



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mediantische Harmonik und das Erhabene im
Fantasyfilm nach der Jahrtausendwende“

Verfasser

Jonas Petersen

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

1. Inhalt	
2. Einleitung	3
Filmmusik als Analysegegenstand	3
Thematische Eingrenzung und formale Ausrichtung	6
3. Fantasy als Ausdruck postsäkularisierter Sakralisierungstendenzen	13
Baudrillard, René Pollesch und Realitätsflucht	13
Mythos, Manichäismus und Entzauberung	15
Religiöse Valenz, Entgötterung und ästhetischer Fundamentalismus	17
Christus und die Erlöserthematik als Antriebsmotor der postmodernen Kulturindustrie	19
4. Mediantische Harmonik – Versuch einer Systematisierung	24
Harmonische und melodische Charakteristika	24
Ästhetische Charakteristika und Verselbstständigung der Parameter	30
5. Mediantische Harmonik im Fantasyfilm nach der Jahrtausendwende – inhaltliche Systematisierung anhand historischer Bezugspunkte	33
Harry Gregson-Williams und Danny Elfman gegen Dvorak und Bruckner – strahlende Mediantik und das Epische, Heroische	33
James Horner und Josef Haydn - Mediantische Übergänge als formales Strukturprinzip .	39
Howard Shore und Richard Wagner – mediantische Zirkelstrukturen und schizophrene Charaktere am Beispiel der Figuren Gollum und Kundry	44
John Williams und Richard Wagner – Mediantik, Zauberei und der ewige Gegensatz von Gut und Böse am Beispiel von Klingsor, Voldemort und Saruman	58
Denny Elfman und James Horner – Actionsequenzen und Ostinati – Mollmediantik historisch bewährt	73
6. Heiliges – Göttliches – Unendliches – Übersinnliches – Mediantische Rückungen als Ästhetik des Erhabenen	81
Die Idealisierung der Natur in Form von Musikalischen „Tableaus“	81
Mediantische Filmmusik als Simulation der Benjamin'schen Aura	85
Mediantische Harmonik als Ästhetik des Kant'schen Erhabenen	90
Mediantik, das Erhabene und Kunstreligion	99
7. Sakralisierung, Postmoderne und das Erhabene nach der Jahrtausendwende – Zusammenfassung und Ausblick	109
8. Literatur	113

2. Einleitung

Filmmusik als Analysegegenstand

„Fantasy“, „Mediantik“ und die Idee des „Erhabenen“ sind Begriffe aus jenen drei großen Gedankenkomplexen, in deren Umfeld sich diese Arbeit interdisziplinär bewegen möchte und aus deren Inventar sie produktiv zu schöpfen versucht: Medientheorie/Filmtheorie, Musikwissenschaft/Musikanalyse und Ästhetik/Philosophie. Diese Schöpfung ist jedoch keine Schöpfungsgeschichte sondern vielmehr ein vorsichtiges Herantasten, vielleicht auch ein ungeniertes „sich-bedienen“, ein Ringen nach den richtigen Worten und Zusammenhängen, die viele andere oft schon viel besser benennen konnten als es mir hier möglich ist. So wird man mich wohl des Öfteren dabei ertappen, Philosophen, Komponisten, Wissenschaftler etc. zu Wort kommen zu lassen, die grundsätzlich weder inhaltlich noch historisch irgendwie zusammenhängen, und trotzdem etwas zu sagen haben, das sich auf die angestellten Überlegungen beziehen lässt. Dabei wird einiges vollkommen aus seinem Zusammenhang gerissen und den Sinneszusammenhängen meiner Thesen dienbar gemacht erscheinen – doch geschieht dies bewusst als Teil eines Konzepts, das als freies assoziatives Spiel mit Querverweisen interkontextuelle Verbindungen herstellen und dabei im Sinne eines postmodernen Assoziations-Diskurses oder eines offenen Kunstwerks verstanden werden soll. Allerdings: Diese Abhandlung mit einem Kunstwerk zu vergleichen steht mir nicht zu, schließlich wird auch sie keine weiteren Antworten auf die wichtigen Fragen des Lebens geben und am Ende wird man wohl ohnehin wie immer weniger wissen, als man ohnehin nicht weiß. Es ist wohl etwa so, wie es Bela Balász in seinem epochalen Werk „Der sichtbare Mensch“ schon vor einigen Jahrzehnten zusammengefasst hat: „Denn was ich euch vorläufig sagen kann, ist nicht sehr viel.“¹

Und Doch wird es hier um die großen Fragen des Lebens gehen, allerdings erst in zweiter Instanz, auf einer innermedialen Ebene. Das ist ein metaphysischer Exkurs ganz im postmodernen Sinne, im Sinne einer „Philosophie für Dummies“, einer

¹ BALÁSZ, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt 2001, S. 9.

² vgl. ADORNO, Theodor W.: „Theorie der Halbbildung“, in: DERS.: *Gesammelte Schriften 8* 1959 (Soziologische

„Musikwissenschaft für Halbgebildete“ (Adorno²) oder einer „Medientheorie für Affen“ (Andrew Keen³).

Es geht nicht um das „Sein“, das „Wesen des Seienden“⁴, oder gar „das Sein des Seienden“⁵ sondern lediglich um seine mediale Darstellung, oder man könnte fast sagen: um seine Aufstellung, seine „weihend-rühmende Errichtung“⁶. Aber nicht einmal das eigentlich; vielmehr geht es hier um konservative Wertvorstellungen und sexistische Weltbilder mit oftmals rassistischen Tendenzen⁷, die einer neuzeitlich postmythologischen Kapitalgesellschaft (im Sinne Adornos⁸) in Form erkenntnistheoretischer Häppchen mit metaphysischem Beigeschmack verabreicht werden.

Es geht hier auch nicht um Kunst im Sinne derer, die sich von ebendieser Autonomie und Negation erwarten, geschweige denn um „Werke“, deren Auktorialität als Indiz für künstlerische Hochwertigkeit erhalten könnte.⁹ Stattdessen geht es um Massenprodukte, um Fabrikate arbeitsteilig organisierter Medienproduktionsimperien – kurz: um Hollywoodfilme – die Fragen nach dem „Werksein“¹⁰, nach dem „Wahrheitsgehalt“¹¹, nach der „Aura“¹² u. dgl. selten aufwerfen, obwohl dergleichen Fragen durchaus – und das wird hier unter anderem zu zeigen sein – häufig und gerne innermedial reflektiert werden.

Schließlich und letztendlich geht es hier aber vor allem um Musik. Um Gebrauchsmusik, angewandte Musik, Medienmusik, um genau zu sein: Filmmusik. Filmmusik reflektiert, kommentiert, persifliert, parodiert, doch eines war sie nie:

² vgl. ADORNO, Theodor W.: „*Theorie der Halbbildung*“, in: DERS.: *Gesammelte Schriften* 8 1959 (Soziologische Schriften, I), S. 93–121.

³ vgl. KEEN, Andrew: *The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture*, New York 2007.

⁴ vgl. HEIDEGGER, Martin: „*Die Zeit des Weltbildes (1938)*“, in: DERS.: *Holzwege*, Frankfurt 2003, S. 75–113, hier S. S. 75.

⁵ vgl. HEIDEGGER, Martin: „*Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)*“, in: DERS.: *Holzwege*, Frankfurt 2003, S. 1–74, hier S. 25.

⁶ Ebd., S. 30.

⁷ vgl. z.B. die Vorwürfe des englischen Literaturwissenschaftlers Stephen Shapiro in Bezug auf Rassismus im Herrn der Ringe: SHAPIRO, Stephan: „*Rassismus im Herrn der Ringe?*“ In: *Der Spiegel* 52 (2002), S. 128 f.

⁸ vgl. HORKHEIMER, Max und Theodor W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt 2009.

⁹ in diesem Sinne werden in wissenschaftlichen Arbeiten gerne Filme europäischer Filmemacher – sogenannter „Autorenfilmer“ – herangezogen, um mit Hilfe gängiger Analysewerkzeuge der traditionellen Kunsttheorien ihren „Werkcharakter“ herauszustreichen und sie somit der Kunst dienbar bzw. anderen Kunstwerken vergleichbar zu machen. Derartige Analysen sind akademisch gerne gesehen, die Grundannahme einer künstlerischen Autonomie ist allerdings in den seltensten Fällen tatsächlich gegeben – ebensowenig wie die Annahme einer rein industriellen Fließbandproduktion für den kommerziellen Mainstream-Film.

¹⁰ „Werksein heißt: eine Welt aufstellen. Aber was ist das, eine Welt?“ (HEIDEGGER: „*Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)*“, S. 30.)

¹¹ ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1973, S. 289.

¹² BENJAMIN, Walter: „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“, in: SCHWEPPENHÄUSER, Hermann und Rolf TIDEMANN (Hrsg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt 1977, S. 7–44.

autonom. Filmmusik ist Zweckmusik. Ihre primäre Aufgabe besteht prinzipiell darin, den Film dabei zu unterstützen, möglichst viel Geld einzubringen, ihn also konkret einem Massenpublikum gefällig zu machen.¹³ Sie ist immer nur Teil eines größeren Ganzen und *muss* bzw. *darf nur* in Hinblick auf dieses betrachtet werden. Und gerade nun weil der Film eben nicht mit dem wagner'schen Ideal des Gesamtkunstwerks gleichzusetzen ist,¹⁴ sollte man sich davor hüten, eine Filmmusik als „anspruchsvoll“, „artifizuell“, oder „kunstvoll gestaltet“ zu bezeichnen, wenn die Erkenntnis am Ende über den formalen oder harmonischen Vergleich zu klassischen Konzertsaalwerken hinausgehen soll. Doch genau dies passiert, wenn der entsprechende Meidenrahmen nicht mit einbezogen und stattdessen die Theorie der europäischen Kunstmusik – oder um es noch mehr einzugrenzen: die Musik der Romantik, der Spätromantik und manchmal auch der Moderne – als einziger Bezugspunkt gilt.

Aus diesem Grund ist es mir ein Anliegen, in der vorliegenden Arbeit nicht nur musikalische Analysen zu machen, die einzelne Filmmusikbeispiele unter der Lupe traditioneller Harmonielehren beleuchten, sondern ich möchte auch einen großen sozusagen mediensoziologischen Rahmen aufspannen, der diese musiktheoretischen Ausführungen einbetten, einrahmen, kommentieren soll. Dieser Rahmen soll die Sicht auf das Gesamtphänomen Film ermöglichen, auf das „Gesamtkunstwerk“ in seiner eigentlichen Form, dessen musikalische Ausprägung nur ein kleiner Teil eines großen Ganzen ist. Der deutsche Filmkomponist und Autor Enjott Schneider hat dies anhand von zehn eng zusammenhängenden Schichten beschrieben und damit einen wichtigen Pfeiler auf dem Weg zu einer fundierten Filmmusikanalyse aufgestellt: „Ein Film erzählt seine Story von Schicht zu Schicht wechselnd. Die Erzählung jeder Schicht bleibt für sich genommen fragmentarisch. Verstummt der Dialog, so können Farben und Geräusche den Handlungsfaden aufnehmen, dann Geräusche und Musik usw.“¹⁵ Was Schneider in Bezug auf das Zusammenwirken dieser Schichten ausführt, soll als erster struktureller Anhaltspunkt für diese Arbeit dienen: Würde die Musik ohne Einbeziehung der anderen Parameter

¹³ vgl. PAULI, Hansjörg: „Funktionen von Filmmusik“, in: DE LA MOTTE HABER, Helga (Hrsg.): *Film und Musik. Fünf Kongreßbeiträge und zwei Seminarberichte*, Mainz 1993, S. 8–17, hier S. 8.

¹⁴ vgl. hierzu v. a. HENZEL, Christoph: „Wagner und die Filmmusik“, in: *Acta Musicologica* 67/1 (2004), S. 89–115; oder auch ansatzweise ROSS, Alex: „Der Herr der Ringe und Der Ring des Nibelungen. Tolkien und Wagner“, in: BERMBACH, Udo und Dieter BORCHMEYER (Hrsg.): *Wagner und Fantasy / Hollywood*, Würzburg (Wagnerspectrum 2/2008), S. 97–103, hier S. 102.

¹⁵ SCHNEIDER, Enjott: *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz 2005, S. 63 f.

untersucht werden, bliebe auch das Ergebnis fragmentarisch, es wäre nicht nur höchst unpräzise sondern obendrein völlig fehlerhaft.

Vor allem aber erscheint es mir an dieser Stelle besonders wichtig, den Bezug zur Praxis herauszustreichen, den eine jede Filmmusikwissenschaft haben sollte, schließlich wird Filmmusik auch von Komponisten komponiert, die nach dem „Try-and Error-Verfahren“ arbeiten und oftmals wenig Wert auf europäische Musiktraditionen und die ihnen eventuell zugrunde liegenden theoretisch philosophischen Gedankengebäude legen. Denn obwohl sich gerade in dieser Disziplin oft „Dinge, die in der Praxis kleine und große Wunder verrichten, [...] in der Theorie wenig imponierend ausnehmen,“¹⁶ können sie vor dem Hintergrund soziologischer Fragestellungen bzw. interdisziplinärer Überlegungen zu neuen Erkenntnissen führen. Natürlich ist auch vor der ausufernden Theorie grundsätzlich Vorsicht geboten, und es ist „mitunter zu fragen, ob das logisch fortgeknüpfte Netz [...] noch ein theoretisch sinnvolles Abbild der akustischen Wirklichkeit zu projizieren vermag, denn unter diesem Anspruch ist die Theorie doch angetreten,“¹⁷ dennoch scheint mir die umgekehrte Problematik weitaus erheblicher zu sein.

Thematische Eingrenzung und formale Ausrichtung

Nach dieser formalen Einleitung nun ein paar erläuternde Worte zur inhaltlichen sowie der Versuch einer thematischen Eingrenzung. Angesichts des bewusst weit ausholenden interdisziplinären Diskurses, der hier angedacht ist, scheint demgegenüber eine möglichst enge inhaltliche Eingrenzung notwendig zu sein, die ein Ausufern wenn schon nicht verhindern so doch zumindest einschränken kann. Diese thematische Eingrenzung ist inhaltlich schwer zu rechtfertigen, sie ist allerdings nicht völlig willkürlich, sondern beruht im Wesentlichen auf der Annahme, dass die Geschichte des „Herr der Ringe“ und deren Verfilmung durch Peter Jackson 2001 einen unglaublichen Popularitätsschub für das Fantasy-Genre bewirkt hat¹⁸ und in Bezug auf nachfolgende Fantasyfilme, Rollenspiele oder Fernsehserien in vielerlei Hinsicht prägend war.

¹⁶ ARNHEIM, Rudolf: „In welchen Punkten der Handlung soll Musik einsetzen?“, in: DERS.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte Photographie – Film - Rundfunk*, Frankfurt 2004, S. 229–231, hier S. 229.

¹⁷ BAUER, Hans-Joachim: *Wagners „Parsifal“. Kriterien der Kompositionstechnik*, München/Salzburg 1978, S. 291.

¹⁸ vgl. FRIEDRICH, Andreas: *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm*, Stuttgart 2003, S. 11; oder BASSHAM, Gregory und Eric BRONSON: „Die Weisheit von Mitteleuropa. Vorwort“, in: DIES. (Hrsg.): *Der Herr der Ringe und die Philosophie*, Stuttgart 2009, S. 9–12, hier S. 9.

Ausgehend von dieser Tatsache sollen nun neben dieser Trilogie einige Filme aus den darauf folgenden Jahren untersucht und anhand einiger exemplarischer Beispiele systematisch dargestellt werden, ob und inwieweit konkrete musikalische (genauer gesagt: harmonische) Gestaltungsmittel in der Filmmusik bestimmte innerdiegetische Charakteristika des jeweiligen Filmgenres reflektieren. Folgende Filme sind dabei herangezogen worden: Alle drei Teile der „The Lord of sThe Rings“-Saga (2001-2003, Regie: Peter Jackson, Musik: Howard Shore), „Eragon“ (2006, Regie: Stefen Fangmeier, Musik: Patrick Doyle), Die ersten beiden Teile der „Narnia“-Verfilmung (2005-2008, Regie: Andrew Adamson, Musik: Harry Gregson-Williams), die ersten drei Teile der Harry-Potter-Filme („Der Stein der Weisen“, „Die Kammer des Schreckens“, „der Gefangene von Azkaban“ - 2001, 2002, Regie: Chris Columbus, Musik: John Williams), James Cameron's Sience Fiction – Märchen „Avatar“ (2009, Musik: James Horner) und der Animations-Film „Alice in Wonderland“ (2010, Regie: Tim Burton, Musik: Danny Elfman). Mit Ausnahme von den „Herr der Ringe“-Filmen, bei denen – angelehnt an die zur Verfügung stehende Literatur – für die Analyse jeweils die sogenannte „Extended Version“ verwendet wurde, beziehen sich die angegebenen Timecodes immer auf die europäische Standard DVD-Version in der Länge, die auch im Kino zu sehen war.

Leider muss auch ich an dieser Stelle den Mangel an erhältlichem Notenmaterial in Bezug auf Filmmusik erwähnen, der mich bei einigen Notenbeispielen genötigt hat, selbst zu Bleistift und Papier zu greifen. Da es hier ja in erster Linie um Akkordverbindungen geht, die ein einigermaßen geschultes Gehör mit nicht allzu großer Schwierigkeit erkennen und zuordnen können sollte, erscheint mir diese Vorgehensweise legitim. Alle anderen Beispiele sind der diversen Literatur entnommen, aufgrund der Fokussierung auf die Harmonik reicht in den meisten Fällen ein Blick auf den Klavierauszug aus, zumal viele Filmmusikthemen ohnehin nur in der Form einer (teilweise für Anfänger adaptierten) Klavierfassung veröffentlicht wurden. Normalerweise halte ich diese Ausgaben für weitaus zu unpräzise und wissenschaftlich unbrauchbar, in unserem Fall reichen sie aber aus. Allen Beispielen habe ich außerdem Akkordsymbole hinzugefügt, die die besprochenen harmonischen Phänomene auf den ersten Blick sichtbar machen sollen. Diese Symbole sind aus der angloamerikanischen Populärmusikpraxis entlehnt, bezeichnen also einen H-Moll – Akkord als B-Moll, einen B-Moll – Akkord dagegen als Bb-Moll, also „B-Flat-Moll“. Im Text hingegen bleibe ich bei einer

vollständig ausgeschriebenen europäischen Bezeichnung (H-Moll, B-Moll, Dis-Dur etc.)

Wenn nun also der Versuch unternommen werden soll, konkrete musikalische Vorkommnisse (in unserem Fall die Mediantik) an bestimmte Ausprägungen eines Filmgenres (Fantasy) zu knüpfen, ist auch dies wiederum eine grobe Vereinfachung, die historisch und systematisch nicht zu rechtfertigen ist, mit Verweis auf den Umfang dieser Untersuchung allerdings unumgänglich ist. So entstehen Grenzen, die als solche weder gewollt noch theoretisch begründbar sind. Zur Überschreitung dieser Grenzen sollen die zahlreichen, schon hier ausufernden Fußnoten dienen, die als „wissenschaftliche Hyperlinks“ gedacht sind und eine Art freies, kreatives, gleichsam dreidimensionales Lesen im Stil eines medialen 2.0-Netzwerkes ermöglichen soll.

Besonders Problematisch erscheint mir hierbei die Grenze gegenüber dem Science-Fiction-Genre zu sein, das sich auch in der hier untersuchten Zeitspanne in vielen Charakteristika mit dem Fantasygenre immer wieder überschneidet. Dass ich in diese Untersuchung einen Film wie Avatar aufgenommen, dagegen eine so wichtige Reihe wie die „Star Wars“-Filme ausgeklammert habe erscheint als ein großes Versäumnis, das ich an dieser Stelle erklären möchte, vor allem weil sich musikhistorisch in Bezug auf die Filmmusik auf diese Weise eine unübersehbare Lücke ergibt. Es sei deshalb zunächst gesagt: die Grundintention dieser Arbeit ist keine historische. Sie liegt nicht in dem Verweis auf Traditionslinien, sondern möchte durch exemplarische Beispiele zum Verständnis struktureller Zusammenhänge führen, die auf einzelne Parameter gesellschaftlicher Tendenzen zurückverweisen. Dabei geht es vor allem um die musikalische Etablierung von Parametern, die man speziell im Fantasyfilm vorfindet; wohl auch in anderen Genres von Zeit zu Zeit, ihnen sind sie aber eben nicht als konstituierendes Element grundsätzlich eingeschrieben sondern entstehen als Folge von Überlappungen.

In diesem Sinne möchte ich Avatar eindeutig als Fantasyfilm verstanden wissen, Star Wars dagegen als Science-Fiction. Das lässt sich – wenn auch relativ grob und oberflächlich – zunächst folgendermaßen begründen: Während die Star Wars-Geschichten gleichermaßen im Weltraum wie auf unterschiedlichen Planeten stattfinden, ist die Szenerie in „Avatar“ auf einen Planeten beschränkt und spielt sich – ab dem Zeitpunkt der Ankunft – ausschließlich dort ab. Dadurch wird der Planet „Pandora“ als eine Anderswelt wahrgenommen, die, im Gegensatz zu den unzähligen Welten in „Star Wars“, keinen ständigen Bezugspunkt zu einem Außen

hat und dadurch als eine in sich geschlossene, gleichermaßen fantastische Welt angenommen wird, wie wir sie auch in „Mitterlerde“ oder „Narnia“ vorfinden. Aus diesem Umstand ergeben sich narratologische Möglichkeiten und infolge dessen Identifikationspotentiale, die mit ihrem immersiven Potential über die Möglichkeiten von Science-Fiction-Filmen hinausgehen, selbst wenn letztere in ihren Szenen auf fremden Planeten oft auf den selben Mythen aufbauen und Fantasy-Settings beinahe gleichen.

Dennoch sollte die Musik der Star-Wars Filme als ständiger Überbezugspunkt dieser Arbeit immer mitgedacht werden, ist doch sowohl die Verwendung mediantischer Harmonik wie überhaupt der symphonische Stil von Howard Shores Herr der Ringe-Partitur (und ihrer Nachfolger) in der Tradition der Wiederbelebung des symphonischen Stils durch John Williams in den 1970-er Jahren zu verstehen. Dieser wurde vor die Aufgabe gestellt, den ohnehin in fernen Galaxien angesiedelten und von allerlei seltsamen Kreaturen bevölkerten Star-Wars-Filmen eine Musiksprache entgegenzusetzen, die das Publikum nicht verschrecken würde, trotzdem aber die Stimmung ferner Fantasiewelten adäquat vermittelt. Hier bot sich der große symphonische Stil besonders an, um in einer Zeit, die von Jazz bzw. klein besetzter Filmmusik dominiert war, etwas „das Gewöhnliche übersteigende“ zu etablieren.¹⁹ So begann John Williams schließlich schon bei Steven Spielbergs „Jaws“ dem symphonischen Stil mit seiner ausgeklügelten Leitmotivtechnik, an dessen Höhepunkt die goldene Hollywood-Ära mit Partituren wie Max Steiners „Casablanca“ oder Erich Wolfgang Korngolds „The Sea Wolf“ stand, neuen Aufschwung zu geben.

Mit dem überwältigenden Erfolg des ersten Star Wars Films und der anschließenden Produktion zunächst zwei und später noch drei weiterer gelang es ihm so, den großen Opernstil erneut in der Filmmusik zu etablieren und ihn im Umfeld von fremden Welten als das zu etablieren, was er nun vor allem im Fantasyfilm ist: Zum Einen ein alter Bekannter, der dem Publikum die notwendige Sicherheit gibt, damit es sich im Kino wohl behütet und umschlossen fühlt, zum anderen ein Träger großer

¹⁹ „The music for the film is very non-futuristic. The films themselves showed us characters we hadn't seen before and planets unimagined and so on, but the music was—this is actually George Lucas's conception and a very good one—emotionally familiar. It was not music that might describe terra incognita but the opposite of that, music that would put us in touch with very familiar and remembered emotions, which for me as a musician translated into the use of a 19th century operatic idiom, if you like, Wagner and this sort of thing.“ (WILLIAMS, John: „John Williams interviewed by Craig L. Byrd“, in: *Film Score. The Online Magazine of Motion Picture and Television Music Appreciation*, <http://www.filmcoremonthly.com/features/williams.asp> [abgerufen am 15.04.2012].)

erhabener Gefühle, der die dargestellten Anderswelten zu surrealen, fantastischen Märchenwelten macht.

In der vorliegenden Arbeit wird es nun genau darum gehen. Um das Erbe Richard Wagners, Richard Strauss' oder auch Anton Bruckners, vor allem aber um die Fortführung der symphonischen Tradition, die sich bis heute einzig im Fantasyfilm noch gänzlich ohne Einflüsse z.B. aus dem Jazz, dem Pop oder anderen Bereichen der Populärkultur weiterentwickelt hat. Durch Filme wie Harry Potter ist John Williams an diesem Weitertragen selbst maßgeblich beteiligt.

Bevor ich nun in den sozio-theologisch motivierten Diskurs über das Fantasy-Genre und seine Ausprägung als postsäkulären Religionsersatz einsteige, möchte ich noch ein paar Anmerkungen zu den musikalischen Analysen und zur Quellenlage anbringen: Auch wenn der größte Teil von symphonischer Filmmusik bis heute klanglich an den großen Vorbildern der Hoch-, Spät-, und Nachromantischen Ära abendländischer Kunstmusik orientiert ist, unterscheidet erstere sich vor allem in Punkto Auktorialität und Rezeptionspraxis von der Zweiten eklatant. Der Werkbegriff, dem selbst in großen Teilen der Populärmusik ein großer Stellenwert eingeräumt wird, verliert in der Filmmusik beinahe völlig an Bedeutung. Wenn er auftaucht, dann erscheint er als nachträglicher Zusatz Oscar-gekrönter Filmmusik-Partituren, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und künstlich als Suiten-Zusammenstellungen in den traditionellen Konzertsaalbetrieb integriert wurden.²⁰ Dieser Umstand macht eine musiktheoretische Analyse im Stil der traditionellen historischen Musikwissenschaft aus meiner Sicht unmöglich und unsinnig. Selbst wenn der Versuch, eine Filmmusikpartitur tatsächlich einzusehen²¹, in Ausnahmefällen gelingen sollte, würde die ausschließliche Analyse einer Partitur am Ziel des Erkennens von musikalischen, formalen, strukturellen Zusammenhängen, Eigenheiten u dgl. mit dem dazugehörigen Film und der entsprechenden Szenerie vorbeischießen.

²⁰ Das Beste Beispiel hierfür ist Howard Shores „The Lord of the Rings-Suite“, eine Zusammenstellung aller wichtigen Themen und Motive der drei „The Lord of the Rings“-Filme, die in regelmäßigen Abständen von einschlägigen Orchestern in Konzertsälen der ganzen Welt zum erklingen gebracht wird. Ebenso verhält es sich mit John Williams' Star-Wars-Musik und etlichen Kompositionen Ennio Mauricones, die bereits als „Die größten Schlager der Filmmusik“ in die Populärmusikgeschichte eingegangen sind.

²¹ „Eine Partitur konnte leider nicht eingesehen werden, da die Agentur des Filmkomponisten auf mein (mehrmaliges) Anschreiben nicht reagiert hatte.“ (REITTER, Monika: *Filmmusik als Wagners Erbe. Eine vergleichende Analyse von Howard Shores Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie The Lord of the Rings, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache*, Wien 2008, S. 8.) Derartige Äußerungen finden sich in vielen akademischen Arbeiten, die sich mit der Analyse konkreter Filmmusik beschäftigt. Auch in universitären Lehrveranstaltungen, Vorträgen u. dgl. entsteht oftmals der Eindruck einer völligen Hilflosigkeit und Willkür ob des nicht vorhandenen Notenmaterials.

Auch sind Formulierungen, die im Sinne traditioneller Musikwissenschaft einen engen Zusammenhang zwischen Komponist und Komposition konstatieren, mit großer Vorsicht zu genießen, denn Hollywood ist (und war es immer) voll von Ghostwritern.²² Vor allem dort, wo man gemäß dem romantischen Ideal eine Verbindung zwischen biografischen Details und kompositorischer Arbeit annimmt, wie es z.B. in Bezug auf Gustav Mahler des öfteren versucht wurde,²³ führt das Ergebnis zu einem Punkt, der sich in Bezug auf die arbeitsteilig entstandene Filmmusik ad absurdum führt.

Nun bin ich in dieser Einleitung auf den Begriff des „Erhabenen“ noch gar nicht eingegangen, obwohl er doch so prominent im Titel dieser Arbeit aufscheint. Den Begriff des Erhabenen, der ja – spätestens seit Kant – Teil der philosophischen Ästhetik ist, in eine musikwissenschaftliche, analytisch ausgerichtete Arbeit über Filmmusik aufzunehmen, vermag zunächst erstaunen. Er entstammt meinem sehr persönlichen Bedürfnis, filmmusikalische oder überhaupt medienmusikalische Vorkommnisse nicht nur aus übungstranskriptorischer Motivation zu analysieren, sondern diese als gehaltlichen Ausgangspunkt zu soziologischen Überlegungen heranzuziehen. Viel zu oft bleibt nämlich in dergleichen Untersuchungen die ganze musikalische Analysearbeit als vorläufiges Ergebnis einer irgendwie unfertigen Studie einfach stehen und geht über die einfache Feststellung nicht hinaus, dass bestimmte Teile der Musik mit der Handlung/dem Bild/den Personen direkt zusammenhängen und andere wiederum irgendwie gar nicht. Umgekehrt motiviert auch eine überhand nehmende rein medienwissenschaftliche Diskussion (z.B. was das Thema Richard Wagner und die Filmmusik betrifft²⁴) oder eine ästhetisch-philosophische²⁵ ungemein zu diesem Schritt.

²² Besonders in den die ersten Jahrzehnte des 2. Jahrtausends dominierenden Remote Control Productions – Studios des Komponisten Hans Zimmer wird Filmmusik wie am Fließband hergestellt. Dass Hans Zimmer dabei die wenigsten seiner Partituren selbst komponiert ist hinlänglich bekannt, vergessen wird dabei allerdings, dass sowohl die Tantiemen- als auch die Credits-Vergabe immer im Sinne des tatsächlichen Komponistenteams geschieht. Vgl. hierzu die Ausführungen Zimmers, die auf der Webseite [soundtrack.net](http://www.soundtrack.net) veröffentlicht wurden: GOLDWASSER, Dan: „Interview“, in: *Soundtrack.net* (11.2006), <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=210> [abgerufen am 04.04.2012].

²³ vgl. RATZ, Erwin: „Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie“, in: *Die Musikforschung Jahrgang IX/2*, S. 91.

²⁴ „[...] um das Thema von der Medien- für die Musikwissenschaft zurückzugewinnen [...]“ REINECKE, Claudius: „Richard Wagner im Film nach 1945“, in: BERMBACH, Udo und Dieter BORCHMEYER (Hrsg.): *Wagner und Fantasy / Hollywood*, Würzburg (Wagnerspectrum 2/2008), S. 141–158, hier S. 144.

²⁵ wie z.B. LISSA, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1956.

Die Idee der Herreinnahme der Kant'schen Kategorie des Erhabenen wurde durch einen Text von De La Motte/Emons (1980)²⁶ motiviert, der neben den Arbeiten von Adorno/Eisler (1947), Manvell/Huntley (1957), Lissa (1965) und Pendergast (1977) zu den wichtigsten theoretisch/ästhetischen Reflexionen über Filmmusik im 20. Jahrhundert zählt.²⁷ Neben der Anlehnung an Kant und seine Darstellung des Erhabenen wird hier auch die Frage nach der „Aura“ aufgeworfen, die durch das „verallgemeinernde Wesen der Musik“ dem „Kunstwerk Film“ wieder zurückgegeben scheint. Ich werde hierauf an späterer Stelle noch ausführlich zu sprechen kommen.

²⁶ MOTTE, Helga DE LA und Hans EMONS: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München 1980.

²⁷ vgl. LEK, Robbert VAN DER und Elicha RENSING: „*Filmmusikgeschichte in systematischer Darstellung. Ein Entwurf*“, in: *AfMw* 44. Jahrg. S. 221.

3. Fantasy als Ausdruck postsäkularisierter Sakralisierungstendenzen²⁸

Baudrillard, René Pollesch und Realitätsflucht

„Das Volk von Alagaesia leidet unter der Schreckensherrschaft von König Galbatorix [...]. Einst sorgten die mächtigen Drachenreiter für Frieden. Doch sie alle fielen dem abtrünnigen Verräter zum Opfer, als dieser die königliche Macht an sich riss. Als der junge Eragon auf der Jagd einen glänzenden blauen Stein findet, ahnt er noch nicht, welches Erbe er antritt! Ein blaues Drachenjunges entschlüpft der Schale und es beschert Eragon [...] ein Vermächtnis, das älter ist als die Welt... Mit nichts als seinem Schwert, den Ratschlägen eines weisen Lehrmeisters und dem Drachen Saphira an seiner Seite bricht er auf, König Galbatorix zu stürzen. Wird er der gefährlichen Aufgabe, die ihn durch eine Welt voller Magie, Elfen, Zwerge, dunkler Mächte und furchterregender Kreaturen führt, gewachsen sein? Das Schicksal von Alagaesia liegt allein in Eragons Hand.“²⁹

Dieser Text zu einem der Filme, der offen Anleihen an der „Herr der Ringe“-Geschichte nimmt³⁰ verdeutlicht stellvertretend die Symbolik des Fantasy-Genres: Ein mittelalterliches Weltbild, das durch zeitlose Termini wie „Herrschaft“, „Frieden“, „Macht“, „Vermächtnis“, „Schicksal“ emotional aufgeladen und so der Gegenwart dienlich gemacht wird. Da vor allem zu Beginn des neuen Jahrtausends der Markt von Medienerzeugnissen dieser Art vollkommen überschwemmt wurde drängt sich das Fantasy-Genre spätestens jetzt als Untersuchungsfeld förmlich auf, überschreitet es doch die Grenzen zwischen den Erzählformaten Literatur, interaktiven Computer-Games und Spielfilm allein durch Crossbranding-Strategien und Erzähl-Franchise der großen Medienkonzerne permanent. Durch die künstliche Erzeugung perfekter märchenhafter Welten, die als notwendiger Gegenpol zum hyperaufgeklärten Alltag postmoderner Identitäten etabliert werden, wird hier ein Identifikationspol geschaffen, der nicht mehr als singuläres mediales Ereignis, sondern als unverzichtbarer Teil der eigenen Realität erscheint. Insofern wird – so könnte man an

²⁸ vgl. zu diesem Kapitel überblickend VILL, Susanne: „Wagner Visionen – Motive aus Werken Richard Wagners in Fantasyfilmen“, in: BERMBACH, Udo und Dieter BORCHMEYER (Hrsg.): *Wagner und Fantasy / Hollywood*, Würzburg (Wagnerspectrum 2/2008), S. 9–95; FRIEDRICH: *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm* (insbesondere die Einleitung S. 9-14); BÖHM, Nadine Christina: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, Bielefeld 2009.

²⁹ S. Fangmeier, *Eragon*. A. A. o.

³⁰ vgl. den Klappentext auf der DVD weiter unten: „ERAGON“ [...] bildet den Anfang einer spektakulären Fantasy-Saga in der Tradition von „Harry Potter“ und „Der Herr der Ringe“.

dieser Stelle hypothetisch vorausschicken – die alte Sehnsucht nach der Flucht vor der Realität gezielt an die Hand genommen und in ihr Gegenteil verkehrt: Die Flucht vor den Simulacren postmoderner Hyperrealitäten (gemäß Baudrillard)³¹ in die totale Simulation von vorindustrialisierten Feudalgesellschaften, die wirklicher und realer scheinen, in denen Werte wie „Ehrlichkeit“, „Tugend“, „Mut“ u. dgl. noch geschätzt werden und Handeln möglich ist, das sofortige Konsequenzen zeigt.

Diese Sehnsucht nach dem „ursprünglichen“, dem „echten“, dem „realen“ widerspiegelt die Ausprägung der postmodernen Spät-Kapitalismusgesellschaft, die ihr Heil nicht mehr in der Kapitalvermehrung sucht, sondern eigentlich, wie es der Theatermacher René Pollesch genannt hat, „immer nur Liebe will“.³² „Ökomärchen“ wie „Avatar“ zeigen deutlich, dass diese Sehnsucht nicht mehr das Randphänomen einzelner Esoterikkommunen, Weltverbesserer oder Althippies ist; Die Suche nach einem tieferen Sinn, nach Liebe, all das sind Sehnsüchte, die sich in der breiten Mitte der Gesellschaft etabliert haben und nun durch die Kunst und die Medien Salonstatus erreichen. Die Suche nach einer Realität außerhalb sozialer Netzwerke, Videoportale und Web-Identities ist zu einem festen Bestandteil der Mediengesellschaft geworden und wird besonders im Fantasyfilm als „melancholische Reinszenierung des Verlorenen“³³ deutlich sichtbar. Dass diese Welt nun ebenfalls nur Simulation ist und die vermeintliche Flucht vor der Hyperrealität auch nur einfach neue Simulacren erzeugt wird mit immersiven Mechanismen bewusst verschleiert, andererseits von den Rezipienten aber auch gerne und mit vollem Bewusstsein in Kauf genommen. Die mediale Scheinrealität hat nämlich – so der allgemeine Konsens – im vollen Bewusstsein aller die eigentliche Realität längst völlig überlagert³⁴ und erscheint so als Sehnsuchtsort, in den zu flüchten erstrebenswert erscheint, obwohl diese Flucht im Grunde nur noch eine Flucht von der Simulation in die Simulation ist. Diese erhält als eine Art „verlorene Realität“ allerdings eine höhere Glaubhaftigkeit, da sie im Gegensatz zur alltäglichen Welt die großen metaphysischen Fragen wieder stellt und das Gefühl vermittelt, „an das Geheimnis des Lebens zu rühren oder [...] an etwas Essentiellem teilzuhaben.“³⁵

³¹ BAUDRILLARD, Jean: *Simulacres et Simulation*, Paris 1981; Das Thema der Sakralisierung in Bezug auf die postmodernen Theorien Baudrillards und Derridas untersucht sehr fundiert BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 144 ff.

³² POLLESCH, René: *Liebe ist Kälter als das Kapital*, Reinbeck 2009, S. 193.

³³ BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 33.

³⁴ „Gibt's hier denn überhaupt keine Realität mehr? Sie ist doch da. Sie muss doch irgendwie da sein! Warum kann ich sie nicht sehen?“ (POLLESCH: *Liebe ist Kälter als das Kapital*, S. 209.)

³⁵ VILL: „*Wagner Visionen – Motive aus Werken Richard Wagners in Fantasyfilmen*“, S. 15.

Mythos, Manichäismus und Entzauberung

Grundsätzlich haben wir es in derartigen Filmen, oder, um es allgemeiner zu formulieren, Medienerzeugnissen, Crossmedianarrativen – in den meisten Fällen mit einer Mischform aus den Fantasy-Gattungen *Sword & Sorcery* und *High Fantasy* zu tun. Während in *High Fantasy*-Narrativen Mythen, Märchen, Heldensagen u. dgl. mit Figuren aus der keltischen Feenwelt, Trollen, Hexen etc. verknüpft werden, sind es im *Sword&Sorcery*-Genre die Schwertkämpfer und Drachentöter sowie Krieger, Zauberer und Geister, die sich durch Bewährungsproben qualifizieren müssen und auf schicksalhafte Reisen geschickt werden, an deren Ende die platonische „Erleuchtung“ steht.³⁶ Computergames gehen hier noch weiter. Durch die ihnen eigene Wahrnehmungsimmersion, die die bekannte einseitig orientierte Rezeptionssituation von Film, Fernsehen und Musik völlig aufhebt, wird hier der Rezipient selbst zum Protagonisten. Ausgestattet mit mittelalterlichen Waffen wie Pfeilen, Bogen, Lanzen u.dgl. begibt er sich auf eine klassische Heldenreise, deren Handlungsverlauf und Ausgang er selbst bestimmt. Womöglich gesellen sich dabei noch andere Helfer und Gefährten (ob dies nun andere Mitspieler eines Online-Games oder computergenerierte Figuren sind) an seine Seite, die ihm mit ihren jeweils speziellen Fähigkeiten im Kampf gegen das Böse zur Seite stehen.

Ob nun aber virtueller Avatar oder handelnde Charaktere eines „Mythen-Märchens“ wie dem „Herr der Ringe“, oder „World of Warcraft“³⁷, eines steht in jedem Fall fest: Die meisten Fantasygeschichten konstruieren ihre Erzählstränge um ein konservatives und latent rassistisches Wertesystem herum, in dem sich das Gute schön und anmutig, dagegen Andersartiges verstörend, hässlich und abstoßend präsentiert. Der einsame Held, der durch seinen Mut und die Bereitschaft, sich für eine übergeordnete Idee zu opfern, zum Retter der ganzen Erde wird, wird dabei zur Personifizierung jener patriotischen Freiheitsidee, die in der Politik als imperialistisches Kapital genutzt und qualitativ eingesetzt wird, um ein persönliches Interesse an kriegerischen Handlungen zu motivieren, die im heldenhaften Zweikampf zwischen Gut und Böse gipfeln.

Vor diesem politischen Hintergrund sind auch jene Sakralisierungstendenzen zu sehen, die sich um die Jahrtausendwende in der westlichen Medienlandschaft bemerkbar machen. Auch wenn Sakralisierung – vor allem nach einer

³⁶ Ebd., S. 11.

³⁷ *World of Warcraft*, Internetbasiertes-Computerspiel, Blizzard Entertainment, erschienen seit 2004

jahrhundertelangen Säkularisierung der westlichen Welt³⁸ – nicht notwendigerweise ein Politikum sein muss, ist der Einfluss religiösen, geistigen und mythischen Gedankenguts auf weltliche und politische Entscheidungen vor allem in den ländlichen konservativen Kreisen der USA eklatant. Zwar hat schon Rousseau bemerkt, wie wichtig die Einheit des mythischen Erzählens für das Funktionieren von Recht und Staat ist³⁹, gesellschaftlich vertretbar wird es aber erst dort, wo die Figuren „in den Bereich einer von sich selbst wissenden und dadurch stets schon ironisch gebrochenen Fiktion“⁴⁰ rücken. Genau dieser selbstreflexive Ansatz jedoch ist es, der im Fantasy-Genre ganz grundsätzlich fehlt, was den Heils-Topos möglich macht und Sakralisierungstendenzen vorschub leistet. Selbst wenn der (amerikanische Blockbuster-) Film als „Kunst“ nun „Figuren der Heiligkeit in Anspruch [nimmt], weil es ohne sie ursprungslogisch nicht geht“⁴¹, tut er dies nicht vor dem Hintergrund politischer Aufklärung oder ironischer Selbstreflexion sondern lediglich, um das Bedürfnis nach Spektakel und Superhelden zu befriedigen, ganz im Sinne eines reinen „Kinos der Attraktionen“, wie es Gunning konstatierte⁴². Einer mythischen Ausrichtung dieser Art folgt, im Gegensatz zu einer ursprungsmythologischen Anlage der Menschheit wie sie Horkheimer/Adorno in der „Dialektik der Aufklärung“ beschreiben, politische Gleichgültigkeit und Desinteresse.⁴³

Was sagt nun aber ein Boom solcher mythologisch aufgeladener Narrative über eine gegenwärtige Gesellschaft aus? Obgleich dies eine musikwissenschaftliche Untersuchung ist, wird das eine zentrale Grundfrage dieser Arbeit sein. Anhand von musikalischen Analysen einerseits und medien-soziologischen Querverweisen andererseits sollen so ausgehend von einem musikalischen Phänomen Aussagen in Bezug auf gesellschaftliche Tendenzen ermöglicht werden.

³⁸ vgl. hierzu im Überblick: MARRAMAO, Giacomo: *Die Säkularisierung der westlichen Welt*, Frankfurt/Leipzig 1994.

³⁹ vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Vom Gesellschaftsvertrag oder Prinzipien des Staatsrechts*, insbesondere das Kapitel 7, 2. Buch „Die Rolle des Gesetzgebers“, verwiesen bei KOSCHORKE, Albrecht: „SYSTEM. Die Ästhetik und das Anfangsproblem“, in: STOCKHAMMER, Robert (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*, Baden-Baden: Suhrkamp 2002, S. 146–163, hier S. 151.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² GUNNING, Tom: „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde“, in: STAM, Robert und Toby MILLER (Hrsg.): *Film and Theory. An Anthology*, Malden 2000, S. 229–235; vgl. zum Thema Attraktionskino im postklassischen Blockbuster der 90er-Jahre: BLANCHET, Robert: *Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*, Marburg 2003.

⁴³ „In the present (postmodern) age, this quasi-mystical desire for unity (unity of meaning, unity of viewer and art objects) leads to political apathy.“ (S. Brent Plate, *Religion/Literature/Film. Towards a Religious Visuality of Film*. In: „Literature and Theology 12, 1998, S. 16–38, hier S. 31; zitiert bei BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 44.

Bleiben wir aber noch kurz bei Horkheimer/Adorno. In ihrer kritischen Haltung zur Aufklärung kommt bereits das zum Ausdruck, wogegen sich der postsäkularisierte Mensch in seinem Hang zum Sakralen, Göttlichen, Übernatürlichen zu wehren versucht: die „Entzauberung der Welt“.⁴⁴ Trotz Aufklärung und Säkularisierung scheint das magische Erbe der Welt „in all ihren Verwandlungen zäh sich erhalten [zu haben]“⁴⁵ und wird nun in den Maschinerien der Kulturindustrie als ständig neues aber doch gleiches Kulturgut reproduziert, das als „traumlose Kunst“ jenen „träumerischen Idealismus“ erfüllt, „der dem kritischen zu weit ging“.⁴⁶ So produzieren gerade Fantasyfilme Träume, Wünsche und Sehnsüchte nach dem Ursprünglichen der Natur und des Menschseins, von dem sich der Mensch sukzessive entfernt hat. Sie reagieren damit in gleichem Maße auf gesellschaftliche Tendenzen wie diese sich durch derartige Kulturhervorbringungen überhaupt erst herausbilden konnten.⁴⁷ Wie aber äußern sie sich konkret? Es ist nun an der Zeit, die Frage nach der Religiosität miteinzubeziehen.

Religiöse Valenz, Entgötterung und ästhetischer Fundamentalismus

Martin Heidegger hat uns fünf Ausprägungen der Neuzeit genannt,⁴⁸ von denen in unserem Zusammenhang – und auch in Bezug auf Horkheimer/Adorno – die letzte relevant erscheint: die „Entgötterung“. „Dieser Ausdruck meint nicht die bloße Beseitigung der Götter, den groben Atheismus. Entgötterung ist der doppelseitige Vorgang, daß einmal das Weltbild sich verchristlicht, insofern der Weltgrund als das Unendliche, das Unbedingte, das Absolute angesetzt wird, und daß zum anderen das Christentum seine Christlichkeit zu einer Weltanschauung (der christlichen Weltanschauung) umdeutet und so sich neuzeitgemäß macht.“⁴⁹ Heideggers Begriff der „Entgötterung“ steht also jenem der „Entzauberung“ insofern entgegen, als er mit

⁴⁴ vgl. HORKHEIMER/ADORNO: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. bzw. noch prominenter: Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*. In: Dirk Kaesler (Hrsg.): *Max Weber. Schriften 1894 – 1922*, Stuttgart 2002, S. 474-511

⁴⁵ ADORNO: *Ästhetische Theorie*, S. 86.

⁴⁶ HORKHEIMER/ADORNO: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. 133.

⁴⁷ „in der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“ (Ebd. S. 129); vgl. hierzu auch Stuart Hall, dessen Konzept des „Circuit of Culture“ eine zirkuläre Verflechtung von Produktion, Rezeption und der Produkte selbst beschreibt. Das Ergebnis dieser Verflechtung ist erst das, woraus sich Rückschlüsse auf kulturelle Bedeutungs- und Identitätskonstruktionen ableiten lassen (Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London / Thousand Oaks, New Delhi 1997, verwiesen bei BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 20.

⁴⁸ 1. Die Herausbildung von Wissenschaft, 2. die Erfindung von Technik, 3. Die Hereinnahme der Kunst in die Ästhetik, 4. die Auffassung menschlichen Tuns als Kultur, 5. die „Entgötterung“ (HEIDEGGER: „*Die Zeit des Weltbildes* (1938)“, S. 76).

⁴⁹ vgl. ebd.

der Säkularisierung ein gleichzeitiges „Rückbesinnen“ auf ursprungschristliche, oder – um es weiter zu fassen – ursprungsmythologische, ursprungstheologische Grundsätze und Gedanken impliziert, die im Stande sind, sich der Zeit in postmoderner Manie ständig neu anzupassen.

Dieses „neuzeitgemäß machen ursprungschristlicher Werte und Weltanschauungen“, von dem Heidegger hier spricht, wird in unserem multimedialen Zeitalter schließlich zu dem, was Stefan Breuer den „ästhetischen Fundamentalismus“ nennt. Hier werden Riten und Glaubenssätze zu bloßen Vokabeln und Religion zur Ästhetik. Das Heilige wird zwar empfunden, aber nur als eine Art formale Frömmigkeit, als ein Platzhalter für metaphysische Fragen.⁵⁰ Hier werden – und dies trifft auf das Fantasy-Genre ganz besonders zu – große metaphysische Fragen zwar gestellt, aber nicht, um ein Nachdenken über eine mögliche Antwort zu motivieren, sondern lediglich aufgrund des ästhetischen Mehrwerts der Frage selbst.

Nun werden nicht erst seit der Jahrtausendwende Kulturgüter produziert, die im engeren Sinne Platzhalter ästhetisch motivierter religiöser Bedürfnisse sind, welche die Kirche so nicht (mehr) befriedigen kann. Doch besonders die postmoderne Ausprägung des „ästhetischen Fundamentalismus“ hat einen ganz speziellen Charakter, der ungleich mehr von Oberfläche, Optik und „Fassade“ geprägt ist, als es bei der Ausprägung der „Kunstreligion“ gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Fall war. Hatte man es z.B. bei der Wagner'schen Zelebration katholisch-liturgischer Rituale auf der Bayreuther Bühne im Parsifal zwar auch mit einer schauspielerischen Nachahmung einer Messe zu tun, so ist es doch die Anwesenheit realer Akteure, die dem Kunstwerk im Hier und Jetzt einen eigenen kultischen Wert beimessen, der dem kirchlichen Kult zumindest verschwistert ist. Und genau diese kultische Einmaligkeit ist das, was Walter Benjamin in Form der „Aura“ seit der technischen Reproduzierbarkeit der Kunst allmählich verschwinden sieht.

Auch wenn Benjamin die Frage nach der Religiösen Valenz in diesem Zusammenhang nicht stellt, scheint seine Beschreibung der Aura aus der Einmaligkeit religiöser Rite und Kulte motiviert zu sein und steht in einem engen Verhältnis zur modernen Ausprägung der Heiligkeit: „Für uns verhält es sich mit dem Heiligen ebenso wie mit der Aura, die mit ihm einhergeht: genau im Augenblick

⁵⁰ vgl. Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995, S. 1-10 u. 241-244 (verwiesen bei: ANGELE, Michael: „GEHEIMNIS. Vom mystischen Schweigen zum ironischen Erzählen“, in: STOCKHAMMER, Robert (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*, Baden-Baden: Suhrkamp 2002, S. 58–73, hier S. 64.)

seines Untergangs scheint es zu strahlen. Genau wie sie nimmt es Nostalgie in sich auf; es trägt das Zeichen einer unerreichbaren Ferne, geprägt vom Fortschritt oder der unumkehrbaren Katastrophe der Geschichte.“⁵¹ Damit entsteht nicht nur eine brauchbare Definition des Zusammenhanges zwischen der Benjaminschen Aura und dem übertheologischen Begriff der Heiligkeit, sondern es wird auch das Verhältnis zwischen der Aura, der Heiligkeit und einer „unerreichbaren Ferne“ aufgezeigt, wie sie Kant in seiner dritten Kritik als das Erhabene beschreibt. Ich werde auf diesen Zusammenhang am Ende dieser Arbeit noch einmal ausführlicher eingehen, er sei hier aber schon eingeführt, da er Kernstück und zentrale These dieser Arbeit ist.

Schließlich bleibt aber vor allem anzumerken, dass es erst der Untergang ist, der das Werk tatsächlich zum Strahlen bringt. Dies ließe sich als innermediales Charakteristikum vor allem an Filmen wie „Independence Day“, „Titanic“, „The day after tomorrow“ etc. treffend illustrieren, andererseits unterstreicht es genau die These, dass mit der zunehmenden Säkularisierung der westlichen Welt (und des damit einhergehenden Untergangs des „Heiligen“ als eine realpolitisch bedeutende Kategorie) ein erstarktes „Leuchten“, ein „Strahlen“ einhergeht, das mit genau jenem nostalgischen Beigeschmack den Kulturhervorbringungen der Postmoderne anhaftet.

Christus und die Erlöserthematik als Antriebsmotor der postmodernen Kulturindustrie

Auch Adorno bezieht in seiner Diskussion um das adäquate autonome Kunstwerk die religiöse Komponente im Grunde massiv mit ein, wenn er vom Rezipienten eine „kontemplative Versenkung“ erwartet und das Kunstwerk so auf die Ebene eines kultischen Objekts hebt.⁵² Diese Forderung nach einer Kunstrezeption, mit der, neben der auratischen Komponente, ein gleichzeitig aktives „mitentwerfen“ (bei Adorno z.B. ein mitkomponieren) einhergeht – das den Rezipienten auf die Ebene des Künstlers hebt – musste im Bereich der Medien natürlich scheitern. Jedoch das Bedürfnis nach einer kontemplativen Versenkung, einer Aura, einer kultischen Heiligkeit, das blieb und wurde schließlich von der Kulturindustrie aufgegriffen, in breitenwirksame Narrative verpackt und als heldenhafte Erhabenheitsepen auf dem Tablett der Zerstreuung serviert. So begegnen uns Fantasyfilme, Historiendramen,

⁵¹ SCHERER, René und Guy HOCQUENGHEM: „Die Umsetzung des Heiligen in die Allegorese. Variationen über Walter Benjamin“, in: KAMPER, Dietmar und Christoph WULF (Hrsg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*, Frankfurt 1997, S. 193.

⁵² vgl. ADORNO: *Ästhetische Theorie*.

Biographieepen u. dgl. als Zelebration einer verlorenen gegangenen Aura, als Ästhetisierung einer überkonfessionellen Heiligkeit, als Zurschaustellung von Erhabenheit und Schönheit, die kontemplative Versenkung zwar grundsätzlich impliziert, jedoch mit dem Ziel der Ablenkung und der Zerstreuung dem adorno'schen Sinn von Kunst entgegenläuft. Kritische Infragestellung wird zum Anathema und es entsteht so etwas wie eine *Unio mystica*, eine art mystischer Glaubensgemeinschaft, deren Hostien aufwändig gestaltete DVD-Spezialeditionen und Merchandise-Figuren sind, die auf dem Hauseigenen Altar zu strahlen beginnen – selbstverständlich mit der dazugehörigen Musik.

Dies lässt sich nun noch weiter denken und auf die gesamte westliche Kultur erweitern: Die Verbindung des Kapitalismus mit den christlichen Idealen der Nächstenliebe, der Gleichheit und Brüderlichkeit sowie den demokratischen Grundwerten ist zentraler Bestandteil und Antriebsmotor für das Funktionieren der westlichen Kultur. Doch seitdem die Kirche ihren Status verloren hat und das gesellschaftliche Leben in die Kaufhäuser, Kinopaläste und auf die Bildschirme gewandert ist, taucht die Christusgeschichte unentwegt in jeglichen kulturellen Hervorbringungen auf. Wagners Transformation kirchlicher Rituale in das Theater im *Parsifal* erscheint als ein bescheidener Vorgriff auf eine Entwicklung, in der beinahe jedes Kunstwerk, jede künstlerische Äußerung, vor allem aber jedes auf Breitenwirksamkeit abzielende Kulturindustrieprodukt als Variation der christlichen Leidensgeschichte gelesen werden kann: „Protagonisten aus *The Matrix* oder *Harry Potter* übernehmen [...] Funktionen von Erlöserfiguren nach christlichem Vorbild, welche ‚die Menschheit‘ aus der Krise zu führen und durch die Nachfolgemöglichkeit auch der Subjekthypothese zu entheben scheinen, indem sie die ‚Gemeinde‘ als einen ‚Leib‘ zusammenfassen.“⁵³ Nadine Christina Böhm beschäftigt in ihrem Buch „Sakrales Sehen“ vor allem die schon erwähnte *Unio Mystica*, eine Zusammenführung aller Individuen in einer „mystischen Gemeinschaft“. Fungiert diese Gemeinschaft dann als „Heilmittel für das dezentrierte Subjekt? [...] Erreicht hier die kulturelle Produktionsmaschinerie eine sowohl geistige als auch körperliche Gleichschaltung von Individuen? Werden die RezipientInnen dieser Kultur zu einem Leib mit doch eher zweifelhaften geheiligten Vorbildern? Bietet Populärkultur hier noch die Möglichkeit zum Widerstand, zum mehr oder weniger gleichberechtigten Aushandeln von Bedeutung und damit auch zum Etablieren von Subjektpositionen,

⁵³ BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 41.

oder schreibt sie diese Dinge vielmehr vor, indem sie durch das Angebot mystischer Einheit Individuen in der Nachfolge in einem widerspruchsfreien Körper gleichschaltet und so Konsens herstellt? Spendet die mystische Heiligkeit im Fankult Trost, werden visuell repräsentierte Orte der Heiligkeit als Möglichkeiten der Realitätsflucht und Ruhigstellung instrumentalisiert, oder ist andererseits ein Ort jenseits der Realität der einzig mögliche Ort für effektvolle Kritik?“⁵⁴

Während in der heutigen Kulturindustrie vielfach Kapitalismus- und Konsumkritik als sakral angereichertes Produkt angeboten wird – was gleichzeitig die eigentliche Kritik ad absurdum führt – findet Böhm die eigentlichen Ursachen einer derartigen Transformation des Religiösen in das Mediale in der grundsätzlichen Anlage des Christentums begründet.⁵⁵ Ganz grundsätzlich stelle die Menschwerdung des Göttlichen durch Jesu Christi und die Darstellung des „einen Göttlichen“ als eine Dreiheit hier ein zentrales Problem dar, denn die Menschheit müsse nun zum „Zusammenhalt des Pluralen Energien in Sakralisierungen investieren“. „Gerade diese strukturell in der christlichen Dogmatik angelegte Pluralität scheint eine ‚Sakralitäten-Inflation‘ zu bewirken [...], also einen Wertverlust der Heiligkeit. Umso mehr sind nun Sakralisierungen, Aufladungen mit der Qualität der Heiligkeit notwendig, um einer vollständigen Umwandlung der Kult-Sakralität in Kultur-Sakralität vorzubeugen.“⁵⁶

Hierfür ist der Bereich der Fantasygeschichten nun die ideale Grundlage. Sie treffen auf subtile Weise die Sehnsüchte der Menschen nach Glauben, Hoffnung und Erlösung und bedienen sich der selben Metaphern, Bilder und Symbole, die auch den großen religiösen Erzählungen zugrunde liegen.⁵⁷ Das beginnt schon bei der Fantasyliteratur selbst, vervielfacht sich dann aber vor allem dort, wo das Medium Film ins Spiel kommt. Denn gerade dieses erscheint sowohl in seiner Rezeptionspraxis wie auch in seiner Materialität als idealer Träger, um diesen

⁵⁴ Ebd., S. 43.

⁵⁵ Durch die Spaltung der alleinigen Autorität eines Gottes in eine Dreiheit, die zu einem Teil das Göttliche mit dem Menschlichen in Eins setzt, entstehe eine Pluralität, der das Heilige als alleinige „Kult-Heiligkeit“ nicht mehr stand hält und so eine neue Heiligkeit verlangt, die man als „Wirtschafts-Heiligkeit“ bezeichnen könnte. Diese beginnt bereits bei dem Übersetzen der Bibel. Hierdurch wird Heiligkeit ortsunabhängig und so gewissermaßen „allzeit verfügbar“, lediglich abhängig von „Dingen“, die man sich beschaffen kann. Diese „Dinge“ gehen über heilige Schriften weit hinaus; von der „Demokratisierung“ Christi Inkarnation durch Wein und Hostien reichen sie über religiöse Symbolgegenstände wie Kreuze u dgl. bis hin zu profanen Alltagsgegenständen, die mit religiöser Valenz aufgeladen werden. Aus dieser Sicht weist der weiter oben bemühte Vergleich von Hostien mit aufwändig gestalteten DVD-Special-Editionen und Fanartikeln auf einige grundlegende Problematiken des westlichen Christentums hin. (vgl. ebd. S. 99 ff)

⁵⁶ BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 101.

⁵⁷ vgl. Elke Griesinger, *Harry Potter and the „Deeper Magic“*. *Narrating Hope in Children's Literature*. In: „Christianity and Literature 51 (Spring 2002), S. 544-480, hier S. 460 bzw. den Text von Kath Filmer, *Scepticism and Hope in Twentieth-Century Fantasy Literature*; Bowling Green State U Popular P 1992, S. iii., auf den sich die Autorin bezieht (Zitiert bei Böhm S. 128). Vgl. auch die Diskussion bei Böhm (ebd.) in Bezug auf diese Texte

Sakralisierungsbedürfnissen Vorschub zu leisten. Seine Bilder sind Abbildungen von vermeintlich Realem, doch tragen sie gleichzeitig die Nostalgie von Vergangenen in sich. Das Gefilmte ist ja bereits geschehen, es ist reproduziert. Erst durch Lichtstrahlen wird das Vergangene wieder sichtbar und auch nur dann, wenn die Umgebung sich gleichsam verdunkelt. Und wenn sich der Himmel verdunkelt hat, ist es schon nicht mehr relevant, ob das Licht des Heiligenscheins nun real ist oder nicht, ob der Strahl, der den heiligen Gral zum erleuchten bringt eigentlich nichts weiter ist als elektronisches Bühnenlicht, denn es ist das Licht selbst, das fasziniert. Gott sprach nicht umsonst, „es werde Licht“ und bei Johannes (Kapitel 9) heißt es denn auch über Jesus: „Dieweil ich bin in der Welt, bin ich das Licht der Welt.“ Auch theologische Ansätze sprechen der Kinoerfahrung eine sakrale Komponente zu: „Wenn jeder Kinobesuch das Überschreiten einer Wahrnehmungsschwelle einschließt, dann sind in einem allgemeinen Sinne Kinoerfahrungen auch Transzendenzerfahrungen mit einem religiösen Horizont.“⁵⁸ Will man nun also den projizierten Bildern, ja der Fotografie selbst eine religiöse Wirkung zugestehen, die der biblischen Auferstehung gleichkommt⁵⁹, klingt das zwar zunächst etwas heuchlerisch, entspricht aber gerade jenem Sakralisierungsmechanismus, der mit der christlichen Religion verschwistert ist.

Ganz verloren kann die Aura nun also doch nicht sein, vielmehr hat sie sich einem jahrhundertelangen Transformierungsprozess unterworfen – von einer Aura des Sakralen, des Heiligen, zu einer Aura des Sakralisierten, des „mit religiöser Valenz aufgeladenen“. Auch hier ertönt wieder das Credo der Postmoderne, das nach der Ästhetisierung einer Oberfläche verlangt, hinter der sich nicht mehr zwingend etwas verbergen muss. Ihre Aura ist jene der Fassade, die sich ihrer Künstlichkeit in vollem Umfang bewusst ist.

Angelehnt an Hartmut Böhme könnte es hier sinnvoll erscheinen, von einem „kulturellen Fetischismus“ zu sprechen, der als grundsätzliche Funktion jeglicher Kultur anthropologisch vorgezeichnet ist. Zwar fordert ein solcher Fetischismus auf erster Ebene immer ein erhöhtes Maß an Selbstreflexivität⁶⁰ (das als zentrales

⁵⁸ Werner Schneider-Quindau, *Bewegte Blicke. Erfahrungen mit dem Sehen im Film und Glaube*. In: Falling/Heinbrock/Lotz (Hg.): „Religion als Phänomen“, 2001, S.147-158, hier S. 152, zitiert bei BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 120.

⁵⁹ „wie man es auch dreht und wendet: die PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung zu tun: kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweißstuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich daß sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos*?“ (BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/Main: Shurkamp 1985, S. 92 f.)

⁶⁰ „Die Modernität von Kulturen ist von der Ausdifferenzierung einer Beobachtungs-Beobachtungskompetenz abhängig, welche kulturelle Evolutionen an die Bedingung zunehmender Selbstreflexivität bindet. Diese steht

Charakteristikum in den Medien mittlerweile allgegenwärtig ist), erzeugt jedoch auf zweiter Ebene immer eine immersive Illusionsoptik, die den Zuseher das Imaginäre und Fiktive als real erleben lässt: „Gefühle und Phantasien der Zuschauer verketten sich mit den Bildern so, *als seien* diese solche von Personen.“⁶¹ So ist die hier geforderte Selbstreflexivität im Grunde lediglich ein Mechanismus von anthropologisch bedingter Rückbezüglichkeit, die Kultur als fetischhaftes Spiel versteht.⁶² Teil dieses Fetisch's könnte nun auch die künstliche „Nachproduktion“ der benjaminschen Aura sein, deren perfekte Kopie ein unverzichtbarer Teil der kulturellen Medienindustrie geworden ist.⁶³

nicht in Widerspruch zu Prozessen des Fetischismus und der Idolatrie, der Magie und lustvollen (Selbst-)Verzauberung, sondern sie ist die Bedingung der Möglichkeit des kulturellen Fetischismus.“ (Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt 2006, S. 482, zitiert bei BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 47.)

⁶¹ ebd.

⁶² „Wo diese Bedingung eingelöst ist, kann das unausrottbare magische und fetischistische Bedürfnis zu einer Spielform der Kultur und zur Kultur des Spiels werden.“ (H. Böhme S. 482, zitiert bei Böhm ebd.)

⁶³ vgl. hierzu im Detail Kap. 6.2

4. Mediantische Harmonik – Versuch einer Systematisierung

Harmonische und melodische Charakteristika

Ohne hier eine ausführliche Einführung in die mediantische Harmonik geben zu wollen, wie sie ohnehin in diverser Fachliteratur – wenn auch zumeist stark verkürzt – dargestellt worden ist, sei hier ein grober Überblick gegeben, thematisch eingegrenzt auf das, was in dieser Arbeit relevant ist.

Auch wenn der Begriff „Mediante“ in der Tradition der Funktionstheorie Riemanns zu verstehen ist, bezeichnet er keine Funktion so wie es Begriffe wie „Tonika“, „Dominante“ oder „Subdominante“ tun, allein deshalb, weil es in jeder Tonart nicht nur EINE Mediente gibt. Grundsätzlich kann als Mediente jeder Akkord bezeichnet werden, der im Klein- oder Großerzabstand zu einem vorigen oder nachfolgenden Akkord steht, selbst das Intervall der Terz allein wurde z.B. in Johann Gottfried Walthers „Musikalischem Lexicon“ als Mediente bezeichnet.⁶⁴ Relevant wurde der Begriff allerdings erst im 19. Jahrhundert, als sich in der Kompositionspraxis zu den diatonischen Medianten (die ja nichts weiter als die Dominant- bzw. Subdominantparallelen sind) ihre nichtdiatonischen Pendanten etablierten. Frühe Beschreibungen des Phänomens sind verhältnismäßig rar, was vor allem daran liegt, dass über viele Jahrzehnte hinweg versucht wurde, derartige harmonische Verbindungen vor dem Hintergrund funktionsharmonischer Schemata zu erklären. Besonders erfreulich erscheinen daher eindeutige Beschreibungen wie jene von Ernst Kurth in seiner viel beachteten Abhandlung über die Krise der romantischen Harmonik, die mediantische Fortschreitungen beim Namen nennen: „Besonders zahlreich werden [...] mit der Steigerung romantischen Kunstcharakters neben den chromatischen die mediantischen Fortschreibungswirkungen aller Art; Rückungen von Klängen, deren Grundtöne um eine große oder kleine Terz, aufwärts oder abwärts, von einander abstehen, ohne [...] *einer* Tonart anzugehören, lenken auf ihre grellen und vielfachen Reize. [...] Solche Rückungen erscheinen schon von früh an oft wie ein Keil plötzlich in die sonst noch tonal einfache Reihe der Klangverbindungen hineingetrieben; [...]“⁶⁵

⁶⁴ „*Mediante* (ital.) also heisset diejenige Saite eines *Toni* oder *Modi Musici*, welche eine Terz höher als dessen *final-Chorde* ist“ (Johann Gottfried Walther, *Musikalischem Lexicon*. 1932, S. 354; zitiert bei NEUWIRTH, Markus: „Der mediantische Reprisesübergang bei Haydn und einigen seiner Zeitgenossen“, in: ZGMT 6/2-3 (2009), S. 233.

⁶⁵ KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern: Nachdruck der Ausgabe „Max Hesses Verlag Berlin W15“ 1920, S. 239.

Doch seither herrscht relative Unklarheit über die Funktion von Medianten. Während sich ihre ästhetischen Eigenheiten wenn auch in großem Rahmen einigermaßen beschreiben lassen (was Grundlage dieser Arbeit ist), scheint man sich in Bezug auf die harmonische Funktion (im Sinne der Riemann'schen Funktionstheorie zumindest) im Grunde nur auf eine Art wage Funktionslosigkeit geeinigt zu haben. Auch wenn sich Medianten in einigen Fällen auf funktionsharmonische Zusammenhänge zurückführen lassen, etwa wenn sie im Nachhinein z.B. als Zwischendominante „legitimiert“ werden,⁶⁶ wenn sie als „vermolltes Dur“ bzw. „verdurtes Moll“ auftauchen,⁶⁷ oder auch wenn sie als Trugschluss zumindest ansatzweise eine Legitimation bekommen,⁶⁸ können derlei Beispiele nicht über die Unzahl an mediantischen Verbindungen hinwegteuschen, die keinerlei funktionsharmonische Zuordnung zulassen und somit auf eine neue Tonalität verweisen, die mit der alten nur noch wenig gemein hat.⁶⁹ Womöglich erklären diese funktionsharmonischen Legitimationen aber historisch das Eintreten und Emanzipieren mediantischer Verbindungen. So kommt es nicht von ungefähr, dass sich mediantische Klänge zuerst lediglich von hinten z.B. als Ersatz für einen Halbschluss in die Kompositionen eingeschlichen haben und erst später ihren Platz im musikalischen Binnengefüge gefunden haben. Von einer tatsächlichen Funktionslosigkeit kann also zunächst noch nicht die Rede sein, diese kommt erst allmählich, wird jedoch später – nicht nur in der Film- und Medienmusik – ein zentrales Charakteristikum, was die Mediantik durchaus als erstes Zeichen der aufkommenden Moderne rechtfertigt. Medianten vertreten nicht mehr eine Funktion im gesamttonalen Gefüge, stattdessen werden sie als eine Art chromatischer Effekt verwendet, der nur in Verbindung mit einem vorhergehenden oder folgenden Akkord entstehen kann. Diese Chromatisierung der Harmonik bzw. der gesamten Tonalität wurde zu einem besonderes Charakteristikum

⁶⁶ Vgl. z.B. das A-Dur in Beethovens „Missa Solemnis“ op. 126, das (obgleich nicht in Grundstellung sondern als Sextakkord) nach dem vorangegangenen F-Dur eine mediantische Wirkung entfaltet, sich jedoch durch das folgende D-Moll als reine Zwischendominante entpuppt.

⁶⁷ Schubert F-Dur-Walzer für Klavier DV 365 Nr. 33 T16, vgl. Torkewitz S. 5; W. Maler z.B. versucht in seiner Harmonielehre Terzverwandte Klänge funktionsharmonisch herzuleiten, indem er ihnen Bezeichnungen wie „TP“ (= verdurte Durtonika-Parallele) gibt, stößt damit allerdings auf wenig Zustimmung, „weil durch ein Zeichensystem, das ganz auf der Quintverwandtschaft aufbaut, eine genetisch andersartige Schicht, nämlich die Terzverwandtschaft, gleichsam illegitim vereinnahmt wird“ (P. Rummenhaller: „*Riemann und die Funktionstheorie heute*“, in: *ZfMth* 1/2, (1970), S. 44, zitiert bei SCHNEIDER, Norbert J.: „*Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven*“, in: *AfMw* 35. Jahrg./3 (1978), S. 210–230, hier S. 211.

⁶⁸ vgl. hierzu den Schluss des zweiten Satzes der Klaviersonate F-Dur op. 54 (T. 160ff.) von Ludwig van Beethoven mit der Tonartenfolge C7 - A-Dur (statt der Tonika F-Dur) (vgl. ebd., S. 221.)

⁶⁹ „[...] chromatic third relations possess an identity and a quality which are independent of the fifth relations and diatonic third relations of the tonal system, displaying an independent functional identity. This requires a notion of direct relation between tonic and chromatic mediants which preserves and affirms the key and makes the elaborate explanations explaining them as versions of other things unnecessary.“ (KOPP, David: *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, New York: Cambridge University Press 2002, S. 3.)

der Musik im 19. Jahrhundert erklärt⁷⁰ und reicht über die Mediantik weit hinaus; dennoch wird sie gerade in Form der nichtdiatonischen Medianten besonders sichtbar, da sich hier durch Alterierung nur eines einzigen Tones vollkommen neue Klangwelten auf tun.

Ein weiteres wichtiges Kriterium nichtdiatonischer mediantischer Verbindungen⁷¹ ist die Tatsache, dass die beiden Akkorde nur einen oder keinen gemeinsamen Ton aufweisen. Haben sie zwei gemeinsame Töne, sind sie diatonische und damit funktional erklärbare „bekannte“ Verbindungen, die in unserem Zusammenhang nicht relevant sind. Hat eine mediantische Verbindung nur einen gemeinsamen Ton (z.B. das e in der Verbindung C-Dur - E-Dur oder das c in der Verbindung A-Moll - C-Moll) handelt es sich immer um eine Verbindung zweier gleichgeschlechtlicher Akkorde, hat sie dagegen keinen (z.B. die Verbindung C-Dur - Es-Moll) ist sie immer gegengeschlechtlich, trotzdem nichtdiatonisch.⁷² In der folgenden Untersuchung wird fast ausschließlich die mittlere Kategorie der gleichgeschlechtlichen Akkorde mit einem gemeinsamen Ton relevant werden – wie diese Kategorie überhaupt auch in der traditionellen klassischen Musikgeschichte weitgehend am häufigsten anzutreffen ist, da sich auf diese Art Umfärbungen im harmonischen Fundament realisieren lassen, während die Melodietöne durch den gemeinsamen Ton linear trotzdem noch irgendwie zusammenhängen können. Anders gesagt: Hier werden durch harmonische Rückungen vertikal Räume erzeugt, die durch melodischen Stillstand horizontal zusammengehalten werden. Dass es sich hier als lohnend erwiesen hat, den gemeinsamen Ton in der Ober- bzw. in der Hauptstimme zu führen (nicht nur in der Filmmusik sondern auch z.B. bei Schubert, Beethoven etc.), unterstützt diese Theorie vom „oben“ und „unten“, dem „horizontalen Händehalten“ über dem „weit auseinanderklaffenden Fundament“.

Da mediantische Verbindungen also je nach Abstand und Geschlecht vollkommen unterschiedliche klangliche Wirkungen entfalten, die sich zum Teil diametral

⁷⁰ vgl. ebd., S. 1. Kopp verweist in diesem Zusammenhang auf folgende Studie: *Technical Bases of Nineteenth-Century Chromatic Tonality: A Study in Chromaticism*. Ph. D. dissertation, Princeton University, 1978, UMI Research Press

⁷¹ im Folgenden verstehe ich unter dem Begriff „Mediantik“ nur noch nichtdiatonische Mediantik. Dies ist zwar grundsätzlich eine unkorrekte Vereinfachung, hat sich aber in dieser Form in der Literatur weitgehend durchgesetzt (H. Grabner, H. Distler, S. Karg-Elert u. A.; vgl. hierzu TORKEWITZ, Dieter: „*Mediantik. Verständnis – Probleme der Beziehung und Benennung – Eine historische Skizze*“, in: *ZfMth* 8. Jahrgang/2 (1977), S. 4–13, hier S. 4; Ähnlich ungenau ist Kopp's Terminologie der „chromatischen Medianten“, allerdings schließt sie die Kategorie der diatonischen Medianten, der „relative Mediants“ eindeutig aus. (KOPP: *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. S. 8)

⁷² Die Idee einer Klassifizierung mediantischer Verbindungen in Abhängigkeit von der Anzahl ihrer gemeinsamen Töne wurde 1988 in Baltimore vorgestellt und hat sich seither in der Literatur weitgehend durchgesetzt (vgl. ebd. S. 9)

entgegenstehen, ist es notwendig, eine klare Systematisierung vorzunehmen. So gibt es grundsätzlich jeweils vier solcher möglicher nichtdiatonischer mediantischer Verbindungen mit einem gemeinsamen Ton. Der gemeinsame Ton ist immer die große oder die kleine Terz entweder des ersten oder des zweiten Akkordes, deshalb werden Medianten mithin auch als *terzverwandte Klänge* bezeichnet.

Die gängigste Einteilung dieser chromatisch terzverwandten Klänge ist jene in Unter- und Obermedianten.⁷³ Ausgehend von der Größe der Terz lassen sich so folgende Arten von Medianten unterscheiden: die kleine Obermediante (kl.OM – von C-Dur: Es-Dur), die große Obermediante (gr. OM – von C-Dur: E-Dur), die kleine Untermediante (von C-Dur: A-Dur) und die große Untermediante (von C-Dur: As-Dur). Konsequenterweise müsste hierbei schließlich noch eine Unterscheidung zwischen Dur und Moll vorgenommen werden (Es-Moll ist ebenso wie Es-Dur die kleine Obermediante von C-Dur), allerdings nur, wenn man auch jene Verbindungen mit keinem gemeinsamen Ton einbezieht. Da sich aber die meisten Beispiele dieser Arbeit wie überhaupt der größte Teil der möglichen Beispiele aus der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts auf mediantische Verbindungen mit jeweils einem gemeinsamen Ton beschränken,⁷⁴ ist auch die Gleichgeschlechtlichkeit jeder Verbindung schon tendentiell gegeben. Die einfache Unterscheidung in kleine und große Ober- und Untermediante reicht also in diesem Fall aus.

The image displays four musical staves, each showing a sequence of chords and their mediant relationships. The top two staves represent connections with a common tone (C), while the bottom two represent connections without a common tone. Brackets above the staves categorize the chords into 'Flat Mediants' and 'Sharp Mediants'.

- Staff 1 (Top Left):** Shows a sequence of chords: Eb (kl.OM), E (gr.OM), C (kl.UM), A (gr.UM), and Ab. Brackets indicate 'Flat Mediants' for Eb and E, and 'Sharp Mediants' for C and A.
- Staff 2 (Top Right):** Shows a sequence of chords: Ebm (kl.OM), Em (gr.OM), Cm (kl.UM), Am (gr.UM), and Abm. Brackets indicate 'Flat Mediants' for Ebm and Em, and 'Sharp Mediants' for Cm and Am.
- Staff 3 (Bottom Left):** Shows a sequence of chords: Ebm (kl.OM), C (gr.UM), and Abm. Brackets indicate 'Flat Mediants' for Ebm and Abm.
- Staff 4 (Bottom Right):** Shows a sequence of chords: E (gr.OM), Cm (kl.UM), and A. Brackets indicate 'Sharp Mediants' for E and A.

Chromatische mediantische Verbindungen mit einem gemeinsamen Ton
(oben) und mit keinem gemeinsamen Ton (unten), bezogen auf C

⁷³ Ich bevorzuge hier bewusst die modernere, neutrale Terminologie der Unter- bzw. Obermediante gegenüber der älteren der „Mediante“ bzw. „Submediante“, um einer Abwertung bzw. Hintanreihung der Submediante analog zur Subdominante aus dem Weg zu gehen. Ober- und Untermediante haben sich als gleichwertig erwiesen, Dominante und Subdominante nicht.

⁷⁴ Schneider schließt mediantische Verbindungen mit keinem gemeinsamen Ton für Beethoven fast gänzlich aus (SCHNEIDER: „*Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven*“, S. 212); und auch Kopp konstatiert eine Verwendung von „disjunct Mediants“ erst spät (KOPP: *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, S. 12).

Der Ästhetische Eindruck einer chromatisch mediantischen Verbindung ergibt sich aber nicht nur in Folge des einen gemeinsamen Tones sondern auch durch die Stimmführung der übrigen beiden Töne: Neben dem gemeinsamen Ton gibt es immer jeweils eine chromatische und eine diatonische Fortschreitung. Ob es sich bei letzterer um einen Ganz- oder um einen Halbton handelt, hängt von der Art der Terz ab. So enthält jeweils die große Untermediante und die große Obermediante einen diatonischen Halbton, während die kleine Untermediante und die kleine Obermediante eine diatonische Ganztonfortschreitung aufweisen. Alle vier Möglichkeiten der Mediantik pro Geschlecht lassen sich so in jeweils zwei Gruppen, nämlich in die „kleinen“ und die „großen“ Medianten zusammenfassen, und diese ähneln sich ästhetisch jeweils.⁷⁵ Andererseits erscheint – nach Kopp – auch eine andere Zweier-Unterteilung abhängig vom Grundton sinnvoll, je nachdem, ob dieser dem diatonischen Material des ersten Akkordes entspricht. So ergäben sich genau zwei umgekehrte Gruppen, die jeweils die gr.UM (z.B. von D-Dur: As-Dur) und die kl. OM (z.B. von D-Dur: Es-Dur) als „flat Mediants“, dagegen die kl. UM (z.B. von D-Dur: A-Dur) und die gr. OM (z.B. von D-Dur: E-Dur) als „sharp Mediants“ zusammenfassen. Das mag verwirrend klingen, doch weisen gerade die „sharp Mediants“ verblüffende Gemeinsamkeiten auf: so teilen sich beide „sharp Mediants“ den gemeinsamen Ton – die Terz des Ausgangsakkordes; außerdem bilden alle drei Akkorde (also z.B. A-Dur – C-Dur – E-Dur) einen vollständigen Terzenzirkel. Diese Systematik lässt sich ästhetisch besonders gut nachvollziehen, vergleicht man die klangliche Wirkung der beiden Gruppen. Während die Verbindung C-Dur – A-Dur, genauso wie jene von C-Dur – E-Dur (also die „sharp Mediants“) durch die chromatische Fortschreitung in die jeweilige Dur-Terz und ihre verhältnismäßige Nähe im Quintenzirkel ein Gefühl des „Aufhellens“ erzeugen, ein gleichsam positives Öffnen nach vorne, erscheint die Wirkung der „flat mediants“ eher nach innen zu gehen. Sie öffnen sich nicht unmittelbar, scheinen subtiler zu sein und zögerlicher zu wirken. Während die „Sharp Mediants“ eine Vorwärtsrichtung einzuschlagen scheinen, bleiben die „Flat Mediants“ zunächst einmal stehen, oder gehen vielleicht sogar – je nach Instrumentation und Dynamik – einen Schritt zurück.

⁷⁵ vgl. KOPP: *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, S. 10. Er bezeichnet jene Medianten mit einem diatonischen Ganztonschritt als die stärkere mediantische Verbindung, da hier der zweite Akkord dem ersten weniger ähnelt.

Alle weiteren Formen von terzverwandten Akkorden (z.B. C-Dur – E-Moll) lassen sich funktionsharmonisch als Parallelklänge erklären und gehören nicht zur Gruppe der chromatischen Medianten, da sie keinen Ton beinhalten, der außerhalb der Tonart des vorhergehenden Akkordes liegt.

Über diese Binnensystematik möchte ich nun die grundsätzliche Dualität von Dur und Moll stülpen. Demzufolge wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit von Durmediantik die Rede sein, wenn es sich um terzverwandte Verbindungen von Durakkorden handelt, und von Mollemediantik, wenn eine solche Verbindung in Moll vorliegt. Die vorausgesetzte Gleichgeschlechtlichkeit im Falle eines gemeinsamen Tones ermöglicht diese vereinfachte Terminologie.

Mit der grundsätzlichen Teilung terzverwandter Klänge in Dur- und Mollmedianten, sowie der Teilung dieser wiederum in kleine bzw. große Unter- und Obermedianten ist eine übersichtliche Terminologie geschaffen, die sowohl musiktheoretischen wie auch ästhetischen Betrachtungen gerecht wird. So wird mit den folgenden Beispielen darzustellen sein, wie und warum sich Mollmediantik ganz grundsätzlich von Durmediantik unterscheidet und welche ästhetischen Konsequenzen sich daraus für die jeweilige Filmmusik ergeben. Ebenso wird die Tatsache untersucht werden müssen, warum in der traditionellen romantischen Kunstmusik Durmediantische Verbindungen die bei weitem häufigsten sind (demzufolge auch was die Reflexion in der theoretische Literatur betrifft) während in der für das Fantasy-Genre der Jahrtausendwende typischen Film- und Medienmusik die Mollmediantik einen größeren Platz einnimmt.

Mediantische Harmonik weist spezielle Eigenheiten auf, die zum Teil als Weiterentwicklung der Dominantik gedeutet werden können, zum anderen aber völlig selbstständig dastehen. Die bedeutendste Weiterentwicklung ist wohl die der – oben schon erwähnten – Terzenzirkel. Auskomponierte Quintenzirkel hat es viele gegeben, auch Verbindungen von Quinten und Qarten z.B. in Form der berühmten Quintfallsequenz gehören zum inventar klassisch-traditioneller Kompositionstechnik, doch mit der Mediantik ergibt sich nun eine völlig neue Art der Zirkelbildung. Ob Kleinterzzirkel, Großterzzirkel, ob in Dur oder in Moll, jede Form solcher Mediantik hat eine eigene ästhetische Kraft, die als mediantische irgendwie subsummierbar ist, individuell aber völlig autonom dasteht. Lässt sich der Berlioz'sche Großterzzirkel zu

Beginn des 5. Liedes des Zyklus' „Les nuits d'été“ von 1884⁷⁶ vielleicht noch Ansatzweise mit Wagners Großterzzirkel in Isoldes Liebestod⁷⁷ vergleichen, so sind schon Wagners Mollmediantenzirkel im Parsifal von gänzlich anderer Natur, ganz zu schweigen von den der Mediantik nur noch ferner verwandten Zirkelstrukturen z.B. in der Musik zum Computerspiel „Gothic 3“.

Desweiteren sei der Aspekt des „melodischen Stillstehens“ – wie ich es nennen möchte – nicht außer Acht gelassen. Mediantische Wirkungen entfalten sich nur durch das Verhältnis zweier Akkorde, die zunächst völlig losgelöst von jedem tonalen Zusammenhang dastehen können. Das kann eine Dominantische Verbindung grundsätzlich auch, jedoch impliziert diese allein durch ihre beiden Akkorde eine Auflösungstendenz, die zumindest entweder die erste oder die zweite als Haupttonart zu festigen scheint. Dadurch entsteht eine Richtungstendenz. G-Dur kann nach C-Dur entweder als Dominante aufgefasst werden (das wäre die Vorwärtstendenz) oder es wird C-Dur vor G-Dur als Subdominante gehört (das wäre die Rückwärtstendenz). Eine mediantische Verbindung behält hingegen sowohl vorwärts wie Rückwärts ihre Charakteristik bei und verhindert so ein Richtungsdenken grundsätzlich.

Ästhetische Charakteristika und Verselbstständigung der Parameter

Aus den hier beschriebenen Charakteristika, Besonderheiten und Konsequenzen mediantischer Harmonik lassen sich zusammenfassend interessante Schlüsse ziehen, die im Hinblick auf die folgenden Analysebeispiele relevant werden. Zunächst erscheint die Charakteristik des einen gemeinsamen Tones interessant, die – wie schon beschrieben – ungewohnte klangliche Konstruktionen und harmonische Sprünge ermöglicht, während gleichzeitig melodisch Altbekanntes weitgehend erhalten bleiben kann. Das lässt auch bewusst schlichte Themen und einfache z.B. Zweitonmotive zu, die durch den mediantischen harmonischen Unterbau mit zusätzlichem Gehalt beladen werden. Legt man dieses Charakteristikum des gemeinsamen Tones als entscheidend fest (was überhaupt für die gesamte

⁷⁶ vgl. TORKEWITZ: „Mediantik. Verständnis – Probleme der Beziehung und Benennung – Eine historische Skizze“, S. 10 f.

⁷⁷ vgl. hierzu z.B. JEBULAT, Ariane: „Harmonische Systeme des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihre Anwendung auf die Musik Richard Wagners“, in: ZGMTH 4/3 (2007), S. 261–273, hier S. 269 ff.

Harmonik des 19. Jahrhunderts anzudenken ist⁷⁸) folgt hieraus ebenfalls eine Bevorzugung für die Anneinanderreihung gleichgeschlechtlicher Akkorde. Anhand dutzender Beispiele aus den analysierten Filmen lässt sich dann zeigen, dass sich genau jene beiden Charakteristika mit der Übernahme der Mediantik aus der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts in die Filmmusik verselbstständigt haben. Neben eindeutig mediantischen Verbindungen tauchen nämlich auch solche auf, die eine sehr ähnliche Klangcharakteristik aufweisen, aber keine echten Medianten sind, da es sich nicht mehr um terzverwandte Klänge handelt. Stattdessen sind es entweder gleichgeschlechtliche Akkorde, die scheinbar willkürlich aneinandergereiht werden (oft im Halbtonabstand), oder es sind nichtdiatonische chromatische Verbindungen mit einem gemeinsamen Ton, die allerdings nicht im Terzabstand zueinander stehen (z.B. die Verbindung E-moll - Es-Dur mit dem gemeinsamen Ton g). Die ästhetische Ähnlichkeit solcher Verbindungen zu mediantischen Akkorden ist verblüffend und resultiert aus einer Mischung aus dem Hervortreten eines gemeinsamen Tones (noch dazu oft in der Oberstimme) im zweiten Fall bzw. der Gleichgeschlechtlichkeit zweier Akkorde im ersten mit chromatischen Mittelstimmen und weit auseinanderliegenden harmonischen Räumen.

In diesem Sinne wird es im Folgenden nicht nur um Mediantik gehen, sondern auch um jene Formen, die – in Bezug auf ihre Wirkung, und nur auf die kommt es in der Filmmusik an – der Mediantik ähnlich sind.⁷⁹

Was nun folgt, ist eine Analyse einiger ausgewählter Themen und Motive aus den hier untersuchten Fantasyfilmen in Bezug auf ihren ästhetischen Gehalt. Auch wenn das Hauptaugenmerk auf der Trilogie „The Lord of the Rings“ liegen wird, wird weder dieser noch die anderen Filme annähernd vollständig analysiert werden können. Der Fokus liegt in dieser Arbeit ausschließlich auf der harmonischen Besonderheit mediantischer Verbindungen, weshalb auch viele andere Parameter, die bei einer Analyse derartiger Filmmusiken gewöhnlich einbezogen werden müssten, bewusst ausgeklammert werden. Es ist weder die detaillierte Analyse von Leitmotiven und ihrer Zuordnung, noch die penible Aufschlüsselung von Form und Instrumentation inhaltlicher Schwerpunkt dieser Arbeit. Auch sind die zahlreichen Vergleiche und

⁷⁸ „My argument will be that common-tone relationships constituted the first group of chromatic relations between triads and keys to become fully normalized in nineteenth-century harmonic practice.“ (KOPP: *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, S. 2.)

⁷⁹ Ob sich diese beiden Verbindungen letztendlich tatsächlich von der Mediantik ableiten lassen oder sich unabhängig von ihr parallel entwickelt haben wird hier endgültig nicht zu klären sein.

Analysen von Beispielen mit bzw. aus der europäischen Kunstmusiktradition nicht als ein Versuch gedacht, medienmusikalische Kompositionstechniken historisch zu erklären oder zu rechtfertigen, vielmehr bieten sie die Grundlage für wertvolle historische Quellen, die versuchen, den Gehalt von Mediantik als ästhetische Kategorie zu verstehen. Eine rein historisch ausgerichtete Untersuchung zu den analysierten Filmen, die das verwendete Material systematisch auf Traditionen und Strömungen der Musikgeschichte untersucht, wäre nicht weniger interessant und notwendig, ist allerdings systematisch und didaktisch anders auszurichten. Dies soll nun zwar nicht als Entschuldigung dienen, weder alle relevanten Beispiele aus der kunstmusikalischen Tradition noch alle Filmbeispiele jener Zeit miteinbezogen zu haben, wohl aber als Hinweis, dass die analysierten Musikstücke lediglich als Beispiele für gesellschaftspolitische und kulturelle Entwicklungen im Bereich der Medien zu sehen sind und nicht umgekehrt. Die Lückenhaftigkeit ist also in dieser Arbeit strukturell vorgegeben. Weiteres sei vorangestellt, dass das Interesse an den Analysen klassischer Beispiele ausschließlich durch die Filmmusik motiviert und dadurch immer nur aus Sicht des „Hörenden“ betrachtet wird, weil Filmmusik Rezeptionsformen artifizieller Musik (wie das „Lesen“ von Musik) vollkommen ausschließt.⁸⁰ Demzufolge werden Fälle mediantischer Harmonik, die nicht ein direktes Aufeinandertreffen zweier terzverwandter Klänge nach sich ziehen (was Schneider als sekundäre und tertiäre Mediantik bezeichnet)⁸¹, gegenüber der primären Mediantik in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

⁸⁰ Genau deshalb ist Filmmusik auch, trotz ihrer tendenziellen Ähnlichkeit zur Kunstmusik, grundsätzlich der U-Musik zuzuordnen (wenn man denn überhaupt eine derartige Unterscheidung noch treffen will).

⁸¹ SCHNEIDER: „*Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven*“, S. 220 f.

5. Mediantische Harmonik im Fantasyfilm nach der Jahrtausendwende – gehaltliche Systematisierung anhand historischer Bezugspunkte

Harry Gregson-Williams und Danny Elfman gegen Dvorak und Bruckner – strahlende Mediantik und das Epische, Heroische

Beginnen wir mit einem der großen Hauptthemen, die Howard Shore für die Trilogie „The Lord of the Rings“ (im Folgenden mit LOTR abgekürzt) entworfen hat, dem „Fellowship-Theme“:



Das „Fellowship-Theme“ (Quelle: Adams 2010 S. 73, Akkordsymbole vom Autor hinzugefügt)

Im Verlaufe der gesamten Geschichte erklingt es oft unvollständig, da die Gemeinschaft immer wieder auseinandergerissen wird. Es begleitet die Hauptcharaktere durch ihre Abenteuer und reflektiert permanent den Zustand, in dem sich die Gemeinschaft gerade befindet.⁸² Wenn Christoph Henzel Shore's Themen und Motive als „in erster Linie melodisch“ bezeichnet und ihnen unterstellt, sich „in ihrer Instrumentierung nur wenig [zu variieren]“,⁸³ nimmt er eine Diskriminierung der Harmonik in Kauf (ohne sie eigentlich dezidiert zu erwähnen), um die vermeindliche Ferne zu Wagners Kompositionsweise herauszustreichen. Doch ist es gerade der Umgang mit harmonischen Konventionen, der Shore's Themen und

⁸² vgl. ADAMS, Doug: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, Carpentier 2010, S. 72 ff.

⁸³ HENZEL: „Wagner und die Filmmusik“, S. 105.

Motive in ein ungewöhnliches Licht rückt,⁸⁴ in ein strahlendes, heldenhaftes, das dem Pathos der Geschichte gerecht zu werden sucht. Ähnlich wie der Film optisch im Gewand eines Gemäldes aus dem 19. Jahrhundert erstrahlt, ist auch die Musik als ein Versuch zu sehen, eine alte, längst vergangene Zeit mit den Mitteln des verklärten 19. Jahrhunderts wieder aufleben zu lassen.

Mit dem ersten Akkord erklingt das Fellowship-Thema in einem „strahlenden“ D-Dur, doch folgt sogleich die kleine Obermediante F-Dur, bevor D-Dur wiederkehrt. Das ist der Themenkopf, das Fellowship-Motiv. Der zweite Teil der Periode setzt schließlich mit einem B-Dur im dritten Takt fort und scheint sich nach D-moll zu festigen, bevor dann der Themenkopf wiederholt wird und in einen heldenhaften D-Dur-Schluss mündet.

Was ist nun aber das Heldenhafte, das an den Schlüsselstellen der Geschichte wichtige Momente als „heroic zenith“ inszeniert und in Form eines „transcendent moment of resolve, power and dedication“⁸⁵ ihren Höhepunkt verleiht? Was veranlasst Monika Retter dazu, die Varianten dieses Themas als „Pastorale“, „Pathetische“, „Heroische“, „Jubelierende“, „Elegische“ oder „Glorreiche“⁸⁶ zu bezeichnen? Es ist zum einen Shores Instrumentation, jenes Fortissimo der Blechbläser über den Kommentaren der Streicher und Holzbläser, die dem Thema seinen königlichen Glanz verleiht. Zum anderen aber nimmt die Harmonik einen ganz entscheidenden Stellenwert ein. Durch die klare Etablierung der Nebentufen B-Dur, F-Dur und C-Dur im zweiten Teil des Themas wird D-Moll als Haupttonart eindeutig etabliert,⁸⁷ doch erscheint der erste Teil immer ambivalent verdurt: „though the writing is harmonically invitive (the melody itself is in a minor mode while its harmonization is major), the theme suggests the relics of Middle-earth’s ancient glory.“⁸⁸ Das Resultat dieser Geschlechts-Umdeutung ist eine strahlende Durmediantik. Nicht nur das D-Dur und das F-Dur stehen in einem mediantischen Verhältnis zueinander, sondern auch das auf das zweite D-Dur folgende B-Dur. Allerdings haben wir es mit einer mediantischen Umspinnung von D-Dur zu tun – einer Ausweichung zunächst in die kleine Obermediante und dann in die große Untermediante – die eindeutig nicht durch den gemeinsamen Ton motiviert ist (er

⁸⁴ Das hat auch Monika Retter bei ihrer Analyse richtig erkannt. Vgl. Monika Retter, *Filmmusik als Wagners Erbe*, S. 60.

⁸⁵ ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore’s Scores*, S. 73.

⁸⁶ vgl. die Überschriften bei RETTER: *Filmmusik als Wagners Erbe. Eine vergleichende Analyse von Howard Shores Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie The Lord of the Rings, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache*, S. 62 ff.

⁸⁷ vgl. hierzu ebd., S. 60, die ebenfalls natürlich Moll vorfindet.

⁸⁸ ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore’s Scores*, S. 73.

befindet sich nicht in der Oberstimme sondern im zweiten Horn, der dritten Trompete und der Tuba⁸⁹) sondern die nichtdiatonische Gleichgeschlechtlichkeit und den Ganztonschritt⁹⁰ als ein harmonisches Mittel zur Etablierung heroischer Helden Gefühle und „Middle-earth's ancient glory“ einführt. Hier erscheint die Mediantik, ähnlich wie bei dem weiter oben schon angeführten F-Dur-Walzer von Schubert, eindeutig durch eine qualitative geschlechtliche Umdeutung des Fundaments in sein gleichnamiges Pendant motiviert zu sein, was ihrer ästhetischen Wirkung allerdings keinesfalls Abbruch tut. Wird die Instrumentation nun – um eine tendenzielle Zerrissenheit der Gemeinschaft zu reflektieren – ständig variiert, auseinandergenommen und fragmentiert, geschieht dies mit der Harmonik nicht minder. Das vollständige Erklingen des gesamten Themas, in seiner vollständigen Instrumentation und seiner mediantischen Harmonik, bleibt den Höhepunkten der Geschichte vorbehalten. Andernorts erscheint seine Harmonik verschleiert oder das Thema wird überhaupt nur unisono dargeboten und einmal erscheint es sogar – das mag als Beleg für die oben angeführte These gelten – vollständig in Moll: „The fellowship theme, which previously offered a major harmonization to a minor theme, can no longer maintain the paradox. Aragorn is lost.“⁹¹ Mediantik – als Zelebration von Heroik und Heldentum – fehlt in diesem Moment konsequenterweise vollständig. Die Gemeinschaft ist verloren, das Schicksal scheint nun endgültig besiegelt. Da passt keine Spielart von Mediantik mehr, sondern nur noch ein klar funktionales Moll. Durmediantische Konventionen gehen aber über die reine Zurschaustellung von Heroik und Heldentum weit hinaus. Auch eine zeitlose Würde, ein ganz und gar unheldenhaftes Strahlen, ein erhabenes „So-Sein“ gehört zu seinen Spielarten, was an Howard Shore's musikalischer Umsetzung der Elfen im LOTR deutlich wird. Allerdings trifft die Hauptverantwortung auch hier zuerst die Instrumentation, die von exotischen Instrumenten bis zu elfenhaften Soprangesängen ein weites Spektrum umfasst, doch erscheint es nachgerade vorgezeichnet, als harmonisches Grundgerüst eine strahlende Durmediantik vorzufinden. Aus ihr spricht die Würde vieler Zeitalter, eine göttliche Allmächtigkeit, ein nie enden wollendes Strahlen: „A

⁸⁹ vgl. Partiturausschnitt bei ebd., S. 75.

⁹⁰ Dem Ganztonschritt kommt in der gesamten Partitur eine besondere Bedeutung zu, er erscheint als Gegenentwurf zum Halbtonschritt des „History of the Ring“, des „Evil of the Ring“ und des „Isengard“-Themas und reflektiert so beide möglichen Zukunftsszenarien Mittelerdes (vgl. ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, S. 74).

⁹¹ Ebd., S. 235.

vein of stately timelessness runs through the material, as well as a sadness that speaks to the end of an age.“⁹²

Es handelt sich um das „Rivendell“-Thema, einer Elven-Art zugeschrieben, die sich als offen gegenüber den anderen Völkern Mittelerde erwiesen hat. Das Hauptmotiv ist wohl in den typischen Arpeggi (meist in den Celli) zu finden, die durch den charakteristischen Auftakt des Chors im zweiten Takt ergänzt werden. Die restlichen Streicher bilden das Akkordfundament von 2-taktig wechselndem A-Dur und F-Dur-Akkorden – eine völlig neue musikalische Sprache, wie sie Doug Adams hier vorfindet.⁹³ Wir finden hier also eine große Terz, um die herum sich das Thema baut, mit dem A als gemeinsamem Ton. Auch hier wird der gemeinsame Ton völlig vernachlässigt, stimmungsführungstechnisch handelt es sich lediglich um Parallelverschiebungen. Was aus dieser Mediantik spricht, ist die Aura, die im Angesicht des Endes noch einmal unweigerlich zu strahlen beginnt: „It’s music for the end of a civilization“, wie Howard Shore selbst ausführt.⁹⁴

Nicht viel anders verhält es sich in Harry Gregson-Williams’s Konzeption der Musik zu den „Narnia“-Filmen. Auch wenn Gregson-Williams mit Mediantik sehr sparsam umgeht, kommt sie doch an markanten Stellen zum Einsatz. Hierfür erscheint ein Thema besonders interessant: Das Azlan-Thema, das Thema des Königs von Narnia. In Gestalt eines Löwen erscheint er als heldenhafter, mächtiger Erhabenheitskönig, dessen Bild des glänzenden Herrschers bewusst forciert wird. Sein erster Auftritt wird von einem einfachen Motiv begleitet:

Azlan-Motiv

The musical score for the Azlan-Motiv is presented in two systems. The first system (measures 1-8) includes parts for Flöten (p), Streicher (pp), Duduk (mp), Glockenspiel, and Klavier. The second system (measures 9-16) includes parts for Streicher + Chor (f), Hörner, Klarinette (mp), and Harfe. Chords are indicated above the staves: Bbm, Gb, Eb, Gm, Gm, Eb, C, Gm, Eb, C7.

Das „Azlan-Thema“ (Quelle: Transkription des Autors, *Der König von Narnia* 01:17:14)

⁹² Ebd., S. 42.

⁹³ vgl. ebd., S. 162.

⁹⁴ zitiert bei ebd.

Zunächst wird seine Anwesenheit durch leise Flöten subtil angedeutet, schließlich steigert sich dann die Dynamik und Instrumentation bis unter pathetischem Chorgesang und Streichertchoralsatz letztendlich der ganze Körper des Königs von Narnia zum Vorschein kommt. Während die ersten beiden Akkorde, hier ab Takt 9 G-Moll und Es-Dur, in einem klaren diatonischen Verhältnis zueinander stehen (Es-Dur ist die sechste Stufe in G-Moll) erweist sich der Schlussakkord als Mediant. Der Held, der Herrscher, bekommt also wieder eine mediantische Verbindung an die Seite gestellt, die ihn nun in unterschiedlichen Tonarten begleitet. Bei den Narnia-Filmen ist das besonders bemerkenswert, wird diese Durmediantik doch äußerst sparsam und pointiert eingesetzt. Sie taucht im ersten Teil überhaupt erst nach mehr als einer Stunde auf (bei 01:17:14) und ist dann erst wieder im zweiten Teil zu finden, diesmal allerdings schon zu Beginn, und zwar genau an der Stelle, an der sich die Transformation der realen Welt in die Fantasy-Welt von Narnia vollzieht. An der entsprechenden Transformationstelle im ersten Teil fehlt diese Harmonik, schließlich wissen die Kinder erst im zweiten Teil, dass Azlan der König von Narnia ist. Besonders bemerkenswert ist weiters jene Stelle im zweiten Teil („Narnia – Prinz Caspian von Narnia“), an welcher Lucy, die kleinste der Geschwister, von der Erscheinung Azlans träumt. Angekündigt wird er, wie schon im ersten Teil, durch wehende Herbstblätter, die sich unter mediantischer Harmonik zu menschlichen Gestalten formen. Doch im Traum bleibt es bei dieser Ankündigung. Selbst als Azlan erscheint, fehlt sein mediantisches Thema. Erst als sich die Szenerie viel später im Film wiederholt, kommt auch das entsprechende Thema zum erklingen – majestätisch, glänzend, erhaben – denn diesmal ist die Erscheinung Azlans kein Traum, sondern Realität.

Dass sich die Darstellung königlicher Erhabenheitsszenarien in der Instrumentation von schallenden Fanfaren, die selbstverständlich im mehrstimmigen Choralatz erklingen, nicht erschöpft hat, sondern an ihre Seite die verhältnismäßig junge Technik der chromatischen Mediantik tritt, erstaunt wenig. Sie ist ein bei weitem subtileres Mittel zur Darstellung von Heldentum, Glanz und Licht und lässt ein breites Spektrum an Abstufungen zu, die mit dem Satz oder der Instrumentation verwirklicht werden können. So klingt schon die erste Ankündigung Azlans in reinem Holzblätersatz majestätisch und erhaben und auch das erste Erscheinen des Fellowship-Themas unter dem Titel des Films (00:07:46) – noch in dezenter Dynamik und vorsichtigem Piano-Horn – lässt schon jenen majestätischen Glanz erahnen, der

sich in vollem Fortissimo und Blech ergießt, als die Gemeinschaft schließlich vereint über die Berge von Mitteleuropa streift. Und auch wenn es um die Ankündigung einer Königin geht, die sich ihre Macht durch Gewalt und List erschlichen hat, scheinen mediantische Fanfaren das richtige Mittel zu sein: In dem Moment, in dem sich der prunkvolle Saal der roten Königin des Unterlandes, jenem sagenhaften Wunderland, in dem sich das (manchmal) kleine Mädchen Alice noch nicht so ganz zurechtzufinden weiß, vor den Augen der Zuseher auftut, setzt der Komponist Denny Elfman auf das altbewährte Mittel des mediantischen Choral.⁹⁵ Beginnend mit einem Cis-Moll-Akkord, auf den sogleich ein A-Dur folgt, befinden wir uns zunächst vermeintlich eindeutig in Cis-Moll, doch – was wäre Cis und obendrein Moll für eine Herrschertonart – folgt auf das A-Dur sogleich seine kleine Untermediante Fis-Dur und darauf wieder dessen kleine Untermediante Dis-Dur. Charakteristisch kommt der erste gemeinsame Ton, das cis, das die ersten 3 Akkorde miteinander verbindet, in der Oberstimme zu liegen und auch der zweite, das ais, das die Akkorde Fis und Dis miteinander verbindet, wird während des Fis-Akkordes durch einen einfachen Terzsprung geschickt in der Oberstimme etabliert.

Diese Verbindung choralhafter Mediantik mit Herrschersymbolik, Macht und Glanz kommt nicht von ungefähr. Sie wurde in der Instrumental- und Chormusik des 19. (und 20.) Jahrhunderts häufig eingesetzt und reicht bis zur folgenreichen Assoziation mediantischer Harmonik mit dem größten aller Herrscher, mit Gott.⁹⁶ Neben dem prominentesten Beispiel von Durmediantik, emphatisch als feierlicher Bläserchoral gesetzt, dem Beginn von Dvoraks zweitem Satz der 9. Symphonie,⁹⁷ der schließlich in einer vollständigen Kadenz endet, erscheinen hier – neben vielen anderen – der Beginn von Richard Strauss' „festlichem Präludium op 61“ sowie der Beginn des Finales von Bruckners 8. Symphonie als Vergleich erwähnenswert. Beide zeigen bereits in ihren Bezeichnungen klare Präferenzen: „Feierlich, nicht schnell“ steht bei Bruckner zu lesen. Zieht man Schneiders Beethoven-Analyse zu rate, die das Auftreten von Mediantik tempoabhängig in zumindest zweierlei Kategorien teilt, wird das gehaltliche Moment von Bruckners mediantischer Kompositionstechnik mehr als deutlich: transzendental, übersinnlich, überirdisch.⁹⁸ Dies wird durch mediantische Harmonik erreicht, doch wieder: nicht nur. Der schmetternde Blechbläser-Choralsatz

⁹⁵ Vgl. Tim Burton, *Alice in Wonderland*, Disney 2010, 00:48:25

⁹⁶ Details hierzu siehe Kapitel 6.4 dieser Arbeit bzw. vgl. SCHNEIDER: „*Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven*“, S. 227 ff.

⁹⁷ vgl. die Analyse von KOPP: *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, S. 226 f.

⁹⁸ vgl. SCHNEIDER: „*Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven*“, S. 227.

ist ja allgemein bekannt, doch hier wird noch weit dicker aufgetragen: Paukenwirbel, galoppierende Rhythmen und dazwischen repetitiv galoppierend der gemeinsame Ton in den Streichern. Feierliche Anmut par excellence, auch bei Strauss festlicher Komposition: Hier ist zwar von Blechfanfaren zuerst keine Spur, doch erklingt mit der Orgel ein symbolträchtiges Instrument, das ebenfalls erhabene Festlichkeit zu zelebrieren vermag. Die Fanfaren lassen dann schließlich auch nicht auf sich warten, und der mediantische Choralsatz endet wenig verwunderlich mit Trompetensignalen.

James Horner und Josef Haydn - Mediantische Übergänge als formales Strukturprinzip

Betrachtet man die Hauptthemen einiger der untersuchten Filme, fällt auf, dass viele von einer eigenartigen Mediantik Gebrauch machen, die ihren Effekt zwar ebenfalls aus dem direkten Aufeinanderprallen zweier terzverwandter Akkorde schöpft, jedoch auf eine einzige mediantische Verbindung beschränkt bleibt, die sich an der mittleren Zäsur zwischen dem Vorder- und dem Nachsatz befindet. Der mediantische Effekt erscheint hier weit abgeschwächer, als dort, wo das gesamte Thema (wie z.B. das Fellowship-Thema im LOTR) von Mediantik bestimmt ist, denn die Grundstruktur des Themas bleibt rein diatonisch (oder zumindest ist sie nicht mediantisch).

Betrachten wir hierzu das Hauptthema, das James Horner für James Camerons Science-Fiction-Fantasy-Märchen Avatar entworfen hat:

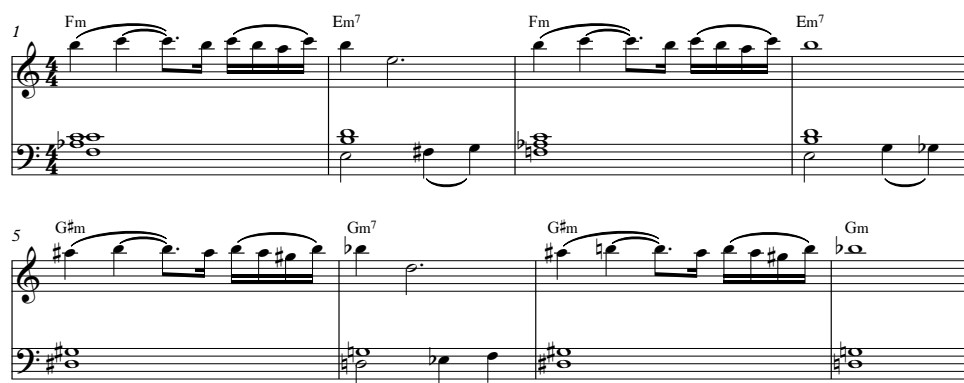
The image shows a musical score for the main theme of Avatar. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 20 and ends with a red dotted line. The second system starts at measure 26 and ends with a double bar line. The score is written for piano solo, with a treble and bass staff. Chords are indicated above the staff: Dm, C, G, Dm, Dm, Dm, Bm, A/E, and Em. A melodic line is written in the treble staff, starting with a dotted quarter note and a half note, followed by a series of eighth notes. A bracket labeled '8va' and '6' indicates an octave shift in the melodic line.

Avatar: „The Bioluminescence of the Night“ (Quelle: Horner 2009⁹⁹ S. 46, Akkorde vom Autor hinzugefügt)

⁹⁹ James Horner, *Avatar. Music from the motion picture soundtrack. Piano Solo*. T C F Music Publishing. Inc., Los Angeles 2009 (kein Arrangeur angeführt)

Der erste Teil des Themas beginnt auf einer Mollterz und wird nach vier Takten wiederholt (das Notenbeispiel zeigt nur die Wiederholung). Obwohl sich anfänglich eine leichte Irritation ergibt, da der eingeführte Mollakkord spätestens mit der dorischen Sexte im dritten Takt nicht mehr als Tonika sondern als zweite Stufe gehört werden kann, scheint doch zumindest eine klare diatonische Tonalität vorhanden zu sein, ob diese nun als $ii - I - V - ii$ oder als $i - VII - IV^\# - i$ gehört wird. Entscheidend ist nun die mediantische Rückung, die sich nach der ersten Wiederholung dieses Themas beim Übergang zum Nachsatz (T.28) einstellt. Nach dem letzten Mollakkord (der wie gesagt entweder als ii oder als i gehört werden kann) folgt völlig unerwartet seine kleine Untermediante, die sogleich (durch die nach der Tonika folgenden Progression $i - VII - iv - iv - i$ etc.) als neue Tonika gefestigt wird.

Gleiches passiert bei jenem „History of the Ring“-Thema, das Doug Adams als zentrales Thema der gesamten LOTR-Partitur bezeichnet.¹⁰⁰ Es besteht aus einem viertaktigen Vordersatz und einem viertaktigen Nachsatz, in dem jeweils das Ringthema einmal zum erklingen kommt:



„The History of the Ring“ - Theme

(vgl. Adams 2001 S. 15 u. Retter S. 125¹⁰¹, Akkorde vom Autor hinzugefügt)

Ähnlich wie im Fellowship-Thema finden wir auch hier eine ausgeprägte Dichotomie zwischen der Melodiestimme und dem harmonischen Fundament: Legt man die Melodietöne des ersten Taktes übereinander, findet man einen eindeutigen A-moll-

¹⁰⁰ vgl. ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, S. 15.

¹⁰¹ Adams veröffentlicht leider nur den ersten Teil des Themas (S. 15), die Transkription Monika Retters (S. 125) zeigt aber – obwohl etwas unvollständig – die harmonische Struktur und Melodik korrekt an.

Akkord mit hinzugefügter None vor, während im Akkordfundament ein klares F-moll erklingt. Auch hier haben wir es also mit einer Form von Bitonalität zu tun, die – im Bereich des problematischen Tones a bzw. as – eine seltsame Ambivalenz erzeugt, die direkt mit der Ambivalenz des Ringes zusammenhängt. Obgleich hier schon die Tendenz sichtbar wird, nicht-diatonische Mollakkorde in Halbtonschritten aneinanderzureihen, hat das History-Thema bisher noch nichts mit Mediantik zu tun. Das ändert sich genau an der Zäsur, an der das Thema wiederholt wird. Wie die bisherige Fokussierung auf die kleine Sekunde als jene ambivalente Spannung der Geschichte des Rings etabliert wurde, wird ihr nun insofern Tribut gezollt, als das Thema um eine kleine Sekunde nach unten versetzt – ansonsten unverändert – wiederholt wird. Jedoch bleibt es nicht dabei, das harmonische Fundament geht nämlich einen anderen Weg: Erstmals erklingt unter der Melodie der erwartete Mollakkord, der sich aus der Summe der Melodietöne ergibt, nämlich – nach der Verschiebung um einen Halbton nach unten – ein Gis-moll. Plötzlich fügt sich das Thema harmonisch in seine Begleitung ein, die ambivalente Spannung von zuvor ist für einen Moment vergessen und löst sich auf in ein melancholisch-romantisches Thema, das – wie könnte es anders sein – durch und durch von der Mollterz bestimmt wird. Interessant ist nun, dass sich exakt an der Mittelzäsur zwischen den Akkorden E-moll und Gis-moll eine mediantische Rückung ergibt, die das Thema vor seiner Wiederholung in einem völlig neuen Licht ankündigt. Will man den Beweis über den gemeinsamen Ton antreten, wird man auch hier fündig: Das h, das einerseits den gesamten ersten Teil des Themas, vor allem aber seinen letzten Takt dominiert, erscheint in der Gis-Moll-Version des Themas nach einer kurzen Ausweichung ins Ais sogleich wieder.

Durch diese mediantische Rückung direkt an der Zäsur wird das gesamte Thema in einen größeren Zusammenhang gestellt und es bekommt einen Hauch von „Größe“ und „Gehalt“: „The HISTORY OF THE RING conveys both the passage of time and a sort of preordained sadness suggesting the unspeakable woe the Ring inevitably carries with it.“¹⁰² „It’s showing you how the Ring has travelled from hand to hand“.¹⁰³ Mediantik scheint hier ein adäquates Mittel zu sein, um diese Geschichtsträchtigkeit zum Ausdruck zu bringen, wenngleich sie nur im Zusammenspiel mit anderen Parametern und innerhalb einer strukturierten formalen Einheit ihre volle Wirkung entfalten kann.

¹⁰² ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore’s Scores*, S. 15.

¹⁰³ Howard Shore, zitiert bei ebd., S. 136.

Die Platzierung einer mediantischen Rückung genau am Ort einer Mittelzäsur wird dort besonders interessant, wo sie bewusst – durch Dynamik, Instrumentierung und schließlich durch den gemeinsamen Ton in der Oberstimme – hervorgehoben wird. Genau dies macht Harry Gregson Williams bei der Version seines Hauptthemas, die im jeweils entscheidenden Kampf – und innerhalb diesem wiederum an entscheidender Stelle – einmal im ersten und einmal im zweiten Teil der Narnia-Geschichte ertönt. Das Hauptthema, ein von Streicherostinati unterlegtes diatonisches Moll-Thema, dessen Begleitung die Haupt- und Nebentufen für gewöhnlich nicht verlässt, wird hier in einer melodischen Variation weitergeführt, die sich innerhalb der ersten 8 Takte sukzessive zu einer Zäsur steigert, die den klaren Höhepunkt des jeweiligen Stückes markiert. Ähnlich wie bei dem oben besprochenen Avatar-Thema befindet sich diese Zäsur thematisch genau zwischen einem Vorder- und einem Nachsatz und wird harmonisch durch eine mediantische Rückung hervorgehoben. Durch das Hinzukommen von Blechbläsern und einer sich steigernden Dynamik wird sie hier bewusst als Höhepunkt inszeniert, der umso exponierter erscheint, beachtet man den gemeinsamen Ton, der in der Oberstimme geführt und zusätzlich hervorgehoben ist. Auch hier also kommt der Medianten eine gliedernde Funktion zu, während sie gleichzeitig bewusst gerade an Wendepunkten der Geschichte positioniert wird.

Diese Medianten ist ebenfalls eine Mollmediante, damit befindet sie sich gehaltlich auf der gegenüberliegenden Seite zur oben besprochenen Durmediantik, obwohl sie ebenso Topoi des „heroischen“, „heldenhaften“ provoziert. Das Heroische ist hier ein anderes, es erscheint nicht abgeschlossen, es ist unklar, ambivalent; es erinnert an einen Helden, bleibt aber in sicherem Abstand zu seinem Glanz. Die gehaltliche Wirkung der Mollmediantik greift tiefer als jene der Durmediantik und bewegt sich von einer kommentierenden Funktion und vom Bild weg in Richtung des emotionalen Bewusstseins des Zusehers. Zwar ist auch jene Durmediantik, die das Eintreten in den königlichen Palast begleitet, in den meisten Fällen Nicht-diegetisch, sie steht der Diegese jedoch wesentlich näher als die meisten Formen der Mollmediantik, da sie oft direkt durch diese motiviert ist, während Mollmediantik in der Regel als ein emotionaler Kommentar eingesetzt wird. Dieser soll beim Zuseher eine ambivalente Gefühlslage erzeugen, die einerseits einen großen Raum und damit die Wichtigkeit, die Würde, die Geschichtsträchtigkeit des Augenblickes impliziert, andererseits aber genauso eine tendentielle Unsicherheit mitschwingen lassen kann.

Während der größte Teil an mediantischen Klängen, die in der Filmmusik zum Vorschein kommen, am ehesten durch Bruckner, Prokofiev und einige andere Zeitgenossen motiviert erscheint, da sie zum Teil völlig unvermittelt, fast immer aber ohne klare formale Strategie eintreten, können die Vorläufer der oben besprochenen Mediantentechnik eventuell schon früher festgemacht werden. Könnten die frühen Experimente Josef Haydns, in denen sich entweder vor Eintreten der Reprise, oder auch – später – vor Eintreten der Durchführung, ein mediantischer Übergang (hier allerdings in Dur) befindet, ähnlich motiviert sein? Ein direkter Normverstoß war es schon zu jener Zeit nicht mehr,¹⁰⁴ umso weniger haben wir es innerhalb der symphonischen Filmmusik mit einem Bruch oder einem Spiel mit Konventionen zu tun. Jedoch: der Überraschungseffekt beim Aufeinandertreffen zweier terzverwandter Akkorde ist geblieben und ist sowohl für Haydn, wie auch für seine Zeitgenossen und Nachfolger¹⁰⁵ entscheidend, wenn es um die ästhetische Wirkung einer primären Mediantik geht. Dass der Überraschungseffekt vom Tempo abhängt, was Schneider in Bezug auf Beethoven bemerkt¹⁰⁶, setzt eine zumindest rudimentär gefestigte Form voraus, innerhalb der sich ansonsten keine mediantischen Verbindungen befinden. Diese Form finden wir vor – selbstverständlich natürlich bei Haydn und seinen Zeitgenossen, aber eben auch in der Filmmusik von James Horner, Howard Shore und Harry Gregson-Williams. Das ist durchaus bemerkenswert, denn gerade im Bereich der Filmmusik ist die Platzierung einer Musik, die einem klaren periodischen Formschema unterliegt, oftmals schwierig, da sie einerseits durch die klare zeitliche innermusikalische Strukturierung mit der filmischen Zeit zu kollidieren droht – was wiederum die Aufmerksamkeit zu stark auf die Musik lenken würde – andererseits für ein pointiertes Kommentar durch ihre Trägere und zeitliche Ausgedehntheit denkbar ungeeignet ist. Solche Musik hat innerhalb des Filmganzen eine gänzlich andere Funktion zu erfüllen, die ähnlich der eines Popsongs (der ja ebenfalls formal klar gegliedert ist) nicht, wie z.B. ein dreitöniges Leitmotiv, in der sensiblen Reaktion auf die Charaktere, ihre Situationen und ihre Gefühlszustände besteht, sondern eine übergeordnete Rhythmisierung innerhalb des Filmganzen ermöglicht. Sie erzeugen eine emotionale Grundstimmung, die sich nicht unbedingt auf die jeweilige Situation,

¹⁰⁴ Es gilt mittlerweile als erwiesen, dass im 18. Jahrhundert die Technik des mediantischen Reprisenübergangs weit verbreitet war und neben Haydn auch z.B. von Händel, Corelli und Vivaldi sogar an formalen Stellen des Satzinneren angewendet wurde. vgl. ausführlicher: NEUWIRTH: „Der mediantische Reprisenübergang bei Haydn und einigen seiner Zeitgenossen“, S. 237 ff.

¹⁰⁵ Z.B. Mozart, vgl. Zur Mediantik bei Mozart ausführlich: David Beach, *A Recurring Pattern in Mozart's Music*, In: *Journal of Music Theory* 27/1, 1-30 (zitiert bei ebd., S. 249).

¹⁰⁶ SCHNEIDER: „Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven“, S. 227.

sondern auf den Film und seinen Inhalt als Ganzes bezieht. Nicht zufällig sind es gerade die großen Hauptthemen, denen hier eine derartige Funktion zukommt. Sie sind zwar keine Songs, doch haben sie in der Regel eine klare periodische Struktur, die ihnen als „Melodien“ einen hohen Wiedererkennungswert gibt und jenen Mitsingcharakter hervorruft, der den Kinobesucher mobilisieren soll, später z.B. den zugehörigen Soundtrack zu kaufen. Wenn man also innerhalb dieser Strukturen mediantische Übergänge findet, sind diese nicht detailliert pointierte Kommentare, Reaktionen oder Assoziationen bestimmter Situationen im Film, sondern verweisen auf die grundsätzliche thematisch-harmonische Behandlung des Stoffes. Jene „Weite“, „Größe“ u. Dgl., die durch die Platzierung mediantischer Klänge an entscheidenden formalen Punkten als emotionale Reaktion im Zuseher etabliert werden soll, ist also grundsätzlich zu sehen – in Bezug auf die Geschichte, aber auch in Bezug auf die gesamte Welt, innerhalb welcher sich der jeweilige Fantasyfilm bewegt.

Auch im Bezug auf die Musik des 19. Jahrhunderts ist eine ähnliche Vorgehensweise zu verzeichnen: „Die in der Harmonik des 19. Jahrhunderts überhaupt beliebten mediantischen Rückungen markieren häufig den Übergang zu einer neuen Themengruppe (etwa im Finale der Sechsten Symphonie [Bruckners], T. 63ff.) oder dienen als Höhepunkte von Steigerungen – wie im 1. Satz der Fünften, in der auf einen Des-Dur-Akkord im Fortissimo eine weitere Steigerung im ‚grell aufleuchtenden A-Dur‘ folgt. Bisweilen erhöht Bruckner die Wirkung mediantischer Rückungen noch durch gleichzeitigen Tongeschlechtswechsel.“¹⁰⁷

Howard Shore und Richard Wagner – mediantische Zirkelstrukturen und schizophrene Charaktere am Beispiel der Figuren Gollum und Kundry

Besonders interessant wird es schließlich dort, wo mediantische Harmonik unverhältnismäßig häufig – um nicht zu sagen exzessiv – auftritt. Die thematische Behandlung der Figur des „Gollum“ in den „The Lord of the Rings“-Filmen ist so ein Fall. Sein Motiv („The Pity of Gollum“) basiert auf einer Folge von „lose

¹⁰⁷ M.-A. Dittrich, Art. *Harmonik*, in: U. Harten (Hg.), *Anton Bruckner. Ein Handbuch*, Salzburg/Wien 1996, zitiert bei KREFT, Ekkehard: „Die Harmonik Anton Bruckners, Bd 1“, in: *Beiträge zur europäischen Musikgeschichte Band 14/Frankfurt/Main* (2009), S. 21.

zusammenhängenden Moll-Akkorden“¹⁰⁸, die sich bei näherer Betrachtung als Medianten herausstellen:



Das „Pity of Gollum“ - Thema (Quelle: Adams 2001 S. 37, Akkorde vom Autor hinzugefügt)

Der Triolenauftakt ist bereits eine klare Ausharmonisierung eines B-Moll Akkordes, der nicht, wie naheliegend, in ein Fis-Dur (als 6. Stufe in Moll) mündet, sondern die gleichnamige Molltonart Fis-Moll ansteuert. Oft ist die Harmonik, die aus den Tönen einer kurzen Auftaktfigur entsteht, nicht weiter bemerkenswert, hier hat sie allerdings eine klare Funktion, da sie die erste mediantische Wendung ermöglicht. Diese Wendung erklingt als eine harmonische Verdunklung, hervorgerufen durch die Konfrontation eines Mollakkordes mit seiner kleinen Untermediante,¹⁰⁹ die im nächsten Takt wieder in den Ausgangsakkord (B-Moll) zurückführt. B-Moll erscheint hier als eine Art tonales Zentrum, dessen Wiederkehr so etwas wie ein Erleichterungsgefühl zu erzeugen scheint, andererseits aber auch eine in sich kreisende unendliche Bewegung suggeriert. Ein Entkommen aus dieser Bewegung gelingt erst im folgenden Takt, der das wieder aufgenommene Thema in ein anderes, jedoch nicht weniger ambivalentes Licht rückt. Der Auftakt beginnt eine Terz höher - ebenfalls als ausharmonisiertes B-Moll - , ändert allerdings seine Richtung am Schluss und geht geradewegs in die Zerlegung eines Des-Moll Akkordes über, der dann – und hier ändert sich der harmonische Verlauf entscheidend – in ein F-Moll mündet. Der zweite Teil ist also ein Nachsatz, obwohl er wie eine Wiederholung des Themas klingt.

Nun sind alle diese Akkorde als Medianten direkt aufeinander beziehbar, denn nicht nur B-Moll und Fis-Moll (Ges-Moll) stehen in einem Terzverhältnis zueinander sondern auch B-Moll, Des-Moll und F-Moll, womit wir nicht nur eine exzessive Mediantik, sondern auch ein Auskomponieren des zuvor so stark etablierten B-Moll Akkordes vorfinden.

¹⁰⁸ ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, S. 37.

¹⁰⁹ Fis-Moll muss hier enharmonisch zu Ges-Moll umgedeutet werden um die Terzverwandtschaft zu erkennen. Akustisch ist sie zweifelsohne da und rechtfertigt – auch mit Blick auf die folgenden Akkorde – die enharmonische Umdeutung.

Um die starke Verbindung zwischen mediantischer Harmonik und der Figur des Gollum zu verdeutlichen, möchte ich hier jene Stelle im Prolog des ersten Teils genauer untersuchen, in der die Figur vorgestellt wird, zumal hier zum ersten mal das „Pity of Gollum“-Thema erklingt.

Nach einer kurzen Fahrt über Greten, Fischreste und allerlei tierische Abfälle gibt die Kamera den Blick in eine Höhle frei, die einen See einschließt. Die wenigen hereinfallenden Lichtstrahlen scheinen genau auf einen Felsen, auf dem eine schwächliche Kreatur sitzt, ganz besessen von dem „Schatz“, den sie in ihren Händen hält. Außer ihrem Namen wissen wir noch nicht viel von dieser Kreatur – nur das, was die Off-Stimme bisher verraten hat: „The Ring came to the creature Gollum, who took it deep into the tunnels of the misty mountains. And there, it consumed him.“ Dann verstummt die Off-Stimme für einige Sekunden und überlässt der Musik das Feld, die für einen Moment mit der murmelnden Stimme von Gollum verschmilzt. „it came to me, my my love, my, my PRECIOUS.“ Und als wüsste Gollum, dass er der Musik vor diesem letzten Wort einen besonderen Platz einräumen muss, stoppt er in seinem Redefluss und lässt der ersten Mollmediante des Gollum-Themas den Vortritt, bevor er mit seiner Krächz-Stimme schließlich „precious“ hervorbringt. Dann übernimmt die Off-Stimme und erzählt die Geschichte Gollums, während sich die Kamera wieder von ihm abwendet. Die Musik jedoch bleibt bei ihm:

The musical score is written for an English Horn and strings. The first system shows the English Horn playing a melody with triplets, while the strings provide harmonic support. The second system continues the melody and harmony. Chord symbols are provided above the staff: Bbm, F#m = G#m, Bbm, Dbm, Fm, Em, Gm, Dm, Bbm, Dm, Bbm, Dm, F#m, Cm.

„Prolog“ (Quelle: Transkription des Autors, *LOTR 1*, 00:06:01)

Nachdem das Gollum-Thema im Englischhorn vollständig erklingen ist übernehmen die Streicher und scheinen kurzzeitig von Gollums Mediantik wegzuführen, jedoch nur für einen Augenblick, denn schon nach einem kleinen Ausweichen finden wir uns wieder in einem mediantischen Kreisel von D-Moll und B-Moll. Mit Ausnahme der 3 Übergänge F-moll – E-Moll, G-moll – D-moll und Fis-moll – C-moll haben wir es hier

ausschließlich mit Mollmedianten zu tun, die denn auch gleich wieder verschwinden, als kurz darauf mit Bilbos auftauchen das Ringthema erklingt und sich die Geschichte damit vorerst von Gollum abwendet. Haben wir bisher nur die Umrisse dieser Figur gesehen – und seine Hände – so wissen wir doch durch die Musik bereits mehr von seiner Geschichte, als uns vielleicht bis hier bewusst geworden ist.

Im weiteren Verlauf des Films scheint nun die exzessive Verwendung von Mollmediantik in Verbindung mit der Figur des Gollum Programm zu sein, wenngleich sein Thema oft nur noch unvollständig¹¹⁰ oder überhaupt nicht mehr erklingt¹¹¹. So hören wir am Ende des zweiten Teils („The two Towers“) nur noch eine Serie von „fluid minor harmonies, pulling the stylistic tendencies of the Pity of Gollum down inky new avenues.“¹¹² Adams erwähnt hier nur „eine Reihe von Mollakkorden“, lässt jedoch unbeachtet, dass es sich bei fast allen Verbindungen um Medianten handelt. Auch Howard Shore erwähnt dies nicht, hebt jedoch die instabile Tendenz dieser Verbindungen hervor: „The writing seems solid, but it’s always a little unstable. It’s a searching piece.“¹¹³ Die Rede ist hier von einem zweiten Thema für Gollum, das aus dem Material des ersten entwickelt ist, „Gollums Song“:

¹¹⁰ Vgl. LOTR 2: 01:33:41 oder auch LOTR 2: 01:35:45 – vgl. ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore’s Scores*, S. 230 f.

¹¹¹ vgl. LOTR 2B: ab 01:43:18

¹¹² ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore’s Scores*, S. 264.

¹¹³ zitiert bei ebd.

17 G#m Bm/D Cm D

Where once was light, now dark-ness falls. Where once was love, love is no

24 B/D# Bm/D Cm

more. Don't say good-bye. Don't say I did - n't

31 D Gm/D Bm/D

try. These tears we cry are fall - ing

36 Gm/D Bm/D

rain, for all the lies you told us, the hurt, the blame.

„Gollum's Song“ (Quelle: Shore 2004¹¹⁴)

Was ist hier nun „eindeutiger“, „klarer“? Womöglich die Mediantik? Hier übernimmt wieder die Musik die Erzählerrolle und führt aus dem Film hinaus in die End-Credits, während Emiliana Torrini den stummen Chor mit ihrer Stimme weiterführt. Spätestens hier ist das Stück eindeutig ein Song – vielleicht ein Titelsong zu diesem Teil der Trilogie – mit einer starken mediantischen Begleitung, die das Thema des zweiten Teils noch einmal zusammenfasst: Gollum.

Dieser Song verdeutlicht einige Probleme bzw. Charakteristika von mediantischer Harmonik. Sobald ein mediantischer Übergang – vor allem in Moll – auftritt, löst sich das harmonische Gefüge von seiner Grundtonart und beginnt eine Art freies harmonisches Schweben, in dem es keine Bezüge mehr zu einer Tonika gibt. Jeder Akkord steht frei und bildet sozusagen sein eigenes tonales Zentrum, das mit jedem folgenden Akkord wieder erneut aufgebaut werden muss, während das alte gleichzeitig zerstört wird. Dieser Vorgang benötigt Zeit. So wirkt „Gollom`s Song“ irgendwie frei und rhythmisch schwer zu fassen; jeder Akkord „steht“ gleichsam, während die Melodiestimme der Sängerin beinahe das einzig rhythmische Element ist, das von Akkord zu Akkord leitet, so als handelte es sich um Fermaten. Neben

¹¹⁴ Jeannette DeLisa, *The Lord of the Rings. The two Towers. Piano / Vocal / Chords*. Arrangement: E. Neuburg, J. Worth, T. Edmondson. Warner Bros. Publications 2003, S.3

den Mollmedianten erklingen hier auch reine Parallelverschiebungen von Mollakkorden im Sekundabstand, deren ästhetische Wirkung denen der Mollmedianten hier sehr nahe kommt. Es wurde weiter oben schon auf diese Ähnlichkeit hingewiesen, hier wird sie besonders bemerkenswert, da bei der Komposition der Medianten in diesem Song die Charakteristik des gemeinsamen Tones vollständig vernachlässigt wird. Weder erklingt er jemals in der Melodiestimme, noch ist die Begleitung so gesetzt, dass er in irgendeiner Form heraustreten würde.¹¹⁵ Überhaupt trägt die Begleitung hier eher zu einer Verschleierung der mediantischen Harmonik bei (das ist vor allem bei den Wechseln G-Moll – H-Moll zu bemerken), da sie zu großen Teilen aus sehr eng gesetzten tiefen Streichern besteht.

All dies verdeutlicht die intendierte Zerrissenheit und Unsicherheit der Harmonik, die – im ersten Thema („The Pity of Gollum“) bereits angelegt – die Ambivalenz jener „abscheulichen, schleimigen Kreatur“¹¹⁶ Gollum zum Ausdruck bringt, dessen wahnhafte Fixierung auf seinen „Schatz“ eine latente Persönlichkeitsstörung ans Tageslicht befördert hat. Diese Schizophrenie wird in seinem Thema auf mehrfache Weise musikalisch umgesetzt. Die zweifache Ausführung des Motivs mit leichter Variation mag ein Charakteristikum sein, doch halte ich dies – selbst mit dem Verweis auf unklare tonale Verhältnisse¹¹⁷ – für etwas zu unpräzise. Präziser ist der Verweis auf die Mollmediantik, die nicht nur dieses Thema, sondern überhaupt die gesamte Figur des Gollum umschließt. So wie sie hier erscheint, hat sie etwas beklemmendes, irgendwie auswegloses, ständig in sich kreisendes.

Doch irgendwo am Ende der unendlich repetitierenden Mollakkorde erklingt immer noch ein kleiner Hoffnungsschimmer. Hat nicht der Akkord, auf dem der jeweils letzte Ton des Gollum-Motivs landet einen irgendwie hoffnungsvollen Beigeschmack? Klingt nicht das erste B-Moll nach jenem bedrohlichen Fis-Moll wie eine Auflösung? Und: obwohl sich die Harmonik sogleich wieder verdunkelt – besteht nicht irgendwo noch Hoffnung im letzten F-Moll-Akkord? Eine Antwort auf diese Fragen gibt die zu Beginn dieses Kapitels bemühte Mediantentheorie von Kopp, die es nun auf die Mollmedianten zu übertragen gilt. Demnach ähneln sich die kl. UM und die gr. OM ebenso wie die gr. UM und die kl. OM und lassen sich unter den Namen „sharp

¹¹⁵ vielmehr scheint es sogar, als würde der gesamte Satz aus Parallelverschiebungen bestehen, wenn man den Anfang des Stückes, den Adams veröffentlicht, betrachtet. (ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, S. 39.)

¹¹⁶ J.R.R. Tolkien, *The Lord Of The Rings Part 1. The Fellowship of the Ring*, London 2004, S. 15

¹¹⁷ vgl. RETTER: *Filmmusik als Wagners Erbe. Eine vergleichende Analyse von Howard Shores Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie The Lord of the Rings, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache*, S. 100.

Mediants“ und „flat Mediants“ zusammenfassen. Meine Beobachtung an der Ästhetik der Durmedianten lässt sich nun auch auf die Wirkung der Mollmedianten übertragen: die „sharp Mediants“ scheinen offener, klarer und selbst in Moll noch aufhellend und bisweilen sogar leuchtend, während die „flat Mediants“ vollständig nach innen gerichtet sind, ja hier in Moll sogar schauerlich und bedrohlich wirken. Das lässt sich an dem „Pity of Gollum“-Thema gut verdeutlichen, wenn man sich die Folge der Akkorde und die daraus entstandene Mediantik vor Augen führt:

B-Moll – Fis-Moll (Ges-Moll) – B-Moll – Des-Moll – F-Moll

gr. UM	gr. OM	kl.OM	gr. OM
Flat M.	Sharp M.	Flat M.	Sharp M.

Die Akkordwechsel, an denen sich eine kleine „Erleichterung“ einstellt, sind immer die „Sharp Mediants“, in unserem Fall jene Übergänge mit einem großen Terzsprung.

An dieser Stelle lässt sich also bereits folgendes feststellen: wird auf aufsteigenden kleinen Terzen jeweils ein Mollakkord (also jeweils seine kleine Untermediante) errichtet, klingt jede Verbindung tendenziell „bedrohlich“ und „dunkel“, wird dies auf aufsteigenden großen Terzen versucht, lässt sich ein „aufhellen“ erreichen. Absteigend verhält es sich genau diametral entgegengesetzt: hier bedeuten große Terzen eine „verdunkelte“ Wirkung, während kleine Terzen eine „Aufhellung“ erzeugen.¹¹⁸

Es tritt also zur musikalischen Umsetzung von Gollum neben dem „abscheulichen, schleimigen“, das offenbar durch die „flat Mediants“ treffend charakterisiert wird, auch eine andere, eine hoffnungsvolle Seite, die sich durch Gandalfs ermahnende Worte gleich zu Beginn der Geschichte bereits abzeichnet: „I have not much hope that Gollum can be cured before he dies, but there is a chance of it. [...] My heart tells me that he has some part to play yet, for good or ill, before the end;“¹¹⁹

Entsprechungen für eine derartige Verwendung von mollmediantischer Harmonik sind in der klassischen Literatur weit seltener zu finden als jene von Durmediantik, oft taucht sie nur verschleiert als kleiner Effekt auf und verschwindet dann gleich

¹¹⁸ Dies ist lediglich der Umkehrschluss, denn wenn z.B. durch eine absteigende gr. UM (z.B. A-Moll – F-Moll) bereits ein „verdunkeln“ erzeugt wurde, kann dieselbe Verbindung in die umgekehrte Richtung, also eine aufsteigende gr. OM (F-Moll – A-Moll) nur das Gegenteil – hier eine „Aufhellung“ – bewirken.

¹¹⁹ TOLKIEN, J.R.R.: *The Lord Of The Rings Part 1. The Fellowship of the Ring*, London 2004, S. 78. Zur Charakteristik des Gollum vgl. auch Monika Retters Beschreibung, S. 99 und ihren Verweis auf: *Nachrichten aus Mittelerde. Teil 3. Die Jagd nach dem Ring*. S. 444, S. 448, S. 450

wieder.¹²⁰ Aus diesem Grund erhalten jene Beispiele, in denen Mollmediantik als gehaltliches Element über längere Zeit bewusst eingesetzt wird, besonders an Bedeutung. Ein solcher Fall ist Richard Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal“. Wagners Einsatz von terzverwandten Mollakkorden erscheint hier vor allem vor dem Hintergrund einer präzise konstruierten Tonartensymbolik¹²¹ als ein besonderes, in dieser Form einzigartiges dramaturgisches Mittel. Dieser Umstand motiviert zu einer eingehenderen Untersuchung des Parsifal, obwohl sich augenscheinlich in unserem Fantasyumfeld der „Ring des Nibelungen“ viel eher anbieten würde. Der Name trägt jedoch. Die Charaktere und Elemente sind zwar so angelegt, dass wir sie in vielen aktuellen Fantasy-Hervorbringungen wiederzuerkennen glauben, jedoch unterscheidet sich der erzählerische Rahmen fundamental. Während Wagners Ring in erster Linie aus alten nordischen Götter- und Heldensagen schöpft, ist der Parsifal mit seinem Fokus auf große christliche Themen wie Mitleid, Verzicht, Erlösung oder auch mit seiner Behandlung buddhistischer Thematiken (z.B. das Thema der Wiedergeburt, das Verbot des Tieretötens u.a.) viel näher an Fantasystoffen wie dem von „Herr der Ringe“, „Harry Potter“ u. dgl. anzusiedeln und es lohnt auch eine musikalische Analyse dieses Stoffes ungleich mehr.¹²²

Bei der Durchsicht der Partitur des Parsifal fällt eine häufige Verwendung von Mollmediantik in Verbindung mit der Figur der „Kundry“ auf, denn obwohl in den ihr zugehörigen Motiven nicht unmittelbar angelegt, scheinen diese über weite Strecken von einer Harmonik umschlossen zu sein, die sich im Umfeld von terzverwandten Mollakkorden bewegt. Ohne an dieser Stelle bereits etwas über diese Figur gesagt zu haben, lässt sich hier anhand der oben beschriebenen Charakteristika von mollmediantischen Verbindungen bereits erahnen, um was für eine Figur es sich dabei handeln könnte. Ähnlich einer Ouvertüre möchte ich daher bewusst die musikalische Analyse voranstellen und erst anschließend ein paar Gedanken zur Konzeption dieser Figur wagen.

Am Ende jener Szene, in der Parsifal und Kundry zum ersten mal aufeinandertreffen, beginnt Kundry plötzlich eine Art Wahnmonolog, ein Rückbesinnen auf ihre eigene Existenz und ihr Schicksal, nachdem sie Parsifal vom Hergang seiner Mutter Tod

¹²⁰ Vgl. z.B. Franz Liszt, *Christus. Oratorium für Soli, Chor, Orgel und großes Orchester*. No. 10 („Der Einzug in Jerusalem“) der Übergang von Takt 255 zu 256 mit den Akkorden Gm7 – Bm. Die Molterz des (notiert als cis) wird sofort in ein d aufgelöst, wodurch aus dem B-Moll die gewöhnliche Durparallele B-Dur wird.

¹²¹ am prominentesten hat dies Lorenz untersucht: LORENZ, Alfred: „Der musikalische Aufbau von Richard Wagners ‚Parsifal‘“, in: DERS.: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Bd. 4, 2. Auflage, Tutzing 1966.

¹²² vgl. hierzu ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, S. 8.

unterrichtet hat. Dann bringt sie Parsifal Wasser aus einem Waldquell, was Gurnemanz zu einem Kommentar veranlasst, der die Grundproblematik der Kundry-Figur auf den Punkt bringt: „So recht, so nach des Grales Gnade: das Böse bannt, wer`s mit Gutem vergilt.“ Gleichzeitig bereitet er Kundry`s Rückbesinnung vor, die in seinem letzten Wort mit einer Mollmediante F-Moll – Des-Moll eingeleitet wird. Diese Medianten wirkt wie die Vorwegnahme der Regieanweisung, die im nächsten Takt bei Kundry`s Einsatz aufscheint: „düster“. Gemäß der obigen Definition ist sie denn auch den „dunklen“, „bedrohlichen“ „Flat-Medianten“ zuzuordnen, schließlich handelt es sich um einen großen Terzschrift nach unten (gr. UM). Kurz bleibt die Harmonik stehen und lässt Kundry den Platz: „Nie thu`ich Gutes;“.

Zwei Takte später, schließlich in G-Moll angekommen, beginnt das eng mit Kundry`s Schlafzustand verbundene Zauber-Motiv¹²³



Das „Zauber-Motiv“ (Quelle: Asmus 1999 S. 147, Akkorde vom Autor hinzugefügt)

Es ist ein endlos kreisendes Motiv, prototypisch zur Charakterisierung von Kundry`s Auswegslosigkeit. Die Schlingen des Bösen liegen unaufhörlich um ihren Hals und jeder Versuch des Entkommens ist aussichtslos. Doch gibt es Hoffnung, denn wenn sie dem Guten dienend Ehrerbietung erweist, können ihre Taten gesühnt werden.

Die Harmonik und Melodieführung spiegeln diese unendliche Auswegslosigkeit wieder. Asmus zieht hierfür den Begriff der „paradoxalen Verklammerung zweier Akkorde“ heran, eine Bezeichnung, die sich grob auch auf die typische Charakteristik einer mediantischen Verbindung anwenden ließe: „Jeder der beiden Akkorde richtet hierbei Spannungsmomente auf den anderen, wodurch ‚falsche‘ Oktaven entstehen, der Zielakkord wird somit zu einem ‚falschen‘ reinen Dreiklang, ist daher instabil und

¹²³ Kienzle schlägt hierfür die Bezeichnung „Motiv des Lebenswillens“ vor (vgl. KIENZLE, Ulrike: *dass wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen*, Würzburg 2005, S. 217 f.) ich verwende allerdings die ursprüngliche Bezeichnung von Wolzogen (vgl. WOLZOGEN, Hans von: *Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas*, Leipzig 1882, S. 27.) die in der übrigen Literatur zumeist übernommen wurde (vgl. allen voran LORENZ: „Der musikalische Aufbau von Richard Wagners ‚Parsifal‘“, S. 45.)

fällt immer wieder zurück in den ersten [...] Akkord.“¹²⁴ Diese Charakteristik trifft in ähnlichem Maße auf den Anfang des Gollum-Themas zu, das weiter oben besprochen wurde. Genau die gleiche Auswegslosigkeit kommt zum Vorschein, wenn das Gollum-Thema nach der ersten Ausweichung ins Fis-Moll sogleich wieder ins ursprüngliche B-Moll zurückfällt. Das unendliche Kreisen, das ewige gefangen sein, das nicht-Entkommen können, das alles sind zentrale Problematiken, die Tolkiens Figur des Gollum so nahe an die Wagner'sche Kundry rücken.

Auch die Suche nach mediantischen Verbindungen im Umfeld des Zaubermotivs bleibt nicht ganz erfolglos. Hinter dem „falschen reinen Dreiklang“, der im zweiten Takt des Zaubermotivs entsteht und gleich wieder in den Ausgangsklang G-Moll zurückfällt, versteckt sich ein instabiles Es-Dur. Seine Instabilität resultiert allerdings nicht nur aus dem sofortigen Auftauchen zuerst der großen und dann der kleinen Septime in der Melodiestimme (d und des) sondern auch dadurch, dass der Ton, der diesen Akkord zu einem Durakkord macht (das g in der 3. Clar.) im Satz total verschwindet und rätselhaft unklar bleibt. Er könnte schon beim ersten mal irgendwie auch für eine Mollterz gehalten werden, vor allem wenn man bedenkt, dass sich das Ohr bereits auf Es-Moll als die der Kundry zugeschriebenen Tonart¹²⁵ eingestellt hat. Beim Fortspinnen des Themas im weiteren Verlauf ist es dann auch tatsächlich ein eindeutiges Moll. Dadurch entsteht eine klare Mollmediantik, die dieses eigentlich auf Kundry bezogene Zaubermotiv in Verbindung zum sehr ähnlichen und ebenfalls mollmediantischen Klingsormotiv bringt.¹²⁶ (siehe Kap. 5.4).

In der Szene des ersten Zusammentreffens zwischen Parsifal und Kundry geht es nun mit dem Einsatz von Mollmedianten Schlag auf Schlag. Kundry klagt über ihr Schicksal, begleitet von terzverwandten Mollakkorden. Abgeschlossen wird die Szene schließlich mit den Worten „Machtlose Wehr! Die Zeit ist da. Schlafen. Schlafen. Ich muss!“, begleitet von einem nach unten gerichteten Terzenzirkel aus Mollakkorden¹²⁷. „Kundry schwankt ihrem Zauberschummer zu, der sie, die in abgebrochenen tiefschmerzlichen Seufzern nach ‚Ruhe‘ Verstummende, mit immer tiefer niederziehenden Klingsor- und Zaubergespinnsten mehr und mehr unheimlich

¹²⁴ ASMUS, Bernd: „Die Zeit steht still im Fadenwerk. Zu Wagners Knüpftechnik im Parsifal Unter besonderer Berücksichtigung der Harmonik“, in: MAHNKOPF, Claus-Steffen (Hrsg.): *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Stuttgart 1999, S. 129–158, hier S. 147.

¹²⁵ vgl. z.B. ebd., S. 133 bzw. 137 f.

¹²⁶ „[...] drohen leise in drei gedehnten Tönen die chromatischen Harmonien des Zaubermotives das späterhin der ‚Kundry in Klingsor's Diensten‘ sich fesselnd gesellen wird“ (WOLZOGEN: *Thematischer Leitfadens durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas*, S. 24 f.)

¹²⁷ Fis-Moll muss enharmonisch zu Ges-Moll umgedeutet werden um dem Zirkel folgen zu können

wehevoll umwebt, bis sie selbst den Blicken entschwunden ist.“¹²⁸ Das auswegslose um sich selbst Kreisen der Kundry wird hier also in einer größeren Struktur harmonisch aufgenommen und konsequent zu Ende geführt.

Nicht nur die Mediantik, auch die Instrumentierung dieser Szene ähnelt Howard Shores LOTR- Musik, besonders in Bezug auf Gollum. Die Begleitung erzeugt durch die tiefen, eng gesetzten Holzbläser (zum Teil ergänzt durch leises tiefes Blech) und den schrittweise fortschreitenden chromatischen Wechseln zwischen den Mollakkorden eine ganz spezifische düstere Stimmung mit charakteristischem Wiedererkennungswert, während die Melodie von einem Klarinetteninstrument gespielt wird.

Um eine fundierte gehaltliche Erklärung für die Verwendung von Mediantik im Zusammenhang mit schizophrenen Charakteren zu finden, lohnt es sich, sich eingehender mit den beiden Figuren Gollum und Kundry zu beschäftigen und sie direkt miteinander zu vergleichen.

Wagners schizophrene Kundry ist die Zusammenführung zweier ursprünglich getrennter Frauenfiguren: „Dies wunderbar grauenhafte Geschöpf, welches den Gralsrittern mit unermüdlichem Eifer sklavenhaft dient, die unerhörtesten Aufträge vollzieht, in einem Winkel liegt, und nur harrt, bis sie etwas Ungemeines, Mühevollendes zu verrichten hat – verschwindet zuzeiten ganz, man weiß nicht wie und wohin? – Dann plötzlich trifft man sie einmal wieder, furchtbar erschöpft, elend, bleich und grauenhaft: aber von neuem unermüdlich, wie eine Hündin dem heiligen Gral dienend [...]. Als Parzival, der Dumme, ins Land kommt, kann sie den Blick nicht von ihm abwenden. Wunderbares muß in ihr vorgehen, sie weiß es nicht, aber sie heftet sich an ihn. Ihm graust es – aber auch ihn zieht es an: er versteht nichts.“¹²⁹ Wie ein Tier verhält sich diese Kundry und sie ist dazu verdammt, dem Gral zu dienen. Sie hält sich sowohl auf der Seite des Guten wie des Bösen auf, schizophren zwischen unterschiedlichen Persönlichkeiten wechselnd. Und plötzlich kommt ein Mensch, an dessen Fersen sie sich heftet. „Ihm graust es – aber auch ihn zieht es an: er versteht nichts.“

¹²⁸ WOLZOGEN: *Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas*, S. 33.

¹²⁹ Richard Wagner Anfang August 1860 in einem Brief an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner, *Briefe*. Ausgewählt von Hanjo Kesting, München/Zürich 1983, S. 424, zitiert bei JACOBS, Heiko: *Die dramaturgische Konstruktion des Parsifal von Richard Wagner. Von der Architektur der Partitur zur Architektur auf der Bühne*, Frankfurt/Main 2002, S. 62.

Die Beziehung zwischen Frodo und Gollum ist eine ganz ähnliche. Und – auch wenn sie den Ring nicht suchen sondern zerstören müssen,¹³⁰ hat die Reise der Gefährten mit ihrer übergeordneten Erlösungsthematik eine große Ähnlichkeit zur Suche nach dem heiligen Gral. Gollum ist dabei der einzige, der den Weg kennt, jedoch kann er ihn nicht einfach selbst gehen, genauso wie Kundry. Verführerisch ist Gollum nicht (und insofern dass er keine Frau ist unterscheidet sich diese Figur von der der Kundry ganz gewaltig, denn Kundry's Weiblichkeit ist von großer Bedeutung), das tierhafte dagegen haben beide.

Dass die Figur des Gollum einen ganz direkten Bezug zu Wagners Kundry hat lässt auch John Adams in seinem umfangreichen Buch über die Filmmusik der LOTR-Filme nicht unerwähnt, indem er den Education Associate und Untertitelübersetzer Jonathan Dean zu Wort kommen lässt: „Kundry and Gollum are the two most fascinating characters, because they're both basically trainwrecks. [...] There's still something in them that we like.“¹³¹ Beide verkörpern in ähnlicher Weise den Archetypus des schuldigen, verfluchten, zu ruheloser Irrfahrt verdamnten und erlösungsbedürftigen Wesens,¹³² das zwar eigentlich eine latente Persönlichkeitsstörung aufweist, oder, wie es Thomas Mann bezeichnet hat, ein psychopathologischer Fall ist¹³³, jedoch durch ihr ungewöhnlich langes Leben (Gollum durch den Ring, Kundry durch Reinkarnation) und ihre zwanghafte Besessenheit eine ambivalente Allwissenheit an den Tag legen. Und auch Gollum hat zumindest eine Metamorphose hinter sich: der Fluch, den er als „Bürde“ seither tragen muss, der ihn vom Hobbit zum Tier werden ließ.

Zentraler Bezugspunkt beider Figuren ist ein magisches „Ding“. Während sich bei Wagner Kundrys Bezug zum Gral nicht sofort erschließt, obwohl er eine ganz zentrale Rolle spielt, ist Gollums Fixierung auf den Ring eindeutig. Verpackt in das Narrativ von großen Mächten, die sowohl den Ring wie auch den Gral unentwegt begehren, werden hier Verhaltensmuster beschrieben, die sich als typische Symptome von Schizophrenie herausstellen. Das kommt vor allem dort zum Vorschein, wo sich das Verhältnis der Figur zu ihrem Gegenstand entpuppt: „He hated it and loved it, as he hated and loved himself. He could not get rid of it. He had

¹³⁰ „In our story they're trying to get rid of the Ring; in Wagner they're all trying to get it!“ (Howard Shore, zitiert bei ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, S. 9.)

¹³¹ Ebd., S. 8.

¹³² vgl. FLOROS, Constantin: „Studien zur Parsifal-Rezeption“, in: *Musik-Konzepte* 25 (1982), S. 31.

¹³³ vgl. Ebd., S. 34.

no will left in the matter.“¹³⁴ In genau diesem unenaufhörlichen hin und her haben wir es mit eben jenem Zwangssyndrom des ständigen Zweifels zu tun, das Foucault in seiner Abhandlung über Psychologie und Geisteskrankheit in Bezug auf Schizophrenie untersucht hat. Auch er kommt letztendlich auf die „radikale Ambivalenz des begehrten Gegenstandes“ zurück, indem er das zwanghafte Doppelhandeln als einen Rückfall in ein frühkindliche Stadium beschreibt: „In dieser Phase erfolgt die Festlegung [...] der ‚guten‘ und ‚bösen‘ Objekte [...]; aber die latente Zweideutigkeit der einen wie der anderen ist noch nicht überwunden, und aus der Fixierung in dieser [...] Periode kristallisiert sich das Zwangssyndrom heraus, dieses widerspruchsvolle Syndrom des Zweifels, der durch die Strenge des Verbots ständig aufgewogenen impulsiven Anziehung, der stets umgangerenen, aber stets wiederaufgenommenen Vorsichtsmaßnahmen gegen sich selbst, der Dialektik von Strenge und Nachgiebigkeit, Komplizität und Verweigerung, an der sich die radikale Ambivalenz des begehrten Gegenstandes ablesen lässt.“¹³⁵ Genau das ist Gollum, und genau das ist auch Kundry.

Foucault hilft nun – weniglich ungewollt – die Brücke zwischen dieser Geisteskrankheit und der hier mit ihr assoziierten Musik, der Mollmediantik, herzustellen. Wenn er über schizophrene Verhaltensweisen spricht, könnte man fast glauben er spräche von Mediantik: „es handelt sich dabei um unverbundene Elemente, die sich im Stil absoluter Inkohärenz freisetzen. [...] Die Raum-Zeit-Kohärenz, die sich um das Hier und Jetzt ordnet, ist zusammengebrochen, und übrig bleibt nur ein Chaos sukzessiverr Hier und isolierter Augenblicke.“¹³⁶ Dem mediantischen Übergang wurde weiter oben ein mangelndes Fortbewegungsvermögen attestiert, er wurde als stillstehend und ambivalent beschrieben. Herausgelöst aus formalen Schemata wirkt er vor allem als isolierter Augenblick, für einen Moment losgelöst von jeglichem zeitlichen Kontinuum: „Die zerbröckelte Welt [...] ist seinem zerfahrenen Bewußtsein angemessen, die Zeit ohne Zukunft und Vergangenheit, in der er lebt, ist der Spiegel seiner Unfähigkeit, sich in eine Zukunft zu projizieren und sich in einer Vergangenheit wiederzuerkennen.“¹³⁷ Medianten wirken vorwärts und rückwärts gleichermaßen und lassen weder Erinnerungen noch Vorhersagen zu. Sie zerstören das Tonale Zentrum im Moment

¹³⁴ TOLKIEN: *The Lord Of The Rings Part 1. The Fellowship of the Ring*, S. 73.

¹³⁵ FOUCAULT, Michel: *Psychologie und Geisteskrankheit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 272 1968, S. 37 f.

¹³⁶ Ebd., S. 33.

¹³⁷ Ebd., S. 49.

ihres Auftretens und lassen völlig offen, in welche Richtung sie sich weiterbewegen werden.¹³⁸

Vor diesem Hintergrund wird die enge Symbiose zwischen mollmediantischer Harmonik und Figuren mit pathologischen, schizophrenen Störungen nachvollziehbar und gehaltlich fassbar. Die ambivalente Zerrissenheit ist beiden gleich, ebenso die Unentschlossenheit, die Angst, ja auch das zwanghafte Lachen des „hysterische[n] Frauenzimmer[s]“¹³⁹ Kundry findet sich in jener Mollmediantik irgendwie wieder.

Detaillierte Analysen weiterer Figuren lasse ich hier außen vor, zugunsten einer allgemeinen Einschätzung, die für einen Moment den anfänglich bemühten medienwissenschaftlichen Diskurs über postsäkularisierte Realitätsverweigerung und Alltagsflucht in Erinnerung rufen soll. Foucault schafft auch hier die Überleitung:

„Es scheint, als fiele diese Welt, die vom Wahn bis zur Halluzination reicht, zur Gänze in das Gebiet einer Pathologie des Glaubens als zwischenmenschlichen Verhaltens. [...] Die Welt, in welcher der Blick des Anderen erloschen ist, wird für Halluzinationen und Wahnvorstellungen durchlässig. In diesen pathologischen Phänomenen ist der Kranke auf die archaischen Formen des Glaubens zurückgeworfen, als der primitive Mensch das Kriterium der Wahrheit noch nicht in seiner Solidarität mit den anderen gefunden hatte, als er seine Wünsche und seine Ängste noch in Phantasmagorien projizierte, in denen das Wirkliche mit den unentwirrbaren Strähnen des Traums, der Erscheinung und des Mythos verwoben ist.“¹⁴⁰ Ist das nicht eine präzise Analyse der postsäkularisierten Gegenwart mit ihrem ästhetischen Fundamentalismus? Diese Welt, die die eines psychisch Kranken beschreibt – kommt sie nicht sehr nahe an eine Gesellschaftsform, die durch künstlich erschaffene Scheinrealitäten am leben erhalten und genährt wird? Beschreibt Foucault nicht eben genau jene Medienwelt, in der das Wirkliche von den „unentwirrbaren Strähnen des Traums, der Erscheinung und des Mythos“ gar nicht mehr zu unterscheiden ist? Figuren wie Kundry, Gollum u dgl. verkörpern in ihrem schizophrenen Krankheitsbild prototypisch den postmodernen Menschen, der sich in märchenhafte Traumwelten und mythenhafte Geschichten zurückzieht, weil ihn die

¹³⁸ Würde statt der Medianten eine Dominante, eine Subdominante oder einer ihrer Vertreter stehen, wäre sowohl die Vorwärtsrichtung wie auch die Rückwärtsrichtung tendenziell vorhersehbar. Natürlich beruht dies auf Hörgewohnheiten, die sich im Laufe der Zeit verändern. Insofern ist es nicht auszuschließen, dass es sich mit der Mediantik im Laufe der Zeit ebenso verhält wie mit der Dominantik und sich Konventionen ausbilden, die sie ebenso vorhersehbar machen.

¹³⁹ Friedrich Nietzsche in einem Brief an Reinhart von Seydlitz vom 4. Januar 1878 (Werke IV, 738 f.); zitiert bei FLOROS: „Studien zur Parsifal-Rezeption“, S. 17.

¹⁴⁰ FOUCAULT: *Psychologie und Geisteskrankheit*, S. 43 f.

Komplexität der Realität überfordert. Den direkten Dialog scheuend, beschränkt er sich auf eine Art Monolog und erzählt sich lieber selbst was er tut. Auf medial vernetzten „Social-Networks“ oder auf zur exhibitionistischen Selbstdarstellung aufrufenden Videoplattformen „führt [er] mit einem imaginären Partner einen Dialog, den er mit einem wirklichen Partner nicht zu führen vermöchte“. ¹⁴¹ Insofern erscheint Thomas Mann's Einschätzung der Kundry als eine Personifikation der Modernität, als „Musterfall der seelischen Doppelexistenz“, ¹⁴² gleich mehrfach zuzutreffen.

John Williams und Richard Wagner – Mediantik, Zauberei und der ewige Gegensatz von Gut und Böse am Beispiel von Klingsor, Voldemort und Saruman

Bewegt man sich nun auf die zweite große Fantasyreihe neben den Herr der Ringe-Filmen zu, die kurz nach der Jahrtausendwende für Aufsehen gesorgt und eine ganze Generation geprägt hat, verhält es sich mit der Musik sehr ähnlich. Es handelt sich um das große Zaubermärchen Harry Potter. Auch hier sind Medianten zu finden. Der Komponist John Williams hat mit der Musik zu den ersten drei Teilen dieser Serie eine weit ausholende spätromantische Orchesterpartitur vorgelegt. Der Stil dieser Partitur erinnert an frühere Werke Williams, die von Medianten stark durchdrungen waren, er serviert sie allerdings auf einem gänzlich anderen Tablett als es Howard Shore, Harry Gregson Williams und all die anderen bisher erwähnten tun. Während für den größten Teil der heutigen Filmkomponisten gilt, das thematische Material und vor allem das Arrangement grundsätzlich einfach zu gestalten ¹⁴³, zieht John Williams als Konzertpianist und immer noch aktiver Komponist klassischer Konzertsaalwerke gerne die vollen Register. Das führt zu einem unverwechselbaren Personalstil, der vor allem durch die Star Wars-Serie Kultstatus erreicht hat. Unverwechselbar setzt John Williams diesen selbst bei Filmen völlig verschiedener Genres ein, was ihm oft den Ruf des letzten Nachfahren der großen symphonischen Tradition in Hollywood eingebracht hat. Ob Komödie („Catch me if you can“),

¹⁴¹ Ebd., S. 42.

¹⁴² Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister* (Fischer Bücherei 167), Frankfurt am Main / Hamburg 1957, S. 221-224, S. 249, S. 255, zitiert bei FLOROS: „*Studien zur Parsifal-Rezeption*“, S. 34.

¹⁴³ vgl. die Beschreibung von Howard Shores Arrangement zu LOTR bei Adams S. 7: „Rather than treating the orchestra traditionally as delineated instrument families, Shore worked with it as a single mass ensemble divided by ranges. ‚Orchestration is, in essence, about range,‘ explains Shore. ‚People think it’s color, but it actually is range.‘ This range-based orchestration divided the orchestra into degs of low, middle, and high sounds regardless of instrument type.“ Diese Beschreibung der Arrangementstechnik trifft auf den Großteil der Filmmusikkomponisten Hollywoods zu (vgl. v. a. Hans Zimmer u. dgl., die diese „Range“ um elektronische Klangerzeuger erweitern)

Sozialdrama („Die Asche meiner Mutter“) oder großes Science-Fiction-Kino („Star Wars“), immer ist der Stift des avancierten Komponisten mitzuhören, immer scheint man sich mit einem Fuße doch auch irgendwie noch in einem Konzertsaal zu befinden. Dafür muss genügend Platz in einem Film sein, der dem Komponisten in den meisten Fällen gar nicht eingeräumt wird. John Williams ist einer der wenigen, der diesen Platz noch bekommt, das gefühlsbetonte Hollywoodkino der großen Emotionen ist aber natürlich ohnehin der einzige Platz dafür.

Durch den stets verwobenen, ständig irgendwie verspielten Satz fällt es bei den Filmmusiken John Williams' teilweise schwer mediantische Rückungen eindeutig zuzuordnen. Vor allem bei den Harry Potter-Filmen sind sie oft hinter einem ohnehin chromatisch verschränkten Satz versteckt und erscheinen fast nie als einfache Akkorde in ihrer Grundstruktur. Sie werden umspielt, verschleiert, und, was in unserem Zusammenhang noch viel wichtiger ist, von ähnlichen Verbindungen begleitet, die zwar die gleiche Wirkung haben, aber nicht mediantisch sind.

Analysieren wir hier das in abgedrucktem Beispiel als „Hedwig-Theme“ bezeichnete Hauptthema. Die Tonart soll dabei nur zur Verdeutlichung dienen denn das Thema taucht in beinahe sämtlichen Tonarten auf. Wie bisher geht es auch hier vor allem um das Verhältnis der Harmonien zueinander.

0 Dm ...

9 Dm Dm Fm Ebm Gm E7 Dm

„Hedwig's Theme“ (Quelle: Williams S. 1¹⁴⁴; Akkorde vom Autor hinzugefügt)

Auffallend ist, dass sich das Thema zunächst völlig losgelöst von einem klaren harmonischen Fundament entfaltet. Ihm liegt zwar prinzipiell ein Orgelpunkt zugrunde, der (bezogen auf das obige Notenbeispiel) die Tonart D-Moll für den

¹⁴⁴ John Williams, *Harry Potter Symphonic Suite (Pop Symphonic Band)*. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Arranged by Robert W. Smith; Klavierstimme (optional Celeste oder Synthesizer). Warner Brothers Publications 2001

ersten Teil des Themas etabliert, und da wir in den Takten 7-8 schließlich eine Zerlegung dieses Akkordes vorfinden, wird diese Annahme bestätigt. Im Film ist diese Eindeutigkeit allerdings in vielen Fällen nicht anzutreffen. Die Begleitung wird von Streicherläufen, Harfenglissandi und Ganzton-Harmonik dermaßen dominiert, dass eine klare Tonartenzuordnung manchmal schwer zu treffen ist. Durch diese Unabhängigkeit von seinem Fundament bekommt das Thema etwas losgelöstes, Schwebendes, als wolle es wie die Geistergestalten der Verstorbenen leise und unbemerkt durch Hogwards huschen, als wäre es bereit, sich in jedem Moment auf den Besen zu schwingen um durch die Lüfte zu schweben. Debussy'sche Ganztonharmonik und der exzessive Einsatz von Idiophonen (v. a. Celesta und Glockenspiel) sowie stummem weiblichen Chor unterstützt diesen Eindruck. Und wenn ein Tonartenbezug dann doch herauszuhören ist, lässt er sich nicht verallgemeinern; viel eher scheint es, als seien die Akkorde und das Arrangement der Begleitung jeder Situation individuell angepasst. Aus diesem Grund sind Verallgemeinerungen in Bezug auf die akkordische Begleitung schwierig, es sei denn, sie betreffen eine bestimmte Konstellation von Akkorden, die – in verschiedenster Art und Weise – immer in Verbindung mit dem Thema auftritt.

Diese Konstellation ist die Mediantik und die direkte Aufeinanderfolge von unzusammenhängenden Mollakkorden. Bei oben abgedrucktem Beispiel haben wir es ab Takt 9 mit folgender Akkordfolge zu tun: D-Moll, D-Moll, F-Moll, Es-Moll, G-Moll, E7, D-Moll. Alle zuvor besprochenen Varianten von verketteten Mollakkorden finden sich hier fein säuberlich aufgereiht: Zuerst haben wir – nach der Weiterführung des D-Moll-Akkordes – mit einem kleinen Terzsprung nach oben die Verbindung D-Moll – F-Moll, der direkte Sprung in die kleine Obermediante, was unter den Medianten einer eher nach innen gekehrten Wirkung entspricht. Dann folgt eine Verschiebung um zwei Halbtöne nach unten. Die Wirkung der Aneinanderreihung von Mollakkorden außerhalb des funktionsharmonischen Rahmens ist die gleiche, da es allerdings keinen gemeinsamen Ton gibt entsteht eine etwas andere Ästhetik als bei einer mediantischen Fortschreitung. Eine solche folgt allerdings gleich darauf, indem das Es-Moll in ein G-Moll mündet, ein Terzsprung zur großen Obermediante. Die Wirkung hier ist eine andere als bei der vorhergegangenen Mediante, sie klingt größer und nach oben offen; außerdem bekommt sie durch den gemeinsamen Ton in

der Melodiestimme¹⁴⁵ einen festigenden Charakter, ein Hauch von Sicherheit und Zusammenhalt entsteht. Das ganze Schema wiederholt sich ab Takt 25 ident und auch die Melodie ist ab hier unverändert, was erstaunlich ist, passiert es doch diesmal im Umfeld eines anderen Themas.

Die Vermutung liegt nahe, dass die Abfolge gerade dieser Medianten kein Zufall ist. Sie scheinen den Verlauf der gesamten Geschichte auf kleinstem Raum noch einmal nachzuzeichnen: Zunächst gibt es ein Fundament, ein Orgelpunkt auf d. Doch dieses Fundament beginnt in Takt 6 mit einem kurzen Ausflug in den oberen Tritonus bereits zu wackeln. Doch noch ist nichts verloren. Erst ab Takt 11 beginnt die Geschichte unvorhergesehene Bahnen einzuschlagen, und zwar ganz abrupt. Die erste Medianten ist düster, ja beinahe aussichtslos – es scheint sich Böses anzubahnen – und auch das anschließende plötzliche Absinken um zwei Halbtöne verheißt nichts Gutes. Doch Harry muss sich den Gefahren stellen und langsam zeichnet sich sein schicksalhafter Weg ab. Er führt zwar ebenfalls durch scheinbar unüberwindbare mediantische Sprünge, jedoch hat er das Schicksal bereits selbst in die Hand genommen und den einzig möglichen Weg über den gemeinsamen Ton in der Oberstimme erkannt. Hat er diesen Weg gemeistert, landet er auf der letzten, der „Erlösungs“-Medianten. Womöglich hat er die Welt bereits von dem bösen Zauberer erlöst – sicher ist das allerdings nicht, schließlich passiert die ganze Sache ja vollständig in Moll.

Ziehen wir nun zum Vergleich wiederum die Welt des Wagner'schen Parsifal sowie die des Tolkien'schen LOTR heran. Wieder fällt auf, dass sich hier alles um ein konkretes magisches Ding dreht, das die einen haben und die anderen zerstören wollen. Dieses Ding – ob Gral, Ring, „Der Stein der Weisen“, das Tagebuch des Tom Riddle oder der Zauberstab von Harry Potter – verleiht dem Besitzer ungeahnte Kräfte und ein ungewöhnlich langes Leben. Es darf unter keinen Umständen in die Hände des Falschen geraten, des einen Bösen, der mit der Kraft dieses einen Gegenstandes die ganze Welt zerstören könnte und würde.¹⁴⁶

¹⁴⁵ auch wenn zwischen die beiden b's der Takte 12 und 13 ein fis fällt, ist dieses aufgrund seiner Kürze und seiner Position (letzte Viertel – leichte Zählzeit) zu vernachlässigen – das Ohr behält die Verbindung zwischen den beiden hohen Tönen eindeutig aufrecht

¹⁴⁶ vgl. hierzu BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 132, die diese konkret-dinglichen Bezüge in Fantasyfilmen als besonderes Charakteristikum der Fantasy-Anderswelten beschreibt, welche dadurch auf der Ebene des inneren Kommunikationssystems eine mythische Strukturierung im Cassirer'schen Sinne aufweisen. In den als real dargestellten Welten (bei Harry Potter die Welt der „Muggles“, der Pflegefamilie Harrys außerhalb von Hogwarts“. Bei LOTR gibt es eine solche Welt gar nicht) hingegen gibt es eine solche Verbindung zu Gegenständen nicht. Ebenso verhält es sich auch mit der Sprache, die z.B. in Form von Zaubersprüchen machtvoll und wirksam agieren kann. „Dies ist nur möglich, wenn zwischen Signifikant und Signifikat keine arbiträr-konventionelle, sondern eine konkret-dingliche Beziehung herrscht.“

Dieses Böse tritt nun in allen drei Darstellungen in der Personifizierung eines Zauberers auf. Ähnlich wie Sauron (LOTR) und Voldemort (Harry Potter) lediglich körperlose Überreste einer vergangenen Zeit sind, die sich zuerst einen Körper suchen müssen, aus dem sie agieren können (Voldemort befindet sich zunächst im Körper von Prof. Quirrell, später in dem von Tom Riddle), oder einen Verbündeten, der ihnen gleicht (Sauron ist in einem Turm gefangen und kommuniziert durch ein Auge mit dem Zauberer Saruman), beschreibt Eduard Hanslick Wagners Klingsor als ein „blutloses Abstraktum“ mit „mancherlei Widersprüche[n] und Räthsel[n]“. ¹⁴⁷ Dabei ist er viel eher der typische böse Zauberer, wie man ihn aus alten Märchen und Sagen kennt. Eingesperrt in seinem von einem paradiesischen Garten umgebenen Zauberschloss ersinnt er unentwegt Zerstörungspläne um die Weltherrschaft an sich zu reißen. Mit einer Kugel in der Hand murmelt er Zaubersprüche, Flüche und Verwünschungen und schickt die ihm stets ergebene Kundry aus, dem suchenden Parsifal das Leben schwer zu machen. Und immer bewacht er jene heilige Lanze, mit der einst Jesus am Kreuz erstochen wurde. ¹⁴⁸

Im Folgenden soll der Anfang des zweiten Aufzugs zu Wagners Parsifal analysiert werden. In der Partiturüberschrift steht: „Klingsors Zauberschloss“. Satzbezeichnung: „Heftig, doch nie übereilt.“ Die dem Zauberer Klingsor von Lorenz und anderen zugewiesene H-Moll-Tonart wird im ersten Takt unmissverständlich durch die eng gesetzten tiefen Fagotte zementiert. Sie scheinen gemeinsam mit den Posaunen von nun an die harmonische Struktur zu formen, während die Streicher und die restlichen Holzbläser in wilden Auf- und Abbewegungen um die Wette laufen. Am höchsten Punkt dieser Läufe steht immer ein entscheidener Harmoniewechsel, der harmonische Rhythmus ist jedoch sprunghaft und unvorhersehbar.

¹⁴⁷ Hanslick, *Parsifal-Literatur*. (Oktober 1882), in: *Aus dem Opernleben der Gegenwart* (1884), S. 336, zitiert bei FLOROS: „*Studien zur Parsifal-Rezeption*“, S. 18.

¹⁴⁸ vgl. ebd., S. 21. Einen detaillierten Vergleich zwischen Symbolgegenständen aus Wagner-Opern und jenen aus den Fantasyfilmen um die Jahrtausendwende gibt Susanne VILL: „*Wagner Visionen – Motive aus Werken Richard Wagners in Fantasyfilmen*“.

„Parsifal“, Beginn des 2. Aufzugs: „Klingsors Zauberschloss“.

(Quelle: Kleinmichel Klavierauszug, S. 63,¹⁴⁹ Akkordsymbole vom Autor hinzugefügt)

Zunächst baut sich alles zum ersten Höhepunkt, dem Harmoniewechsel von Takt 5 zu Takt 6 auf. Tiefe tremolierende Streicher, tiefe Fagotte, langsam kommen immer höhere Lagen und Instrumente hinzu, es baut sich eine dramatische Spannung auf, verstärkt durch das anfängliche Stehen auf einem Akkord, die schließlich am Höhepunkt (Übergang T 5/6) vollkommen in sich zusammenbricht. Die Energie entlädt sich vollständig, richtet sich aber in Takt sieben wieder auf und führt schon im nächsten Takt zu einem erneuten Zusammenbruch. Die Aufregung legt sich erst allmählich, es folgen zuerst noch zwei unerwartete harmonische Richtungen und erst ab Takt 11 ist wieder ein wenig Ruhe zu erkennen.

Betrachten wir nun die harmonischen Stationen des (T1-T10) genauer: Der auf den H-Moll-Beginn folgende Akkord ist ein unmissverständliches G-Moll, die große Untermediante also. Erinnern wir uns an weiter oben, wurde ihr bereits – genau wie der kleinen Obermediante – die Charakteristik des geschlossenen, düsteren, unheimlichen zugewiesen. Der Zusammenbruch ist damit ein klarer Absturz und geht mit dem melodischen Material Hand in Hand. Der nächste Absturz ist melodisch und dynamisch schon wieder abklingend und hat nicht mehr ganz die zerschmetternde Wirkung der vorhergehenden Wendung. Trotzdem fällt sie weiter in sich zusammen und lässt der abwärts gewandten Spiralbewegung ihren Lauf: das für kurze Zeit (T 7)

¹⁴⁹ Richard Kleinmichel, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner. Klavierauszug zu zwei Händen.* Mainz 1911

gefestigt geglaubte neue G-Moll verdüstert sich wiederum in seine große Untermediante, das Es-Moll, und gleich im Folgetakt folgt wiederum dessen große Untermediante, das H, allerdings nicht mehr als eindeutiger Mollakkord, sondern als verminderter Septakkord. Mediantensprung in unserem Sinne ist es daher keiner mehr (es gibt nun weder einen gemeinsamen Ton noch Gleichgeschlechtlichkeit), trotzdem ist der erneute Terzschrift nach unten im Sinne eines Terzenzirkels zu verstehen. So springt die Harmonik im darauf folgenden Takt gleich wieder um eine große Terz nach unten (das verminderte G in T 10) und schließlich noch im selben Takt um noch eine weitere nach Es-Moll. Der Terzenzirkel ist nun vollständig.¹⁵⁰

Die Motive in diesem Vorspiel sind eng mit dem Zauberer verbunden, neben dem Klingsormotiv selbst hören wir das Zaubermotiv und das Kundry-Motiv (eine stürmische schnell abfallende Figur),¹⁵¹ sowie Teile der Heilandsklage. Dabei werden die Motive derart miteinander kombiniert und ineinander verzahnt, dass es stellenweise sogar zu Bitonalität kommt.¹⁵²

Dass der Großterzzirkel in diesem Vorspiel kein Zufall sein kann, hat auch Bauer in einer der wenigen Analysen bemerkt, in der die Terzverwandtschaft als solche erwähnt wird, wenngleich auch hier die Besprechung der mediantischen Verbindung über die reine Erwähnung als „Tonartrückung“ nicht nennenswert hinausgeht.¹⁵³ Er stellt einen Bezug zum Vorspiel des ersten Aktes her, in welchem es, so Bauer, ebenfalls „Terzschichten“ gibt, allerdings im Kleinterzabstand. Das hat auch Wollzogen schon erkannt: „Zwei mal zieht der Liebesmahlspruch in dieser drängenden Gestalt wie zu stäts erneutem Leidenswege in veränderten Tonarten an uns vorüber, und zum dritten Male, indem er immer um eine kleine Terz höher, nun im trauernden d-moll einsetzt, drängt sich der Mitteltheil, wie Schmerz an Schmerz, im Wechselspiele der Instrumente gleich dreimalig eng aneinander.“¹⁵⁴ Es gibt jedoch einen fundamentalen Unterschied der Terzschichtung¹⁵⁵ zwischen dem ersten

¹⁵⁰ Bezüglich der zwei verminderten Akkorde entsteht in Bezug auf den Klavierauszug von Kleinmichel ein Zerrbild, denn korrekterweise müssten die beiden Akkorde anhand ihrer Basstöne benannt und also mit F° und E° bezeichnet werden. Bei der Analyse der Partitur ist diese Zuordnung allerdings nicht so eindeutig und lässt vor allem bei der Betrachtung der schrittweisen absteigenden Terzenbewegungen in den Streichern die bewusste Konzeption eines Terzenzirkels (wie oben beschrieben) vermuten.

¹⁵¹ WOLZOGEN: *Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas*, S. 24.

¹⁵² namentlich in T 28-29, vgl. BAUER: *Wagners „Parsifal“. Kriterien der Kompositionstechnik*, S. 293 f.

¹⁵³ Ebd., S. 290.

¹⁵⁴ WOLZOGEN: *Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas*, S. 20.

¹⁵⁵ es ist übrigens interessant dass Bauer „Terzschichten“ oder „Terzschichtung“ als Begriffe nebeneinander verwendet, damit aber einmal eine akkordische Terzschichtung im Sinne eines z.B. verminderten Septakkordes (oder auch im Umfeld des Tristanakkordes) meint und ein andermal (wie hier) eine sukzessive Rückung der Tonarten im Sinne eines Terzenzirkels.

Vorspiel und dem zweiten. Obwohl auch im Vorspiel zum ersten Akt die Mollmediantik eine starke gehaltliche Funktion hat, steht sie nicht im direkten Zusammenhang mit dem schrittweisen Ansteigen des Liebesmahlspruches wie sie Bauer und Wollzogen beschreiben. Natürlich handelt es sich hier um Terzverwandtschaften. Da wir es aber nicht mit einem direkten Aufeinandertreffen zweier im Terzabstand zueinander stehender Akkorde zu tun haben ist der mediantische Entrückungseffekt zumindest erheblich abgeschwächt. Er ist hier in einem größeren Zusammenhang angelegt und lässt eine eindeutige ästhetische Zuordnung wohl ganz bewusst noch offen – anders als im Vorspiel zum zweiten Akt; hier ist die Anwesenheit des bösen Zauberers durch die aufeinanderprallenden terzverwandten Mollakkorde in Form einer primären Mediantik unüberhörbar.

Im Gegensatz zu dem exzessiven Einsatz von verkürzten Dominantseptakkorden, welche hier funktional auf Tonarten hindeuten, die nie erreicht werden, befinden sich die mediantischen Rückungen ob der klaren tonalen Struktur ihrer Akkorde hier allerdings in der Unterzahl. Dennoch bestätigen gerade sie das Ergebnis der von Bauer und Floros¹⁵⁶ geführten Diskussion über den Unsinn einer harmonischen Funktionsanalyse im Sinne Riemanns vor Allem im Umfeld der Konzeption eines „Gesamtkunstwerkes“, in dem „kompositionstechnische [...] Mittel dem Ausdruck des Dramas angemessen werden und nicht umgekehrt.“¹⁵⁷ Versuche wie jener von Lorenz, Wagners Musikdramen komplizierte Konstrukte tonalitärer Über-Zusammenhänge im Sinne einer Funktionstheorie überzustülpen, sind daher mit Vorsicht zu genießen. Wenngleich die Analysen grundsätzlich plausibel erscheinen, verliert das Ergebnis in Bezug auf die Idee eines Gesamtkunstwerkes meistens vollständig an Relevanz.

Das gleiche Analysedilemma begegnet uns in der Filmmusik. Auch hier steht die Musik im Dienste eines Gesamtkunstwerkes, auch hier ist die formale, melodische und harmonische Struktur dem Drama untergeordnet und lässt sich nicht durch sich selbst erklären bzw. auf sich selbst beziehen. Meistens handelt es sich dabei – ähnlich wie bei Wagner – um eine Musik, die sich zwar grundsätzlich noch innerhalb des tonalen Raumes befindet, harmonisch aber derart abenteuerliche Wege geht,

¹⁵⁶ Floros bezieht sich dabei auf Ernest Newman, *The Wagner Operas*, 5. Auflage. New York 1972, S. 706, vgl. ders. S. 42

¹⁵⁷ BAUER: *Wagners „Parsifal“. Kriterien der Kompositionstechnik*, S. 289.

dass sie die Grenze zur Atonalität verwischt.¹⁵⁸ Die Mediantik ist zwar nur ein kleiner Teil dieser Entwicklung, jedoch steht sie gewissermaßen prototypisch für eine ambivalente Harmonik, die zwar einerseits durch klar erkennbare, zumeist sogar grundständige Akkorde dominiert ist (das ist bei Wagner zugegebenermaßen weit seltener der Fall als in der symphonischen Filmmusik), sich allerdings durch ihre den inhaltlichen Erfordernissen des Dramas angepasste Positionierung zueinander in einen musikgeschichtlichen Zwischenraum verschiebt. Funktionales Hören verschwindet gleichermaßen in dem magischen Apparat der Cinematografie und wird wie der Film selbst „zur reinen Fiktion“.¹⁵⁹ Begriffe, die vom Grundsatz der Tonalität ausgehen, müssten dabei soweit ausgeweitet werden, dass sie sich selbst negieren: „Man müsste den Begriff der ‚erweiterten Tonalität‘¹⁶⁰ so weit fassen, daß nicht nur die Möglichkeit, alle Dur-Funktionen im gleichnamigen Moll und alle Moll-Funktionen im gleichnamigen Dur zu verwenden darunter verstanden wird, nicht nur die Zwischendominanten und Medianten einbezogen werden, sondern alle Akkorde der chromatischen Skala unmittelbar aufeinander beziehbar sind. In diesem hypothetischen System einer ‚chromatischen Tonalität‘ – die als begriffliches Paradoxon erscheint – könnten immerhin die harmonischen Ereignisse im ‚Parsifal‘ ohne Umständlichkeit beschreibbar sein. Eine solche Theorie [...] käme um den Sturz eines tonalen Zentrums, um die Abdankung der Tonikavorherrschaft – die Wagner kompositorisch längst vollzogen hat – nicht herum. Davon abgesehen, kann es auch hier nicht darum gehen, irgendwelchen ‚imaginären Tonzentren‘ ein Gewicht zu verleihen, das sie in Wagners Harmonik [...] nicht besitzen.“¹⁶¹

Das begriffliche Paradoxon lässt sich freilich nicht umgehen, doch enthält dieser Ansatz in Bezug auf die gegenwärtige Film- und Medienmusik ganz wesentliche Kriterien. Vor allem die Überlegung, alle Dur- und Mollfunktionen völlig gleichwertig zu ihrem gleichnamigen Gegenüber anzusehen, scheint dem selbstverständnis vieler Filmmusikkomponisten zu entsprechen, die nicht nur Medianten, sondern auch gleichgeschlechtliche Akkorde in allen möglichen Anordnungen einfach aneinanderreihen – innermusikalisch völlig wahllos und fast immer ohne Beachtung traditioneller funktionaler Zusammenhänge. Erklärungen hierfür sucht man in der Musik vergeblich, sie ergeben sich erst durch die qualitative Miteinbeziehung der

¹⁵⁸ Floros geht sogar soweit, dem Vorspiel zum dritten Akt von Wagners Parsifal eine Vorwegnahme des Stils von Arnold Schönberg zuzugestehen. (vgl. FLOROS: „Studien zur Parsifal-Rezeption“, S. 43.)

¹⁵⁹ BAUER: Wagners „Parsifal“. Kriterien der Kompositionstechnik, S. 291.

¹⁶⁰ Bauer verweist bei diesem Begriff auf Hermann Grabners viel beachtetes *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, Kassel 5/1967, S. 24

¹⁶¹ BAUER: Wagners „Parsifal“. Kriterien der Kompositionstechnik, S. 296.

inhaltlichen, emotionalen, ästhetischen Erfordernisse des Dramas, so wie in Wagners Gesamtkunstwerk: „Wagners Formbildung wird in erster Linie durch die Dichtung und die Motivatik bestimmt, so daß Rhythmus und Harmonik weitgehend aus dieser Verpflichtung entlassen und für neue, dramaturgisch-interpretatorische Aufgaben herangezogen werden konnten.“¹⁶² Gerade deshalb kann die harmonische Analyse von Filmmusik im Umkehrschluss oft mehr über die Intention einer Figur, einer Szene oder eines Filmes aussagen als die Analyse der Szene über die Musik.

Kommen wir nun wieder zurück zum Thema der Zauberei. Magie und Zauberei sind neben Harry Potter und Parsifal auch in LOTR zentral verankert – nicht zuletzt ist der eine Ring ein magischer Ring. Die beiden Zauberer Saruman und Gandalf sind zentrale Figuren der Geschichte und verkörpern sinnbildlich die Dichotomie von Gut und Böse. Erinnern wir uns an die Filmmusik in jener Szene auf Sarumans Turmsspitze, in welcher die beiden Zauberer sich zum einzigen Mal persönlich miteinander duellieren, finden wir nicht einmal mehr dezidiert Themen vor, sondern nur noch eine Aneinanderreihung von mediantischen Mollakkorden: Dm / Fm / Am / F#m / Dm / Hm / G / Am / Fm . Hier wird die Thematisierung von Zauberei in Verbindung mit Wahn und Macht sowie gleichzeitig der Kampf zwischen Gut und Böse in Form von Mediantik wortwörtlich auf die Spitze getrieben und wir gelangen tatsächlich dorthin, wo sich mediantische Verbindungen völlig losgelöst von leitmotivischem Material und formalen Rahmungen als reiner gehaltlicher Ausdruck präsentieren. Besonders hier wird deutlich, dass die Verwendung der Mediantik in unserem Zusammenhang durch formkonventionelle Normen, funktionsharmonische Konventionen oder leitmotivische Notwendigkeit nicht erklärt werden kann. Es geht nur um den ästhetischen Effekt, der zwischen den beiden Akkorden entsteht. Offenbar ist die Ästhetik der Mediantik in Verbindung mit einem großen symphonischen Orchestersatz besonders gut geeignet, große mystische Themen (Zauberei, Fragen nach Gut und Böse etc.) emotional zu besetzen. Sowohl die Größe des Orchesterapparates, seine in der Regel in einem großen Hallraum schwimmende Unendlichkeit wie auch die großen gleichsam nach allen Richtungen offenen harmonischen Räume der Mediantik scheinen eine perfekte Symbiose einzugehen, um dem Kino- (und Opern-) Besucher die fantastischen Zauberwelten von Mittelerde, Narnia oder Hogwarts nahezubringen.

¹⁶² Ebd., S. 292.

Ohnehin ist die Musik immer schon der beste Begleiter von Zauberei, mystischen Geschehnissen und magischen Ritualen gewesen. Besonders in Momenten magischer Verwandlungen, okkulten Transformationsrituale sowie Zeitreisen übernimmt sie traditionellerweise vollständig die Erzählerrolle¹⁶³ und wird dabei prototypisch von Medianten aller Art begleitet.¹⁶⁴

Was ist nun aber der Grund für einen derartigen Boom von Zaubergeschichten, warum üben Geschichten wie die des Zauberlehrlings Harry Potter eine derartige Faszination auf eine ganze Generation von Kindern aus bzw. warum ist das Identifikationspotential dieser Geschichten derart hoch? Was lässt uns vor Zauberern wie Saruman besonders erschauern und warum vertrauen wir solchen wie Gandalf? Ist Zauberei vielleicht einer der wenigen Bereiche, in denen wir – nachdem wir Gott schon längst für Tod und die Welt zu einem immer wiederkehrenden vorhersehbaren Kreis von Ursache und Wirkung erklärt haben – ein letztes bisschen Unerklärlichkeit, einen Hauch von Schicksal, einen Keim von Vorsehung wiederfinden? In diese Diskussion möchte ich hier neuerlich einsteigen – immer mit dem Hintergedanken der Mediantischen Harmonik, die derartiges unaufhörlich begleitet. Auf diesem Weg gelangen wir vielleicht einmal mehr zu einer sozio-theologischen Erklärung eines ambivalenten musikalischen Phänomens.

Figuren wie Sauron und Gandalf oder Harry Potter und Voldemort sind die Personifizierung der Frage, die die Menschen seit Urzeiten beschäftigt: Wer/wo ist das Böse und wie äußert es sich? Ist das Böse vom Guten zu trennen und gibt es so etwas wie das „absolut Böse?“ Mehrere Analysen in Bezug auf LOTR so wie in Bezug auf Harry Potter kommen zu dem Schluss, dass derartige Fantasygeschichten gezielt nicht das simple manichäische Weltbild des einen absolut Guten gegen den einen absolut Bösen bedienen, sondern immer von einer gleichgewichteten Sichtweise ausgehen. Viel eher ginge es um den Kampf von Mächten, die einmal gut und einmal böse sein können. So scheinen in den Harry Potter Filmen die „guten“ sich lediglich dadurch auszuzeichnen, dass sie sich gegen Voldemort stellen, während andererseits selbst die „Bösen“ eine innergeschichtliche soziale Eigenlogik entwickeln.¹⁶⁵ Bezieht man obendrein all jene Vergehen mitein, die der Leser bei Harry Potter und seinen Gefährten (ebenso wie bei Tolkiens „Gefährten“ und den

¹⁶³ vgl. z.B. die Szene in *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, in dem Harry die Zeitreise durch das Tagebuch des Tom Riddle unternimmt.

¹⁶⁴ In Fernsehserien wie z.B. *Charmed* ist das besonders zu beobachten. Vgl. auch die Verwandlungsszene in Richard Wagners *Parsifal*

¹⁶⁵ vgl. ABANES, Richard: *Harry Potter, Narnia and the Lord of the Rings. What you need to know about Fantasy Books and Movies*, Eugene 2005, S. 276.

„Kings and Queens of Narnia“) ungetadelt durchgehen lässt, weil sie im Auftrag des Guten zur Bekämpfung des Bösen geschehen, entsteht schon fast der Eindruck, es ginge hier nicht mehr um den Kampf zwischen Gut und Böse, sondern nur noch um den Konflikt zwischen dem „schrecklich Bösen“ (Voldemort und seine Anhänger) und einer milderer Form von „gut und böse“ (Harry Potter und seine Anhänger). Dabei erscheint die letzte Gruppe nur deshalb bewundernswert, weil sie der tiefen Boshaftigkeit der ersten gegenübergestellt wird.¹⁶⁶

Da die Diversität der „bösen“ sowie der „guten“ Charaktere derart weit gefächert ist, lässt sie Interpretationen des Rezipienten Raum und schafft komplexe Identifikationsmuster, die sich durch alle Bevölkerungsschichten ziehen können. Jeder kann sozusagen seinen ganz persönlichen Harry Potter lesen, jeder kann seine ganz persönliche Reise nach Hogwarts machen. Dass diese Uneindeutigkeit und Gleichbehandlung von Gut und Böse in den Harry Potter-Geschichten in einer Welt geschieht, die der unsrigen nahezu gleicht (Hogwarts liegt lediglich ein paar Stunden von London entfernt und erinnert auffällig an englische „public schools“), hat eine große Anzahl von Autoren aus der Reserve gelockt, die hier so etwas wie eine Aufforderung zum Okkultismus finden wollen und Angst um die Generation ihrer Kinder haben. Den Grund finden sie in der Verklammerung von realen und fiktionalen Welten: „The distance between Rowling’s fantasy world and real-world occultism is just too short. This issue might be less significant if Rowling’s story occurred in a place far removed from our reality – in a world largely disassociated from the world in which we live (for example, in Narnia or Middle-earth). But Harry Potter takes place in the here and now, just a few hours from London. Unlike Narnia or Middle-earth, Hogwarts is a parallel world rather than another World (per J.K. Rowling);¹⁶⁷ Harry Potter is a fictional tale with a nonfictional backdrop, and it can be accessed by any child at any bookstore or library.“¹⁶⁸ Dieser Vergleich ist in unserem Zusammenhang äußerst interessant, verdeutlicht er doch einen der wesentlichen Unterschiede zwischen einzelnen Fantasystoffen: Abgeschlossene Welten wie Mittelerde könnten anders bewertet werden als solche, die einen direkten Bezug zur gegenwärtigen Wirklichkeit haben (wie neben Harry Potter z.B. auch „Pan’s Labyrinth“, „Alice in Wonderland“, „Avatar“ etc.). Es lässt sich die Frage allerdings auch umdrehen und anschließend an die zu Beginn eingeführte Frage nach einer postmodernen

¹⁶⁶ vgl. ebd., S. 150 ff.

¹⁶⁷ Abanes zitiert in ihrer Fußnote J.K. Rowling: „Narnia is literally a different world, whereas in the Harry books you go into a world within a world that you can see if you happen to belong“. (Ebd., S. 274.)

¹⁶⁸ Ebd., S. 144.

Realitätenkonstruktion gemäß Baudrillard ad absurdum führen: Sind nicht vielleicht die Fantasywelten von Herr der Ringe oder Narnia mit ihren weit ausladenden Landschaften, ihren gefühlsgesteuerten Charakteren und ihren schicksalhaften „Quests“ mittlerweile zur Realität geworden? Bieten sie nicht deutlich mehr Identifikationspotentiale als Talkshows oder Reality-TV, entsprechen sie nicht viel mehr dem „Wahrhaften“ und „Echten“ als die abgehobenen Welten der „Hochglanz-Society“? Die Angst davor, dass die Geschichte von Harry Potter Jugendliche zum Occultismus verleiten und zur Nachahmung magischer Rituale führen soll ist verständlich, jedoch unerheblich: Die okkulte Vertiefung wird in den meisten Fällen die Scheinrealität der Medien nicht verlassen. Das führt zwar zu mehr Umsatz im Fantasy-Geschäft, aber kaum zur realen Nachahmung. Dazu ist die reale Welt viel zu unwirklich geworden und die Simulation viel zu real. Und: Der enorme Zulauf von Esoterikvereinen, okkulten Gruppierungen u. dgl. hat mit Harry Potter nur Sekundär zu tun: Die Geschichte ist nicht der Auslöser sondern selbst lediglich ein Produkt einer Sehnsucht der Menschen, die Leerstelle, die durch die sukzessive Tötung der Institution Gott entstanden ist, wieder aufzufüllen.¹⁶⁹ Sie sehnen sich nach unerklärbaren, absoluten „Wahrheiten“, die in früheren Zeiten von den Religionen geliefert wurden, da sie die Welt, so wie sie wirklich ist, nicht mehr ertragen. „Menschen, die nach einer vernünftigen, guten und schönen Wahrheit suchen, unter deren Vorzeichen sie ihr Leben leben können, jagen einem nicht existenten Ziel nach. Letztlich müssen wir uns selbst täuschen, um mit dieser Tatsache fertigzuwerden. Anders können wir unser Leben nicht meistern.“¹⁷⁰ Nietzsches Denken trifft hier genau den Mittelpunkt der Fantasyproblematik und Blount fasst zusammen, was das in Bezug auf das Genre bedeutet: „Mit dem Tod Gottes ist auch unsere Unschuld und Naivität gestorben. Keine göttliche Offenbarung kann uns dabei helfen, Gutes von Bösem zu unterscheiden; ‚gut‘ und ‚böse‘ sind vielmehr Interpretationen, die wir den Dingen zuschreiben, nicht aber Eigenschaften der Dinge selbst. Die Welt entpuppt sich als ein schrecklicher Ort voller Leiden. Würde dieses Leiden einem höheren Zweck dienen, wären wir vielleicht in der Lage, es zu

¹⁶⁹ „Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt bisher besaß, es ist unter unseren Messern verblutet, - wer wischt dieses Blut von uns ab? Mit welchem Wasser könnten wir uns reinigen? Welche Sühne feiern, welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen? Ist nicht die Größe dieser Tat zu groß für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen?“ (Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Fünftes Buch, 343: Wir Furchtlosen. zitiert bei BLOUNT, Douglas K.: „Überhobbits? Tolkien, Nietzsche und der Wille zur Macht“, in: BASSHAM, Gregory und Eric BRONSON (Hrsg.): *Der Herr der Ringe und die Philosophie*, Stuttgart 2009, S. 9–12, hier S. 131.)

¹⁷⁰ Ebd.

ertragen, doch fatalerweise ist das nicht der Fall. Denn das Leben ist sinnlos, wir können versuchen, durch die Erschaffung von Schönheit besser mit dieser Tatsache fertigzuwerden, aber ändern können wir nichts daran.“¹⁷¹ Die Einzige Lösung ist die Flucht in andere Realitäten, ob sie nun künstlich erzeugt, erträumt oder durch okkulte Riten bewusst hergestellt werden. Das sind die Sühnefeiern, die heiligen Spiele, die Nietzsche vorhergesagt hat. Und besonders in den medialen Welten von Computerspielen u. dgl. machen wir uns am Ende selbst zu Göttern, um die Leerstelle zu füllen, die die Ermordung des einen Gottes offen gelassen hat.

Fast schon zynisch mutet es nun an, wenn wir Wagner in einen ähnlichen Kontext stellen, denn es war gerade Friedrich Nietzsche, der sich enttäuscht von seinem Parsifal abgewendet und damit von Wagner losgesagt hatte. Sein Unverständnis wurzelte in einem grundlegenden Missverständnis der Intention Wagners, das auch Strawinsky, Debussy und einige andere zu jener Zeit befallen hatte. Doch Wagner sah sich nicht als Prediger oder gar Heiland einer neuen Religion sondern lediglich als Künstler, der losgezogen war, um „den Kern der Religion zu retten“.¹⁷² In Bezug auf die heutige Fantasy-Industrie lässt sich das noch viel drastischer darstellen: kein Produzent oder Regisseur will sich als Heilsbringer oder Erretter verstanden wissen, es geht lediglich darum, gesellschaftliche Bedürfnisse zu befriedigen. Vergleicht man Richard Wagner mit Anton Bruckner, wird diese Differenz deutlich: Bruckner wollte sich als die rechte Hand Gottes verstanden wissen und so sind auch seine kompositorischen Arbeiten als hochgradig religiös motiviert einzustufen, Wagner dagegen bekam es am Ende seiner Lebenszeit lediglich mit religiösen, spirituellen Gedanken zu tun, die nicht einmal nur auf das Christentum beschränkt waren, sondern sich – gleich der meisten Hollywoodproduktionen unserer Zeit – unerschiedlichen Symbolen und Ideen aus ganz verschiedenen Denkrichtungen bedienten. Es wurde häufig darauf hingewiesen, dass Wagners von ihm selbst als christliches „Weihfestspiel“ bezeichneter Parsifal ebenso Einflüsse aus buddhistischen Lehren und z.B. Schopenhauers Philosophie beinhaltet. Ebenso verhält es sich mit Filmen wie Harry Potter, Narnia oder Herr der Ringe. Dutzende andere Einflüsse wurden hier akribisch aufgelistet,¹⁷³ obwohl all diese Geschichten

¹⁷¹ Ebd., S. 134.

¹⁷² Richard Wagner, *Religion und Kunst*. (GS X, 211). Siehe dazu Adolf Nowak, *Wagners Parsifal und die Idee der Kunstreligion*, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Richard Wagner. Werk und Wirkung* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 26), Regensburg 1971, S. 161-174 oder Walter Keller, *Parsifal-Variationen*, Tutzing 1979, S. 72 ff. (zitiert und Literaturhinweise entnommen bei FLOROS: „*Studien zur Parsifal-Rezeption*“, S. 16.)

¹⁷³ vgl. die drei schon weiter oben angeführten populären Bücher „Die Philosophie bei Harry Potter“, „Der Herr der Ringe und die Philosophie“ sowie „Harry Potter, Narnia and the Lord of the Rings“

im Mittelpunkt eine Erlöser-zentrierte christliche Erzähldramaturgie aufweisen und ihnen oft von ihren Autoren selbst (wie eben auch Wagner das tut) christliche Intention zugesprochen wird.

Wagners Intention könnte nun ganz ähnlich bewertet werden: Im Grunde geht es nicht um die direkte Vermittlung religiöser Weltanschauungen, sondern viel eher um grundlegende Themen wie Mut, Liebe, Tugendhaftigkeit u. dgl., die anhand einer von allen Menschen gleichermaßen verständlichen Symbolik vermittelt werden sollen. Die Religion ist zwar gewissermaßen Hauptinhalt, lässt aber viel Spielraum zur eigenen Interpretation. Dabei sind die „Konkretionen des Heiligen [...] auf [...] Grenzlinien angesiedelt, die selbst nicht feststehen, sondern RezipientInnen in einen symbolischen Dialog einbeziehen. Dieser Dialog selbst ist unabgeschlossen, er eröffnet einen Semioseprozess, der eine infinitesimale Annäherung an das Symbolisierte in Gang setzen kann.“¹⁷⁴ Auch bei Wagner geht es also nicht direkt um den Ersatz des Heiligen sondern lediglich um eine Annäherung. Dass die Produzenten dieser Werke schließlich jedoch selbst auf dem Podest des Messias landen, lässt sich nicht vermeiden. Ihnen gebührt dieser Platz aber nicht, und doch machen sie es sich darauf zuweilen ganz bequem. So hat denn auch ein besonders kritischer Kommentar zu Wagners Parsifal irgendwie gar nicht so wenig mit unserer Gegenwärtigen Situation in der Medienindustrie zu tun: „(Es ist eine) Anmaßung, die Kirche durch den Kunsttempel und die Bibel durch eine dramatische Dichtung ersetzen zu wollen, welche den Kern derselben verleugnet, es aber nicht verschmäht deren Früchte als eigene Produkte auf den Markt zu tragen! (...) Es ist eine merkwürdige, aber doch nicht wegzuleugnende Erfahrung, daß alle Versuche, die Heilsoffenbarung der Bibel verbessern zu wollen in sich selbst zu Grunde gehen. So wird auch dieses Werk vielleicht durch seine Musik in Verbindung mit manchen schönen Gedanken Vielen zwar weihvolle und genußreiche Stunden verschaffen können, - ein neues Evangelium wird es nimmermehr werden.“¹⁷⁵

Was also bleibt hier als Erkenntnis? Mit der Frage der Kunstreligion verhält es sich wohl weitaus differenzierter, als man zunächst angenommen hatte.

¹⁷⁴ BÖHM: *Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*, S. 125.

¹⁷⁵ Gottlob Boetticher, *Preußisches Jahrbuch* 1882 Bd. 50 S. 76, zitiert bei GROßMANN-VENDRY, Susanne: „Bayreuth in der deutschen Presse“, in: *Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Wagners und seiner Festspiele*, Bd. 2 (1977).

Denny Elfman und James Horner – Actionsequenzen und Ostinati – Mollmediantik historisch bewährt

Verallgemeinert man die prototypische Konfrontation des guten mit dem bösen Zauberer und weitet sie auf alle anderen möglichen Figuren aus, gelangt man schließlich zu dem Punkt, an dem sich alle Großproduktionen schneiden: schicksalhafte Kämpfe zwischen Gut und Böse. Diese Kämpfe finden nicht nur im Fantasygenre statt, es gibt sie überall und es ist schon längst kein Geheimnis mehr, dass lange actionreiche Schlachten als Aushängeschild des großen Hollywoodkinos gelten, welches auch nach mehr als einem Jahrhundert Filmgeschichte noch immer das „Kino der Attraktionen“ ist, in dem riesige Monster, unbesiegbare Maschinen, völlig überlegene Feinde u. dgl. dem vollkommen unterlegen scheinenden Held gegenüberstehen. Der Großteil aller Filme besteht aus einem Dutzend an brutalen Kämpfen und schwindelerregenden Verfolgungsjagden, die sich alle auf den einen Moment im letzten Drittel des Films zuspitzen: dort, wo plötzlich alles zur Ruhe kommt und der Held seinem Erzfeind direkt in die Augen sieht. Diese Ruhe vor dem Showdown ist der eigentliche Höhepunkt jedes Filmes und gleichzeitig der gesamten Unterhaltungsindustrie. Hier trifft das prototypisch Böse auf das prototypisch Gute, hier entscheidet sich, ob die Welt gerettet oder verloren ist. Hier werden Wünsche, Ängste und Hoffnungen auf zwei Personen projiziert, die nun stellvertretend für die ganze Menschheit die Vormachtstellung des Guten verteidigen sollen. Am Ende jedes Harry Potter-Teiles befindet sich ein solcher Kampf zwischen Harry Potter und Voldemort, am Ende jenes Narnia-Teils ein ebensolcher und man wird eineiges an Kreativität aufbringen müssen, um Filme aus der Traumfabrik zu finden, die einen derartigen Endkampf nicht zumindest ansatzweise enthalten.

Die Begleitungsmusik dieser Kämpfe folgt meistens einem ähnlichen Muster: Ostinatobewegungen und rhythmische Pattern, pulsierende Percussion-Elemente und repetitive Akkordmuster in der Regel in Moll. Das ist weder auf das Fantasy-Genre noch auf die symphonische Filmmusik beschränkt.

Auch die Harmonik, die derartigen Szenen unterliegt, ist in den seltensten Fällen auffällig, allzu oft umspielt sie lediglich einen einzigen Akkord. Wenn sie diesen Akkord nun allerdings verlässt, geschieht dies oft in mediantischer Manier. Nach vier oder acht Takten beispielsweise wiederholt sich das Ganze eine kleine Terz höher erneut – oft setzt sich dieses Spiel fort bis zu vollständigen Terzenzirkeln. Ein

Beispiel für eine solche Mediantische Wendung wurde in Kap 5.2 im Umfeld des Narnia-Themas schon erörtert – auch hier handelt es sich um eine entscheidende Schlacht.

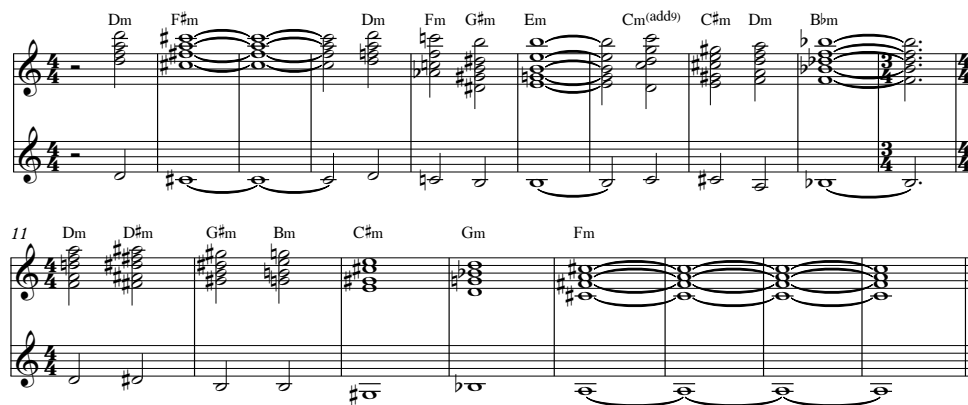
Detaillierte Beispiele aus den untersuchten Filmen zu vertiefen erscheint mir hier wenig sinnvoll, zu banal erscheint diese Technik und zu wenig hat sie letztendlich mit dem Fantasygenre selbst zu tun.

Viel wesentlicher erscheint mir in Bezug auf unsere Diskussion der oben skizzierte Moment der Ruhe und des anschließend sich ergießenden Sturmes zu sein. Hier fördert die Analyse einiger Szenen aus dem Fantasy-Umfeld extrem avancierte mediantische Gebilde zutage, die die Überlegungen zu Gehalt und Gestalt von Mediantik von allgemeinen Leitmotivanalysen weg und hin zu konkreten Szenerien und deren inharenten Gefühlszuständen führen.

Das Equivalent zum Bösen Zauberer aus LOTR oder Parsifal wird in James Cameron's Science-Fiction-Märchen Avatar von einem Militär-Kommandanten verkörpert. Ebenso wie Saruman ist zu Beginn der Geschichte noch nicht klar, auf welcher Seite er steht, erst durch Jakes Eindringen in die Stammeskultur der Navi und sein engagiertes Eintreten zur Errettung des Planeten und der Erhaltung seiner ökologischen Pracht und Vielfalt (der Terminus, der an Umweltschutzorganisationen erinnert, kommt nicht von ungefähr) werden die Verhältnisse deutlich: Colonel Miles Quarich will den Baum, unter dem die Navi leben, dem Erdboden gleichmachen, um an die wertvollen Bodenschätze zu gelangen, die sich darunter befinden. Das würde eine Umsiedlung bzw. in weiterer Folge den Untergang der Kultur der Navi bedeuten, und das werden weder wir, noch der Held Jack Sully einfach so zulassen. Also führt er die Navi in den Kampf gegen einen Gegner, der wie so häufig technisch vollkommen überlegen, jedoch plump, unsensibel und ortsunkunig ist.

Nachdem die alles entscheidende Schlacht nun schon seit einiger Zeit im Gange ist, sieht sich der Colonel gezwungen, selbst an vorderster Front zu kämpfen. Da tritt ihm Neytiri, die Tochter des Häuptlings und große Liebe von Jake Sully, gegenüber. Der Kampf zwischen beiden ist für den Kampf zwischen Gut und Böse fast noch bezeichnender als es der direkte Kampf zwischen Jake Sully und Colonel Quarich ist, denn Jake kämpft im Grund nur in Vertretung für die Navi, Neytiri hingegen ist als Häuptlingstochter sozusagen die Inkarnation des Guten. Als der Kampf schon fast verloren ist, nachdem Neytiri irgendwie halb unter dem Körper einer riesigen Kreatur zu liegen gekommen war, wendet sich das Blatt: Mit all ihren Kräften schafft sie es

doch noch irgendwie, sich zu befreien und richtet nun ihren Pfeil direkt auf das absolute Böse. Die Zeit steht still. Wir spüren unweigerlich: Hier wird das Schicksaal entschieden, hier ist der Wendepunkt, die Ruhe vor dem Sturm. Und: Spätestens jetzt ist es Zeit für Medianten. Ohne auch nur den Anschein eines Themas oder eines Motivs werden nun Mollakkorde in unvergleichlicher mediantischer Manier aufgeboten, wie sie in dieser Art nicht einmal bei Howard Shore zu finden sind. Fast jeder Akkord steht hier in einem Terzverhältnis zu seinem vorherigen und nächsten und erscheint jeweils vollkommen isoliert zu sein. Der Akkordwechsel geht dabei ohne rhythmische Umschweife vonstatten – jeder Akkord wird nach einmaligem Anschlagen einfach an den nächsten gereiht:



Avatar „Endkampf“ (Quelle: Transkription des Autors, *Avatar*, 02:30:02)

Vor allem zu Beginn haben wir es ausschließlich mit mediantischen Verbindungen zu tun, später werden diese dann durch reine Parallelverschiebungen ergänzt, die letztlich in eine funktionale Harmonik münden. Der gemeinsame Ton wird als Charakteristik vernachlässigt, die Gleichgeschlechtlichkeit ist hier das Paradigma, was sich ja auch an den übrigen Parallelverschiebungen zeigt. Die mediantischen Verbindungen selbst enthalten allerdings eine gehaltliche Qualität, die aus den reinen parallelen Verschiebungen nicht derart herauszuhören ist. Der schicksaalshafte Moment des Augenblicks wird durch sie pathetisch überhöht und in eine der Realität völlig losgelösten Zeitlichkeit und Räumlichkeit gestellt. Das Ohr, das sich hier permanent in immer neuen harmonischen Räumen zurechtfinden muss, die, nachdem sie einmal aufgespannt, auch gleich wieder zerstört werden, ist mit einer derartigen Harmonik völlig überfordert und stuft das Ereignis als eine Art „überwältigende“ Situation ein. Durch Mediantik entsteht hier „eine Raumbewegung

des Umherirrens, der Heimatlosigkeit und des Suchens.¹⁷⁶ Obendrein wird dem Zuseher durch das Fehlen des gemeinsamen Tones selbst der letzte zeitliche Bezugspunkt genommen – er befindet sich in einer anderen zeitlichen Dimension. Die Zeitlupe der Bilder und die emotionale Tonmischung¹⁷⁷, die den Zuseher noch mehr in die Illusion eines innerdiegetischen Schlüsselmoments hineinziehen, unterstützen den Gehalt dieses Augenblicks.

Besonders in Bezug auf James Horner fällt nun etwas auf, was bei den anderen bisher untersuchten Beispielen nicht in dieser Schärfe hervorsteht. Im Gegensatz zu John Williams finden sich in seinen vorhergegangenen Arbeiten fast überhaupt keine mediantischen Wendungen.¹⁷⁸ Das ist erstaunlich, wird er gemeinhin doch eher zu den Komponisten vom Schlage eines Hans Zimmer oder eines Danny Elfman gezählt, deren Arbeitsweise nicht mehr an der traditionellen Orchesterpartitur orientiert ist. Die Frage nach dem Warum der Mediantik ist hier also anders zu stellen. Bei John Williams oder Howard Shore könnte eine Antwort womöglich lauten: wir wählen das Mittel der Mediantik einerseits, um dem naturalistischen „Gemälde“ des Films, dessen Optik direkt aus dem 19. Jahrhundert übernommen ist, ein charakteristisches musikalisches Stilmittel aus dem selben Jahrhundert zur Seite zu stellen und andererseits, um eine gehaltliche Größe zu erzeugen, die durch die permanente Gegenüberstellung harmonisch weit entfernter Regionen zustande kommt, trotzdem aber nicht im Sinne einer atonalen Harmonik verstörend wirkt. Ohne James Horner eine derartige Argumentationsweise absprechen zu wollen scheint es doch viel naheliegender, dass sich dieser bei seiner Mediantik nicht auf Prokovieff, Wagner oder Beethoven bezieht sondern vielmehr auf Howard Shore und John Williams. Howard Shore hat mit seiner Verwendung von Mollmediantik eine oskargekrönte und über die ganze Welt hochgelobte Partitur geschaffen, die perfekt einer entfernten Fantasywelt entsprungen zu sein scheint und damit – so scheint es, wenn man all die Fantasyfilme untersucht, die nach LOTR entstanden – eine Art verbindliches Vokabular für die musikalische Umsetzung fantastischer Traumwelten vorgelegt. James Horner hat nun seinem eigenen im Grunde sehr simplen und über die Jahre hinweg erstaunlich wenig variierten Orchesterstil (bekannt vor allem durch

¹⁷⁶ SCHNEIDER: *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 135.

¹⁷⁷ Die „emotionale Tonmischung“ blendet im Gegensatz zur „dokumentarischen Mischung“ alle möglichen Arten von Geräuschen, die aufgrund der Sichtbarkeit im Bild eigentlich auch hörbar sein müssten, aus, um dem Zuseher eine „emotionale“ Perspektive aus Sicht der Protagonisten zu ermöglichen. (vgl. hierzu ebd., S. 14 f.)

¹⁷⁸ Diese Feststellung beruht lediglich auf meiner persönlichen Einschätzung in Bezug auf die bekannten Partituren von James Horner, die ich sehr gut kenne. Sie ist allerdings unvollständig, da ich nicht alle Partituren von ihm analysiert habe.

die Musik zu „Braveheart“ und „Titanic“) um das Stilmittel der Mediantik erweitert und ihn so von der historischen Wirklichkeit des mittelalterlichen Heldenepos und des neuzeitlichen Liebesdramas in eine ferne, unbekannte Welt verlegt. Insofern liegt Jan Zwilling in seiner Kritik nicht ganz richtig, wenn er bemängelt, dass es Horner an einem roten Faden mangle.¹⁷⁹ In seinem Kommentar macht sich viel eher die symptomatische Fixiertheit auf das Thema der Instrumentation im Bereich des Sprechens und Schreibens über Filmmusik bemerkbar, die auch Komponisten in der Regel befällt, wenn sie über ihre Arbeit sprechen sollen (was sie nämlich meistens gar nicht wollen!). Und das wiederum widerspiegelt die gegenwärtige Situation der Filmmusikforschung: weil weder den Rezipienten, noch den Kolumnisten und nicht einmal den Forschern (die oft nicht aus der Musik- sondern aus der Filmwissenschaft kommen) Kenntnis komplexer musikalischer Strukturen zugetraut wird, wird immer nur über das gesprochen, was ohnehin offensichtlich ist: Dass wir z.B. in Verbindung mit einem indianerähnlichen Stamm auf einem fremden Planeten „dekorative Panflöten, Tinwhistle und Shakuhachi“¹⁸⁰ hören, hingegen in Verbindung mit dem Militär Blechbläser und Fanfaren. Andere Parameter des musikalischen Ausdrucks wie Harmonik und Dynamik, die ALLE bekannten Filmmusikkomponisten (inklusive den „weniger traditionellen“ wie Hans Zimmer, James Newton Howard, Harry Gregson Williams etc.) ebenso virtuos beherrschen, werden dabei immer ausgeklammert. Dieser Missstand ist aber keinesfalls nur der Filmmusik anzuhängen, auch die traditionelle Musikwissenschaft lässt das Thema der Harmonik ganz gerne außen vor.¹⁸¹

Dabei könnte für James Horner im Falle von „Avatar“ die Instrumentation tatsächlich zeitweise zur Nebensache geworden sein. Zumindest scheint es so, besonders wenn man das oben analysierte Beispiel genauer betrachtet: Die Harmonik ist das alles beherrschende Element, welches hier sogar das in der Filmmusik gemeinhin wichtigste Element, die Motivik, vollkommen verdrängt. Die Instrumentation wird damit zur Nebensache, was ihr gut tut, da sie in diesem Fall tatsächlich nicht mehr geleistet hat als das, was De La Motte / Emons schon in Bezug auf Max Steiners Musik zu „King Kong und die weiße Frau“ bemängelt hatten: „Vollends dort, wo sich

¹⁷⁹ „Dramatischer wird es lediglich, wenn es lauter wird, an packenden Orchestrationseinfällen hat Horner in den ersten 20 Minuten der Musik wenig zu bieten.“ Desweiteren fände Horner „keinen Weg, die Instrumentation so variabel zu handhaben, dass nicht nur bloße Lautstärkeangaben die Dramaturgie der Musik bestimmen.“ (ZWILLING, Jan: „Avatar – Eine Effektschlacht und ihre Musik“ (12.11.2009), <http://www.original-score.de/index.php/site/special/avatar/> [abgerufen am 15.03.2012].)

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ vgl. hierzu z.B. KREFT: „Die Harmonik Anton Bruckners“, Bd 1, S. 18–23, im speziellen das Kapitel „Die Problematik harmonischer Phänomene“.

musikalisches Brauchtum unmittelbarer Nachprüfung entzieht, [...] schrumpft seine musikalische Zeichnung auf eine Mixtur beliebiger ethnologischer Versatzstücke zusammen, der es lediglich darum geht, zivilisationsfreie Barberei schlechthin zu illustrieren, wobei sie das angeblich Unbändige ins Schema viertaktiger Perioden zwingt.“¹⁸²

Wenngleich Horners Partitur also in Bezug auf die Motivik und vor allem in Bezug auf die Instrumentation nichts weltbewegend avanciertes nachzusagen ist, ja letztere tatsächlich relativ plump in altgedientem folklorischen Instrumentarium daherkommt, zeigt die harmonische Analyse doch eine Tendenz, die sich durchaus verallgemeinern lässt: Bekommt ein Komponist den Auftrag zu einem Film, der im engeren Sinne dem Fantasy-Genre zugeordnet werden kann, weil in ihm auf ähnlich rätselhafte Weise wie in *Mittelerde* drachenähnliche Kreaturen, Drolle, Elfen oder Orks herumlaufen, könnte eines der möglichen Mittel zur Umsetzung die Technik der Mediantik sein. Denn wenn diese schon nicht mehr Assoziationen mit *Kundry* oder *Saruman* hervorrufen, so sind sie doch in jener Generation, die mit den *Harry Potter*-Figuren und den *Herr der Ringe*-Charakteren groß geworden ist untrennbar mit diesen verknüpft.¹⁸³ Frei nach dem Hollywood-Motto, „if it works, do it again“, das schon seit Beginn des Studiosystems in den 1930er Jahren gilt, lässt sich mediantische Harmonik (besonders nach dem fulminanten Erfolg der *LOTR*-Filmmusik) also durchaus als simple Wiederholung verstehen und wie in den frühen Jahren auf eine konservative Fortschrittsangst zurückführen: „In other words, there [is] a general reluctance to try new things, and a conservative desire to use what was tried and proven both in film making and in music.“¹⁸⁴

Womöglich ist auch Danny Elfman in ebendiesem Kontext zu verstehen, wenn er in einer Szenerie (die der eben beschriebenen in Cameron's „*Avatar*“ sehr ähnlich ist) in seiner Partitur zu Tim Burton's „*Alice in Wonderland*“ genau die gleichen Mittel verwendet. Zwar befindet sich diese Situation nicht im letzten sondern im ersten Drittel des Filmes, doch ist sie von der Dramaturgie beinahe ident: nachdem Alice das fantastische „*Unterland*“ zum ersten mal betreten hat, taucht schon bald der erste Feind auf: ein stämmiges Monsterwesen mit dem Verhalten eines hungrigen Löwen, das sich sogleich auf Alice stürzen will. Und schon befinden wir uns wieder

¹⁸² MOTTE/DE LA/EMONS: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, S. 126.

¹⁸³ Um dies zu beweisen würde eine einfache empirische Studie genügen, in denen Probanden Mollmedianten vorgespielt und die erste spontane Assoziation abgefragt würden.

¹⁸⁴ RICHARDS, Davis: *Complete Guide to Film Scoring. The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*, Boston 1999, S. 34.

mitten im Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen. Zunächst wird das Ankommen des Monsters mit Ostinatostreichern unerstützt, die ersten Drohgebärden dramatisch hervorgehoben. Dann kommt es zum charakteristischen Stillstand, der Ruhe vor dem Sturm. Alice stellt sich einfach vor das Monster hin und bietet ihm Parole. Das Monster erstarrt ganz kurz. Diesen Augenblick nutzt die kleine Haselmaus, klettert auf dessen Kopf und sticht ihm ein Auge aus. Dieser Stich ist grausam und gleichzeitig der Wendepunkt dieses Kampfes. Der Kampf ist eigentlich bereits entschieden, ebenso wie Neytiri hat Alice all ihre Kraft zusammengenommen und sich dem Bösen gestellt, was im Fantasynarrativ bereits einem gewonnenen Kampf gleichkommt. Zwar jagt ihr sogleich das Ungeheuer hinterher, doch schon bald muss es erkennen, dass dieser Kampf verloren ist – genauso wie Colonel Quarich letztendlich unterliegt. Den Wendepunkt dieses Kampfes inszeniert Danny Elfman nun genauso wie James Horner. Nach der Vorbereitung durch eine sozusagen durmediantische Terzfallsequenz lässt er ohne ein erkennbares Thema in der Oberstimme parallele Mollakkorde erklingen, fast alle im Terzabstand zueinander (ab Takt 5):

The image displays a musical score for the film 'Alice in Wonderland'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 4-5) includes staves for Violinen, Flöten, Oph.+Chor., Harfe, and Bläser. The second system (measures 6-7) includes staves for Blechbläser and Chor+Orchester. The score shows a key change from E major to D minor between measures 4 and 5. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

Alice in Wonderland - „Bandersnatched“ (Quelle: Transkription des Autors, *Alice in Wonderland*, 00:23:50)

Interessante Wendung ist hier jener mediantische Übergang von Takt 4 zu Takt 5. Er entpuppt sich als eines der wenigen Beispiele für eine nichtdiatonische mediantische Verbindung mit keinem gemeinsamen Ton und besteht somit aus zwei gegengeschlechtlichen Akkorden: Die Verbindung Fis-Dur – D-Moll. Sie fällt genau auf jene Stelle, an der die Maus dem Ungeheuer ins Auge sticht und erfüllt hier gleich mehrere Funktionen gleichzeitig: zum einen vermittelt sie den größtmögliche

Schmerz durch die weitestmöglichste entfernte harmonische Verbindung, andererseits leitet sie das Ende des Kampfes ein, der ab diesem Moment eigentlich schon gewonnen ist. Doch zunächst muss sich der Zuschauer noch durch die Weiten der unzusammenhängenden mediantischen Mollakkorde kämpfen bevor er auf dem B-Moll ein wenig Zeit bekommt sich zu erholen. Der Fluchtweg liegt hier bereits direkt vor uns und wird bei einer vertikalen Kranfahrt immer klarer sichtbar. Jetzt dürfen wir uns kurz ausruhen: Die Verbindung D-Moll – A-Moll erlaubt hier ein wohliges Heimatgefühl, das schon durch die beiden Durchgangstöne c und cis bei der Verbindung B-Moll – D-Moll vorbereitet wurde. Es folgt zwar noch eine zweimalige Verdunkelung nach unten (jeweils um die gr. UM) – der Kampf ist wohl also noch lange nicht endgültig gewonnen – doch wissen wir uns vorerst einmal in Sicherheit.

6. Heiliges – Göttliches – Unendliches – Übersinnliches – Mediantische Rückungen als Ästhetik des Erhabenen

Die Idealisierung der Natur in Form von Musikalischen „Tableaus“

Im letzten Drittel dieser Untersuchung angekommen stellt sich nun die Frage, wie sich aus den vorhergegangenen Analysen einzelner Leitmotive, Figuren und Stimmungen brauchbare Schlüsse in Bezug auf die zu Beginn gestellten Grundfragen ableiten lassen.

Im Hinblick auf die musikalischen Analysen lässt sich bereits folgendes sagen: Obwohl mediantische Verbindungen hier zumeist in Bezug auf konkrete Personen und deren Leitmotive untersucht wurden, lassen sie sich diesen doch nicht ganz so eindeutig zuordnen, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Zu oft tauchen in unterschiedlichen Kontexten ähnliche Wendungen auf und zu oft tauchen andererseits unterschiedliche Wendungen in einem ähnlichen Kontext auf. Die Überschriften der vorangegangenen Kapitel haben schon angedeutet, worum es hier eigentlich geht: Es geht um Gefühlszustände, um Stimmungen. Diese tauchen zwar im Umkreis konkreter Charaktere auf und begleiten diese leitmotivisch, weisen in ihrer inhaltlichen Analyse allerdings über sie hinaus.

Zweierlei spricht also gegen die Behandlung von mediantischer Harmonik als eine eigene leitmotivische Floskel in Bezug auf Personen oder Gegenstände: erstens wird diese im Laufe des jeweiligen Filmes weder variiert noch sonst in irgendeiner Form verändert, zweitens tauchen die selben Wendungen in unterschiedlichen Filmen auf – manchmal in ähnlichen Kontexten, manchmal in völlig verschiedenen. Viel mehr spricht also dafür, die Frage nach dem Sinn der Mediantik aus den Grenzen einzelner Filme zu lösen und sie im Hinblick auf das gesamte Genre und den ihm immanenten Codes zu stellen. Auf diesem Weg könnte man vielleicht in die Nähe einer Antwort auf die zu Beginn aufgeworfene Fragestellung nach einer übergeordneten Leitmotivik nicht im Sinne konkreter Figuren sondern im Sinne eines Filmgenres kommen.¹⁸⁵ Dabei wird es im wesentlichen darum gehen, ob sich die Technik der Mediantik allmählich zu dem entwickelt, was Hansjörg Pauli als

¹⁸⁵ Der Begriff des Leitmotivs scheint mir hierfür immer noch passend zu sein, da ein Motiv nicht unbedingt immer nur eine bestimmte wiedererkennbare melodische Fortschreitung meinen muss sondern auch rein im Sinne der Harmonik gedeutet werden kann. In diesem Sinne wäre auch die Zuordnung einzelner Personen zu bestimmten Tonartencharakteristika z.B. bei Wagner im Sinne eines übergeordneten Leitmotivs zu verstehen.

„Reizvokabel“ bezeichnet hat: „Als Reizvokabeln können musikalische Elemente prinzipiell dann fungieren, wenn sie über Jahrzehnte, oft Jahrhunderte hinweg häufig und in immer gleichem Zusammenhang eingesetzt wurden – so häufig und so gleichsinnig, daß sie schließlich als Zeichen genau diesen Zusammenhang zu signalisieren vermögen, oder anders ausgedrückt: diesen Zusammenhang als Inhalt den Hörer in jedem beliebigen Kontext assoziieren lassen.“¹⁸⁶

Hier soll also die These belegt werden, dass es kurz nach der Jahrtausendwende in der Filmmusik offenbar Tendenzen gab, die spezielle harmonische Technik der Mediantik im Sinne eines Leitmotivs für Fantasy-Welten zu benutzen. Dabei steht vor allem die Frage nach der inhaltlichen Motivation dieser Gepflogenheit im Vordergrund.

An diesem Punkt erschöpft sich das Thema im Sinne der Musiktheorie. Sie bietet innerhalb der eigenen Disziplin keine weiteren Antworten mehr, im Grunde war sie bereits nach der detaillierten harmonischen Analyse nutzlos. Es müssen also Experten aus anderen Fächern herangezogen werden, in unserem Fall der Medienwissenschaft und der Philosophie. Während die Medienwissenschaft sich (zugegebenerweise vor allem als Medienkritik) durch die gesamte Arbeit zieht, möchte ich an diesem Punkt in die Philosophie einsteigen, die uns – so meine ich – als einzige Disziplin plausible Antworten auf die hier gestellten Fragen geben kann. Dazu möchte ich etwas ausholen und auf jenen Text zurückkommen, der mich auf die Idee der Einbeziehung philosophischer Kategorien gebracht hat und gewissermaßen die Grundlage dessen bildet, was ich hier anhand von konkreten Beispielen erarbeitet habe. Es handelt sich um den Text von Helga De La Motte-Haber und Hans Emons, in dem versucht wird, Filmmusik systematisch und kategorisch zu untersuchen und einzuordnen.

In Bezug auf unsere Fragestellungen wird der Text an jener Stelle interessant, wo es um sogenannte „musikalische Tableaus“ geht. „Tableaus“ sind totale Einstellungen, die, oft aus der Vogelperspektive gefilmt – den Blick freigeben auf riesige unendliche Landschaften, Gebirgsmassen, Steppen, Städte und dergleichen. Charakteristisch hierfür ist, dass der Strom der Erzählung für einen Moment unterbrochen wird, um der Szenerie eine „emotionale Deutung“ und dem Zuseher eine kurze Möglichkeit des Durchatmens zu geben. Hierzu zählen wohl auch – wenngleich in sehr kurzer Form – die allseits bekannten „Etablissement-Shots“ bekannter amerikanischer TV-

¹⁸⁶ PAULI, Hansjörg: „*Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*“, in: SCHMIDT, Hans-Christian (Hrsg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, Mainz 1976, S. 91–119, hier S. 108.

Serien, die z.B. die Skyline von New York zeigen. Während letztere allerdings die klare Funktion der geografischen Lagebestimmung haben, sind die meisten Tableaus reine Zurschaustellung filmischer Kitsch-Ästhetik. Sie zeigen nichts und erzählen nichts sondern dienen ausschließlich der Konditionierung bestimmter Gefühle, die, wie ich zeigen möchte, immer gleicher Natur sind. Genau diese Tatsache macht diese „Tableaus“ denn auch in Bezug auf die Filmmusik so interessant: hier wird nichts innerdiegetisch erzählt, stattdessen wird auf der Ebene der emotionalen Suggestion durch die Filmmusik eine Art extradiegetischer Gefühlkonsenz hergestellt.

„Gemeinsam ist all diesen Tableaus das primäre Moment von Statik [...] und die obligatorische Anwesenheit von Musik. Dass ihr Einsatz sich hier geradezu aufdrängt [...] hängt vordergründig damit zusammen, dass ein aktueller Bildton [...] den Gesamteindruck des Tableaus vereinzeln würde, das verallgemeinernde Wesen der Musik aber der stummen und reglosen Natur die Zunge zu lösen und jene Aura zurückzugeben scheint, die mit der Reduzierung auf das Foto verlorgenging. Hintergründig bedeutet es, dass die Idee des Erhabenen, von der kantschen Ästhetik einst am Bilde der Natur entwickelt und vom Film nicht selten zur Monumentalpostkarte reduziert, durch Musik gerettet werden könnte. Dieser erwächst damit eine neue Aufgabe: nicht mehr Bewegung zu imitieren [...], sondern Gefühlsappelle zu formulieren.“¹⁸⁷

Bleiben wir aber – bevor wir dann den philosophischen Verweisen dieses Zitates auf den Grund gehen werden – vorerst bei einer konkreten Kontextualisierung dieser „Tableaus“ in Bezug auf das Fantasy-Genre und erinnern uns an einige der grundlegenden Charakteristika des Fantasy-Films: Fantasyfilme basieren auf Märchen, Sagen oder Legenden und lehnen sich in ihrer Geschichte, ihren Figuren und ihrer Inszenierung an die Tradition von Mythen- und Märchenerzählungen an. Dabei steht besonders das Verhältnis von Mensch/Natur bzw. Mensch/Naturwesen/Geistern etc. im Mittelpunkt, im Gegensatz zum Horror-Film (sexuelle Ängste, erotisch/psychotisch motivierte Bedrohungen) und zum Science Fiction-Genre (soziale Neurosen, Zukunftsängste) gibt es aber in der Regel keinen direkten Bezug zu einer momentanen oder zu erwartenden Realität. Vielmehr

¹⁸⁷ MOTTE/DE LA/EMONS: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, S. 120 f.

handelt es sich um komplexe „Anderswelten“, die eine Flucht aus der Realität in die Fantasie ermöglichen. Die klare Trennung zwischen Gut und Böse dominiert ebenso wie eine einheitliche Erzählstruktur mit dem obligatorischen Happy End am Schluss. Die große Domäne des Fantasyfilms aber sind zweifelsohne seine Bilder, seine großen Bilder.¹⁸⁸ Diese domonieren das Fantasygenre seit jeher in einem unvergleichlichen Ausmaß. Ob riesige Bergketten, grüne Auenlandschaften oder brennende Höllenschluchten, alles muss in größtmöglicher Überhöhung (im wahrsten Sinne des Wortes) gezeigt und zelebriert werden. Prototypisch ist der Fantasyfilm neben dem Science Fiction-Film seit jeher die Spielwiese der Effektabteilungen und Kolorierungslaboratorien der Traumindustrie gewesen und hat sich gleichzeitig als ein Filmgenre etabliert, das optisch irgendwo zwischen naturalistischer Malerei, Computerspiel-Ästhetik und einer Nationalpark-Doku angesiedelt ist. Dabei steht die Würde der Natur als unverrückbares Epizentrum immer im Mittelpunkt.

Das alles zeigt vor allem eines: in diesem Genre steht es besonders gut um die Etablierung solcher „musikalischer Tableaus“, denn Fantasyfilme zeigen überdurchschnittlich häufig Panoramaeinstellungen, die den Blick auf endlose Naturlandschaften freigeben, was der exzessive Einsatz von Musik einerseits erklären und ihn andererseits begründen könnte. Natürlich gibt es noch andere Gründe für den Einsatz von Musik in einem derart hohen Ausmaß. Enjott Schneider z.B. hat das quantitative Auftreten von Filmmusik vor den Hintergrund dreier unterschiedlicher Konzeptionen gestellt und den Typus des „musiklastigen“ Films als „sehr psychisch und innenorientiert“ bezeichnet;¹⁸⁹ diese Adjektive treffen auf das Fantasygenre in hohem Maße zu. Vor allem sind es aber die großen Bilder weit ausladender Naturlandschaften, die den Fantasyfilm prägen und eine Musik notwendig machen, die dem optisch geschaffenen Raum musikalisch entspricht.¹⁹⁰

Der Einsatz des großen symphonischen Orchesterapparates, meistens um Chöre und ethnisches Instrumentarium erweitert, ist also durch die großen Bilder, die Tableaus, eigentlich schon vorgegeben. Andererseits verliert diese direkte Entsprechung natürlich nie den Charakter von Stereotypen, die direkt aus der Programmusik des 19. Jahrhunderts übernommen wurden: „Desgleichen entstammen die musikalischen Patterns für filmische Bergtableaus fast ausnahmslos

¹⁸⁸ vgl. hierzu STRESAU, Norbert: *Der Fantasyfilm*, München 1984; sowie FRIEDRICH: *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm* v. a. S. 9-14.

¹⁸⁹ SCHNEIDER: *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 65 f.

¹⁹⁰ Die enge Entsprechung zwischen optischem Raum und musikalischem Raum im Film hat ebenfalls Schneider gut beschrieben. vgl. ebd., S. 111–137.

den programmatischen Tondichtungen. Seit Liszts Bergsinfonie, vollends seit Strauss' Alpensinfonie sind die in Streichertremoli und kompakten akkordischen Bläsersatz eingebetteten Quart-Quint-Signale von Posaunen und Hörnern zum akustischen Gemeinplatz einer heroischen Gipfelwelt geworden, ob diese nun in der kalifornischen Sierra Nevada liegt [...], im Norden Kanadas [...] oder anderswo.“¹⁹¹ Denken wir bei dieser Beschreibung von Bergtableaus an die Filmmusik zu LOTR zurück, wird deutlich, wie sehr sich der Fantasyfilm derartiger Klischees bewusst bedient. Ebenso das von Theodore Schick beschriebene¹⁹² beinahe einem jeden Fantasyfilm übergeordnete Thema des Konflikts zwischen Zivilisation/Fortschritt/Technik und der Natur findet sich unter dem vagen Titel des Majestätischen auch im Herr der Ringe prototypisch wieder und wird musikalisch in jenem affirmativen Ton umgesetzt, der diesen Tableaus den Beigeschmack von Reklame gibt.¹⁹³

Mediantische Filmmusik als Simulation der Benjamin'schen Aura

Kommen wir nun auf das oben gebrachte Zitat zurück. Darin wird im Prinzip begründet, warum die Musik bei solchen Tableaus eine derart tragende Rolle übernimmt, die so wichtig ist, dass hinter ihr alle anderen möglichen im Bild vorhandenen Geräusche bis zur Gänze verschwinden können. Warum also? Weil durch ihr „verallgemeinerndes Wesen“ der im Bild stumm und fast reglos projizierten Natur plötzlich „jene Aura zurückgegeben scheint, die mit der Reduzierung auf das Foto verloren ging.“ Der Musik wird hier in einem nostalgischen Ton die Rolle eines Erlösers beigemessen, der den zu einer Monumentalpostkarte erstarrten Film zu neuem Leben erwecken kann. Dabei klingt erneut etwas durch, was in dieser Arbeit schon einmal angeklungen ist und hier nochmals eingehender thematisiert werden soll: Der Begriff der Aura, den Walter Benjamin mit Aufkommen des Films sukzessive verschwinden sah. Diese Aura, die das traditionelle Kunstwerk bisher umgeben habe, verflüchtigte sich durch die Eigenart des Films als reproduzierendes Medium und gehe, so Benjamin in seinem viel zitierten Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, für immer verloren.

¹⁹¹ MOTTE/DE LA/EMONS: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, S. 121 f.

¹⁹² SCHICK, Theodore: „Die Schicksalsklüfte: Tolkiens Ringe der Macht und die Bedrohung durch neue Technologien“, in: BASSHAM, Gregory und Eric BRONSON (Hrsg.): *Der Herr der Ringe und die Philosophie*, Stuttgart 2009, S. 43–61.

¹⁹³ vgl. MOTTE/DE LA/EMONS: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, S. 122.

Benjamin bezieht bei seiner Beschreibung ausschließlich die optische Ebene des Films mit ein, woraus sich jener pessimistische Ton ergibt, der den Film als Medium der Masse begreift, das die kontemplative Versenkung des Individuums von vorn herein ausschließt. Dass er weder die Filmmusik noch die Stummfilm-Begleitmusik erwähnt, lässt gleichsam erahnen, dass das Erkennen ihrer Funktionen und Mechanismen seinen Thesen diametral entgegenstehen würde. Schneider hat eindringlich darauf hingewiesen, dass der optische Zugang aufgrund physiognomischer Gegebenheiten des Auges und seinen Verbindungen zu bestimmten Arealen im Gehirn immer einen „wissenschaftlichen“ Abstand behält und erst durch den Ton ein emotionales Eintauchen in eine Szenerie ermöglicht wird.¹⁹⁴ So sieht auch Benjamin im Medium Film jenes Paradoxen, das den Zuseher zum kritischen Begutachter macht, gleichzeitig aber eine genießende Haltung fordert und fördert: „Im Kino fallen kritische und genießende Haltung des Publikums zusammen. Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: Nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen [...] von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt.“¹⁹⁵ Die Kollision zwischen einer kritischen Beobachtungshaltung und einer emotionalen Vereinnahmung ist also im Medium selbst angelegt. Zu jener Massierung muss nun vor allem die Filmmusik gezählt werden. Sie hüllt den Zuseher – im wahrsten Sinne des Wortes – vollkommen ein und steuert penibel seine Gefühlsregungen. Der klassische Test, bei einem Horrorfilm die Augen zu schließen bzw. umgekehrt den Ton stumm zu schalten, versinnbildlicht diese Wirkung. Die Angst mildert sich durch das abhandene Bild keinesfalls, durch einen ausgeschalteten Ton allerdings bekommt fast jede Horror-Situation den Charakter einer Parodie.

Doch irgendwo ist ja jetzt, bleibt man bei Benjamin, eine Art unverwechselbare Aura offenbar wenn schon nicht verloren gegangen so doch unweigerlich verkümmert. Diese Aura ergibt sich aus der Einmaligkeit nicht nur eines Kunstwerkes, sondern auch z.B. eines Gegenstandes, dessen Wert sich im Falle des Kunst- und Antiquitätenhandels über viele Jahre nur auf Grund seiner „Echtheit“, seiner „Einzigartigkeit“ im Sinne seiner Originalität kontinuierlich erhöhen kann. Im Falle der darstellenden Künste wird dieser Wert zum Zeitpunkt der Darbietung z.B. durch den Schauspieler unmittelbar erzeugt und im selben Moment auf das Publikum übertragen. Diese „Echtheit“ in der darstellenden Kunst ist auch durch eine

¹⁹⁴ vgl. SCHNEIDER: *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 30 ff.

¹⁹⁵ BENJAMIN: „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“, S. 33.

Variabilität gekennzeichnet, die durch das Interagieren von Schauspielern und Publikum entsteht und so eine jeweilige Anpassung ermöglicht, die von beiden Seiten aktive Teilhabe fordert.

All das ginge nun verloren, wenn sich zwischen dem Akteur und dem Publikum eine technische Apparatur befände, denn einerseits passiere das Spiel nun nur noch für den Apparat, der nicht mehr reagieren kann, andererseits werde durch ebendiesen die künstlerische Darbietung beliebig oft kopierbar und so das eigentlich Original durch beliebig viele gleichwertige Kopien ersetzt.

Genau hier setzen nun De La Motte / Emons an und bringen die Musik ins Spiel. Um jene Aura irgendwie vor dem völligen Verschwinden zu bewahren, tritt nun die Filmmusik als ein möglicher Retter an ihre Stelle.¹⁹⁶ Dabei ersetzt jedoch die Filmmusik die Aura keinesfalls, schließlich ist auch sie ja nichts weiter als eine im benjaminschen Sinne völlig unoriginelle technische Reproduktion. Sie schafft es vielmehr, das Verschwinden der Aura zu verschleiern. Das tut sie, indem sie bei den Zusehern Gefühlsregungen hervorbringt, deren Wirkung jener der Aura ähnelt bzw. viel stärker ist, was einen Verdeckungseffekt zur Folge hat. Dieses Zusammenspiel wird vor allem an jenem Punkt deutlich, wo es um das eigentliche Spiel, die Mimik des Schauspielers, geht. Musste er im Theater große Gesten ausführen, um bestimmte intensive Gefühlsmomente glaubhaft zu vermitteln, kommt ihm im Film die Musik zur Hilfe. Sie nimmt ihm einen Teil seiner Darstellung ab und stellt ihn damit auf eine Ebene mit Kulissen und Requisiten.¹⁹⁷ Bezeichnenderweise gibt es deshalb auch Filme vollkommen ohne Schauspieler (im Gegensatz zum Theater).

Ähnlich wie De La Motte / Emons sieht auch Andreas Dorschel die Funktion der Filmmusik in genau jenem Versuch, die verloren gegangene Aura des Theaters wieder zurückzugewinnen: „Schauspielmusik hat sich nicht durchgesetzt, weil es ihrer nicht bedarf; der Schauspieler, der lebhaftig agiert, verkörpert die emotionale Temperatur auf der Bühne und braucht kein weiteres Medium zu ihrer Erhöhung oder Abkühlung. Die zum Bild verdünnte Expression im Film aber kompensiert die Musik; den zu Lichtspielen aufgelösten Körpern gibt sie, um es klotzig zu sagen, Relief,

¹⁹⁶ Die Filmmusik ist nicht der Einzige stetige Versuch, die benjaminsche Aura wieder zurückzugewinnen. Andere Versuche sind beispielsweise dort zu beobachten, wo Filmmusik fast gänzlich verschwindet. Im Europäischen Autorenfilm und in der Avantgarde gibt es eine Menge solcher Versuche, durch ausgedehnte Zeitlichkeit und bewusste Leerstellen dem Zuseher aktive Teilhabe und eine art kontemplative Versenkung zu ermöglichen. Durch diese Technik wird sozusagen der Versuch unternommen, die Aura durch den Apparat hindurch zu transportieren und im Kino gleichsam wieder neu entstehen zu lassen. Auf diese Weise rückt auch die Einmaligkeit der Darstellung plötzlich wieder näher und zwar im Sinne der Rezeptionsumgebung, die z.B. durch lange unbewegliche Einstellungen plötzlich an Relevanz gewinnt.

¹⁹⁷ vgl. BENJAMIN: „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“, S. 26.

emotionale Plastik zurück. [...] Einer Landschaft in einer bestimmten Jahreszeit, [...] eigener Ausdruck, ein innerhalb von Grenzen wechselhafter, in der synästhetischen Einheit ihrer von Natur und Kultur hervorgebrachten sichtbaren Gestalten mit anderen sinnlichen Qualitäten, ihrer Düfte etwa oder der Temperatur des Tages. Dieser letzteren beraubt das Bild die Landschaft; Musik aber sucht ihre Atmosphäre in anderer Weise zu rekonstruieren.“¹⁹⁸

Die Überhöhung dieser auf das gesamte Medium Film bezogenen Annahme finden wir nun im Fantasyfilm. Er erhebt die Simulation dieser Aura zum wichtigsten Ausdrucksmittel und verschleiert distanzierte Rezeptionsweisen bewusst. Nicht mehr der Schauspieler selbst ist hier alleiniger Träger der Handlung, es ist in ebensolchem Maße die Natur, die Technik und über alledem die Musik. Der religiösen Komponente kommt hier noch eine weitere Funktion hinzu: Die Filmmusik bringt die Aura wieder zurück, indem sie Erinnerungen an ihren ritualhaften Charakter motiviert und der Säkularisierung der Gesellschaft entgegenzuwirken scheint. Ähnliches hat auch Adorno in Bezug auf Wagners Parsifal erwähnt. Im Grund ginge es auch Wagner in seiner Oper darum, „[...] nicht bloß die musikalischen Gedanken darzustellen, sondern deren Aura mitzukomponieren, wie sie nicht im Augenblick des Vollzugs, sondern dem des Verklingens sich bildet.“¹⁹⁹ Mit dieser Aussage klopfen wir erneut an die Tür des Themas „Wagner und die Filmmusik“, und stellen überrascht fest, dass hier Adorno zu Hause ist. Wagners religiöses „Weihewerk“ trachte demnach auch nach der Wirkung einer solchen Aura, obwohl es diese ja als real existierendes Theater noch gar nicht verloren hatte. Adornos Aussage belegt hier eindeutig, dass es, um entrückende, religiöse, übersinnliche Wirkungen zu erschaffen, tatsächlich mehr bedarf als eben nur dem Spiel eines Darstellers. Wagner erschafft die zusätzliche Aura durch seine Musik und durch die von ihm geforderte Rezeptionssituation mit verstecktem Orchester, akustischer Undifferenziertheit der Instrumente und vollkommener Dunkelheit im Zuschauerraum – eine Situation, die der des Kinos nahezu gleicht.

In Bezug auf diese den traditionellen religiösen Riten nachempfundenen Rezeptions-Pilgerstätten ist denn auch Alexandre Arnoux' Frage nach dem Gebet nicht weit. Sollten vielleicht „all die gewagten Beschreibungen, deren wir uns hiermit bedient

¹⁹⁸ DORSCHER, Andreas: „Was hat Musik im Film zu suchen?“, in: *Studien zur Wertungsforschung 64/Tonspuren. Musik im Film: Fallstudien 1994-2001* (2005), S. 12–20, hier S. 19.

¹⁹⁹ ADORNO, Theodor W.: „Zur Partitur des Parsifal“, in: TIDEMANN, Rolf (Hrsg.): *Musikalische Schriften IV, Gesammelte Schriften*, Bd. 17, Moments musicaux – Impromptus, Frankfurt/Main 1982, S. 47.

haben, auf die Definition des Gebets hinauslaufen?“²⁰⁰ Bewegt man sich entlang sehr früher Überlegungen über das Medium Film tauchen sogar Aussagen auf, die die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Films „wenn nicht geradezu im Sakralen so doch im Übernatürlichen“²⁰¹ finden: „Abgesehen von den kapitalistischen Gründen, die [den Film] daran hindern, eine höhere Seele zu entwickeln, ist es immer wieder die photographierte Realität, diese öde Wiederholung von Straßen, Zimmern, Bars, Restaurants, Bahnhöfen, Automobilen, Stadtbildern, Meeresküsten, die seinen Ausflug ins Kunstreich [...] entscheidend lähmen. Es scheint, als sei er noch nicht zu sich selbst erwacht, zu seinem eigenen Wesen, zu seinen wahren Möglichkeiten, wohin ihm seine andere Art menschlicher Bildnerei folgen kann. Diese Möglichkeiten aber besitzt er in der ihm allein zuteil gewordenen Eignung, das Wunderbare, das Märchenhafte, das Übernatürliche mit den natürlichsten Mitteln und mit bestürzender Überzeugungskraft wahr und wirklich werden zu lassen.“²⁰² Schon Franz Werfel findet also anlässlich eines der ersten Fantasyfilme überhaupt, der Verfilmung von Shakespeares Sommernachtstraum durch Max Reinhard 1934 (übrigens ebenfalls mit mediantischen Wendungen an bezeichnenden Stellen!) im Medium Film Charakteristika vor, die ihn ganz besonders dem Genre Fantasy dienbar machen. Womöglich hat auch er den Verlust der Aura im Sinn, der durch die Erschaffung von übersinnlichen, märchenhaften Szenerien und schließlich den massiven Einsatz symphonischer Filmmusik zumindest verschleiert werden könnte.

Vor allem in Bezug auf den Fantasy-Boom um die Jahrtausendwende ist der Kommentar Werfels nun sehr aufschlussreich. Hat das Kino denn nun endlich seine wahre Bestimmung gefunden? Besonders seitdem das Fernsehen die Wohnzimmer erobert hat ist es bezeichnend, dass die Filmlandschaft von Filmen dominiert ist, die von weit ausladenden Naturlandschaften und musikalischen Tableaus geprägt sind, welche in ihrer Größe nur im Kino selbst adäquat rezipiert werden können. Diese wiederum tragen religiöse Bezugspunkte und sakrale Quellen in sich, die auf eine post-rituelle Gesellschaft ohne Gott (im Sinne Nietzsches) und ohne „Zauber“ (im Sinne der „Entzauberung“ Adornos) treffen. Vor diesem Hintergrund lässt sich jene Filmmusik begreifen, die voll von mediantischen Gebilden und chromatischen Rückungen ist; umgekehrt lassen sich im Sinne Hellmut Kühns aus eben dieser

²⁰⁰ Alexandre Arnoux, *Cinéma*. Paris 1929 S. 28, zitiert bei BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 23.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² WERFEL, Franz: „Kameramann im Elfenreich. Film von Shakespeare und Reinhard“, in: *Neues Wiener Journal*, (8. November 1935), S. 7. bzw. den Kommentar dazu bei BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 23. (er datiert das Zitat fälschlicherweise auf den 15. November 1935)

Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Gegenwart und ihrem Musikbezug ableiten, denn „An der Filmmusik läßt sich die Funktion der Musik in der gegenwärtigen Zeit erkennen. Der Dialog zwischen dem Zuschauer und einem imaginären Inneren wird durch sie befördert, und durch die Filmmusik treten die verborgenen Wünsche der Menschen in das Licht der Analyse.“²⁰³ So gesehen spiegelt sich in der dem Fantasyfilm typischen Musik mit seinen charakteristischen mediantischen Rückungen die Sehnsucht der postsäkularisierten Gesellschaft nach Märchenerzählungen und Heldenepen vom Typus eines religiösen Erlösungsrituals.

Mediantische Harmonik als Ästhetik des Kant'schen Erhabenen

Diese Sehnsucht lässt sich nun in einem noch größeren Rahmen diskutieren, der die Tür zur philosophischen Ästhetik öffnet. Walter Benjamin beschreibt seinen Begriff der Aura in Bezug auf natürliche Gegenstände als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“²⁰⁴ Diese Beschreibung erinnert an die Idee des Erhabenen, die Emmanuel Kant in seiner dritten Kritik am Beispiel der Natur entworfen hat. Ohne diese auch nur einmal zu erwähnen schafft Benjamin die Überleitung von der Aura zum Erhabenen – gewissermaßen also von der Filmwissenschaft in die Philosophie – und trifft dabei genau den Kern der Thematik. Diese „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“, stellt er dabei als die Formulierung des Kultwerts eines Kunstwerks dar: „Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach ‚Ferne so nah es sein mag‘. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.“²⁰⁵ Dieser Abstand zwischen Subjekt und Objekt ist, wie ich noch zeigen werde, einer der wesentlichen Charakteristika des Kant'schen Begriffs vom Erhabenen.

Erinnern wir uns hier jedoch zuvor wieder an den Ausgangstext von De La Motte / Emons. Darin heißt es, dass „die Idee des Erhabenen, von der Kant'schen Ästhetik einst am Bilde der Natur entwickelt und vom Film nicht selten zur Monumentalpostkarte reduziert, durch Musik gerettet werden könnte.“ Damit wird hier bereits deutlich: die Idee des Erhabenen könnte sich in hohem Maße als

²⁰³ KÜHN, Hellmut: „Hinweise auf eine Analyse von Filmmusik“, in: SCHMIDT, Hans-Christian (Hrsg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, Mainz 1976, S. 120–125, hier S. 123.

²⁰⁴ BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 15.

²⁰⁵ Ebd., S. 16.

Erklärungsmodell bei der Annäherung an gehaltliche Fragen im Bereich der Filmtheorie und vor allem im Bereich der Filmmusiktheorie erweisen. Gerade im Umfeld des Fantasy-Genres ergeben sich hier auffallende Synergien.

Kommen wir dabei wieder auf die musikalischen Tableaus zurück und auf die Charakteristik großer Bilder sowie weit ausladender Landschaften, die vor allem den Fantasyfilm um die Jahrtausendwende entscheidend prägen. Sie sind nicht nur Kulisse, sondern viel mehr ständiger innerdiegetischer Über-Bezugspunkt, der den heroisch-pathetischen Charakter des Genres prägt. Denken wir an Herr der Ringe oder Avatar, erscheint es umso deutlicher: das besondere Charakteristikum von Fantasy-Narrativen ist die enge Verbindung von Mensch und Natur, bzw. die Thematisierung der Übermächtigkeit der Naturgewalten, die in Gestalt von riesigen Gebirgsmassen (Herr der Ringe), unendlich scheinenden Steppenlandschaften, feuerspeienden Vulkanen oder riesigen fliegenden Bergen (Avatar) die Leinwand dominieren. Dabei geht es vor allem um eines: unendliche Größe. Das ist die erhabene Natur ganz im Sinne Immanuel Kants: „Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist,“ heißt es da zu Beginn.²⁰⁶ Und schließlich weiter: „Kühne überhangene gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. d. gl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit.“²⁰⁷

Zunächst ist aber Größe relativ, weshalb die Idee des Erhabenen nicht das Große an sich, sondern den Gefühlszustand der Reaktion auf diese meint. Es geht um das Verhältnis von einem Subjekt – mir als Betrachter – zu einem Objekt – der Natur (bei Kant). Dabei beschreibt das Erhabene genau jenes Gefühl, das sich einstellt, wenn sich das Subjekt etwas völlig Übermächtigen – bei Kant der Natur und in unserem Fall einer Abbildung ebendieser – gegenüber sieht und dabei ein überwältigendes Gefühl empfindet.

Dieses Gefühl ist die treibende Kraft hinter Filmen wie Avatar, die die Einbildungskraft beinahe ununterbrochen an ihre Grenze treiben. Das verstärkt die immersiven Tendenzen von Blockbuster-Produktionen um ein vielfaches, da durch

²⁰⁶ KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*, Bd. 10, hrsg. v. Wilhelm WEISCHÉDEL, Frankfurt/Main: Shurkamp Taschenbuch Wissenschaft 57 1974, S. 169 (A 80).

²⁰⁷ Ebd., S. 185 (A185).

die ständige Überforderung der Einbildungskraft das kritische Denken des Zusehers vorübergehend ruhig gestellt ist und gleichzeitig die ureigenen menschlichen Sehnsüchte nach tradierten Mythen befriedigt werden. Kommentare über die Idee des Erhabenen lesen sich wie die Kritiken eines sprachversierten Kinogehers z.B. nach einer Avatar-Vorführung: „Wir fühlen uns erhoben, weil wir uns mit der Naturkraft in Identität setzen, ihre mächtigen Wirkungen gleichsam zu uns selbst rechnen, weil sich unsere Phantasie auf die Fittiche des Sturmes legt und mit ihm dahinbraust, weil wir mit der Höhe uns selbst emporschwingen und in die grenzenlose Ferne hinauswandern. Wir erweitern uns selbst zu einer grenzenlosen Naturmacht.“²⁰⁸

Sprechen wir nun über Filmmusik, haben wir es im Fantasyfilm gleich mit einer doppelten Entsprechung zu tun. Einerseits erzeugt jede orchestrale Filmmusik allein durch ihre Größe und ihre klanglichen Eigenschaften an sich schon erhabene Gefühle (weshalb sich vieles was hier besprochen wird oft mehr auf die Gesamtsituation des Films bezieht als auf das spezielle Genre Fantasy), andererseits werden diese Gefühle durch harmonische und instrumentatorische Techniken in vielen Fällen noch einmal zusätzlich hervorgehoben. Das führt zu einigen Schwierigkeiten bei der Beurteilung musikalischer Analysen. So muss zunächst festgehalten werden, dass uns das Gefühl des Erhabenen (im Kantschen Sinne) selbst ohne orchestrale Filmmusik quer durch alle Massenmedien unaufhörlich begleitet. Andererseits ist der Begriff selbst aufgrund seiner historischen Entwicklung derart vorbelastet, dass er konsequenterweise aus jeder wissenschaftlichen Diskussion herausgehalten werden müsse, wie es James Elkins gefordert hat.²⁰⁹ Da sich diese Arbeit aber gerade um den zentralen Kern des Erhabenen, nämlich seine religiöse, sakrale Ausprägung, dreht und gleichzeitig in genau diesem Begriff der Schlüssel zum gehaltlichen Verständnis mediantischer Harmonik liegen könnte, ist der Verweis und die eingehende Beschäftigung mit der Idee des Erhabenen unverzichtbar.

Die Schwierigkeit besteht nun aber vor allem darin, die mediantische Harmonik in unserem Fall des Fantasygenres in Verbindung zur Idee des Erhabenen zu bringen, ohne dabei zu vernachlässigen, dass es sowohl andere gehaltliche Spielarten von

²⁰⁸ Friedrich Theodor Vischer, *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik*. Frankfurt am Main 1967 (Originalausgabe 1837 mit dem Titel *Über das Erhabene und Komische*), zitiert bei WHYTE, Iain Boyd: „Das Erhabene: eine Einführung“, in: HOFFMANN, Roald und Iain Boyd WHYTE (Hrsg.): *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2010, S. 13–32, hier S. 21.

²⁰⁹ ELKINS, James: „Gegen das Erhabene“, in: HOFFMANN, Roald und Iain Boyd WHYTE (Hrsg.): *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2010, S. 97–130.

Mediantik als auch andere musikalische Umsetzungsformen des Erhabenen gibt. Denn die Entsprechung ist oftmals nicht an konkreten Szenen, Leitmotiven oder Situationen festzumachen, sondern entsteht erst, wenn man – wie hier geschehen – verschiedene Filme des gleichen Genres miteinander vergleicht und plötzlich merkt, dass sich bestimmte harmonische Floskeln zu verselbstständigen scheinen und sich bereits über andere, ähnliche Medien wie Computergames und Fernsehserien in das kulturelle Gedächtnis eingeprägt haben.

Konkret kann man gerade im Bereich des Fantasyfilms dennoch werden, und zwar wenn man die typischen Prologsequenzen untersucht, die einem jeden Fantasy-Narrativ vorangestellt sind. Diese weisen gleich mehrfach sowohl auf den gesamten Film wie auch auf das gesamte Genre zurück: meist erzählen sie kompakt und in pathetisch überhöhter Manier die Vorgeschichte aus der Sicht eines Märchenerzählers, der in irgendeiner Form in der Regel selbst Teil der mythischen Geschichte ist. Dabei spielt die Musik eine ganz wichtige Rolle. Einerseits ergänzt sie die Geschichte des Märchenerzählers durch wertvolle emotionale Kommentare und stellt innerdiegetische Bezüge her (in Form von Leitmotiven), andererseits fällt ihr die Aufgabe zu, innerhalb der ersten paar Minuten des Films das Genre einzugrenzen und dem Zuseher klare Hinweise auf das zu geben, was ihn in den nächsten Stunden erwartet. Im Folgenden soll nun eine solche Anfangssequenz optisch und musikalisch analysiert und in Bezug auf die Idee des Erhabenen gedeutet werden. Die Grundfrage hierbei lautet dabei immer noch: In welchem Verhältnis steht die mediantische Harmonik zum Genre des Fantasyfilms, zu seinen Bildern und zu den Gefühlsregungen, die er provoziert.

James Camerons Avatar beginnt mit einem Flug über tropische Wälder, begleitet von lauten Taikoo-Drums und Ethno-Percussion-Elementen, während die Stimme des Hauptcharakters zu erzählen beginnt: „When I was lying there in the VA hospital, with a big hole blown through the middle of my life, I started having these dreams of flying.“ Prototypisch für die postsäkularisierte Mediengesellschaft beginnt bereits mit dem ersten Satz die Geschichte vom Traum einer anderen Welt, die sich allmählich dorthin bewegt, wo die geträumte Welt wirklicher ist als die Reale. Damit wird Baudrillard in der Person des Jack Sully zu neuem Leben erweckt und James Cameron entpuppt sich durch eine in der Mitte des Films geäußerten Satz als

Medienkritiker der Postmoderne: „Everything is backwards now. Like out there is the true world, and in here is the dream.“²¹⁰

Nach einigen Szenen, die sich offenbar im Inneren einer Raumstation abspielen, entfaltet sich die Ästhetik des Erhabenen schließlich in ihrer vollen Kraft: Zunächst befinden wir uns im Weltall und haben den Ausblick auf ein riesiges Raumschiff. Anschließend sehen wir einen riesigen Planeten, und vor diesem einen kleineren, der offensichtlich das Ziel der Reise ist. Nach dem Eintritt in die Atmosphäre erkennen wir es denn auch mit einigem Erstaunen: hier ist so einiges gleich wie auf der Erde, jedoch in einer erschreckenden Vergrößerung. Die erhabene Szenerie liest sich dabei schon im Drehbuch wie eine direkte Umsetzung der Kant'schen Idee des „schlechthin Großen“ als un-fassbare Darstellung in der Natur: „FLYING OVER A LANDSCAPE of massive cliffs and towering mesas carpeted in rainforest. [...] There are waterfalls, rivers, and distant flocks of WINGED CREATURES.“²¹¹

Untersuchten wir nun die Harmonik der Anfangssequenz detaillierter. Zunächst besteht die Musik aus einem stehenden Fundament C-Moll und einigen Umspielungen. Wir haben bisher nur den Wald und die Großaufnahme eines Gesichts gesehen. Noch nichts – auch nicht in der Musik – deutet direkt auf Science Fiction oder Fantasy hin. Erst als durch ein dominantes Geräusch die Tür der „Kojе“ geöffnet wird, in der der Protagonist offenbar gelegen hatte, und das Bild eine totale Einstellung eines riesigen tunnelförmigen Raumes freigibt, in dem Menschen schwerelos herumschweben, ist klar: wir befinden uns im Weltraum. Durch das Geräusch der Tür wird auch die Musik aus ihrem festgefahrenen C-Moll erweckt und entwickelt im Laufe dieser Innenszene eine mediantische Harmonik: C-Dur – Fis-Dur – A-Moll – Cis-Moll. Gleich zwei Varianten von Medianten finden wir hier aneinandergereiht. Fis-Dur ist die kleine Untermediante von A-Moll, allerdings jene mit keinem gemeinsamen Ton, also harmonisch noch weiter entfernt als die darauf folgende Mediantе, die Verbindung A-Moll – Cis-Moll (gr. OM) mit einem gemeinsamen Ton (e). Sowohl die Bilder, der Dialog wie auch die Musik etablieren an diesem Punkt ganz eindeutig: Wir befinden uns an einem Ort, der außerhalb des Gewöhnlichen und jenseits unserer Vorstellungskraft liegt; es ist sozusagen ein erhabener Ort.

Ab hier werden die Bilder nun immer Größer, immer eindrucksvoller, immer un-fassbarer. Dann folgen Panoramaeinstellungen, also typische Tableaus, die Blicke

²¹⁰ CAMERON, James: *Avatar. Drehbuch*, Los Angeles 2007, S. 66. Im Film: 01:17:42

²¹¹ Ebd., S. 6.

auf Planeten und Raumstationen zeigen und durch markante Trommelwirbel getrennt sind. Nach einigen rückblickenden Erzählversatzstücken und einem längeren harmonischen Spiel mit der Dur- und Mollterz (auf D-Dur/Moll) durchbricht das Raumschiff die Atmosphäre mit einem lauten Knall und wir befinden uns wieder im Inneren bei dem Protagonisten. Nun kommt die Harmonik richtig in Fahrt:

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The chords are indicated above the treble staff. The bass line consists of eighth notes in a steady pattern. The first system shows chords Am, C#m, Eb, Bm, and Dm. The second system shows C#, A#m, C#m, E, Bm, and Dm. The third system shows Abm, Cbm, Ebm, D, Dm, and Ebm. The fourth system shows D, Dm, Bm, Gm, and Bm. The score is marked with measure numbers 6, 11, and 16.

Avatar „You don't dream in cryo..." (Quelle: Transkription des Autors, *Avatar*, 00:03:37)

Es ist äußerst schwierig, die Funktion dieser zahlreichen mediantischen Verbindungen konkret auf die Situation zu beziehen, in der sie angewendet wurden. Sie erzeugen im Moment des Erklingens ein Gefühl des Aufbruchs, des Neuanfangs (die Harmonik wird hier wie so oft von treibenden Ostinatobewegungen tatkräftig unterstützt) und vielleicht auch schon ein Gefühl dafür, dass in diesem Moment eine große Geschichte beginnt, ein Quest ganz im klassischen Sinne. Besonders aber etablieren sie den erhabenen und epischen Charakter des Films. Das fällt dort besonders auf, wo die Musik die erzählerische Oberhand gewinnt, z.B. an jener Stelle, an der das Raumschiff einen riesigen Krater überquert, in dem riesige Maschinen arbeiten. Hier beginnt sich der anfänglich wohlthuende, mehrheitlich positiv konnotierte Bilderfluss in etwas Erschreckendes zu verwandeln, das der menschliche Verstand nicht mehr begreifen kann. Und mit dieser ambivalenten Szenerie setzt eine der Mediantik sehr nahe Harmonik ein: Es-Moll – D-Dur – Es-Moll – D-Dur, also

die wiederholte Aufeinanderfolge eines Mollakkordes gefolgt von jenem Durakkord, der genau einen Halbton darunter liegt (vgl. obiges Notenbeispiel ab Takt 13). Es handelt sich hier zwar weder um gleichgeschlechtliche Akkorde noch um solche, deren Grundtöne im Terzabstand zueinander stehen, die gehaltliche Wirkung ist jedoch der einer mediantischen Rückung beinahe ident, da es innerhalb einer nicht-diatonischen Akkordfolge ebenfalls einen charakteristischen gemeinsamen Ton gibt, der zumeist in der Oberstimme liegen bleibt.

Diese Akkordverbindung hat sich in der Film- und Medienmusik ebenso als Träger erhabener Gefühle bewährt wie die klassischen Medianten. Nicht nur taucht diese Akkordverbindung immer wieder in Computer-basierten Fantasy-Rollenspielen wie „God of War“ oder „Gothic3“ auf²¹² sondern auch vermehrt bei Hans Zimmer und seinen Kollegen aus Santa Monica. Filmscores wie jener zu dem Film „Inception“ (der nicht zufällig durch „entrückende“ Super-Zeitlupen maßgeblich geprägt ist) bauen systematisch auf diesem harmonischen Leitmotiv auf und wären ohne eine solche Harmonik undenkbar.

Der Effekt der Mediantik (und seine Abwandlungen) bleibt also weder auf den Fantasyfilm, noch auf seine Komponisten beschränkt, denn alle großen Blockbuster-Produktionen tragen das Heroische, Epische – allgemein gesprochen: das Erhabene – in sich. Damit ist auch der massive Einsatz symphonischer Filmmusik, die Verwendung harmonischer und klanglicher Parameter aus der Programmmusik des 19. Jahrhunderts so wie die optische Anlehnung an die naturalistische Malerei z.B. eines William Turner oder Caspar David Friedrich, deren Werke ebenso in den Kontext einer Darstellung des Erhabenen einzuordnen sind, erklärbar.²¹³ Die Funktion der Musik ist hierbei klar: Sie erzeugt Gefühlszustände der Entrückung und der heroischen Überhöhung, die besonders bei Fantasy-Märchen wie Avatar gefordert sind. James Cameron bringt das auf den Punkt, wenn er die Anforderungen an seinen Komponisten beschreibt: „There are a number of composers who do that epic heroic thing but to integrate that all organically and always tell the audience exactly what they should be feeling without trying to force them to feel it, it should always accentuate beyond what you're already predisposed to feel.“²¹⁴ Diese Aussage kann man durchaus vor dem Hintergrund der mediantischen Harmonik verstehen, denn mit eben dieser ist es möglich, das Publikum subtil in unterschiedliche Stimmungslagen

²¹² vgl. die Tracks „Opening Sequence“, „Ruinfelds“ und „The Dig“ auf der Soundtrack-CD: Kai Rosenkranz, *Gothic 3. Soundtrack*. Scoreworkers / Piranha 2006

²¹³ vgl. WHYTE: „Das Erhabene: eine Einführung“, S. 17 ff.

²¹⁴ James Cameron, *Avatar. Aufbruch nach Pandora*, Extended Collector's Edition, 3. DVD „Scoring Avatar“ 05:28

zu versetzen, ohne ihm diese brutal aufzuzwingen. Obendrein versorgt sie die Rezipienten mit einer notwendigen Portion spiritueller Momente, ganz im Sinne der neuen Sakralisierung seit der Jahrtausendwende: „I think, he [James Horner] gets to these amazing kind of spiritual moments, he gets to these huge epic heroic moments.“²¹⁵

Wenn wir nun in diesem Sinne die Idee des Erhabenen weiter denken, finden sich bei Kant noch weitere Charakteristika, die sich für eine Deutung des Fantasyfilms bzw. des Films überhaupt besonders eignen. Erinnern wir uns zunächst an die Beschreibung der Natur mit ihren Felsen, Vulkanen, Orkanen u. dgl. und beziehen diese erneut auf die Bilder, die wir aus den hier besprochenen Filmen kennen. Bezeichnend heißt es da bei Kant: „Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden.“²¹⁶ Die von Walter Benjamin beschriebene „Ferne, so nah sie sein mag“, scheint hier unmissverständlich durch, womit sich diese Charakteristik des Erhabenen leicht im Kontext diverser Kinotheorien lesen lässt: wir befinden uns im dunklen Kinosall, umhüllt von schwülstiger, indifferent klingender Musik, wie ein Baby im Mutterleib, und ängstigen uns.²¹⁷ Doch dies ist nur Schein. In Wahrheit wissen wir alle in jedem Moment, dass wir uns in Sicherheit befinden. Der sichere Abstand zur Leinwand ist gegeben und wir können jederzeit den Saal verlassen. Nur die Musik dringt als lästiger Nervenkitzel unendwegt in unser Bewusstsein ein.

Diese Sicherheit, dieser Abstand ist ein zentrales Charakteristikum des Erhabenen bei Kant. Verliert das Subjekt jene Gewissheit der Sicherheit in der Realität z.B. dadurch, dass der „überblickende“ Abstand zum überwältigenden Objekt aufgehoben wird (wenn wir uns also nicht in sicherer Distanz z.B. auf einem gegenüberliegenden Felsen, sondern stattdessen direkt IN einem Vulkan, einem Wasserfall etc. befinden) haben wir es nicht mehr mit einem erhabenen Gefühl, sondern lediglich mit Furcht zu tun, ein Umstand, den auch Edmund Burke beschrieben hatte: „Wenn Gefahr oder Schmerz zu nahe auf uns eindringen, so sind sie unfähig, uns irgendein Frohsein zu verschaffen; sie sind dann schlechthin schrecklich. Aber aus einer gewissen

²¹⁵ ebd.

²¹⁶ KANT: *Kritik der Urteilskraft*, S. 185 (A103).

²¹⁷ „Beim Anblick dieser Lieblingslandschaften ist es ganz so, als *sei ich sicher*, dort gewesen zu sein oder mich dorthin begeben zu müssen. Freud war es, der vom Körper der Mutter gesagt hat, es gebe keinen anderen Ort, von dem sich mit ebenso großer Gewißheit sagen ließe, man sei schon dort gewesen. So geartet wäre mithin das Wesen der (vom Verlangen gewählten) Landschaft: heimlich, in mir die MUTTER wachrufend (in keiner Weise bedrohlich).“ (BARTHES: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, S. 49 f.)

Entfernung und unter gewissen Modifikationen können sie froh machen – und sie tun es wirklich, wie wir alle Tage erfahren.“²¹⁸

So macht nun eben auch der Film uns froh und ganz besonders der Fantasyfilm. Die gewisse Entfernung ist dabei Grundvoraussetzung und womöglich der einzige Grund, warum die Flucht aus der Realität so gut funktioniert. Innerhalb der Scheinrealität der Medien – ob es Fantasyfilme, Computerspiele, Fernsehprogramme oder auch soziale Netzwerke sind – bleibt immer automatisch ein Abstand gewahrt, der dem Konsumenten eine ähnliche Rolle beimisst wie z.B. dem Besucher bei einem Gottesdienst. Er scheint zwar aktiv in das Geschehen eingebunden zu sein, trägt jedoch keine Verantwortung und behält im Prinzip immer die Rolle des außenstehenden Beobachters, obwohl er emotional vollkommen vereinnahmt wird. Die Teilhabe an tradierten Riten und mythenhaften Handlungen fordert seine Einbildungskraft und treibt sie an ihre Grenzen, gleichzeitig beruhigt sie ihn, weil er ihnen lediglich als Beobachter beiwohnt. Das ist die Charakteristik des Erhabenen. Es kann erst durch einen gewissen Abstand entstehen, der durch die Charakteristik der Medien schon vorgegeben ist. Niemand würde tatsächlich mit Pfeil und Bogen bewaffnet in den Wald gehen, um einen Ring im Feuer zu vernichten.

Der Vergleich mit einem Gottesdienst ist nun in mehrerlei Hinsicht anzubringen. Nicht nur ist die rituelle, die Realität überhöhende Inszenierung eine Charakteristik des Erhabenen, sondern überhaupt Religion in ihrer Fixierung auf allmächtige Gottheiten eine zutiefst erhabene Idee. Gott ist sozusagen der Inbegriff des Erhabenen schlechthin. So sind denn auch besonders jene Werke klassischer Musik, die eine direkte Thematisierung von Gott und eine klare Präferenz auf religiöse Kontexte beinhalten eindeutig dem Bereich des Erhabenen zuzuordnen. Im musikalischen Kontext sind hier beispielsweise Verweise auf Hadydns Schöpfung („Kompendium des musikalisch Erhabenen“²¹⁹), Bachs Matthäus-Passion oder auch Liszt's „Oratorium Christus“ üblich, denn diese sind allein schon durch ihren Titel eindeutig religiös motiviert und erhaben konzipiert. Jeglicher religiöser Kontext wird hier zum potentiellen Spielplatz des Erhabenen, da sich genau durch das erhabene Gefühl die Verbildlichung des Undarstellbaren vermeiden lässt. Hegel formuliert das in Bezug auf den Psalm ganz ähnlich: „Solch eine Erhebung und lyrische Erhabenheit enthält

²¹⁸ Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, herausgegeben von Werner Strube, Hamburg 1989, S. 73, zitiert bei WHYTE: „Das Erhabene: eine Einführung“, S. 29 f.

²¹⁹ RIETHMÜLLER, Albrecht: „Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert“, in: *AfMw* 40. Jahrg./1 (1983), S. 38–49, hier S. 39.

ein Außersichsein und wird deshalb weniger zu einem Sichvertiefen in den konkreten Inhalt, so daß die Phantasie in ruhiger Befriedigung die Sache gewähren ließe, als sie sich vielmehr nur zu einem unbestimmten Enthusiasmus steigert, der das dem Bewußtsein Unaussprechliche zur Empfindung und Anschauung zu bringen ringt.“²²⁰ Die Idee des „Unaussprechlichen“, wie sie sich auch durch die Harry-Potter – Geschichten zieht, ist also eine zutiefst erhabene, und der Versuch Harrys, den „Unaussprechlichen“ zu finden, zu stellen und ihm seiner Macht zu entledigen eine Verbildlichung der Säkularisierung – Gott wird gesucht, gefunden und zur Strecke gebracht und zwar durch Sichtbarmachung, Verbildlichung und wissenschaftliche Sezierung. Gott ist nicht Tod, jedoch nicht mehr erhaben, und damit eben auch nur ein Mensch.

Die Unmöglichkeit der Benennung und Bezeichnungslosigkeit ist dem Begriff des Erhabenen inhärent und ist außerdem das, was die Musik von anderen Künsten unterscheidet. Der hier subsummierte Begriff lautet „Besinnungslosigkeit“ im Sinne einer Erhebung, in Form einer Übersinnlichkeit. Jede Form von übersinnlicher Idee ist dabei eine Erhabene und lässt sich letztlich auf Kants Entwurf zurückführen: „Buchstäblich genommen, und logisch betrachtet, können Ideen nicht dargestellt werden. Aber, wenn wir unser empirisches Vorstellungsvermögen [...] für die Anschauung der Natur erweitern: so tritt unausbleiblich die Vernunft hinzu [...] und bringt die, obzwar vergebliche, Bestrebung des Gemüts hervor, die Vorstellung der Sinne diesen angemessen zu machen. Diese Bestrebung, und das Gefühl der Unerreichbarkeit der Idee durch die Einbildungskraft, ist selbst eine Darstellung der subjektiven Zweckmäßigkeit unseres Gemüts im Gebrauche der Einbildungskraft für dessen übersinnliche Bestimmung, und nötigt uns, subjektiv die Natur selbst in ihrer Totalität, als Darstellung von etwas Übersinnlichem zu denken, ohne diese Darstellung objektiv zu Stande bringen zu können.“²²¹

Mediantik, das Erhabene und Kunstreligion

Desgleichen wurde nun im 19. Jahrhunderts der Begriff des Erhabenen auf jedes erdenkliche Kunstwerk angewandt, weil dieses selbst eine Schaffung des freischwebenden unendlichen Geistes wäre: „Es eint sich in dem Kunstwerke

²²⁰ G. W. Fr. Hegel, *Ästhetik*, hg. von Fr. Bassenge, 2. Aufl., Frankfurt a.M. o. J., II, S. 496 (im Abschnitt über die Lyrik). zitiert bei ebd., S. 49.

²²¹ KANT: *Kritik der Urteilskraft*, S. 195 (A116).

ursprünglich das Endliche der Natürlichkeit mit dem Unendlichen des Geistes zu einem Wesen, und wir erkennen ein Gesetz an, nach welchem der Bildner über die Natur sich erheben soll, ohne sich von ihr zu entfernen.“²²² Damit wird – in letzter Konsequenz – der Künstler selbst zum Priester und seine Kunst zur Religion.

Dem Komponisten fällt dabei eine ganz besondere Rolle zu, denn seine Kunst, die Musik, wurde im 19. Jahrhundert das Paradigma der „Kunstreligion“ schlechthin, und zwar war es konkret die symphonische Musik, deren Geschichte im Anschluss an C. Dahlhaus' *Beethoven-Kritik* gar als eine Geschichte des musikalisch Erhabenen verfasst werden könnte.²²³ „Dabei kann das Ineinandergreifen säkularer und sakraler Momente im musikalisch Erhabenen ebenso hervortreten, wie der Horizont des Zeremoniellen gestreift werden kann, sofern das Erhabene das Zeremonielle sozusagen im Schlepptau führt.“²²⁴ Ganz besonders interessant wird es für unsere Untersuchung in Bezug auf Filmmusik dann schließlich dort, wo das Erhabene in seiner Funktion als ästhetische Kategorie relevant wird.²²⁵ Hier erweist sich der Gedanke der absoluten Musik im 19. Jahrhundert als Problem; dafür macht gerade die Idee des Erhabenen die symphonische Musik dem Film besonders dienbar.

Der direkte Vergleich zwischen Ausprägungen des Fantasyfilms um die Jahrtausendwende mit den Strukturen und Intentionen des Bühnenweihfestspiel „Parsifal“, das generell als das zentrale Werk der Kunstreligiösen Phase um 1900 gilt, ist also nicht nur durch harmonische Eigenarten gerechtfertigt, sondern zeigt überdies eine Verbindungslinie auf, die einen Zusammenhang zwischen der Idee der Kunstreligion im 19. Jahrhundert und den Sakralisierungstendenzen um die Jahrtausendwende herstellt. Schon damals wurde ihr von ihren Vertretern, allen voran Wagner und Liszt, genau das zugesprochen, was Autoren wie Nadine Christina Böhm in Bezug auf Filme wie Harry Potter, Matrix u. dgl. ausführen: da sich die Gesellschaft von den traditionellen religiösen Institutionen allmählich losgelöst und ein weitgehend ent-mythisiertes Leben begonnen hat, soll ihr nun in den Tempeln der Kunst- und Medienrezeption eine Alternative geboten werden. Wagners Festspielhaus war zweifelsohne als solch ein Tempel konzipiert und dass sein Entwurf des Gesamtkunstwerks gerade in diesem Sinne unglaublich nahe an das Gesamtkunstwerk Film rückt, macht auch die Kinos zu potenziellen „Ersatztempeln“ der Neuzeit.

²²² HAND, Ferdinand: *Aesthetik der Tonkunst. Zweiter Teil*, Leipzig 1847, S. 33.

²²³ vgl. RIETHMÜLLER: „*Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert*“, S. 39.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd., S. 40.

Obwohl die mediantische Harmonik in der Literatur bisher noch nicht ausführlich im Kontext der Darstellung des Erhabenen untersucht worden ist, fällt auf, dass viele der Werke, die als erhaben gelten, mediantische Verbindungen enthalten. Das Glaubensthema aus dem „Parsifal“, das Riethmüller untersucht und aufgrund von vier Parametern als erhaben erklärt hat (die Verwendung von Posaunen, das gemäßigte Tempo, der Quartauftakt und der plagale Schluss) wiederholt sich im Vorspiel dreimal jeweils eine kleine Terz höher. Das Thema beginnt im ersten Takt (mit Auftakt) jeweils in Dur und mündet in die jeweilige Dominante im zweiten und dritten Takt. Weil darauf sofort die Wiederholung des Themas eine Terz höher folgt, entsteht zwischen der ursprünglichen Dominante und der folgenden neuen ersten Stufe eine große mediantische Rückung:

Richard Wagner, *Parsifal*: „Glaubensthema“

(Quelle: Kleinmichel Klavierauszug, S. 3, Akkordsymbole vom Autor hinzugefügt)

Ein weiteres schönes Beispiel findet sich in einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden Schrift über die „Aesthetik der Tonkunst“: „Daß Beethoven in seiner neunten Symphonie (Op. 125) und in dem Quatuor in Cis-Moll (Op. 131) Manches aufstellte, was entweder als unerfaßlich oder als ungefällig verworfen wird, schreibt man gewöhnlich nur dem Erlöschen seines Gehörsinns zu, allein möge immerhin die mangelnde Beziehung auf die Hörbarkeit ihn auch verhindert haben überall anschaulich darzustellen, so lag der Hauptgrund in einer Gefühlsabstraction, die sich in das Gebiet einer bloßen Möglichkeit und über die Grenzen nicht allein des Hörbaren, sondern auch der menschlichen Gefühlsweise hinaus verlor, was damals eintreten konnte, als Erfahrungen ihn in sich selbst zurückgescheut hatten , und er vom Leben entfernt mit der Wirklichkeit in Zwiespalt gerathen war.“²²⁶ Hier wird nun

²²⁶ HAND: *Aesthetik der Tonkunst. Zweiter Teil*, S. 29 f.

zwar nur von „unerfaßlichen“ und „ungefälligen“ Wendungen gesprochen, die Beethoven als Abstraktion von etwas komponiert habe, das über die Grenzen „nicht allein des Hörbaren, sondern auch der menschlichen Gefühlsweise“ gehe, es bietet sich aber an, hinter dieser Beschreibung die Idee des Erhabenen zu sehen. Die 9. Symphonie wurde denn auch schon mehrmals in Verbindung mit der Idee des Erhabenen genannt und ebendiese weist in ihrem pathetischen Finale einige heraustretende mediantische Wendungen auf. Vor allem die Akkordfolge C-Dur – F-Dur, F-Dur – D-Dur bei der Textstelle „Such’ ihn überm Sternenzelt“ (Takt 939 ff.) und die Folge A-Dur – F-Dur bei der Textstelle „vor Gott“ ist nicht nur in Bezug auf die Idee des Erhabenen interessant sondern zeigt exemplarisch die gehaltliche Entsprechung der Mediantischen Harmonik im Umfeld religiöser und sakraler Diskurse.²²⁷ Anhand der Mediantik lässt sich dann anschließend gut erkennen, dass Beethoven im Gegensatz zu den anderen Komponisten der Wiener Klassik schon mit einem Ohr in der Romantik saß und auch die Idee der Programmusik in seinen gehaltlichen Überlegungen bereits vorwegnahm: „Beethovens Kompositionsart ist nicht zuletzt dadurch zum Inbegriff von Musik erhoben worden, daß ihr binnenmusikalischer Definitionsprozeß ein Höchstmaß an für die Sinne ad hoc verdeutlichter Sinnfülle erzeugt.“²²⁸ Anschließend an Schneiders unzählige Beispiele²²⁹ kann vor diesem Hintergrund die Mediantik bei Beethoven im Sinne einer gehaltlichen Darstellung des Göttlichen, Übersinnlichen, Erhabenen eindeutig belegt werden. Dabei lassen sich die Aussagen seiner Zeitgenossen auch hier wieder ohne weiteres auf die Musik des Fantasyfilms übertragen. Robert Schumann bezeichnet Beethoven als „aufschwebenden Heiligen“, O. Pander einen mediantischen Übergang „erhaben..., wie nur wenig Irdisches“ und K. Nef kommt zu dem Schluss, dass „unvermittelte Akkordfolgen [...] den Eindruck des Wunderbaren hervor [rufen] und [...] eine erdentrückte, mystische Stimmung [wecken].“²³⁰

Auch in dem von Ferdinand Hand angesprochenen Quartett op. 131 finden sich (am Ende des ersten Satzes) mediantische Rückungen – in Moll; diese sind allerdings als Vorhalt notiert und werden auch jeweils aufgelöst. (Konkret: die Akkordfolge Fis-Moll (mit zusätzlicher None) – D-Moll in Takt 63/64 sowie dieselbe Akkordfolge in Takt 111/112). Die Frage nach einer Darstellung des Göttlichen wird dabei allgemeiner

²²⁷ vgl. SCHNEIDER: „*Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven*“, S. 227.

²²⁸ Hans Heinrich Eggebrecht, *Theorie der ästhetischen Identifikation. Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens*, AfMw 34, 1977 S. 106 zitiert bei ebd., S. 222.

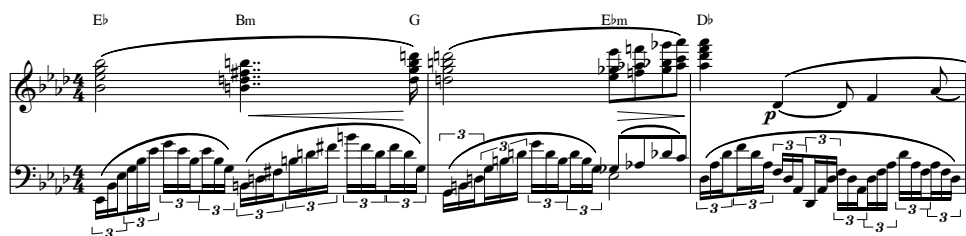
²²⁹ Ebd., S. 227 ff.

²³⁰ Die Zitate sind SCHNEIDER: „*Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven*“ S. 230 entnommen

bzw. müsste hier in anderer Form neu erörtert werden, weil kein direkter textlicher Bezugspunkt besteht, eine Entsprechung in Form der Idee des Erhabenen ist aber allemal zu verzeichnen.

Nach der einleitenden Analyse des Avatar-Prologs in Bezug auf das Erhabene zu Beginn dieses Kapitels möchte ich nun zwei erhabene Szenerien vergleichen, die ich als Prototyp einer erhabenen Darstellung im Sinne des schristlichen Erlösergedankens ansehe. Es handelt sich um die Erlösungssequenz zum einen am Ende des Parsifal und zum anderen im letzten Teil von Herr der Ringe, in dem der heilige Gral enthüllt und das Böse entgültig zu Fall gebracht wird. Die Pompöse Inszenierung des Blockbuster-Kinos ist bei Wagner natürlich nicht zu finden, dennoch ist die Erzeugung des überirdischen, alles übersteigenden Erhabenen in beiden Szenerien gleichermaßen eine Feier des christlichen Erlösungsgedankens und erweist sich als Inbegriff des ästhetischen Fundamentalismus sowohl der Postmoderne wie eben auch des 19. Jahrhunderts.

Nachdem Parsifal mit dem Speer die Umstehenden Ritter und Knappen gesegnet hat, wird der Gral (bei Wagner ein Kelch) enthüllt. Das ist der Augenblick, auf den sich die Geschichte zugespitzt und stellvertretend die ganze Menschheit gewartet hat. Genau in dem Moment, in dem ein Lichtstrahl von oben herab direkt auf den Gral fällt, ertönt das Gral-motiv, das eigentlich durch seine modale Harmonik gekennzeichnet ist.²³¹ Hier wird es allerdings neu harmonisiert. Der Orchesterapparat kann ja nun nicht noch weiter vergrößert werden, ebenso stehen Wagner mögliche tricktechnische Effekte wie in Hollywood nicht zur Verfügung, um dieser Szene einen zusätzlichen Gehalt zu geben. So hat er sich entschieden, mit der Harmonik diesen Inbegriff aller sakralen und erhabenen Rituale gehaltlich hervorzuheben:



Richard Wagner, *Parsifal*: „Gralmotiv“ im Erlösungsmoment

(Quelle: Kleinmichel Klavierauszug, S. 159, Akkordsymbole vom Autor hinzugefügt)

²³¹ vgl. ASMUS: „Die Zeit steht still im Fadenwerk. Zu Wagners Knüpftechnik im Parsifal Unter besonderer Berücksichtigung der Harmonik“, S. 151.

Das Thema Beginnt in Es-Dur, schwenkt aber schon mit dem zweiten Ton zu einem H-Moll – Akkord. Klanglich bedeutet das den Sprung um eine große Terz nach unten, also einen Wechsel in die große UM. Um einen maximalen erhabenen Effekt zu erzeugen kommen hier (was für das 19. Jahrhundert sehr ungewöhnlich ist) mediantische Verbindungen mit keinem gemeinsamen Ton zum Einsatz – diese liegen im Quintenzirkel am weitesten auseinander.

Das folgende G-Dur (immer noch im selben Takt) ist in Bezug auf das vorangegangene H-Moll eine reine Parallele, allerdings ist schon der nächste Ton, der Beginn des Achtelaufgangs am Schluss des Themas, wieder in einer anderen Harmonik, in Es-Moll, gesetzt. Wieder finden wir hier eine mediantische Verschiebung, wieder um eine große Terz nach unten und wieder gibt es keinen gemeinsamen Ton. Erst mit dem letzten Ton und dem akkordischen Des-Dur – Fundament, auf das die schon bekannte modale Harmonik folgt, entspannt sich alles vorläufig. Hier nun sind die Harfe und die Holzbläser Träger des Erhabenen, solange, bis der Chor in sakraler Piano-Dynamik „Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!“ verkündet.

Gehaltlich findet sich die ganze Szenerie wohl nirgendwo treffender Analysiert als in Wollzogens „Leitfaden“. Schon zuvor, als Parsifal mit der Lanze auftritt und Amfortas erkennt, dass es jetzt endlich Rettung gibt, beschreibt er direkt die mediantische Rückung im Gralmotiv: „Hier ist der neue Gralskönig, Parsifal, mit der heilenden Wehr schon eingetreten, und wunderbar wandelt sich die Harmonie des Gralmotives, als öffnete sich jetzt ein neues höheres Reich [...]. Es wandelt sich Alles unter diesem Wunder in das Heilvolle.“²³² Noch viel überschwänglicher aber wird die Beschreibung Wollzogens wenn es um das Ende geht – hier kommt ein sakraler Tonfall zum Vorschein, der vom unkontrollierbaren Gefühl des sakral-Erhabenen vollständig beherrscht wird: „Ein hehrer Glorienschein strömt von oben her in die tiefe Dämmerung des Saales: ‚Höchsten Heiles Wunder!‘ beginnen leise die Chöre [...] und ‚Erlösung dem Erlöser‘ [...] dringt weiter durch die Jünglingschöre bis empor zu den Knaben, die es über die Stimmen Aller hinweg in die höchste Höhe tragen und dort auf lange gehaltenen Tönen wie eine ewige Sonne des Heiles ausstrahlen lassen. [...] Die heilige Taube schwebt segnend über Parsifal’s Haupte, der sanft den Gral vor der aufblickenden Ritterschaft schwenkt; entseelt sinkt Kundry unter

²³² WOLZOGEN: *Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner’schen Dramas*, S. 80.

weihevollen Accorden²³³ zu Boden, und wie nun daraus sogleich das Gralmotiv zu der Huldigung des neuen Königs in feierlichem Glanze hervorgeht, scheint es noch wieder neue, höhere und reinere Sphären göttlicher Wunder aufzuthun. [...] So hüllt eine leuchtende Fülle überirdischer Seligkeit all' das im Dämmer vor unseren Blicken verschwindende Erschaubar-Wirkliche der erhabenen Scene in seinen gleichen himmlischen Äther ein, durch welchen volltönig zum Schlusse nur einzig noch [...] das Erlösungswort des Göttlichen frei zur ewigen Wonne emporsteigt.“²³⁴ Diese Beschreibung ist in unserem Zusammenhang so aufschlussreich, dass es keiner zusätzlichen Erklärung mehr bedarf. Behalten wir sie lediglich im Kopf, wenn wir nun die Erlösungsszene aus dem Dritten Teil der LOTR-Trilogie betrachten.

Hier gibt es einen großen Showdown, bevor Frodo es tatsächlich schafft, den Ring im Feuer des Mount Doom zu zerstören und dieser ist mit allerlei Medianten unterlegt. Den Startschuss für den ersten mediantischen Einsatz gibt Frodo mit den Worten „The ring is mine“. Das hätten wir nicht erwartet, was wird nun wohl passieren? Frodo steckt sich den Ring an und wird unsichtbar. Vor dem lodernden Feuer auf einem Felsen inmitten des Vulkans, an dem gefährlichsten Ort Mittelerdes, beginnt der Kampf erneut, denn Gollum ist auch da. Genau wie Kundry taucht auch Gollum zum Schluss nochmals auf und streckt seine Hand nach dem Gral. Ein erbitteter Kampf beginnt, aus dem Gollum zunächst als Sieger hervorgeht. Wagner hat diese Szenerie durch eine einzige mollmediantische Rückung und eine eindeutige Geste Kundrys wesentlich kürzer gefasst, und doch geht es um das gleiche: selbst so kurz vor der Erlösung ist das Böse immer noch da und trachtet nach dem Ring. Die Szenerie wird durch eine Musik begleitet, die alle Register des Pathetischen, Pompösen und Erhabenen zieht: Das große Symphonieorchester, das durch einen riesigen Chor erweitert wurde, spielt Mollmedianten, schön nacheinander aufgereiht in einem großen Choralsatz:

²³³ gemeint ist hier ebenfalls eine Mollmediantische Verbindung genau an dieser Stelle, die dynamisch stark hervorgehoben ist

²³⁴ WOLZOGEN: *Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas*, S. 81 f.

LOTR 3 - „The End of all Things“ (Quelle: Shore 2004²³⁵, Akkordsymbole vom Autor hinzugefügt)

Diese Medianten sind keinesfalls zufällig genau so gewählt. Sie stellen eine übergeordnete Verbindung zwischen dem Thema des Mount Doom, das ebenfalls auf diesen Akkorden aufbaut, und der Figur des Gollum her, die ja auch – wie oben schon beschrieben – durch Mollmedianten begleitet wird.²³⁶

Als sich Gollum schließlich den Ring gekrallt hat, wird die Mediantik plötzlich ambivalent, denn der zweite Akkord, obwohl im Terzabstand, hat die ersten beiden male die verminderte Quinte f in der Oberstimme, obwohl in der Mittelstimme gleichzeitig ein fis erklingt. Wiederum und zum fast letzten mal wird hier die Problematik des Rings durch die Reibungsästhetik der kleinen Sekunde dargestellt. Das Orchester wird an dieser Stelle leiser und lässt der Singstimme von Renée Fleming den Vortritt, die, begleitet von der mollmediantischen Verbindung Es-Moll (=Dis-Moll) – H-Moll, in elbischer Sprache singt.²³⁷

²³⁵ Jeannette DeLisa, *The Lord of the Rings. The Return of the King. Piano / Vocal / Chords*. Arrangement: . Edmondson, E. Neuburg, J. Worth, T. Warner Bros. Publications 2004

²³⁶ vgl. ADAMS: *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, S. 341.

²³⁷ das Singen in einer für den Zuschauer unverständlichen Sprache ist ebenfalls ein Topos des Erhabenen, der in der Filmmusik schon seit jeher gern angewandt wird. Im Großteil aller Hollywood-Filmmusiken ist der Chor entweder stumm oder singt einen Text in einer unverständlichen Sprache (in deutschen Filmen und Fernsehserien funktioniert englisch auch in diesem Sinn!). Royal S. Brown hat diese Problematik in Bezug auf einen Popsong im filmmusikalischen Kontext untersucht und lokalisiert das Problem aufgrund der Tatsache, dass durch einen verständlichen Text die Musik plötzlich in das Bewusstsein des Zusehers und damit in die Diegese wandere: „If [the tune] has words and is sung, the song, popular or otherwise, works against the unconsummated nature of the musical symbol. Essentially, the very human presence felt through the performance of a vocalist tends to move the musical symbol one step closer towards consummation. And by moving towards

„The Ring's purest celebration“ (Quelle: Adams 2010 S. 342, Akkordsymbole vom Autor hinzugefügt)

Der Ring verglüht schließlich im Lava von Mount Doom, doch Frodo hängt noch hilflos an einem Felsvorsprung. Sam eilt ihm zu Hilfe und als Frodo letztendlich seine Hand ergreift, ist es klar: Die Welt ist gerettet, und Frodo hat es überlebt. Der Quest aller Quests ist getan, jetzt ist es an der Zeit, sich auf den Heimweg zu machen. Das Greifen nach der helfenden Hand bekommt dabei ein ganz besonderes Gewicht, das durch die Musik pompös hervorgehoben wird: alles scheint sich auf diesen Augenblick hin zu bewegen, und im Moment des Ergreifens ertönt unter einem lautem Tusch die Verbindung E-Dur – C-Dur. C-Dur war schon seit jeher die Tonart des strahlens, hier bekommt sie durch die mediantische Verbindung noch einen zusätzlichen sakralen Charakter und wird als erhabene Erlösungstonart zelebriert. Erneut gibt es eine Zäsur in der Musik, die den eigentlich erhabenen Teil vorbereitet: Saurons Turm stürzt unter mächtigem Getöse zusammen, sein Auge explodiert und schließlich fällt alles Böse in sich zusammen. Darunter erklingen die Akkorde A-Dur - Fis-Dur – D-Dur – A-Dur – D-Dur. Nach diesen zu Beginn noch stark hervorgehoben Medianten verflüchtigen diese sich dann allmählich, im Grunde ist die Welt ja nun gerettet. Nur kurz blitzen sie über den in die Erdschluchten stürzenden Orcs mit der Verbindung C-Dur – A-Dur wieder auf, obwohl die erhabene Szenerie noch lange

consummation, the musical symbol also moves towards the universe of the diegesis.“ BROWN, Royal S.: *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley/Los Angeles 1994, S. 40.

nicht zu ende ist.²³⁸ An diesem Punkt zeigt sich die Grenze der Mediantentheorie in Bezug auf das Erhabene. Der Film geht noch einige Zeit fast ohne mediantische Verbindungen weiter und inszeniert das Happy-End ungewöhnlich lang und breit. Dabei haben wir es fast nur noch mit Tableaus zu tun, mit nur ein paar systematisch herausgegriffenen Geräuschen, mit Zeitlupen und hell beleuchteten Naturbildern. Es ist eine Zelebration des Erhabenen par Excellence und doch wurden die Medianten abgelöst durch eine schlichte, modale Harmonik. Das Gefühl des Erhabenen hat sich hier auf eine andere Ebene verlagert, es ist sozusagen vom Zuschauerraum in die Diegese gewandert. Während der sichere Abstand zuvor durch den Umstand erzeugt wurde, dass zwar auf der Leinwand furchterregende Dinge passierten, sich der Zuschauer aber im dunklen Kinosaal sicher fühlen konnte, ist die Sicherheit nun in die Bilder selbst gewandert. Das Gefühl des Erhabenen ist nicht mehr zwischen dem Konsumenten und dem Medium zu orten, sondern befindet sich schon im Bild selbst. Der Schrecken ist – genau wie am Ende des Parsifal – der pompösen Feier einer pathetischen Erlösungszeremonie gewichen. Was übrig bleibt, ist ein sakraler Gefühlskonsenz. Für diesen scheint modale Harmonik tatsächlich angemessener als die ambivalente Technik der mediantischen Rückungen.

²³⁸ vgl. in Bezug auf das Erhabene in der Musik zu Herr der Ringe und im speziellen in Bezug auf diese Szene die Ausführungen bei Alex Ross: „Die für die Rückkehr des Königs, den dritten Teil des Filmepos, komponierte Musik hält Schritt mit dem zunehmend auf das Erhabene abzielenden Stil von Peter Jacksons filmischer Erzählweise. So hebt plötzlich Renée Fleming an zu singen – in der Elvensprache! – während wir sehen, wie die Hobbits dem Mt. Doom entkommen. Wenn der böse Lord Sauron sein verdientes Ende findet, schlagen die düsteren Harmonien des Rings in ihr harmonisches Spiegelbild in Dur um. Die [sic] abrupte harmonische Wechsel erzielt auch hier seinen bewährten Effekt: es ist, wie wenn die Sonne endlich durch die Wolken bricht.“ (Ross: *„Der Herr der Ringe und Der Ring des Nibelungen. Tolkien und Wagner“*, S. 98.)

7. Sakralisierung, Postmoderne und das Erhabene nach der Jahrtausendwende – Zusammenfassung und Ausblick

Resümierend lässt sich hier also zusammenfassen: Das Erhabene der Postmoderne entsteht innerhalb oder an der Schnittstelle zwischen Konsument und Medien und dort zu einem wesentlichen Teil durch den Einsatz episch-heroischer Orchester-Musik.²³⁹ Ich spreche dabei bewusst von einem „Erhabenen in der Postmoderne“, denn besonders dieser Begriff ist immer nur vor dem Hintergrund der Zeit zu sehen, auf die er bezogen wird.²⁴⁰ Genauso verhält es sich auch in Bezug auf Konventionen in der Musik. Besonders in Bezug auf musikalische Analysen ist daher die Frage nach dem Erhabenen eine äußerst riskante, denn das Erhabene ist auf eine musikalische Darstellung angewiesen, die in irgendeiner Form etwas dem Vorstellungsvermögen völlig fremdes, die Einbildungskraft übersteigendes erzeugen, dabei aber nicht vollkommen zerstörend sein darf sondern einen Gegenpol der behüteten Sicherheit anbieten muss. Das bedeutet, dass eine musikalische Darstellung der Idee des Erhabenen immer genau an der Schnittstelle zwischen muskalischem Fortschritt und Konventionen angesiedelt sein muss. Genau diese Schnittstelle aber ist historisch von ständigem Wandel begriffen, da mit dem musikalischen Fortschritt immer auch gleichzeitig eine Gewöhnung an das ehemals Fortschrittliche einhergeht. Musikalische Stilmittel, die zu Bachs Zeiten für Aufregung gesorgt haben, zählten schon zu Zeiten Beethovens zu den Normen, und was vor fünfzig Jahren Avantgarde war zählt heute zu dem klassischen Repertoire des Konzertbetriebes. Allerdings haben sich die einzelnen Parameter unterschiedlich stark verändert: während z.B. die Charakteristika der Instrumentation aufgrund der sich historisch wenig wandelnden Assoziationsmuster und Emotionsbezüge tatsächlich heute noch ähnlich gelten wie vor zweihundert Jahren (der Einsatz der menschlichen Stimme, der Streich- oder auch z. B. der Blasinstrumente ist zumeist

²³⁹ Hierzu lässt sich noch ein anderes Beispiel anführen: Seit dem Aufkommen von Walkman und vor allem seit mp3-Playern u. dgl. umgeben sich die Menschen gerne mit ihrer Lieblingsmusik, vor allem wenn sie in Bewegung sind. Das Gefühl, das entsteht, wenn man z.B. mit einem Orchestersoundtrack oder einem Musikstück, das einen emotional berührt, im Ohr durch die Stadt geht, ist ebenso ein erhabenes. Man fühlt sich „wie in einem Film“. Dabei erzeugt allein die Anwesenheit von Musik eine Distanzierung von der Außenwelt, mit der ein Gefühl der Überlegenheit einhergeht. „Denn, so wie wir zwar an der Unermeßlichkeit der Natur [...] eine Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit fanden: so gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur | außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, dabei die Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte.“ (KANT: *Kritik der Urteilskraft*, S. 185 f. (A103 f.).)

²⁴⁰ vgl. hierzu im groben Überblick RIETHMÜLLER: „*Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert*“, S. 38 f.

immer noch genau gleich motiviert), ist die Harmonik und Melodik einer ständigen Veränderung unterzogen (bis zur Auflösung der Tonalität und weiter). In Bezug auf die Untersuchung des musikalisch Erhabenen bedeutet das also folgendes: Parameter wie die Instrumentation bleiben über die Jahrhunderte oft völlig unverändert erhalten, die Harmonik muss allerdings entsprechend der Schnittstelle zwischen Konvention und Fortschritt ständig neu gewählt werden.

Das gilt nun auch für Musik, die in unserem Fall aus dem 19. Jahrhundert stammt und als Begleitung in die Massenmedien integriert wurde. Symphonische Filmmusik ist somit als Darstellung des Erhabenen nur in Bezug auf einzelne Parameter des musikalischen Ausdrucks mit einer ähnlichen Verwendung im 19. Jahrhundert vergleichbar. Die Instrumentationsparadigmen, der Einsatz von Dynamik oder das Spiel mit der Größe des klanglichen Apparates kann dabei ohne weiteres verglichen werden, die Harmonik allerdings nicht. So lässt sich denn möglicherweise auch erklären, warum sich z.B. in dem analysierten Beispiel Riethmüllers kein Verweis auf mediantische Harmonik findet. Im Verständnis der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (und nur das hat Riethmüller untersucht) galten andere harmonische Wendungen als Erhaben, z.B. die Wendung Tonika – Tonikaparallele, wie es Hirsbrunner in Bezug auf Smetanas „Mein Vaterland“ ausgeführt hat,²⁴¹ oder der Plagalschluss, den Riethmüller in Bezug auf Wagners „Gralsthema“ als Merkmal des Erhabenen anführt.²⁴² Erst durch die enorme Zuspitzung der mediantischen Harmonik in der Filmmusik des Fantasyfilms und der gleichzeitigen sukzessiven Gewöhnung (in Bezug auf das Erhabene also Entwertung) an die oben genannten harmonischen Besonderheiten ist es möglich, in der aufkommenden Mediantik bei Beethoven, Wagner, Bruckner oder Prokofiev erste Ansätze einer Ästhetik des Erhabenen zu entdecken. Diese könnte in der Literatur über jene Musik nur deshalb nicht erkannt und beschrieben worden sein, weil sie in Bezug auf den zeitlichen Kontext des jeweiligen Werkes keine Relevanz hat, ebenso wie vielleicht schon andere Parameter des Erhabenen in der hier besprochenen Filmmusik vorhanden sind, die aber von der mediantischen Harmonik überdeckt und womöglich erst in einigen Jahrzehnten oder Jahrhunderten als relevant erscheinen werden.

Als Ergebnis der vorliegenden Untersuchung ist also einiges zum Vorschein gekommen: ob die Durmediantik bei Howard Shores Thema der Gefährten oder der

²⁴¹ vgl. HIRSBRUNNER, Theo: „Das Erhabene in Bedrich Smetanas „Mein Vaterland“, in: *AfMw*, 41. Jahrg./1 (1984), S. 35–41, hier S. 37.

²⁴² vgl. RIETHMÜLLER: „Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert“, S. 47.

Elfen (LOTR), ob jene bei Harry Gregson-Williams' göttlichem Löwen Azlan, ob die mollmediantischen Übergänge bei dem Hauptthema des Ringes oder von Avatar, ob explizite mollmediantische Wendungen in dem Thema des „Pity of Gollum“ oder in „Gollums Song“, ob zauberhaft verschleierte Hogwards-Mediantik im Stil von John Williams oder dramatische Akkordfolgen bei Kampfsequenzen in Danny Elfmans „Wonderland“, eines haben sie gemeinsam: Allen ist das Moment des Kant'schen Erhabenen inhärent, welches im wesentlichen die Funktion erfüllt, die verloren gegangene Benjamin'sche Aura durch Gefühlsstimulation wieder zurückzuholen. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Situation dramatisch, episch, heroisch oder beängstigend ist, die Ästhetik des Erhabenen bedient all diese Topoi, so lange sie in irgendeiner Form im Kontext von Transzendenz und Übersinnlichkeit erscheinen. Dieser Kontext ist in den Fantasyfilmen der Jahrtausendwende in der Regel gegeben, denn sie erwecken „die Kunst des romantischen Wunders zu neuem Leben; sie streben nach dem Erhabenen.“²⁴³ Obendrein kann dem Fantasygenre der Jahrtausendwende eine exzessive Tendenz der Sakralisierung zugeschrieben werden, die sich in ähnlicher Weise mit Topoi des Göttlichen und Übersinnlichen in der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts wiederfindet. Richard Wagner entpuppt sich dabei wieder einmal als Urvater der symphonischen Filmmusik, oder wenn schon nicht als ein solcher, so doch zumindest als Mittelsmann zwischen „Gustav Mahler und Richard Strauss, [...] nordischem Kolorit (Grieg), nationalrussischer Kunstmusik (Tschaikowsky) und ein wenig panslawischer Betroffenheitsfolklore (Dvořák)“.²⁴⁴ Aufgrund der einzigartigen und exzessiven Verwendung mediantischer Harmonik als eine Floskel des Fantastischen, Übernatürlichen, im weitesten Sinne Erhabenen, und ihrem Auftauchen auch außerhalb der eigentlichen Filmmusik kann sie durchaus im Sinne eines harmonischen Leitmotivs für Fantasywelten verstanden werden, obwohl sie auch in anderen Filmgenres immer wieder Verwendung gefunden hat. Da ihr ein immanenter Bezugspunkt zur Idee des „Göttlichen“ anhaftet, der auch ohne dem Zusammenhang des Fantasyfilms erhalten bleibt, erweist sich die Mediantik in Form symphonischer Filmmusik-Konzerte, Soundtrack-Auskoppelungen und Noteneditionen als zusätzlicher Träger von Sakralisierungstendenzen in der postsäkularisierten Mediengesellschaft und trägt zur Beruhigung des orientierungslosen Konsumenten der Postmoderne bei. Dabei erzeugt die mediantische Filmmusik einen medienübergreifenden Gefühlskonsenz und lässt die

²⁴³ ROSS: „*Der Herr der Ringe und Der Ring des Nibelungen. Tolkien und Wagner*“, S. 100.

²⁴⁴ REINECKE: „*Richard Wagner im Film nach 1945*“, S. 157.

Komponisten von Filmmusik als die christlichen Retter der neuen Welt erscheinen, ebenso wie es den Komponisten der symphonischen Musik und der Oper in der kunstreligiösen Phase des 19. Jahrhunderts zugesprochen wurde: „So auch hat der musikalische Künstler sich über die enge bedingte Wirklichkeit zu erheben, seine Gefühle, obschon auf dem Boden der Wirklichkeit gewonnen, durch die Beziehung auf ein Unendliches gleichsam von den irdischen Schlacken gereinigt, als Abbilder eines rein Geistigen darzustellen. Auch seine Kunst soll eine ideale Schöpfung seyn, in welcher selbst das sinnliche Verlangen und die Leidenschaft als von einem höheren Wesen durchdrungen erscheint. [...] Da findet auch in den Formen der Endlichkeit, also in Tonfolge und Harmonien und Rhythmus ein unendlicher Raum und die zu Bildern der Phantasie gestalteten Ideen werden Tonbilder.“²⁴⁵ Dies alles wird möglich, da sich die Medienproduktion des beginnenden neuen Jahrtausends an den ästhetischen Merkmalen der Kunst des 19. Jahrhunderts orientiert und sich auch die pseudoreligiöse Idee der Kunstreligion auf ihre Weise einverleibt. So lässt sich Riethmüllers Rückblick auf das Erhabene im 19. Jahrhundert – für uns besonders gut verständlich da anhand des Parsifals ausgeführt – fortführen und unverändert in die gegenwärtige Zeit hinüberdenken: „Nicht bloß schlaglichtartig im „Glaubensthema“, nicht bloß im Parsifal als Ganzem, sondern im musikalischen 19. Jahrhundert überhaupt ist das Erhabene das beste Beispiel dafür, daß das Sakrale samt Kult und Zeremonie zwar „säkularisiert“ erscheint, aber auch einer Erhebung des Gemüts dient, die darum um so prekärer ist, weil der Name, in dem sie geschieht, und der Zweck, auf den sie gerichtet ist, ungenannt und undurchschaubar bleiben.“²⁴⁶ Das ist Medienkritik der Musik des 19. Jahrhunderts, die ich in dieser Form auch als Medienkritik der Gegenwart betrachten möchte. Und so verbleibe auch ich mit einer irgendwie kritischen Abwehrhaltung, die nach der einhüllenden Gemütssmassage spätrömantischer Kunstmusik und jenem durch diese irgendwie heraufbeschworenen spirituellen Gefühlskonsens nur noch eine Frage offen lässt: Ist Gott wirklich tot?

²⁴⁵ HAND: *Asthetik der Tonkunst. Zweiter Teil*, S. 34.

²⁴⁶ RIETHMÜLLER: „*Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert*“, S. 48.

8. Literatur

- ABANES, Richard: Harry Potter, Narnia and the Lord of the Rings. What you need to know about Fantasy Books and Movies, Eugene 2005.
- ADAMS, Doug: The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores, Carpentier 2010.
- ADORNO, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1973.
- ADORNO, Theodor W.: „Theorie der Halbbildung“, in: DERS.: Gesammelte Schriften 8 1959 (Soziologische Schriften, I), S. 93–121.
- ADORNO, Theodor W.: „Zur Partitur des Parsifal“, in: TIDEMANN, Rolf (Hrsg.): Musikalische Schriften IV, Gesammelte Schriften, Bd. 17, Moments musicaux – Impromptus, Frankfurt/Main 1982.
- ANGELE, Michael: „GEHEIMNIS. Vom mystischen Schweigen zum ironischen Erzählen“, in: STOCKHAMMER, Robert (Hrsg.): Grenzwerte des Ästhetischen, Baden-Baden: Suhrkamp 2002, S. 58–73.
- ARNHEIM, Rudolf: „In welchen Punkten der Handlung soll Musik einsetzen?“, in: DERS.: Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte Photographie – Film - Rundfunk, Frankfurt 2004, S. 229–231.
- ASMUS, Bernd: „Die Zeit steht still im Fadenwerk. Zu Wagners Knüpftechnik im Parsifal Unter besonderer Berücksichtigung der Harmonik“, in: MAHNKOPF, Claus-Steffen (Hrsg.): Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne, Stuttgart 1999, S. 129–158.
- BALÁSZ, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt 2001.
- BARTHES, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985.
- BASSHAM, Gregory und Eric BRONSON: „Die Weisheit von Mittele Erde. Vorwort“, in: DIES. (Hrsg.): Der Herr der Ringe und die Philosophie, Stuttgart 2009, S. 9–12.
- BAUDRILLARD, Jean: Simulacres et Simulation, Paris 1981.
- BAUER, Hans-Joachim: Wagners „Parsifal“. Kriterien der Kompositionstechnik, München/Salzburg 1978.
- BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: SCHWEPPENHÄUSER, Hermann und Rolf TIDEMANN (Hrsg.): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt 1977, S. 7–44.
- BLANCHET, Robert: Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos, Marburg 2003.
- BLOUNT, Douglas K.: „Überhobbits? Tolkien, Nietzsche und der Wille zur Macht“, in: BASSHAM, Gregory und Eric BRONSON (Hrsg.): Der Herr der Ringe und die Philosophie, Stuttgart 2009, S. 9–12.
- BÖHM, Nadine Christina: Sakrales Sehen. Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende, Bielefeld 2009.
- BROWN, Royal S.: Overtones and Undertones. Reading Film Music, Berkeley/Los Angeles 1994.
- CAMERON, James: Avatar. Drehbuch, Los Angeles 2007.
- DORSCHER, Andreas: „Was hat Musik im Film zu suchen?“, in: Studien zur Wertungsforschung 64/Tonspuren. Musik im Film: Fallstudien 1994-2001 (2005), S. 12–20.
- ELKINS, James: „Gegen das Erhabene“, in: HOFFMANN, Rolf und Iain Boyd WHYTE (Hrsg.): Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst, Berlin 2010, S. 97–130.
- FLOROS, Constantin: „Studien zur Parsifal-Rezeption“, in: Musik-Konzepte 25/München (1982).

- FOUCAULT, Michel: Psychologie und Geisteskrankheit, Frankfurt/Main: Suhrkamp 272 1968.
- FRIEDRICH, Andreas: Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm, Stuttgart 2003.
- GOLDWASSER, Dan: „Interview“, in: Soundtrack.net (11.2006), <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=210> [abgerufen am 04.04.2012].
- GROßMANN-VENDRY, Susanne: „Bayreuth in der deutschen Presse“, Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Wagners und seiner Festspiele, Bd. 2, Regensburg 1977.
- GUNNING, Tom: „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde“, in: STAM, Robert und Toby MILLER (Hrsg.): Film and Theory. An Anthology, Malden 2000, S. 229–235.
- HAND, Ferdinand: Aesthetik der Tonkunst. Zweiter Teil, Leipzig 1847.
- HEIDEGGER, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)“, in: DERS.: Holzwege, Frankfurt 2003, S. 1–74.
- HEIDEGGER, Martin: „Die Zeit des Weltbildes (1938)“, in: DERS.: Holzwege, Frankfurt 2003, S. 75–113.
- HENZEL, Christoph: „Wagner und die Filmmusik“, in: Acta Musicologica 67/1 (2004), S. 89–115.
- HIRSBRUNNER, Theo: „Das Erhabene in Bedrich Smetanas „Mein Vaterland“, in: AfMw 41. Jahrg./1 (1984), S. 35–41.
- HORKHEIMER, Max und Theodor W. ADORNO: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt 2009.
- JACOBS, Heiko: Die dramaturgische Konstruktion des Parsifal von Richard Wagner. Von der Architektur der Partitur zur Architektur auf der Bühne, Frankfurt/Main 2002.
- JEBULAT, Ariane: „Harmonische Systeme des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihre Anwendung auf die Musik Richard Wagners“, in: ZGMTH 4/3 (2007), S. 261–273.
- KANT, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Bd. 10, hrsg. v. Wilhelm WEISCHEDEL, Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 57 1974.
- KEEN, Andrew: The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture, New York 2007.
- KIENZLE, Ulrike: dass wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen, Würzburg 2005.
- KOPP, David: Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music, New York: Cambridge University Press 2002.
- KOSCHORKE, Albrecht: „SYSTEM. Die Ästhetik und das Anfangsproblem“, in: STOCKHAMMER, Robert (Hrsg.): Grenzwerte des Ästhetischen, Baden-Baden: Suhrkamp 2002, S. 146–163.
- KREFT, Ekkehard: „Die Harmonik Anton Bruckners, Bd 1“, in: Beiträge zur europäischen Musikgeschichte Band 14/Frankfurt/Main (2009).
- KÜHN, Hellmut: „Hinweise auf eine Analyse von Filmmusik“, in: SCHMIDT, Hans-Christian (Hrsg.): Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien, Mainz 1976, S. 120–125.
- KURTH, Ernst: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, Bern: Nachdruck der Ausgabe „Max Hesses Verlag Berlin W15“ 1920.
- LEK, Robbert VAN DER und Elicha RENSING: „Filmmusikgeschichte in systematischer Darstellung. Ein Entwurf“, in: AfMw 44. Jahrg.
- LISSA, Zofia: Ästhetik der Filmmusik, Berlin 1956.

- LORENZ, Alfred: „Der musikalische Aufbau von Richard Wagners ‚Parsifal‘“, in: DERS.: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Bd. 4, 2. Auflage, Tutzing 1966.
- MARRAMAO, Giacomo: Die Säkularisierung der westlichen Welt, Frankfurt/Leipzig 1994.
- MOTTE, Helga DE LA und Hans EMONS: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung, München 1980.
- NEUWIRTH, Markus: „Der mediantische Reprisenübergang bei Haydn und einigen seiner Zeitgenossen“, in: ZGMT 6/2-3 (2009).
- PAULI, Hansjörg: „Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss“, in: SCHMIDT, Hans-Christian (Hrsg.): Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien, Mainz 1976, S. 91–119.
- PAULI, Hansjörg: „Funktionen von Filmmusik“, in: MOTTE HABER, Helga DE LA (Hrsg.): Film und Musik. Fünf Kongreßbeiträge und zwei Seminarberichte, Mainz 1993, S. 8–17.
- POLLESCH, René: Liebe ist Kälter als das Kapital, Reinbeck 2009.
- RATZ, Erwin: „Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie“, in: Die Musikforschung Jahrgang IX/2.
- REINECKE, Claudius: „Richard Wagner im Film nach 1945“, in: BERMBACH, Udo und Dieter BORCHMEYER (Hrsg.): Wagner und Fantasy / Hollywood, Würzburg (Wagnerspectrum 2/2008), S. 141–158.
- RETTET, Monika: Filmmusik als Wagners Erbe. Eine vergleichende Analyse von Howard Shores Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie The Lord of the Rings, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache, Wien 2008.
- RICHARDS, Davis: Complete Guide to Film Scoring. The Art and Business of Writing Music for Movies and TV, Boston 1999.
- RIETHMÜLLER, Albrecht: „Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert“, in: AfMw 40. Jahrg./1 (1983), S. 38–49.
- ROSS, Alex: „Der Herr der Ringe und Der Ring des Nibelungen. Tolkien und Wagner“, in: BERMBACH, Udo und Dieter BORCHMEYER (Hrsg.): Wagner und Fantasy / Hollywood, Würzburg (Wagnerspectrum 2/2008), S. 97–103.
- SCHERER, René und Guy HOCQUENGHEM: „Die Umsetzung des Heiligen in die Allegorese. Variationen über Walter Benjamin“, in: KAMPER, Dietmar und Christoph WULF (Hrsg.): Das Heilige. Seine Spur in der Moderne, Frankfurt 1997.
- SCHICK, Theodore: „Die Schicksalsklüfte: Tolkiens Ringe der Macht und die Bedrohung durch neue Technologien“, in: BASSHAM, Gregory und Eric BRONSON (Hrsg.): Der Herr der Ringe und die Philosophie, Stuttgart 2009, S. 43–61.
- SCHNEIDER, Enjott: Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch, Mainz 2005.
- SCHNEIDER, Norbert J.: „Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven“, in: AfMw 35. Jahrg./3 (1978), S. 210–230.
- SHAPIRO, Stephan: „Rassismus im Herrn der Ringe?“ In: Der Spiegel 52 (2002), S. 128.
- STRESAU, Norbert: Der Fantasyfilm, München 1984.
- TOLKIEN, J.R.R.: The Lord Of The Rings Part 1. The Fellowship of the Ring, London 2004.
- TORKEWITZ, Dieter: „Mediantik. Verständnis – Probleme der Beziehung und Benennung – Eine historische Skizze“, in: ZfMth 8. Jahrgang/2 (1977), S. 4–13.

- VILL, Susanne: „Wagner Visionen – Motive aus Werken Richard Wagners in Fantasyfilmen“, in: BERMBACH, Udo und Dieter BORCHMEYER (Hrsg.): Wagner und Fantasy / Hollywood, Würzburg (Wagnerspectrum 2/2008), S. 9–95.
- WERFEL, Franz: „Kameramann im Elfenreich. Film von Shakespeare und Reinhard“, in: Neues Wiener Journal, 8. November 1935 .
- WHYTE, Iain Boyd: „Das Erhabene: eine Einführung“, in: HOFFMANN, Rold und Iain Boyd WHYTE (Hrsg.): Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst, Berlin 2010, S. 13–32.
- WILLIAMS, John: „John Williams interviewed by Craig L. Byrd“, in: Film Score. The Online Magazine of Motion Picture and Television Music Appreciation , <http://www.filmscoremonthly.com/features/williams.asp> [abgerufen am 15.04.2012].
- WOLZOGEN, Hans von: Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas, Leipzig 1882.
- ZWILLING, Jan: „Avatar - Eine Effektschlacht und ihre Musik“ (12.11.2009), <http://www.original-score.de/index.php/site/special/avatar/> [abgerufen am 15.03.2012].

Noteneditionen

- DELISA, Jeannette: „The Lord of the Rings. The two Towers. Piano / Vocal / Chords.“ Arrangement: E. Neuburg, J. Worth, T. Edmondson, Warner Bros. Publications, 2003 (kein Ort angeführt)
- DELISA, Jeannette: „The Lord of the Rings. The Return of the King. Piano / Vocal / Chords.“ Arrangement: . Edmondson, E. Neuburg, J. Worth, T. Warner Bros. Publications 2004 (kein Ort angeführt)
- HORNER, James: „Avatar. Music from the motion picture soundtrack. Piano Solo.“ T C F Music Publishing. Inc., Los Angeles 2009 (kein Arrangeur angeführt)
- KLEINMICHEL, Richard: „Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner. Klavierauszug zu zwei Händen.“ Mainz 1911
- WILLIAMS, John: „Harry Potter Symphonic Suite (Pop Symphonic Band). Harry Potter and the Sorcerer's Stone. Arranged by Robert W. Smith.“, Klavierstimme (optional Celeste oder Synthesizer). Warner Brothers Publications 2001 (kein Ort angeführt)

Medien

- ADAMSON, Andrew: „Die Chroniken von Narnia. Der König von Narnia“, DVD, Walt Disney Studios Home Entertainment / Walden Media, München 2006 (orig. 2005)
- ADAMSON, Andrew: „Die Chroniken von Narnia. Prinz Kaspian von Narnia“, DVD, Disney Studios Home Entertainment / Walden Media, München 2008
- BURTON, Tim: „Alice im Wunderland“, Blue-ray Disc,, Walt Disney Studios Home Entertainment, Frankfurt 2010
- CAMERON, James: „Avatar. Aufbruch nach Pandora“, Extended Collector's Edition, Blue-ray Disc,, Twentieth Century Fox, Frankfurt 2010 (orig. 2009)
- COLUMBUS, Chris: „Harry Potter und der Stein der Weisen“, DVD, Warner Bros. Hamburg 2004 (orig. 2001)

COLUMBUS, Chris: „Harry Potter und die Kammer des Schreckens“, DVD, Warner Bros. Hamburg 2011 (orig. 2002)

COLUMBUS, Chris: „Harry Potter und der Gefangene von Askaban“, DVD, Warner Bros. Hamburg 2004

FANGMEIER, Stefen: „Eragon. Das Vermächtnis der Drachenreiter“, DVD, Twentieth Century Fox, Frankfurt 2008 (orig. 2006)

JACKSON, Peter: „Der Herr der Ringe: Die Gefährten. Special Extended DVD Edition“, New Line Cinema / Warner Home Video, Hamburg 2003 (orig. 2001)

JACKSON, Peter: „Der Herr der Ringe: Die Zwei Türme. Special Extended DVD Edition“, New Line Cinema / Warner Home Video, Hamburg 2003 (orig. 2002)

JACKSON, Peter: „Der Herr der Ringe: Die Rückkehr des Königs. Special Extended DVD Edition“, New Line Cinema / Warner Home Video, Hamburg 2003

ROSENKRANZ, Kai: „Gothic 3. Soundtrack“, CD, Scoreworkers / Piranha, Essen 2006

Lebenslauf

Ausbildung:

1992 – 2004: Wöchentlicher Instrumentalunterricht im Fach Violine

2004: Österreichische Matura mit Schwerpunkt Musik

2005 – 2013: Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien,
Spezialisierung im Bereich Filmmusik, Musikproduktion und Neue Medien

In dieser Zeit Lehrveranstaltungen an anderen Universitäten wie der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (Filmakademie Wien, Institut für Elektroakustik, Institut für Musiksoziologie) sowie am Institut für Theater,- Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien

Themenbereiche: Schnitt von Film und elektronischen Medien, Filmmusik, Filmtheorie, Akustik, Soziologie der Musikproduktion, Digital Storytelling, Youtube, u.a.

Praktika und Tätigkeitsfelder:

2002: 2 Wochen Praktikum im Tonstudio der Firma „DOR-Film“, Wien

2 Wochen Praktikum als Regiehospitant an der Wiener Volksoper

Seit 2006 regelmäßiges Hospitieren in diversen Tonstudios in Wien

Seit 2007 als selbstständiger Musikproduzent, Arrangeur und Tontechniker tätig

2012: Mitarbeit an der Filmmusik zu den internationalen Filmproduktionen „Sherlock Holmes 2 – A Game of Shadows“ und „Madagascar 3 – Europe’s Most Wanted“ als technischer Assistent, Recording Engineer und Music Programmer (Komponist: Hans Zimmer)

Abstract

Die Grundintention dieser Arbeit ist es, ausgehend von einer klassisch-traditionellen musikwissenschaftlichen Detailanalyse eine ästhetische Reflexion über Genregrenzen, Rezeptionskontexte und soziokulturelle Entwicklungen zu ermöglichen. Im Gegensatz zur Kunstmusik erscheint Filmmusik allerdings in ihrem Rezeptionskontext als klingendes Medium und bewegt sich in ihrer Materialität irgendwo zwischen Populärmusik und traditioneller Kunstmusik. Der eigentliche Kern dieser Musik ist nicht mehr im Notentext zu finden, er ist an das Medium Film gebunden und dort auf alle Ewigkeit fixiert. Als Quelle ist also immer der Film selbst heranzuziehen.

So ist diese Arbeit vor allem als ein Experiment mit Gedankenkomplexen zu verstehen, aus deren Konfrontation so etwas wie neue Erkenntnisse erwachsen sollen. Dieser Anspruch bringt eine tendenzielle Unvollständigkeit mit sich, die sich zugegebenermaßen immer dort nach vorne drängt, wo eine etwas differenzierte Darstellung den Grundthesen entgegenlaufen würde.

Untersucht wird die Filmmusik einer Hand voll Filme aus dem Bereich des Fantasyfilms, die innerhalb eines Zeitraumes von etwa 10 Jahren veröffentlicht wurden. Durch Quervergleiche einzelner Motive, Themen und harmonischer Strukturen soll ein übergeordneter Zusammenhang hergestellt werden, der sich dann mit Beispielen aus der traditionellen Musikgeschichte ergänzen bzw. belegen lässt. Anhand von typischen Stimmungsbildern und etablierten Topoi wird so versucht, den wachsenden Bereich der Filmmusiktheorie um ein paar assoziative Gedankengänge zu bereichern, die zwar bisweilen argumentativ widerlegt werden könnten, jedoch aufgrund ihrer verblüffenden Zusammenhänge irgendwie dennoch lohnend erscheinen.

Neben der Musiktheorie streift diese Arbeit zwei weitere große Gebiete der Geisteswissenschaft und bemächtigt sich ihrer Autoren. Ausgehend von dem Phänomen der mediantischen Harmonik, das vor allem als Charakteristikum der symphonischen Musik im 19. Jahrhundert bekannt ist, wird über die Brücke einer sozio-theologisch motivierten Genrediskussion zum Thema Fantasyfilm, neue Medien und postmoderner Identitätskonstruktionen das ästhetische Modell des Kant'schen Erhabenen gestülpt und so versucht, ein Verständnis für gegenwärtige Medienphänomene im Bereich der angewandten Musik zu schaffen.