

# „Ich muss den akustischen Horror liefern [...]“ – Olga Neuwirths Komponieren mit Film

Saskia Jaszoltowski

## I. Musik als Spiegel der Künstler-Biografie?

Um Musik besser verstehen zu können, scheint ein probates Mittel darin zu bestehen, den Urheber des Werks zu befragen, was sie oder er uns damit mitteilen wollte. Auch allgemeinere Erklärungen oder (möglicherweise gesellschaftliche und politische) Kommentare des Komponisten, die sich nicht notwendigerweise direkt auf die im Fokus des Verstehens stehende Musik beziehen, werden herangezogen, um durch einen sich eröffnenden, breiteren Kontext zu Erkenntnissen zu gelangen. Darüber hinaus – vor allem, aber nicht nur, wenn der Urheber bereits verstorben ist – dient ihre oder seine Biografie als hoffnungsvolle Quelle für ein besseres Verständnis des musikalischen Werks, von dem angenommen wird, dass sich seine Bedeutung im persönlichen Ausdruck des Künstlers erschöpfe. Diese Herangehensweise durchzieht die wissenschaftliche wie auch die journalistische Ebene, ist in der Beschäftigung mit Literatur, Musik, Film, Kunst verbreitet und bedarf als eine von vielen Möglichkeiten, zur Erkenntnis zu gelangen, keineswegs einer Legitimierung. Betont sei, dass diese Methode im Bereich der Musik nicht auf eine bestimmte Gattung, ein bestimmtes Genre, eine bestimmte Epoche oder einen bestimmten Stil beschränkt ist, sondern sowohl bei Beethoven als auch in der Avantgarde, sowohl bei Bruce Springsteen und Beyoncé als auch im HipHop Anwendung findet. So ist die Verstrickung von Werk und Biografie im Falle Beethovens genauso üblich und scheinbar unauflösbar geworden, wie sie kritisch hinterfragt wird.<sup>1</sup> Ebenso ist

---

1 Bezüglich einer traditionellen Biografie sei aus dem umfangreichen Angebot exemplarisch auf Maynard Solomon, Beethoven, New York: Schirmer <sup>2</sup>1998 [1977], verwiesen. Problematisiert wird diese Herangehensweise von Carl Dahlhaus, Beethoven und seine Zeit, Laaber: Laaber 1987.

die Historiografie der HipHop-Kultur von einer Durchdringung des künstlerischen Werks mit den Biografien der Akteure geprägt.<sup>2</sup> Diese Musik gilt als Ausdruck einer hauptsächlich afroamerikanischen, gettoisierten Gemeinschaft und die Rap-Texte werden als Schilderungen der persönlichen Erfahrungen darin (zum Teil miss)verstanden. Insbesondere im Subgenre des Gangsta Rap ist die Verschmelzung von juristischer Person und Künstler-Persona, von Realität und Fiktion virulent – sie liefert gewissermaßen die Basis, auf der sich die Genrecharakteristika von Gangsta Rap entwickeln. Wenn Ice-T 1986 seinen Rap beginnt mit „Six in the mornin’ police at my door / Fresh Adidas squeek across the bathroom floor / Out my back window I make my escape“<sup>3</sup>, wenn Eazy-E 1987 rappt, wie er „Cruisin’ down the street in my 6-4 / Jockin’ the freaks clockin’ the dough“<sup>4</sup>, handelt es sich um lebendige Beschreibungen einer fiktiven Geschichte aus der Ich-Perspektive im Präsens, die aufgrund der Autorität des (kriminellen) Erzählers als dessen tatsächlich erlebter Alltag im Getto verstanden wird – die Narrative im Rap und die audiovisuelle Darstellung der Akteure im Musikvideo sind als kristallklarer Spiegel der realen Welt inszeniert. Vor allem N.W.A. lieferten 1988 mit *Fuck tha Police* oder *Gangsta Gangsta*<sup>5</sup> wenn nicht den akustischen Horror, dann doch den akustischen Terror zu den allzu realen Schießereien und Drogengeschäften, zu der übermäßigen Polizeigewalt und der alltäglichen Diskriminierung in den überwiegend afroamerikanisch bevölkerten Gettos der Großstädte, wie Compton und South Central in Los Angeles oder die Bronx in New York, wo HipHop im Jahrzehnt zuvor als gemeinschaftsstiftende, aber auch wettbewerbsorientierte Partykultur entstanden ist. N.W.A. und in deren Gefolge die Solo-Karrieren von Dr. Dre und Ice Cube prägten außerdem das Vokabular für eine frauenverachtende, sexistische und homophobe Ausdrucksweise.

Ausgerechnet N.W.A. sind es, die Olga Neuwirth in einem Interview 2016 als eines ihrer „großen Vorbilder“<sup>6</sup> deklariert. Sie bewundere den Umgang

---

2 Aus der nicht minder umfangreichen Literatur über HipHop seien an dieser Stelle die beiden Monografien von Tricia Rose erwähnt, die die soziokulturelle Bedeutung der Kultur in ihrer Geschichte behandelt und zugleich die Entwicklungen reflektiert, die zum globalen Erfolg von Gangsta Rap geführt haben: Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown: Wesleyan University Press 1994; und Tricia Rose, *The Hip Hop Wars. What We Talk about when We Talk about Hip Hop – and Why It Matters*, New York: Basic Books 2008. Für eine musiktheoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Sampling im HipHop eignet sich Joseph Schloss, *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop*, Middletown: Wesleyan University Press<sup>2</sup> 2014 [2004].

3 Ice-T, *6 in the Mornin’*, Single Techno Hop Records THR-13, Los Angeles 1986.

4 Eazy-E, *The Boyz-n-the Hood*, Single Ruthless Records R.R001, Los Angeles 1987.

5 Beide Songs enthalten auf dem Album: N.W.A., *Straight Outta Compton*, LP Ruthless/Priority Records SL57102, Los Angeles 1988.

6 Olga Neuwirth im Interview mit Stefan Niederwieser, *Heimat bist du großer*, in: Wie-

der Rapper mit der Sprache sowie das Sampling im HipHop.<sup>7</sup> Unweigerlich drängt sich die Frage auf, warum die Komponistin aus der Vielzahl der Hip-Hop-Künstler nicht etwa die Sample-reiche Musik von A Tribe Called Quest, die Wortgewandtheit von E-40, den Frauenrechte-stärkenden Rap von Queen Latifah oder die experimentellen Musikvideos von Missy Elliott auswählt, zumal sie im gleichen Interview Kritik am frauendiskriminierenden Kulturbetrieb übt. Dass Sexismus und die Diskriminierung von Frauen nicht nur ein virulentes Problem bei N.W.A. oder beim Gangsta Rap sind, sondern den gesamten Musikbetrieb, die gesamte Unterhaltungsindustrie von der Filmbranche bis zum Hochleistungssport betreffen, verdeutlichen die #MeToo-Bewegung und ähnliche öffentlich geführte Debatten in all ihrem Ausmaß. Umso verwunderlicher sind Neuwirths widersprüchliche Äußerungen, die allein durch ein gezieltes Nachfragen bei der Komponistin geklärt werden könnten.<sup>8</sup> Doch gerade in diesen Sackgassen von Widersprüchlichkeiten werden konventionelle Strategien des Verstehens herausgefordert, indem die Frage provoziert wird, inwiefern Kommentare der Künstler überhaupt relevant für das Verständnis ihrer Musik sind – das gilt sowohl für N.W.A. als auch für Neuwirth und berührt in beiden Fällen den Diskurs einer wünschenswerten, aber oftmals nicht klar zu treffenden Unterscheidung zwischen Künstler-Persona und tatsächlicher Biografie. In dieser Hinsicht kann Kunst einerseits als Spiegel realer Welten, andererseits als eine real anmutende Fassade fiktiver Welten gelten.

Es kann nur als Ironie der Geschichte gedeutet werden, dass der Spielfilm, über den Neuwirth im oben genannten Interview spricht, 2015 in den USA unter dem Titel *Goodnight Mommy* durch die Produktionsfirma von Harvey Weinstein auf den Markt kam – jenes Hollywoodmoguls, der 2018 wegen sexueller Belästigung und Vergewaltigung verhaftet wurde.<sup>9</sup> Zum österreichischen Horrorfilm/Psychothriller mit dem deutschen Titel *Ich seh Ich seh* unter der Regie von Veronika Franz und Severin Fiala komponierte Neuwirth die Filmmusik, von der allerdings ein Großteil nicht für die Endfassung genutzt wurde.<sup>10</sup> Neuwirth sieht die Ursache dafür darin, dass dem männlichen Sound-

---

ner Zeitung Online, 29. November 2016, [www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/musik/klassik\\_oper/859151\\_Heimat-bist-du-grosser.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/musik/klassik_oper/859151_Heimat-bist-du-grosser.html) (31.01.2019).

7 Vgl. ebd.

8 Unter den unterschiedlichsten Motivationen könnte ein möglicher, ganz banaler Grund für das Nennen gerade dieser HipHop-Gruppe darin liegen, dass N.W.A. im April 2016, also ein paar Monate vor dem Interview, in die Rock and Roll Hall of Fame aufgenommen wurde, womit Neuwirth einen aktuellen Bezug zur populären Kultur herzustellen beabsichtigt haben könnte.

9 Vgl. die deutsche Version: *Ich seh Ich seh*, DVD Koch Media 1009257, München 2015.

10 Vgl. Stefan Drees, Erschütterung des Urvertrauens und Einbruch des Unheimlichen. Zur Funktion der Liedmelodien in der filmischen Narration von *ICH SEH ICH SEH* (Ö 2014, Veronika Franz und Severin Fiala) sowie in Olga Neuwirths Filmmusik, in: Kieler Beiträge

Designer-Team mehr vertraut worden sei als einer komponierenden Frau.<sup>11</sup> Ihre Musik hat sie daraufhin als Soundtrack-Album veröffentlicht.<sup>12</sup>

## II. Genre und Tradition

Neuwirths original komponierte Musik zu *Ich seh Ich seh* folgt einer filmmusikalischen Tradition, wie sie seit Stummfilmzeiten besteht: der akustischen Darstellung des Horrors durch dissonante Klänge, atonale Musik und später durch elektronisch erzeugte Sounds, die zum Geräuschhaften tendieren. Erinert sei an Stanley Kubricks *The Shining* von 1980 mit einer Filmmusik, die hauptsächlich aus neu-kontextualisierten und neu-zusammengesetzten Exzerpten aus Kompositionen von György Ligeti und Krzysztof Penderecki besteht.<sup>13</sup> Auch original komponierte Musik von beispielsweise Hans Zimmer zu Gore Verbinskis *The Ring* aus dem Jahr 2002 kommt einem in den Sinn, ebenso wie viele weitere Assoziationen zur Geschichte des Horrorfilms – Kakerlaken und Atonalität, Zwillingsgeschwister und Schlaflieder scheinen sich besonders gut zu eignen, um den Horror audiovisuell darzustellen.<sup>14</sup> Denn in der dargestellten Diegese über die Beziehung von Zwillingssöhnen zu ihrer alleinstehenden Mutter nach einer Gesichtsoperation spielen die Lieder *Guten Abend, gut' Nacht* und *Weißt du, wie viel Sternlein stehen* eine wichtige Rolle, und ebenso prominent sind sie in Neuwirths Musik in bearbeiteter Form wiederzufinden.

Neuwirth reiht sich auch deswegen in eine filmmusikalische Tradition ein, weil sie wie viele ihrer Vorgänger den Anspruch auf Eigenständigkeit ihrer Musik im Film erhebt. Seit Hollywoods Golden Age existieren je nach Perspektive Anekdoten über Minderwertigkeitskomplexe oder Kompromisslosigkeit der Komponisten im Filmgeschäft, über die unmögliche Zusammenarbeit eines Komponisten, der am Autonomieanspruch seiner Musik festhält,<sup>15</sup> und eines Produzenten, der einen Moll-Akkord, also einen „minor chord“<sup>16</sup> für

---

zur Filmmusikforschung 14 (2019), S. 9–33, [www.filmmusik.uni-kiel.de/KB14/KB14-Drees.pdf](http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB14/KB14-Drees.pdf) (31.01.2019).

11 Vgl. Neuwirth im Interview mit Niederwieser, Anm. 6.

12 Vgl. Olga Neuwirth, Original Soundtrack to *Goodbye Mommy – Ich seh Ich seh*, CD Kairos 0015009KAI, Wien 2016.

13 Vgl. zu diesem Film: Kate McQuiston, *We'll Meet Again. Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*, New York et al.: Oxford University Press 2013, S. 65–86.

14 Einen guten Überblick dazu liefert Frank Hentschel, *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin: Bertz und Fischer 2011.

15 So wie Bernard Herrmann, vgl. seine Biografie: Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2002 [1991].

16 Nach André Previns Darstellung in seiner Autobiografie habe der Chef der MGM Studios, Louis B. Meyer, nach einem missglückten Screening eines Films (möglicherweise mit Kom-

minderwertig hält. Doch davon abgesehen hat die Geschichte auch zahlreiche gelungene Kollaborationen hervorgebracht, bei denen sich die Musik in das Sounddesign einfügt und ihren essenziellen Beitrag zum Gesamtkonzept des Films liefert.

Filmmusik im Allgemeinen ist diskontinuierlich und eklektisch. Das Komponieren von Musik für den Film<sup>17</sup> beruht darauf, mit modulierbaren musikalischen Einheiten zu arbeiten, die aus unterschiedlichen Stilen, Genres, Gattungen, Kulturen und Epochen kommen können. Kurze Melodien, Motive, Ostinati, rhythmische Patterns, Klänge und Geräusche können wie das Material beim Sampling kombiniert, verbunden, verändert und transformiert werden. Damit weist das Komponieren für den Film eine gewisse Nähe zur Sampling-Praxis im HipHop auf. Ähnlich wie manche Regisseure mit ihren Musikexperten für die Filmmusik auf prä-existentes Material zurückgreifen, bedienen sich auch die DJs und Produzenten im HipHop bestimmter Exzerpte, den Breaks, d.h. den rhythmusbetonten Übergängen von Schlagzeug und Bass, aus bereits vorhandenen Aufnahmen, um daraus den Breakbeat, also die gesampelte Begleitung des Rap zu kreieren. Der Breakbeat entsteht durch das Looping der Samples, d.h. die ununterbrochene Wiederholung des Breaks, sowie durch die Manipulation und Überlagerung mehrerer Samples. Eine ähnliche Sampling-Technik, wenn auch ohne jenen gleichbleibenden, zirkulierenden Rhythmus im Vierertakt wie im HipHop, findet sich bei Neuwirths Verwendung der beiden Schlaflieder, bei der die tonale Musik wie ein Sample, d.h. als eigenständige und identifizierbare musikalische Einheit, genutzt, manipuliert und dissonant überlagert wird.

Aufgrund dieser Kompositionsweise mit Versatzstücken erscheint Neuwirths Vorliebe für HipHop (wenn auch nicht konkret für N.W.A.) verständlicher. In beiden Fällen wird musikalisches Material exzerpiert, bearbeitet und wiederholt, Samples werden wie Bausteine neu zusammengesetzt und überlagert. Begriffe des HipHop wie Cuts, Loops und Breaks, also Schnitte, Schleifen und Brüche, erweisen sich generell für die Auseinandersetzung mit Neuwirths Kompositionen als hilfreich. Sampling als Kompositionspraxis hat seinen Ursprung in der New Yorker DJ-Kultur, die Mitte der 1970er-Jahre entstand,

---

positionen in Moll) angeordnet, „no minor chords“ mehr zu komponieren. Diese Notiz habe im Music Department gehangen, während Previn dort angestellt war, und inspirierte ihn zum Titel seiner Autobiografie, vgl. André Previn, *No Minor Chords: My Days in Hollywood*, New York: Doubleday 1991.

17 Dies bezieht sich nicht nur, aber in erster Linie auf jene Kompositionspraxis, die in Hollywoods Goldenem Zeitalter etabliert wurde und die seither vor allem im Bereich des narrativen Spielfilms dominant geblieben ist, vgl. Saskia Jaszoltowski / Albrecht Riethmüller, *Musik im Film*, in: Holger Schramm (Hg.), *Handbuch Musik und Medien*, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 95–122.

als der DJ nicht einen ganzen Song, sondern nur die rhythmusbetonten Überleitungstakte auf zwei Plattenspielern aneinanderreichte, woraus sich zunächst mit Drum Machines und Synthesizern, später mit den digitalen Möglichkeiten eine Art der Musikproduktion im Tonstudio entwickelte, die neu eingespieltes, elektronisch generiertes oder von existenten Aufnahmen exzerpiertes musikalisches Material bearbeitet und zusammensetzt, sodass eine homogene Komposition entsteht, in der diese Materialien, d.h. die einzelnen Samples, weiterhin differenziert werden können. In Neuwirths Kompositionen, die im Folgenden besprochen werden, können diese Merkmale des Samplings nachgewiesen werden: Heterogene, instrumental oder elektronisch produzierte Einheiten werden überlagert und aneinandergereiht, sie werden variiert, technisch verändert oder manipuliert und ergeben zusammen mit dem Filmmaterial ein homogenes Ganzes.

### III. Intermediales Sampling und retrospektives Recycling

Sampling-Strukturen, sofern man diesen Begriff verwenden möchte, sind bei Neuwirth nicht nur für die Musik konstituierend. Wenn das Medium Film Teil ihrer Kompositionen ist, agieren diese Strukturen auf intermedialer Ebene. Dabei spiegelt sich das Potenzial des Films, durch seine Schnitttechnik Linearität und Kontinuität zu vermeiden, in der musikalischen Form wider. Neben diesem intermedialen Sampling ist als weiteres Merkmal ein retrospektives Recycling zu erkennen, bei dem prä-existentes Material zitiert und der historische Bezug aktualisiert wird.

Besonders deutlich wird dies bei Neuwirths Beschäftigung mit alten Stummfilmen. (Als Nebenbemerkung sei festgestellt, dass sich auch darin eine Vereinbarkeit von Gegensätzen herauskristallisiert, wie sie bei der Vorliebe einer Feministin für Rap-Musik erkennbar ist: Neuwirth ist sprachgewandt und betont die Wichtigkeit von Sprache, präferiert gleichzeitig jenes Medium, das sich gerade durch die Absenz von Sprache auszeichnet.) 2014 beispielsweise komponierte Neuwirth Musik für den Stummfilm *Maudite soit la guerre* von Alfred Machin.<sup>18</sup> Davor verarbeitete sie in ... *disenchanted time* ... (2005) den Kurzfilm *Paris qui dort* von René Clair und schrieb Musik für den Experimentalstummfilm *Symphonie Diagonale* von Viking Eggeling (2006).<sup>19</sup> Während *Maudite soit la guerre* und *Ich seh Ich seh* zwar narrativ-lineare Filme sind, d.h. jeder auf seine Art

---

18 Vgl. die Information dazu aus einem Interview mit Neuwirth auf [www.ricordi.com/de-DE/News/2014/10/Olga-Neuwirth-Maudite.aspx](http://www.ricordi.com/de-DE/News/2014/10/Olga-Neuwirth-Maudite.aspx) (31.01.2019).

19 Beide Filme sowie *Canon of Funny Phases* und *The Long Rain*, die weiter unten besprochen werden, sind erhältlich auf der DVD Olga Neuwirth, Music for Films, Kairos 0012772KAI, Wien 2008.

Erzählkino über Horror, Grausamkeit und Verlust, zeichnen sich die früheren Projekte gerade dadurch aus, dass sie nicht zielgerichtet oder erzählend, sondern experimentell sind. Bei diesen Experimentalfilmen treten retrospektives Recycling von prä-existentem Material und intermediales Sampling von Rhythmus, Tempo und Form besonders deutlich hervor und das Looping von Sequenzen wird zum Werk-konstituierenden Faktor. Mit dem endlosen Wiederholen und dem unaufhörlichen Zirkulieren des audiovisuellen Materials und dessen gradueller Transformation entsteht der Eindruck von Unausweichlichkeit der Veränderung bei gleichzeitiger Suspension der Zeit – ein Eindruck, dem etwas Unheimliches und eine Art von Horror anhaftet.

Dies wird in der Filmfassung der Installation mit dem Titel ... *disenchanted time* ... besonders eindrücklich umgesetzt. Denn als Ausgangspunkt für ein retrospektives Recycling dient René Clairs Stummfilm *Paris qui dort* über das Anhalten der Zeit, was in sich bereits ein Schreckensszenario birgt, woraufhin sich der Film durch intermediales Sampling mit neuem visuellen und akustischen Material entfaltet. Darin werden Samples von Bildern und Musik in ihrem Tempo verändert und miteinander kombiniert, sodass die Gegensätze von Verlangsamung und Beschleunigung auf repetitive Weise audiovisuell dargestellt werden.<sup>20</sup> Das visuelle Material besteht aus mehreren statischen Kamera-Einstellungen von Plätzen, Kreuzungen und Sehenswürdigkeiten in Paris, die in unterschiedlichem Tempo die aufgenommenen Bewegungen der Menschen und des Verkehrs in der Stadt zeigen. Jede Einstellung beginnt zunächst als Standbild und geht dann über in eine Zeitlupe der Bewegungen, wobei parallel dazu die Bilder von Schwarzweiß zu Farbe wechseln. Die Bildersequenz wird daraufhin beschleunigt, bis die Bewegungen im Zeitraffer zu sehen sind. Ähnlich wird auf akustischer Ebene das Tempo verändert bzw. die Bewegung intensiviert: In jeder Einstellung sind zunächst leise und dumpfe Klänge zu hören, die sich parallel zur Einfärbung der Bilder mit einem Crescendo und einer Erhöhung der Frequenz zu einem grellen und lauten Klang entwickeln. Tonhöhe und Lautstärke werden intensiviert, die Frequenz des Klangs wird beschleunigt, weitere Klangstrukturen werden hinzugefügt. Im Gesamtaufbau des Films findet ebenso eine Verdichtung statt, indem die einzelnen Einstellungen in immer kürzeren Loops wiederholt werden, was zu einer zweifachen audiovisuellen Beschleunigung führt. Schließlich werden kurze Bild-Ton-Samples innerhalb einer Einstellung mit schwindelerregendem Effekt bis zur Klimax wiederholt. Am Höhepunkt überlagern sich die Klänge und ebenso die Bilder: Die Farbe

---

20 Für eine strukturelle Übersicht des Films vgl. Stefan Drees, Filmmusik – Film|Musik – Musik-Film. Zum Wechselverhältnis zweier Medien im Schaffen Olga Neuwirths, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), Wechselwirkungen. Neue Musik und Film, Hofheim: Wolke 2012, S. 94.

des Bildes wird weiß, die Klangfarbe entwickelt sich zu hohen, gleißenden Frequenzen, die, würde es sich um einen visuellen Eindruck handeln, als blendend beschrieben werden könnten. Die darauffolgende Verlangsamung geht den umgekehrten Weg, d.h. von den Farbbildern in einem schnellen Tempo und dem grellen, lauten Klang in der Musik zu den Schwarzweißbildern in Zeitlupe und den dumpfen, leisen Klangflächen, bis am Ende die Bewegungen des Stadtlebens in einem normalen Tempo zu sehen und die gewöhnlichen Stadtgeräusche zu hören sind.

In der *Symphonie Diagonale* sind die Abstraktion und das Fehlen einer Narration besonders stark ausgeprägt. Denn das visuelle Material besteht aus dem Experimentalfilm von Eggeling aus den 1920er-Jahren. Er ist einzuordnen in die Avantgarde-Bewegung um Hans Richter und Walter Ruttmann, die das neue Medium Film zum Experimentieren von Licht und Schatten, zur Darstellung von abstrakten Figuren und Formen in Bewegung nutzten. Diese visuelle Repetition von Transformationen läuft parallel zum Sampling der rhythmusbetonten Musik, sodass sich auf intermedialer Ebene eine Überlagerung von rhythmisch-klanglichen und rhythmisch-visuellen Bausteinen ergibt.

Ein basales Sampling liegt der Filmfassung von *Canon of Funny Phases* von 2007 zugrunde. Wie der Titel bereits preisgibt, wird retrospektiv auf die Anfänge des Zeichentrickfilms verwiesen und dabei das Formprinzip des Kanons sowohl auf die Filmmusik als auch auf die gezeichneten Bilder angewandt. Die einzelnen, nacheinander einsetzenden Stimmen bestehen aus einer animierten Bilderfolge mit Musik und Soundeffekten. Wie bei einem Kanon entsteht dabei der Effekt einer sukzessiven Verdichtung und einer zirkulierenden Wiederholung auf audiovisueller Ebene. Visuell gelingt das durch die Unterteilung des Bildes in sechs unabhängige Ausschnitte neben- und untereinander, wobei das gleichzeitige und überlagernde Hören mehrerer Kanonstimmen nur bedingt auf das klar differenzierbare Sehen der parallel gezeigten Bildabfolgen übertragbar ist.

#### **IV. Horror und Erlösung in *The Long Rain***

Diese Möglichkeit des Split Screen wird ebenso im Film *The Long Rain* (2000, Regie: Michael Kreihsl) angewandt, wobei wiederum stärker auf das Narrative fokussiert wird. Die Unterteilung der visuellen Ebene dient hier nicht bloß dem formalen Aufbau, sondern erfüllt wahrnehmungsästhetische und narrative Funktionen. Auf narrativer Ebene werden dadurch unterschiedliche Perspektiven und die Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Erinnerung dargestellt. Zugunsten des Erzählens einer trotz Brüche linearen und zielgerichteten Handlung erscheint das Sampling auf visueller oder akustischer Ebene weniger präsent als



in den oben beschriebenen Beispielen. Denn bei *The Long Rain* handelt es sich um ein wenn auch kryptisches Erzählkino im Genre der Science Fiction. Es geht um die Suche nach Erlösung von der Folter durch anhaltenden Regen und vom Horror des Verloren-Seins in einer bedrohlichen Natur. Vier uniformierte Männer, die offensichtlich mit ihrer Flugmaschine in einem Wald gestrandet sind, kämpfen sich zu Fuß durch unwegsames Gelände. Völlig durchnässt und dem Regen schutzlos ausgeliefert suchen sie den Sundome – einen trockenen und wärmenden Ort, den am Ende nur einer von ihnen erreichen wird. Der dreigeteilte Split Screen der Filmfassung imitiert die Live-Aufführung des Projekts, bei der die Leinwände an drei Seiten des Raumes angebracht werden, um das Publikum einer ähnlich unausweichlichen Situation wie jener der Protagonisten auszusetzen. Dieses simulierte Gefangensein wird auf akustischer Ebene durch die Verteilung der Lautsprecher bzw. die Aufteilung des Orchesters im Raum intensiviert.<sup>21</sup> In Neuwirths Komposition ist die Sampling-Technik vor allem durch die Überlagerung der akustischen Ereignisse erkennbar, das sind die einzelnen Stimmen der Orchesterinstrumente, die Stimmen der Protagonisten, elektronische Klänge und die Geräusche des Regens. Samples kontrastierender Klangfarben und rhythmischer Patterns in unterschiedlichen Tempi und repetierenden Motivstrukturen sind differenzierbar, führen aber nicht zu audiovisuellen Loops (wie bei den oben beschriebenen Beispielen). Dennoch entsteht auch hier ein Gefangensein in der Zeit bzw. in der Zeitlosigkeit und in der Ausweglosigkeit der dargestellten Situation. Desorientierung und ein Gefühl des Unausweichlichen werden audiovisuell kommuniziert und auf das Publikum übertragen.

In der Diegese des Films werden die Protagonisten durch den Dauerregen malträtiert, ihre Kleidung ist nass bis auf die Haut, ihre Haare kleben am Schädel, Wasser rinnt ihnen das Gesicht hinunter, tropft von ihren Nasenspitzen und läuft in ihre Ohren hinein – in die Ohren, die man nicht verschließen kann, weder vor dem Wasser noch vor der Musik. Und genau diese der Folter ähnliche Situation führt zu Wahnsinn, Mord und Selbstmord. Die Musik übernimmt die für das Medium Film konventionellen Funktionen der Spannungsteigerung und Verdeutlichung der Stimmung. Sie unterstreicht den emotionalen und geistig-körperlichen Zustand der gepeinigten Protagonisten. Die Eskalation des allmählichen Verrücktwerdens geht einher mit einer Verdichtung der akustischen Ereignisse. Körperliche Schmerzen, psychische

---

21 Zur Live-Aufführung des Films, vgl. ebd., S. 88ff.; Drees weist in diesem Aufsatz außerdem darauf hin, dass Neuwirth eine adaptierte Version dieser Filmmusik als eigenständige Komposition unter dem Titel *Construction in Space – Hommage à Naum Gabo* (2001) veröffentlicht hat, S. 91, und argumentiert in seiner Analyse, S. 87–92, dass die Musik im Film ihre Eigenständigkeit beibehalte und eine Funktionalisierung bzw. Hierarchisierung vermieden werde. Die hier folgende Analyse kommt allerdings zu einem zuweilen gegenteiligen Ergebnis.

Verwirrung und Orientierungslosigkeit werden in der durch Bilder erzählten Handlung dargestellt und auf akustischer Ebene durch rhythmisch variierende Tonrepetitionen, schnell gespielte Skalen und vielschichtig dissonante Klangflächen wiedergegeben. Der Horror der Diegese wird in der Musik gespiegelt.

In der Tat liefert Neuwirth hier den „akustischen Horror“<sup>22</sup>, der vor allem im Kontrast zu den Szenen im Sundome deutlich wird. Sie stellt den „akustischen Horror“ aber auch infrage, wie sie in einem Gespräch mit Ernst Naredi-Rainer anlässlich der Uraufführung des Film-Musik-Projekts in Graz erklärt.<sup>23</sup> Dieser Horror besteht in der musikalischen Ausdruckskraft, mit der die Auswirkungen des Dauerregens und der Desorientierung klanglich dargestellt werden. Kurze Staccato-Motive in den Holzbläsern, fanfarenähnliche Einwürfe in den Blechbläsern, rhythmische Patterns des hohen Glockenspiels werden wiederholt, überlagert, von anderen Motivkombinationen abgelöst. Insgesamt erfolgt eine akustische Verdichtung bis hin zum ersten narrativen Höhepunkt des Films, der darin besteht, dass die Protagonisten im Dauerregen zu schlafen versuchen, sich erfolglos die Ohren zuhalten, in die das Wasser unaufhaltsam rinnt. Das Crescendo der Klangflächen und die Repetition der Staccato-Figuren versinnbildlichen in dieser Szene zum einen die Überflutung durch die Wassermengen und zum anderen jeden einzelnen Regentropfen, der ins Ohr fällt. Einer der Protagonisten verliert dabei den Verstand und wird von seinem Kollegen erschossen. Dieser wird als Nächster verrückt, da er von all dem Wasser in seinen Ohren quasi schwerhörig geworden ist – die Worte seines Gegenübers sind für ihn (wie auch für den Zuschauer) nur schwer verständlich. Kurz bevor er Selbstmord begeht, sagt er: „Ich kann Sie nicht hören“, woraufhin er sich mit einem Messer die Schläfenarterie durchtrennt, was zunächst aussieht, als wolle er sich ein Ohr abschneiden, und sich schließlich erschießt. Die Musik liefert den akustischen Horror, stellt ihn aber auch infrage – sie steigert die Spannung über den Zeitpunkt des Schusses hinweg, d.h. der musikalische Höhepunkt erfolgt erst nach dem narrativen. Konventionell würde der Eintritt des visuellen Horrors mit einem lauten akustischen Ereignis synchronisiert und damit musikalisch verstärkt oder verdoppelt werden – hier erreicht die Musik ihre Klimax erst nach dem Schuss.

Diese Szenen im Wald kontrastieren mit den Szenen im Sundome, also dem warmen, trockenen Ort der Erlösung, auf visueller und akustischer Ebene. Statt der kalten Grau-Blau-Grün-Töne dominieren im Sundome gelbe-orangebraune, kräftige Farben; mit weniger Schnitten bleibt die Kamerabewegung

---

22 Neuwirth im Interview mit Ernst Naredi-Rainer, *Kein Mitläufertum*, in: Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg: Anton Pustet 2008, S. 142.

23 Vgl. ebd.

hier ruhiger und gleitet durch den aufzunehmenden Raum, wobei die Bewegungen der gezeigten Musiker des Klangforums Wien fließend sind und gelegentlich in Zeitlupe wiedergegeben werden. Parallel dazu, aber nicht synchron zu den Bewegungen, breiten sich deckende Klangflächen in der Musik aus. Die erste Darstellung des Sundomes besteht hauptsächlich aus Nahaufnahmen der Instrumentalisten in Zeitlupe, während im weiteren Verlauf fließende Raumaufnahmen des Orchesters im normalen Tempo gezeigt werden. In beiden Fällen ist die hörbare Musik nicht mit den sichtbaren Bewegungen der Musiker identisch.

Hinsichtlich des Auftretens von Musikern in der Diegese des Films ist auf ein wichtiges Detail der Handlung hinzuweisen. Während der Suche der vier Protagonisten im Wald taucht ein Trompeter auf, dessen solistisches Spiel auf der Trompete synchron mit der hörbaren Musik verläuft, wobei eine unsichtbare zweite Trompetenstimme mit ihm in einen Dialog tritt. Ausgerechnet dieser Trompeter, der den Hoffnungslosen wie eine Chimäre erscheint, wird dem letzten Überlebenden quasi den Weg zum Sundome weisen – am Ende leitet bzw. treibt er ihn zum Ort der Wärme, indem er ihn mit seiner Trompete (wie mit einem Gewehr im Anschlag) und den Tönen als akustische Signale bis zum Eingang des erlösenden Zufluchtsortes verfolgt. Mit dem Öffnen der Tür und dem Eintreten des letzten Protagonisten ändert sich schlagartig die audiovisuelle Szene und der Trompeter erscheint schließlich als einer der Ensemblemusiker im Sundome.

Im weiteren Verlauf des Films, der ab diesem Zeitpunkt ausschließlich im Sundome spielt, meint man am Ende sogar eine vage Jazz-Melodie in der Trompete zu erkennen<sup>24</sup> – möglicherweise stammt sie von der Schallplatte, die in einer späteren Szene sichtbar ist und vom Protagonisten aufgrund des Hörschadens nur noch undeutlich wahrgenommen werden kann, oder eben von jenem Weg-weisenden Trompeter aus dem Wald, der dann im Orchester sitzt. Der Sundome als Ort der Wärme und Erlösung beherbergt jedenfalls dieses Orchester, dessen Musik, so könnte eine Deutung lauten, erlösende Zuflucht bietet. Dem Trompeter bzw. der Trompetenstimme wird damit tatsächlich visuell und akustisch eine „zentrale[...] Bedeutung“<sup>25</sup> beigemessen, womit Neuwirths Anspruch an ihre Arbeit mit Film erfüllt wird und Verbindungslinien zu ihrer Biografie<sup>26</sup> leicht zu ziehen wären.

---

24 Es lässt sich die Melodie aus dem Musical-Song *Here's That Rainy Day* von Jimmy van Heusen und Johnny Burke aus dem Jahr 1953 heraushören, was als ironischer filmmusikalischer Kommentar verstanden werden könnte, vgl. die wenn auch teils inkorrekten bzw. nicht verifizierbaren Angaben bei Drees, Anm. 20, S. 89.

25 Neuwirth im Interview mit Stefan Drees, *Ausnahmestand und Überhöhung*, in: Drees (Hg.), Anm. 22, S. 139.

26 In ihrer Jugend wollte Neuwirth bekanntlich Jazztrompeterin werden, vgl. Neuwirth im

## V. Eigenständigkeit der Filmmusik?

Die Konzeption des Films sieht vor, dass die Bilder und die Musik gleichberechtigt das Gesamtwerk konstituieren, „da Regisseur und Komponistin die Geschichte [...] aus einer jeweils eigenen künstlerischen Perspektive behandeln.“<sup>27</sup> Dennoch agieren Musik und Bild nicht unabhängig voneinander, sondern entlang von Kulminationspunkten und Schnittwechseln in der Handlung. Zwar mag weder eine klare hierarchische Bedingtheit noch eine direkte synchrone Widerspiegelung festzustellen sein, also das, was Adorno und Eisler als Mickey-Mousing im Hollywood-Kino ihrer Zeit kritisierten.<sup>28</sup> Aber ein eindeutig kontrapunktischer Ansatz, wie er von jenen Autoren verfochten wird, ist ebenso wenig erkennbar.

Auch wenn sich Neuwirth auf Eisler als Ausgangspunkt beruft, wie sie selbst sagt,<sup>29</sup> scheint dies weniger im Umsetzen seiner Theorie präsent zu sein, als vielleicht vielmehr von einer ähnlichen politisch-künstlerischen Einstellung herzurühren oder als musikalische Inspiration zu verstehen sein. (Es sei an Hanns Eislers op. 70 erinnert, an die *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*.) In Gesprächen äußert sich Neuwirth zur Schwierigkeit der Kombination von Film und Musik und bemerkt über *The Long Rain*: „[...] im Idealfall sind Musik und Film eben zwei unabhängige, verschiedenartige Ausdrucksbereiche, die sich hier ergänzen oder auch auslöschen.“<sup>30</sup> Doch wenn sich das Musikalische und das Visuelle ergänzen oder sich gegenseitig auslöschen, fragt man sich, ob dann tatsächlich noch von einer Unabhängigkeit der Bereiche die Rede sein kann und ob solch eine Unabhängigkeit in einem zusammengesetzten Medium wie dem Film überhaupt sinnvoll wäre. Die musikalische und die visuelle Ebene mögen gleichberechtigt im Gesamtkonzept agieren, verfolgen aber doch das gleiche Ziel und sind aufeinander abgestimmt. Auf beiden Ebenen werden Terror und Folter durch die Natur und die Erlösung im Sundome dargestellt. Die musikalische Sprache zur Darstellung von Orientierungslosigkeit im Film, wie sie hier verwendet wird, ist fest in der Tradition der Filmmusikgeschichte verankert. Die Filmmusik liefert den akustischen Horror, sie ist aber genauso ein Teil des Ortes der Erlösung, und indem der letzte Protagonist durch die Figur des Trompeters zum Zufluchtsort geführt wird, mag auf ein ebenso traditio-

---

Interview mit Reinhard Kager, „Ausgefrante Ränder, stiebende Partikelchen“, in: Drees (Hg.), Anm. 22, S. 42.

27 Stefan Drees, Klang und Bild im Dienst des Ausdrucks, Booklet zur DVD *Music for Films*, Anm. 19, S. 8.

28 Vgl. Theodor Adorno / Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München: Rogner & Bernhard 1969 [1949 bzw. auf Englisch 1947].

29 Vgl. Neuwirth im Interview mit Katja Kralj, Triest: Ideal zum Komponieren?, in: Drees (Hg.), Anm. 22, S. 182.

30 Neuwirth im Interview mit Drees, Anm. 25, S. 140.

nelles Deutungsmuster der Musik als erlösende Kunst zurückgegriffen worden sein.

## VI. Widerspruch als Weg zur Erkenntnis

Im Zuge einer musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Filmmusik, bei der die Interaktion des Visuellen mit dem Akustischen im Fokus steht, taucht sporadisch die Frage nach dem Sinn der Musik ohne die Bilder auf, nach der Austauschbarkeit des Soundtracks bzw. nach der Bedingtheit der musikalischen und visuellen Ebenen. Für Neuwirth steht fest: „Beide [Künste] sind völlig eigenständig und können ohne die andere auskommen, und jede hat ihre eigene Ausdruckskraft, während man aber in der Kombination beider eine Hierarchie benötigt [...]“<sup>31</sup> Andernorts stellt sie fest: „[...] sie [die Musik] kann auch ohne Bilder auskommen.“<sup>32</sup> Dem Urteil der Urheberin ist wohl kaum zu widersprechen, doch das Verstehen der Musik und konsequenterweise ihre Bedeutung ändern sich, sobald sie nicht eigenständig, sondern in Bezug zum Visuellen steht. Möglicherweise verändert sich auch der Ansatz des Komponisten beim Komponieren der Musik, je nachdem, welche Funktion ihr zuteilwerden soll. Ob dabei gleich eine Hierarchie entsteht oder nicht vielmehr eine gegenseitige und wechselwirkende Beeinflussung von Bild und Ton, eine ganz andere Ausdruckskraft als jene, die jeweils dem Visuellen und dem Musikalischen allein innewohnt, ist sowohl abhängig von der Zusammenarbeit der Beteiligten im Entstehungsprozess als auch von der Wahrnehmung des Publikums.

Hier lässt sich eine letzte Analogie zwischen Filmmusik und HipHop ziehen: Sicherlich könnte man sich die Musik im HipHop ohne den Text anhören, also nur den Beat ohne den Rap, was im Grunde die Basis für das Genre der elektronischen Tanzmusik ist. Ebenso kann man sich den Rap pur anhören, den Text also ohne die Beats wie ein Gedicht lesen. Aber die Durchschlagkraft von HipHop liegt gerade in der nicht-hierarchischen, aber voneinander abhängigen Kombination von Beats und Rap. *The Long Rain* zeichnet sich ebenso gerade dadurch aus, dass die Bilder und die Musik nicht unabhängig, sondern aufeinander bezogen sind, dass der eine Ausdrucksbereich ohne den anderen nicht an die Intensität der Kombination beider heranreichen würde.

In ähnlicher Weise, wie sich ein Querstand ergibt, wenn eine Feministin die Wortgewandtheit frauenfeindlicher Rapper bewundert, widerspricht Neuwirths Beharren auf der Emanzipation ihrer Filmmusik von den Bildern ihrem filmkompositorischen Schaffen, das gerade von einem überaus hohen Maß an Bezogenheit und Abhängigkeit zwischen der musikalischen und der visuellen

31 Neuwirth im Interview mit Kralj, Anm. 29, S. 182.

32 Neuwirth im Interview mit Drees, Anm. 25, S. 140.

Ebene geprägt ist. Dabei verwehren sich die Filme nicht zuletzt aufgrund ihres manchmal ambivalent oder ironisch zu verstehenden Inhalts einer eindeutigen und letztgültigen Sichtweise und liefern stattdessen ein verblüffendes Vexierbild. Nicht immer mögen Kommentare von Künstlern beim Verstehen ihrer Werke weiterhelfen, manchmal behindern sie sogar die eigene Wahrnehmung und Interpretationsfähigkeit. Manche Aussagen mögen mehr als Provokationen zu verstehen sein und geben Aufschluss darüber, wie sich der Künstler selbst in ihrem oder seinem Spiegel sieht oder gesehen werden möchte. Letzten Endes, ob bei Neuwirth oder N.W.A., spiegeln sich in ihrer Kunst reale und zugleich fiktive Welten, doch welche Ausschnitte davon sichtbar werden, liegt nicht zuletzt im Auge des Betrachters, d.h. ist abhängig vom eigenen Standpunkt und der Perspektive, mit der man auf diesen Spiegel blickt.