II-b
17	00:44:34	00:48:02	00:03:28	We gonna rock	Helene und Thorben auf Tanzfläche
18	00:48:02	00:48:35	00:00:33	Old School	Totale Tanzfläche
19	00:51:17	00:52:11	00:00:54	Hotelbad	Helene durchsucht Thorbens Sachen
20	00:59:00	00:59:46	00:00:46	Helene - verwirrt	Helene läuft allein durch die Nacht

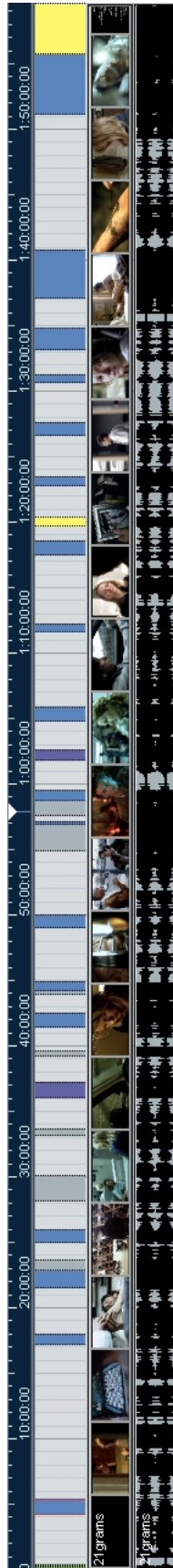
21	01:00:14	01:01:42	00:01:28	Rückblende III	Rückblende III
22	01:01:42	01:04:13	00:02:31	Monophonie II	Streitgespräch III
23	01:08:38	01:09:19	00:00:41	Rückfahrt	Tunnel während Rückfahrt
24	01:10:07	01:00:39	00:00:32	Raststätte	Helene vor Spiegel
25	01:17:25	01:18:43	00:01:18	Finale	Helene kehrt zurück nach Hause
26	01:19:22	01:19:51	00:00:29	Totale	Letzte Totale
27	01:19:51	01:22:33	00:02:42	Abspann	Abspann

Zugehörige Farblegende
Komplex Monophonie - Titel & Abspann
Komplex Monophonie - Monophonie II
Komplex Monophonie – Monophonie I
Komplex Helene - Spiegelthema & teils sakral, teils ...
Komplex Helene - Rückblenden
Diegetische Musik (Klassik)
Diegetische Musik (Pop)

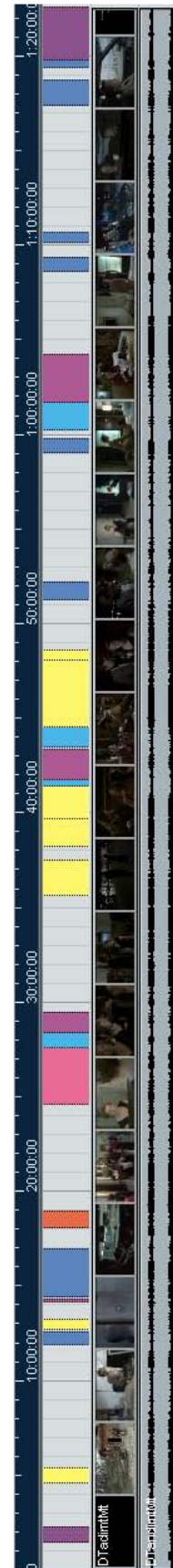
ÜBERBLICK ÜBER DIE DREI FILMMUSIKEN ALS ZEITSTRAHLDARSTELLUNG



Sous le Sable – Überblick über den Gesamtfilm



21 Gramm – Überblick über den Gesamtfilm



Der Tag an dem ich meinen toten Mann traf - Überblick über den Gesamtfilm

ANHANG III - NACHWEISE

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Das Hauptthema aus „Unter dem Sand“.....	16
Abbildung 2: Die Begleitstimme der Harfe bei den Wiedersehen.....	18
Abbildung 3: Das Nebenthema aus der Abspannmusik.....	20
Abbildung 4: Transkription des verwendeten Ausschnitts aus "Undenied".....	33
Abbildung 5: Einleitung und Beginn der ersten Strophe von „Septembre“.....	36
Abbildung 6: Die ersten Takte des Prélude Opus 28 Nr. 6 in h-Moll, Lento assai	37
Abbildung 7: Seite 2 des vierten Satzes "Urlicht" aus Gustav Mahlers 2. Sinfonie....	41
Abbildung 8: Die ersten Takte des Prélude Opus 28 Nr. 11 in H-Dur, Vivace	43
Abbildung 9: Erste Seite von Antonín Dvořáks Slawischen Tanz Opus 46 Nr. 2.....	44
Abbildung 10: Transkription der ersten Takte des Stücks „Can Things Be Better“....	51
Abbildung 11: Erste Partiturseite des Stücks "Monophonie I".....	59
Abbildung 12: Die ersten zwei Systeme Harfenstimme des "Spiegelthemas".....	60
Abbildung 13: Ausschnitt aus dem Crescendo-Teil der "Hinfahrt".....	61

Literaturverzeichnis

Andrea Dittgen; *Unter dem Sand*, erschienen als fd 35132 im film-dienst 23/01

Andrew Asibong; *Francois Ozon*, erschienen bei Manchester University Press 2008

Antonín Sychra: *Antonín Dvořák – Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, erschienen bei VEB Deutscher Musikverlag Leipzig 1973

Benoit Basirico: *Interview mit Philippe Rombi am 24.01.2006*, französisches Original erschienen auf: <http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=rombi-ent2> (Stand: 02.05.2009)

Christian Clemmensen: *Filmtracks Editorial Review: 21 grams*, erschienen auf: http://www.filmtracks.com/titles/21_grams.html (Stand: 14.04.2009)

Christian Lauillac: *Interview mit Philippe Rombi am 28.09.2004*, französisches Original erschienen auf: http://www.ecranlarge.com/article-details_c-interview-28.php (Stand: 02.05.2009)

Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, erschienen im Wißner-Verlag 2001

David Cooper: *Bernard Herrmann's Vertigo: A Film Score Handbook*, erschienen bei Greenwood Press 2001

Frank Marquet: *Biography Philippe Rombi*, http://prombi.free.fr/Bio_e.htm (Stand: 10.03.2009)

Hans-Christian Schmidt (Herausgeber): *Musik in den Massenmedien*, erschienen bei Schott 1976

http://de.wikipedia.org/wiki/François_Ozon (Stand: 10.03.2009)

http://de.wikipedia.org/wiki/Philippe_Rombi (Stand: 10.03.2009)

<http://en.wikipedia.org/wiki/FirstCom> (Stand: 14.02.2009)

<http://www.firstcom.com/default.aspx?skiplaunchpage=yes>, (Stand: 14.02.2009)

<http://www.francois-ozon.com/en/interviews-under-the-sand> (Stand: 21.11.2008)

<http://www.francois-ozon.com/francais/entretiens/sous-le-sable.html> (Stand: 21.11.2008)

<http://www.imdb.com/name/nm1011954/> (Stand: 18.02.2009)

<http://www.moviemusicuk.us/swimmingpoolcd.htm> (Stand: 21.11.2008)

<http://www.saarbruecker-zeitung.de/aktionen/2009/ophuels2009/filme/langfilmwettbewerb/art28438,2740633> (Stand: 11.05.2009)

Jack Sullivan: *Hitchcock's Music*, erschienen bei Vale University Press 2006

James Huneker: *Chopin - der Mensch, der Künstler*, erschienen bei G. Müller München & Berlin 1917, zitiert nach http://chopin.josefhoelzl.com/w_prelude28_6.php (Stand: 21.02.2009)

Johannes Jansen: *Frédéric Chopin*, erschienen beim Deutschen Taschenbuch Verlag München 1999

Julian Hanich: *Schön war die Zeit*, erschienen in „Der Tagesspiegel“ am 27.10.2008

Kira Tazman: *Ich bin ein Feminist*, Interview erschienen in „Der Tagesspiegel“ am 08.11.01

Klaus Döge: *Dvořák*, erschienen bei Atlantis Musikbuch-Verlag Zürich und Mainz 1997

Kritik erschienen in *The London Figaro*, am 22.02.1879, Seite 7

Kritik erschienen in *The Source*, Ausgabe 11/97, Seite 174

Kritik: *Fest im Griff*, erschienen im Feuilleton in „Süddeutsche Zeitung“ am 16.11.2004

Krystyna Kobylańska (Hrsg.): *Frydryk Chopin Briefe*. Henschelverlag 1983

Leon Festinger: *A Theory of Cognitive Dissonance*, erschienen bei Stanford University Press 1957

Martin Schwickert: *Phantomschmerzen*, erschienen im Ultimo-auf draht, online nachzulesen unter: <http://www.ultimo-bielefeld.de/kr-film/f-sand.htm> (Stand 12.02.2009)

Michael Boldhau: *21 grams*, erschienen auf <http://www.cinemusic.de/rezension.htm?rid=2236> (Stand: 14.04.2009)

Mike Rumpf: *Urbane Stimmungen – 21 grams*, erschienen auf <http://www.filmmusik2000.de/san21g.htm> (Stand: 14.04.2009)

Nobert Jürgen Schneider: *Handbuch der Filmmusik I*, erschienen im Ölschäger Verlag 1986

Nobert Jürgen Schneider: *Handbuch der Filmmusik II*, erschienen im Ölschäger Verlag 1989, Seite 164

Original-DVD *Sous le Sable*, erschienen bei Paramount unter ASIN: B00005OAX1

Renate Ulm (Herausgeber): *Gustav Mahlers Symphonien*, erschienen bei Bärenreiter 2001,

Ricarda Nowak: *Zwischen Wahn und Wahrheit*, erschienen in „Märkische Allgemeinen Zeitung“ am 18. 12.2008

Rudolf Stephan: *Gustav Mahler, II. Symphonie c-Moll*, erschienen bei Fink München 1979

Thilo Wydra: *Unter dem Sand“ von Francois Ozon*, erschienen in „Die Welt“ am 08.01.2001

Ulrich Erckenbrecht: *Brief über Chopin*, erschienen im Muriverlag 2002