

Rabenalt, Robert (2009): Kompositorische Effizienz und dramaturgische Vielfalt. Der Fabelzusammenhang in der Filmmusik Ennio Morricones und die Beziehungen zu narrativ wirksamen Topik-Reihen. ZGMTH 6/2–3, 331–340.

<https://doi.org/10.31751/451>

© 2009 Robert Rabenalt



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 15/08/2009
zuletzt geändert / last updated: 05/06/2010

Kompositorische Effizienz und dramaturgische Vielfalt

Der Fabelzusammenhang in der Filmmusik Ennio Morricones und die Beziehungen zu narrativ wirksamen Topik-Reihen

Robert Rabenalt

Am Beispiel der eher unbekannteren Filmmusik zu *Sostiene Pereira* (I/F/P 1995, Regie: Roberto Faenza) wird ein zentraler Aspekt des Filmmusikschaffens Ennio Morricones beleuchtet, der sich durch enge Korrespondenz zwischen der Musik und den narrativen Strukturen des Films auszeichnet. Rhythmische und melodische Elemente sowie einzelne Aspekte der Instrumentierung eines in der filmischen Narration verankerten Lied-Arrangements werden variiert, neu kombiniert und gezielt zwischen der ›internen‹ auditiven Darstellungsebene der Szene und der ›externen‹ auditiven Ebene transferiert. Dabei werden heterogene musiksprachliche Elemente integriert: portugiesischer Fado, klassisch geprägte Orchestermusik mit schlichter Polyphonie und vereinzelte Elemente der Neuen Konzertmusik. Dieses Verfahren ist nicht nur kompositorisch effizient, Morricone hat damit auch eine individuelle Lösung für das Erreichen eines Fabelzusammenhangs und das generelle Formproblem in der Filmmusik gefunden.

Der Film *Sostiene Pereira* ist eine sehenswerte Literaturverfilmung auf Grundlage des gleichnamigen Romans von Antonio Tabucchi. Er war in Italien sehr erfolgreich und läuft dort noch regelmäßig im Fernsehen. Der Film besitzt einen subtilen Humor, ist mit hervorragenden Schauspielern besetzt – wir sehen unter anderem einen grandiosen Marcello Mastroianni in einer seiner letzten Rollen – und er widmet sich einem beachtenswerten Thema: wie gesellschaftliche Veränderungen die Welt des Einzelnen prägen und unter welchen Umständen ein tief greifender Wesenswandel des Menschen möglich wird. Marcello Mastroianni spielt den bequem gewordenen Kulturredakteur Pereira, der durch einen jungen Mitarbeiter aus seiner Gleichgültigkeit gegenüber dem aufkommenden Faschismus im Portugal des Jahres 1938 gerissen wird. Pereira löst sich von seiner rückwärtsgewandten Sicht aufs Leben und prangert nach der Ermordung des jungen Mannes das Regime öffentlich an. Wir erleben, wie sich Pereira nach und nach öffnet, Initiative ergreift und öffentlich Stellung bezieht für Menschlichkeit, Gerechtigkeit und Freiheit.¹

1 Dafür, dass Morricone sich dem Thema nahe fühlte, sprechen auch andere Arbeiten zu gesellschaftlichen und politischen Themen, wie z. B. die gemeinsamen Filme mit Pier Paolo Pasolini.

Im Folgenden soll von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet werden, inwieweit die Musik sowohl im Mikrobereich von Szene und Sequenz als auch im Makrobereich von Episode und gesamtem Film Einfluss auf die Erzähl- und Rezeptionsebene hat.

Exposition

Die Exposition ist der Abschnitt eines Films vor dem Beginn der eigentlichen Handlung. Ihr kommt die Aufgabe zu, dem Zuschauer Figuren, Zeit und Ort vorzustellen. Sie stimmt auf die zu erwartende Handlung sowie die Erzählweise ein und baut eine Erwartungshaltung auf, die für die Rezeption des weiteren Filmverlaufs prägend ist.

Die Exposition von *Sostiene Pereira* hat einen Aufbau, der als ›perzeptionsgeleitete Struktur‹ bezeichnet werden kann. Solche Strukturen beruhen nicht auf Mustern der logischen Verknüpfung von Kausalketten oder auf Story-Schemata, sie bilden vielmehr Ereignisreihen aus, die den Zuschauer dazu anhalten, die Gemeinsamkeiten zunächst zusammenhanglos scheinender Ereignisse selbständig zu entschlüsseln. Diese Gemeinsamkeiten werden über ein ›Wahrscheinlichkeitslernen‹ erfasst, d. h. der Zuschauer ermittelt unbewusst die Invarianten einer Reihe von Ereignissen, die nicht vordergründig kausal oder linear miteinander verbunden sind. Daher sprechen Filmwissenschaftler auch von so genannten ›Topik-Reihen‹, wenngleich sich der Begriff in der Filmwissenschaft noch nicht allgemein durchgesetzt hat.² Beim Konzept der ›perzeptionsgeleiteten Strukturen‹ prägen die Invariantenmuster die Wahrnehmungsstrategie des Zuschauers für das gesamte Kinoerlebnis und sensibilisieren ihn für generelle Inhalte oder einzelne Details. Hierfür kann der psychologische Begriff des ›priming‹³ genutzt werden. Das ›priming‹ ermöglicht im späteren Verlauf die ›Pfadaktivierung‹ bei Prozessen des Erinnerns und die Zuordnung zu Bedeutungskategorien.

Zum besseren Verständnis der sich anschließenden Erläuterungen folgt zunächst eine kurze Schilderung der Exposition: Pereira, Kulturjournalist einer Lissaboner Zeitung, ist alt und bequem geworden, sinniert über den Tod und hat sich in eine Welt zurückgezogen, wo er viel an seine verstorbene Frau und bessere Zeiten zurück denkt. Die gesellschaftlichen Veränderungen durch den sich ausbreitenden Faschismus im Portugal des Jahres 1938 ignoriert er. Wir lernen kennen: Pater Antonio, seinen bis dahin einzigen Freund, die Pförtnerin der Zeitungsredaktion Celeste, die überall ihre Nase hineinsteckt, den Kellner Manuel, der stets auf dem Laufenden ist und Monteiro Rossi, einen jungen Mann, den Pereira als Assistenten einstellen möchte. Verschiedene Begebenheiten bilden eine ›Topik-Reihe‹ aus, deren Invariante darin besteht, dass Pereira sich zunächst weder von harmlosen noch von auffällig brutalen Ereignissen aus seiner abgeschirmten Welt reißen lässt. Auf verschiedene Weise wird thematisiert, ob und wenn ja, wie der Journalismus zu den Ereignissen Stellung nehmen sollte. Dadurch wird allmählich zum grundlegenden Thema des Films hingeführt, ohne dass die Tragweite der anfänglichen Schilderungen bereits fassbar wäre.

2 Vgl. Wuss 1993. Wuss bezieht sich vor allem auf Umberto Eco (1987), der den Begriff ›Topik‹ sowohl vom allgemeinsprachlichen englischen ›topic‹ als auch vom griechischen ›topos‹ der antiken Rhetorik herleitet.

Das Lied *A brisa do coração* als Ausgangspunkt

Die Exposition enthält eine Szene⁴, die exemplarisch von der Hauptfigur erzählt: Pereira hört sich in seiner Wohnung von einem Grammophon ein portugiesisches Lied an, während er mit dem Foto seiner vor einigen Jahren verstorbenen Frau spricht. Dieser Vorgang wird als eingeschliffenes Ritual geschildert. Das Lied, eine Originalkomposition Morricones, steht für Pereiras Erinnerungen. Der Text erzählt davon, dass Schätze und Werte in unseren Herzen verborgen sind, die es zwar zu schützen gilt, die aber, um ihren Wert zu behalten, auch nach außen dringen müssen. Diese Sentenz berührt das Grundthema des Films.

Komposition und Arrangement des Liedes *A brisa do coração* dienen Morricone für die Ableitung des musikalischen Materials fast aller übrigen Musikeinsätze. Zudem werden durch Gesang, Text und Instrumentierung verschiedene semantische Ebenen angesprochen und verbunden, die für die musikdramaturgische Konzeption entscheidend sind. Wir können hier eine individuelle Ausdifferenzierung filmmusikalischer Techniken beobachten, die seit der Hollywood-Filmklassik üblich waren.⁵

Um diese Arbeitsweise im Einzelnen zu verdeutlichen, ist es notwendig, die Komposition und das Arrangement des Liedes näher zu betrachten. Da ist zunächst die Melodie, die von Dulce Pontes⁶ in einer dem Fado-Gesang eng verwandten Singweise vorgetragen wird. Auch der Gitarrenpart, der vorrangig im Strophenteil des Liedes vorkommt, trägt zum portugiesischen Colorit bei.⁷ Weitere Elemente sind der von Klarinetten und Klangholz gespielte ostinate Begleitrythmus und einzelne Begleitfiguren in Klavier und Querflöten. Gestützt wird das Arrangement von einem schlichten Streichersatz.

Die Verwendung des Ostinato-Rhythmus

Der ostinate Begleitrythmus ist für sich genommen musikalisch wenig interessant und kann als starr oder einförmig bezeichnet werden. Durch zwei raffinierte musikalische Ideen wird er in das Arrangement eingebettet: Einerseits verschleiert der samtige Klang der Klarinetten seine Konturen, andererseits überlagert die Liedmelodie im Drei-Viertel-Takt die uniforme kurzatmige Periodizität des Vier-Viertel-Rhythmus. Letzteres geschieht insbesondere im Refrain des Liedes:

3 Wuss 1993, 76.

4 00:07:18 (hh:mm:ss).

5 Z. B. in *Casablanca* (USA 1942, Regie: Michael Curtiz, Musik: Max Steiner) oder *Laura* (USA 1944, Regie: Otto Preminger, Musik: David Raksin).

6 Dulce Pontes ist eine populäre portugiesische Sängerin, die wichtig für die Entwicklung des Fado-Gesanges in seiner moderneren Ausprägung wurde.

7 Die Gitarre nutzt Morricone auch für die Eingangsmusik zu den Credits, wo sie durch ihren Sound und eine entsprechende Spielweise zusammen mit dem Bild Lissabon als den Ort der Handlung exponiert.

♩ = 106

Gesang

Klar. (C-Not.)

Kontrabass

Beispiel 1: Ennio Morricone, *A brisa do coração*, Anfang des Refrains

Einer der Musikeinsätze innerhalb der Exposition⁸ markiert die für die Erzählung wichtige Stelle, wenn sich Pereira mit Monteiro Rossi, den er als Mitarbeiter gewinnen will, telefonisch verabredet. Die Musik baut hier unterschwellig eine Irritation auf. Zunächst erweitert Morricone auf Grundlage des immer gleichen zweitaktigen Rhythmus-Modells (›talea‹) mit seiner ›Segmenttechnik‹⁹ den inventionalen melodischen Kern durch Variation (Umkehrung und ›extension in range‹) zu größeren, flexiblen syntaktischen Einheiten. Der Rhythmus wird von Klangholz und Klarinette gespielt, wobei die Klarinette die obere Stimme des zweistimmigen Klarinetten-Satzes aus dem Lied-Arrangement zitiert. Zwei weitere Gestaltungsmerkmale sind auffällig: Zum einen der klanglich kaum identifizierbare Liegeton und sein unvorhersehbares An- und Abschwollen, zum anderen die fehlende metrische Klarheit. (Auf diese Weise korrespondiert der Musikeinsatz mit dem Kommentar der Erzählerstimme, durch den darauf hingewiesen wird, dass Pereira die Tragweite der Verabredung zu diesem Zeitpunkt nicht erraten konnte.) Ohne die Ansicht des Notenbildes ist nicht auszumachen, ob das 3-Achtel-Motiv einen Auftakt aus einer oder zwei Achtel(n) hat. Man ist geneigt, eher den Tonwechsel beim dritten Achtel als Schwerpunkt zu hören. Ab Takt 7 findet der Tonwechsel jedoch auf dem zweiten Achtel statt, so dass sich eine scheinbare Verschiebung des Metrums um ein Achtel ergibt; ›eigentlich‹ hat man aber nur den Anfang ›falsch‹ gehört. Die Spielweise ohne jegliche Akzente unterstützt diese metrische Verunsicherung, und die im Unterschied zum Lied-Arrangement eingefügten Pausentakte sind ein weiteres einfaches, aber effektives Mittel den beschriebenen Effekt zu unterstützen:

8 00:04:33

9 Ein Begriff, den Sergio Miceli (2000) in seinem Buch über Morricone benutzt.

ohne Akzente ♩ = 106

Klar. (C-Not.)
Klangholz

p

mp

mp

5

9

Beispiel 2: Segmente des Ostinato-Rhythmus

Der lauernde Charakter der Musik bleibt auch in der nächsten Szene erhalten und besetzt die zu diesem Zeitpunkt skurril erscheinenden Eigenheiten der Pförtnerin Celeste mit einem noch unbestimmt beleibenden Gefühl, das als Abneigung oder zumindest Irritation bezeichnet werden kann. Im Verlauf des Films entwickelt sich Celeste zu einer ernsthaften Bedrohung: Sie wird als Spitzel von der Geheimpolizei geworben und denunziert Monteiro Rossi, der zunächst nur aus Liebe zu einer Widerstandskämpferin gegen die Faschisten kämpft und später von der Geheimpolizei ermordet wird.

Im Verlauf des Films versinnbildlicht Morricones Musik wie in der Hauptfigur allmählich positive, dem Leben zugewandte Kräfte wachsen: Ein quantitatives Mittel besteht darin, den Ostinato-Rhythmus immer häufiger auftreten zu lassen je näher der Höhepunkt des Films rückt. Ein qualitatives Mittel besteht in der wechselnden Instrumentation, durch die der Rhythmus nach und nach deutlicher hervortritt: beim ersten Erscheinen (in der eben beschriebenen Szene) als Rhythmus in Klarinettenstimme und Klangholz, beim zweiten Auftreten lediglich in der Klarinettenstimme und als Begleitrhythmus innerhalb des Liedarrangements, dann im Folgenden mehr und mehr perkussiv als Pizzikato, mit Schlagwerk oder durch Schlagen auf den Gitarrenkorpus. Beim Zuschauer bewirken zeitliche Verdichtung und klangliche Verwandlung eine sowohl rationale als auch emotionale Aktivierung: Aus einem unterschwelligem Gefühl wird eine starke Regung, die beim Höhepunkt des Films¹⁰ mit dem Affekt der Hauptfigur zusammenfällt. Hier entscheidet sich Pereira, mit letzter Konsequenz gegen den Faschismus Widerstand zu leisten. Am Ende des Musikeinsatzes dieser Szene erklingt gut erkennbar ein Segment des Ostinato-

10 01:24:12

Rhythmus' (vgl. Takt 1–3 von Beispiel 2) mit Schlagwerk instrumentiert. Jetzt, da der Rhythmus deutlich hervortritt, wird klar, dass dieses musikalische Element, das anfangs nur unterschwellig wahrzunehmen war, für den Widerstand gegen die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse steht. Morricone bestätigt diese Interpretation:

Die ganze Musik des Filmes *Sostiene Pereira* entsteht aus der klanglichen Übertragung des Rhythmus, den man in Italien und in der Welt für den politischen Protest auf Plätzen und Straßen und bei Kundgebungen verwendet.¹¹

Verwendung der Liedmelodie

In anderen Musikeinsätzen, die dem in Beispiel 2 beschriebenen in ihrer Anlage im Prinzip entsprechen, kommt es zu einer weitergehenden Intensivierung dadurch, dass die Melodie des Liedes zur beigeordneten Filmmusik hinzutritt.

Als Beispiel sei eine Szene¹² aus dem ersten Drittel des Films herausgegriffen: Pereira trifft bei einer Zugfahrt eine Dame, die Jüdin ist. Er unterhält sich mit ihr über die Verhältnisse im Land. Sie appelliert an ihn als Journalist, er möge seine Möglichkeiten nutzen, um die Menschen aufzuklären. Der Anklang des Liedes innerhalb der beigeordneten Filmmusik verweist hier auf den Grundkonflikt der Hauptfigur, indem es die rückwärts-gewandte Lebenssicht der Figur mit den aktuellen Begebenheiten verknüpft. Zugleich wird die immer weiter voranschreitende emotionale Öffnung der Hauptfigur unterstrichen. Wir erleben die schrittweise bewusste Anteilnahme Pereiras an den Auswirkungen der gesellschaftlichen Veränderungen auf die einzelnen Menschen. Da der Zuschauer anfangs darauf konditioniert wurde, das Lied mit Pereiras Rückzug in die Vergangenheit zu verbinden, erzählt ihm die Filmmusik etwas von der inneren Anspannung der Figur, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her gezogen wird. Zunächst verhält sich Pereira dem von der Frau angesprochenen Thema gegenüber gleichgültig, bleibt dann aber von ihrer emphatischen Rede nicht unbeeindruckt. An dieser wichtigen Stelle des Films erscheint die Melodie des Liedes erstmals außerszenisch auf externer Ebene – unauffällig, nicht gesungen, sondern von einer tief gesetzten Altflöte gespielt. Der Bezug zur Grammophon Szene, wo die Musik innerszenisch erklang, ist nur latent gegeben: Die einzelnen Phrasen sind auf die wichtigsten Töne reduziert. Eine wesentliche Funktion solcher auf das Unterbewusste des Zuschauers zielender Verweise besteht darin, über einzelne Episoden hinaus die narrativen Zusammenhänge zwischen verschiedenen, teils weit auseinander liegenden Abschnitten des Films zu unterstützen bzw. überhaupt erst herzustellen.

Das dargelegte Verfahren führt schließlich bei der Vorbereitung des Filmhöhepunkts zu einer Bündelung verschiedener narrativer Ebenen. Monteiro Rossi taucht nach längerer Abwesenheit überraschend bei Pereira auf¹³: Zum ersten Male wird deutlich, dass Monteiro in einer lebensbedrohlichen Situation steckt. Ähnlich wie in der Szene mit der

11 Brief an den Autor vom 21.09.2008. Übers. von Irene Vanucci.

12 00:25:52

13 01:17:54

Dame im Zug erklingt hier erneut die Melodie des Liedes, die, obgleich das dramatische Handeln im Vordergrund steht, die Verbundenheit der Figuren in diesem Moment hintergründig miterzählt und die Erlebnisse Pereiras, die für seine Wandlung verantwortlich sind, mit dem aktuellen Handlungsgeschehen verknüpft.

Die Instrumentierung ist der zugespitzten Situation angepasst. Eine fallende aus Sekundclustern bestehende Begleitfigur, die in Gestus und Gestalt der Neuen Konzertmusik entnommen zu sein scheint, erklingt hier – im Vergleich zu ähnlich konzipierten Musikeinsätzen – verändert: Der weiche Klang von Querflöten ist dem schärfer konturierten Klavierklang gewichen. Die Dissonanzen sind deutlich zu hören; sie klingen im Klavier kalt und aufschreckend. Diese Verschärfung des Klangbilds spiegelt das erhöhte Bedrohungspotential. Der andersartige Effekt wird ohne neu komponiertes Material erwirkt. Allein die veränderte und unkonventionelle Instrumentierung eines Elementes, das zunächst ausschließlich als akzidentielle Zutat konzipiert schien, bewirkt hier den Klangeindruck, der für die Erfüllung der musikdramaturgischen Aufgabe notwendig ist.

Musikdramaturgischer Einsatz der auditiven Ebenen

Oben war bereits davon die Rede, dass die Liedmelodie nicht nur im szenischen Zusammenhang erklingt, sondern auch Bestandteil der beigeordneten Filmmusik ist. In der folgenden Szene kehrt sich die Richtung um: Kurz nach Ende der Exposition gibt es eine Szene⁴, in der Pereira mit Monteiro Rossi über die zukünftige Zusammenarbeit spricht. Es entsteht eine emotionale Verbindung zwischen Pereira und dem jungen Mann. Auch hier ist es die Funktion der Musik zu verdeutlichen, wie die bislang hermetische Welt Pereiras aufzubrechen beginnt. Zunächst hebt die Musik wie im Beispiel 2 an, verändert sich dann aber zusehends: Ein Kontrabass-Pizzicato beginnt die Schwerpunkte zu markieren, die metrische Irritation fällt weg. Es gesellt sich eine bis dahin neue, von Querflöten gespielte, hektisch fallende Begleitfigur aus dissonanten Sekundclustern hinzu. (Sie war bereits Bestandteil des Liedarrangements der zuerst beschriebenen Szene.) Ein Streichersatz mit schlicht polyphon geführten Stimmen gibt der Szene eine warmherzige Atmosphäre. Die Gitarre, die zu Beginn des Films portugiesisches Colorit verströmte, dient nun zur Figurencharakterisierung des jungen lebensfrohen Mannes. Die Pausentakte zwischen den Rhythmus-Segmenten (siehe Beispiel 2) fallen mit Einsatz der Gitarre weg; die Musik erhält mehr Fluss und gewinnt an formaler Kontur. Dadurch gelingt die inhaltliche Verknüpfung mit der nächsten sich unmittelbar anschließenden Szene: Pereira ist bei dem schon anfangs beschriebenen Ritual zu sehen. Während er zum zweiten Male das Lied vom Grammophon hört, spricht er mit dem Porträt seiner verstorbenen Frau; diesmal erzählt er von Monteiro. Es entsteht der Eindruck, als würde die zuvor erklangene Musik, die dort der externen auditiven Ebene zugehörig ist, nunmehr organisch in das Arrangement des Liedes einfließen, das durch das Grammophon auf der internen auditiven Ebene zu hören ist: Wir hören als Arrangement zum Gesang den von Klarinetten gespielten Ostinato-Rhythmus, dazu die Begleitfiguren in den Flöten. Dieses

Verfahren spiegelt, ohne dass es dem Zuschauer bewusst werden muss, die Veränderungen in der emotionalen Welt der Hauptfigur wider und erzählt so vom Grundthema der Geschichte.

In der den Film abschließenden Episode¹⁵ wird durch den Übergang von der internen auf die externe Ebene ein weiterer musikdramaturgischer Höhepunkt gesetzt. Pereira verfasst nach den schrecklichen Ereignissen einen Artikel, der das Regime anklagt, und umgeht mit List die Zensur, sodass sein Artikel noch in der Nachmittagsausgabe erscheinen kann. Er weiß, dass dies das Ende seiner bisherigen Existenz bedeutet, und flieht, ausgestattet nur mit dem Allernötigsten. Wie in einer Zusammenfassung erinnert uns die Musik an die vorausgegangenen Geschehnisse, indem sich nunmehr nach und nach die bisherigen musikalischen Ebenen aufschichten: die Ostinato-Rhythmus-Segmente vom Klangholz gespielt, der fallende Sekundcluster in den Flöten (später auch im Klavier), der Ostinato-Rhythmus zusammenhängend von der Klarinette gespielt, der schlicht polyphon geführte Streichersatz als Grundlage, später ergänzt durch die Gitarre. Schließlich erklingt das Grammophon-Lied – aber außerhalb des szenischen Zusammenhangs! Die Einbindung der Liedmelodie in früheren Musikeinsätzen hatte bereits eine figurenbezogene narrative Bedeutung. Hier nun hat auch der Gesang den innerszenischen Rahmen verlassen und trägt zur Intensivierung des Filmerlebnisses entscheidend bei.¹⁶ Dieses Vorgehen ist charakteristisch für Morricone; es finden sich dafür zahlreiche Beispiele.¹⁷ In Bezug auf den Film *Sostiene Pereira* äußert sich Morricone zu dieser spezifischen Arbeitsweise so:

Manche musikalischen und klanglichen Elemente der internen Ebene wurden durch meinen Vorschlag und mit der Zustimmung des Regisseurs zu Elementen der mittelbaren und externen Ebene und geben so dem Film und allen Szenen, wo dieses Konzept gilt, eine Verstärkung der Grundidee, welche psychologisch wirksamer wird. All dies wurde von mir geplant und mit Zustimmung des Regisseurs durchgeführt.¹⁸

Das Zusammenwirken von Musik und Geräuschen als dramaturgisches Gestaltungsmittel

Wie eng Filmdramaturgie, Musik und der Einsatz von Geräuschen zusammenwirken können, zeigen die folgenden Beispiele. Sie führen zum entscheidenden Wendepunkt in der Handlung:¹⁹ Monteiro Rossi wurde von der politischen Polizei in Pereiras Wohnung gefoltert und schließlich getötet. Pereira musste dies miterleben, ohne etwas dagegen tun zu können. Daraufhin entschließt er sich zur Veröffentlichung der Vorgänge. Der

15 01:33:44

16 Dies ist auch direkt sinnlich erfahrbar, da die Musik bisher durch die Mischung dem szenischen Ton, d. h. dem Frequenzgang eines Grammophons angepasst wurde und hier jedoch in voller klanglicher Breite und annähernd ohne szenische Geräusche erklingt.

17 Einer der populärsten Filme, in dem dieses Konzept von weitreichender Bedeutung für die Filmfabel ist, ist wahrscheinlich *The Mission* (UK 1986, Regie: Roland Joffé).

18 Brief an den Autor vom 21.09.2008. Übers. von Irene Vanucci.

19 01:28:51

Impuls, der Pereira letztendlich dazu veranlasst zu handeln, wird dabei von Geräuschen ausgelöst: Von draußen dringt der Lärm exerzierender Kinder der faschistischen Salazar-Jugend herein. Die Szene ist das letzte Glied einer den ganzen Film überspannenden Ereignisreihe. Die politischen Veränderungen wirken sich immer deutlicher auf das Leben der Menschen aus. Filmisch umgesetzt und auf Pereira bezogen wird das daran deutlich, dass er bei seinem Grammophon-Ritual zunehmend gestört wird. Das betrifft bereits die anfangs beschriebenen Szene aus der Exposition: Hier ist zu sehen, wie Pereira das Grammophon abstellt, da von draußen Befehlsrufe und der Lärm exerzierender Soldaten hereindringen. Später stört ihn Monteiro Rossi, der eines Abends an die Tür klopft und Pereira bittet, einen Freund vor den Behörden zu verstecken. Die dritte und letzte Störung seines Rituals geht mit der größten Konkretisierung der Bedrohung einher: Pereira ist nun persönlich betroffen. Er wird vom Herausgeber seiner Zeitung angerufen und für einen mutigen, in den Augen des Herausgebers aber subversiven Artikel unmissverständlich gemäßigert.²⁰ In dem Moment, wo Pereira entdeckt, dass Monteiro die Misshandlungen nicht überlebt hat, wiederholt sich der aus der Exposition bekannte Vorgang, dass von draußen militärische Rufe hereindringen. Aber diesmal sind es – wie schon beschrieben – Kinder, die sich freudig grölend herumkommandieren lassen. Entsprechend dieser verschärfenden Wendung im Handlungsgeschehen erklingt nun auch in der Musik erstmals neues Material: Mit etwas klischeehafter Wirkung sind zusätzlich dissonante Klänge und ein Streicher-Tremolo eingebaut.

Verbindung zwischen Film- und Konzertmusik Morricones

Auf meiner Suche nach Beispielen für das Zusammenwirken von Morricones Arbeit als Konzert- und als Filmkomponist, habe ich eine Komposition gefunden, die in direktem Zusammenhang mit seiner Filmmusik zu *Sostiene Pereira* steht. Die Komposition entstand im gleichen Jahr (1995), ist für Sopran, Klarinette, Violine und Violoncello geschrieben und heißt *Coprirlo di fiori e di bandiere*. Sie basiert auf einem Text über einen antifaschistischen Widerstandskämpfer²¹ und wurde am 27. Mai 1995 im Teatro alla Scala in Milano uraufgeführt. Interessanterweise sind es nicht die zeitgenössischen tonsprachlichen Elemente der Filmmusik, von denen oben bereits die Rede war, die in der Komposition ebenfalls auftauchen und von dort eventuell in die Filmmusik importiert worden wären. Neben der in gewisser Weise verwandten Besetzung ist es der Ostinato-Rhythmus, der auch in dieser Komposition enthalten ist! Dieser konkrete Bezug zeugt von Morricones Arbeitsweise, die sich durch tiefgehende und umfassende Auseinandersetzung mit dem Thema des Films auszeichnet. Wie oben schon dargestellt wurde, ist jenes immer gleiche zweitaktige Rhythmusmodell für Morricone ein Symbol für den politischen Widerstand, das auf den Sprachrhythmus in Parolen und Widerstandsliedern zurückgeht.

20 Zeiten der ersten, zweiten und dritten Störung: 00:07:18 / 00:34:33 / 01:14:10. Es gilt bei dieser Szenenkonstellation die tondramaturgische Gestaltung hervorzuheben: Das emotional und semantisch besetzte Lied wird mit ansteigender Relevanz durch hereinbrechende Geräusche – militärische Rufe, hastiges Türklopfen und Telefonklingeln – gestört, die jeweils einen Abbruch des Liedes initiieren.

21 In Memoria di Eugenio Curiel (Goiglio) von Alfonso Gatto.

Resumé

Morricones Verfahren, das in *Sostiene Pereira* Anwendung findet, beruht auf der Ableitung fast aller Musikeinsätze aus einer Grundidee. Im Gegensatz jedoch zu einer leitmotivisch konzipierten Filmpartitur, wo die Erkennbarkeit des Leitmotivs von Anbeginn an gegeben sein muss, findet sich hier ein Konzept, das die Bedeutungsebene einer musikalischen Schicht, z. B. des Ostinato-Rhythmus' oder der Liedmelodie, entsprechend der dramaturgischen Anlage des Films nach und nach deutlicher hervortreten lässt. Durch den Wechsel zwischen den auditiven Ebenen wird die filmische Narration um weitere Bezüge angereichert und das Filmerlebnis intensiviert.

Die Wirkung von Morricones Filmmusik beruht stark darauf, dass sie die Filmfabel in für die Filmerzählung entscheidenden Momenten präsent werden lässt. Dies gelingt Morricone dadurch, dass die Musik Impulse und Motive der filmischen Narration durch ›priming‹ vorbereitet, aufnimmt oder verstärkt und damit die Wahrnehmung des Zuschauers lenkt. Hinzu kommt das, was wahrscheinlich den größten Anteil an der emotiven Wirkung hat: die Integration verschiedener semantischer Ebenen. Die Musik bringt hierdurch zusätzliche Bedeutungsebenen ins Spiel, die allein durch Mittel der Bildgestaltung nicht darstellbar wären. Auf diesem Wege erhält sie entscheidenden Anteil daran, dass – wie im vorliegenden Fall – der Zuschauer die innere Wandlung der Hauptfigur intellektuell und emotional nachzuvollziehen vermag, weil er sie als vollkommen glaubwürdig erfährt. Morricone gelingt es zudem, trotz der Verschiedenartigkeit der einzelnen Musikeinsätze eine einheitlich wirkende Musik zu komponieren, die für die Kohärenz des Erzählflusses von großer Bedeutung ist, indem sie beim Zuschauer – meist unbewusst – sinnstiftende Bezüge herstellt. Damit hat Morricone eine individuelle Lösung des Formproblems in der Filmmusik gefunden.²²

Quellen

Sostiene Pereira, DVD, Dolmen Home Video SRL 1995 (PSV9151)

Sostiene Pereira, Soundtrack, Sony Music Entertainment (Italy) S.P.A. / Epic 1995

Literatur

Eco, Umberto (1987), *Lector in fabula*, München und Wien: Hanser.

Lissa, Zofia (1965), *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschel.

Miceli, Sergio (2000), *Morricone – Die Musik, das Kino*, Essen: Edition Filmwerkstatt.

Wuss, Peter (1993), *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess* (= Sigma-Medienwissenschaft 15), Berlin: Edition Sigma, 2. Aufl. 1999.

22 Zu Formproblemen der Filmmusik vgl. Lissa 1965, Kap. VI.