

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DIE NARRATIVITÄT VON MUSIK, GERÄUSCH UND SPRACHE IN
ROMAN UND FILM.
EIN INTERMEDIALER VERGLEICH DES ROMANS
DIE DUNKLE SEITE DES MONDES MIT SEINER
GLEICHNAMIGEN VERFILMUNG

Nur Gülsüm KÖSE
2501180002

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu

İSTANBUL – 2021

ÖZ

MÜZİK, SES VE DİLİN ROMAN VE FİLMDEKİ ANLATISALLIĞI.

“DIE DUNKLE SEITE DES MONDES“ ADLI ROMAN İLE AYNI ADLI FİLMİN MEDYALARARASI KARŞILAŞTIRMASI

Geçmişten günümüze film ve edebiyat eserlerine yönelik karşılaştırmalı çalışmaların yapıldığı bilinmektedir. Öte yandan, karşılaştırma konusundaki yöntemler bu medyaların çeşitli anlatım araçlarını göz önünde bulundurmakla birlikte çoğunlukla filmlerdeki ses katmanını romanlardaki ile karşılaştırmak amaçlı bir yöntem geliştirilmediği gözlemlenmektedir. Hem film incelemelerinin ses kullanımını inceleme amaçlı geliştirilen yöntemleri yaygın kullanmaması hem de yazınsal bir medya olan romanda ses katmanının olmadığı anlayışının buna neden olduğu düşünülebilir. Ancak, her ne kadar ses romanda – filmde olduğu kapsamda ve boyutta ortaya konmasa da – romanların da ses betimlemeleri bakımından zenginlik gösterdiği görülmektedir. Karakterlerin konuşmaları, betimlenen ortam sesleri ve çalan müzikler, romandaki anlatının kurgusal ses katmanını oluşturmaktadır. Ses kullanımına işaret eden bu öğelerin dilselleştirilmesi, görsel-işitsel bir medya olan film ile yazınsal bir medya olan romanı – her ne kadar farklı anlatım araçlarına sahip olsalar da – daha geniş bir boyutta karşılaştırmaya olanak sağlamaktadır.

Bu çalışmanın amacı roman ve filmde müzik, ses ve dil öğelerinin anlatım aracı olarak kullanımını incelemektir. Bu amacı gerçekleştirmek üzere film, film müziği ve edebiyat kuramlarının yanı sıra medyalararasılık alanındaki kavramlardan yararlanarak bir model geliştirilmiştir. Ardından bu model kullanılarak Martin Suter’ın *Die dunkle Seite des Mondes* adlı romanı ile Stephan Rick’in yönetmenliğini yaptığı aynı adlı uyarlaması ses öğeleri bakımından karşılaştırılmıştır. İnceleme üç temel bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde eserlerdeki müzik kullanımını çözümlemek amacıyla sahne ve ses ilişkisi, müzik tekniği ve anlam üretimi incelenmiştir. İkinci aşamada sesin, ses manzarası, algı yönlendirme ve sembol oluşturma işlevleri tespit edilmiştir. Son aşamada ise karakterlerin konuşmaları aracılığıyla yapılan nitelendirmeler ele alınmıştır. Elde edilen verilerin romanın ve filmin hikâyelerine dair ne anlattığı ve hikâyeyi nasıl etkilediği karşılaştırılmıştır.

Çalışmada elde edilen sonuçlar, seslerin filmin hikayesinin önemli bir anlatım aracı olduğu gibi romanda da ses betimlemelerinin etkili bir araç olduğunu göstermektedir. Okurda ve izleyicide amaçlanan etkiyi yaratmak için kullanıldığı ve kahramanların duygularını aktardığı görülmüştür. Her iki eserde ortam sesleri ile bir atmosfer oluşturuluyor. Bazı seslerin ise sembolik anlamlar taşıdığı tespit edilmiştir. Ayrıca romanda ve filmde alıcının dikkatini yönlendirmek için seslerin kullanıldığı görüldü. İncelemede öne çıkan ise romandaki müzik kullanım tekniğidir: Müziğe gönderimde bulunup bu sayede roman ile alıntılanan müziğin konuları arasında bağlantılar kurarak anlatıyı genişletmek. Filmde ise ağırlıklı olarak kullanılan teknik, görsel katmanın müzik aracılığıyla etkileyiciliğini arttırmaktır. Filmde oyuncuların konuşmaları canlandırması aracılığıyla karakterleri tanımlanırken, romanda ise anlatıcının betimlemelerinden yola çıkılmıştır. Romanda ve filmde dil kullanımı incelendiğinde hem doğrudan hem dolaylı kişiselleştirmelerin yapıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra karakterlerin konuşmalarının içeriğinde yaptıkları tanımlamaların karakter oluşumu için önemli bir araç olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Die dunkle Seite des Mondes*, Martin Suter, Stephan Rick, medyalararasılık, karşılaştırmalı çalışmalar, film ve edebiyat

ABSTRACT

THE NARRATIVITY OF MUSIC, SOUND, AND LANGUAGE IN NOVEL AND FILM.

AN INTERMEDIAL COMPARISON OF THE NOVEL “DIE DUNKLE SEITE DES MONDES“ AND FILM ADAPTATION “DIE DUNKLE SEITE DES MONDES“

The aim of this study is to examine the usage of music, sound, and language as narrative tools in novels and films. To achieve this goal, a method has been developed in this study by utilizing film, film music, and literary theories as well as concepts from the field of intermediality. By using this method, Martin Suter's novel *Die dunkle Seite des Mondes* and Stephan Rick's film adaptation are compared in terms of their sound elements. The analysis consists of three main parts. Firstly, in order to examine the usage of music in both works, the relation between the visual and the audio, the music technique, and the musical codes are analyzed. In the second stage, the functions of the sound in creating soundscapes, symbols or in manipulating one's perception are determined. Lastly, the characterizations through dialogues and monologues are analyzed. All obtained results are evaluated and compared by their narrative functions.

Although the methods for film and literature comparison consider the specific tools of these media, it has been observed that no method has been developed to compare the auditive layer of the film with the novel. Both the fact that film analyses do not widely use the developed methods for sound, as well as the impression that there are no sounds in novels are the reasons for this niche. However, although texts cannot actualize sounds like films, they can still be rich in terms of sound description. Characters' speeches, narrated sounds, and the music playing in the diegesis all contribute to the sound layer of the novel's narrative. The telling of the phonetic elements makes it possible to compare the audiovisual film with the textual novel in all their dimensions.

The results of the analysis show that the depiction of sound is an important tool for the novel, just as the sound itself is for the film. It has been determined that they

are used to create the intended effect on the reader of the book and the audience of the film. Sounds are also used in order to narrate the emotions of the characters. In both works, an atmosphere is created with soundscapes. It has also been determined in this study that some sounds have symbolic meanings. Moreover, sounds are also used to divert the attention of the recipients. What stands out the most is the usage of music techniques in the novel. By referencing music, the narration and interpretation of the novel expands. The film uses music mainly to strengthen the effect of the visual layer. By examining the language in the novel and the film, it comes to light that both direct and indirect characterizations have been formed. While the performance of the actors defines their characters in the film, the descriptions of the novel's narrator build the characterizations. In addition, it is determined that the characterizations made by the characters' speeches are an important tool for the characters' formations.

Key Words: *Die dunkle Seite des Mondes*, Martin Suter, Stephan Rick, intermediality, comparative studies, film and literature

VORWORT

Im Rahmen meines Bachelorstudiums habe ich in den Jahren 2016-2018 an Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu Medien Seminaren teilgenommen, die zu meinem Interesse für das Themenfeld Film- und Literaturvergleiche beigetragen haben. Die vorgestellten Methoden haben mich zu mehr Fragen über die medialen Zeichensysteme inspiriert. Während meinen Recherchen zum Thema, beschäftigte mich der Ton und wie er sich in literarischen Texten niederschlagen kann. Um diesem Interesse nachgehen zu können, entschied ich mich auf Anregung meines Betreuers, Martin Suters Roman *Die dunkle Seite des Mondes* und dessen gleichnamigen Verfilmung von Stephan Rick zu analysieren.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Betreuer Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu. Er stand mit jederzeit zur Seite und hat mich mit konstruktiven Ratschlägen stets unterstützt und inspiriert. Herr Kayaoğlu hat mich des Weiteren dazu motiviert, an dem Projekt „Deutsch-Türkische Film“ an der Universität Hamburg teilzunehmen. Mein Forschungsaufenthalt in Hamburg hat mir die Gelegenheit gegeben, Recherchen für die vorliegende Arbeit durchzuführen, weshalb ich mich auch bei der Germanistischen Institutspartnerschaft der Universität Hamburg und Universität Istanbul herzlich bedanke. Des Weiteren möchte ich mich bei Dr. Barış Konukman für seine bereichernden Empfehlungen und Unterstützung bedanken. Ein herzlicher Dank gilt ebenfalls Deniz Ayyıldız, da er mir bei der Anfertigung dieser Arbeit mit seiner Hilfe beistand.

Abschließend möchte ich mich bei meinen Eltern Ayşe Kantar und Şefik Kantar, Geschwistern Zeynep Köksal und Cemil Kantar sowie meinem Ehemann Cihan Köse für ihr Verständnis, ihre endlose Geduld und Fürsorge während meines gesamten Studiums herzlich bedanken.

Istanbul, 05.08.2021

Nur Gülsüm Köse

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
VORWORT	vi
ABBILDUNG	x
GRAFİK.....	xii
SCHEMA	xiii
ABKÜRZUNGEN	ii
EINLEITUNG	1

KAPITEL I FORSCHUNGSSTAND

1.1. Intermediale Komparatistik.....	5
1.2. Intermedialität und Film.....	9
1.3. Film und Literatur	9
1.4. Filmanalyse	14
1.5. Theorien zum Ton	19
1.6. Literaturwissenschaft und Auditivität	24

KAPITEL II PRÄMISSEN DER ANALYSE

2.1. Zur Analyse der auditiven Ebene im Film	29
2.1.1. Filmmusik	29
2.1.1.1. Bild-Ton-Beziehung	32
2.1.1.2. Techniken der Filmmusik	37

2.1.1.3.	Bedeutungsproduktion	45
2.1.2.	Geräusche.....	49
2.1.3.	Sprache.....	51
2.1.4.	Stille	59
2.2.	Zur Analyse der Darstellung des Auditiven im Roman	60
2.2.1.	On-Ton und Off-Ton	61
2.2.2.	Bild-Ton-Beziehung im Roman und Problemlösung	62
2.2.3.	Filmspezifische Musiktechniken im Roman.....	66
2.2.4.	Bedeutungsproduktion	68
2.2.5.	Geräusch	72
2.2.6.	Sprache.....	75
2.2.7.	Stille	80

KAPITEL III

VERGLEICHENDE ANALYSE DES ROMANS *DIE DUNKLE SEITE DES MONDES* MIT SEINER GLEICHNAMIGEN VERFILMUNG

3.1.	Vorgehen der Analyse des Romans und des Films <i>Die dunkle Seite des Mondes</i>	82
3.2.	Der Roman <i>Die dunkle Seite des Mondes</i>	82
3.3.	Der Film <i>Die dunkle Seite des Mondes</i>	87
3.4.	Analyse.....	91
3.4.1.	Musik im Roman und Film.....	91
3.4.2.	Geräusche im Roman und Film	120
3.4.3.	Sprache im Roman und Film	131
3.4.4.	Stille im Roman und Film.....	149
FAZIT		154
Literaturverzeichnis		163

Filme	173
Internetquellen	175
Musik	177
ANHANG	179
ANHANG 1: Film Protokoll: <i>Die dunkle Seite des Mondes</i> von Stephan Rick, 2015	179
ANHANG 2: Modell für die Analyse auditiver Phänomene in Roman und Film ...	264

ABBILDUNG

Abbildung 1: <i>Mulholland Drive</i> (Lynch, 2001)	30
Abbildung 2: <i>Notting Hill</i> (Michell, 1999).....	32
Abbildung 3: <i>Kairo</i> (Kurosawa, 2001)	34
Abbildung 4: <i>Get Out</i> (Peele, 2017)	35
Abbildung 5: Audrey tanzt zu <i>Audrey's Dance</i> in <i>Twin Peaks</i> (Lynch & Frost, 1990, 1991; Lynch, 2017)	37
Abbildung 6: <i>Aliens</i> (Cameron, 1986).....	39
Abbildung 7: <i>Le fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> (Jeunet, 2001)	40
Abbildung 8: <i>C'era una volta il West</i> (Leone, 1968).....	42
Abbildung 9: <i>The Falls</i> (Greenway, 1980).....	44
Abbildung 10: <i>Baby Driver</i> (Wright, 2017)	46
Abbildung 11: <i>Training Day</i> (Fuqua, 2001)	48
Abbildung 12: Auszug aus dem Drehbuch für <i>Fight Club</i> (1999)	54
Abbildung 13: <i>Fight Club</i> (Fincher, 1999).....	55
Abbildung 14: <i>The Lighthouse</i> (Eggers, 2019).....	57
Abbildung 15: <i>The Lighthouse</i> von Eggers & Eggers (Script Slug, o.J.: 61).....	58
Abbildung 16: <i>Beethovens Streichquartett Nr. 16 F-Dur op. 135</i> (Kundera, 2019) 64	
Abbildung 17: Vorspann der Serie <i>Twin Peaks</i> (Lynch & Frost, 1990-1901)	71
Abbildung 18: Lucille mit dem Album-Cover bedruckten T-Shirt (Rick, 2015).....	99
Abbildung 19: Noten von Guiseppe Verdis (rechts) und W. A. Mozarts (links) <i>Lux aeterna</i>	106

Abbildung 20: Titelblatt der Erstausgabe bei Ricordi von Guiseppe Verdis <i>Messa da Requiem</i>	107
Abbildung 21: Blank stirbt mit dem Blick auf den Mond (Rick, 2015).....	110
Abbildung 22: Ein Wolf wird erschossen; Blank wird erschossen (Rick, 2015) ...	122
Abbildung 23: Blank steht vor der dunklen Höhle und hört ein Pfeifen (Rick, 2015)	130
Abbildung 24: Geburtstagsfeier von Jan (Rick, 2015)	139
Abbildung 25: Blank ist in Wengers Praxis (Rick, 2015)	142
Abbildung 26: Ott sieht sich den ausgestopften Wolf an. (Rick, 2015)	147

GRAFİK

Grafik 1: Beziehung zwischen Literatur und Musik nach Scher (vgl. Lubkoll, 2013: 427)	26
Grafik 2: Baukasten-Technik (nach Bullerjahn, 2001: 94)	44



SCHEMA

Schema 1: Filmmusik-Protokoll von *Die Dunkle Seite des Mondes* (2015) ... 115-118



ABKÜRZUNGEN

bzw.	:	beziehungsweise
d.h.	:	das heißt
etc.	:	et cetera
et. al.	:	und andere
ff.	:	folgende Seiten
f.	:	folgende Seite
s.	:	siehe
u.ä.	:	und ähnlich
vgl.	:	vergleiche
z.B.	:	zum Beispiel

EINLEITUNG

Die erzählerischen Mittel von Literatur und Film bilden ein sehr weites Spektrum, das mit verschiedenen Theorien erfasst wird. Dabei wird im Allgemeinen mitberücksichtigt, dass die Literatur aus Text und der Film aus Audiovisuellem Narration schaffen. Trotz dieses Unterschiedes laden diese zwei Medien zu vergleichenden Analysen ein. So haben sich für intermedial vergleichenden Analysen von Literatur und Film zahlreiche Modelle entwickelt, die diese teils differenzierten erzählerischen Mittel gegenüberstellen. In der einschlägigen Literaturwissenschaft ist jedoch festzustellen, dass sich besonders eine Eigenschaft des Films, nämlich die Untersuchung der auditiven Ebene, in der Forschung nicht ausreichend niedergeschlagen hat: sei es wegen ihrer Komplexität, die aus ihrer Unmessbarkeit bzw. Vieldimensionalität herrührt. Es ist ein Bereich, der vielfältige Möglichkeiten der Weiterentwicklung offenhält.

Die Filmwissenschaft scheint den größten Teil ihres Interesses der visuellen Ebene zu widmen und musikwissenschaftliche Theorien sind in Filmanalysen auch nur mit wenigen Nuancen mitinbegriffen (s. Heldt, 2018: 123). Die meisten Filmanalysen sind daher herausgefordert, mit einem sehr reduzierten Instrumentarium das Auditive zu untersuchen. Es ist leider offensichtlich, dass die Wissenschaft, wie bei der Rezeption eines Filmes, an dem Hören kein so großes Interesse wie dem Sehen zeigt (vgl. Hickethier, 2007: 89). Dass der Mangel an umfassenden Theorien für die Analyse des Auditiven komparatistische Forschungen von Film und Literatur beeinträchtigt, liegt auf der Hand und offenbart sich unter anderem an einer sehr geringen Anzahl von Arbeiten über die Simulation bzw. Reflektion des Auditiven in der schönggeistigen Literatur. Schon bei der oberflächlichen Gegenüberstellung der narrativen Mittel dieser zwei Medien zeigt sich, dass sowohl Bild- als auch Tonnachahmungen in literarischen Texten sehr häufig aufzufinden sind und deshalb Nachholbedarf an theoretischen und analytischen Zugangsmodellen besteht. Der Grund für diesen blinden Fleck in den vergleichenden Analysen der Literaturwissenschaft mag vielleicht auch darin liegen, dass sich sogar die Filmanalyse der auditiven Ebene nur begrenzt widmet.

Dabei weist der Klang ein sehr hohes Forschungspotenzial auf, das sich allerdings noch durchzusetzen hat. Um diese Forschungslücke zumindest in Ansätzen auszufüllen, hat sich die vorliegende Studie zunächst zum Ziel erklärt, die Darstellung auditiver Elemente wie Musik, Geräusche und Sprache in Literatur zu ermitteln, ihre Wirkungen in der Narration festzustellen. Des Weiteren besteht das Ziel der Studie darin, anhand eines Vergleichs mit Film die spezifische Umsetzung von diesen Elementen in diesen unterschiedlichen Medien gegenüberzustellen. Dazu werden die narrativen Mittel beider Medien kontrastiv untersucht und ihr Umgang mit dem Auditiven ins Zentrum des Forschungsinteresses gerückt. Am Beispiel des Romans *Die dunkle Seite des Mondes* von Martin Suter (2001) und dessen gleichnamigen Verfilmung von Stephan Rick (2015) soll der Frage nachgegangen werden, in was für einer Relation die Darstellung des Auditiven in den beiden Werken stehen. Dazu wird vorerst ein Überblick auf die Fachliteratur zu den Themen Komparatistik, Intermedialität, Film und Literatur, Auditivität in der Filmforschung und Auditivität in der Literaturwissenschaft gegeben werden. Daraufhin wird ein detailliertes Modell vorgelegt, das auf mehreren musikwissenschaftlichen und filmwissenschaftlichen Theorien beruht. Das Modell erzielt, die auditiven Eigenschaften des Films mit der Nachahmung von Audio in literarischen Texten zu komparieren, indem es die stark außerliteraturwissenschaftlich geprägten Begrifflichkeiten für die literaturwissenschaftliche Forschung anwendbar macht.

Mit diesem Ziel soll die Erzähltheorie von Gérard Genette als begriffliches Instrumentarium herangezogen werden. Jedoch decken die erzähltheoretischen Begrifflichkeiten Genettes bei der Ermittlung und Funktionsbestimmung von auditiven Elementen in schriftlichen Narrationen nicht alle Bereiche bzw. Phänomene ab. Um das zu kompensieren, sollen auch eigens Begriffe aufgestellt werden, mit denen die Darstellung von Musik, Geräuschen und Sprache in den genannten Medien adäquat untersucht werden können. Bezüglich der hermeneutischen Ermittlung der Funktion bzw. Wirkung des Auditiven werden zudem filmmusikwissenschaftliche Begriffe von Claudia Bullerjahn und Claudia Gorbman zum Einsatz kommen. Ihre Theorien zur Filmmusik, ihre Wirkung (Bullerjahn, 2001) und Bedeutungsproduktion

(Gorbman, 1987) sollen mit den gesamten erzählerischen Mitteln in Zusammenhang gebracht werden.

Dieses Vorhaben wird in folgender Sukzession umgesetzt: Nach der Behandlung des Forschungsstands wird in Kapitel II das Modell für die Analyse der auditiven Mittel im Film vorgestellt. Vorerst wird der diegetische und nichtdiegetische Ton (On- und Off-Ton) herangeführt. Danach folgt eine Abhandlung der Bild-Ton-Beziehung, Techniken und Bedeutungsproduktion von Filmmusik, die jeweils mit Beispielen erörtert werden. Für die Untersuchung der Geräusche werden die Arten und deren Wirkungen herangeführt. Der Dialog und Monolog werden hinsichtlich ihrer charakterisierenden Funktion evaluiert. Daraufhin folgt eine Übertragung dieser Forschungsgegenstände. Es wird versucht, das Modell für die Analyse auditiver Elemente in Roman und Film zu formulieren. Dafür werden für den anstehenden Vergleich Prämissen und Erklärungen zu den jeweiligen Aspekten aufgestellt. In Kapitel III wird der Vergleich vollzogen, indem Musik, Geräusche und Sprache jeweils im Roman und den verfilmten Szenen kompariert werden. Mittels ausgewählter Passagen werden sowohl das Modell revidiert als auch eine Analyse der narrativen Erzeugnisse durch Nachahmung von Ton im Roman und Aktualisierung im Film vollzogen. Im Fokus der vergleichenden Analyse wird die Frage stehen, wie die Schilderung und Nachahmung von Musik, Geräuschen und Sprache die Narration im Roman und Film beeinflusst. Hier werden sich die theoretischen Prämissen des Modells niederschlagen und hervorbringen, ob das film- und musikwissenschaftliche Instrumentarium auch für literaturwissenschaftliche Forschungen anwendbar ist. Im Weiteren werden in Kapitel III die Ergebnisse der Analyse, d.h. die hervortretenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede der narrativen Erzeugnisse des Romans und Films erfasst und bewertet werden. Zum Schluss wird eine Evaluierung der Vor- und Nachteile des Modells diskutiert und Entwicklungsmöglichkeiten dieses Forschungsthemas vorgestellt.

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel erklärt, mit einem erstellten Modell und einer Beispielanalyse die Lücke in den vergleichenden Analysen der auditiven Ebene im Film und der Simulation des Auditiven in schöngestischen Texten in Ansätzen zu füllen. Es wird erhofft, dass die Untersuchungsaspekte in Literatur- und

Filmvergleichen erweitert werden und sich die Darstellungsweisen von medialen Phänomenen in anderen Medien auch in Forschungen niederschlagen.



KAPITEL I

FORSCHUNGSSTAND

1.1. Intermediale Komparatistik

Im Folgenden soll die literaturwissenschaftliche intermediale Komparatistik, die ihre Wurzeln in der Komparatistik hat, vorgestellt werden. Im Anschluss daran soll zur Intermedialitätsforschung übergegangen werden, weil sie einen wichtigen Teil der Basis für die vorliegende Arbeit bildet. Das Vergleichen erweist sich als eine in vielen Bereichen der Wissenschaft populäre Methode, so zum Beispiel „in der literaturwissenschaftlichen, rechtswissenschaftlichen und politikwissenschaftlichen Komparatistik“ (Zima, 2000: 227). Nach Lamping bedeutet das Vergleichen in der Literaturkomparatistik „Beziehungen zwischen mindestens zwei Texten zu finden, die [...] immer verschiedensprachigen Literaturen angehören“ (Lamping, 2013: 221). Literarische Vergleiche reichen sehr lange Zeit zurück, wobei ihre akademische Institutionalisierung als Methode relativ neu ist. Bereits in der Antike wurden Vergleiche von Autoren¹ bzw. ihren literarischen Texten aufgestellt, die vorerst unter starkem Einfluss der Agon-Tradition stehen und später in der griechischen Antike einen engen Bezug zur Rhetorik aufzeigen, wie Lampart bemerkt (Lampart et al., 2013: 263). Im 18. Jahrhundert veränderte sich die seit der Antike bevorzugte wertende Tradition des Vergleichens zu einer wissenschaftlichen Methode. Man ging auch dazu über, sowohl gleichsprachige als auch fremdsprachige Texte, Autoren und Traditionen miteinander zu vergleichen. Literarische Epochen und ihre Postulate wie die Diskussionen um eine literarische Ästhetik und Nationalliteratur in der Romantik sowie Goethes Begriff der ‚Weltliteratur‘ reflektieren das Interesse für Literaturvergleiche des Jahrhunderts.

Angelika Corbineau-Hoffmann stellt sich in dem Handbuch *Einführung in die Komparatistik* (2013) den damaligen Idealen der Komparatistik kritisch gegenüber. Sie ist der Meinung, dass die Komparatistik keine ‚Weltliteraturwissenschaft‘ sei, obwohl sie „als international und intermedial vergleichende Wissenschaft, über eigene

¹ In dieser Arbeit wird das generische Maskulinum verwendet, das jedoch immer alle Geschlechter meint.

Kriterien (möglicherweise ‚weltliterarische‘) Bedeutung eines Werkes zu bestimmen“ verfügt, denn nach Corbineau-Hoffmann fehlt der ‚Weltliteraturwissenschaft‘ als Begriff, „der intermediale oder interdisziplinäre Vergleich ebenso wie die Perspektive der Allgemeinen Literaturwissenschaft“ (Corbineau-Hoffmann, 2013: 29). Mit dem Aufstieg der *cultural studies* wird erst im letzten Quartal des 20. Jahrhunderts Corbineau-Hoffmanns Forderung erfüllt. Die *cultural studies* haben beispielsweise die Beachtung des kulturellen Kontextes in Literaturvergleichen gefördert, was dazu beiträgt, kulturwissenschaftliche Theorien an literarischen Vergleichen heranzuziehen. Die Grenzen reichen nicht nur über Interdisziplinarität, sondern auch über Intermedialität, denn heute vergleicht die Komparatistik nicht nur Literatur mit Literatur. Sie ist die erste Wissenschaft, die Literatur auch anderen Künsten bzw. Medien gegenüberstellt (vgl. Brötz, Eder-Jordan, Fritz et. al., 2013: 11). Die Auseinandersetzung mit Mischformen wie Oper, Literaturverfilmungen etc. verleihen dieser wissenschaftlichen Disziplin eine zusätzliche Qualität und verschärfen den Blick auf die Grenzen und Komponenten der künstlerischen Medien.

Irina O. Rajewsky spielt eine große Rolle im intermedialen-komparatistischem Diskurs. Ihre 2002 erschienene Monografie *Intermedialität* hat sich als einer der wichtigsten Hauptquellen in der intermedialen Forschung etabliert. Rajewsky (2002) entwirft im Kontext der Intermedialität eine Systematik der Begriffe Inter-, Intra- und Transmedialität. Die für ein Roman-Film-Vergleich wichtige Intermedialität tritt nach Rajewsky in drei verschiedenen Arten auf: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge (Rajewsky, 2002: 19). Medienkombination heißt, dass mindestens zwei diskrete Medien zusammenschmelzen und sich zu einem eigenständigen Medium entwickeln. Einige Beispiele dafür sind zum Beispiel Oper, Fotoroman und Film. Der Medienwechsel hingegen bezeichnet die „Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium“ (Rajewsky, 2002: 19) und kann „prinzipiell von allen Medien zu allen Medien vollziehen, also z.B. vom Buch zum Film, von der Zeitschrift zum Hörspiel, vom Video zur Schallplatte oder vom Sprechstück zur Oper“ (Bogner, 1998, zitiert nach Rajewsky, 2002: 16). Davon ist abzuleiten, dass ein Prätext von einem Medium zu einem anderen adaptiert ist und in

einem Endmedium materiell präsentiert werden kann. Literaturverfilmungen gehören in diese Subkategorie. Eine wichtige Auffassung für dieses intermediale Phänomen ist, dass „eine Literaturverfilmung [...] immer in erster Linie ein Film und etwas anderes als das als Vorlage benutzte literarische Werk“ ist (Gast, Hickethier, Vollmers, 1993: 14). Literaturverfilmungen sowie andere Medienwechsel bedeuten nicht, dass das Endmedium auf den Ausgangstext verweist und seine Zeichen aufnimmt. Im Gegenteil ist es eine Aufarbeitung in einem anderen, in seinem eigenen Zeichensystem. Die dritte und letzte Subkategorie des Intermedialen, intermediale Bezüge, bezeichnet die „Bezugnahme eines medialen Produkts auf ein einzelnes mediales Produkt, also z.B. die Bezugnahme eines Textes auf einen bestimmten real oder fiktiv existierenden Einzeltext, auf einen bestimmten Film, ein bestimmtes Musikstück usw.“ (Rajewsky, 2002: 195-196). Diese entstehen aus einer spezifischen Art von Textreferenzen bzw. von der Intertextualität in Medien, indem eine Referenz zu einem anderen Zeichensystem hergestellt wird. Beispielsweise ist die Montage dem Medium Film zugeordnet. Sie besteht aus der „Zusammenstellung und das Aneinanderfügen von Bild- und Tonsegmenten“² und führt aufgrund ihrer Technik zu der Benennung einer filmischen Schreibweise von Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1980). Döblins fragmentarische Erzählen kann nämlich als eine Nachahmung, Imitation oder Übersetzung des filmischen Zeichensystems interpretiert werden, was nach Rajewskys Definition ein intermedialer Bezug ist (vgl. Rajewsky, 2002: 17).

Der Versuch, eine Ordnung in den inter-, intra-, transmedialen Umfeld zu bringen, hilft der weiterhin relativ offen gebliebenen Frage, wie Medien verglichen werden sollen. Corbineau-Hoffmann deutet bezüglich der methodischen Basis darauf hin, dass da alle Künste zwar auf Zeichensysteme gründen, die Zeichen sich jedoch unterscheiden (Corbineau-Hoffmann, 2013: 204-205). Rajewsky vertieft sich in diesen Sachverhalt und schlägt vor, bei der systematischen Analyse eine Differenzierung zwischen Systemerwähnung und Systemaktualisierung vorzunehmen. Diese ermöglicht, einen Vergleich von den fremdmedialen Zeichen abzugrenzen (s.

² Lexikon der Filmbegriffe: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1257> [letzter Zugriff: 11.05.2021]

Rajewsky, 2002: 65-69). Beide Auffassungen teilen die Meinung, dass bei dem intermedialen Vergleich die medienspezifischen Zeichensysteme zu beachten sind, denn sie tragen dazu bei, ihre medialen Grenzen und damit das intermediale Verhältnis genauer zu bestimmen. Das heißt, die Kenntnis über das Instrumentarium der jeweiligen Medien bestimmt beispielsweise die Differenzierung von Aktualisierung und Erwähnung eines anderen Systems. Die Herangehensweise bedingt deshalb, die Methode an die jeweilige verglichenen Medien gemäß zu richten. Eine bereichernde Lösung ist es – beispielsweise für einen literaturwissenschaftlichen Film-Roman-Vergleich – neben literaturwissenschaftlichen Modellen die Forschung mit filmwissenschaftlichen Modellen zu erweitern (vgl. Rajewsky, 2008, zitiert nach Brötz, Eder-Jordan, Fritz et. al., 2013: 37).

Die im Rahmen einer Ringvorlesung veröffentlichten Beiträge im Handbuch *Literatur und die anderen Künste* (Bernstorff, Tholen, Moennighoff et. al., 2014) stellen die weitreichende interdisziplinäre Methode in intermedialen Vergleichen vor. Wissenschaftler aus unterschiedlichen Forschungsgebieten beschäftigen sich hier mit dem Medium Literatur und dessen Beziehung zu anderen Medien wie Bild, Film und Musik. Sie nähern sich den Künsten bzw. Medien nicht allein mit literaturwissenschaftlichen Mitteln, sondern erweitern die Reichweite ihrer Forschungen mit anderen Wissenschaften, was die Erkenntnisgewinnung zu diesem Medium fördert (vgl. Zima, 2000: 263). Es werden Fragen zur musikalischen Poetik (vgl. Burkhard, 2014: 190-223) und „Bilder, die in der Literatur geheimnisvoll erwachen“ (Bernstorff, Tholen, Moennighoff et. al., 2014: 6) gestellt, die darauf weisen, dass Wirkungen anderer Medien in der Literatur lange vor den Forschungen bereits existieren. Zudem verschärft die Beschäftigung das Bewusstsein für die Literatur und eröffnet Wege zu anderen Medien.

Wie in den vorgestellten Arbeiten wird sich auch die vorliegende Arbeit an außerliteraturwissenschaftlichen Theorien behilflich machen. Aufgrund der Forschungsfrage zur narrativen Funktion von auditiven Mitteln in Film und Roman werden mit filmwissenschaftlichen und musikwissenschaftlichen Modellen die Perspektive erweitert.

1.2. Intermedialität und Film

Als ein Zweig der Komparatistik tritt die Beziehung von den Medien Literatur und Film in zahlreichen Wissenschaften als ein populäres Thema auf. Die Untersuchung dieser beiden Medien stellt nicht nur einen Forschungsgegenstand der Medien-, Film- und Literaturwissenschaft, sondern auch anderer Geisteswissenschaften wie Soziologie, Philosophie, Psychologie etc. dar. Um einen Blick auf den Forschungsstand zu vermitteln, werden im Folgenden einige Theorien aus diesem breiten Feld herangezogen, die auch für die vorstehende Analyse beiträgend sind.

Silvia Kling setzt sich mit der Instrumentalisierung der Filmologie in den Wissenschaften in ihrem Handbuch *Filmologie und Intermedialität* (2002) auseinander und arbeitet die Historie der Filmologie und die Theorien zur intermedialen Forschung des Films in den Wissenschaften aus. Im Kapitel „Film und Literatur“ (Kling, 2002: 45-48) ist als Beispiel einer intermedialen Betrachtung literarischer und filmischer Strukturen der von Henri Agels 1947 verfasste Artikel „*Equivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires*“ vorgelegt. Nach Kling ist Agel in seinen Forschungen davon ausgegangen, dass filmische Verfahren in literarischen Texten, wie literarische Verfahren in Filmen aufzufinden sind, die er durch Parallelitäten der rhetorischen Stilmittel beider Medien erklärt (s. Kling, 2002: 47).

1.3. Film und Literatur

Auch Thomas Koebner betrachtet die Medienüberschreitung in seinem 2015 veröffentlichten Essay *Grenzgänge zwischen Literatur und Film* als unumgänglich. Er behandelt in seiner Textsammlung Darstellungen von Motiven wie „grotesk-hässliche Menschen“ (Koebner, 2015: 77 ff.), „Massenwahn“ (Koebner, 2015: 105 ff.) und „der Blick aus dem Fenster“ (Koebner, 2015: 262 ff.) in beiden Medien und fügt als einen weiteren Überkreuzungspunkt die Bilderkunst hinzu, anhand deren er Bildkomposition wie Lichtinszenierung in Filmen ausarbeitet. Des Weiteren expliziert Koebner filmische Stile, zu denen er als literarisches Beispiel Joseph Roths realistische Schreibweise heranzieht (Koebner, 2015: 270 ff.). Mit vier Textstellen hebt er hervor,

wie Roth in seinen Romanen – den aus Drehbüchern üblichen – Präsens verwendet, mit der Perspektivierung den Rezipienten lenkt und auch genaue Gestik-, Raum- und Lichtbeschreibungen schildert (Koebner, 2015: 270 ff.). Koebner weist mit diesen Darstellungen auf die Nachahmung des Mediums Film in Literatur, was eine schriftliche Imitation eines audio-visuellen Mediums bedeutet und bietet damit Beispiele für intermediale Bezüge nach Rajewsky,

Welche Eigenschaften die filmische Schreibweise auszeichnet und was den literarischen Film definiert ist eine weitere wichtige Frage, auf die Joachim Paech in seinem Band *Literatur und Film* (1988) eingeht. Indem Paech die Literaturgeschichte (s. Paech, 1988: 45 ff.) und die Kulturgeschichte als Vorgeschichte des Films (s. Paech, 1988: 64 ff.) auffasst, geht er aus einer chronologisch-historischen Perspektive auf die Frage der Mediengrenzen, Herkunft von Eigenschaften bzw. gegenseitigen Wirkungen ein, wozu er die Literaturverfilmungen und ‚die neuere Literatur‘ (Paech, 1988: 101 ff.) zur Grundlage seiner Begründung nutzt. Er vertritt die Meinung, dass die Rezeption von Medien Wirkungen auf die Erzählformen haben (vgl. Paech, 1988: 50-51). Dies lasse sich damit begründen, dass Autoren und Filmemacher auch Rezipienten von Literatur und Film seien. Paech knüpft die Geschichte der „Institutionalisierung des Films“ (Paech, 1988: 63) an, die Strukturen und Formen aus Texten des 19. Jahrhunderts entnommen haben, die – obwohl sie aus der Zeit vor der Einführung des Films stammen – heute eher als eine filmische Schreibweise oder Montage definiert werden (s. Paech, 1988: 48-51). Dies weist auf ein sehr wichtiges Problem der Benennung von filmischen und literarischen Phänomenen in Medien hin und bekräftigt Paechs Argument der Rezeption. Aus seinen Ansätzen und seiner Methodik kann man entnehmen, dass die Kategorisierung von erzählerischen Mitteln, Eigenschaften der Medien und ihr Ursprung hinterfragt werden müssen und dass diese durch Vergleiche in einem historischen Kontext, Klarheit gewinnen können. Nach Paechs Auffassung wird deutlich, dass Medien weit mehr als nur Erzählungen aufnehmen und stattdessen auch in medienspezifische Systeme eingreifen, um sie mit ihren eigenen Mitteln nachzuahmen. Wie Paech die Zuordnung der Begriffe bzw. Techniken zu den Medien hinterfragt, kann es hilfreich sein, sich diesem Thema anhand des Medienwechsels durch Literaturverfilmungen heranzutasten.

Literaturverfilmungen sind Filme, an welche die Rezipienten sehr strikte Erwartungen herantragen. Genau aus diesem Grund bleiben die Wünsche der Leser des Originaltextes meistens unerfüllt. Ein Teil der Zuschauer möchte auf der Leinwand original- und werktreue Verfilmungen sehen. Ein anderer Teil betrachtet die „Literaturverfilmung als Barbarei“ (Hermann, 2015: 9, Fußnote 1). Manche stellen sich der Meinung zu, dass auch Literaturverfilmungen letztendlich Filme sind, die literarische Stoffe adaptieren.³

Jasmin Luise Hermann evaluiert in ihrem Handbuch *Literaturverfilmung und die Grammatik der Transformation* (2015) genau diese Beurteilung von Literaturverfilmung in der öffentlichen Meinung als auch im akademischen Diskurs. Sie nimmt Stellung gegen die Werktreue ein und trägt mit ihrer Methodentheorie dazu bei, die Transformation von den Elementen Erzählstrukturen und Erzähltechniken zu analysieren (Hermann, 2015: 9). Ihre Ansichten lehnt sie im Weiteren an die Intertextualität an, was sie damit begründet, dass es die Analyse des Ursprungswerkes als auch des Films erweitert. Indem Hermann ihre Methodentheorie in ihrer Analyse des Romans *Der Prozess* (2000 [1925]) von Franz Kafka und dessen Verfilmung *The Trial* (1962) von Orson Welles anwendet, zeigt sie, dass Verfilmungen mit ihren eigenen erzählerischen Mitteln eine Interpretation des Ursprungstextes bilden, die den Sinn des Romans mit variierenden filmischen Zeichen als auch Verfahren schildern.

Wegen der Unmöglichkeit, literarische Stoffe konkret und dem Original treu zu interpretieren (s. Benjamin, 2011; Foucault, 1969), erweist sich die Werktreue als eine unerfüllbare Erwartung. Außerdem ist die Werktreue auch nicht zu erfüllen, weil eine Literaturverfilmung darauf beruht, Stoffe in ein anderes Medium zu adaptieren (also in ein differenzierendes Zeichensystem). Daher wird in dieser Arbeit keine Werktreue erwartet, sondern es wird analysiert, wie die Medien eine Erzählstruktur, eine Szene und sogar nur eine Figur in ein audiovisuelles-vorinterpretiertes Medium und sein Zeichensystem übertragen.

³ Diese Meinungen und Diskussionen zum Thema Literaturverfilmungen sind auch in Foren aufzufinden. Siehe dazu z.B. Plattentest: <https://bit.ly/3jjYLdJ> [letzter Zugriff: 11.05.2021]

Die Adaption einer Narration steht jedoch meistens im Vordergrund als die Adaption eines erzählerischen Stils. Mit diesem Zustand setzten sich auch bekannte Autoren wie André Bazin, Volker Canaris und Knut Hickethier auseinander, deren Beiträge Wolfgang Gast im Handbuch *Literaturverfilmung* (1993) aufgenommen hat. Die Importanz ihrer Beiträge gründet auf der Problematik des Begriffs Literaturverfilmung, da sie sowohl bei der Rezeption als auch bei der Produktion als unterschiedliche Auffassungen auftreten kann. Um die Relation von Literatur und Verfilmung zu erläutern, unterstreichen Gast, Hickethier und Vollmers erstens, dass eine Literaturverfilmung „immer in erster Linie ein Film“ ist, also dass es „etwas anderes als das als Vorlage benutzte literarische Werk“ ist (Gast, Hickethier, Vollmers, 1993: 14). Hiermit wird eingeführt, dass zwar ein Verhältnis zwischen den beiden Medien existiert, jedoch auch eine Distanz besteht, die auf der Eigenartigkeit beider Werke beruht. Die Verbindung entsteht mittels der Interpretation des Films, wobei die Verfilmung eine von vielen möglichen Interpretationen des Romans darstellt (Gast, Hickethier, Vollmers, 1993: 14). Diese Definition ist eine effiziente Lösung der Problematik, wie eine Literaturverfilmung aufzufassen sein soll. Im selben Band stellt Helmut Kreuzer die „Arten der Literaturadaption“ (Kreuzer, 1993: 27-31) vor. Er unterscheidet zwischen „Aneignung von literarischem Rohstoff“, „Illustration“, „interpretierende Transformation“ und „Dokumentation“. In der nachstehenden Analyse wird die Adaption vom Roman zum Film als eine interpretierende Transformation betrachtet. Diese Art der Literaturadaption meint, dass sowohl das Erzählte als auch das Erzählen des Romans in das Zeichensystem des Films transformiert wird. Dabei sei keine wortwörtliche Darstellung des gesamten Romans gemeint. Vielmehr wäre es zu verstehen, dass sich eine Literaturverfilmung „auf das ursprüngliche Werk“ beziehen solle „ohne es ersetzen zu können“ (Kreuzer, 1993: 28) und dies sei durch die Interpretation der Vorlage möglich.

Ein Überblick auf das Genre Literaturverfilmung hebt hervor, dass in der Analyse dieses Medienwechsels das Erzählte (*was*) und das Erzählen (*wie*) mögliche Forschungsfragen hervorrufen können. Aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive ist daher besonders bei der Frage, wie ein Film erzählt, wichtig, die erzählerischen Mittel des Mediums zu verstehen.

Ersel Kayaoğlu schafft mit seiner Monografie *Edebiyat ve Film* (2016) einen literaturwissenschaftlich orientierten Überblick auf die erzählerischen Mittel des Films. Mit dem ersten türkischsprachigen Handbuch in diesem Feld, trägt er zur Erörterung bei, wie und mit welchen Mitteln Filme erzählen (s. Kayaoğlu, 2016: 7). Mit dieser Intention sind filmische Instrumente wie Mise en Scène, Einstellungsgröße, Kameraperspektive etc. und ihre Funktionen erläutert. Komplettiert sind auch erzähltheoretische Begriffe wie Erzählperspektive, Zeit/Dauer, Dramaturgie u.ä., die im Film aufzufinden sind. Kayaoğlus Monografie deckt ab, dass Filme nicht nur wie Literatur erzählen und Emotionen erwecken, sondern mit ihren eigenen filmischen und ästhetischen Elementen fungieren.

Markus Kuhns umfangreiche Monografie *Filmnarratologie* (2011) arbeitet ein Modell für die narratologische Filmanalyse aus. Kuhns Methode basiert auf Gérard Genettes Erzähltheorie, die auf rein sprachliche Erzählungen konzentriert ist (Kuhn, 2011: 3-4). Er überträgt diese auf den audiovisuell erzählenden Film und betrachtet die Instrumente des Films als erzählerische Substanzen. Das Modell umfasst damit film- und literaturtheoretische Ansätze, die es ermöglichen, die Erzählebene und die erzählte Ebene genauer zu analysieren. Dennoch ist trotz des breiten Umfangs des Modells auffällig, dass die auditive Ebene neben der visuellen Ebene, nicht als erzählerisches Forschungskriterium aufgefasst wird. Dies beruht wahrscheinlich auf der Problematik, dass Genettes Erzähltheorie keine Begriffe zum Auditiven im sprachlich erschaffenen Medium heranzuführt und somit diese nicht in Kuhns Modell angepasst werden kann. Dennoch wäre es interessant, wenn Genettes Theorie zur Stimme diese Nische auffüllen würde. Es ist nämlich vorstellbar, dass neben der hergestellten Parallelität von Erzähler und Kamera, auch das Ohr der Kamera und somit die Übertragung des Gehörten in diese Auffassung miteinbezogen werden könnte. Da dies leider nicht der Fall ist, sekundiert Kuhns Monografie die vorliegende Analyse nur eingeschränkt und wird eher mit den Begrifflichkeiten, ausgenommen der auditiven Elemente, dienen.

1.4. Filmanalyse

Wie bereits hervorgehoben, ist es für literaturwissenschaftliche Filmforschungen wichtig, Kenntnisse über filmwissenschaftliche Methoden sowie über das erzählerische Instrumentarium des Mediums Film zu verfügen. Helmut Korte's *Einführung in die systematische Filmanalyse* (2010) ist solch ein Arbeitsbuch, das diesen Grundzügen nachgeht. In seiner Problembeschreibung wird deutlich, dass als erstes die Kenntnis der filmischen Bedeutungsvermittlungen, also die Instrumente, wichtig sind (Korte, 2010: 13). Als zweites differenziert er zwischen der subjektiven und der objektiven Methode, um Analyse von Kritik zu unterscheiden (Korte, 2010: 16). Das Kapitel „Systematische Filmanalyse“ (Korte, 2010) widmet sich filmischen Gestaltungselementen wie Einstellungsgrößen, Kamerabewegung und Einstellungsverbindungen. Daraufhin folgen Transkriptionsmöglichkeiten, die die Analyse des Films wie auch die Rezeption der Analyse vereinfachen sollen. Korte umfasst die Mittel der Visualisierung des Films, zu denen er Sequenzgrafik, Einstellungsgrafik, Schnittfrequenzgrafik und Zeitachse subsumiert. Nach möglichen Fragestellungen und Vorgehensweisen einer Filmanalyse folgen Beispielanalysen von Autoren, die das definierte Instrumentarium einsetzten. Mit diesem Aufbau bildet Korte ein sinngemäßes Arbeitsbuch zur Einführung ins Forschungsfeld. Dennoch wird sowohl in den Analysen als auch im theoretischen Teil deutlich, dass die auditive Ebene des Films nicht unter den Analysekriterien aufzufinden ist. Daraus kann sich ableiten lassen, dass das Akustische von Korte nicht als Grundwerkzeug des Films betrachtet wird.

Die zweite Auflage der häufig zitierten *Filmanalyse* (2005) von Thomas Kuchenbuch bietet einen ausführlichen Einstieg in die Filmanalyse. Nach einem Überblick auf die entworfenen Theorien erörtert der Medienwissenschaftler den „Film als besonderen „Text“ – Möglichkeiten seiner Fixierung“ (Kuchenbuch, 2005: 31-61). Hier stellt er das Filmprotokoll vor, welches den Film mit „sprachlichen und graphischen Mitteln“ für die Forschung schriftlich fixieren soll (Kuchenbuch, 2005: 31). In einem Beispielprotokoll sind Einstellung, Zeit, Einstellungsgrößen und Kamerabewegungen dokumentiert. Außerdem widmet er sich die auditiven Elemente Geräusch, Musik und Ton, die in seinem Protokoll, als Original oder Kommentar

unterschieden werden. Eine weitere Eigenschaft, welches fixiert werden soll, ist, ob der Ton im on oder off auftritt. Mit diesen aufgelisteten Eigenschaften bildet Kuchenbuch nach seiner Auffassung ein Grundgerüst für die schriftliche Fixierung des Films. Für einen einfachen Zugang zu den Referenzstellen aus dem Film wird auch für die vorliegende Arbeit ein Filmprotokoll angehängt. Das Filmprotokoll wird, wie auch in Kuchenbuchs Vorlage, die auditiven Elemente beinhalten und weitere Kategorien hinzufügen, die für die Forschung signifikant sind.

Lothar Mikos' zweite überarbeitete Auflage von *Film- und Fernsehanalyse* (2008) ist ein weiteres populäres Handbuch unter Wissenschaftlern und Laien des Forschungsfeldes. Der Autor widmet sich nach einem Aufriss der aktuellen Medientheorie einer Analysemethode, die sowohl am Film als auch am Medium Fernsehen angewandt werden kann. Im zweiten Teil arbeitet er seine ‚Film- und Fernsehanalyse‘ aus. Er gliedert diese je nach Erkenntnisinteresse in Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung und zuletzt in Kontext. Durch die Gliederung wird deutlich, wie Mikos Mittel mit Begriffen kategorisch in Verbindung bringt. ‚Ton und Sound‘ (Mikos, 2008: 235 ff.) und ‚Musik‘ (Mikos, 2008: 239 ff.) sind nach seiner Auffassung rein als ästhetische Mittel und zur Gestaltung des Mediums zu betrachten. Mit Beispielen zur Anwendung von Geräuschen unterscheidet er, ob sie für die Handlung eine Bedeutung tragen oder nicht tragen (Mikos, 2008: 235 ff.). Die vorliegende Analyse wird jedoch davon ausgehen, dass alle Elemente des Films und damit auch die Akustischen bewusst und mit Bedeutung Bestandteil des Endproduktes sind. Deshalb ist auch anders als in Mikos' Auffassung „die Funktion auf der akustischen Ebene“ (Mikos, 2008: 236) ein Teil der Gesamtnarration und kann deshalb nicht von der Erzählung abgekoppelt werden. Im Weiteren umfasst er Theorien zur Wirkung von Musik anhand Claudia Bullerjahn's Monografie, welche später im Abschnitt zu den akustischen Darstellungsmöglichkeiten detaillierter vorgestellt wird.

Die vierte aktualisierte und erweiterte Auflage des Handbuches *Film- und Fernsehanalyse* (2007) des Literatur- und Medienwissenschaftlers Knut Hickethier ist eines der wichtigsten Nachschlagewerke des Forschungsfeldes. Sein sehr breiter Umfang beinhaltet Begriffserklärungen, Auffassungen von methodischen Aspekten,

Analysen und weitere Bestandteile der Medien. Hickethier kategorisiert die Analyse in drei Teile. Als Erstes behandelt er die Analyse des Visuellen, indem er sich dem Bild und Bildinhalt widmet und in dieser Perspektive die filmischen Darstellungsmittel wie Kameraeinstellung, Kameraperspektive als auch Lichtgestaltung betrachtet (Hickethier, 2007: 37 ff.). Darauf folgt die Analyse des Auditiven, in dessen Einleitung er betont, dass „bei der Analyse des Audiovisuellen der Ton, die Akustik – allgemeiner: das Auditive – häufig noch vernachlässigt“ wird (Hickethier, 2007: 89). Die Ursachen dieser Nische begründet er mit der ‚menschlichen Wahrnehmung‘, die zu 80 Prozent aus Sehen besteht und dass „nur zu 20 Prozent das Hören“ (Hickethier, 2007: 89) beteiligt sei; ein ‚künstlerisches Wertungsproblem‘, welches meint, dass in audiovisuellen Medien eher der visuellen Gestaltung Wert beigemessen wird und als letztere Ursache nennt er ein ‚wissenschaftsmethodisches Problem‘, dass die Auseinandersetzung mit dem Bild als schwieriger eingeschätzt wurde und Theoretiker sich deshalb bislang eher der visuellen Ebene gewidmet haben (Hickethier, 2007: 89). Dennoch ist der Ton eine wichtige Einheit, die es dem Film ermöglicht „neben dem visuellen Raum einen Hörraum“ (Hickethier, 2007: 90) zu schaffen. Hickethier meint, dass ohne Ton eine räumliche Illusion nicht möglich ist und kann somit kein vollständigen Wahrnehmungsraum bilden. Von dieser Erkenntnis ausgehend gliedert er den Ton – wie in der vorliegenden Arbeit – in Geräusche, Musik und Sprache. Allerdings inkludiert er in seiner Filmanalyse auch die verschriftlichte Sprache, also Text im Filmbild. Als ein weiteres Kriterium beschäftigt sich der Autor mit der Verbindung von Wort und Bild. Diese Perspektive ermöglicht eine Erweiterung der Interpretation und somit die Analyse der Narration. Es zeigt vor, dass das Auditive von dem Visuellen nicht zu trennen ist und diese im Film sowohl gegenseitig als auch miteinander wirken.

Werner Faulstich veröffentlichte zum Thema Film neben zahlreichen Werken auch das Handbuch *Grundkurs Filmanalyse* (2002). Faulstich teilt die Analyse in vier Arbeitsschritte ein: Handlungsanalyse, Figurenanalyse, Analyse der Bauformen des Erzählens und Analyse der Normen, Werte, der Message. In diesen Arbeitsschritten befinden sich Erläuterungen zu den Grundbegriffen der Filmanalyse. Mit den

darstellerischen Instrumenten wie Dialog, Geräusch und Musik befasst sich der Medienwissenschaftler im Kapitel „Analyse der Bauformen des Erzählens“ (Faulstich, 2002: 113-159). Die in der Tat eigenständigen Mittel Dialog und Geräusch führt er gemeinsam an und zeigt mit drei unterschiedlichen Filmen die gegenseitige und gemeinsame Wirkung auf der auditiven Ebene. Hervorgehoben wird in diesem Kapitel, dass trotz eines restringierten Dialoges beispielsweise anhand von Musik Situationen, Emotionen oder Geschehen vermittelt werden können (Faulstich, 2002: 132). In einem weiteren Beispiel führt Faulstich die Arten Dialog, innerer Monolog, Selbstgespräch und Erzählerbericht an, und fügt die Eigenschaften on- und off-Ton hinzu. Am selben Beispiel wird deutlich, dass die auditive Ebene mit dem Visuellen zusammen zu betrachten ist, da erst durch das Bild zu bestimmen ist, ob zum Beispiel der Ton im on oder off ist. Das heißt, dass der Ton seine Eigenschaften durch das Bild gewinnt, d.h. durch Einstellungsgröße, Kadrierung und Montage etc. (Faulstich, 2002: 132-154). Nach Faulstich gehören auch die handlungsfunktionalen Geräusche „gewissermaßen zur Realität der bildhaft vorgestellten Wirklichkeit und vervollständigen insofern oft nur die visuell übermittelten Informationen“ (Faulstich, 2002: 136). Hierzu nennt er die knarrenden Türen in Horror- oder Kriminalfilmen und deutet wieder auf die Beziehung von Bild und Ton. Im Kapitel zur Musik im Film evaluiert er die Arten On- und Off-Ton und vermittelt mit Zofia Lissas Theorien die Grundfunktionen von Filmmusik, die im Weiteren der vorliegenden Arbeit ausführlicher dargestellt.

James Monaco, David Bordwell und Kristin Thompson sind einige der wichtigsten Theoretiker des amerikanischen Filmdiskurses. Die weltweite Popularität ihrer Beiträge unterscheidet sie deutlich von den aktuellen Theorien aus Europa. Ein Grund dafür könnte sein, dass zum Beispiel Monaco nicht nur Kritiker und Lektor im Bereich Film ist, sondern auch geschäftlich nah zur Filmindustrie bzw. zu Hollywood steht⁴. Außerdem sind die Werke von Bordwell, Thompson und Monaco trotz ihrer

⁴ James Monaco hat 1982 das E-Commerce-Unternehmen Baseline StudioSystems gegründet. Deren Hauptprodukt war eine Unterhaltensdatenbank in denen Filme. Im Jahr 1992 verließ Monaco das Unternehmen. Siehe https://en.wikipedia.org/wiki/Baseline_StudioSystems

akademischen Tätigkeiten nicht wie die deutschen Handbücher und Monografien stark wissenschaftlich gestaltet und erreichen somit eine breitere Masse.

James Monacos Sachbuch *Film Verstehen* (2001) ist erstmals 1977 in der originalen englischen Auffassung mit dem Titel *How to Read a Film* erschienen. Wie der Titel andeutet, orientiert sich Monaco an der Filmsprache. Bezweckt wird, die filmischen Mittel und ihre Funktionen zum Vorschein zu bringen und somit die Möglichkeiten der Rezeption, Rezension und Analyse des Mediums Film zu erweitern. *Film Verstehen* umfasst zweckmäßig neben den Kapiteln zur Filmkunst, Filmtechnik und Filmgeschichte auch die semiotische „Filmsprache: Zeichen und Syntax“ (Monaco, 2001: 151-228). Hier führt er Beispiele von optischen Täuschungen an und erörtert die Wahrnehmungsphysiologie, um die Bedeutung des Wissens von filmischen Mitteln hervorzuheben. Diese Art von Lenkung und Täuschung bleibt nicht nur mit dem Optischen eingegrenzt, sondern wird auch mit dem Auditiven erzeugt, denn nach Monaco ermöglicht erst der Ton die »Raumatmosphäre« (Monaco, 2001: 215), welches ebenfalls eine Art von Illusion darstellt. Daraus lässt sich ableiten, dass der Ton für den Film gleichermaßen wichtig ist, um von den Zuschauern als wahrhaftig rezipiert zu werden.

Film Art: An Introduction (2013) von David Bordwell und Kristin Thompson ist ein weiteres Bestseller-Handbuch, welches eine Einführung in das Medium Film bildet. Wie der Titel andeutet, behandeln die Filmtheoretiker den Film als Kunst und vermitteln den Lesern somit Begriffe wie Mise-en-Scene und Kinematographie als kreative Entscheidungen der Filmemacher. Daraus lässt sich zeigen, dass das Handbuch nicht nur für die Filmanalyse zu gebrauchen ist, sondern auch eine Funktion als Nachschlagewerk für Filmproduktionen erfüllt. In 12 Hauptkapiteln befassen sich die Autoren mit dem Film aus unterschiedlichen Perspektiven wie Film als Kunst, Film als Produkt, Film als Technik etc. und weisen auch eine sehr erweiterte Studie zu den einzelnen Elementen des Mediums auf. Im Kapitel „Sound in Cinema“ wenden sie sich den Filmproduzenten und unterstreichen, dass sie sich bewusst sein sollen wie Wirksam auditive Mittel sind und deshalb ihre Möglichkeiten von Entscheidungen zu bedenken haben (Bordwell & Thompson, 2013: 266-267). Bordwell und Thompson nennen zwei wichtige Wirkungen von Sound: 1. „Sound Shapes Our Understanding

of Images” und 2. „Sound Directs Our Attention” (Bordwell & Thompson, 2013: 268-270). Diese Wirkungen begründen sie mit einem Experiment, das aufzeigt, dass Musik die Interpretation der Handlung und Stimmung vollständig verändern kann (Bordwell & Thompson, 2013: 269).

1.5. Theorien zum Ton

Neben zahlreichen Theorien und Modellen zur Filmanalyse sind natürlich auch Beiträge veröffentlicht, die sich spezifisch dem Film-Ton widmen. Einer der wichtigsten und ältesten Texte ist Sergej Eisensteins *Manifest des Tonfilms*, welches ein Jahr nach der ersten Tonfilmaufführung 1928 gemeinsam mit Wsewolod I. Pudowkin und W. Grigorij Alexandrow verfasst und veröffentlicht wurde (2005). Die sowjetischen Filmtheoretiker vertreten in ihrem Manifest, „dass das elementare (und einzige Mittel) das dem Film solch eine mächtige Kraft [emotionalen Effekt auf die Menschen] verliehen hat, die *MONTAGE* ist” (Eisenstein, Pudowkin & Alexandrow, 2005: 388). Sie sind strikt gegen die Ausbreitung dieses technischen Fortschrittes in Amerika und in Deutschland, denn sie meinen, dass der Ton „nicht nur die Entwicklung und Perfektionierung des Films als Kunst behindern” würde, sondern „auch alle seine gegenwärtigen formalen Leistungen zu zerstören” drohe (Eisenstein, Pudowkin & Alexandrow, 2005: 388). Sie befürchten, dass der Ton „die Zerstörung der Montage-Kultur” bedeuten würde und führen dafür mögliche Einsatzmöglichkeiten von Ton an, die der Montage keinen Schaden verursachen sollen (Eisenstein, Pudowkin & Alexandrow, 2005: 388). Sie sind der Überzeugung, dass Übereinstimmung bzw. Synchronisation von Bild und Ton schaden würde, da der Ton das Visuelle von seiner Bedeutung löse. Stattdessen empfehlen sie dem internationalen Kino die kontrapunktische Methode, die „neue Möglichkeiten der Montage-Entwicklung und Montage-Perfektion erlauben” (Eisenstein, Pudowkin & Alexandrow, 2005: 389). Auch wenn die sowjetischen Theoretiker und Regisseure gegen den Tonfilm Stellung angenommen haben, ist deren Manifest zum Tonfilm ein ikonischer Beitrag, der in sehr früher Zeit die Wirkung und Möglichkeiten des Film-Tons (auch wenn sie eher an der Montage orientiert scheinen), eingesehen hat.

Hansjörg Pauli, der sich in seinem bis heute noch im Musikunterricht angewandtem Erklärungsansatz mit den Arten der Filmmusik beschäftigt, nennt Eisensteins ‚Übereinstimmung‘ in ‚Paraphrasierung‘ um, übernimmt den Begriff ‚Kontrapunktierung‘ und erweitert das Modell mit der dritten Art: ‚Polarisierung‘ (Pauli, 1976). Diese Formen dienen dazu, die Arten von Bild-Ton-Beziehung abzudecken. Der Schweizer Musikwissenschaftler gründete damit die theoretische Grundlage der Filmmusik-Analyse. Im Weiteren haben sich diese Unterscheidungen dazu erwiesen, auch „das erzählerische Potential von Opern näher [zu] fassen“ (Gess & Honold, 2017: 5).

Claudia Bullerjahn ist in ihrem Handbuch *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* (2014) der Meinung, dass Paulis Modell „bei vorsichtiger Korrektur [...] durchaus brauchbar ist“ (Bullerjahn, 2014: 38) und trägt mit Definitionen zu musikalischen Phänomenen im Medium Film dazu bei, die Wirkungen von Filmmusiktechniken zu systematisieren. Die Musikwissenschaftlerin nähert sich in der zweiten Hälfte ihres Handbuchs der Rezeption bzw. der Wirkung von Filmmusik und damit dem Wahrnehmungsprozess von Bild und Ton auf einer physiologischen Grundlage. Da ihre ausführlichen Erklärungen zu den Filmmusikarten dem aktuellen Stand entsprechen und sie eine systematische Zuordnung von filmtechnischen Mitteln und deren Wirkungen ausgearbeitet hat, werden ihre Begrifflichkeiten im methodischen Teil genauer erklärt und in der Analyse eingesetzt.

Eine Theorie, die Filmmusik, Ton und Narrativität zusammenbringt, wirft David Neumeyer in *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (2015) auf. In seinen fünf Gegensätzen zur Funktion, werden nicht nur Musik, sondern auch Ton mit den Begriffen Diegese und Extra-Diegese, Synchronität und Kontrapunkt erörtert. Außerdem beeinflusst nach Neumeyer die empathische oder an-empathische Beziehung von Bild und Ton die Funktion des Hörbaren im Film. Empathisch meint, dass das Visuelle und Auditive in einer engen Beziehung stehen und an-emphatisch eine distanzierte Beziehung dieser zwei Ebenen. Neumeyer inkludiert in seinem Beitrag die Balance der narrativen Ebenen, die sich dadurch auszeichnet, indem sie der Narration untergeordnet ist, die akustische Reproduktion der erzählten Ebene ist oder bewusste Ambivalenz aufzeigt. Ähnlich wie diese genannten Gegensätze

spezifiziert er, dass die Elemente des Soundtracks im Vorder- oder Hintergrund stehen können (Neumeyer, 2015: 63). Neumeyer unterscheidet sich von den bisher genannten Theorien nicht nur dadurch, dass er das Verhältnis zur Narration mit einbezieht, sondern auch mit diesen fünf Gegensätzen, die sowohl für Musik als auch für Ton anzuwenden sind.

Claus Tieber beschäftigt sich ebenfalls mit der Frage der Narration von Filmmusik. In *Musik im Film, Musik für den Film: Analysefelder und Methoden* (2020) breitet der Autor einen kompakten Überblick zum Forschungsfeld aus und leitet daraus ab, was für Nach- und Vorteile die theoretische Kategorisierung von bestimmten Aspekten haben. Besonders die Funktion von Filmmusik sei in der Musikwissenschaft ein Bereich, welches von manchen versucht wird zu erweitern, wobei auch kritisiert werden kann, dass die Bedeutung von Filmmusik in Kategorisierungen verloren gehen könne (Tieber, 2020: 3). Dies führt Tieber dazu, statt von Funktion von Bedeutung zu sprechen. Diese Ansicht manifestierte Claudia Gorbman in den drei musikalischen Codes: ‚pure musical codes‘, ‚cultural musical codes‘ und ‚cinematic musical codes‘ (Gorbman, 1987: 2-4). Die Begriffe der Codes sind zwar sehr selbsterklärend, sie dienen dazu zu erleuchten, woher die Bedeutung der Filmmusik stammt, sei es musikalisch, kulturell oder eine vom Medium Film entstandene Bedeutung. Dennoch deckt die Bedeutungsproduktion nicht alle Funktionen ab.

Wie die Problematik, dass sich keine bestimmte Wissenschaft den auditiven Elementen Geräusch und Sprache im Film exklusiv widmet, besteht auch in der Musikwissenschaft der Mangel an eigentlich relevanten Gesichtspunkten im Themenfeld Filmmusik. In *Filmmusik Ein alternatives Kompendium* (Hentschell & Moormann, 2018) greifen die Autoren einige dieser mangelnden Gesichtspunkte wie z.B. „die Einflussfaktoren auf die Produktion von Filmmusik, musikalische Film-Ouvertüren, Musik zu Zwischentiteln, die Psychologie der Filmmusik, die Konzertpraxis außerhalb der Kinos etc.“ (Hentschell & Moormann, 2018: VII) auf. Die fünfzehn Beiträge in diesem Handbuch dienen dazu, das Spektrum der Filmmusikforschung zu erweitern und aus musikwissenschaftlicher Sicht mit filmwissenschaftlichen Begriffen zu arbeiten. Mit dieser Arbeit wird gezeigt, dass filmmusikalische Studien auch in Forschungen anderer audiovisuellen Medien wie

Fernsehen, Video- und Computerspiele einsetzbar sind, weil sie dasselbe Instrumentarium nutzen (s. Hentschell & Moormann, 2018: VII).

Konstruktiv für die Forschung von Filmmusik aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist Guido Heldts im genannten Handbuch veröffentlichter Artikel *Was uns die Töne erzählen: Narratologie und Filmmusik* (2018). Heldt kritisiert, dass sich seit Claudia Gorbman, die auf Gerard Genettes literaturtheoretische Narratologie entlehnten Begriffe ‚diegetisch‘ und ‚extradiegetisch‘ in die Filmmusikforschung aufgenommen hat, keine weiteren Begriffe aus der literarischen Erzähltheorie in dieser Disziplin durchgesetzt haben (Heldt, 2018: 123; s. Gorbman, 1987; Genette, 2010). Stattdessen schlagen Filmwissenschaftler und Narratologen wie Francois Jost die medienspezifische Differenzierung von Fokalisierungen vor, indem bei der Okularisierung (Perspektive des Bilds) über die Kamera und Kameratechniken narrative Instanzen übertragen werden sollen und die Aurikularisierung (Perspektive des Tons) sich durch die akustische Wahrnehmung der Figuren und Zuschauer auszeichne (Heldt, 2018: 125; vgl. Kuhn, 2011: 127-131). Nach einer Annäherung zu den Begriffen Narration und Narration im Film widmet er sich der Frage „Welchen Beitrag leistet Musik zum filmischen Erzählen von Geschichten?“ (Heldt, 2018: 128ff.). Obwohl Film im ersten Blick eher dem Theater gleiche, sollen die meisten Filmwissenschaftler Vergleiche zum Roman durchgeführt haben. Dies begründet Bela Balázs damit, dass „*the editing gives the film narrative its style, speed and rhythm. [...] The movement of the shots has the same visual effects as the gesturing of a narrator*“ (Balázs, 1952: 129) und ähnelt somit dem Erzähler eines Romans. Die Auffassung eines Erzählers im Film unterscheide sich aber damit, dass es keine aktive Stimme des Erzählers aufzeige wie im Roman. Stattdessen erzählt der Film mit Kamera (visuell), indem er zeigt und mit Mikrofon (auditiv), indem er erklingt. Um sich den narrativen Formen annähern zu können, soll deshalb der Erzähler den Mitteln des Films entsprechend festgehalten werden. Daraus kann abgeleitet werden, dass man sich bei einer literaturwissenschaftlichen Filmanalyse den erzählerischen Techniken des Filmes bewusst sein muss. Der Erzähler sei also die Kamera und das Mikrofon, der die Handlung in beiden Ebenen vermittelt. Diese Schlussfolgerung ermöglicht im Weiteren, das auditive Erzählen genauer zu kategorisieren und die Fokalisierung

genauer zu bestimmen. Eine häufig auftretende Kritik ist, dass die Audioebene sehr gering wahrgenommen werde und deshalb keine große Bedeutung trage. Genau diese Eigenschaft jedoch könne dazu führen, mit dem Bild simultan und gezielte Affekte beim Zuschauer zu bewirken. Umgekehrt könne aber auch zum Beispiel mit klischierter Filmmusik „das kritische Bewusstsein der Zuschauer“ angestoßen werden, was dazu führt, dass die Musik negativ auffällt und damit eine Distanz schafft (Heldt, 2018: 140). Die Mittelbarkeit von Filmmusik sei deutlich unterschätzt und diese blinden Flecken in der narrativen Filmmusiktheorie soll auch nach Heldt mit Hilfe systematischer Analysen gebrochen werden (Heldt, 2018: 143).

Lisa Gotto nähert sich in ihrem Beitrag *Musik, Geräusche und Sound* (2020) diesen drei auditiven Mittel gemeinsam an. Ohne sie in eine einzige Disziplin wie Film- oder Musikwissenschaft zu verschieben, fasst Gotto „das technologische und ästhetische Vermittlungsverhältnis von Bild und Ton“ auf und schlägt davon ausgehend Chions ‚Maskierung‘ genannte Methode vor, um ein audiovisuelles Kontinuum analytisch erschließen zu können (Gotto, 2020: 84). Nach Chions Filmanalyse sollen Sequenzen zuerst mehrfach gesichtet werden und danach eine Rezeption der einzelnen Elemente (Bild oder Ton) geblendet werden (Chion, 1994: 187-188; Gotto, 2020: 88). Diese Methode sei dazu nützlich, die Wirkung der einzelnen Spuren von Bild und Ton zu identifizieren, um danach die Wirkung der Begegnung bzw. Synchronisation beider Ebenen zu erschließen. Da die größte Schwierigkeit, wie für die Zuschauer auch in der Analyse die Tonwahrnehmung und Beschreibung ist, soll mit der Separation der Ton festgehalten und als einzelnes Element wahrgenommen werden. Da sich Bild und Ton gegenseitig beeinflussen, lenken und zusammen neue Affekte schaffen, ist nach Chion die Erkenntnis der puren Wirkung von Ton erst durch die Maskierung möglich. Gotto befasst im Gegensatz zur Bild-Ton-Beziehung mit Phänomenen „in denen der Ton nicht länger als abhängige Variable des Bildes erscheint“ (Gotto, 2020: 84). Das heißt, dass der Ton eine Eigenständigkeit und Unabhängigkeit aufweisen kann. Hier werden Beispiele herangeführt, in denen Bild und Ton in keiner eindeutigen Übereinstimmung seien (Gotto, 2020: 84-90). Da diese Phänomene mit Bullerjahn's Begriffen erklärt werden

können, werden Beispiele zu diesem Thema im methodischen Teil zusammen mit ihrer Theorie behandelt.

Aus dieser Betrachtung des Forschungsstandes lässt sich ableiten, dass hinsichtlich der Darstellung und Wiedergabe des Auditiven in Film und Literatur viele Erkenntnislücken bestehen. Obwohl in der Filmwissenschaft sowie der Musikwissenschaft einige Theorien vorhanden sind, haben sich nur wenige Begriffe zur Funktion und kaum welche zur narrativen Eigenschaft von Klang entfaltet. Es ist auffällig, dass die vorhandenen Theorien auch meist nicht auf die drei auditiven Komponenten übertragen sind, sondern scheinbar zumeist nur im Rahmen der Musik funktionieren. Aus diesem Grund ist ein Modell notwendig, das Musik, Geräusche und Dialog mit gleichgewichtigem Wert in den Medien Literatur und Film untersucht.

1.6. Literaturwissenschaft und Auditivität

Bei der Analyse von auditiven Phänomenen in der Literatur werden, anders als in Filmanalysen, den Darstellungen von Auditivität nachgegangen. Hier besteht die Differenz von Aktualisierung im Film und Simulation, Zitat oder Referenz im Text.

Auch wenn es keine Aktualisierung einer auditiven Ebene im literarischen Text gibt, kann Sprache Geräusche, gesprochene Figuren oder Erzählerrede sowie Musik darstellen, repräsentieren, nachahmen und zitieren. Deshalb ist es auch in der literaturwissenschaftlichen Romananalyse möglich, den Darstellungen von auditiven Phänomenen nachzugehen.

Die Untersuchung von der Thematisierung gesprochener Sprache, Geräusche und Musik in Literatur, hat sich wie in der Filmforschung auch in der Literaturwissenschaft noch zu entfalten. Adornos musikphilosophische Ansichten den Naturnachahmungen durch Geräusche in Eichendorfs Literatur nachzugehen (Adorno, 1974); Theorien, die die Literatur als semantischen Klang (Previšić, 2017: 51) erfassen oder die aktuellen Forschungen der *sound studies*, die sich der Literatur als Klangkunst widmen (s. Snaith, 2020: 11), sind einige spannende Beispiele für die Literaturanalyse in Hinsicht auditiver Phänomene, die aber gleichfalls zeigen, dass es häufig keine umfassende Theorie ist, die sich den drei auditiven Phänomenen wendet.

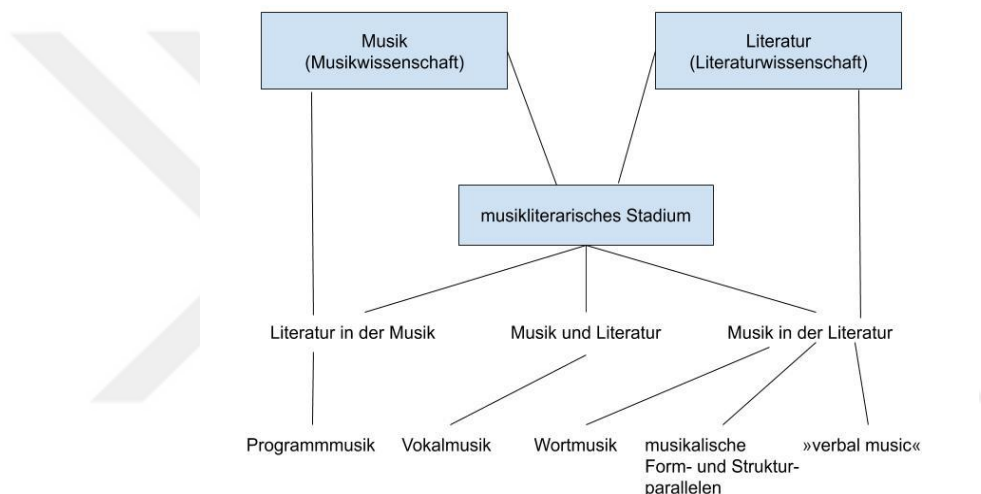
Der Mangel an Untersuchungen des Auditiven in der Literaturwissenschaft kann damit begründet werden, dass es noch viel Nachholbedarf in Bezug der pseudo-Auditivität in Text gibt. Anders als in der Film- oder Musikwissenschaft führt daher die Literaturwissenschaft keine umfassenden Modelle oder Vorgehensweisen für mögliche Analysen der auditiven Ebene literarischer Texte an, sondern orientiert sich an Geräusch-Darstellungen mit sprachwissenschaftlichen Begrifflichkeiten wie z.B. die Onomatopoesie; und an der Erzähltheorie und grammatischen Strukturen für die Untersuchung eines Sprechaktes oder einer Erzählsituation, um zu bestimmen, wer spricht und wie er spricht (s. Genette, 2010). Diese und weitere Instrumente werden im Modell zur Analyse unten präziser vorgestellt.

Im Vergleich zu Geräusch und Dialog ist die intermediale Forschung von Musik und dessen Begrifflichkeiten in der Literatur ein sehr größeres Arbeitsfeld für Literaturwissenschaftler. Dies beinhaltet besonders die intermediale Untersuchung von Medien wie Lied, Poesie, Oper, Theater und Hörbücher, da sie Rhythmus, Ton und Musik aktualisieren. Sie stehen in diesem Kontext, weil Lyrik gesungen zu einem Lied werden kann und Theater „vor anwesendem Publikum mündlich zu Gehör gebracht, ›aufgeführt‹“ wird (Müller, 2007: 19) sowie Oper eine Kombination von Theater und Musik ist. Daher sind die genannten Medien im Allgemeinen die mündlichen Aufführungen von Texten. Es bleibt jedoch nicht nur mit diesen Gattungen, Gattungsarten und Mischformen begrenzt, sondern umfasst auch auf die Thematisierung von Musik und dem Spiel mit ihren Mitteln in bestimmten Epochen, Bewegungen und Werke⁵. Der literarisch-musikalische Sachverhalt bewegt daher die intermediale Literaturwissenschaft dazu, musikwissenschaftliche Theorien als Forschungsansätze miteinzunehmen.

⁵Einige Beispiele hierzu sind z.B. Ernst Jandl sowie die Wiener Gruppe und die Lautpoesie; Paul Celans *Todesfuge* als eines der bekanntesten Gedichte, das seinen Rhythmus in den Vordergrund stellt. Es haben sich auch in literarischen Bewegungen Texte niedergeschlagen, wie z.B. die deutschen Romantiker, die sich an Volkslieder orientiert haben sowie die Beat-Generation, die ebenfalls bereits existierenden Melodien mit Poesie nachgeahmt haben. (vgl. Allen Ginsbergs Howl)

Steven Paul Scher hat 1984 in seinem Handbuch zu Literatur und Musik die Berührungspunkte und das Zusammenwirken beider Medien systematisiert (Scher, 1984: 14, zitiert nach Lubkoll, 2013: 427). Hierbei inkludiert er sowohl die Medien als auch die Musik- und Literaturwissenschaften mit dem Ziel, den gegenseitigen intermedialen und interdisziplinären Dialog zu fördern.

Grafik 1: Beziehung zwischen Literatur und Musik nach Scher
(vgl. Lubkoll, 2013: 427)



Grafik 1 veranschaulicht die hervortretenden Forschungsgebiete der Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft und des musikliterarischen Stadiums, wobei die ein Untersuchungsaspekte Programmmusik, Vokalmusik, Wortmusik, musikalische Form- und Strukturparallelen und *verbal music* abgeleitet werden. Diese Abbildung ist eine heute noch ausgebreitete Präsentation der Literatur-Musik-Beziehung. Dennoch kann Schers Schema mit den oben genannten Aspekten, wie Oper und Musiktheater als Mischmedien sowie die Thematisierung von Musik und Musiktheorien in literarischen Werken in „Musik in der Literatur“, ergänzt werden. Der Mangel an intermedialen Aspekten in Schers Auffassung kann jedoch darauf beruhen, dass sich zu der Zeit (1984) noch keine ausführlichen Begriffserklärungen und Systematisierungen des Themengebiets durchgesetzt hatten wie in den 90er Jahren (vgl. Rajewsky, 2002: 6). Die literarisch-musikalischen Phänomene, die „bis in die

Antike und darüber hinaus in frühgeschichtlichen Kulturen“ (Gess & Honold, 2017: 1) reichen, sind den wissenschaftlichen Theorien in diesem Sinn weit voraus.

Schers Auffassung kann heute viel weiter entfaltet werden und hierfür kann zum Beispiel das *Handbuch Literatur und Musik* (2017) mit seiner Vielfalt an Untersuchungsaspekten einige Ideen zum aktuellen Forschungsstand geben. Der Ansatz der Autoren beruhe auf den Modus *telling* (Lubkoll, 2017: 78-94), „die Beschreibung von Musik und Musikwerken“ (Gess & Honold, 2017: 9) und *showing* (Wolf, 1998: 133, zitiert nach Gess & Honold, 2017: 9; Wolf, 2017: 95-113), die Musikalisierung von literarischer Sprache und „die Vergegenwärtigung eines (fiktiven) Klangeindrucks“ (Gess & Honold, 2017: 9). Mit dieser Differenzierung können sich die Wissenschaftler trotz des Paradoxes, dass jeder Text, der von Musik ‚erzählt‘ auch simultan ‚zeigt‘, in tiefere Dimensionen der Intermedialität begeben. Die verschriftlichten „Exemplarischen Analysen im historischen Kontext“ (Gess & Honold, 2017: 217 ff.) schildern diese Forschungsmöglichkeiten dar, wobei im Beitrag „‚Musikalisierung‘ von Literatur in der Romantik“ (Naumann, 2017: 374 ff.) eine beispielhafte Analyse zur Selbstreflexion durch Musikalisierung in der romantischen Literatur und somit das *showing* sich anhand von mehreren Autoren der Epoche, als einen sinnvollen Modus für die Forschung zeigt. Zum Verständnis der Beschäftigung mit dem *telling* werden von Caroline Welsch „Antike Musikerzählungen und ihr literarisches Nachleben“ in den Vordergrund gestellt. Anhand einer vergleichenden Analyse früherer Texte zu Orpheus, die Sirenen und Pan und deren neuere Auffassungen, stellt sie fest, dass in den späteren Bearbeitungen, im Unterschied zu den Vorherigen, eher „einzelne Elemente aus verschiedenen antiken Musikerzählungen derselben, aber auch anderer mythologischer Figuren neu miteinander“ (Welsch, 2017: 267) kombiniert seien und dass „historisch spezifische Veränderungen in der Vorstellung der Wirkmacht der Musik einschließlich ihrer ethischen und ästhetischen Wertung“ reflektiere (Welsch, 2017: 267). Von diesem Ergebnis lässt sich ableiten, dass die poetologische und musikalische Bedeutung literarischer Texte im Wandel verändern können und es daher wichtig ist, diese Fragen immer wieder neu zu stellen.

Im Allgemeinen der genannten Werke ist zu beobachten, dass es noch heute nicht an Forschungslücken mangelt und die aktuelle Literaturwissenschaft sich zwar diesen Problemen zu neigen scheint, aber eine Adaption von literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeiten im filmischen Sinne zu Sound und Dialog noch aussteht. Als ein Versuch werden im folgenden Teil zuerst die Analyseelemente vorgestellt und einige Begriffe aus der Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft vorgestellt. Danach werden sie als ein literaturwissenschaftliches Instrumentarium erprobt.



KAPITEL II

PRÄMISSEN DER ANALYSE

2.1. Zur Analyse der auditiven Ebene im Film

Seitdem „der große Stumme redet“ (Eisenstein, Pudowkin, Alexandrow, 2005: 8 f.) werden bei dem Tonfilm drei Aspekte unterschieden: Die Musik, das Geräusch und die Sprache (vgl. Pauli, 1978; Monaco, 2001: 215 f.; Faulstich, 2002: 131 f., 137 f.; Hickethier, 2007: 89 f.; Ottiker, 2019: 119 ff. Gotto, 2020 etc.). Auch wenn Regisseure wie David Lynch immer wieder betonen, dass „Films are 50 percent visual and 50 percent sound“⁶, scheint es „im Vergleich zum Visuellen bei der Rezeption nur wenig explizite Aufmerksamkeit“ zu gewinnen (Faulstich, 2002: 138). Dennoch bekommt Filmmusik unter den auditiven Mitteln die meiste Aufmerksamkeit, indem zum Beispiel (meistens Hollywood Filme) neben DVDs auch Soundtrack CDs veröffentlicht werden und die Musik somit deutlich mehr Interesse als Geräusche und Sprache gewinnt. Die vorliegende Arbeit erzielt sich jedoch, allen drei auditiven Phänomenen zu widmen und ihre Wirkung als erzählerische Mittel hervorzubringen. Deshalb werden Theorien und Modelle zur Analyse von Musik, Geräusch und Sprache im Film vorgenommen.

2.1.1. Filmmusik

Filmmusik ist ein stilistisches und erzählerisches Mittel, welches das Bild begleitet. Filmmusik kann neben ihrer ästhetischen Funktion auch narrative Funktionen tragen. Filmmusik kann für einen Film originell komponiert werden (Originalmusik oder im engl. *score* genannt) oder aus einer zuvor vorhandenen Musik entstehen, indem sie im Film zu Gehör gebracht wird. Filmmusik ist meistens instrumental, kann aber auch einen Songtext haben. Filmmusik ist kein Genre – denn jedes Musikgenre kann zu Filmmusik werden –, denn sie definiert sich dadurch, dass es einfach Musik im Film ist (vgl. für eine gegensätzliche Perspektive Faulstich, 2002: 137).

⁶Home Theater Buyer's Guide (and other magazines), Fall 1998: THE MONSTER MEETS ... FILMMAKER DAVID LYNCH <http://www.lynnch.net/monster.html> [Letzter Zugriff am 27.10.2020]

Als einer der Grundeigenschaften, die im Rahmen der Filmmusik analysiert wird, gilt die Quelle der Musik. Diese Eigenschaft stammt aus der Erzähltheorie und der Differenzierung der Ebenen. Auch im Film spricht man von Diegese und Extradiegese. Hinsichtlich der Musik bzw. des Tons und ihrer Quelle wurden viele unterschiedliche Begriffe vorgeschlagen (s. Kracauer und Reisz, nach Monaco, 2001: 216-217).

Die weit gängigste Unterscheidung ist der oben bereits erwähnte On-Ton und der Off-Ton. Um diese feststellen zu können, muss auf die Bildebene geachtet werden, auf die abgebildete Diegese. Denn der On-Ton zeichnet sich dadurch aus, dass die Quelle der Musik im Bild zu sehen ist. Ein Radio, oder eine Bühne auf der ein Lied gesungen wird, führt daher zu Annahme, dass die Musik, Teil der Diegese, und daher auch für die Figuren in der Szene hörbar ist. Der Off-Ton wiederum definiert die Musik, die nicht aus der diegetischen Welt ertönt. Wenn es keine Zeichen für eine Quelle in der visuellen Ebene gibt, heißt es, dass die Musik rein außerhalb der erzählten Welt existiert.

Mit diesen zwei Formen wird in Filmen häufig gespielt. Das Spiel mit den Ebenen ist auch ein Spiel mit der Wahrnehmung der Zuschauer. Wenn in einer Szene ein Lied von einem Off-Ton zu einem On-Ton wird, kann dies zu einer Verfremdung führen und die Aufmerksamkeit auf die Ebenen stärken.

Abbildung 1: *Mulholland Drive* (Lynch, 2001)



Quelle: Lynch, D. (2001) *Mulholland Drive*. Vereinigten Staaten, Universal Studios, Canal Plus Group, StudioCanal.

Eine Szene aus dem Film *Mulholland Drive* (Lynch, 2001) trägt das Spiel mit der Musik und dessen Ebenen viel weiter. Betty Elms (Naomi Watts) und Rita (Laura

Harring) sitzen in den Club Silencio. Ein Magier hält eine Eröffnungsrede über die Kraft der Illusion: „*No hay banda, il n'est pas d'orchestra, it is all an illusion.*“⁷ Er sagt ausdrücklich, dass Alles nur eine Tonbandaufzeichnung sei und dass das Publikum nur falsch sähe. Er führt es auch auf, indem ein Trompeter auf die Bühne tritt und das Instrument spielt. Als er jedoch die Trompete von seinem Mund weghält, spielt die Melodie weiter. Der Magier versucht das Publikum zu überzeugen. Dennoch verliert die daraufhin folgende Aufführung von Rebekah del Rio nichts an Empfindsamkeit. Ihre akustische Performance des Lieds Llorando rührt Betty und Rita und bringt sie zum Weinen. Die Nahaufnahmen der Sängerin intensivieren auch auf für das Publikum vor dem Bildschirm die Gefühle. Die Nahaufnahmen haben hier jedoch eine weitere Funktion. Das Lied, Rebekah del Rios Gesang das man in Nahaufnahmen verfolgt, lässt von der Bühne, dem Ort und den Warnungen des Magiers vergessen. Auch die Zuschauer in dem Club Silencio hören sich das Lied so an, als wäre es live gesungen. Bis die Kamera die Sängerin in der Totale zeigt, ist man sich nicht bewusst, dass auch die Totale- und Nahaufnahmen nicht übereinstimmen. Die Gesichtsausdrücke widersprechen sich und die Lippen der Sängerin bewegen sich nicht, woraufhin die Frau in Ohnmacht fällt, umkippt und das Lied weiter gesungen klingt.

Man kann in dieser Szene sehen, dass Betty und Rita trotz der Warnung des Magiers der Aufführung geglaubt haben. Der Film mit seiner Bildebene ist auch diesem Prinzip nachgestaltet, auch das Publikum zu überzeugen. Die Quelle des gehörten scheint ein On-Ton zu sein. Die Rede des Magiers behauptet das nichts Echt sei. Die Nahaufnahmen der Sängerin und der Reaktionen der Protagonistinnen unterstützen die Annahme, dass sie das Lied singt. Die Einstellungsgröße Totale spricht jedoch dagegen. Es ist ein ständiger Wechsel zwischen On- und Off-Ton in dem Sinne des Zusehers. Der Name Club Silencio ist jedoch ein wichtiger Hinweis der von Anfang an darauf hinweist, dass in diesem Ort nichts als wirklich On zu verstehen ist.

⁷ Aus dem Spanischen und Englischen übersetzt: Keine Gruppe, keine Orchestra, es ist alles eine Illusion.

2.1.1.1. Bild-Ton-Beziehung

Die Bild-Ton-Beziehung ist ein wichtiges Element, um die jeweilige erzählerische Funktion der visuellen und auditiven Ebenen einzeln zu identifizieren. Hierbei kann Filmmusik in vier verschiedenen Beziehungsarten zum Bild stehen: (i) Paraphrasierung, (ii) Polarisierung, (iii) Kontrapunktierung und (iv) Charakterisierung (Pauli, 1976; Bullerjahn, 2016: 38; Ottiker, 2019: 122ff.). Um diese genau definieren zu können, müssen vorerst Bild und Musik sowohl einzeln als auch präzise ermittelt und verstanden werden (vgl. Chion, 1994: 187-188), denn Musik und Bild beeinflussen sich gegenseitig und können deshalb wie die Montagetechnik zu Manipulationen führen. Das heißt, dass die auditive Ebene und die visuelle Ebene sowie deren Vermittlung einzeln und kritisch bedacht werden müssen. Dass die einzelnen Mittel des Films in Wirkung zueinander stehen ist, zwar für jeden Film relevant, aber man kann die Bild-Ton-Beziehung auch mit einigen einfachen Beispielen konkretisieren.

Die weit gängigste Bild-Ton-Beziehung ist die paraphrasierende, bei dem die visuelle und auditive Erzählung übereinstimmen. Hansjörg Pauli bezeichnet mit Paraphrasierung „eine Musik, deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten ableiten kann“ (Pauli, 1976: 104, zitiert nach Bullerjahn, 2001: 37). Filmmusik begleitet demzufolge den Bildinhalt parallel und schafft damit eine Verdoppelung der multimedialen Erzählung. Dies bedeutet, dass die auditive Informationsvermittlung durch Musik nichts Zusätzliches zu den Bildern beiträgt und dass stattdessen die „Zuschauer grundsätzlich eine intensivere Wahrnehmung des Dargestellten“ (Ottiker, 2019: 126) erfahren.

Abbildung 2: *Notting Hill* (Michell, 1999)



Quelle: Michell, R. (1999) *Notting Hill*. Großbritannien, Vereinigten Staaten, PolyGram Filmed Entertainment & Working Title Films.

In der Pressekonferenz-Szene des Filmes *Notting Hill* (1999) beginnt das Lied *She* von Elvis Costello, sobald Anna Scott (Julia Roberts) auf die Frage, wie lange sie noch in London bleiben würde, mit „unendlich“ antwortet, zu erklingen [1:56:52]. Mit dieser Antwort erfahren die Zuschauer, dass Anna Scott und William Thacker (Hught Grant) trotz ihrer unterschiedlichen Lebensarten für ein gemeinsames Leben bereit sind. Die Szene gründet auf der Bildebene mit Schuss-Gegen-Schuss Aufnahmen von den Protagonisten, die mit ihren Blicken Freude, Liebe und Faszination füreinander ausstrahlen. Die Audio-Ebene begleitet das Bild mit ebenso romantischer und feierlicher Musik und Songtext. Das Lied folgt von dieser Szene bis hin zu einer Montage, die Hochzeit, Ehe und Schwangerschaft des Paares abbildet. Während die Funktion noch eine Diskussion ist, die im Weiteren durchgeführt werden soll, ist dies ein Beispiel für die Paraphrasierung, da Bild und Musik parallel zueinander sind.

Die zweite Bild-Ton-Beziehung ist die Polarisierung. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass die Musik etwas vermittelt, das im Bild nicht zu sehen ist. Das heißt, dass die polarisierende Musik „inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt“ (Pauli, 1976: 104, zitiert nach Bullerjahn, 2001: 37) und damit einen Charakter verleiht. Mit der polarisierenden Musik hört man also einen Subtext (Ottiker, 2019: 129). Diese Ton-Bild-Beziehung wird besonders in Horrorfilmen verwendet, um die Zuschauer zu manipulieren, weil das Unheimliche unsichtbar ist. Sie eignet sich aber auch in anderen Genres, um gezielt seelische Vorgänge zu vermitteln.

Abbildung 3: *Kairo* (Kurosawa, 2001)



Quelle: Kurosawa, K. (2001) *Kairo*. Japan, Daiei Film, NTV Network & Hakuhodo Imgica.

Im Film *Kairo* von Koyoshi Kurosawa (2001) wurde die polarisierende Technik eingesetzt, als Toshio Yabe (Masatoshi Matsuo) sich in eine leere und stark beschattete Wohnung begibt. Eine gespenstische Melodie mit orchestralem Gesang ertönt, als der Protagonist rote Pinselstriche auf der Wand erkennt [0:27:20] (Abb. 2. Bild 4). Die Musik deutet auf eine Gefahr, ein Gespenst und aufgrund der Stimme des Gesangs vermutlich auf eine Frau. Dennoch ist auf der Bildebene vorerst keine Gefahr zu erkennen außer der dunklen verstörenden Atmosphäre und Schatten, die es schwierig machen, das Unsichtbare zu erkennen. In diesem Sinne füllt die auditive Ebene die Bedeutung der Bildebene. Bis zu dieser Einheit ist die Bild-Ton-Beziehung polarisierend. Die Musik stellt eine Bedeutung her, die aus dem Bild allein nicht abzuleiten ist. Sie unterstützt die beabsichtigte Atmosphäre. Sobald die Musik endet [0:27:36], beginnt eine Einheit, in der die Zuschauer in der Stille die Gelegenheit haben, den Gespenst im Raum zu finden und in den Schatten erscheint eine unbekannte Frauensilhouette. Die Gefahr befindet sich nun auf der Bildebene, und die Auditive ist abwesend. Auch dies kann man als polarisierend interpretieren, da die hörbare

Informationsvermittlung nicht vorhanden ist. Man kann das Gesicht der Frau nicht erkennen, bis sie stolpert und ihr Blick im Licht erscheint. Toshio Yabe versucht von ihr weg zu kommen und versteckt sich hinter einem Sofa, und es ist zum größten Teil still mit selten ertönenden Noten. Von hieran beginnt die erste und einzige paraphrasierende Bild-Ton-Beziehung, als sich die Frau über dem Sofa zu dem Man bückt und dieselbe Musik sie dabei begleitet.

Hansjörg Pauli bezeichnet als Kontrapunktierung „eine Musik deren eindeutiger Charakter, dem ebenfalls eindeutigen Charakter der Bilder, den Bildinhalten, klar widerspricht.“ (Pauli, 1976: 104, zitiert nach Bullerjahn, 2001: 37). Die konträre Beziehung zwischen Bild und Ton und deren eigenständigen Linien (vgl. Pudowkin, 1934) können bei den Zuschauern zu einer Verunsicherung, Hinterfragung des Dargestellten führen. Die Widersprüchlichkeit zwischen der Bilderzählung und der Tonerzählung fordert auf eine kritische Stellung des Rezipienten.

Abbildung 4: *Get Out* (Peele, 2017)



Quelle: Peele, J. (2017) *Get Out*. Vereinigten Staaten, Blumhouse Productions, QC Entertainment & Monkeypaw Productions.

In der Eröffnungsszene von *Get Out* (2017) wirkt die Musikkwahl auf die Szene, als ein schwarzer Passant (LaKeith Stanfield) nachts allein eine gehobene Siedlung durchgeht und von einem Wagen verfolgt wird, fremd. Das Lied *Run Rabbit Run* von

Flanagan (1939)⁸ mit seinem lyrisch negativen und musikalisch heiteren Charakter ertönt aus dem Wagen [00:02:08] (Abb. 3. Bild 2), dessen Fahrer den Passanten verführt. Die Wirkung dieser Bild-Ton-Beziehung ist vielschichtig. Man kann sie als irritierend, verunsichert, von der Bildebene ausgehend dramatisch, aus der auditiven Ebene ausgehend lustig, ironisch und als viel mehr empfinden. Der Zuschauer muss es selbst kommentieren und sich für eine eigene Interpretation des Geschehens entscheiden. Jedoch ist eines eindeutig, dass die Bildebene, sich in einer ganz anderen Stellung als die der Ton-Ebene befindet.

Eine weitere Bild-Ton-Beziehung, die herangebracht wird, ist die Charakterisierung⁹. Sie beruht darauf, dass ein Bildinhalt mit einer Musik einen Charakter gewinnt. Das heißt, dass z.B. ein Raum, eine Figur, eine Ereignisstränge usw. mit einer bestimmten Musik innerhalb der filmischen Narration eine Beziehung gewinnt. Durch den Einsatz der charakterisierenden Musik erfahren Zuschauer nur durch das hören, wer oder was auf der Bildebene zu sehen ist oder zu sehen sein wird. Dies kann dazu dienen, das Publikum auf etwas oder jemanden zu erinnern und durch die Verbindung von Musik und Bildinhalt (Raum, Figur, etc.) auf das Hauptobjekt aufmerksam zu machen, oder „deren Auftreten [zu] antizipieren“ (Ottiker, 2019: 134).

⁸ Das für die Sendung *The Little Dog Laughed* produzierte Lied *Run Rabbit Run*, war während des Zweiten Weltkrieges sehr beliebt. Dessen Songtext wurde von Flanagan und Allen bearbeitet in „Run Adolf, Run Adolf, Run, Run, Run...“, um sich Lustig über nationalsozialistischen Deutschen lustig zu machen. (siehe https://en.wikipedia.org/wiki/Run_Rabbit_Run)

⁹ Die Charakterisierung wird ähnlich wie die Leitmotivtechnik gefasst, die nach einigen WissenschaftlerInnen nicht als Bild-Ton-Beziehung, sondern als eine Funktion oder Funktionskategorie betrachtet (vgl. Faulstich, 2002: 139; Bullerjahn, 2001). Da die Charakterisierung sich jedoch nur durch Bildinhalt und Musik zu solch einer erweist, wird sie in dieser Studie als eine Art der Bild-Ton-Beziehung durchgeführt. Anders als die Funktionen und weiteren Subkategorien, besteht diese Beziehung aus dem Zusammenspiel beider Ebenen.

Abbildung 5: Audrey tanzt zu *Audrey's Dance* in *Twin Peaks* (Lynch & Frost, 1990, 1991; Lynch, 2017)¹⁰



Quelle: Lynch, D. & Frost, M. (1990-1991) *Twin Peaks*. Twin Peaks. Vereinigten Staaten, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films & Spelling Television.

Quelle: Lynch, D. (2017) *Twin Peaks*. Vereinigten Staaten, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films & Spelling Television.

Diese Art von Bild-Ton-Beziehung ist besonders aus praktischen Gründen in Fernsehserien und Filmserien beliebt, wie in der Serie *Twin Peaks* (Lynch & Frost, 1990, 1992, Lynch, 2017), für die Angelo Badaleamenti instrumentale Musik komponiert hat. Laura Palmer (Sheryl Lee) begleitet ihr eigenes *Laura Palmer's Theme*, Audrey Horne (Sherilyn Fenn) tanzt immer wieder zu ihr *Audrey's Dance*, und das Musikstück *The Bookhouse Boys* das sowohl an das Bookhouse Club Lokal als auch an die Angehörigen des Clubs gebunden ist. Aber auch Kultfilmreihen wie *Lord of the Rings* (2001-2003) oder *James Bond* (1962-2021) sind für ihre charakterisierenden Soundtracks bekannt. Die Charakterisierung gleicht einem Motiv, das auf wiederkehrende Elemente weist. Die verbindende Funktion ist so stark, dass Soundtracks an Szenen, Figuren oder Räume erinnern können.

2.1.1.2. Techniken der Filmmusik

Um überhaupt von einer Beziehung zwischen Filmmusik und Bildinhalt sprechen zu können, müssen Filmemacher mit gewissen Musiktechniken arbeiten. Diese sind nach Bullerjahn „zunächst pragmatische und unreflektierte Kopplung einer beliebigen Musik mit irgendeiner Filmszene“, welche sich zu „eine[r] allmählich zunehmende[n] Konventionalisierung des Musik-Film-Bezugs“ entwickelt haben (Bullerjahn, 2001: 75). Im Laufe dieser Entwicklung haben sich vier

¹⁰ Von links nach rechts: 1. Staffel 2 Folge *Traces to Nowhere* (1990), 1. Staffel 3 Folge *Zen, or the Skill to Catch a Killer* (1990), *Twin Peaks: The Return* 16. Folge *Part 16* (2017)

Kompositionstechniken als besonders geeignet erwiesen: die deskriptive Technik, die Mood-Technik, die Leitmotivtechnik und die Baukastentechnik.

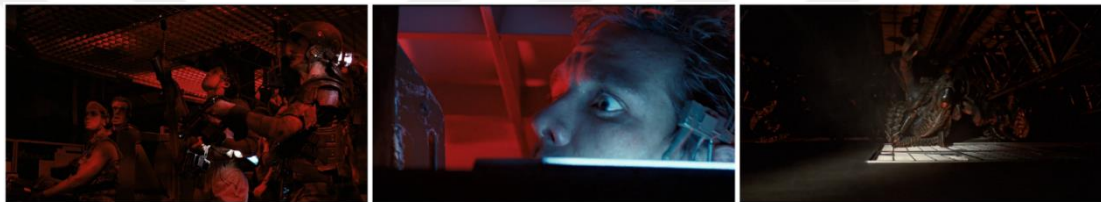
Die deskriptive Technik, auch Underscoring oder in extremeren Beispielen Mickey-Mousing genannt, imitiert, stilisiert und untermalt Bildinhalt, Bewegungen und deren Geräusche mit musikalischen Mitteln. Diese Technik findet ihren Ursprung in der Stummfilmzeit. Die musikalische Deskription ist eher ein akustisches Verfahren, das „möglichst alle auf der Bildebene sichtbaren Vorkommnisse, Bewegungen und dargestellten Gefühle möglichst synchron mitvollzieht“ (Bullerjahn, 2017: 125 zitiert nach Ottiker, 2019: 127). Die musikalische Deskription ähnelt auch dem Mickey Mousing, der von Walt Disney mit dem Film *Steamboat Willie* (1928) eingeführt wurde. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass die Musik ein integraler Bestandteil der Handlung ist, während die deskriptive Technik eine Unterstützung des Bildinhalts beabsichtigt (vgl. Bullerjahn, 2001: 80). Da Musik das Visuelle in musikalische Mittel übersetzt, tritt die Parallelität beider Ebenen zum Vorschein und verweist darauf, dass die Narration sowohl im Auditiven als auch im Visuellen die gleiche ist. Deshalb wird diese Technik häufig im Zusammenhang mit der Paraphrasierung eingesetzt.

Ein Vorführer dieser Technik ist die Programmmusik, weil sie „mit außermusikalischem Inhalt, [wie] [...] Titel oder ein ausführlicheres Programm, mitgeteilt wird“ (Bullerjahn, 2001: 80). Dieses Genre bezieht sich wie die deskriptive Musiktechnik auf Handlungen, Bilder, Gedanken oder Phänomene wie z.B. *Die vier Jahreszeiten* von Vivaldi (1723). Nach Niecks sollen sich drei gebräuchliche Formen der Programmmusik unterscheiden:

1. Music which imitates sounds: The song of birds, the purling of the brook the bustle and noises of war, etc.
2. Music which besides the audible, imitate by analogy also the visible effects of light, darkness, and color, and all kinds and degrees of movement
3. Music which imitates not only the outward, but also the inward; which not only describes, but also expresses; which has to do with emotions and thoughts as well as with sense-impressions, with soul-painting as well as with bodypainting (Niecks, 1907, zitiert nach Bullerjahn, 2001: 80)

Die ersten zwei Formen sind für die musikalische Deskription besonders von Bedeutung, denn sie verweisen darauf, dass die Bildebene mit gewissen „Instrumentalfarben und Klangregionen [...] Musik eine konkrete Inhaltlichkeit gewinnen und auf diese Weise z.B. Zeit, Milieu und Schauplatz illustrieren“ kann (Bullerjahn, 2001: 81). Diese Feststellung dient dazu, genre- und medienspezifisches Musikverhalten zu identifizieren und somit die Verwendung von bestimmten Instrumenten in bestimmten musikalischen Darstellungen von Konkretem zu erkennen (s. Bullerjahn, 2001: 82-83 Tab. 5.1).

Abbildung 6: *Aliens* (Cameron, 1986)



Quelle: Cameron, J. (1986) *Aliens*. Vereinigten Staaten, Vereinigtes Königreich, Brandywine Productions.

Ein Film, der durchgehend mit deskriptiver Musik untermalt wird, ist *Aliens* (1986) von James Cameron. Als in der bevorstehenden Feuergefechtsszene die Crew mit dem Piepsen des Sensors sich dessen bewusst wird, dass die Gefahr sich nähert und nur Stille herrscht, öffnet Corporal Hicks (Michael Biehn) die Gitter, hinter der sie vermuten, die Aliens seien [1:56:01]. Nach dem Hicks sich mit seiner Taschenlampe langsam zu den Aliens dreht und ihnen begegnet, erklingen laute, starke und atonale Töne, die die Hektik und Panik der Handlung reflektieren [1:56:07]. Sobald die Schießerei beginnt, dominieren deren Schüsse auf der auditiven Ebene und werden zwischendurch mit Perkussions-Instrumenten unterbrochen.

Pauli bezeichnet mit Mood-Technik das „organisatorische Verfahren, den zu vertonenden Filmszenen musikalische Stimmungsbilder zuzuordnen, die thematisch mehr oder minder unabhängig sind“ (Pauli, 1978: 17, zitiert nach Bullerjahn, 2001: 83). Der Unterschied zur deskriptiven Musikalisierung ist, dass es bei der Mood-Technik nicht darum geht die Bildebene und Gefühlsausdrücke der Figuren synchron zu übersetzen, sondern darum, Gefühle, die nicht unbedingt visuell ausgedrückt sind,

zu erzeugen. Dies können Gefühle einer Situation aber auch Gefühle der Figuren sein, ohne eindeutig Bezug auf einzelne Details zu nehmen, deshalb spricht man auch in diesem Kontext oft von Atmosphäre und Stimmung. Ein weiterer wichtiger Faktor bei Szenen, in denen die Mood-Technik eingesetzt wird, ist, dass ohne Musik „die Dauer solcher Szenen oft zu lang erscheinen“ würden (Güttinger, 1984, zitiert nach Bullerjahn, 2001: 84). Eine oft dem Zuschauer unbewusste Manipulation ist auch in dieser Technik eine Grundeigenschaft. Aufgrund der weitfassenden und praktischen Wirkung der Mood-Technik kann sie in der paraphrasierenden, polarisierenden und charakterisierenden Bild-Ton-Beziehung auftreten.

Abbildung 7: *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jeunet, 2001)



Quelle: Jeunet, J.-P. (2001) *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Frankreich/Deutschland, Victoires Production, UGC Images, MMCI.

In der Abschlussszene des Films *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jeunet, 2001), die auf eine relativ lange, stille und musiklese Sequenzreihe folgt, in der die Hauptfigur Amélie Poulain (Audrey Tautou) und Nino Quincampoix (Mathieu Kassovitz) sich trauen, gegenseitig Nähe zu zeigen, bricht Yann Tiersens *La Valse d'Amélie* (2001) die Stille synchron mit der Einigung ihrer Liebe [1:54:32]. Die Figuren äußern sich nicht sprachlich, stattdessen schildert die Erzählstimme und der Bildinhalt das Happy End und die Subnarrationen, die in anderen Teilen der Stadt Paris

nun auch ein Ende finden. Der Vals verleiht eine heitere, feierliche Atmosphäre, verstärkt die Wirkung des Bildinhalts. Eine weitere Wirkung, die die Musik in dieser Szene leistet, ist, dass sie anhand des durchgehenden auditiven Einsatzes sich ändernder Raum und ändernde Zeit miteinander verbindet. Die Mood-Technik wird in dieser Szene mit der Paraphrasierung eingesetzt.

Der Begriff Leitmotiv beruht ursprünglich auf die Koppelung einer Musik mit einem außermusikalischen Sachverhalt wie eine Situation, Figur oder Idee (vgl. Bullerjahn, 2001: 88).

Leitmotiv, bez. Ursprünglich in der Musik eine wiederkehrende, einprägsame Tonfolge, die einer best. Person, Situation oder auch Stimmung zugeordnet ist und durch ihr mehrfaches Auftreten voraus- und zurückweisende symbolische Bezüge zwischen einzelnen Werkpartien herstellt (von H. Berlioz als »idée fixe« bezeichnet, besonders häufig in wortgebundener Musik wie Oper, Programmmusik und sinfonischer Dichtung. (Gfrereis, 1999: 110)

Richard Wagner wird mit seinen Opern häufig als der Begründer der Leitmotivtechnik aufgefasst (s. Ottiker, 2019: 134), wobei er „die Verflechtung verschiedenster Motive perfektionierte und sie zu Elementen der Formbildung und des musikalischen Satzbaus erhob“ (Bullerjahn, 2001: 88). In der Geschichte des Films ist bereits in der Stummfilmzeit die Verflechtung von musikalischen Motiven mit Figuren durch Vorort improvisierender Musiker eine weit angewandte Methode. Der Komponist und Musikwissenschaftler Enjott Schneider (Norbert Jürgen Schneider) teilt die Technik in drei verschiedene Leitmotivverwendungen ein:

1. Motivzitat: Eine immer wiederkehrende Kennmelodie oder ein unverändertes Thema
2. Idée fixe: Das Motiv ist an einen Protagonisten gebunden und ändert sich mit der Veränderung des Protagonisten mit.
3. Voll entwickelte Leitmotivtechnik: Diese Art der Leitmotivverwendung bestimmt fast den gesamten musikalischen Satz und ist häufig in klassischen Kompositionen zu finden. (vgl. Schneider, 1983: 141, zitiert nach Bullerjahn, 2001: 88)

Eine Verflechtung von Musik und Themen im Film und insbesondere die voll entwickelte Leitmotivtechnik kann nicht allein durch Improvisation der Musiker in

einer Filmvorführung erzielt werden. Deshalb ist sie erst in geplanten und durchdachten Originalkompositionen in der späten Stummfilmzeit bewältigt.

Adorno und Eisler (2005) sind die Hauptkritiker der Leitmotivtechnik. Sie beziehen sich zwar auf keine konkreten Beispiele, dennoch kann man bereits aus ihrer Einführung in den Themenbereich, herauslesen, dass Leitmotive Komponisten von dem ‚Zwang‘ zu erfinden befreie:

Cinema music is still patched together by means of leitmotifs. The ease with which they are recalled provides definite clues for the listener, and they also are a practical help to the composer in his task of composition under pressure. He can quote where he otherwise would have to invent. (Adorno & Eisler. 2005: 4)

Wie Schneider in seiner Unterteilung der Varianten sowie Adorno und Eisler (1969) in ihrer Kritik an die Leitmotivtechnik hervorbringen, beruht die Leitmotivtechnik im Film, auf einer repetitiven Verflechtung von Musik und im Bildinhalt auftretenden Motive oder abstrakten Sachverhalte wie Gefühle oder innere Charakterentwicklungen (*idée fixe*), die den Rezipienten „konkrete Informationen übermitteln“ (Pauli, 1978: 36, zitiert nach Bullerjahn, 2001: 93). Diese Technik lässt sich aufgrund seiner Funktion und Methode der charakterisierenden Bild-Ton-Beziehung zuordnen.

Abbildung 8: *C'era una volta il West* (Leone, 1968)



Quelle: Leone, S. (1968) *C'era una volta il West*. Italien, Vereinigten Staaten, Euro International Film, Paramount Pictures, Rafran, Cinematografica, Finanzia San Marco.

Der 1968 entstandene Italowestern *C'era una volta il West* (Spiel mir das Lied vom Tod) von Sergio Leone ist für seine Leitmotivtechnik bekannt. Der Soundtrack zum Film sei auf Wunsch des Direktors, vor den Dreharbeiten von dem preisgekrönten Ennio Morricone komponiert worden, damit die Darsteller auf dem Set die Musik während den Dreharbeiten hören können. Die Hauptfiguren Mundharmonika (Charles Bronson) Jill McBain (Claudia Cardinale), Frank (Henry Fonda), Manuel Cheyenne Gutiérrez (Jason Robards) und Mr. Morton (Gabriele Ferzetti) haben ihre eigenen Erkennungsmelodien. Durch ständige Wiederholungen der Koppelung wirkt die Musik als eine Parallelität zwischen Bild und Ton. Die Leitmotivtechnik konstruiert damit eine eigenartige Syntax und Semantik für die filmische Narration. Ein Beispiel aus dem Film ist die Szene in Abbildung 8. Hier ertönt zuerst die Mundharmonika Melodie [1:15:26]. Während Jill McBain sich nach der Quelle der Melodie umsieht, wissen die Zuschauer, dass „Mundharmonika“ sich in dem Raum befindet, weil die Beziehung zwischen Musik und Protagonist sich von Anfang an im Film wiederholt. Diese Struktur wurde fest eingehalten, deshalb signalisiert die Melodie auch hier das bevorstehende. Jill McBain erfährt jedoch von der Beziehung des Protagonisten zur Melodie, erst wenn „Mundharmonika“ sich im Raum zeigt. Es ist ein interessantes Beispiel, das zeigt, wie die Leitmotivmusik als On-Ton funktionieren kann. Denn in dieser Szene sieht man, dass die Figur weniger Wissen über die Koppelung von der Musik und Figur Jill McBain verfügt, während der Zuschauer allein durch das Hören versteht, dass „Mundharmonika“ auftaucht.

Das vierte Verfahren ist die Baukasten-Technik, die auch Montage- oder Ornamenttechnik genannt wird. Nach dieser Technik werden Bild und Ton als harmonisierte Einzeltakt-Bausteine aufeinandergestellt. Das heißt, dass wie zum Beispiel bei Musikvideos zuerst die Musik vorhanden ist, und im Verfahren die auditive Ebene und visuelle Ebene rhythmisch und melodisch aneinander zusammengefügt, kombiniert und angepasst werden. Es handelt sich hierbei um keinen synchronen Bezug zu dem Inhalt der zwei Ebenen. Stattdessen fallen Keraschnitte „immer auf die betonte erste Taktzeit“ (Bullerjahn, 2001: 96) und tritt als eine Gesamtkomposition durch Montage bzw. strukturelle Koppelung auf.

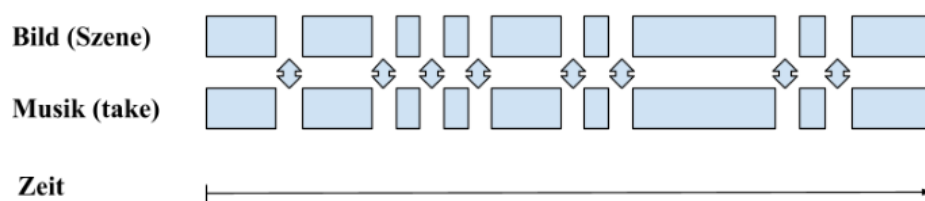
Abbildung 9: *The Falls* (Greenway, 1980)



Quelle: Greenway, P. (1980) *The Falls*. Großbritannien, British Film Institute.

Michael Nyman ist für seine Musik bekannt, die er für den englischen Regisseur Peter Greenway nach dem Baukastenprinzip komponiert. Abbildung 8 ist ein Beispiel aus deren Filmographie, in dem das Verfahren genutzt wird. *The Falls* (1980) ist eine Mockumentary/Docucomedy, bestehend aus 92 Episoden, die jeweils mit dem Pseudonym des Subjekts betitelt sind. Mit dem Vorspann (Abb. 9. Bild 1), der diese Angaben schriftlich vermittelt, ertönt simultan eine Notenreihe von Klaviertönen [0:02:25] und der Erzähler, der auch als eine dokumentarische Stimme auftritt, erzählt auf den darauffolgenden Einheiten (Abb. 9. Bild 2-4) die Geschichte des Orchard Fallas. Während sich die Kamera mit den folgenden Einstellungen der Möwe nähert, sind im Hintergrund Naturgeräusche wie Wellen und Wind zu hören. Sobald in der Montagereihe die Nahaufnahme des toten Vogels gezeigt wird [0:03:03], beginnt ein trauriges, melancholisches Klavierstück. Die Baukasten-Technik verbindet mittels einer parallelen Montagetechnik von Bild und Ton die beiden Ebenen, wie in Abbildung 10 demonstriert.

Grafik 2: Baukasten-Technik (nach Bullerjahn, 2001: 94)



Es herrscht eine Gleichzeitigkeit, indem die Musik nicht unbedingt Bewegung begleitet und wie bei der deskriptiven Technik betont. Es erzeugt auch keine Etablierung einer Emotion wie mit der Mood-Technik. Die Koppelung der Musik mit einer oder mehreren Sequenzen bedeutet auch nicht, dass es eine Leitmotivtechnik ist. Die Musik in der Baukastentechnik ist nicht einem wiederholenden Ort, einem Handlungsstrang oder einer Figur gebunden. Stattdessen gründet die Baukastentechnik darauf, dass „der Sinn der Ausgans Elemente, aus denen Filme und Musiken entstehen, gleichsam neutralisiert“ werden, indem Ton und Bild strukturell aneinander geflochten sind (Vogt, 1993: 177, zitiert nach Bullerjahn, 2001: 99).

2.1.1.3. Bedeutungsproduktion

Für die Analyse des Auditiven im Film reicht nur das Wissen über die Funktionen und Techniken nicht aus. Bild-Ton-Beziehungen und Verfahren in der Produktion vermitteln zwar die Narration und Informationen um das Geschehen und sind aktive Mittel, um die Rezipienten in die erwünschte Stellung bzw. Perspektive zu lenken, aber diese Begriffe geben keine Antwort auf die Frage, wie Filmmusik eigentlich die Bedeutung produziert. Um diese Lücke zu füllen, hat, wie bereits im Forschungsstand behandelt wurde, Claudia Gorbman in ihrem Handbuch *Unheard Melodies* (1987) drei verschiedene semiotische Codes vorgeschlagen:

- i. Pure musical codes
- ii. Cultural musical codes
- iii. Cinematic musical codes

Als die erste Art der Bedeutungsproduktion nennt Gorbman die rein musikalischen Codes. Sie erläutert: „[...] music has its own purely musical signification, creating tension and resolution through highly coded structure and syntax. Pure musical codes are operative in films, but only in a limited fashion, for in order to signify, they oblige the listener to *listen* [...]“ und nennt aus dem Alltag als Beispiel, dass man ständig Leute reden *hört*, aber, dass erst nach dem man Vokabular, Syntax und Intonation versteht, Gesprochenes Sinn ergibt (Gorbman, 1987: 2). Mit dem rein musikalischen Code wird daher Filmmusik gemeint, die auf sich aufmerksam macht. Nach diesem Code tritt die Musik in den Vordergrund und wird zum

Hauptobjekt der Szene. Besonders in Musikfilmen und Musicals sind rein musikalische Codes im Einsatz, was aber nicht bedeutet, dass sie nicht in anderen Genres aufzufinden sind.

Abbildung 10: *Baby Driver* (Wright, 2017)



Quelle: Wright, E. (2017) *Baby Driver*. Vereinigten Staaten, Vereinigtes Königreich, TriStar Pictures, Media Rights Capital, Big Talk Productions, Working Title Films.

Ein Actionfilm, in dem Musik häufig im Fokus steht, ist Edgar Wrights *Baby Driver* (2017). Die Hauptfigur Baby (Ansel Elgort) ist ein Fluchtwagenfahrer für Bankräuber. Er hört während den Raubfällen als auch in seinem Alltag mit seinen Kopfhörern ständig Musik und die Rezipienten bekommen während des Films die Musikwahl von Baby zu hören. Die Szene, in der Baby auf seiner Flucht von dem Räuber Buddy (Jon Hamm) ist und zu seiner Geliebten Debora (Lily James) geht, hört er das Lied *Never Never Gonna Give You Up* von Barry White (1973) [1:33:09]. Dadurch, dass Baby in dieser Szene seine Kopfhörer trägt, leitet man ab, dass wie auch im Laufe des Films als ein stabilisiertes Zeichen, er selbst das Lied hört. Das Publikum bekommt das Lied im Hintergrund als On-Ton zu hören. Als Buddy dort erscheint und sich eins der Kopfhörer von Baby in sein Ohr steckt, steigt das Volumen [1:33:30]. Von dieser Einstellung an ist Barry Whites Stück im Mittelpunkt und wird zu einem rein musikalischen Code: Buddy singt die Verse „*I'm never ever gonna quit/ 'Cause quitin' just ain't my schtick*“ und für eine kurze Weile steht die Musik allein, getrennt von der Gefahr, die Buddy für Baby und Debora darstellt, im Fokus. Mit dem Songtext „*I never, never gonna give you up/ I'm never, ever gonna stop/ Stop the way I feel about you/ Girl I just can't live without you/ I'm never ever gonna quit/ 'Cause quitin'*“

just ain't my schtick' / I'm gonna stay right here with you“¹¹ werden einerseits bisher nicht wortwörtlich ausgesprochene Gefühle, die Baby für Debora empfindet, impliziert. Andererseits fungiert der Vers den Buddy mitsingt als seine eigene Message, dass Aufgeben nicht seine Masche sei und dass er sich – in Anlehnung auf deren Situation bzw. den Kontext – noch rächen wird. Es ist zu bemerken, dass an dieser Stelle das Lied die gesamte Aufmerksamkeit der Figuren als auch Rezipienten auf sich zieht und verdeutlicht, wie innerhalb einer Szene dasselbe Lied vorerst im Hintergrund als überhaupt kein Code und nachher zu einem rein musikalischen Code übergeht.

„Any music bears cultural associations“, unterstreicht Gorbman (1987: 3). Um jedoch von kulturell-musikalischen Codes zu sprechen, muss man im Unterschied zu den anderen Codes beachten, dass Bedeutungen sich im Laufe der Geschichte sowie aus historischer, kultureller und intersubjektiver Perspektive ändern können. Diese Codes lassen „sich nicht allein aus der formalen Analyse der Musik“ erschließen (Tieber, 2020: 100). Die Ebene des kulturell-musikalischen Codes schafft in dieser Hinsicht einen Raum für die sich ständig wandelnden Zuschreibungen und Konnotation von ästhetischen Artefakten; wie sich Angst, Liebe, Freude u.Ä. anhört. Wie sich Länder und Nationen *anhören* oder welche Töne, Instrumente und Melodien Ideologien oder Glaubenssystemen zugeschrieben werden. Bei der Feststellung solcher Filmmusik ist daher abzuleiten, dass diese Codes bereits vor den jeweiligen audiovisuellen Momenten geschaffen worden sind und „sich der Film als aktuellstes Medium dieser Konnotation nur bedient, sie aber nicht begründet hat“ (Tieber, 2020: 100).

Dass die gesamte Menschheit aus einer Musik dieselbe Bedeutung heraushört, ist unmöglich. Wie aufgezählt, ist es historisch, regional, kulturell und weiteren Sektionen bedingt. Um daher ein interessantes Beispiel heranzuführen und um hervorzuheben, dass manche Musik für Subkulturen relevant sind, wird nun solch

¹¹ Ein Teil des Refrains des Liedes *Never Never Gonna Give You Up* von Barry White. Der Refrain bricht ab, als Buddy die Kopfhörer aus seinen und Babys Ohren abreißt und sagt: „Song is over, Baby. But I'm afraid you still have to face the music.“ Im Original folgt der Vers „*Do all the things you want me to*“.

ein Beispiel erläutert und weiter als Beispiele wie Flöten, Orgel, Gospel und die Beziehung zur Kirche und Christentum oder atonale Geigenspiel und die Assoziation von Angst und Gefahr hinausgegangen.

Abbildung 11: *Training Day* (Fuqua, 2001)



Quelle: Fuqua, A. (2001) *Training Day*. Vereinigten Staaten, Warner Bros., Outlaw Productions, Village Roadshow Pictures.

Ein kulturell-musikalischer Code, der besonders die Jugendlichen der 90er Jahren anspricht, ist in *Training Day* (2001) von Antonie Fuqua im Einsatz. Der unerfahrene Polizist Jake Hoyt (Ethan Hawke) macht mit seiner Gestik kritische Andeutungen über das altmodische Aussehen des 1979 Chevrolet Monte Carlo des Drogenermittlers Alonzo Harris (Denzel Washington) [0:08:10]. Alonzo benimmt sich wiederum selbstsicher und schaltet seinen Chevy an. Das berühmte Intro des Rap-Liedes *Still D.R.E.* (1999) von Dr. Dre und Snoop Dogg beginnt [0:08:41]. Wie in dem Originalvideo des Liedes und der amerikanischen Gangsterszene der 1990er, modifiziert sich auch Alonzos Wagen, indem die Karosserie höher liegt. Für

Rezipienten, die das Wissen über diese Subkultur, über das Lied und dessen Videos verfügen, besteht daher eine gewisse Verbindung. Das Lied repräsentiert die Stärke, Mut und Stolz der Gangster, was ebenfalls im Rap selbst thematisiert wird. Auch in der Handlung des Films ist der Drogenermittler in diese Szenen verflochten und profitiert finanziell an Straftaten. An diesem Beispiel kann man die Betonung darauf, dass in jedem Stück kulturelle Assoziationen steckt, nachvollziehen und sehen, dass diese mit Kenntnissen aufgedeckt werden können.

Gorbman erörtert: „music is codified by the filmic context itself, and assumes meaning by virtue of its placement in the film. Beginning and end-titel music, and musical themes, are major examples of this music-film interaction“ (Gorbman, 1987: 3). Bei dem filmmusikalischen Code handelt es sich also um filmmusikalische Konventionen, die die Filmstruktur und den Einsatz von Musik gestalten. Abgesehen von Vorspann- und Abspannmusik können hier auch wiederholte Verbindungen von bestimmter Musik mit bestimmten Motiven, Genres, Situationen u.ä. als filmmusikalische Codes erweitert werden. Es ist unbestreitbar, dass beispielsweise in Horrorfilmen sehr häufig mit Atonalität gearbeitet wird oder – mit einem ganz gegengesetzten Pol – heilige Musik grausame Szenen maskiert, dass Liebeszenen mit ebenso romantischen Liedern geschmückt werden oder, dass Orchestra Stücke, zusammen mit Schießerei-Szenen, den Zuschauern, mittlerweile klischeehaft bekannt sind. Solche Konventionen haben Filmemacher erzeugt, diese Konnotationen wiederholt und verstärkt, was dazu geführt hat, dass die Zuschauer bzw. Zuhörer für und mit diesen Codes gelehrt wurden. Daher werden in dieser Arbeit auch Einsätze wie diese neben Titelmusik und Schlussmusik miteingeschlossen. Es ist wichtig zu beachten, dass filmmusikalische Codes in einem ständigen Wandel sind, denn sie beruhen immer auf vorherige Filme und deren Bedeutungsproduktionen. Deshalb eignet es sich bei diesem Code, ihn mit den Konventionen der Filmkunst zu begründen.

2.1.2. Geräusche

Ein weiterer Baustein für ein tonästhetisches Gesamtkonzept ist das Geräusch. Geräusche sind wie das visuelle Bild, ständig präsent (vgl. Monaco, 2001: 215; Metz, 1972, 1973), können aus unterschiedlichen Quellen stammen, auf genauso

unterschiedliche Zeichen verweisen und variierende Funktionen tragen, die in diesem Abschnitt evaluiert werden sollen.

Die Wichtigkeit der Geräusche erklärt Hickethier damit, dass sogar „[...] leicht unregelmäßiges Hintergrundgeräusch [...] Lebendigkeit“ signalisieren (Hickethier, 2007: 91). Auch Monaco sieht eine enorme Bedeutung im Ton und erörtert dessen Verhältnis zur Musik und zum Dialog folgendermaßen:

Ein tonloses Bild wird lebendig, wenn ein Soundtrack hinzugefügt wird, der eine Vorstellung vom Ablauf der Zeit hervorrufen kann. Der Ton erweist sich dadurch als nützlich, daß er eine Basis der Kontinuität schafft und so die Bilder unterstützt, die im allgemeinen mehr bewußte Beachtung erfahren. Dialog und Musik erfahren natürlicherweise Beachtung, da sie eine spezifische Bedeutung haben. Aber das «Geräusch» des Soundtracks – «Toneffekte» – ist am wichtigsten. Hier findet der wirkliche Aufbau des Umfelds statt. (Monaco, 2001: 215)

Es sind die Sound Designer, die während der Postproduktion von Filmen für das Schaffen der Geräusche und die Bearbeitung von Sprache, wie beispielsweise Synchronisation, verantwortlich sind. Ihr Arrangement der auditiven Ebene ergänzt die visuelle und vervollständigt das Medium zu einem Ganzen. Mit Geräuschen können drei Funktionen erzielt werden: Klanglandschaft, Wahrnehmungslenkung und Symbol.

Geräuschemacher erzeugen eine akustische Tonschicht, die dem Film eine realistische Atmosphäre verleiht. Hierzu können beispielsweise Geräusche von Schritten, Klirren einer Tür sowie schlagende Wellen aufgezählt werden. Jedoch vervollständigt der Ton die Bilder nicht nur, „sondern weitet sie aus“ (Holl, 2017: 7), denn auch den Hörern unbewusste Geräusche, wie Laserpistolen oder phantastische Wesen wie Chewbacca aus Star Wars, werden den Vorstellungen entsprechend mit nachvollziehbaren Tönen designt (vgl. Ottiker, 2019: 138). Auch wenn man von einer realistischen Atmosphäre spricht, muss man bedenken, dass im Film mit vielen stereotypisierten Geräuschen gearbeitet wird, die ein gewisses Maß einhalten, um nicht als auffällig unrealistisch wahrgenommen zu werden, sondern scheinbar natürlich.

So wie die Musik können auch Geräusche die Wahrnehmung der Rezipienten lenken. Bei einem Film kann es häufig geschehen, dass man unbewusst allein aufgrund der Tongestaltung plötzlich auf ein Objekt der Bildebene fokussiert ist, oder die Stellung einer Figur einnimmt. In der Tiefenebene kann es sein, dass zum Beispiel das Ticken der Uhr uns auf etwas Höheres aufmerksam machen möchte. Wie die berühmte Duschszene in *Psycho* (1960) können Geräusche nichtexistierende Bilder sichtbar machen. In *The Hitcher* (1986) von Robert Harmon soll nach Kritikern und vielen Zuschauern eine ‚geschmacklose‘ Szene vorgekommen sein, „in der ein Mädchen (Jennifer Jason Leigh) von zwei Trucks zerrissen werde“ (Ottiker, 2019: 143), wobei solch eine Szene im Film nicht existiert und eigentlich mit Hilfe Geräuschen, in der Wahrnehmung der Rezipienten geschaffen ist.

Geräusche müssen aber nicht immer direkt deschiffrierbar sein. Sie können auch mehrdimensional und abstrakt sein und als ein Symbol hervortreten. Eine tickende Uhr, Großstadtlärm oder Naturgeräusche wie beispielsweise ein Donner können je nach Kontext Anspielungen auf die seelische Lage einer Figur sein oder eine symbolische Bedeutung bezüglich der Handlung tragen. Zu beachten ist, ob die Interpretation symbolischer Geräusche in einer kohäsiven Relation mit dem gesamten Werk ist.

Wie die anderen auditiven Mittel können auch Geräusche als On-Ton oder Off-Ton in Erscheinung treten. Das heißt, dass ein On-Ton Geräusch eine Quelle für das Gehörte gibt, also aus der Diegese schallt; ein Off-Ton wiederum kein Teil der Erzählung ist.

2.1.3. Sprache

Dialog und Monolog sind wichtige Mittel, um eine Narration voranzutreiben. Wie Theater nutzt auch Film diese Eigenschaft der Sprache und vermittelt mit Rede, was mit Bild nur schwer herübergebracht werden kann. Obwohl schon in der Stummfilmzeit Filmerklärer die Handlungen kommentierten, wird im Diskurs über die

Verwendung von Sprache sie „gerne als Armutszeugnis des Films gesehen, weil die Erzählung ihr visuelles Primat aufgibt, um auditiv das auszudrücken, wofür keine Bilder gefunden worden sind“ (Ottiker, 2019: 148). Ein berühmter Vertreter dieser Meinung ist beispielsweise Charlie Chaplin, der trotz der Einführung des Tonfilms Handlungen überwiegend pantomimisch darstellte: Und wenn er sprach, dann war das zumeist in einem unverständlichen Kauderwelsch.

Weil jedoch die Sprache im Film erstens ein Bestandteil der auditiven Ebene und zweitens ein wichtiges Instrumentarium der Narrationen ist, lohnt es sich, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Auch die Filmemacher legen viel Wert auf die Sprache und ihre Gestaltung, vom Schreiben des Drehbuchs bis zu der Postproduktion, in welcher die Sound-Designer sich mit Bearbeitungen wie Synchronisation beschäftigen.

Um sich diesen Details und den Funktionen der Sprache hinzuwenden, wird zuerst die Ebene, aus der die Sprache stammt, identifiziert. Denn wie Musik und Geräusch kann auch Sprache im On- oder Off-Ton vorkommen. Die Sprache im Off-Ton ist im Vergleich zum On-Ton seltener der Fall, trotzdem sind besonders Dokumentarfilme für ihre Sprecher im Off-Ton bekannt. Die Stimme stammt außerhalb der visuellen Ebene und ist meistens ein Voice-Over. Das heißt nicht, dass es den Off-Ton-Sprecher im Spielfilm nicht gibt. Generell gilt, dass alle Sprecher, die nicht in der visuellen Ebene sind, in einem Off-Ton sind. Der On-Ton hat im Gegensatz dazu seinen Ursprung in der visuellen Ebene und die Sprechenden sind zu sehen. Dass das Gesprochene im Voice-Over aufgenommen wird (wie beispielsweise in Animationen) ist kein Referenzpunkt. Stattdessen muss beachtet werden, ob die Rede dem Bild synchron ist.

Im Weiteren werden Monologe und Dialoge in Hinsicht ihrer direkten Charakterisierung – sprachliche Inhalt, Ausdruck von Handlung, Emotion etc. – und ihrer indirekten Charakterisierung – Betonung und sprachliche Gestaltung – analysiert und anhand Beispiele erklärt.

Der Dialog ist einer der wichtigsten sprachlichen Mittel des Films. Nach Lotman ist er „nicht ein fakultatives [...], sondern ein obligatorischer Bestandteil“ (Lotman, 1977: 60, zitiert nach Hickethier, 2007: 99). Sie ist also ein *conditio sine qua*

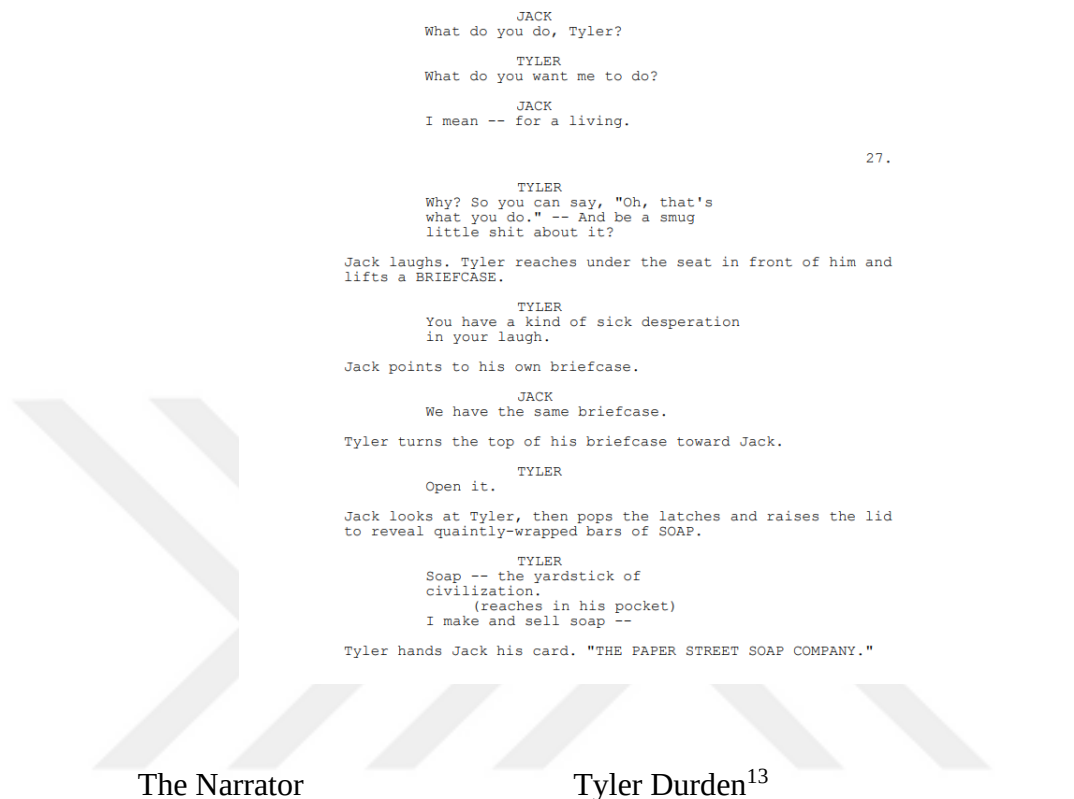
non für den Film und dessen Wahrhaftigkeit, denn wie im Alltag beurteilen die Zuschauer die Figurenrede.

Für die Glaubwürdigkeit werden deshalb, sowie im Theater, Sprache zusammen aktiv mit nonverbalen Zeichen vermittelt. Einerseits schaffen die Dialoge die Figuren. Es werden Namen, Eigenschaften, Charakterzüge u.ä. über sie vermittelt und den Rezipienten bekannt gemacht.

Sowie im Theater schaffen neben nonverbalen Zeichen das Gesprochene die Figuren. Die Namen, Eigenschaften, Charakterzüge der Figuren werden mittels Sprache den Rezipienten bekannt gebracht und geformt. Auch Ottiker ist der Meinung, dass mit „Selbst- oder Fremdaussagen [...] die Charakterisierung direkt erfolgen [kann], falls die Figuren offen über Wesensmerkmale sprechen und diese festlegen“ (Ottiker, 2019: 155). Dies wird die direkte Charakterisierung genannt, welche durch Selbstaussagen einer Figur erfolgt. Durch solche expliziten Äußerungen kann man Hinweise, die man durch visuelle-nonverbale Zeichen erhält, mit sprachlichen und damit auditiven Signifikanten ergänzen.

Indirekte Charakterisierung basiert hingegen auf der Art und Weise des Sprechens. Damit ist einerseits die Wahl der Worte und die Sprache gemeint, aber andererseits auch der Ton der gesprochenen Sprache. Schauspieler lesen nicht einfach ihr Skript, sondern sie haben Anweisungen sowie Spielraum in der Verwirklichung ihrer Figuren. Die Aktualisierung des Dialogs ist daher für die indirekte Charakterisierung relevant.

Abbildung 12: Auszug aus dem Drehbuch für *Fight Club* (1999)¹²



What do you do?

What do you mean?

What do you do for a living? [einge-
schüchtert]

Why? [skeptisch, selbstbewusst]
[Pause]

[Lacht nervös]

So you can pretend that you are interested?

[Lacht verwundert]

Okay.
laugh.

You have a kind of sick desperation in your

[Pause]

We have the exact kind of briefcase.

¹² *Fight Club Full Script*: 26-27, zuletzt aufgerufen am 09.03.2021 ~ <https://bit.ly/3t6N6T0>

¹³ Dialog Protokoll nach der Szene [00:23:00-00:23:33] im Film *Fight Club* (1999)

Soap.

Sorry?

I make and I sell soap. The yardstick of civilization.

And this is how I met Tyler Durden.

Um die Charakterisierungen besser zu verstehen, eignet sich die Szene von *Fight Club* (Fincher, 1999), in welchem der Erzähler (Edward Norton) zum ersten Mal Tyler Durden (Brad Pitt) begegnet [0:23:00-0:23:33]. In dem Dialog der Figuren kann man viele Eigenschaften des Sprechens erfassen. Es sind an dem obigen Auszug des Drehbuchs (Abb. 12) und dem Protokoll der Szene [0:23:00-0:23:33] deutliche Unterschiede zu bemerken. Wie angeführt, besteht ein Spielraum und die Gelegenheit bei den Dreharbeiten Unterschiede im Dialog, in den Anweisungen etc. zu machen. Diese Unterschiede zeigen sich auch in der Sprachgestaltung und ihre Bedeutungsproduktion.

Abbildung 13: *Fight Club* (Fincher, 1999)



Quelle: Fincher, D. (1999) *Fight Club*. Vereinigten Staaten, Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, New Regency, Linson Films.

In der Szene fragt der Erzähler Tyler Durden, worin er beruflich tätig ist. Nach dem zweiten Versuch eine Antwort zu bekommen, erfahren der Erzähler (der narrative Adressat) und das Publikum, dass Tyler Durden Seife herstellt und verkauft. Weil die

Figur, diese Information über sich direkt und explizit ausspricht, ist es eine direkte Charakterisierung über sich selbst.

An dieser Szene ist jedoch auch auffällig, dass Tyler Durden mit der Frage „What do you do?“ zu Beginn nichts anfangen kann oder nichts anfangen will, wobei es eine weit verbreitete Fragestellung ist, um zu erfahren, was man beruflich tut. Seine außersprachliche Reaktion auf die Frage bietet an dieser Stelle die Möglichkeit für eine weitere Charakterisierung. Sein Verhältnis zu allgemein sprachlichen Phänomenen und die Art, wie er die Sprache nutzt und wahrnimmt, dient als eine indirekte Charakterisierung der Figur. Tyler Durden wirkt daher als Jemanden, der keine Sympathie für diesen klischeehaften Gesprächsaufhänger hat und zeigt sich als ein Anti-Schurke, welches sich auch in seiner Sprechweise reflektiert. Mit seinen kurzen, selbstsicheren und provozierenden Sätzen wie „You have a kind of sick desperation in your laugh“ bildet und stellt er seinen Charakter indirekt vor.

In demselben Dialog hören die Zuschauer den Erzähler „And this is how I met Tyler Durden“ sagen. Jedoch handelt es sich hier um einen Off-Ton. Die Worte „And this is how I met“ sind an die Rezipienten adressierte Gedanken bzw. eine Erzählung. In der Szene bewegen sich seine Lippen nicht, und „Tyler Durden“ wiederum ist in dem On, also in der Diegese laut ausgesprochen. Die Betonung des im Off-Ton gesprochenen Satzes ist im Gegensatz zu dem übrigen Dialog dieser Szene, ruhiger, erzählerisch, assoziiert, dass es ein gelesener Satz ist. Wie der Name der Erzähler bereits verweist, erzählt dieser Protagonist seine Geschichte und bietet daher einen guten Kontrast zwischen pseudo Handlungen der Intradiegese und dem aktiven Erzählen in der Extradiegese. Für eine Erweiterung der Analyse ist es an diesem Beispiel daher möglich, die unterschiedlichen Charakterisierungen zwischen diegetischen Ebenen, als auch im zeitlichen Verhältnis zu vergleichen.

Der Monolog ist eines der wichtigsten und praktischsten Methoden um „Seelenzustände, Gedanken und Gefühle, die kaum zu verbildlichen sind“ (Ottiker, 2019: 159) zu vermitteln. Es kommt Zustände, indem eine Figur seine Gedanken offen ausspricht und der fiktive Adressat aufgeboben ist oder zur Bedeutungslosigkeit sinkt. Damit richten sich die Worte direkt an das Publikum. D. h., dass ein Monolog nicht

nur im Sinne eines Selbstgespräches zu verstehen ist. Er kann auch als eine Rede im Film zum Vorschein kommen.

Alle Eigenschaften des Dialogs sind auch in dem Monolog vorhanden. Die direkte Charakterisierung tritt jedoch im Vergleich zur indirekten Charakterisierung häufiger auf. Dennoch wird auch für die Analyse des Monologs für die direkte Charakterisierung auf Selbstaussagen und für die indirekte Charakterisierung auf das Nutzen der Sprache und Betonungen eingegangen.

Abbildung 14: *The Lighthouse* (Eggers, 2019)



Quelle: Eggers, R. (2019) *The Lighthouse*. Vereinigten Staaten, Kanada, International, A24, Regency Enterprises, RT Features.

In *The Lighthouse* (Eggers, 2019) streiten sich Thomas Wake/Old (Willem Dafoe) und Ephraim Winslow/Thomas Howard/Young (Robert Pattinson) über ihren miserablen Zustand im Leuchtturm [1:00:45-1:02:53]. Ephraim Winslows Kommentare über das Essen verletzen und ärgern Thomas Wake, woraufhin er eine Rede, eine Art Verwünschung hält:

Abbildung 15: *The Lighthouse* von Eggers & Eggers (Script Slug, o.J.: 61)¹⁴

OLD
Let Neptune strike ye dead,
Winslow!

OLD becomes dreadfully serious.

YOUNG is afraid. Silent.

OLD speaks more powerfully and passionately than any
Tamburlaine or Lear. He calls out to the gods of the sea -- a
man possessed:

OLD (CONT'D)
Hark, Triton, Hark!

Bellow, and bid our father, the sea
king, rise up from the depths, full-
foul in his fury, black waves
teeming with salt-foam, to smother
this young mouth with pungent
slime...

(to Young)
... to choke ye, engorging yer
organs till ye turn blue and
bloated with bilge and brine and
can scream no more... only when,
he, crowned in cockle shells with
slithering tentacled tail and
steaming beard, takes up his fell,
be-finned arm -- his coral-tined
trident screeches banshee-like in
the tempest and runs you through
the gullet, bursting ye, a bulging
bladder no more, but a blasted
bloody film now -- a nothing for
the Harpies and the souls of dead
sailors to peck and claw and feed
upon, only to be lapped up and
swallowed by the infinite waters of
the dread emperor himself,
forgotten to any man, to any time,
forgotten to any god or devil,
forgotten even to the sea... for
any stuff or part of Winslow, even
any scantling of your soul, is
Winslow no more, but is now itself
the sea.

OLD is shaking like a lunatic. Veins popping in every
direction. Exhausted... eyes drilling into YOUNG.

YOUNG sweats. What can he do? What can he say? Has he been
cursed? Doomed?

In dem Film werden auf der visuellen Ebene Symbole wiederholt, die auf eine gottähnliche Kraft der Figur Thomas Wake deuten. Diese Anspielungen werden in seiner Rede (Abb. 15.), indem er mit seinen Worten und seiner Sprachgestaltung ein deutliches Verhältnis zu den mythologischen Göttern Triton und Poseidon aufzeigt, zu einem unbestrittenen Faktum. In seinem Fluch erfährt der Zuschauer nicht nur, dass er Ephraim Winslow Schrecken wünschen. Seine Rede ergibt auch indirekte Charakterisierungen die das Innenleben, den Glauben und die Weltanschauung Thomas Wakes offenbart. Aufgrund des Kontexts dieses Fluches erfährt man nämlich von der Empfindsamkeit der Figur. Seine Sensibilität gegenüber Winslows Kommentaren über sein Kochen sind in dieser Szene der Auslöser, wonach Winslow zu Schluss mit einer ganz einfachen Antwort „Alright. Have it your way. I like yer cooking“ die dämonische Rede abweicht.

¹⁴ *The Lighthouse* Drehbuch, <https://www.scriptslug.com/script/the-lighthouse-2019> [letzter Zugriff: 15.03.2021]

2.1.4. Stille

In der Tongestaltung des Films bieten, wie erläutert, Musik, Geräusche und Sprache endlose Möglichkeiten als erzählerisches Instrumentarium. Sie können in variierenden Formen eingesetzt werden, um den Wahrnehmungsraum erstens zu schaffen und zweitens, um wie weitere filmische Mittel zu erzählen. Auf der auditiven Ebene herrschen aber nicht immer diese drei Arten des Tons vor. Auch die Stille ist ein Phänomen der auditiven Ebene, die durch die Abwesenheit von Musik, Geräusch und Sprache zustande kommt.

Die Stille gilt nicht wie die des Stummfilms, der ohnehin nie im wahren Sinne stumm war, sondern eher als die Gestaltung einer oder mehreren Einstellungen oder Szenen ohne Musik, Geräusch und Sprache im Tonfilm. Die Wirkung der Stille beruht auf der auditiven Syntax. Der Zuschauer ist aufgrund der Filmkultur daran gewöhnt, bewusst oder unbewusst Filme zusammen mit ihren auditiven Mitteln zu sehen und zu erleben, sich mit den vermittelten Informationen und Wirkungen in die Erzählung hineinzugeben und zu interpretieren. Dabei gibt es genrespezifische Normen, in denen die Stille als ein gängigeres Mittel ist, wie beispielsweise in Horrorfilmen. Mit dieser Erwartung können Filmmacher spielen. Wenn ein Film gar keinen oder nur selten einen Ton zum Einsatz bringt, leistet die Stille keinen Kontrast. Der Zuschauer erlernt die Sprache, in der der Film erzählt und versteht, dass es eine Sprache ohne Ton und rein visuell ist. Dies kann zwar als wirklichkeitsnah interpretiert werden, jedoch auch dazu führen, dass die Stille als erzählerisches Mittel seine Möglichkeiten verliert.¹⁵ Um die Stille als ein effektives, bedeutungstragendes und auffallendes Gestaltungsmittel hervorzubringen, präsentiert der Film deshalb zumeist bis zu der jeweiligen Szene das Gegenteil. Wenn ein tonreicher Film plötzlich verstummt, gewinnt diese Wahl eine Bedeutung. Zusammenfassend kann man daran ableiten, dass die Wirkung der Stille zum größten Teil an seinen auditiven Kontext gebunden ist. Jedoch können auch Paraphrasierung, Polarisierung, Kontrapunktierung und Charakterisierung dem Phänomen zugeschrieben werden.

¹⁵ Das Manifest Dogma 95 ist ein Beispiel für die Ordnung der Filmmusik. Nach ihren Anforderungen, muss der Sound „never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).“ (von Trier & Vinterberg, 1995)

Die Aussage des Oscar ausgezeichneten Sound Designers und Ton Technikers Randy Thom hält eine sehr wichtige Eigenschaft fest:

I don't have anything against a film being loud for a moment or two or a short period of time. I think that's completely appropriate, but if you have a sequence that's loud for twenty or thirty minutes, you forgotten what it's like to be quiet and so nothing really seems loud, because everything is loud.¹⁶

Diese Erkenntnis reflektiert sich auch in den Filmen des Regisseurs Martin Scorsese. Im 1980 erschienenen biographischen Sport-Drama *Raging Bull* (Scorsese, 1980) tritt eine breite Variation an Ton-Design auf, die besonders in den Box-Wettkämpfen eine Schlüsselfunktion tragen. Abgesehen von den individuellen Sounds für die jeweiligen Schläge ist eine Szene besonders wichtig für das Verstehen der Stille: Als Jake La Motta (Robert De Niro) und Sugar Ray Robinson (Johnny Barnes) sich in dem Boxring für die nächste und entscheidende Runde vorbereiten, ihre Teams sie motivieren und das Publikum jubelt, beginnt das Verstummen der Geräusche. In diesem Kontext erweckt der Übergang zur Stille den Eindruck, man würde beispielsweise von den Schlägen auf das Ohr taub werden. Mit der Stille fokussiert sich die Kamera nur noch auf die Gegner und wenig auf die Umgebung die im Hintergrund verschwommen zu sehen ist. Dies führt eine Nähe zu den Boxern und das Gefühl, man wäre auch im Ring. Mit dem ersten Schlag von Sugar Ray Robinson wird die Stille gebrochen, worauf mehrere hintereinander mit Knallen folgen. Dieser Kontrast von Stumm zu Laut resultiert eine deutlich härtere Wirkung bei den Zuschauern und funktioniert daher als ein Beispiel dazu, wie die Stille wirken kann und wie sie Geräusche danach wirken lassen kann.

2.2. Zur Analyse der Darstellung des Auditiven im Roman

Die für die Analyse des Auditiven im Film erarbeiteten Kategorien können auch bei der Romananalyse angewandt werden. In diesem Abschnitt werden Beispiele

¹⁶ Interview Sound Designer Randy Thom VIEW Conference 2011:
https://www.youtube.com/watch?v=m-6r9WW5ecI&ab_channel=aniSecond

von Darstellungen von Musik, Geräusche und Sprache in literarischen Texten herangeführt, um die evaluierten filmmusikalischen Theorien zu erproben.

Aufgrund der unterschiedlichen Zeichensysteme der Medien wird bei der Vorgehensweise statt einer Orientierung an der auditiven Ebene die sprachliche Darstellung von Auditivem das Forschungsobjekt sein. Dieses Problem lässt sich mit Rajewskys Beitrag zu Systemreferenz und -erwähnung erklären, welches im Weiteren ausführlich evaluiert wird.

2.2.1. On-Ton und Off-Ton

Die Unterscheidung des On- und Off-Tons beruht auf der Erzähltheorie und deren Kategorisierung der diegetischen und extra-diegetischen Ebenen (Genette, 2010). Sein literaturwissenschaftlicher Ursprung vereinfacht es, das Modell hinsichtlich der Musik, Geräusche und Sprache einzusetzen.

Für die Identifizierung des On- und Off-Tons werden in dem Text der Quelle bzw. der Ebene, aus der das Auditive stammt, nachgegangen. Dafür wird statt einer Orientierung an Synchronisation von Bild und Ton auf die Worte des Erzählers – was ja eigentlich im Film Kamera und Mikrofon ist – Bezug genommen. Das beruht darauf, dass eine Diegese immer nur durch (mindestens) einem Erzähler vermittelt werden kann. Der Erzähler – sei es ein homodiegetischer oder heterodiegetischer – ist daher der Ausgangspunkt für das Verständnis, ob Musik, Geräusche und Sprache in der erzählten Welt aufkommen oder nicht.

Der On-Ton lässt sich dadurch bestimmen, indem er von dem Erzähler als ein in dem diegetischen Raum und für die Figuren hörbarer Ton geschildert wird. Der Off-Ton, also der Ton außerhalb der Diegese fällt in die nicht-diegetische Ebene, die manchmal auch extradiegetisch genannt wird. Diese Benennung kann jedoch zu Missverständnissen führen, weil nach Genette die extradiegetische Ebene eine Tiefenebene der Erzählung ist und daher kann sie nur als eine weitere Diegese, die einen Rahmen der intradiegetischen Ebene bildet, verstanden werden.

Diese Auffassung spricht deshalb gegen die Benennung „extradiegetisch“. Denn anders als in der Filmmusiktheorie angedeutet, können in der extradiegetischen

Ebene On-Töne erklingen. Stattdessen klärt der Begriff „nicht diegetisch“ den Off-Ton auf, indem er darauf weist, dass der Ton nicht in der Diegese, sondern außerhalb der Diegese seine Quelle hat.

Im Roman *die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek (2020) vermittelt der auktoriale Erzähler: „Es wird noch stärker applaudiert als vor der Pause, weil alle erleichtert sind, daß es vorbei ist“ (Jelinek, 2020 [1983]: 86). Der Inhalt der Aussage, dass „noch stärker applaudiert“ wird, schildert das auditive Geschehen der Diegese. Der Applaus ist für die Figuren, die sich in dieser Szene auf einem Kammerkonzert befinden, hörbar und daher ein On-Ton. Am selben Auszug kann darauf verwiesen werden, dass die Aussage des Erzählers selbst ein Off-Ton ist. Da der Erzähler ein extradiegetischer ist, sind die Worte in diesem Beispiel an die extradiegetischen Adressaten gerichtet und sind nicht für die Figuren der Diegese hörbar.

An diesem Beispiel lässt sich feststellen, dass die Differenzierung der Ebenen auch im Roman eingesetzt werden kann, um Musik, Geräusche und Sprache als On- oder Off-Töne zu ermitteln.

2.2.2. Bild-Ton-Beziehung im Roman und Problemlösung

In dem Abschnitt der Bild-Ton-Beziehung werden die vier Formen Paraphrasierung, Polarisierung, Kontrapunktierung und Charakterisierung erörtert. Um diese Begriffe in der Romananalyse nutzbar zu machen, muss anstelle der visuellen und auditiven Beziehung der sprachlichen Darstellung von visuellen und auditiven Ereignissen im Text nachgegangen werden.

Das Bild stellt gleichzeitig den Raum dar, in der eine Handlung spielt. Dies bedingt, dass auch ohne eine verbal ausführliche Beschreibung bzw. Ekphrasis des Bildes, eine dargestellte Handlung immer eine erzählte Welt und deshalb einen Ort schafft. Daher können literarische Texte, die keine oder wenige Ortsbeschreibungen beinhalten, allein mittels der Geschehen viele Angaben über die visuellen Phänomene der Diegese geben. Um die Beziehung des Bildes und des Tones zu ermitteln, ist die Handlung deshalb eine wichtige Instanz, weil sie die Atmosphäre bestimmt.

Um jedoch eine Analyse der Bild-Ton-Beziehung durchführen zu können, ist es hilfreich zu unterscheiden, wie Musik im Roman auftreten kann.

Rajewskys systematischer Neuansatz für intermediale Bezüge erweist sich als eine hilfreiche Problemlösung für Musikdarstellungen und -anspielungen im Medium Text. Sie unterscheidet die Systemerwähnung eines anderen Mediums folgendermaßen:

1. **Die explizite Systemerwähnung:** Es werden „über das Bezugssystem und dessen Regeln gesprochen oder reflektiert [...], ohne daß dies notwendigerweise weitere Konsequenzen nach sich ziehen muß. Entscheidend ist, daß das Referenzsystem selbst oder aber dem Referenzsystem zugehörige Elemente oder Strukturen explizit benannt werden“ (Rajewsky, 2002: 113).
2. **Die Systemerwähnung qua Transposition:** „Dieser zweite Grundtypus der Systemerwähnung geht über eine bloße Thematisierung des Bezugssystems bzw. bestimmter Komponenten desselben hinaus und zeichnet sich durch die Herbeiführung einer“ Evokation, Simulation oder Teil-Reproduktion, die zu einer Illusionsbildung und einem Als-Ob-Phänomen führt (Rajewsky, 2002: 114).

Bei beiden intermedialen Systemerwähnungen gilt, dass das kontaktnehmende Medium mit seinem Zeichensystem ein anderes System entweder thematisiert (explizite Systemerwähnung) oder es nachahmt (Systemerwähnung qua Transposition). Um diese Grundtypen der Systemerwähnungen an einem Beispiel vorzuführen, eignet sich die Folgende Passage aus Milan Kunderas Roman *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* (2019):

Tomas zuckte mit seinen Schultern und sagte: „Es muss sein, es muss sein.“ Das war eine Anspielung. Der letzte Satz von Beethovens letztem Quartett ist nach den folgenden zwei Motiven komponiert:

Abbildung 16: *Beethovens Streichquartett Nr. 16 F-Dur op. 135*

(Kundera, 2019)



Quelle: Kundera, M. (2019) *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. 49. Auflage, 1987, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.

Um den Sinn dieser Worte ganz klar zu machen, überschrieb Beethoven den letzten Satz mit „der schwer gefasste Entschluss“.

Mit dieser Anspielung auf Beethoven war Tomas im Grunde schon Teresa zurückgekehrt, denn schließlich war sie es gewesen, die durchgesetzt hatte, die Schallplatten mit Beethovens Quartetten und Sonaten zu kaufen.

Die Anspielung war passender, als er ahnte, denn der Direktor war ein großer Musikliebhaber. Er lächelte sanft und sagte leise, in Beethovens Melodien: „Muss es sein?“

Tomas sagte noch einmal: Ja, es muss sein. (Kundera, 2019: 40-41)

In diesem Auszug berichtet der auktoriale Erzähler von dem Dialog zwischen Tomas und dem Direktor. Die Worte „Es muss sein!“ werden an dieser Stelle das erste Mal, bevor es als Leitmotiv häufig im Laufe des Romans wiederholt wird, von dem Protagonisten ausgesprochen. In der zitierten direkten Rede wird vorerst mit der Lyrik auf Beethovens Streichquartett verwiesen. Der Erzähler macht einen direkten Verweis auf die Komposition und zwar genau auf die Stelle gemeinsam mit den Noten (s. Abb. 16). Die darauffolgende Erklärung zu Beethovens Gestaltungsentscheidungen und was dieses Quartett für Tomas bedeutet – dass es ihn an Teresa erinnert – integriert die Referenz in die Diegese. Die Noten sind mit das „Muss es sein?“ des Direktors verflochten. Denn mit der Abbildung 16 und dem genauen Verweis auf das Streichquartett können Leser wissen, wie der Direktor „in Beethovens Melodie“ die Frage „Muss es sein?“ singt.

Da das Medium Text das Zeichensystem der Musik nie in Wirklichkeit aktualisieren kann, helfen Rajewkys Grundtypen die Systemreferenzen dieser Passage zu bestimmen. Es kann die Annahme aufgestellt werden, dass Tomas' Aussage „Es muss sein, es muss sein“ (Kundera, 2019: 40), für die Leser, denen Beethovens

Quartett fremd ist, zu Beginn kein intermedialer Bezug ist. Die Erklärungen des Erzählers stellen jedoch sicher, dass die Leser es als ein Musikzitat von Beethovens Komposition zu verstehen haben, denn dass der Direktor Tomas' Worte bzw. der Liedtext des Quartetts in einer Melodie murmelt ist ein Indikator für eine musikalische und melodische Handlung (Kundera, 2019: 40). Hier handelt es sich um eine explizite Systemerwähnung des Zeichensystems der Musik. Darüber hinaus spricht der Erzähler auch über das System der Musik, ihre Motive, Elemente und Komposition. Die Aufzeichnungen der Noten des Quartetts kann nicht als eine explizite Systemerwähnung erfasst werden – da Instrumentalmusik „nur implizite intermediale Referenz geben kann“ (s. Wolf, 2017: 97) – sondern als eine Systemerwähnung qua Transposition, weil sie über eine Thematisierung hinausgeht. Stattdessen wird das Instrumentarium des Zeichensystems der Musik und dessen Repräsentation (Noten) miteingenommen. Dies sind einige Darstellungs- und Referenzbeispiele zur Musik in Literatur. Außer Liedtexte und Noten von Musikstücken können in anderen Formen auf auditive Medien verwiesen werden, wie beispielsweise Künstler Namen, Musikepochen, musikalische Motive, Genres etc.

In der Analyse der beiden Medien stellt auch deren unterschiedliches Verhältnis zu der Zeit ein zu beachtender Aspekt dar. Da Film und literarische Texte in ganz gegensätzlichen Verhältnissen zur Zeitlichkeit stehen und die Struktur des Erzählens dadurch variiert, müssen bei der Analyse der Bild-Ton-Beziehung diese medialen Eigenschaften beachtet werden. Wie bereits Lessing in seiner 1766 verfassten Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* hervorgebracht hat, erzählt Literatur linear (Lessing, 2012), wohingegen der Film zwar auch in einem zeitlichen Nacheinander erzählt, aber auch die Möglichkeit hat synchron mehrere Sinne zu vermitteln. Der Film vermittelt durch eine Tonspur, die mehrere Quellen gleichzeitig zu Gehör bringen kann, wie beispielsweise gleichzeitiges Reden zweier Protagonisten zusammen mit Musik und Geräuschen; der Film vermittelt auch durch Bild, indem durch Bildinhalt mehrere Informationen oder mit Montagen mehrere Handlungsstränge, Zeit, Figuren u. ä. gleichzeitig projiziert werden. Mit der Bild-Ton-Kombination besitzt der Film reichliche Mittel für Simultanität, die sich deutlich von dem Erzählen des literarischen Textes unterscheiden.

Warum bei der Analyse der auditiven Phänomene in literarischen Texten die Linearität ein Problem darstellt, zeigt sich in der Unklarheit der Dauer des erzählerisch vermittelten auditiven Akts. Der Rezipient kann sich meistens nur eine Vorstellung von der Dauer eines Dialogs, eines Stücks machen und befindet sich deshalb im Unklaren, während bei der Aktualisierung des Auditiven im Film durch das unmittelbare Hören es keine offenen Fragen mehr gibt, wann der auditive Akt beginnt und wann er endet. Stattdessen muss in einem literarischen Text explizit genannt werden, welches Musikstück spielt, an welcher Stelle es beginnt und wann es endet. Dies ist meistens jedoch nicht der Fall.

Aus diesen Faktoren kann abgeleitet werden, dass die beiden Medien sich aufgrund ihrer unterschiedlichen Zeichensysteme – durch die Aktualisierung im Film und die Systemerwähnung im literarischen Text – als auch durch ihre Zeitlichkeit – synchron im Film und linear im literarischen Text – unterscheiden. Für die Untersuchung der Bild-Ton-Beziehung im Roman müssen diese medialen Eigenschaften beachtet werden. Mit diesen Prämissen können polarisierende, paraphrasierende, kontrapunktierende und charakterisierende Musikbezugnahmen in literarischen Texten identifiziert werden, welche sich in der nachstehenden Romananalyse belegen werden.

2.2.3. Filmspezifische Musiktechniken im Roman

Die Bild-Ton-Beziehung steht in einer direkten Verbindung zu den Techniken der Filmmusik. Mittels der deskriptiven Technik, Mood-Technik, Leitmotiv-Technik und der Baukasten-Technik werden Bild-Ton-Beziehungen aufgebaut, was zu der Frage führt, wie oder ob überhaupt diese Techniken auch für literarische Werke von Bedeutung sind. Da diese Techniken sich an Filmen und Filmproduktionen orientieren, führt es in der Romananalyse zu den folgenden Problemen:

Die deskriptive Technik gründet auf einer genrespezifischen Musikaktualisierung. Wie bereits erörtert wurde, entwickeln Filmgenres gewisse Eigenschaften, die sie auszeichnen und daher auch für die Rezipienten bekannt sind – wie beispielsweise geistliche Musik in Horrorfilmen. Weil Genre-Konventionen zeitliche Veränderungen aufzeigen, ist die filmmusikalische Kultur dynamisch und

dennoch lehrt sie die Zuschauer und gestaltet ihre Erwartungen. Im Gegensatz dazu steht der Roman – mit einigen Ausnahmen – in keinem festen intermedialen Verhältnis zur Musik. Außer in Musik- und Musikerromanen besteht keine Erwartung, dass der Text mit Musikbeschreibungen gestaltet wird. Da es keine Voraussetzung für Musik gibt, kann man von keiner deskriptiven Technik im Roman sprechen. Beachtet man den Einfluss anderer Medienrezeptionen, ist es durchaus möglich, die Erwartungen und Gewohnheiten der Leser den Zuschauern gleich zu sehen, was jedoch eher eine Rezeptionsästhetische Methode ergeben würde.

Im Weiteren löst die Mood-Technik aufgrund ihrer untermalenden Eigenschaft Probleme aus, denn im literarischen Text ist keine Synchronität von Ton und Handlung, wie bei dieser Technik, möglich. Das lineare Erzählen eignet sich nicht zu einer vollkommenen Synchronität.

Ähnlich wie die Mood-Technik stützt sich auch die Baukastentechnik auf ein konventionell-filmspezifisches Instrument: Die Montagetechnik. Obwohl die Montage anfänglich von der Literatur übernommen wurde und „das Zusammenfügen, das unverbundene Nebeneinanderstellen von sprachlichen, formal wie inhaltlich unterschiedlichen Texten und Textstellen oft heterogener Herkunft“ (Gfrereis, 1999: 129) meint, wird sie heute als filmspezifisch wahrgenommen. Das Nutzen von System- oder Musikreferenzen zusammen mit der Montagetechnik, kann im Medium Text durchgeführt werden, aber dennoch wird diese Gestaltung meistens als ein ‚filmisches Erzählen‘ wahrgenommen. Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1980) ist ein Werk, welches aufgrund seiner Montage häufig in diesem Kontext herangeführt wird. Im Roman werden auch auf viele musikalische Phänomene und Lieder verwiesen:

Reinholds schwarzer Mittwoch, aber dieses Kapitel kann man auslassen – Irrenanstalt Buch, festes Haus – Traubenzucker und Kampferspritzen, aber zuletzt misch sich ein anderer ein – Der Tod singt seinen langsamen, langsamen Lied – Und jetzt hört Franz das langsame Lied des Todes – Hier ist zu schildern, was Schmerz ist – Abzug der bösen Hure, Triumph des großen Opferers, Trommlers und Beilschwingers – Aller Anfang ist schwer – Lieb Vaterland, magst ruhig sein, ich hab die Augen auf und fall nicht rein – Und Schritt gefaßt und rechts und links und rechts und links. (Döblin, 1980: Neuntes Buch 611)

In diesem Auszug erweckt die Betonung der Zeitlichkeit wie „Und jetzt hört“ gemeinsam mit dem Nebeneinander den Eindruck, dass das Lied des personifizierten Todes abrupt zu spielen und unterstützt damit die Montage mittels auditiver Handlungen.¹⁷ Im Roman gibt es zahlreiche Beispiele mit Strophen bekannter Lieder, die auch jeweils in der Form der Montage hervortreten. *Berlin Alexanderplatz* ist deshalb ein Beispiel dafür, wie sich auditive Darstellungen in der literarischen Montagetechnik niederschlagen können.

Das Leitmotiv ist eine Filmmusiktechnik, die ursprünglich aus der Musik stammt und auch in der Literatur sehr oft als Stilmittel verwendet wird. Leitmotive können, wie im Film, auch sprachliche Wiederholungen von auditiven Phänomenen sein. Ein Beispiel, das bereits herangeführt wurde, ist das Quartett von Beethoven in *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* (Kundera, 2019). Das Stück wird im Laufe des Romans häufig mit den Worten „Es muss sein!“ von dem Protagonisten wiederholt. Dieses Zitat, bzw. dieser intermediale Bezug zu Beethoven trägt eine leitende Funktion, die die Stellungnahme zu Friedrich Nietzsches Nihilismus verkörpert (s. Milton, 2013). Dies zeigt, dass Wiederholungen von Musikreferenzen in literarischen Texten durchaus leitmotivische Funktionen erfüllen können.

Daraus ergibt sich, dass die deskriptive Technik und die Mood-Technik aufgrund ihrer festen Zusammenarbeit mit anderen filmischen Mitteln im Medium Text nicht möglich sind. Hingegen sind die Montagetechnik und die Leitmotivtechnik Stilmittel, die sich bereits in der Literatur niedergeschlagen haben und deshalb eine wichtige Bedeutung für die Analyse tragen.

2.2.4. Bedeutungsproduktion

Musik, die in einer Szene auf sich selbst weist und in den Vordergrund tritt, trägt das Potential eines rein musikalischen Codes. Die Thematisierung wie nach Rajewskys expliziter Systemerwähnung tendiert zu solch einem Code, denn es ist

¹⁷ Mehmet Uysal und Sabit Ayan befassen sich in ihrem Artikel mit der *Montagetechnik und ihre Funktion in Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz* (2015/2). Sie beschäftigen sich auch mit dem Lied des Todes, seine Darstellungsform, Intermedialität und Funktion (s. Uysal & Ayan, 2015/2: 26). Auch Tobias Jentsch widmet sich in seinem Beitrag dem personifizierten Tod und betrachtet es als das vorlaufendes Todesbewusstsein Heideggers. (Jentsch, 2000)

mittels Musik-Thematisierung durchaus möglich, von rein musikalischen Codes in literarischen Texten zu sprechen. Der musikalische Inhalt des explizit erwähnten Werkes kann im Vordergrund der Diegese stehen und zu weiteren Bedeutungen beitragen.

Dieser Code ist in Tomas Manns Werken definitiv der Fall, denn bei kaum einem anderen Schriftsteller spielt die Musik eine so wichtige Rolle wie bei ihm: *Buddenbrooks* (1989) und *der Zauberberg* (1991) sind einige seiner Werke, in denen die Musik eine enorme Bedeutung trägt.¹⁸ Er beschreibt Kompositionen existierender sowie fiktiver Musik; seine Protagonisten hören Musik, machen Musik, sprechen oder denken über sie. Ein Werk, das als Musikerroman und Musikerzählungen besonders hervortritt, ist *Doktor Faustus* (Mann, 2020 [1947]). Im Folgenden wird Kretschmars Aufführung dargestellt:

Mit dem Munde ahmte er nach, was die Hände spielten. Bum, bum – Wum, wum – Schrum, schrum, machte er bei den grimmig auffahrenden Anfangsakzenten des ersten Satzes und sang in der hohen Fistel die Passagen melodischer Lieblichkeit mit, von denen der zerwühlte Sturmhimmel des Stückes zuweilen wie von zarten Lichtblicken erhellt ist. Schließlich legte er die Hände in den Schoß, ruhte einen Augenblick aus und sagte: »Jetzt kommt's.« Er begann den Variationen-Satz, das »Adagio molto, semplice e cantabile«. (Mann, 2020: 71-72)

In dieser Passage spielt Kretschmar Beethovens Sonate *Opus III* (1796). Die Musik steht im Fokus. Außerdem führt die deutlich bildhafte Darstellung der Sonate, zu einer Verknüpfung zwischen dem *Opus III* und der Figur. Die Klaviersonate steht mit seinem Inhalt in dem Vordergrund und ist aufgrund dessen ein Beispiel für den rein musikalischen Code.

Der kulturell-musikalische Code geht aus den Assoziationen der Rezipienten aus. Er beruht auf kulturelle, subkulturelle, regionale u.ä. Phänomene der Musik sowie Rezipienten, die darüber über Wissen verfügen. Wie die Verweise im Film trägt der

¹⁸ Mann wird von dem Germanisten und Thomas-Mann-Experte Hans Rudolf Vaget der „Musik-besessenen Autor der Weltliteratur“ genannt. In seinen Publikationen *Thomas Mann's The Magic Mountain A Casebook* (2008) sowie *Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik* (2006) geht er dieser Feststellung nach.

kulturell-musikalische Code auch in literarischen Texten eine bedeutende Funktion. Auch sie können in der Literatur durch Musikzitate, Systemerwähnungen oder auch durch Schilderung von bestimmten musikalischen Objekten – wie Instrumente einer Region oder eines Zeitalters – erzeugt werden.

In literarischen Texten kann ein kulturell-musikalischer Code folgendermaßen hervortreten:

Im Zimmer, in dem vorhin das Mädchen zu den Pet Shop Boys getanzt hat, spielt jetzt eine Melodie, die ich irgendwoher kenne. Ich gehe hinein und stelle mich vor einem Lautsprecher, und versuche mich zu erinnern, was das für ein Lied ist. Irgend etwas aus dem Fernsehen, denke ich. Ich komme da gleich drauf, ist aber auch nicht schlimm, wenn es mir nicht gleich einfällt, weil die Musik einfach nur schön und für sich selbst existiert, wie ein Bach oder ein Bergfluß. Und während ich so einen unglaublichen Unsinn denke, nein, eher so einen Unsinn fühle, da fällt es mir ein, was das ist, meine ich. Das ist die Titelmusik aus Twin Peaks, dieser Fernsehserie, die mal auf RTL lief. (Kracht, 1995: 33-34)

Der Ich-Erzähler des Romans Faserland (Kracht, 1995), der eine Deutschlandreise macht, berichtet von seinen Eindrücken von Partys der jeweiligen Städte. In der Schilderung einer Party in Hamburg werden reichliche Musik-Zitate gemacht. Im herangeführten Ausschnitt wird die Musik der Electropop-Gruppe Pet Shop Boys erwähnt, die seit 1985 international großen Erfolg erlangt hat. Für Electropop-Kenner können der Verweis auf die Gruppe einige Lieder oder Alben evoziert. Außerdem kann das Erwähnen der Gruppe auch Assoziationen und Eindrücke über die Atmosphäre sowie über das Mädchen, das zu der Musik getanzt hat (Kracht, 1995: 33), schaffen. Die Art und Weise, wie sich der Erzähler an die Titelmusik der Serie Twin Peaks erinnert hat, bildet auch kulturell-musikalische Codes, die in Verbindung zur visuellen Ebene als auch Narration der Serie stehen. Bevor der Ich-Erzähler sich an die Musik erinnert, denkt er an „ein Bach oder ein Bergfluß“ (Kracht, 1995: 34), was nicht nur einen Eindruck über die Musik schafft, sondern tatsächlich die visuelle Ebene der Titelmusik im Vorspann der Serie vermittelt.

Abbildung 17: Vorspann der Serie *Twin Peaks* (Lynch & Frost, 1990-1991)



Quelle: Lynch, D. Frost, M. (1990-1991) *Twin Peaks*. Vereinigten Staaten, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films & Spelling Television.

Auch, dass er „an so einen unglaublichen Unsinn“ (Kracht, 1995: 34) denkt, gewinnt eine weitere Bedeutung für die Zuschauer der Serie. Warum dies als ein kulturell-musikalischer Code verstanden werden kann, hat seine Begründung darin, dass die TV-Serie die Generation der 1990er Jahre in den Vereinigten Staaten und im Späteren mit seinem internationalen Erfolg weltweit sehr geprägt hat. Die genauere Erörterung des Kanals RTL verdeutlicht, dass die Fernsehzuschauer Deutschlands Zugang zu Mark Frosts und David Lynchs Krimi-, Mystery-, Horrorserie/Seifenoper hatten. Da der Fernseher und Fernseherprogramme besonders in der Gegenwart einen starken Einfluss auf Kultur und kollektives Wissen haben (vgl. Santy, 1987), sind die Bedeutungsproduktionen dieses Beispiels als ein kulturell-musikalisches Code nennbar.

Der dritte und letzte Code nach Gorbman ist der filmmusikalische Code, der sich auf zwischenfilmische Normen des Mediums bezieht (Vorspannmusik, Abspannmusik sowie genrespezifische Musik für Horror etc.). Da die Zuschauer sich den konventionellen Musikgestaltungen bewusst sind, wissen sie, dass die Musik zu Beginn des Filmes, Teil des Vorspannes ist. Sie versteht beim Hören von einem Musikstück aus Saiteninstrumenten, Klavier, Okarina und Tomtom in einem 4/4 Takt, dass es sich um einen Western handelt. Diese Syntax von Musik in Filmen hat sich durch den Einsatz von Musik gebildet. Da jedoch in literarischen Texten Musikzitate, -Referenzen und Simulationen keine Hauptmittel sind und auch die Leser keine

Erwartung zu diesen intermedialen Bezügen haben, kann man diesen Code im Roman nicht auffinden. Ein filmmusikalischer Code wäre im Roman nur der Fall, wenn die musikalische Struktur des Mediums Film nachgeahmt würde und ein literaturmusikalischer Code der Fall, wenn die Literatur einen aktiven Einsatz von Musik erfüllen würde.

2.2.5. Geräusch

Wie im realen Leben verleihen der ständige Präsenz von Geräuschen den Narrationen eine Lebendigkeit (vgl. Hickethier, 2007: 91). Im literarischen Text können diese Anzeichen von Lebendigkeit ebenfalls hervortreten, indem Geräusche in Text umgeschrieben oder beschrieben werden. Die Onomatopoesie ist solch ein Stilmittel, das durch die „sprachliche Nachahmung akustischer, mittels Synästhesie auch optische Eindrücke“ (Gfrereis, 1999: 140) Geräusche versprachlicht und daher als ein Indikator für die Geräusche der narrativen Welt gilt. Neben diesem Stilmittel sind auch einfache Beschreibungen von Tonquellen und Geräuschen für die Untersuchung der narrativen Funktion von enormer Bedeutung. Aus diesen Phänomenen können nämlich wie im Medium Film auch im literarischen Text Klanglandschaften, Wahrnehmungslenkung und Symbolik erlangt werden.

Obwohl die Klanglandschaft die hörbare Umwelt bezeichnet, ist ein Text immer nur durch die Wahrnehmung einer Figur oder eines Erzählers und dessen Versprachlichung vermittelbar. Sie ist als ein natürlicher Bestandteil der fiktiven Räumlichkeit der Figuren zu verstehen, was jedoch nur durch das über die Geräusche vermittelbar ist und nicht durch die Aktualisierung wie im Film. Wie alle einzelnen Elemente der literarischen Narration tragen auch die Darstellung von Klanglandschaft wichtige Funktionen. Sie bilden den Raum, geben Informationen über die Umgebung sowie die Wahrnehmung der Figuren.

Berlin Alexanderplatz ist ein immer wieder hervortretendes Beispiel für die Reflexionen über Berlins Großstadtlärm, welches in diesen Szenen die Klanglandschaft bildet (vgl. Schock, 03.08.2016). Im folgenden Abschnitt ist jedoch ein interessantes Beispiel herangeführt, das demonstriert, wie der Wind personifiziert wird und sein Rauschen bzw. Atem nachgeahmt wird:

Der Wind macht nichts weiter als seine Brust ein bißchen weit. Paßt mal auf, er zieht den Atem ein, dann bläst er aus, huh, huah, uh-uu-huh, dann zieht er ein, dann bläst er aus, huh, huah, uu-uh-huh. (Döblin, 1980: 524)

Die Onomatopoesie und Personifizierung sind im Roman wichtige Stilmittel, die wiederholend im Einsatz sind (s. für Onomatopoesie in Döblin, 1980: 210, 237, 289, 524-425). Der ironische Stil der Nachahmung des Geräusches kann in verschiedenen Arten interpretiert werden. Hinsichtlich der Funktion ist jedoch umstritten, dass mittels der Nachahmung der Laute, die der personifizierte Wind macht, eine Klanglandschaft erzeugt wird, die den Leser über die Geräusche in der Diegese informiert.

Die Klanglandschaft muss aber nicht nur durch Onomatopoesien geschehen, sie kann auch durch das einfache Beschreiben erzeugt werden, wie in der folgenden Passage aus Marguerite Duras' autobiographischem Roman *Der Liebhaber* (2018 [1989]):

Der Fluß strömt lautlos, ohne Geräusch, wie das Blut im Körper. Kein Wind über dem Wasser. Der Motor der Fähre, das einzige Geräusch der Szene, das Geräusch eines alten klapprigen Motors mit ausgedienten Kurbelstangen. Von Zeit zu Zeit, bei leichten Böen, Geräusche von Stimmen. Und dann Hundegebell, es kommt von überall hinter dem Dunst hervor, aus allen Dörfern. (Duras, 2018: 36-37)

Die Ich-Erzählerin berichtet detailliert über die Geräusche in ihrer Umgebung. Mittels dieser Tonquellen erhalten die Leser mehr Angaben darüber, was sich um ihr herum befindet. Besonders bei dem Vergleich zum „Blut im Körper“ (Duras, 2018: 36) wird deutlich, dass die Wahrnehmung der Erzählerin im Vordergrund steht und darin auch eine Möglichkeit liegt, sich in die Narration als Leser hineinzusetzen.

Die Darstellung von Geräuschen im Roman kann auch zur Wahrnehmungslenkung der Rezipienten dienen. Wie bereits abgehandelt wurde, kann

nämlich das Auftreten von Geräuschen manchmal dazu dienen, die Aufmerksamkeit auf ein Objekt, Sachverhalt u.ä. zu rücken oder eine Illusion zu bilden. Bei der Analyse eines literarischen Textes kann deshalb ermittelt werden, ob gewisse Schilderungen von Umweltgeräuschen, Lärm etc. dazu beitragen die Perspektive der Leser in eine bestimmte Richtung zu lenken.

In der Erzählung *Glücksspagat* (2000) von Patricia Görg werden viele Wahrnehmungssinne und darunter auch das Hören beim Erzählen aufgegriffen. Im Folgenden berichtet der Erzähler von dem, was im Raum zu hören, zu sehen und zu riechen ist: „Maat hört Schritte. Eine Schulklasse nähert sich und verteilt sich in den Sälen. Im Museum beginnt es, nach Kaugummi zu riechen.“ (Görg, 2000: 29). Solche Beobachtungen, sowie das Muster des Erzählens über den Museumwächter behält dieselbe Struktur bei, indem es im Weiteren folgendermaßen lautet: „Maat träumt. Er zieht die Dinge an Fäden zu sich heran. Rings um ihn rascheln Hände und sammeln Vorräte für den Winter. Es riecht nach aufgewärmtem Essen.“ (Görg, 2000: 30). Sowie die Gerüche von Kaugummi und das Essen als auch die Geräusche der Schritte und das Rascheln reflektieren die Sinneswahrnehmungen. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die Umgebung des Museumwächters. Der Leser findet in diesem sich in der Erzählung wiederholenden Muster die Gelegenheit, sich in die Situation mit all seinen Indikatoren zu hineinzuversetzen.

Die dritte und letzte Eigenschaft des Geräusches als erzählerisches Mittel ist die Symbolik. Genauso wie im Film können im Roman Geräusche eine symbolische Bedeutung tragen. Ein Eulen-Ruf kann beispielsweise aufgrund der allgemein bekannten Bedeutung des Tieres als „Symbol der Klugheit, der Torheit, des Todes und der Verwüstung, der Dämonie“ (Butzer & Jacob, 2012: 103) fungieren. Geräusche können jedoch auch innerhalb eines Werkes zu einem Symbol konstituiert werden. Das Klingeln des Telefons trägt zum Beispiel im Roman *Mondscheintarif* (von Kürthy, 1999) für die Protagonistin Cora Hübsch zu Beginn die Bedeutung, dass sie Liebenswert sei, was sich nach einem langen Warten, zum Symbol der Befreiung und Unabhängigkeit umwandelt. Zusammenfassend kann man ableiten, dass die Symbolik der Geräusche in literarischen Texten werkspezifisch oder konventionell sind, wozu

in beiden Fällen eine genauere Untersuchung der möglichen Bedeutung durchgeführt werden muss.

2.2.6. Sprache

Die letzte auditive Kategorie beschäftigt sich mit der Sprache im Roman. Hier wird die Figurenrede in Form von Dialog und Monolog hinsichtlich ihrer Funktion untersucht. Der Forschungsschwerpunkt liegt dabei auf der Frage, wie die Figuren reden. In Relation mit dem sprachlichen Inhalt ihrer Reden wird versucht herauszuarbeiten, wie (aus)gesprochen wird, um den narrativen Beitrag des Sprechens zu erforschen und im Weiteren dies mit dem Film zu vergleichen.

Vorerst lassen sich hier einige wichtige Unterschiede – unter anderem auch Vorteile sowie Probleme – gegenüber der Filmanalyse erfassen. Da im Text statt einer Aktualisierung des Sprechens, immer nur mittels eines Erzählers Worte erzählt oder präsentiert werden (s. Martínez & Scheffel, 2016: 54) unterscheidet sich die Analyse dadurch, dass meistens ein Erzähler mit *verba dicendi*¹⁹ dazwischen steht. In manchen seltenen Fällen kann zwar gesprochene Sprache ohne Anmerkungen präsentiert werden, jedoch ist die Anleitung der Figurenrede mit Anführungszeichen und Erzählerkommentar ein häufigerer Fall, der die Analyse vereinfacht, um eine konkrete und wortwörtliche Angabe zu der Art des Sprechens zu erhalten²⁰. Ein weiterer Unterschied im Gegensatz zu der Aktualisierung ist die Vielfalt an Präsentationen von gesprochener Figurenrede: „Erzählte Rede (Erwähnung des sprachlichen Akts oder Gesprächsbericht), transponierte Rede (indirekte oder erlebte Rede) und zitierte Rede (direkte oder autonome direkte Rede)“ (Martínez & Scheffel, 2016: 66). Diese Präsentationen sind ein Indikator dafür, dass die Figuren in der narrativen Ebene sprechen und daher ihr Sprechen als On-Ton aufzufassen ist. Die autonome direkte Rede ist unter diesen die filmähnlichste Form der Figurenrede, weil es keine offenen

¹⁹ Sprechhandlungsbeschreibende Verben wie „sagte er“, „antwortete sie“, „murmelte er“ u.Ä.

²⁰ In der Analyse der Sprache im Film kann es hingegen zu einem weiteren Interpretationsspektrum kommen, ob eine Figur nun murmelt oder nuschelt. Das heißt jedoch nicht, dass sich jeder Leser dasselbe von „er flüstert“ vorstellt.

Zeichen des Erzählers darlegt und dadurch die Überzeugung verstärkt, dass *verba dicendi* für die Analyse vorteilhaft beiträgt:

»Weißt du, wer es war?«

»Einen kannte ich, aber ich erinnere mich nicht an seinen Namen. Den anderen habe ich noch nie gesehen.«

»Vielleicht waren sie für einen Auftrag in der Gegend.«

»Sie haben dieselbe U-Bahn genommen und sind dann in zehn Metern Abstand bis zum Haus hinter uns herangegangen. Der, den ich kannte, hat mir sogar zugenickt.« (Peters, 2018: 172-173)

In dieser Passage aus dem Roman *Das Jahr der Katze* (Peters, 2018) wird in autonomer direkter Rede der Dialog zwischen Nikola und ihrem Freund Fumio Onishi wiedergegeben. Da es keine Beschreibungen und Kommentare über das Sprechen gibt, kann sich der Leser nur mittels des Kontextes frei vorstellen, ob Nikola und Onishi über die höchstwahrscheinliche Verfolgung aufgeregt, wütend oder frustriert, sowie laut oder flüsternd diskutieren. Es ist dem Leser überlassen und bietet daher auch für die Analyse des Sprechens keine festen Ansatzpunkte.

Abgesehen von dem Beitrag des Erzählers gibt es aber auch weitere Möglichkeiten die Figurenrede sprachlich zu definieren. So können mit typographischen Gestaltungen (Kursivschrift, Fettdruck etc.) auf Betonungen oder weitere Bedeutungen wie Ironie u.ä. aufmerksam gemacht werden.

Susanne schickte ihm eine Nachricht: »Nicht vergessen!« Daneben ein Emoji mit einer Balletttänzerin und eine Schneeflocke. Das sollte ihn an die Ballettaufführung von Alina erinnern. Am Abend. Um 19 Uhr. In der Tanzschule auf der Weberhöhe. Natürlich hatte er es vergessen. Reflexhaft textete er zurück: »Wie könnte ich DAS vergessen?« (Weiler, 2019: 163)

Dieser Abschnitt aus dem Roman *Kühn hat Hunger* (Weiler, 2019) zeigt, dass auch bei einer schriftlichen Aussage eines Protagonisten typographischen Gestaltungen die Betonung der Worte verdeutlichen. In diesen Textnachrichten zwischen Kühn und seiner Frau Susanne wird deutlich, dass die Versalschrift die Bedeutung des groß geschriebenen Wortes erweitert. Während „Wie könnte ich das

vergessen?“ als authentisch frustriert herüberkommt, wirkt Kühns Aussage „Wie könnte ich das vergessen?“ eher spöttisch. Dies zeigt, dass die Untersuchung nicht nur mit der gesprochenen Aussprache eingegrenzt ist, sondern sich mit der sprachlichen Kommunikation in weiteren Formen erweitern lässt.

Wie bereits angeführt ist die Präsentation der gesprochenen Figurenrede ein wichtiger Ansatzpunkt für die Analyse. Außer der autonomen direkten Figurenrede, geben die erzählte Rede, transponierte Rede und die (direkte) zitierte Rede wichtige Signale über das Sprechen der Figuren. Häufig gehen *verba dicendi* über „sagen“, „sprechen“ u.ä. hinaus und vermitteln wichtige Details über Klang, Betonung und Volumen. Damit können Informationen über Emotionen und Charakteristikum der Figuren vermittelt werden. Da es sich hier um außersprachliche und nonverbale Merkmale handelt, spricht man in diesem Fall von der indirekten Charakterisierung. Eine weitere Eigenschaft dieser Charakterisierung geht von dem sprachlichen Inhalt und der Art, wie gesprochen wird, aus:

«Willst du noch was?», fragt Herbert.
«Was?», fragt Norbert zurück.
«Das heißt nicht ›was‹, sondern ›wie bitte‹. OB DU NOCH WAS ZU TRINKEN WILLST.»
Norbert ist schwerhörig und trägt deshalb ein Hörgerät. Im Krieg ist was Lautes direkt an seinem Ohr abgefeuert worden. (Strunk, 2019: 19-20)

An diesem Dialog können folgende indirekten Charakterisierungen erschlossen werden: Man erfährt einerseits, dass Herbert eine Sensibilität für Höflichkeit und Manieren Anderer hat. Dies widerspricht sich jedoch mit seinem eigenen Benehmen, denn obwohl er sich bewusst ist, dass Norbert schwerhörig ist, schreit er ihn unhöflich an: «TRINKEN!!??» (Strunk, 2019: 20). Daraus kann abgeleitet werden, dass Herbert heuchlerisch ist. Bezüglich des Charakters von Norbert kann festgestellt werden, dass er statt ›wie bitte‹ eher ›was?‹ sagt und damit darauf indirekt gedeutet wird, dass er im Kontext der Narration als eine unmanierliche Figur ist. Interessant an diesem Auszug ist, wie die darauffolgenden Angaben des Erzählers über Norbert und wie er im Krieg schwerhörig geworden sei (Strunk, 2019: 19), die Unhöflichkeit abschwächt und den Eindruck bildet, er habe die Frage wirklich

nicht hören können. In derselben Szene verdeutlichen Einblicke in Norberts Vergangenheit, Gedanken und Pläne, seine Respektlosigkeit.

Die direkte Charakterisierung hingegen erfolgt durch die Selbstaussage eines Protagonisten und ist daher relativ offen:

»Bist du verheiratet?«

»Ich war's. Gertrud und ich sind seit vielen Jahren geschieden, und unsere Tochter lebt im Internat; ich hoffe daß sie für die letzten Schuljahre nicht dortbleiben, sondern zu mir ziehen will.« (Schlink, 1997: 188)

Wie in diesem Dialog aus dem Roman *Der Vorleser* (Schlink, 1997) können Aussagen der Protagonisten explizit Angaben über sich selbst geben. In diesem Gespräch zwischen Hannah Schmitz und Michael Berg erfahren die Leser von der Ehe, der Trennung, deren Tochter und dem Wunsch, wieder zusammen zu wohnen. Da diese Eigenschaften über seinen Charakter von Michael durch eine Selbstaussage vermittelt werden, gilt diese als eine direkte Charakterisierung des Protagonisten.

Der Monolog ist für seine Funktionen in Dramen bekannt. Sie vermitteln Reflexionen, Kommentare und Offenbarungen der Protagonisten. Diese Eigenschaft trägt dazu bei, dass der Monolog häufig zu direkten und selten zu indirekten Charakterisierungen führt. Deshalb werden auch in der Romananalyse betrachtet, wie die Art des Sprechens, die Betonung als auch die Wortwahl, den sprachlichen Inhalt des Monologs beeinflusst. An dieser Stelle kann hinzugefügt werden, dass das filmwissenschaftliche Modell keine Unterscheidung zwischen innerem Monolog, Gedankenbericht, Bewusstseinsstrom u.ä. vorstellt, obwohl das Arbeitsmodell sich für jegliche Formen der Selbstrede der Figuren eignet. Deshalb kann sie in allen Formen der Selbstreden in Einsatz gebracht werden.

Die Monologe bzw. Gedanken der Figuren können als erzählte Rede (Bewusstseinsbericht), transponierte Rede (indirekte und erlebte Rede) oder zitierte Rede (des Gedankenzitats) (Martínez & Scheffel, 2016: 66) vermittelt werden. Darunter ist die zitierte Rede des inneren Monologs – wie im Dialog – am filmähnlichsten, weil der Erzähler der Gedankenrede distanziert ist (vgl. Martínez & Scheffel, 2016: 66). An diesem Kontrast kann man beobachten, dass das bemerkbare

Dasein des Erzählers meistens die Informationen über die Gedankenrede und die Monologe erweitert, indem er vermittelt, wie die Figuren sprechen. In dem zitierten inneren Monolog gibt es wiederum keine *verba dicendi*.

Arthur Schnitzlers Novelle *Leutnant Gustl* (2005) ist fast nur in der Form eines inneren Monologs des Leutnants verfasst:

Was guckt mich denn der Kerl dort immer an? Mir scheint, der merkt, daß ich mich langweil‘ und nicht herg‘hör‘ ... Ich möchte‘ Ihnen raten, ein etwas weniger freches Gesicht zu machen, sonst stell‘e ich Sie mir nachher im Foyer! – Schaut schon weg! ... Daß sie alle vor meinen Blick so eine Angst hab‘n ... (Schnitzler, 2005: 10)

Während diese Passage die subjektiven Beobachtungen des Ich-Erzählers (Leutnant Gustl) schildert, erfährt man viele charakterisierende Informationen über Gustl. Mit seinen Gedanken über sich selbst, dass er sich langweilt und dass er nicht in das Oratorium gehört (vgl. Schnitzler, 2005: 10), wird eine direkte Charakterisierung gemacht. Zwar reflektiert er diese Urteile durch die Blicke eines anderen „Kerls“, trifft diese Aussage aber über sich selbst. In Hinsicht der indirekten Charakterisierung, fällt die Sprache des Leutnants ebenfalls auf. Die Gedanken sind in der Wiener Mundart, was sich durch das Auslassen der Aphärese (Anlaut) oder Apokope (Auslaut) auszeichnet. Diese Kürzung der Sprache unterstützt auch den militärischen Hintergrund als Leutnant, weil auch dort der Umgangston dominiert. So kann die Art des Sprechens bzw. Denkens der Figur, zu dieser weiteren indirekten Charakterisierung beitragen. Abgesehen von diesen Anzeichen seines Sprechens sind in zitierten inneren Monologen keine weiteren und von dem Erzähler angeführte indirekten Charakterisierungen vorhanden.

Diese Beispiele lassen darauf schließen, dass wie in der Filmanalyse auch in der Romananalyse der charakterisierenden Funktion durch Sprache nachgegangen werden kann, weil erstens Texte das Sprechen der Figuren beschreiben und dabei Eigenschaften über die auditive Gestaltung geben und zweitens, weil die Sprache der Figuren auch Charakterisierungen erzeugt.

2.2.7. Stille

Die Stille im Sinne des ausgesetzten Tones in literarischen Werken ist meistens nicht auffällig im Gegensatz zur Stille im Film. Ohne Anmerkungen des Erzählers oder der Figuren steht die Stille nicht fest, weil das Medium die Geräusche der fiktiven Diegese nicht aktualisiert. Außerdem sind im Gegensatz zum Film, Darstellungen von auditiven Phänomenen keine Voraussetzung oder Norm. Dennoch können literarische Texte mit der Stille wie im Film spielen und narrative Erzeugnisse bewirken.

Wie erörtert wurde, ist die Stille nach einer lauten Szene wirkungskräftiger als eine ständige Stille. Der Übergang von Laut auf Still, kann je nach Kontext außerdem variierende Bedeutungen Produzieren. Aufgrund der Aktualisierung im Film und der Simulation, Imitation oder Beschreibung kann man behaupten, dass der Lärm im Film verständlich intensiver ist als die Schilderung des Lärms im Roman. Dennoch behält das Medium erzählerische Möglichkeiten mittels der Stille wie in Terezia Moras *Alle Tage*, indem ein Wechsel von Volumen dargestellt wird:

Die Geräusche des Abends. Nachbarn, Gänge, Schuhe, Schlüssel. Lichtschalter, Wasser, Blumentöpfe. Katzen, Tauben, ein Kind weint, ein Kinderlied. Ein schlecht eingestelltes Radio, populäre Klänge, reichlich ohne Bässe. Die Straßenlaterne vor dem Haus, die klirrend angeht. Autos, Autotüren, Flüche, Fußgänger. Frauen, Männer. Die Gittertür des nahen Lebensmittelgeschäfts. Ein Bohrer, ein aufgehendes Fenster. Männer auf einem Aufmarschplatz in der Nähe, ihren Hunden Plastikringe werfend. Pfiffe über Beton. Eine Gruppe Abiturienten. Körper, Rufe, Lachen. Später ein übes Orchester. New World Symphony. Adagio. Später Fernseher. Später Stille. Später Betrunkene, dann wieder Stille. (Mora, 2004: 69)

In dieser Passage wird wie eine Montage mit kurzen Einheiten der „Geräusche des Abends“, der Tag zusammengefasst und erweckt aufgrund des pausenlosen hintereinander Reihen den Eindruck das es laut ist. Daraufhin folgt „Später Stille. Später Betrunkene, dann wieder Stille“, was zu der Vorstellung führt, dass die auditive Ebene der narrativen Welt eine Pause einnimmt. Dass die Betrunkenen die Stille unterbrechen, unterscheidet sich von der Wirkung des folgenden Übergangs:

Der Laden am geschlossenen Ende der Sackgasse heißt Klapsmühle, an fünf Tagen der Woche feiern sie dort mit einer scheinbar nie nachlassenden Vehemenz, Arbeit und Feste, Tag für Tag, die Wellen der Drums wie plötzliches Donnern durch die Straße, wenn die Tür auf- und zugeht. Dann wieder, abrupt: Stille. (Mora, 2004: 21)

Nachdem der Erzähler die lauten Tonquellen mit Formulierungen wie „nie nachlassenden Vehemenz“ und „plötzlich“ deskriptiv erörtert, geht es „abrupt“ zu der Stille über und unterscheidet sich aufgrund des erzählerischen Stils mit dem vorherigen Beispiel aus demselben Roman. „Später Stille“ leitet in die Stille im Vergleich zu „abrupt: Stille“ weicher und langsamer ein. Dazu kann hinzugefügt werden, dass das Unterbrechen der Stille auch nach einem langen Lärm eine leicht verstörende Wirkung hat, wohingegen im zweiten Beispiel die Stille erleichternd und befreiend scheint.

KAPITEL III

VERGLEICHENDE ANALYSE DES ROMANS *DIE DUNKLE SEITE DES MONDES* MIT SEINER GLEICHNAMIGEN VERFILMUNG

3.1. Vorgehen der Analyse des Romans und des Films *Die dunkle Seite des Mondes*

Zu Beginn sollen als Einführung in die Analyse einige Daten und eine Zusammenfassung des Romans *Die dunkle Seite des Mondes* angegeben werden. Danach wird der Film auf inhaltlicher und erzählerischer Ebene zusammengefasst, um eine Grundlage für die Analyse beider Werke zu bilden.

Nach einem Überblick werden die in KAPITEL II evaluierten Begriffe zur Musik, Geräusch und Sprache an ausgewählten Textstellen und deren verfilmten Szenen angewandt, wodurch ein klares Bild über die Funktion und Wirkung der Darstellung auditiver Phänomene im Roman und der auditiven Ebene des Films vorgelegt werden soll. Für die Analyse des Romans werden Genettes erzähltheoretische Begriffe eingesetzt. Bei der Analyse des Films werden, um die auditive Ebene in Zusammenhang mit der visuellen Ebene zu erörtern, filmanalytische Grundbegriffe (Kameraeinstellung, Kameraperspektive u.Ä.) herangezogen. Um diese behandelten Szenen in die Handlung einordnen zu können, wurde ein Film-Protokoll erstellt (s. Anhang 1).

Zum Schluss werden die Analyseergebnisse zu der narrativen Wirkung von Musik, Geräusch und Sprache in beiden Medien zusammengefasst und anhand des vorgestellten Modells evaluiert.

3.2. Der Roman *Die dunkle Seite des Mondes*

Martin Suter ist ein Schweizer Bestseller Autor. Nach seiner Arbeit als Werbetexter und Kreativ Direktor entschied er sich für das Schreiben.²¹ Als er den

²¹ Biographie Martin Suter <https://www.diogenes.ch/leser/autoren/s/martin-suter.html> [letzter Zugriff: 27.06.2021]

Roman *Die dunkle Seite des Mondes* verfasste, „wollte [er] einen Roman schreiben, der vor allem im Wald spielt. Und der Protagonist musste jemand sein, der eigentlich überhaupt nicht in den Wald passt“ (Das Erste, o.J.). Daraufhin erschien im Jahre 2000 im Diogenes Verlag sein zweiter Roman, als Teil seiner «neurologische(n) Trilogie», wie er sie nenne (s. Kedveš, 2004). Die aus *Small World* (1991), *Die dunkle Seite des Mondes* (2000) und *Ein perfekter Freund* (2002) bestehende Trilogie verbindet die Thematisierung von Identitätskrisen, Rauschgiften und Krankheiten, sowie die in allen drei Werken sich relativ hintergründig abspielenden Kriminalhandlungen. Der zweite Roman der Trilogie *Die dunkle Seite des Mondes* handelt von der Identitätskrise des erfolgreichen Wirtschaftsadvokaten und Fachmanns für Fusionsverhandlungen Urs Blank. Nach seinem ersten Trip mit halluzinogenen Pilzen verliert er die Selbstkontrolle über sich und seine Instinkte. Er sucht die Rettung in dem Wald, wo auch die Polizei auf der Suche nach ihm ist. Der Grund dafür sind Mordtaten.

Der 45-jährige Dr. Urs Blank ist für den Zusammenschluss zweier Textilketten beauftragt: Mit der Fusion wird Dr. Fluri dazu gezwungen, seine Firma »Elegantsa«, in »Charade« umzubenennen. Mit dem Druck des Inhabers der »Charade«, dem 63-jähriger Multimillionär Pius Ott, zwingt Blank Dr. Fluri dazu, eine ihn in den Suizid treibende Vertragsklausel zu unterzeichnen.

Als die Tätigkeiten als Wirtschaftsadvokat eine unangenehme Richtung einnehmen, distanziert sich Urs nicht nur von seiner Arbeit, sondern auch von seiner Frau Evelyn Vogt. Sie entscheiden sich, ihr gemeinsames Luxusleben zu trennen, wo gegenüber Urs' Gelassenheit sie überrascht und sie davon überzeugt, wie entfremdet er ihr ist.

Blanks unwohle Gefühle bringen ihn dazu häufiger durch Wälder und Straßen Zürichs zu spazieren. Die Momente, die er mit sich und der Natur hat, zeigen ihm, wie unzufrieden er mit seinem Leben in der Stadt ist. Auf einem anderen Spaziergang im Stadtpark lernt er die viel jüngere Flohmarktverkäuferin Lucille Roth und ihr alternatives Leben kennen. Sie ist ein Hippiemädchen, das an ihrem Stand Räucherstäbchen und Accessoires aus Indien anbietet. Trotz ihrer unterschiedlichen Welten beginnen sie in kurzer Zeit eine Affäre. Lucilles exotischer Lebensstil

begeistert Blank, weil es ihm und seiner karriere-fixierten Lebenseinstellung fremd ist und daher eine unkonventionelle Alternative zeigt. In Kürze überredet Lucille ihn – unter Einfluss von Cannabis – auf ein ‚meditatives Wochenende‘ mit halluzinogenen Pilzen, die ihm helfen sollen, sich selbst zu finden.

In einem Gehöft in der Natur treffen sie sich mit Lucilles Gruppe, die regelmäßig für Pilztrips zusammenkommen: Joe Gasser, ein 60-jähriger Hippie und Trudi Frei, auch Shiva genannt. Zusammen organisieren sie die Rituale und geben Instruktionen. Andere Teilnehmer sind Edwin, seine Frau Pia, der Straßenmusiker Benny und die Lehrerin Susi. Gemeinsam bereiten sie sich nackt in einer Schwitzhütte auf die psychedelischen Pilze vor. Blank fühlt sich unwohl und nimmt daher im Gegensatz zu den Anderen nur fünf normalgroße Pilze und einen sehr kleinen. Nachdem sie die Stücke kauen, beginnt die Gruppe das Rauschgefühl zu genießen, Bongos zu trommeln und Blank beteiligt sich. Dennoch ist zu bemerken, dass Blank einen viel intensiveren Trip durchmacht. Er glaubt verstanden zu haben, dass es nichts Wirkliches außer ihm selbst gibt, nichts Mächtigeres, sowie es für ihn ab diesem Moment keine Moral mehr gibt.

Diese tiefe Selbsterfahrung macht ihn zu einem anderen, einem traurigen und aggressiven Menschen. Er beginnt, sich weiterhin von seiner Umwelt zu distanzieren. Er vernachlässigt seine regelmäßigen Treffen mit seinem besten Freund, dem Psychoanalytiker Alfred Wenger. Er schreit seinen jungen Gehilfen Christoph Gerber an, benimmt sich gegenüber seinen Geschäftspartnern respektlos und begeht mit seiner unkontrollierbaren Wut seinen ersten Mord: Blank ermordet Lucilles Katze Troll, weil sie ihn beim Essen nervt. Als die Leiche noch in Aktentasche ist, fährt er mit hoher Geschwindigkeit und verursacht einen Unfall von zwei Autos und damit den Tod von zwei ihm unbekannten Personen. Blank wird klar, dass er keine Kontrolle über sich und seine Wut mehr hat.

Um die Toten sorgt er sich nicht, so wie er auch keine Reue empfindet. Er sehnt sich nur noch danach, wieder etwas fühlen zu können und fragt Wenger nach Rat, ohne ihm von seinen Taten zu erzählen. Dieser empfiehlt ihm, den Trip zu wiederholen und meint, dass er ihn für eine positive Wirkung begleiten könne. Gegen einen sehr hohen

Preis nimmt Gasser den Antrag an und Lucille, Wenger und Blank begeben sich den zweiten Psilocybin-Trip. Wie beim Ersten wird wieder musiziert, getrommelt und Takt gehalten. Wenger beobachtet Urs und bemerkt jedoch, dass es diesmal zwar ein guter, aber auch ein ganz anderer Trip ist.

Während Wenger überzeugt ist, dass die Erfahrung die Wirkungen der vorherigen Pilze nicht umgekehrt hat, ist Urs sehr glücklich und zufrieden. Seine Wut zeigt sich aber in Kürze wieder. Blank würgt einen Journalisten beinahe tot. Später erschlägt und überfährt einen Drogenabhängigen, der ihn im Wald bedroht. Das Einzige, was sich verändert hat, ist, dass er diesmal nach der Tat Reue empfindet. Er beginnt, sich auch für den Selbstmord Dr. Fluris verantwortlich zu fühlen.

Verunsichert von den Wirkungen entscheidet sich Blank, bei Joe über die Pilze zu informieren. Der kleine Pilz, den er beim ersten Trip gekaut hatte, sah anders aus und er ist daher der Meinung, dass dieser seine Identitätskrise verursacht habe. Mit Bedrohungen erfährt er von Joe, dass er diesen den kleinen ‚Bläuling‘ nenne. Blank setzt sich in den Kopf, mehr über den ‚Bläuling‘ zu erfahren und versucht sich von der Reue, die er empfindet, abzulenken.

Als Evelyn, Lucille und Wenger sich immer mehr Sorgen um Blank machen, lässt er sich von seinem Freund in die Reha-Klinik Eschengut einweisen. Dort findet er die Gelegenheit, sich auf seine Recherche zu psilocybinhaltigen Pilzen zu konzentrieren, im Wald zu wandern und mit der Natur eins zu werden. Als sich Blank in dem Wald erkundigt, begegnet er Pius Ott, der ebenfalls eingewiesen ist. Der Multimillionär, der eine Leidenschaft für Jagen hat, lädt ihn in sein Zimmer zum Essen ein. Dort serviert er selbstgepflückte Pilze und Tonic. Es kommt zu einem Streit zwischen den beiden, weil Blank von Ott erfährt, dass der Verzehr von den Pilzen mit Alkohol tödlich enden könne. Urs schlägt ihn in sein Gesicht, weswegen Ott sich entscheidet, sich an ihm zu rächen.

Urs Aggressionen stellen auch für Evelyn bei ihrem Besuch in Eschenbach eine Gefahr dar. Mit dem Willen, sich mit Blank zu unterhalten, möchte sie ihn auf seinem Spaziergang in den Wald begleiten. Blank reagiert mit Gewalt: er bewirft sie mit Steinen und droht ihr mit dem Tod.

Außerhalb des Eschenbachs beginnen Ermittlungen um Joes Tod, dessen Gehöft nach Blanks letztem Besuch niedergebrannt aufgefunden wurde. Obwohl die Polizei der Meinung ist, dass es ein Unfall sei, nimmt der Detektivwachmeister Rolf Basler die Investigation auf und erfährt von einem schwarzen Jaguar, der später auf Blank hinweist.

In der Zeit, die er in Eschenbach verbracht hat, verliert er seine Position, die Gerber nun besetzt. Auch Lucille ist in einer neuen Beziehung mit einem Kollegen, Arshad. Das Ende seines Berufs ärgert ihn nicht, aber als er in Lucilles Wohnung Arshad trifft, versucht er, ihn zu erwürgen, weswegen sie der Polizei über Blanks schwarzen Jaguar aussagt.

Blank beginnt ein neues Leben im Wald. Er hat sich auf die Schwierigkeiten vorbereitet, sich eingeleben und dieses neue Leben zum Ziel gesetzt. Isoliert von der Außenwelt sammelt er Pilze und ernährt sich von Früchten. Wenn jemand in ‚seinen‘ Wald eindringt, ermordet er ihn. Als er einen Pilzsammler antrifft, begeht er seinen nächsten Mord. Die Polizeisuche nach ihm neigt jedoch dazu, zu enden, denn als sein Jaguar an einem Ufer aufgefunden wird, gehen sie von seinem Suizid aus.

Er hat damit seine Ruhe im Wald und konzentriert sich intensiv auf seine Recherche nach dem ‚Bläuling‘. Um diese zu erweitern, geht er nachts in sein altes Büro, sucht im Internet nach Fachliteratur und druckt Informationen aus. Später bemerkt Gerber, dass jemand eingebrochen ist und seinen Computer benutzt hat. Er meint, es könne nur Blank sein, weil er der Einzige außer ihm ist, der Zugang hat. Gerber gerät in Panik, meldet den Einbruch Ott, da sie an einem illegalen Geschäft beteiligt sind, zu denen es wichtige Dokumente an seinem Computer gibt. Den wahren Grund Blanks Einbruchs wissen Ott und Gerber nicht. Ihre Vermutung, dass er lebe, äußern sie den anderen auch nicht: aus Angst, dass ihre illegalen Geschäfte aufgedeckt werden könnten. Wichtig für sie ist, dass Blank nicht mehr auftaucht.

Die Investigation geht weiter und Ott, dessen Name in Blanks Pilz-Buch notiert ist, wird befragt. Die Gespräche, die er im Eschenbach mit ihm hatte und die Informationen, die er während der Befragung von dem Pilzkontrolleur Theo Huber erhält, bringen Ott auf die Idee, dass sich Blank im Wald versteckt. Daraufhin macht

er sich mit seinen Jagdequipments auf die Suche, da er sein Ziel nicht aufgibt, sich an ihm zu rächen.

Blank ist weiterhin in seine eigene Suche nach dem Pilz vertieft, wozu er in seiner letzten Recherche erfahren hat, dass es definitiv der kleine ‚Bläuling‘ gewesen sei und plant daher mit demselben Pilz einen nächsten Trip, um sich selbst zu heilen. Währenddessen sind sowohl Ott als auch die Polizei auf der Suche nach ihm. Die Polizei hat ihren Polizeihund in Blanks Versteck tot gefunden. Nun will auch Paul Welti, der Halter des Hundes, es Blank bereuen und stellt sich daher an Baslers Seite.

Auf der Suche findet Blank im Rubiholz den ‚Bläuling‘ und macht sich auf den Weg zur Schwitzhütte, der von dem Brand übriggeblieben ist. Dort wiederholt er seinen ersten Pilzkonsum und spielt statt eines Bongos, einen Kochtopf. Nach seinem Weg zurück, kommt es in seiner Höhle zu einem Kampf zwischen Blank und Ott. Er hat die Möglichkeit, Ott zu erstechen, aber er tut es nicht, weil etwas ihn davon zurückhält. Man bekommt den Eindruck, dass er glücklich sei und ihn deshalb einfach zu sieht, wie Ott davor ist ihn zu erschießen. Kurz danach kommen auch Blaser und Welti am Tatort an und erkennen sofort, dass Ott den Gesuchten ermordet hat und nehmen ihm seine Waffe. Nach ein paar Monaten schließt die Kanzlei.

3.3. Der Film *Die dunkle Seite des Mondes*

Die dunkle Seite des Mondes wurde nach Martin Suters gleichnamigen Roman von dem Regisseur Stephan Rick verfilmt. Der Film hatte seine Premiere beim Zurich Film Festival 2015 und lief im Jahr 2016 in den Kinos. Das Drehbuch wurde von Rick und seiner Co-Autorin Catharina Junk geschrieben. Die Produktionsländer des 98-minütigen Dramas bzw. Thrillers sind Deutschland und Luxemburg. Die Hauptrollen besetzen Moritz Bleibtreu als Urs Blank, Jürgen Prochnow als Pius Ott und Nora von Waldstätten als Lucille.²² Nominiert wurde der Film *Die dunkle Seite des Mondes* beim Filmfest Hamburg 2015, Deutschen Regiepreis Metropolis 2016 und Jupiter

²² Für weitere ausführliche Daten über die Crew und Produktion siehe: https://www.crew-united.com/de/Die-dunkle-Seite-des-Mondes_185825.html (Crew United, o.D.)

2017. Von der FBW erhielt er das Prädikat „Besonders wertvoll“ (FBW, 2015). Wie der Roman handelt auch der Film von der Identitätskrise des erfolgreichen Urs Blank.

Urs Blank (Moritz Bleibtreu) ist ein Staranwalt und Partner der Anwaltskanzlei »Von Berg, Geiger und Blank« in Frankfurt am Main. Er arbeitet an einer Fusion der »Fluri Pharmafirma«, die ein Medikament für die Behandlung von MS entwickelt. Blank zwingt den Vertragspartner Dr. Fluri (Marco Lorenzini) mit kaltblutigen Taktiken dazu, eine Haftungsklausel anzunehmen und beeindruckt damit seinen Klienten Pius Ott (Jürgen Prochnow). Dr. Fluri ist aufgrund des Vertrages finanziell und emotional vernichtet, was ihn zu seinem Selbstmord vor Blanks Augen führt. Dabei nehmen besonders die letzten Worte „Ich hoffe, es hat sich für Sie gelohnt“ den Anwalt mit und führt ihn beinahe dazu zu kündigen.

Ott hingegen sieht die Situation in einer anderen Perspektive und tröstet Blank, indem er ihm erklärt, es habe nichts mit ihm zu tun und dass Dr. Fluri schon während seiner Lebenszeit finanziell und emotional versagt hätte. Indem er ihm deutlich macht, dass mit der Fusion viele Arbeitsplätze gerettet wurden und dass es möglich sei MS-Kranke zu heilen, versucht er den Wirtschaftsanwalt dazu zu überreden, für ihn zu arbeiten und die Fusion weiter abzuschließen.

Blank kann sich nicht entscheiden und auf der Suche nach Ruhe begibt er sich im Anschluss an die Beerdigung auf einen Spaziergang in den Wald. Als er sich dort verirrt, stößt er auf einen Flohmarkt zu, wo er die junge Flohmarktverkäuferin Lucille (Nora von Waldstätten) kennenlernt. Er ist von ihrem alternativen Lebensstil begeistert und in kurzer Zeit beginnen sie eine Affäre, obwohl Blank mit der Kunst-Galeristin Evelyn (Doris Schretzmayer) verheiratet ist. In einer Nacht, während sich Blank und Lucille über die Geschehnisse in seinem Berufsleben unterhalten, überredet sie ihn auf ein Pilz-Trip, das ihm helfen soll, sein wahres Ich zu finden.

Sie gehen diesem Plan nach und besuchen Joe Gasser (André M. Hennicke), welcher mehrere Gäste in seiner Holzhütte im Wald hat. Gemeinsam bereiten sie sich auf die Einnahme der halluzinogenen Pilze vor. Den Anweisungen nach, nimmt Blank vier normalgroße und einen kleinen Pilz. Nachdem sie alle kauen und die Pilze ausspucken, beginnt der Trip, was die Gruppe zum Musizieren und Lucille zum

Tanzen bringt. Schnell wird deutlich, dass Blank jedoch nicht dieselbe Erfahrung macht. Er verlässt die Hütte und wandert im Wald. Dort irrt er sich in eine Höhle, indem er Halluzinationen von einem Wolf, von Dr. Fluris Selbstmord und von schwarzem und rotfarbigem Abstraktum sieht. Lucille, Joe und Barbara (Anuk Ens) finden Blank in einem verstörten Zustand. Er benimmt sich paranoid, aggressiv und schlägt Lucille. Diese Gewalttat begründet Lucille damit, dass es nur ein Resultat des schlechten Trips sei.

Am nächsten Tag verlässt Blank seine Frau Evelyn und beginnt mit seiner Freundin zu leben. Dennoch sind Veränderungen in seinem Charakter, die seit dem Trip begonnen haben, zu beobachten. Seine Aggressivität ist nicht zu stoppen, was in den Vordergrund tritt, als ihn Lucilles Katze während des Frühstücks ärgert und Blank das Tier tötet. Diese Stimmungslage bringt er auch auf die Arbeit mit.

Ott lädt Blank zur Jagd ein. Dies nutzt er als Gelegenheit für seine wirtschaftlichen Ziele, indem er versucht den Wirtschaftsanwalt im Laufe zu halten. Auf dem Rückweg zeigen sich Blanks Aggressionen wieder. Er verliert die Selbstkontrolle, als ihn ein Autofahrer provoziert. Dies endet mit einem Unfall mit zwei Toten, den Blank verursacht hat. Ott begegnet zufällig dem Unfallort und erkennt vom Weiten Blank und die Reifenspuren seines Wagens. Als er den Tatort verlässt, ohne den Verletzten zu helfen, versteht Ott, dass der Anwalt an diesem Unfall beteiligt ist.

Blank begründet die Veränderungen, die er mit den halluzinogenen Pilzen durchmacht. Ohne eine weitere Erklärung für seine Taten finden zu können, fragt er seinen Freund und Psychologe Alfred Wenger (Luc Feit) nach Hilfe. Wenger sieht in seinem EEG-Ergebnis keine Auffälligkeiten. Er stimmt Blanks Meinung zu, dass die Stimmungsschwankungen mit dem Pilzkonsum zusammenhängen könnten. Wenger rät ihm deshalb den Pilz zu bringen, damit er ein Gegenmittel herstellen kann.

Blank besucht Joe Gasser in seiner Waldhütte und fragt ihn nach den Pilzen. Er macht ihn auf den Kleinen, der anders als die anderen war, aufmerksam. Dort überwühlt Blank wieder eine enorme Wut. Er erfährt von Gasser, dass er ihn ‚Bläuling‘

nenne und nichts Weiteres wüsste. Blank erwürgt Joe und empfindet schnell ein Entsetzen, woraufhin er ihn wiederzubeleben versucht.

Blank streitet sich auch mit Lucille. Sie ist gelangweilt von dem Thema Pilze. Als er auch gegenüber ihr gewalttätig wird, wirft sie ihn aus der Wohnung. Blank ist jedoch ganz auf die Suche nach dem Pilz konzentriert. Dies führt auch zu Vernachlässigung der Fusion und seine Kollegen machen ihn auf sein Verhalten aufmerksam. Blank interessiert das Ganze nicht, denn er glaubt, dass er mit dem Pilz alles wieder rückgängig machen kann.

Für seine Recherchen arbeitet er in Dr. Fluris altem Büro. Er findet in einem Tresor zufällig eine Studie über das Medikament, das die Firma entwickelt hatte. Die Studie belegt, dass das Medikament sehr schädliche Nebenwirkungen hat. Damit verliert Blank auch sein Glaube an die guten Seiten seiner Arbeit. Er setzt es sich zum Ziel, die Fusion zu verhindern.

Während er weiterhin seine Recherche zu halluzinogenen Pilzen durchführt, findet er auch heraus, dass es sich bei dem kleinen Bläuling eigentlich um das safrangelbe Samthäubchen handle. Mit reichlicher Fachliteratur und Büchern über Pilze und das Leben in der Natur zieht er in eine Pension im Wald ein. Jeden Tag geht er tiefer in den Wald hinein und sucht den Pilz.

Ott besucht ihn in der Pension und sie essen gemeinsam Tintlinge. Beim Gespräch konfrontiert Blank den Mandanten mit der Studie. Ott weiß jedoch schon seit langem davon und zeigt keine Sorgen für die Gegenwirkungen. Daraufhin erfährt Blank von Ott auch, dass Tintlinge sich mit Alkohol nicht gut vertragen und dass es tödlich sein kann. Blanks Aggressionen überfallen ihn und er schlägt Ott. Am nächsten Tag droht der Mandant ihn mit den Beweisen des Unfalls und erpresst ihn, damit er die Fusion nicht verhindert.

Blank konzentriert sich trotzdem im Ganzen auf seine Suche. Als er ihn später findet, stellt sich jedoch durch die Analyse von Wenger fest, dass der Pilz keine halluzinogenen Stoffe enthält. Daraus muss er annehmen, dass es nicht an dem Trip lag, sondern tatsächlich seine eigenen Instinkte gewesen seien.

Die Polizei beschäftigt sich mittlerweile mit Joe Gassers Tod. Er wurde in seiner Hütte, die verbrannt wurde, gefunden. Augenzeugen hatten einen Jaguar in der Nähe gesehen, woraufhin Lucille den Beamten geäußert hat, dass es Blanks Jaguar sein könne. Sobald Blank erfährt, dass er ein Verdächtiger ist, fährt er auf eine Brücke. In seinem Auto hinterlässt er einen Abschiedsbrief, in welchem er seine Strafen gesteht, dass er Gasser ermordet hat und den Autounfall verursacht hat.

Er springt von der Brücke in den Fluss und überlebt. Als die Polizisten ihn im Umfeld suchen, sieht er Evelyn. Er bittet sie darum, in die Pension zu gehen und auf ihn dort zu warten. Von dort aus zieht er wieder in den Wald, wo er die Studie versteckt hat, um sie Evelyn zu überreichen.

Während die Firmen davor sind, auf einer Pressekonferenz deren Konzern anzukündigen, macht sich auch Ott auf die Suche nach Blank, denn er vermutet, dass er noch lebt und sich im Wald versteckt. Er möchte der ganzen Sache ein Ende bringen und begibt sich mit seinen Jagdequipments in den Wald. Otts Jagdhund nimmt Blanks Witterung auf und Ott schießt trotz dichtem Nebel in die Richtung. Vom Weiten hört er seinen Hund in Qual heulen. Als er seinen Hund auf dem Boden liegen findet, sieht er, dass er erstochen wurde. Es kommt zu einem Zweikampf zwischen ihnen. Blank findet die Gelegenheit, Ott zu töten. Er beherrscht sich, wird jedoch von Ott erschossen und stirbt. Der Mandant nimmt die Studie, die Blank unter seiner Jacke trägt und verbrennt sie. Das Pharmakonzern wird ohne Hindernisse angekündigt. Im selben Moment kommt auch die Suchertruppe am Tatort an.

3.4. Analyse

3.4.1. Musik im Roman und Film

Der Titel des Romans und Films *Die Dunkle Seite des Mondes* ist ein Verweis auf Pink Floyd. Es ist die Übersetzung des erfolgreichen Poprock-Albums *The Dark Side Of The Moon*, das im Jahre 1973 erschien und weltweiten Erfolg erreicht hat. Der Titel des Albums bezieht sich auf Mark Twain, denn er schrieb in *Following The Equator*: „Every one is a moon, and has a dark side which he never shows to anybody“ (Twain, 1897: K. LXVI)

Pink Floyds 43-minütige Album besteht aus 10 thematisch miteinander verbundenen Liedern²³. Sie handeln um Geld, Hirnschaden und Zeit. Themen, welche nach dem Bassisten Roger Walters gesellschaftliche Machtstrukturen sind, die sensible Individuen in den Wahnsinn treiben können (Harris, 2005: 85). Sowohl der Roman als auch der Film weisen mit diesem Konzeptalbum Parallelitäten auf.

The Dark Side Of The Moon beginnt mit dem Lied *Speak To Me*. Das Intro beginnt mit einem lauter werdenden Herzschlag und wird von einer Rede von Chris Adamson, Gerry O'Driscoll, Peter Watts und Clare Torry begleitet. In der Rede heißt es:

*I've been mad for fucking years,
Absolutely years, been over the edge for yonks,
Been working me buns off for bands,
I've always been mad, I know I've been mad,
Like the most of us have,
Very hard to explain why you're mad,
Even if you're not mad, (Pink Floyd, 1973)*

Die Rede endet mit einem Lachen, dass während des Albums mehrere Male wiederholend auftritt und als ironisch oder verstörend interpretiert werden kann.

In diesem Intro werden der Wahnsinn und die Psyche thematisiert und damit die thematische Grundlage des gesamten Albums eingeleitet. Es wird die Idee suggeriert, dass unabhängig davon, ob man es akzeptiert oder nicht, jeder Mensch Wahnsinn in sich hat.

Der Ursprung dieser Thematik liegt in der Biographie des ehemaligen Bandmitglieds Syd Barrett (Harris, 2005: 16). Er musste aufgrund psychischer Probleme Pink Floyd verlassen. Sowohl seine Psyche als auch die vorübergehende Distanz zur Musik²⁴ habe sein Konsum von LSD und anderen Drogen verschlimmert

²³ 1. *Speak To Me* [01:05], 2. *Breath (In The Air)* [02:49], 3. *On The Run* [03:45], 4. *Time* [06:53], 5. *The Great Gig In The Sky* [04:43], 6. *Money* [06:22], 7. *Us And Them* [07:49], 8. *Any Colour You Like* [03:26], 9. *Brain Damage* [03:46], 10. *Eclipse* [02:10].

²⁴ Syd Barrett hat nach seiner Trennung von Pink Floyd einige Soloprojekte wie *The Madcap Laughs* (1970) und *Barrett* (1970) verwirklicht.

(Ott, 2020). Dies brachte die Rockband dazu, die Erfahrungen mit Barrett im Album zu verhandeln.

Das letzte Lied des Albums *Eclipse* endet mit Gerry O'Driscolls Antwort auf die Frage, was die dunkle Seite des Mondes ist: „There is no dark side in the moon really, [in the] matter of fact it's all dark“ und – wie zu Beginn des ersten Liedes – mit einem Herzschlag, was den Kreislauf des Lebens symbolisiert. O'Driscolls Antwort deutet auf den Wahnsinn, den jeder in sich habe. In diesem Kontext symbolisieren die Sonne sowie die Verfinsterung die Täuschung, denn sie manipulieren das Mondlicht. Auch als eine Metapher für die Seele, tragen diese astronomischen Phänomene die Bedeutung, dass auch der Mensch sich über sein Selbst täuscht. Die überlaufende Aussage des Albums wird in dem Songtext des Lieds *Brain Damage* zusammengefasst, denn es heißt „I'll see you on the dark side of the moon“. Der Sänger Roger Walters erklärt:

The line [...] is me speaking to the listener saying: I know you have these bad feelings and impulses because I do too and one of the ways I can make direct contact with you is to share with you the fact that I feel bad sometimes. (Dallas, 1987: 107, zitiert nach Rose, 2015: 38)

Im Rahmen dieser thematischen Abhandlungen können viele Gemeinsamkeiten mit den Werken ausarbeitet werden. Im Roman zeigt sich, dass im Urs Blank ähnliche Erfahrungen und eine Identitätskrise macht. Nach dem Konsum von psilocybinhaltigen Pilzen ist er mit seiner eigenen ‚dunklen Seite‘ konfrontiert.

Der homodiegetische Erzähler des Romans schildert, wie die Gewalt bereits vor Blanks Trip ein Thema war, dass er seit seiner Kindheit unterdrückte (s. Suter, 2001: 89, 90, 208). Im Familienhaushalt erlebte er, wie seine Mutter von seinem Vater geschlagen wurde und entwickelte damit eine „tiefe Abscheu gegen jede Form von Gewalt“ (Suter, 2001: 90). Seine Kindheitserfahrungen unterstützen die Idee, dass die Welt dunkel bzw. grausam sei, weil sie den Kern, der nach dem Trip stattfindenden Veränderungen seines Charakters, bilden. Jahrelang hat er Entscheidungen mit der Orientierung, nicht gewalttätig zu sein, getroffen. Er entschied sich beispielsweise für den waffenfreien Sanitätsdienst trotz der Meinung anderer Kollegen, dass es ein „grober Schönheitsfehler im Curriculum eines Wirtschaftsanwalts war“ (Suter, 2001:

91). Die Kontrolle über – und damit auch die Distanz zur – Gewalt verliert er jedoch mit seinem Pilz-Trip. Das zeigt, wie stark das Trauma aus seiner Kindheit seinen Charakter geprägt hat. Trotz seiner intensiven Reaktion, ein besserer Mensch als sein Vater zu sein, ist es ihm nicht gelungen, sich von der Gewalt vollkommen zu distanzieren, denn nach dem Trip kommen seine Unterdrückungen in den Vorschein. Wie auch Pink Floyd in *Speak to Me* meint, hatte er den Wahnsinn schon immer in sich, weil die Welt ein dunkler Ort ist.

Es sind auch inhaltliche Übereinstimmung zwischen dem Album und Film festzustellen. Im Film verliert Urs Blank nach dem Konsum von Pilzen ebenfalls die Kontrolle über seine Instinkte. Hier werden jedoch keine Kindheitserfahrungen von Gewalt thematisiert, was auf der Interpretation des Ausgangstextes und der Verkürzung bei der Verfilmung beruht. Außerdem ist eine andere Beziehung zwischen den Pilzen und den Aggressionen aufgebaut. Während im Roman als Ursache der charakteristischen Veränderungen auf den Safrangelbe Samthäubchen (Bläuling) gedeutet wird, steht in dem Film fest, dass der Pilz „keinerlei halluzinogene Wirkungen“ [1:16:01-1:17:18] hat. Deshalb ist im Film der Pilz nur als ein Auslöser dargestellt, der hervorbringt „was sowieso in [ihm] steckt“ [0:50:39-0:52:52] und ist damit kein Resultat von Psilocybin.

Die Quelle seiner Aggressionen werden in der Handlung im Film nicht weitgehend aufgebaut, dennoch tritt in den Vorschein, wie Blank nach dem Selbstmord von Dr. Fluri auf seine Arbeit und Umwelt reagiert. Er distanziert sich und hinterfragt die Ethik seiner Tätigkeiten als Wirtschaftsanwalt. Im Kontrast dazu scheint sein Spaziergang im Wald nach der Beerdigung von Dr. Fluri als der erste Schritt, aus seinem Leben in der Stadt zu sein. Die wiederholenden Begegnungen mit dem Wolf [0:11:07-0:14:12] verstärken die Bedeutung, dass er sich dem Bösen, dem Grausamen und der Gewalt hingibt (s. Butzer & Jacob, 2012: 486-487). Daraus kann abgeleitet werden, dass die Arbeitswelt, die Machtverhältnisse und der Wirkungen auf das Leben Anderer (wie der Selbstmord des Dr. Fluris) ihn dazu gebracht haben, sich zu einer anderen Form der Gewalt, der Naturgewalt zu wenden. Auch dies zeigt Parallelitäten mit dem Konzeptalbum von Pink Floyd. Denn der Wahnsinn ist nach der

Band nicht allein mit dem Konsum von Drogen verbunden, sondern kann eine Reaktion auf alle arten gesellschaftlichen Machtstrukturen sein (Harris, 2005: 85).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass bei dem Roman und Film die deutsche Übersetzung des englischen Albumtitels, inhaltlich relevante Ähnlichkeiten aufweist. Für Musikkenner, kann deshalb der Titel der Werke sinnvolle Erwartungen hervorrufen, worüber es sich in den Werken handeln könnte.

Da der Titel keine Szene ist, bleiben an dieser Stelle die Analysekriterien Bild-Ton-Beziehung und Technik ausgeschlossen. Im Roman wird das Musikalbum jedoch an einigen Stellen auch mit seinem Titel im Englischen genannt:

Sie fuhren mit offenen Fenstern und lauter Musik. Pink Floyd, *Dark Side of the Moon*. Lucille hatte die Kassette mitgebracht. »Die beste Trip-Musik der Welt«, hatte sie behauptet. (Suter, 2001: 62)

Im Tipi lief *Dark Side of the Moon*. Lucille konnte David Gilmour nicht nur hören, sie konnte ihn sehen. Er sprach mit ihr. Er bewegte sich wie eine Flüssigkeit. (Suter, 2001: 77)

In diesen Passagen ist auffällig, dass Pink Floyds Album nicht ‚The Dark Side of the Moon‘, sondern ‚Dark Side of the Moon‘ genannt wird. Dies kann entweder als ein Schreibfehler angenommen werden oder es kann als eine Anspielung auf Medicine Head verstanden werden, denn deren Album wurde ein Jahr vor Pink Floyd mit diesem Titel veröffentlicht. Es wird behauptet, dass Pink Floyd den Namen ihres Albums wegen des Albums *Dark Side of the Moon* der britischen Rockband Medicine Head in *Eclipse [A Piece for Assorted Lunatics]* umbenannt hat. Als aber Medicine Head mit ihrer Veröffentlichung kein Erfolg erlangt hat, habe sich die Gruppe doch für das Original entschieden (s. The Sound, o.J.). Da jedoch Pink Floyd explizit genannt wird und *The Dark Side of the Moon* als das zweit-meistverkaufte Album eine größere Bekanntheit hat, scheint die Möglichkeit eines Schreibfehlers überzeugender. Es gibt jedoch eine Passage, in welcher der Name wie im Original zitiert wird. Dies wird im Weiteren abgehandelt.

Die intermedialen Bezüge und Systemreferenzen in diesen Szenen sind folgendermaßen: Der Name der Band und der Titel ihres Albums werden genannt und

stellten daher eine Teil-Reproduktion im Sinne der Intermedialität dar. Lucilles Kommentar zur Musik, dass sie „die beste Trip-Musik der Welt“ (Suter, 2001: 62) sei, ist eine explizite Systemreferenz sowie Blanks Kommentar „Auch Pink Floyd stammen aus meiner Generation“ (Suter, 2001: 62), weil die Protagonisten über das Medium Musik reflektieren.

Der Moment, in dem die Musik hervortritt, ist für die Analyse beachtenswert, weil die Handlung und Musik aufeinander wirken. Deshalb ist zu beachten, dass Blank und Lucille das Musikalbum auf dem Weg zu einem ‚meditative(n) Wochenende‘ hören. Der Wirtschaftsanwalt wird danach das erste Mal einen Pilz-Trip erleben. Er wurde von Lucille dazu überredet und davon überzeugt, dass es ihm helfen wird, sich selbst zu finden. Seit den Ereignissen in der Fusion und dem Gefühl, er habe „einen alten Mann (Dr. Fluri) ruiniert“ (Suter, 2001: 45), ist Blank in einer Lage, in der er seinen Beruf und damit auch sein Leben in Frage stellt. Er hat sich von seiner Frau getrennt und ist in eine andere Suite eingezogen. Lucille, die als ein antikapitalistischer Hippie eine ganz andere Lebenseinstellung hat, sieht Blanks Arbeit als Wirtschaftsanwalt noch viel grausamer und ist nicht der Meinung, dass sich mit dem Auszug und der Trennung etwas an ihm verändert hat. Stattdessen seien Trips, LSD und Pilze „auch eine andere Welt zum Kennenlernen“ (Suter, 2001: 60), was ihr Argument für den Drogenkonsum ist.

Obwohl an den herangeführten zwei Passagen auf kein bestimmtes Lied hingewiesen wird, sondern ein gesamtes Album genannt wird, kann man eine realitätsnahe Vorstellung von der Musik bilden. Da es sich um ein Konzeptalbum handelt, wird ein bestimmter Stil eingehalten. Auch die Themen der Songtexte sind miteinander verbunden. Der ungenaue Musikzitat im Roman führt daher zu weniger Unklarheiten. Angesichts der Unklarheiten führt der Erzähler zwar heran, dass sie die Musik laut hören (Suter, 2001: 62), dennoch steht nicht fest, wann die Musik beginnt und ob sie bis zur Ankunft am Ort spielt. Trotzdem kann *[The] Dark Side of the Moon* als eine Musik im On-Ton identifiziert werden, aber nicht genau bestimmt werden, welcher Technik sie zuzuordnen ist.

Thematisch steht die genannte Musik in einer paraphrasierenden Beziehung zu der Handlung, die in dieser Szene geschildert wird. Neben den genannten Eigenschaften und dem Hintergrund der Handlung verstärkt die genannte Musik das Gefühl der Fahrt und die damit verbundene Erwartungshaltung über den Pilz-Trip. Wie die Naturbeschreibungen – so z.B. „Hinter jeder Kuppe tat sich ein neues Tälchen auf“ (Suter, 2001: 62) – ist auch die Musik in einem Einklang mit der Hoffnung der Protagonisten. Die in den Vordergrund gestellte Erwartung, eine andere Welt kennenzulernen, stimmt mit Pink Floyds Liedern überein, denn diese verweisen darauf, dass der Mensch mehr ist, als er es sich bewusst ist (s. Pink Floyd, 1973) und über die Narration des Musikalbums wird auch die narrative Vermittlung dieser Szene verstärkt.

Die Bedeutungsproduktion, die durch diesen intermedialen Bezug zu Stande kommt, kann als ein kulturell-musikalischer Code bestimmt werden. Die Referenz auf Pink Floyd assoziiert nämlich ebenfalls die Kultur, deren Teil die Band ist. Als britische Vorreiter der Psychedelic Rockmusik und der psychedelischen Bewegung, trägt die Musik der Band viele kulturelle Bedeutungen in sich. Ihr Stil war in den späten 60ern populär und stark inspiriert von „hallucinogens, or so-called “mind-expanding“ drugs such as marijuana and LSD, and that reflected drug-induced states through the use of feedback, electronics, and intense volume“ (O’Brien, 2015: o. S.). Dies machte ihr Genre später zum Soundtrack der kulturellen Exploration der Hippie-Bewegung. Die musikalische Gestaltung und die Themen tragen dazu bei, dass sie noch heute, zu der Hippie-Kultur zugeschrieben werden. Wie bereits bei der Evaluation des Albums *The Dark Side Of The Moon* (1973) erörtert wurde, werden Machtstrukturen wie Kapitalismus kritisiert, was – neben deren Verhältnis zum Drogenkonsum – eine weitere ähnliche Weltanschauung mit den Blumenkindern ist. Die Musik von Pink Floyd und dem genannten Album erweitern, mittels des kulturellen Hintergrunds der Musik, die Bedeutung der Szene. Leser, die das Wissen über den kulturellen Kontext der Musik verfügen, können erkennen, dass es die psychedelische Rockmusik eine relevante Bedeutung trägt. Da Lucille ein Repräsentant der Hippies darstellt (s. Suter, 2001: 52) und sie mit Blank auf dem Weg sind Drogen einzunehmen, können mit der kulturell-musikalischen

Bedeutungsproduktion, die Motivation der Protagonisten erkannt werden, weil in dem kulturellen Kontext die erörterten Gemeinsamkeiten hervortreten.

Wie bereits herangeführt wurde, enthält der Roman eine Passage, in der das Musikalbum mit seinem vollständigen Namen erwähnt wird: Eine Passage, in der es jedoch wie im Original heißt, ist wie folgt:

Er ging weiter, immer in Sichtweite des Weges, den er vor vielen Monaten mit Lucille und dem Pilzzirkel gegangen war. Auf der Suche nach *The Dark Side of The Moon*. (Suter, 2001: 304)

Hier handelt es sich um keine diegetische oder extradiegetische Musik, sondern um eine Teil-Reproduktion, durch die Koppelung an die Thematik. Es wird gemeint, dass er auf der Suche nach der dunklen Seite des Mondes war, was durch den Namen des Musikalbums vermittelt wird. Damit wird die Thematik von *The Dark Side of The Moon* in den Text miteingeschoben. An dieser Stelle erhält das Album eine leitmotivische Funktion, denn es ist das dritte Mal, dass im Zusammenhang mit dem Pilz-Trip, sowie dem Tipi, indem er stattfand, dieser intermediale Bezug aufgestellt wird. Die Idee, mittels Halluzinogenen sich selbst und seine dunklen Seiten zu entdecken, ist an dieser Stelle mit Pink Floyds Album gekoppelt (vgl. Bullerjahn, 2001: 88).

Das Musikalbum tritt im Film anders auf als im Roman. Nachdem Blank sich im Wald verläuft, stößt er auf einen Flohmarkt. Dort begegnet er Lucille. Ihr T-Shirt, das mit dem Album-Cover von Pink Floyd bedruckt ist, erweckt Blanks Aufmerksamkeit:

Abbildung 18: Lucille mit dem Album-Cover bedruckten T-Shirt
(Rick, 2015)



Quelle: Rick, S. (2015) *Die dunkle Seite des Mondes*. Die dunkle Seite des Mondes. Deutschland, Luxemburg, Port au Prince Film & Kultur Produktion GMBH, Iris Productions S.A.²⁵

- Lucille: Ist was?
Blank: Entschuldigen Sie, Ich wollte Sie nicht anstarren. Aber das... das T-Shirt.... Die Platte, die hatte ich auch mal.
Lucille: Von Pink Floyd zum Maßanzug. Wie geht das, ohne rot zu werden?
Blank: Es war ein schleichender Prozess. [Rick, 2015: 0:14:13-0:15:15]

Die Protagonisten lernen sich durch die berühmte schematische Darstellung des lichtbrechenden Prismas kennen. Blank äußert, dass er in der Vergangenheit das Album besessen hatte, worauf Lucille spöttisch reagiert, weil er in einem Anzug steckt. Daraus kann abgeleitet werden, dass sie sich den Konnotationen der Musik von Pink Floyd zu der Hippie-Bewegung bewusst ist. Die Mode der Hippies zeichnete sich durch farbenfrohe Kleidungen aus, was sich von Uniformen und Anzügen deutlich unterscheidet. Außerdem wird Lucilles antikapitalistischer Hippie-Charakter neben ihrer Kleidung in der Verfilmung auch über ihre negative Wertung von Blanks Tätigkeiten als Wirtschaftsanwalt, seiner Macht und seinem Geld aufgebaut. Bemerkenswert ist, dass die Musik von Pink Floyd im Film – wahrscheinlich aufgrund des teuren Urheberrechtes – nicht aktualisiert wird. Deshalb kann die Unterhaltung als

²⁵ Die folgenden Abbildungen aus dem Film *Die dunkle Seite des Mondes* sind aus derselben Quelle.

ein Ersatzmittel, um das Album zu inkludieren, betrachtet werden. Weil in dieser Szene jedoch keine Musik spielt, gibt es keine Ansatzstellen, um Fragen über Funktion, Technik und Bedeutungsproduktion heranzuführen. Auch die Szene von der Fahrt zum Pilz-Trip ist ohne Musik gestaltet [0:22:43-0:22:56].

Im Vergleich des Einsatzes von *The Dark Side Of The Moon* im Roman und der Verfilmung kann zusammengefasst werden, dass die deutsche Übersetzung des Albumtitels eine Erwartung hervorruft, die mit dem Inhalt der Werke übereinstimmt. Trotz kleiner Unterschiede in den Handlungen, wird das Album sowohl mit dem Inhalt des Romans als auch des Films in eine gewisse Relation gestellt. Der Verweis fungiert auch als eine Art Verbindungselement zwischen der Romanvorlage und seiner Verfilmung.

In der Narration des Romans ist die Musik im On-Ton und wirkt auf die Szene, indem sie die Erwartung über das bevorstehende Drogenkonsum verstärkt. Dies wird mit den musikalischen Motiven und behandelten Themen des Musikalbums erreicht. Außerdem ist eine kulturell-musikalische Bedeutungsproduktion festzustellen, welches auf der Konnotation von dem Musikstil und dessen Verhältnis zu der Hippie-Bewegung basiert. Es ist bemerkenswert, dass im Gegensatz zum Roman im Film keine Aktualisierung des genannten Musikalbums erfolgt. Stattdessen unterhalten sich die Protagonisten über die Musik. Deswegen ist keine Musik-Analyse an dieser Filmszene durchführbar.

Eine Szene, in der die Musik sowohl im Roman als auch im Film im Vordergrund ist, ist die Trip-Szene. Im Roman versammeln sich Blank, Lucille und eine Gruppe von weiteren Teilnehmern für die Einnahme der Pilze. Shiva, die „Reiseführerin“, gibt Anweisungen, um die „*urteilende innere Instanz auszuschalten*“ (Suter, 2001: 67 [kursiv im Original]). Nachdem jeder in der Holzhütte schwitzt, dann in kaltes Wasser springt und sich wieder anzieht, nehmen sie die Pilze ein. Mit den Wirkungen der Pilze beginnen die Figuren Schlaginstrumente zu spielen. Zuerst nervt Blank das Trommeln, aber nach dem die Halluzinogene beginnen auch bei ihm zu wirken, gefällt es ihm. Er merkt „daß er selbst spielte“ (Suter, 2001: 70) und gibt mit einer Schellentrommel einen „anderen Takt“ vor.

Er, Urs Blank, der sehr mittelmäßige Tänzer, der unbegabte Klavierschüler, der falsche Sänger, war plötzlich der fleischgewordene Rhythmus geworden. Mit einem Mal verstand er die Musik – alle Musik – in ihrem innersten Wesen. Er spürte die Klänge des Universums, bündelte und fächerte sie zum endgültigen Opus, nach dessen Uraufführung keine Musik mehr möglich sein würde. (Suter, 2001: 70)

Wie in dem zitierten Ausschnitt deutlich wird, nimmt Blank seine Musik als ein Meisterwerk wahr. Seine Urteile über sich selbst, unbegabt zu sein, erscheinen ihm im Rauschzustand als falsch. Darüber hinaus erlebt er eine Selbsterfahrung, in der er alle Musik „in ihrem innersten Wesen“ versteht und die „Klänge des Universums“ spürt. Aus der Sicht von Joe Gasser, dem es schwer fällt auf den Trip zu kommen, strahlt Blank jedoch nur „schlechte *vibes*“ aus und er empfindet, dass Blank den Zirkel tyrannisiert (Suter, 2001: 71). Auch Lucille findet Blank überhaupt nicht taktvoll, sondern meint, dass er „keinen einzigen Takt“ trifft und sieht, dass Urs sich „offenbar für einen Rhythmusgenie“ hält (Suter, 2001: 71). Über Edwins Eindruck über Blanks Benehmen heißt es: „wo Blank sich aufführte wie der Erfinder der Schellentrommel, revidierte er seine Meinung“ (Suter, 2001: 72). In den folgenden Passagen schildert der multimodale-auktoriale Erzähler die Geschehen aus der Sicht der Figuren. Es werden die Gedanken der Mehrheit geschildert und es man sieht daran, dass ihre Perspektive sich deutlich von Blanks Wahrnehmung unterscheidet. Sie stehen sogar in einer ganz gegensätzlichen Perspektive.

Die Vielfalt an Meinungen über Blank – und seine Musik – sowie der Einfluss der Pilze führen dazu, dass die diegetische Wirklichkeit in Frage gestellt werden kann. Joe Gasser ist genervt, Lucille kann „nicht mehr vor Lachen“ (Suter, 2001: 71) und Edwin findet, dass Blank ein „eingebildete[s] Arschloch“ (Suter, 2001: 72) ist. Die Urteile, die die Figuren über den Anwalt haben, reflektieren sie mittels ihrer Kommentare über die Musik, die Blank spielt. Es bleibt unklar, wie sein Takt in Wirklichkeit ist, da der Erzähler nicht eingreift und neutral kommentiert. Es bleibt deshalb den Lesern überlassen, wobei die Ansicht, dass er taktlos rumtrommelt eine höhere Wahrscheinlichkeit sein mag, weil es auch in Blanks Perspektive heißt, dass er ein schlechter Musiker sei (Suter, 2001: 70). Unabhängig von dem Faktum, wie er die

Schellentrommel spielt, steht jedoch fest, dass die unterschiedlichen Meinungen über Blank auf seine Musik reflektiert werden. Dies gibt den Figuren damit die Gelegenheit ihre Wertungen zu vermitteln. Die Musik ist quasi eine Instanz durch die die verschiedenen Perspektiven zum Vorschein treten. Da die gespielte Musik mehrere unterschiedliche Bedeutungsmöglichkeiten ermöglicht, ist die unbestimmte On-Musik als ein reinmusikalischer Code zu erfassen. Mittels der Musik wird Blanks Trip-Erfahrung, sein Charakter und generell die Handlung dezidiert sowie auch die Multiperspektivität des Erzählers dazu beiträgt.

Die in Abschnitten eingeteilten Perspektiven der Figuren schildern variierende Wahrnehmungen der Performance von Blank. Weil sie in aufeinander folgenden Erzählperspektiven und montagenartig verschiedene Musik präsentieren, gilt die Erzählstruktur als die Baukastentechnik. Obwohl es nur eine fiktive Realität gibt und es zwar in dieser Szene unklar ist, welche Perspektive die wahre diegetische Musik schildert, machen Anmerkungen über den Beginn der Musik – an welchem Blank plötzlich teilnimmt (Suter, 2001: 70) – und dem Ende der Musik mit „mitten im Schlag hörte Blank auf zu trommeln“ (Suter, 2001: 73) es möglich, eine genauere Vorstellung von den Umrissen der auditiven Instanzen zu erhalten. Deshalb ergeben die Informationen die Baukastentechnik, die sich durch ihr Schnitt und ihre Montage auszeichnet.

Des Weiteren werden über die Musik explizite Systemreferenzen aufgestellt, indem über das Instrument und den Takt aus vier verschiedenen Perspektiven (Blanks, Gassers, Lucilles und Edwins Sicht) erzählt wird. Trotz der Multiperspektivität ist in dieser Szene jedoch nur eine einzige Beziehung von Musik und Handlung zu beobachten. Der Grund dafür kann wie folgt erklärt werden: Obwohl die Wahrnehmungen der Figuren, sich voneinander unterscheiden, sind in allen vier Perspektiven die Handlung und die Musik in einem Einklang und stimmen deshalb überein. Da sich der Erzähler von diesen Perspektiven nicht distanziert und keine neutralen Kommentare gibt, bleibt nämlich die Orientierung bei der Evaluation mit diesen Informationen begrenzt, welche eine paraphrasierende Beziehung aufzeigt.

Im Film ist die genannte Szene folgendermaßen verfilmt [0:23:36-0:26:35]: Die Gruppe sitzt in einem Kreis. Joe Gasser verteilt die Pilze. Lucille nimmt sich vier und Blank vier und einen kleinen. Nachdem Gasser eine „*bon voyage*“ wünscht, beginnen sie zu kauen. Die Kamera nähert sich Blank, dessen Gesicht vom schlechten Geschmack einen verstörten Ausdruck macht. Während der Großaufnahme von Blank ist im Hintergrund Lucilles Lachen und ein Rascheln zu hören. Die Gruppe beginnt, Instrumente wie Rasseln und Trommeln zu spielen. Die Kamera schwenkt und das Bild wird teilweise verschwommen. Lucille tanzt zum Rhythmus. Die Kamera zeigt, dass Blank plötzlich eine Djembe in der Hand hält. Er schlägt auf das Instrument. Zwischen dem Gesang und dem Klang der anderen Instrumente werden seine Schläge lauter und intensiver. Er lässt die Djembe aus der Hand und es beginnen Soundeffekte zu erklingen, anstatt der Musik. Gasser merkt, dass mit Blank etwas nicht stimmt. Er ruft „Hey“ und beginnt zu lachen. Blank zischt ihm und verlässt die Hütte. Es werden in Nah- und Großaufnahmen die einzelnen Teilnehmer, die unter Einfluss der Pilze sind, gezeigt. Sie lachen, tanzen und genießen die Wirkungen. Währenddessen macht Blank im Wald eine gegensätzliche Selbsterfahrung.

Die Musik, die die Figuren im On-Ton spielen, erweist sich als die Mood-Technik, denn sie reflektiert die Wirkung der Pilze. Gemeinsam mit den visuellen Mitteln – Kameraschwenk, Kameraperspektive, Kameraeinstellung und Bildeffekte – verschafft die Dramaturgie den Eindruck, im Rausch zu sein. Obwohl die Kamera kein Point-Of-View der Figuren einnimmt, sondern die Handlung von außen beobachtet, ist unter den Figuren besonders die Großaufnahme von Blank dominant. Die Zuschauer beobachten und erleben seine Erfahrung mit. Die Musik der anderen Teilnehmer ist harmonisch und ruhig. Sie ist eine Art akustische New-Age-Musik, die sich durch Instrumente aus Afrika und Fernost auszeichnet und es erzeugt einen ruhigen und friedvollen seelischen Zustand.²⁶ Dahingegen wirken Blanks Töne härter und aggressiver, was in diesem Kontext als Ausdruck für seine eigenen Emotionen steht. Er erlebt einen tieferen und negativen Trip, während der Rest der Gruppe eine positive Erfahrung macht. Da die Töne und Melodien sowohl die Wirkungen der

²⁶ Definition von New Age Musik auf Cambridge Dictionary:
<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/new-age-music> [letzter Zugriff: 30.06.2021]

psilocybinhaltigen Pilze als auch die sich unterscheidenden Trips reflektiert, ist die Musik in einer paraphrasierenden Beziehung zu der visuellen Ebene. Sie vermittelt eine tiefere Bedeutung, die das Innere der Figuren schildert. Durch die von den Figuren gespielte Musik erfährt der Zuschauer die Emotionen, die sie während des Konsums von Halluzinogenen empfinden.

Im Vergleich der Szenen des Ausgangstextes und der Verfilmung kann erfasst werden, dass die Musik, die die Figuren spielen, zwar in beiden Werken das Innere und deren Erfahrung reflektiert, aber im Roman die Wahrnehmung der Musik einen vordergründigen Zweck trägt. Durch Einblicke in die Gedanken der Figuren werden aus mehreren Perspektiven die eigentlich selbe Musik vermittelt, während dies im Film aus einer einzigen Sicht geschieht. Im Film sind nämlich die Urteile der Anderen über Blank ausgeschlossen und stattdessen wird nur eine einzige narrative Wirklichkeit vermittelt. Eine Gemeinsamkeit die beide Werke teilen ist jedoch, dass der Fokus auf Blank liegt. Dies zeigt sich im Roman, indem die Figuren über ihn reflektieren, während im Film die Kamera ihn häufig in Nah und Detail zeigt. Des Weiteren kann als eine wichtige narrative Funktion der Musik genannt werden, dass sie die psychischen Vorgänge der Figuren übersetzen. Denn ohne explizite direkte Aussagen über ihren seelischen Zustand zu machen, zeigt die Musik, die die Figuren spielen, wie sie sich fühlen.

Blanks zweite Pilz-Einnahme enthält ebenfalls eine musikalische Szene, die für die Romanhandlung beitragend ist. Blank glaubt, dass er mit den Pilzen die Wirkungen des ersten Trips rückgängig machen zu können. Er leidet unter Stimmungsschwankungen und Aggressionen, jedoch ist für ihn sein Kontrollverlust das größte Problem (s. Suter, 2001: 107). Seit dem ersten Konsum von Pilzen hat er Lucilles Katze ermordet und bei einem Autounfall den Tod von zwei Fahrern verursacht. Davon erzählt er Wenger nicht, aber er „habe kein schlechtes Gewissen. Keine Spur von Reue“ (Suter, 2001: 108). Er bittet seinen Freund Alfred Wenger um Hilfe, um die Wirkungen rückgängig zu machen.

Wenger begleitet und leitet Blank bei seinem Trip, um die Korrektur zu ermöglichen. Damit es wie bei dem Vorherigen wird, versucht er Blank dazu zu

bringen, die Schellentrommel zu spielen. Stattdessen lacht er nur und tanzt zum Rhythmus. Diesmal drängt Blank nichts auf, sondern überlässt sich seiner Umgebung. Wenger versucht weiterhin den ersten Trip nachzuahmen und führt ihn deshalb mit der Schellentrommel in den Wald.

Jetzt erklang eine Stimme, die nicht zum Universum gehörte. Die Stimme eines Engels. Sie sang:

*Lux aeterna luceat eis, Domine:
Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeterna dona eis, Domine
Et lux aeterna luceat eis.
Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es*²⁷

Urs' Gesicht war naß von Tränen. »Amen«, sagte er. (Suter, 2001: 118)

Der Psychiater übernimmt weiterhin die Kontrolle über Urs Blanks Trip, um den ersten Trip nachzuahmen. Er bringt Blank dazu „dem Rasseln und Klopfen wie hypnotisiert“ (Suter, 2001: 118) zu folgen. Blank „schien glücklich. Mehr noch: erleuchtet“ (Suter, 2001: 118). Nachdem sie beinahe eine Stunde lang stumm sitzen, fängt Blank plötzlich an zu singen: „So falsch, wie nur er es konnte. *Lux aeterna* aus Verdis *Requiem*, wenn Wenger sich nicht irrte“ (Suter, 2001: 119). Genau wie bei dem ersten Trip, schildern auch hier die Perspektiven unterschiedliche Wahrnehmungen über Blanks musikalische Fähigkeiten. Während Blank hört, dass Engelstimmen *Lux aeterna* singen, ist aus Wengers Perspektive Blank derjenige der singt. Dadurch, dass es sich bei Wenger um eine Figur handelt, die in diesem Moment nicht unter dem Einfluss von Halluzinogenen steht, bleibt die Wahrscheinlichkeit, dass er unzuverlässig sei, ausgeschlossen. Seine Perspektive unterscheidet sich auch darin, dass er keine negativen Urteile über seinen Freund macht, wie die Teilnehmer in dem ersten Trip. Er befindet sich dort als Psychiater, der versucht ihm zu helfen „im

²⁷ Übersetzung ins Deutsche: „Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr: mit allen deinen Heiligen in Ewigkeit, denn du bist gütig. Ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen. Mit allen deinen Heiligen in Ewigkeit, denn du bist gütig.“ <https://www.unimusik.uni-hamburg.de/downloads/giuseppe-verdi-messa-da-requiem-lateinisch-deutsch.pdf> [letzter Zugriff: 01.07.2021]

entscheidenden Moment das Gegenteil zu tun, was er das erste Mal getan hatte“ (Suter, 2001: 119). Dies kann entweder als eine positive oder neutrale Stellung gegenüber ihm betrachtet werden. In beiden Fällen ist der Kommentar, dass Blank „so falsch, wie nur er es konnte“ (Suter, 2001: 119) singt, glaubwürdiger als die vorherigen Kommentare der anderen.

Blanks musikalische Erfahrung, die er unter dem Einfluss der Halluzinogene durchmacht, ist ebenfalls vielsagend. Der zitierte Text ist *Lux aeterna*, welche die Communio in der liturgischen Totenmesse bildet. Sie ist eine Bitte an Gott nach ewigem Licht (lat. *Lux aeterna*), das für den Verstorbenen leuchten soll. Die im Roman zitierte Strophe deutet zuerst darauf, dass es sich entweder um Wolfgang Amadeus Mozarts und Franz Xaver Süssmayrs (1791) oder Giuseppe Verdis (1874) *Requiem* handelt. Denn während die Communio von vielen weiteren Komponisten komponiert wurde (beispielsweise von Berlioz, Cherubini, Dvorak, Haydn), spricht die Wiederholung von „cum sanctis tuis in aeternum, quia pius est“ auf Mozart und Süssmayr oder Verdi (vgl. Rose, 1995: 56). Im Weiteren spricht Wengers Vermutung, dass es Verdis *Requiem* sei (Suter, 2001: 119), ebenfalls dafür, da sich die Noten und musikalische Gestaltung der zwei Kompositionen voneinander deutlich unterscheiden:

Abbildung 19: Noten von Giuseppe Verdi (rechts) und W. A. Mozarts (links) *Lux aeterna*²⁸

The image displays two musical scores side-by-side for comparison. On the left is the score for 'Lux aeterna' by Giuseppe Verdi, with the title 'Lux aeterna.' and subtitle 'pour solistes Mezzo-soprano, Tenor et basse. Messe de Requiem'. It is marked 'Moderato e un poco più mosso' and features vocal parts for Mezzo-soprano, Tenor, and Bass. On the right is the score for 'Requiem - VIII. Communio' by W.A. Mozart, with the title 'Requiem - VIII. Communio' and subtitle 'Lux aeterna'. It is marked 'Adagio' and features vocal parts for Soprano and Piano. Both scores show the lyrics 'Lux aeterna' and 'Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius est'.

²⁸ Verdi, *Lux aeterna*. Muscorescore <https://bit.ly/3qOqOgz> [letzter Zugriff: 02.07.2021]. Mozart, *Lux aeterna*. Muscorescore <https://bit.ly/3AoddJi> [letzter Zugriff: 02.07.2021]

Wie Abbildung 19 zeigt, unterscheiden sich die zwei Kompositionen in ihrer musikalischen Stimmlage (Mezzosoprane-Soprano) bis hin zu den Noten und der Melodie. Diese Unterschiede ermöglichen, dass Wenger eine relevante Annahme leistet, Verdis *Requiem* von Mozarts, Haydns, Berlioz' usw. zu unterscheiden.

Verdis *Requiem* (auch *Messa da Requiem* und bis zum 20. Jh. *Manzoni-Requiem* genannt) ist weniger eine liturgische Totenmesse und eher für Konzertaufführungen komponiert (s. Kennedy & Bourne Kennedy, 2013: 698). Von seinem römisch-katholischen Ursprung löst sich das Requiem nicht, was sich in der originaltreuen Gestaltung und dem Text zeigt.

Abbildung 20: Titelblatt der Erstausgabe bei Ricordi von Guiseppe Verdis *Messa da Requiem* (1874)



Verdis *Requiem* entstand 1868 als Gedenken an den Opernkomponist Gioachino Rossini als Komposition in der *Messa per Rossini*. Die Uraufführung fand aber nicht an Rossinis ersten Todestag statt. Stattdessen beschäftigte sich Verdi nach

dem Tod des Dichters Alessandro Manzoni im Jahre 1873 erneut mit dem Stoff und führte sie an Manzonis Todestag erstmals auf.

Im Roman hört Blank eine Engelstimme, „die nie nicht zum Universum gehörte“ (Suter, 2001: 118), *Lux aeterna* aus Verdis *Requiem* singen. Das Außerirdische kommt hier daher sowohl in dem Klang als auch in den gesungenen Worten zum Vorschein. In dem Todessegen wird einerseits das Schöne in dem Tod (das ewig leuchtende Licht Gottes) aber andererseits auch die Trauer der Betenden thematisiert. Blanks musikalischer Moment mit *Lux aeterna* ist ebenfalls zweideutig. Der Protagonist fühlt eine intensive Empfindsamkeit, die er seit dem ersten Trip nicht mehr hatte. Am nächsten Tag erinnert er sich an alle Details und „als er auf die Engelstimme [...] kam, spürte er, wie bewegt er immer noch war“, was Wenger damit kommentiert, dass „Psilocybin [...] oft zu religiösen Bewusstseinerweiterungen [führt], die sehr beglückend sein können“ (Suter, 2001: 120). Die Doppelsinnigkeit liegt darin, dass es zwar für Blank eine „tiefe Einsicht über das Universum“ sei, die ihn von den unerwünschten Wirkungen des ersten Trips gerettet haben, aber andererseits sich nur als sein Glauben an den Trip erweist, weil kurz nach dieser Erfahrung sein Gewissen – das sich erst hinterher meldet – zurück ist (Suter, 2001: 123), aber er seine Aggressionen weiterhin nicht kontrollieren kann (s. Suter, 2001: 126). Seine Emotionen sind in einem Konflikt: er fühlt wieder Schuld, aber weiterhin noch Wut.

Durch die explizite Systemerwähnung durch das Musikzitat der Komposition und im Weiteren die Identifikation von Wenger werden die Bedeutungsebenen von *Lux aeterna* und Verdis *Requiem* in die Narration miteinbezogen. Sie können für manche Leser aufgrund seines altrömisch-katholischen Ursprungs als kulturell-musikalischer Code verstanden werden. Für Leser, denen der Inhalt des Requiems bekannt ist, erweitert sich die Bedeutungsebene, obwohl es auf Lateinisch ist. Die Musik kann aber auch für Leser, die sich in Verdis *Requiem* und der christlichen Liturgie nicht auskennen, als ein rein musikalischer Code identifiziert werden, denn *Lux aeterna* bereitet die Handlung auf eine geistliche Erfahrung vor. Die Bedeutungserweiterung wird zwar wegen des Lateinischen gehemmt, aber die Erfahrung, welche Blank in diesem musikalischen Moment macht, bietet die

Möglichkeit, es als eine Befreiung von den Wirkungen des ersten Pilzkonsums zu betrachten.

Der für Blank im On-Ton klingende Gesang reflektiert seine innere Erfahrung und zeigt sich als ein Anhaltspunkt, mit welchem er danach sein Erlebnis interpretiert. Aus Wengers Sicht ist *Lux aeterna* von Blank gesungen und damit auch für ihn ein On-Ton. Trotz der Widersprüchlichkeit der beiden Versionen ist es aufgrund der Multiperspektivität jedoch möglich den Gesang als On-Ton anzunehmen.

Das Verhältnis der Musik und der Handlung ist für beide Figuren unterschiedlich. Während es in Blanks Szene reflektierend für seine Erfahrung ist, ist es aus Wengers Sicht eher in einer parodistischen und unerwarteten Gestalt. Für Blanks Narrativ kann das Verhältnis zu *Lux aeterna* als paraphrasierend bestimmt werden, denn er nimmt wahr, wie er schwebt und ein „Teilchen des Universums“ ist, was mit dem Text des Requiems in einer übereinstimmenden Korrelation steht. Die Ironie und Parodie von Blanks Pilz-Trip ist aus Wengers Sicht vermittelt. Hier ist das Geschehen eher starr: Blank fliegt nicht und stattdessen „saß [er] einfach da und staunte“ (Suter, 2001: 119). Das plötzliche und schlechte Singen von Blank wirkt deshalb kontrapunktierend. Die Handlung und das gesungene Stück sind in einem oppositionellen Verhältnis, die der Situation eine Komik verleiht.

Aus beiden Sichten sind die Grenzen der Zeitlichkeit unklar. Dennoch tendiert Wengers Perspektive zu der deskriptiven Technik, die Synchronität bedingt. Dies geschieht in dieser Szene mit der Angabe, dass Blank plötzlich singt (Suter, 2001: 119), aber weitere Nachweise über die Dauer enthält der Text nicht.

Im Film kommt es dahingegen zu keinem zweiten Konsum von psilocybinhaltigen Pilzen. Diesen erleuchtenden Moment, wie Blank ihn im Roman hat, erlebt die Figur Blank im Film nicht. *Lux aeterna* ist auch nicht wie Pink Floyds Konzeptalbum sprachlich thematisiert. Aber in der Schlusszene, in der es zu einem Zweikampf zwischen Blank und Pius Ott kommt, verändert sich Blanks seelischer Zustand in einer ähnlichen Art.

Der Wirtschaftsanwalt wird im Wald von der Polizei und Ott gesucht. Er versteckt sich dort, seitdem er versucht den Pilz zu finden, um die Wirkungen rückgängig zu machen. Obwohl sein Freund Wenger im Labor herausgefunden hat, dass der „der Pilz [...] keinerlei halluzinogene Wirkungen“ [1:16:01-1:17:18] hat, sucht Blank die Lösung für seine Probleme in der Natur. Wegen einer Studie, welche die schädlichen Nebenwirkungen eines Medikaments gegen Multiple Sklerose beweist, hat sich Blank zum Ziel gesetzt, die Fusion des Pharmakonzern zu verhindern. Er möchte mithilfe von Evelyn die Aufmerksamkeit der British Life auf die Studie wecken. Ott ist sich Blanks Intention bewusst und deshalb auf der Jagd nach ihm. Nach einer langen Suche im Wald kommt es zu einer Konfrontation. Sie würgen und schlagen sich gegenseitig. Sobald Blank auf dem Boden liegt, rächt sich Ott und schlägt ihm mehrere Male in sein Gesicht. Blank findet die Gelegenheit in seine Wange zu beißen. Diesmal stößt er Ott auf den Boden und setzt sich auf ihn. Blank holt sich sein Messer raus, das ihm Ott bei einer gemeinsamen Jagd geschenkt hatte. Auf ihm steht „*never hesitate*“. Er drückt es an seinen Hals, aber er zögert. Sein Gesichtsausdruck ändert sich. Seine Wut und sein Wille, ihn umzubringen, lösen sich auf. Er steht auf und lässt das Messer fallen. Eine ruhige Geigenmusik beginnt als er fort geht [1:30:13]. Die Melodie wird von Otts Schuss unterbrochen. Die Kamera zeigt in der Halbtotale Blank in Qual auf dem Boden liegen. Die Musik spielt kurz erneut und pausiert als Ott aufsteht und zu ihm geht. Er nimmt die Papiere unter Blanks Strickjacke heraus und zündet sie an. Eine ruhige Melodie wird zu einer lautereren und dramatischen Musik [1:31:08]. Ott wirft die angezündete Studie und die Polizeitruppe nähert sich dem Tatort. Aus der Aufsicht blickt die Kamera auf Blank herab. Dort stirbt er mit dem Blick in den Himmel. Hinter den Baumkronen ist der Mond zu sehen, was aus der Untersicht Blanks Point-of-View imitiert.

Abbildung 21: Blank stirbt mit dem Blick auf den Mond
(Rick, 2015)



In dieser Szene ist die Musik²⁹ im Off. Sie wird polarisierend und mit der Mood-Technik eingesetzt, denn ein Subtext bzw. eine Bedeutung wird erzeugt, die auf der Bildebene nicht eindeutig ist. Warum sich Blank plötzlich dazu entscheidet, Ott nicht umzubringen, wird nämlich nicht explizit erörtert. Stattdessen erweitert die Instrumentalmusik die Bedeutung, denn hier kann die Musik als ein Ausdruck der Befreiung interpretiert werden. Da sie zu spielen beginnt, als Blank Ott loslässt und fortzugehen beginnt, weckt es den Eindruck, dass es der befreiende Moment für den Protagonisten ist. Bemerkenswert ist, dass im Kontrast dazu Otts Taten – wie beispielsweise der Schuss – ohne Musik geschehen. Außer den Hintergrundgeräuschen besteht kein auditiver Beitrag zu seinem Handlungsstrang. Sobald sich die Kamera jedoch Blank nähert und damit der Fokus auf ihn gelegt wird, steigert sich das Volumen der Musik und knüpft sich an seine Emotionen an. Seine Schmerzen, sein Versagen in der Fusion sowie sein Tod aber auch die Befreiung von seiner Aggression sind in dem Mittelpunkt und werden von der Musik begleitet. Obwohl er es nicht geschafft hat, die Intrigen des Pharmakonzerns aufzuhalten, hat er es geschafft, im Wald, wo er sich in diesem Zeitraum am wohlsten fühlt, die Kontrolle über seine Taten zu gewinnen. Die Musik in der Mood-Technik verleiht diesem Kontext einen geistigen und befreienden Subtext. Es bleibt nicht als ein einfacher Zweikampf, den er verliert. Ganz im Gegensatz gewinnt die Schlusszene einen kathartischen Sinn. Der Schluss kann wegen der Musik mit dem Blick auf den Mond, der hell erleuchtet, als ein Happy End interpretiert werden.

Ein weiterer Grund für diese Bedeutungserweiterung ist die Assoziation, die durch die Musik hervorgerufen wird. Obwohl Instrumente wie Klavier und Geige eine Variation an Emotionen auslösen können (s. Bruner, 1990: 95, 97; Lucassen, 2006), erzeugt die Tonalität und das Adagio in Relation zu der visuellen Ebene eine positive, erleichternde und befreiende Bedeutung. Da dies als eine intersubjektive Zuschreibung zu verstehen ist, ist es wichtig zu unterstreichen, dass es sich um einen kulturell-musikalischen Code handelt, also sich je nach Region, Kultur, Zeit u.ä. ändern kann.

²⁹ In der DVD des Filmes *Die Dunkle Seite des Mondes* wurde keine Soundtrack-Liste inkludiert. Auch weitere Recherchen legen die Angaben nicht offen, deshalb sind die Titel der Musikstücke im Film unbekannt.

Die auditive Gestaltung der Schlusszene hat also eine bedeutungserweiternde Funktion, die auf der visuellen Ebene sowie auf den Assoziationen der Rezipienten beruht. Im Zusammenhang dieser Faktoren besteht die Möglichkeit, Blanks Ende trotz seines Todes als Erlösung von seiner Identitätskrise zu verstehen.

Abschließend wird für die Analyse herangeführt, welche weiteren Musikverweise im Roman und Aktualisierungen in der Verfilmung auftreten.

Obwohl sich außer Pink Floyds Konzeptalbum keine weiteren Musik-Bezüge aus dem Roman in der Verfilmung niedergeschlagen haben, sind noch andere Musikreferenzen zu nennen. So hört beispielsweise Blank zuhause, nach seinem ersten Spaziergang im Wald Mendelssohn (Suter, 2001: 11). Der Verweis auf Felix Mendelssohn Bartholdy bleibt mit seinem Namen eingeschränkt. Es ist unbekannt, welche seiner Ouvertüren der Protagonist hört. Eine Korrelation, die durch diesen Verweis auf den berühmten Komponisten der Romantik aufgebaut wird, ist, dass sich Mendelssohn nach dem Tod seiner Schwester ebenfalls in die Natur zurückzog (EJW, o.J.: 2). Auf die Gemeinsamkeit seiner Bewältigungsmechanismen macht der Erzähler mit der Anmerkung, dass er „noch immer die lehmigen Schuhe“ (Suter, 2001: 11) trägt. So kann einerseits die Musik, die Blank hört, als ein Verweis auf die Biografie des deutschen Komponisten verstanden werden. Andererseits sind in seinen geistlichen sowie weltlichen Werken auch die Natur ein auftretendes Thema wie zum Beispiel in *Sechs Lieder im Freien zu singen* op. 41 MWV SD 18 (1834)³⁰ oder *Vier Lieder* op. 100, MWV SD 51 (1839-44)³¹, was ebenfalls eine relevante Parallelität zu Blanks neuen Beziehung zum Wald bildet.

Ein weiterer Komponist, der im Roman genannt wird, ist Haydn. Nach dem Autounfall, den Blank verursacht hat, stellt er das Radio an und „ein klassischer Sender spielte Haydn“ (Suter, 2001: 101). Während Joseph Haydn der produktivste und

³⁰ *Entflieh mit mir und sein mein Weib* op. 41. Nr.2, MWV F4, *Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht* op. 41 Nr. 3 MWV F 5, *Auf ihrem Gran, da steht eine Linde* op. 41 NR 4, MWV F 6, *Mailed Der Schnee zerrinnt, der Mai beginnt* op. 41 Nr. 5, MWV F 7, *Auf dem See Und frische Nahrung, neues Blut* op. 41 Nr. 6, MWV F 9, *Im Walde Ihr Vögel in den Zweigen schwank* op. 41 Nr. 1, MWV F 10.

³¹ *Lob des Frühlings Saatengrün, Veilchenduft* op. 100 Nr. 2, MWV F 26, *Andenken Die Bäume grünen überall* op. 100 Nr. 1, MWV F 29, *Frühlingslied Berg und Tal will ich durchstreifen* op. 100 Nr. 3, MWV F 30, *Im Wald / Waldlust O Wald, du kühlender Bronnen* op. 100 Nr. 4, MWV F 11

erfolgreichste Komponist³² unter den Geschwistern ist, ist es unklar, ob es sich um ihn, Michael Haydn oder Johan Evangelist Haydn handelt. Da es keine Beschreibung oder andere Ansatzpunkte gibt, die den Komponisten oder Werk aufklären, bleibt die Referenz unklar. Was jedoch mit dem Namen Haydn in diese Szene miteinbezogen wird, ist, dass es sich um Klassische Musik aus dem 18. Jahrhundert handelt.

Eine andere unscharfe Schilderung von Musik ist durch die Benennung der Gattung gemacht: „Im Stall brannte Licht, aus dem Fenster drangen Ländlermusik und das Saugen der Melkmaschine“ (Suter, 2001: 150). Die Ländlermusik ist Teil der traditionellen Schweizer und Österreichischer Volksmusik und umfasst verschiedene Stilrichtungen, für die es typisch ist Tänze aufzuführen (s. Hassler, 2005: 18). Da es sich hier um einen Sammelbegriff handelt und wie bei dem Verweis auf Haydn keine weiteren Anhaltspunkte gibt, ist eine Elimination an möglichen Musikstilen oder Stücken für die Analyse nicht möglich.

Weitere grobe Benennungen von Musik, die im Roman aufzufinden sind, sind „der Anfang eines Männerchors“, das im Radio eines Ladens spielt (Suter, 2001: 215), ein Glockenspiel, das „über ihm klingelte“ als er die Tür eines Lokals öffnet und schließt (Suter, 2001: 215) und „ein paar Minuten Wartemusik“ am Telefon (Suter, 2001: 263). Diese On-Töne erweisen sich als einfache auditive Bestandteile der Szenen, die keine Wirkungen tragen, die über die Situation hinausgehen. Stattdessen dienen sie dazu, den auditiven Raum der Diegese zu füllen, was sich durch die Unklarheit der dargestellten auditiven Phänomene, sowie die Absenz einer Verknüpfung dieser mit einem Sachverhalt, Protagonisten oder Subtext, erklären lässt.

Im Film sind ebenfalls viele Unklarheiten hinsichtlich der Musik festzustellen. Bei der Untersuchung der Filmmusik tritt das Problem in Vorschein, dass im Abspann zwar Angaben über die Musik Komposition (Gast Waltzin) und Supervision (Jens Grötzschel & Stefan Schulzki) gibt, aber aufgrund eines fehlenden eigenständigen Soundtracks zum größten Teil nicht explizit ist, auf welche Musikstücke verwiesen

³² Joseph Haydns *Kaiserlied* wurde zu einem der Österreichischen Kaiserhymnen (Greenberg, 2000: 2)

wird. Die im Abspann gegebenen Angaben über die Filmmusik sind folgende [Rick, 2015: 1:37:02-1:37:12]

Set The Matter Straight

Performed by Lenard Streicher

Composed by Lenard Streicher

Published by Unlimited / Universal Music Publishing

This Broken Ego

Written, arranged and produced by Jens Grötzschel

Violins: Sebastian Hotze, Tanja Schwarze, Kristin SY, Michael Yokas

Violas: Miiram Beyer, Winie Kübart

Cellos: Uta Hoyer, Ray Würzebesser

Double Bass: Johannes Ragg

Synthesizers: Jens Grötzschel

© 2015 By Jens Grötzschel

Power Behind Glass

Written, arranged and produced by Jens Grötzschel

Synthesizers: Jens Grötzschel

© 2015 By Jens Grötzschel

Stars In My Eyes

Performed by Lenard Streicher

Composed by Lenard Streicher

Published by Unlimited / Universal Music Publishing

The Core

Written, arranged and produced by Stefan Schulzki

Cello Solo: Andreas Schmalhofer

Violins: Natalia Dubova, Michael Franke, Sebastian Hotze, Dace Salmina-Fritzen,

Tanja Schwarze, Kristin SY, Mariko UMAE, Michael Yokas

Violas: Miriam Beyer, Winnie Kübart

Cellos: Uta Hoyer, Ray Würzebesser

Double Bass: Johannes Ragg

Piano, synthesizers, additional cello sound effects: Stefan Schulzki

© 2015 by Stefan Schulzki

WTF Is Wrong With Me

Written, arranged and produced by Stefan Schulzki

Cello Solo: Andreas Schmalhofer

Violins: Natalia Dubova, Michael Franke, Sebastian Hotze, Dace Salmina-Fritzen,
 Tanja Schwarze, Kristin SY, Mariko UMAE, Michael Yokas
 Violas: Miriam Beyer, Winnie Kübart
 Piano, synthesizers, additional cello sound effects: Stefan Schulzki
 © 2015 by Stefan Schulzki

Wie aus dieser Liste deutlich wird, sind Stefan Schulzki und Jens Grötzschel Musik urheberrechtlich geschützt, weshalb die angegebenen Stücke in Recherchen nicht gefunden werden konnten. Hingegen sind Lenard Streichers Lieder *Set The Matter Straight* (2015) und *Stars In My Eyes* (2015) von den Musikverlagen veröffentlicht und in anderen Quellen auffindbar. Deshalb sind dies die einzigen Lieder, auf deren Szenen explizit hingewiesen werden können.

Eine Arbeitsmöglichkeit bieten die in der DVD gegebenen Untertitel für Hörgeschädigte, in denen manche Musik und Musikbeschreibungen – wie beispielsweise „spannende Musik“ – enthalten sind. Da die Untertitel jedoch nicht jede Filmmusik umfasst, wurde für die Analyse die Liste eigens ergänzt und die Handlung zu der Musik grob beschrieben:

Schema 1: Filmmusik-Protokoll von *Die Dunkle Seite des Mondes* (2015)

Dauer	Musik ³³	Handlung
0:00:19-0:02:28	Düstere Musik*	Vorspann. Im Wald.
0:02:28-0:03:15	Hektische Musik*	In der Stadt. Blank bereitet sich auf den Tag vor.
0:04:18-0:05:09	Hektische Musik	Fusionsverhandlung.
0:06:27-0:07:21	Loungemusik* <i>Stars In My Eyes, Set The Matter Straight</i>	Evelyns Ausstellung.
0:08:10-0:09:20	Ruhige Musik	Blank nach Dr. Fluris Selbstmord.

³³ Die Musik, die im Film untertitelt sind, werden mit einem * markiert.

0:12:06-0:14:10	Düstere Musik*	Blank sieht einen Wolf und wandert ihn in den Wald nach.
0:16:25-0:17:56	Ruhige Klaviermusik*	Geburtstagsfeier im Restaurant.
0:18:04-0:18:07	Düstere Musik*	Blank sitzt allein im Auto.
0:18:07-0:20:00	Clubmusik*	Im Nachtclub mit Lucille.
0:20:48-0:22:43	Ruhige Musik*	Lucille und Blank haben eine intime Beziehung.
0:24:45-0:25:58	Rasseln* Gesang Trommel	Figuren spielen Instrumente und singen während des Trips (On-Ton)
0:25:58-0:27:42	Düstere Musik mit Frauengesang	Blank ist im Transzustand und wandert im Wald.
0:28:22-0:29:10	Spannende Musik*	In einer Höhle sieht Blank Fluris Selbstmord, den Wolf und andere Halluzinationen.
0:30:20-0:32:07	Ruhige Musik*	Blank trennt sich von Evelyn und geht zu Lucille.
0:34:18-0:34:33	Düstere Musik*	Blank bringt Lucilles Katze um.
0:35:25-0:35:50	Spannende Musik	Blank droht British Life.
0:36:38-0:37:18	Ruhige Musik	Blank sitzt in einem Park.
0:37:25-0:38:03	Düstere Musik	Lucille hat bemerkt, dass ihre Katze nicht da ist. Blank tröstet sie und sagt er wüsste nichts.
0:41:52-0:42:05	Spannende Musik*	Blank verursacht ein Autounfall.

0:43:20-0:44:20	Ruhige Musik	Blank unterhält sich mit Lucille über seine Stimmungsschwankungen
0:47:05-0:47:38	Düstere Musik*	Blank macht sich auf den Weg zu Joe Gasser
0:50:10-0:50:45	Spannende Musik	Blank erwürgt Gasser und bringt ihn um. Er reagiert mit Entsetzen und versucht ihn wiederzubeleben.
0:52:30-0:53:02	Düstere Musik	Blank und Lucille streiten sich.
0:53:51-0:56:07	Ruhige Klaviermusik*	Blank recherchiert den Pilz, zieht in ein Hotel im Wald ein und sucht nach ihm.
0:59:07-0:59:25	Spannende Musik*	Blank findet im Pilz-Buch das Safrangelbe Samthäubchen.
1:00:08-1:01:07	Spannende Musik	Evelyn und Blank gehen in den Wald.
1:01:41-1:02:43	Ruhige Musik*	Evelyn und Blank werden intim.
1:03:33-1:04:58	Düstere Musik	Blank droht Evelyn.
1:07:51-1:09:01	Spannende Musik*	Blank begegnet wieder einem Wolf im Wald und folgt ihm nach.
1:09:55-1:10:31	Düstere Musik*	Blank steht vor der Höhle, in der er Halluzinationen hatte.
1:10:38-1:12:02	Ruhige Musik*	Blank findet den Pilz.
1:15:20-1:16:07	Spannende Musik*	Lucille sieht die Dose von Blank. Er bekommt einen Anruf von Wenger und trifft ihn in seiner Praxis.

1:16:29-1:17:02	Spannende Musik	Blank ist verwundert, als er erfährt, dass der Pilz keinerlei Halluzinogene enthält.
1:17:02-1:18:14	Spannende Musik	Polizisten sind auf der Suche nach Blank. Er fährt auf eine Brücke und springt.
1:19:13-1:20:31	Ruhige Musik	Blank überlebt den Sprung ins Wasser.
1:21:30-1:22:29	Ruhige Musik	Evelyn sieht, dass Blank lebt.
1:22:29-1:23:55	Spannende Musik*	Evelyn macht sich auf den Weg, um ihm zu helfen. Ott rüstet sich aus und Blank ist auf der Flucht.
1:24:02-1:24:27	Düstere Musik	Blank ist im Wald. Ott ist angekommen, um sich zu rächen.
1:25:03-1:25:48	Düstere Musik	Evelyn ist vor dem Hotel und wartet auf Urs. Ott sucht Urs mit seinem Jägerhund.
1:25:50-1:28:21	Spannende Musik	Blank nimmt die Studie, die er versteckt hat. Der Hund rennt ihm nach und Ott schießt. Sein Hund ist verletzt.
1:30:13-1:30:24	Ruhige Musik	Während des Kampfs lässt Blank los. Er lässt sein Messer fallen und geht.
1:30:33-01:33:05	Ruhige Musik	Erschossen liegt er auf dem laubbedeckten Boden. Die Fusion findet statt. Ott verbrennt die Studie. Die Polizei kommt am Tatort an. Blank stirbt.
0:33:05-1:38:05	Abspannmusik	Abspann

Die Tabelle deckt auf, dass überwiegend düstere, spannende und ruhige Musik zum Einsatz kommen. Auffällig ist, dass diese drei Arten jeweils an unterschiedliche Handlungsstränge geknüpft sind. Die düstere Musik tritt in Szenen auf, in denen Blank (und die Zuschauer) mit seinen Aggressionen und seinem Instinktverlust konfrontiert ist. Diese Musik wird in dem Vorspann vorgestellt und tritt danach bei der Begegnung mit dem Wolf auf [0:11:07-0:14:12]. Die düstere Musik wiederholt sich nach dem Konsum von Pilzen in zunehmender Frequenz. Es sind meistens die Szenen, in denen sich die Wut ihm steigert, und Blank davor ist, Dinge zu machen die er „früher niemals in [s]einem Leben getan hätte“ [0:43:26-0:44:18], wie beispielsweise die Affäre mit Lucille, wovon die düstere Musik kurz anspricht oder seine Gewalttaten. Die Verfilmung deutet darauf, dass es nicht die Pilze sind, die Blanks Charakterveränderung verursacht haben. Diese Interpretation wird auch mit dem Einsatz der düsteren Musik unterstützt, denn wie in Tabelle 1 dargestellt wird, ist sie bereits vorher ein auditiver Bestandteil.

Die spannende Musik spielt das erste Mal, als Blank in der Höhle Halluzinationen von Dr. Fluris Selbstmord, dem Wolf und Blut sieht. Ab dieser Szene spielt die Musik meistens in Szenen, in denen er die Kontrolle verliert, wie beispielsweise während des Autounfalls oder als er Joe Gasser erdrosselt. Die spannende Musik kommt während der Suche nach Blank zu einem häufigeren Einsatz. Bemerkenswert ist, dass die Einheiten in diesen Szenen kürzer sind und damit auf der visuellen und auditiven Ebene gleichzeitig Spannung erzeugt wird.

Die ruhige Musik spielt hingegen in gefühlsbeladenen Szenen. Im Unterschied zur düsteren und spannenden Musik, spricht die ruhige Musik eine weitere Variation an Emotionen an, aber es sind überwiegend romantische und traurige Szenen. Zu dem ersten Einsatz der ruhigen Musik kommt es nach dem Selbstmord von Dr. Fluri. Sie wiederholt sich auch bei den Handlungssträngen mit Lucille und Evelyn. Die Wirkung der ruhigen Musik ist in der Schlusszene am intensivsten. Sie beginnt zu spielen, als Blank sich von seinen negativen Charakterveränderungen befreit. Die Lautstärke wird höher und die Hintergrundgeräusche verstummen. Die Musik spielt nach dem Schuss, den Blank tötet, weiter bis zum Ende des Films. Die Musik bewirkt in diesem Fall eine

Mischung von Emotionen, wie Freude und Trauer und stellt dabei dennoch eine Parallelität zu der visuellen Ebene dar.

Die Bild-Ton-Beziehung ist überwiegend paraphrasierend. Die Musik ist im Einklang mit dem Bildinhalt. In manchen Szenen kommt der Musik auch eine polarisierende Funktion zu, indem sie die Emotionen ausdrückt, die auf der Bildebene nicht eindeutig ist. Die düstere Musik verleiht beispielsweise der Szene, in der Blank im Auto sitzt einen bedrückenden Charakter, während dies nicht allein aus der visuellen Ebene entnommen werden kann [0:18:04-0:18:07]. Die Filmmusiktechnik ist in Szenen mit paraphrasierender Bild-Ton-Beziehung deskriptiv. Die Musik untermalt bzw. verstärkt die Vermittlung, die auf der Bildebene zu sehen ist. In Szenen mit polarisierender Musik ist die Mood-Technik eingesetzt, welches dazu beiträgt, eine Atmosphäre zu schaffen, die das Bild allein nicht verleiht.

Wie oben schon angesprochen arbeitet der Film hinsichtlich der Bedeutungsproduktion mit filmmusikalischen Codes. Neben der Vorspann- und Abspannmusik ist die musikalische Gestaltung überwiegend genretypisch. Klassische Instrumente wie Piano, Cello und Violine können in Allerarten von Filmmusik eingesetzt werden. Jedoch unterscheidet die Filmmusik sich im:

Spannungsgenre und speziell für Thriller [...]. Hier versucht man über fremd erscheinende und damit für manche Menschen bedrohlich, hässlich oder unangenehm klingende Musik (z.B. zeitgenössische Kunstmusik, elektroakustische Musik ...) Ängste vor dem Verlust der eigenen Identität, dem dämonisch Bösen sowie unbekannten Welten und Wesen zu schüren. (Bullerjahn, 2018: 210).

Mit klassischen Instrumenten kann dies durch Komposition und Rhythmus erreicht werden. Auch das plötzliche und auffällige Nutzen von Synthesizer lösen diese Wirkung aus.

3.4.2. Geräusche im Roman und Film

Den zweiten Teil der Analyse bildet die Untersuchung der Geräusche in der filmischen und literarischen Diegese. Die sprachlichen Darstellungen und Beschreibungen von Geräuschen im Roman und die Aktualisierungen im Film werden

hinsichtlich ihrer narrativen Funktion als Klanglandschaft, Wahrnehmungslenkung oder Symbolik abgehandelt.

Im Roman *Die Dunkle Seite des Mondes* sind reichliche Naturgeräusche geschildert. Blank genießt während seines Spaziergangs in der Natur (Suter, 2001: 7) und in der Eschenbach-Klinik, das am Rande des Waldes sitzt, häufig Vogelgezwitscher (Suter, 2001: 149, 157). Auch als er auf der Flucht ist und sich im Wald tarnt, hat er eine gewisse Aufmerksamkeit für Vögel. Dasselbe Interesse für Vogelgezwitscher teilt der auktoriale Erzähler ebenfalls. Deskriptiv beschreibt er die Naturgeräusche wie im Folgenden: „Bald wurde das Gezwitscher der Vögel abgelöst vom Zischeln, Raunen, Tuscheln, Knistern, Knacken und Rascheln der Waldnacht“ (Suter, 2001: 170) und erschließt „aus dem Gesang der Vögel“ (Suter, 2001: 300), dass es ein schöner Tag sein wird. Geräusche von raschelndem Buchenlaub (Suter, 2001: 7, 171, 302, 312) sowie das Schwirren der Äste (Suter, 2001: 279) sind weitere Beispiele für beschriebene Geräusche aus der Diegese. Die dominierende Funktion dieser Darstellungen ist es, eine Klanglandschaft zu schaffen, indem der auditive Raum der Diegese vermittelt wird. Im Roman ist diese, wie die Beispiele heranzuführen, überwiegend die Klanglandschaft des Waldes.

Im Film bringt der Protagonist kein besonderes Interesse für Vögel auf. Stattdessen verleiht der Film Vögeln und deren Geräusche eine andere Funktion, welche bereits im Vorspann [0:00:00-0:02:28] etabliert ist. Ein Unbekannter jagt einen Wolf. Zuerst zeigt die Kamera auf das Tier in der Naheinstellung. Danach werden die Bäume in der Untersicht gezeigt. In dieser Einstellung knallt ein Schuss und Vögel beginnen zu flattern und zu kreischen. Darauf folgt eine Einstellung, die in der Aufsicht den erschossenen Wolf liegen zeigt (Abb. 21). Die gleiche Bild-Ton-Folge wird bei dem Schuss, der Blank umbringt, eingehalten. In dieser Szene zeigt die Kamera Blank ebenfalls in Naheinstellung. Ein Schuss knallt und die Vögel fliegen aus den Bäumen hinaus. Darauf folgt eine Einstellung, die Blank wie den Wolf aus der Aufsicht auf der Erde liegen zeigt. Die Naturgeräusche treten in diesen Szenen als Reaktion auf den Schuss auf. Hierbei ist auffällig, dass sowohl im Vorspann als auch in der Schlusszene der Schuss zwar laut zu hören ist, aber nicht explizit gezeigt wird. Die Flucht der Vögel ist stattdessen als erzählerisches Mittel eingesetzt, um den Schuss

aus der Waffe zu evozieren und die Zuschauer zu manipulieren, als ob es tatsächlich gezeigt würde.

Abbildung 22: Ein Wolf wird erschossen (1. Reihe) Blank wird erschossen (2. Reihe), (Rick, 2015)



So ist aus dieser Bild-Ton-Folge (Abbildung 22) zu entnehmen, dass sie die Wahrnehmung der Zuschauer lenkt, indem der Schuss und die Vögel in beiden Szenen die Geschehen als fiktiv real andeuten, ohne den Schuss aus der Waffe explizit zu zeigen. Durch das Gehörte wird eine kohäsive Begründung aufgebaut, indem bei der Rezeption die visuellen und auditiven Elemente in eine sinnvolle Verbindung gebracht werden. Das bedeutet, dass der Rezipient die zuvor gezeigte Schusswaffe als Auslöser des Schusses versteht und die Vögel als eine visuelle Handlung, die als Reaktion auf den Schuss folgt.

Im Roman werden beim Erzählen über Geräusche nicht nur ihre Qualitäten behandelt, sondern auch ihre Quelle, welche konkret bzw. visuell sind. Mit diesem Phänomen kann gespielt werden, indem die Informationen, woher Geräusche stammen, verzögert wird:

Plötzlich drang ein Geräusch in die betretene Stille. Wie das Winseln eines Nachttiers. Lucille ging hinaus. Es kam von der Schwitzhütte. Sie rannte hin und schlug die Decke vor dem Eingang beiseite. Im matten Licht der verbrauchten Taschenlampe sah sie Blank am Boden kauern. Sein Gesicht, seine Hände, seine Schuhe, seine Kleider waren erdverkrustet. Er weinte wie ein kleiner Junge. (Suter, 2001: 81)

In dieser Passage schildert der multiperspektivische auktoriale Erzähler wie ‚plötzlich‘ ein Geräusch von außerhalb des Tipis zu hören ist. Der Erzähler nutzt das

unzuverlässige Erzählen, indem er die Information über die Geräuschquelle verzögert und baut dadurch eine Spannung auf. Obwohl kurz vor dieser Passage der Pilzzirkel Blank am Suchen war und deshalb die Wahrscheinlichkeit groß ist, dass es sich um Blank handelt, öffnet der Vergleich des Geräusches zu einem winselnden Nachttier mehr Fragen auf. Da es sich bei nachtaktiven Tieren nicht nur um harmlose Igel, Mäuse und Insekten sondern auch um Raubtiere wie Uhus, Füchse oder Waldkäuze handelt, wird das Geräusch mit der Gefahr in Zusammenhang gebracht. Dieses Unwissen verstärkt die Wirkung der Spannung. In der nächsten Passage, als Lucille die Schwitzhütte betritt und darauf ein zweiter Vergleich des Erzählers folgt, dass er „wie ein kleiner Junge“ weint, schreibt demselben Geräusch eine ganz andere Qualität zu. Dieser satirische Vergleich bildet einen starken Kontrast zu winselnden Nachttieren, weil Blank als die Geräuschquelle nun nicht mehr gefährlich, sondern eher verletzlich erscheint. Dies ist im Gegensatz zu den bereits herangeführten Naturgeräuschen, die eine Klanglandschaft bilden, ein Beispiel für die Wahrnehmungslenkung. Das Geräusch ist der Auslöser für Lucilles Handlung und lenkt die Wahrnehmung der Leser, indem dasselbe Geräusch mit unterschiedlichen Beschreibungen geschildert wird und damit die fiktive Realität manipuliert. Zudem bringt das Geräusch diese Kommentare des Erzählers in den Vorschein.

Als Blank sich in den Wald begibt, um dort die Lösung für seine Charakterveränderung zu finden, nimmt die Orientierung an seinen Sinnen deutlich zu, wie er auch auf Evelyns Frage, was er dort tue, antwortet: „Schauen, hören, riechen. Schweigen“ (Suter, 2001: 158). Seine Sinne werden zu einem effektiven Mittel, um im Wald zu überleben. Dass das Hören für sein Tarnung eine enorme Rolle spielt, zeigt zum Beispiel wie Blank auf die Schüsse und Hunde, die er von seinem Versteck aus „fast jeden Tag hört[e]“ (Suter, 2001: 218) achtgibt. Denn wenn Blank sich sicher ist, „daß der Hund in seine Richtung“ (Suter, 2001: 219) kommt, verlässt er sein Versteck und tarnt sich an einem anderen Ort.

Auch ein anderes Mal, als er Hundegebell hört, schließt er „die Augen und lausch[t] dem Hundegebell“ (Suter, 2001: 223), weil man ‚vielleicht‘ auf der Suche nach Lorenzo Brunner sein könnte, von dessen Tod Blank verantwortlich ist. Später hört er in der Schlucht Hunde bellen (Suter, 2001: 301, 302). Er sieht dort in seinem

Versteck zwei Dachsbracken. Es stellt sich heraus, dass es der Pius Ott und seine Hunde sind, mit denen er auf der Suche nach ihm ist. Das Hundegebell wird mit diesen Wiederholungen und die dadurch aufgebaute Bedeutungskonnotation, dass es sich um eine Gefahr für Blank handelt, zu einem symbolischen Geräusch. Sie warnen den Protagonisten und die Leser davor, dass Jemand in der Nähe ist und sein Versteck sowie seine Taten davor sind, herausgefunden zu werden.

An einer anderen Stelle wird erklärt, wie Hunde bellen, „wenn sie verendetes Wild gefunden hatten und es tot verbellten“ (Suter, 2001: 302). Diese Erklärung erweitert die Bedeutung des darauffolgenden Gebells, als Otts Waffen von dem Polizisten Welti übernommen werden. In dieser Szene heißt es, dass dessen Polizeihund Rambo Ott „mit hochgezogenen Lefzen an[bellte]“ (Suter, 2001: 315). Die Reihenfolge an Informationen über das Gebell trägt dazu bei, Ott als „verendetes Wild“ zu interpretieren und unterscheidet sich damit von den vorherigen Gebellen. Es gewinnt eine andere bzw. neue Bedeutung, die sich auf die Rezeption von Pius Ott überträgt.

Im Film wird Hundegebell in einer warnenden Funktion eingesetzt. Das Gebell in der Szene, in der Ott im benebelten Wald Blank sucht. Mit der Hilfe seines Hundes versucht er ihn zu finden. Sobald er die Leine löst, wendet der Hund sich in eine Richtung und bellt. Man sieht in der nächsten Einstellung Blank, wie er im Nebel läuft und das Hundegebell hört – was auch in den Untertiteln für Schwergehörige als „Hundegebell“ angegeben ist – und er dreht sich in die Richtung der Tonquelle. Die Kamera zeigt ebenfalls wie der Hund in den Nebel rennt. Blank hält sein Messer bereit und Ott geht in Anschlag. Der Hund ist nicht mehr zu sehen, es folgen nur noch Einstellungen von Ott und Blank und man hört den Hund bellen. Das Gebell geht über zum Heulen. Ott richtet seine Waffe auf und man hört den Schuss, als die Kamera auf Blank zeigt. Wie in den zuvor abgehandelten Schuss-Szenen, lenkt auch hier das Schuss-Geräusch die Wahrnehmung. Ott läuft leise in die Richtung und sieht, wie sein Hund auf dem Boden liegt und verwundet ist [1:26:00-1:27:07]. Wie im Roman trägt in dieser Szene das Gebell die Funktion, Blank zu warnen. In den Einstellungen, in denen der Hund nur noch zu hören aber nicht mehr zu sehen ist, ist auch der Zuschauer im Ungewissen über den Standort des Hundes, sowie Ott und Blank. Dieses Spiel mit

dem Geräusch, dessen Quelle nicht auf der visuellen Ebene ist, fördert die Spannung, ähnlich wie im Roman.

Eine weitere Funktion des Geräusches im Roman ist es, Blank in die Realität zurückzurufen. Seit den Charakterveränderungen ist er häufig in seinen Gedanken und vergisst seine Umgebung, wie beispielsweise Mitten in einem Gespräch mit Evelyn (vgl. Suter, 2001: 123). In derselben Nacht reißt das Telefon Blank „aus dem tiefsten Schlaf“ (Suter, 2001: 123), woraufhin Wenger ihn mit seinem kaltblütigen Benehmen gegenüber Evelyn konfrontiert. Er wird mit einer Realität konfrontiert, in der sich Evelyn wegen Blank etwas antun könnte und in der Wenger sich der Meinung ist, dass die Therapie bei ihm nichts bewirkt hat (s. Suter, 2001: 123). Blank meint jedoch, dass sich etwas verändert habe, dass er nun ein schlechtes Gewissen hat – mit Verspätung.

Im Weiteren „erwacht [Blank] mit einem schlechten Gewissen“ (Suter, 2001: 127) und erinnert sich an all die Gründe dafür: Dr. Fluri, „Lucille, Troll, Evelyne, Christoph Gerber, Huwyler, Pedro Müller [...]“ (Suter, 2001: 127). Betäubt von seinem schlechten Gewissen, hypnotisiert ihn das Blinken des Cursors am Computer. Daraufhin heißt es: „Ein Anruf von Huwyler riß ihn aus seiner Apathie“ (Suter, 2001: 127). Im Telefonat geht es um den Journalisten namens Pedro Müller. Ihn hat Blank beinahe zu Tode erwürgt. Weil der Journalist Huwyler angerufen und sich entschuldigt habe, fragt Huwyler Blank, was er mit ihm gemacht hat (Suter, 2001: 127-128). Dadurch ist Blank wieder mit der Realität konfrontiert. Abgesehen von dem Klingeln des Telefons, wecken ihn in seiner Zeit im Wald Motor und Lärm auf.

Am Morgen des dritten Tages nach seinem Verschwinden wurde Blank vom Motor eines Kleintraktors geweckt. Er kroch aus dem Schlafsack, raffte seine Sachen zusammen und versteckte sie und sich selbst im Heu. Der Motor verstummte. Er hörte Stimmen. Zwei Männer unterhielt sich im bedächtigen Dialekt der Gegend. Sie kamen näher. Die Tür knarrte. Licht drang durch das Heu vor Blanks Gesicht. Er hielt den Atem an. (Suter, 2001: 207)

In diesem Abschnitt hört Blank von seinem Versteck aus, Geräusche die ihn alarmieren, dass jemand sich nähert. Er nimmt vorsichtig Maßnahmen, um nicht aufgedeckt zu werden, dabei achtet er auf die Geräusche, weil sie ihm Hinweise geben.

Er erfährt durch Geräusche, um wen und um was es sich handelt. Die Geräusche bzw. der Motor weckt ihn auf, in eine für ihn gefährliche Situation, in der er wieder mit seinen Taten, wie Mordtaten, konfrontiert werden könnte.

Bei dem letzten Mal in dem Blank von Geräuschen aufgeweckt wird, handelt es sich zuerst um ein unbekanntes Geräusch:

Eines Nachts wurde Blank von einem gespenstischen Lärm geweckt. Wie das Brüllen eines in einer Röhre gefangenen Bären. Bald klagend, bald drohend, bald wütend, bald signierend.

Blank hatte sich an die unheimlichen Geräusche des Waldes gewöhnt. Das triste Bellen des Fuchses, das ärgerliche Schnalzen des Eichhörnchens, das bekümmerte Pfeifen der Haselmaus, das bange Rufen des Waldkauzes brachten ihn nicht mehr um den Schlaf. Aber diese Laute aus einer anderen Welt und Zeit beunruhigten ihn. Er kroch aus dem Schlafsack, zog sich an und kletterte dem Seil entlang zu seiner Aussichtsplattform hinauf. [...]

Das unheimliche Röhren machte ihm angst.

Röhren. Das war es. Ein brünftiger Rothirsch, der die Welt herausforderte, es mit ihm aufzunehmen. (Suter, 2001: 217)

Zuerst wird der Lärm durch einen Vergleich zu einem gefangenen Bären beschrieben. Die Geräusche werden von dem Erzähler als klagend, bedrohend, wütend und signierend interpretiert. Im Gegensatz dazu habe sich Blank schon an viele Geräusche, die der Erzähler als unheimlich beschreibt, gewöhnt. Im Anschluss wird explizit geäußert, dass es Blank Angst mache, was den Erzähler wie in einem Selbstgespräch auf die Idee bringt, dass es ein Rothirsch sei. Danach treibt Blank „der kühle Nachtwind zurück in den Schlafsack“ (Suter, 2001: 217). Diese Passage erscheint Vorerst als eine nicht beitragende Szene über die Naturgeräusche. Der abrupte Übergang durch „Röhren. Das war es“ (Suter, 2001: 217) lenkt den Erzähler von dem Wesentlichen der Passage ab. Dass das unheimliche Röhren ihm Angst macht zeigt nämlich, dass er nicht alle Emotionen verloren hat, wie Blank sich seit dem Trip sorgen macht. Er scheint die Angst als Grundgefühl noch in sich zu empfinden oder sie während der Zeit im Wald, wieder angeeignet zu haben.

Die Geräusche des Telefons, Motors und der Lärm haben gemeinsam, dass sie Blank aufwecken und ihn mit den Konsequenzen seiner Taten konfrontieren. Diese Gemeinsamkeit und die beschriebene wiederholende Funktion tragen dazu bei, diese

Geräusche als symbolisch zu interpretieren. Sie symbolisieren den Aufruf zur Erleuchtung, jedoch zeigt Blank, dass er nicht dazu bereit ist diese Seite von ihm zu akzeptieren. Er weicht ab von seinen Taten und unterdrückt seine damit verbundenen Emotionen. Die lauten Geräusche heben jedoch diese Distanz zwischen seinem Inneren und der Außenwelt auf und zwingen ihn dazu, seine ‚dunkle Seite‘ zu sehen.

Ein Geräusch, dass sich im Film wiederholt und eine ähnliche Funktion trägt ist das Pfeifen. In der filmischen Narration tritt das erste Pfeifen auf als Pius Ott sich vor Blanks Augen umbringt [0:08:00-0:08:10]. Blank zittert und schaut entsetzt auf die Leiche.

Das nächste Pfeifen ertönt, als Blank Lucilles Katze anschaut, wie sie sein Frühstück frisst. Sein stiller Ausdruck wechselt schnell zu einem aggressiven um. Plötzlich erwürgt er die Katze. Das Pfeifen endet, als die Katze stirbt. Blank schaut mit Entsetzen und in Panik auf das tote Tier [0:34:18-0:34:33].

Bei den Verhandlungsgesprächen verliert Blank wieder seine Hemmschwelle. Ein hohes Pfeifen ertönt während Blanks Gespräch mit Taylor von der British Life. Er sagt ihm, dass er davon weiß, dass er zuvor „von einer geplanten Fusion versucht hat eine feindliche Übernahme zu machen“. Darauf folgt ein kurzes und leichtes Pfeifen. Blank droht: „Machen Sie sowas hier nicht, sonst mache ich sie fertig“, aber sein Ausdruck ändert sich diesmal nicht [0:36:25-0:35:50].

Ein weiteres Pfeifen ertönt in der Szene, in der Blank von einem Autofahrer angefahren wird. Die Kamera zeigt Blanks Ohr im Detail und das Pfeifen endet. Blank drückt auf das Gaspedal und sie beginnen ein Wettrennen. Ein zweites Pfeifen klingt in derselben Szene. Blank fährt den Autofahrer an und verursacht einen Unfall. Das Pfeifen geht zu einem Hupen über [0:41:52-0:42:05].

Später geht Blank zu Joe Gasser, und fragt ihn, welchen Pilz er ihm gegeben hat. Er erfährt, dass zwischen seinen Pilzen auch ein anderer dabei gewesen war. Was für ein Pilz es war weiß Gasser nicht. Als Blank versucht sich zu beruhigen, provoziert Gasser ihn, indem er ihm sagt:

Hör zu Man. Das war ein Versehen. So was passiert halt. So ist das Leben. Für wen hältst du dich eigentlich? So 'n abgewichsten Obermacker. Ich meine, du kommst hier her. Ziehst dir mein Stoff rein, schlägst meine Gäste. Du sagst nicht ‚Danke‘ du legst kein Euro hin und tust als hättest du Ahnung von Irgendwas. Aber du hast keine Ahnung von überhaupt Etwas. Nichts. So 'n pervertiertes Arschloch wie du hat Garnichts anderes verdient als 'n Horrortrip. [0:50:10-0:50:45]

Mitten seiner Rede beginnt Blank ein Pfeifen zu hören. Er drückt seine Finger auf die Augen. Er wird wütend und er schreit ihn an: „Halt deine gottverdammte Fresse“. Das Pfeifen hört auf, sobald er ihn angreift. Er würgt seinen Hals und bringt ihn um [0:50:10-0:50:45]. Blanks Mimik impliziert immer mehr, dass es sich um ein Pfeifen in seinem Ohr handelt.

Später trifft Blank Lucille, um ihr zu erklären, dass seine Charakterveränderung an den Pilzen liegt und es kommt zu einem Streit zwischen ihnen. Lucille möchte gehen doch Blank ruft ihr nach, dass sie zu hören soll. Er greift sie am Arm und befiehlt ihr, ihm zuzuhören. In diesem Moment beginnt ein Pfeifen. Blank drückt sich die Hand sein Ohr und schließt seine Augen, als ob er Schmerzen empfindet. Er sagt „Entschuldige, wenn ich diesen Pilz finde“ und das Pfeifen endet, „dann kann ich das wieder rückgängig machen“ [0:51:31-0:51:47]. Während des Pfeifens werden die Stimmen stumpf. Die Isolation von den Außengeräuschen stärkt die Wirkung des Pfeifens und evoziert, dass die Geräusche aus Blanks Perspektive geschildert sind

Als nächstes kommt das Pfeifen während Otts Besuch vor. Blank und Ott unterhalten sich bei einem Essen über das Medikament der Fluri Pharma. Es werden Tintlinge serviert. Nach einer Diskussion über die Fusion hält Ott Blank davon ab, Wein zu trinken, weil „die Tintlinge sich schlecht mit Alkohol [vertragen]. Die kleinste Menge und man bekommt Herzrasen, Hitzewellen, Sprach- und Sehstörungen“. Während dieser Worte nimmt die Kamera die Point-Of-View von Blank ein, indem sie direkt gegenüber Ott, an den Tisch positioniert ist. Ott beginnt stumpfer zu klingen und ein Pfeifen beginnt. Die Kamera zeigt Blank, seine zuge-drückten Augen und sein Ohr im Detail. Das Pfeifen hört auf und Blank greift Ott an [1:06:05-1:06:20]. Mittels der visuellen Gestaltung, der Kameraperspektive und der simultanen auditiven

Gestaltung wird wieder angedeutet, dass es sich bei dem Pfeifen um Blanks Wahrnehmung handelt.

Das letzte Pfeifen kommt vor, als Blank davor ist die Höhle zu betreten, in der er Visionen von den Halluzinogenen hatte. Blank sieht in das Dunkle und man hört dabei dunkle Geräusche*. Das Pfeifen beginnt und Blank drückt sich auf das Ohr. Die Kamera nähert sich Blank als das Pfeifen lauter wird. Es hält plötzlich an und Blank beruhigt sich. Er schaut erleichtert, als hätte er etwas überwunden. Blank geht in die Höhle und sieht ein Licht. Er klettert hoch und findet dort zufällig die gesuchten Pilze [1:09:55-1:10:59].

Durch diesen Überblick auf die auftretenden Pfeifen sieht man, dass im Laufe des Filmes die Bedeutung etabliert wird, dass das Pfeifen aus Blanks Point-Of-View zu hören ist. Bei dem ersten Pfeifen ist es zuerst unklar, wer dieses Geräusch hört. Jedoch gewinnt die auditive Ebene die Bedeutung, dass es sich um Blanks Wahrnehmung handelt. Diese Bedeutung wird mit den zunehmenden Gesten, wie z.B. dem Anfassen seines Ohres und seine Mimik, aber auch mit der Geräuschbearbeitung erlangt. Er hört dieses Pfeifen zuerst als er Zeuge des Selbstmords ist und danach immer bevor er seine Instinkte nicht unter Kontrolle halten kann, wie als er Taylor bedroht, Lucilles Katze, Joe Gasser und den Autofahrer ermordet und Ott angreift. Es ändert sich also nicht nur die Andeutung, dass es in Blanks Ohr pfeift, sondern auch die Reaktion, die auf das Geräusch folgt. Die Entwicklung seines Charakters wird bei dem letzten Pfeifen deutlich. Blank überwindet diesen und handelt nicht mit Aggression oder Gewalt. Stattdessen stellt er sich wortwörtlich dem Dunklen, wo er seine Visionen hatte und geht hinein.

Abbildung 23: Blank steht vor der dunklen Höhle und hört ein Pfeifen.
(Rick, 2015)



Obwohl es im Film zu keinem zweiten Konsum von den Pilzen kommt, wie im Roman, deutet die Tongestaltung darauf, dass sich Blank in dieser Szene von seinen negativen Charakterveränderungen befreit. Blank bricht zum ersten Mal die übergängig eingehaltene Handlungsfolge, in der er das Pfeifen hört und im Anschluss handgreiflich wird. Denn in dieser Szene hört er zwar das Pfeifen, aber reagiert nicht darauf wie zuvor. Er bleibt ruhig und macht sich weiter auf die Suche nach den Pilzen, den er auch im Anschluss findet. Dieses letzte Pfeifen, deutet darauf, dass es der Moment ist, in dem Blank sich und seine Kontrolle zurückgewinnt. Dieser Befund erklärt auch Blanks plötzliche Entscheidung, Ott nicht umzubringen. Obwohl die Szene, in der er das letzte Pfeifen hört, die Wirkungen für Blank nicht explizit darstellt, erweist sie sich als der einzige Moment, dem man seine Charakterveränderung zurückführen kann.

Im Kontext der Handlung kann man an dem Pfeifen erkennen, dass es als Symbol für Blanks Identitätskrise steht. Es reizt ihn dazu, handgreiflich und aggressiv zu werden. Dies überwindet er aber, als er vor dem Eingang der Höhle steht.

Insgesamt lässt sich also bezüglich der Geräusche im Roman und Film feststellen, dass in beiden Medien die Geräusche als Klanglandschaft, Symbol und Wahrnehmungslenkung im Einsatz sind. Dafür nutzen die Medien unterschiedliche Klänge, wie beispielsweise das klingelnde Telefon im Roman und das Pfeifen im Film.

In beiden Werken werden mit den Geräuschen und anderen medienspezifischen Mitteln gespielt. Der Film nutzt dazu die Bild und Tongestaltung, dahingegen spielt der Erzähler im Roman mit Beschreibungen und verzögert Informationen über die Tonquellen.

Ausschlaggebend ist, dass die Analyse von Geräuschen im Roman und Film, Charakterentwicklungen und Emotionen mit symbolischen Geräuschen zum Vorschein bringt, die Bestimmung des Raums durch die Klanglandschaft ermöglicht und die Wahrnehmungslenkung mittels der Geräusche bestimmen lässt.

3.4.3. Sprache im Roman und Film

Den nächsten Schritt der Analyse bildet die Untersuchung der Sprache in Dialogen und Monologen. Anhand der Sprache der Figuren werden direkte und indirekte Charakterisierungen erstellt, die in diesem Abschnitt verhandelt werden sollen, um deren erzählerischen Beitrag und die erzeugten Wirkungen festzustellen. Wie in Kapitel II erörtert wurde, müssen dazu in der Romananalyse *verba dicendi*, typographische Gestaltungen und die Sprache der Figuren analysiert werden. In der Analyse des Films orientiert man sich an dem aktualisierten Sprachakt selbst. Hier liegt die Orientierung an den zum Einsatz kommenden Betonungen und die Sprache der Figuren. Da die meisten Dialoge im Film nicht direkt mit denen im Roman übereinstimmen, erweist es sich als sinnvoll, die Sprache im Roman und Film einzeln zu analysieren und die Ergebnisse miteinander zu vergleichen, anstatt die Szenen gegenüberzustellen.

Im Roman ist die Erzählform die erlebte Rede. Deshalb ist der Erzähler zwar meistens im Hintergrund, während seine Existenz noch weiterhin spürbar ist. Bei der Darstellung der Figurengedanken ist es an manchen Stellen unklar, ob der Erzähler oder der Protagonist erzählt, dahingegen sind die Dialoge durch die direkte und die autonome direkte Rede vermittelt. In diesen Dialogen sind *verba dicendi* genutzt und weitere auditive Qualitäten des Redens vermittelt.

Bereits in der ersten Passage des Romans spielt der auktoriale Erzähler mit der diegetischen Rede und dem inneren Vorgang des Protagonisten: „»Kein Prolem«,

antwortete Urs Blank freundlich und stellte sich vor, wie er Dr. Fluri ohrfeigte, »dazu bin ich schließlich da.« (Suter, 2001: 5). Man erfährt, dass Blank freundlich antwortet – was sich auf die scheinbare Intention und Sprachart bezieht –, aber sich eigentlich unfreundliche Gewaltvorstellungen macht. Die Art seines Sprechens und die Einblicke, die der Erzähler über Blanks Gedanken über Dr. Fluri schildert, fördern hier eine indirekte Charakterisierung des Protagonisten. Diese Ambivalenz von seinem äußeren Handeln und seinen eigentlichen Gedanken decken nämlich Blanks heuchlerischen Charakter auf. Im Weiteren antwortet Blank Dr. Fluri mit denselben Worten: „»Überhaupt kein Problem«, sagte er zuvorkommend, »dazu sind wir schließlich da. Auf Wiedersehen.« »Herr Dr. arschloch«, fügte er hinzu, als er aufgelegt hatte« (Suter, 2001: 20). Durch die Wiederholung der Worte und der stabilen Einstellung des Protagonisten wird der Leser daran erinnert, dass Blank kein Respekt gegenüber andere hat.

Ähnliche Entschlüsse macht der Erzähler auch explizit über den Klang der Redenden, wie „er klang sarkastisch“ (Suter, 2001: 54), „er klang wieder ganz normal“ (Suter, 2001: 86), er „klang etwas ungeduldig“ (Suter, 2001: 142) und „es klang wohl etwas beleidigt“ (Suter, 2001: 174). Diese Beschreibungen verleihen den gesprochenen Wörtern einen Ton, den man aus der Figurenrede allein nicht entnehmen kann.

Es kommen auch detailliertere Erörterungen vor, wie im folgenden Dialog:

„Wenger beobachtete Blank, als er sagte: »Da gibt es ein Problem.«
»Was für ein Problem?«
»Joe ist tot. Mit Haus und Hof verbrannt.«
»Ach.« Es klang weder erstaunt noch erschrocken noch enttäuscht. Es war das »Ach«, mit dem jemand einen neuen Umstand zur Kenntnis nimmt, den es bei der Planung weiterer Maßnahmen einzubeziehen gilt. »Ach.« (Suter, 2001: 146)

In diesem Dialog wird Blanks Reaktion auf Gassers Tod näher erörtert, indem beschrieben wird, wie das »Ach.« nicht klingt. Es gewinnt dadurch eine gegensätzliche Bedeutung als Erstaunen, Erschrecken oder Enttäuschung. Durch den Vergleich zu jemandem der „einen neuen Umstand zur Kenntnis nimmt“ (Suter, 2001: 146) und „es

bei der Planung weiterer Maßnahmen einzubeziehen gilt“ (Suter, 2001: 146) wird seine Reaktion als solch eine geschildert. Blank wird aufgrund seiner verbalen Reaktion indirekt als dieser Jemand charakterisiert.

Es kommt im Roman häufig vor, dass die Beschreibung des Klangs auf innere Vorgänge der Figuren deutet. Bei einem Telefonat zwischen Blank und Lucille bittet er sie, ihn bei Joe für einen nächsten Pilz-Trip anzumelden und Lucille klang „verwundert und etwas schuldbewusst“ (Suter, 2001: 109). In der Narration äußert sich Lucille jedoch an keiner Stelle als Verantwortlich für Blanks Charakterveränderungen. Sie sorgt sich zwar um Blank und hofft, als er in einen tiefen Schlaf fällt, „dass er wieder als der alte Urs daraus erwachen würde“ (Suter, 2001: 82), aber sie ist auch der Einsicht, dass Kontrollverluste „oft nach einem schlechten Trip“ (Suter, 2001: 94) passieren. Lucilles Klang in diesem Gespräch kann deshalb entweder als eine tiefere Einsicht in ihre wahre Gefühlssituation verstanden werden oder als eine erzählerische Manipulation, indem es die Interpretation des Erzählers ist, der wie bereits behandelt wurde, an manchen Stellen unzuverlässig erzählt. Dieses Beispiel zeigt, dass der Erzähler als Vermittler der Diegese zu manchen Unklarheiten sorgen kann, was aber ebenso die Interpretationsmöglichkeiten erweitert.

Ein weiterer Entschluss, der mittels des Klanges gefasst wird, ist ebenfalls über Lucilles Charakter. Blank erzählt Wenger in einem Gespräch, dass er sich wieder mit ihr treffen werde, was „Wenger [...] wundert. Bei seinem letzten Gespräch mit Lucille, kurz vor ihrer Abreise, hatte sie nicht geklungen, als würde sie als erstes nach ihrer Heimkehr Blank einladen“ (Suter, 2001: 187). Ob es sich hier um die Sicht des Erzählers oder Wengers Perspektive handelt ist unklar, weshalb es nicht feststeht ob er sich genau aus diesem Grund wundert oder der Erzähler diesen Entschluss selber aus der Analepse fasst. In beiden Fällen machen entweder Wenger oder der Erzähler durch den Klang von Lucille die indirekte Charakterisierung, dass sie nicht als offen für ein Treffen mit Blank scheint.

Eine ähnliche aber kohäsive Beschreibung wird über Alfred Wenger gemacht. Er spricht am Telefon mit dem Polzisten, der wegen des Brandes von Joe Gassers Hütte, Blank sucht. „Wenger klang sehr professionell“ (Suter, 2001: 192), heißt es in

dieser Passage. Er beschäftigt sich mit der Situation nicht als Freund, sondern als Blanks Psychiater. Sein Vorgehen bestätigt sein Klang, denn „er ließ sich Blasers Nummer geben und rief zurück. Eine Vorsichtsmaßnahme, die zum Repertoire des Psychiaters im Umgang mit Polzisten gehörte“ (Suter, 2001: 92-93). Dass er professionell ist, ist daher eine kohäsive indirekte Charakterisierung die sich durch sein Handeln bestätigen lässt.

Mehrere indirekte Charakterisierungen können in der Szene, in der Blank Evelyns Ausstellung besucht und Architekten kennenlernt, festgestellt werden. Nachdem einer der Architekten namens Hafner sagt, dass er es trostlos finde, dass moderne Möbel „praktisch aus den zwanziger Jahren stamm[en]“ (Suter, 2001: 11), denkt Blank folgendes:

Das überrascht mich nicht, daß du Schafskopf den in diesen Räumen meistgehörten Satz äußerst, als sei er auf deinem eigenen schäbigen Mist gewachsen, wollte Urs Blank antworten. Er hielt sich zurück. Aber ganz ohne Bosheit blieb seine Antwortet nicht.
»Auch in der Architektur hat sich seit Gropius und Mies van der Rohe nicht viel getan.« (Suter, 2001: 11)

Im selben Gespräch sagt der Architekt: „»Wer Architektur begreifen will, sag ich, muß in den Wald gehen«“ und Blank murmelt »Arschloch« (Suter, 2001: 11). An dieser Szene machen Blanks Gedanken deutlich, dass er den Architekten verachtet, weil er klischeehafte Aussagen macht, die als eitel, banal oder elitär aufgefasst werden können. Blanks Meinung, die er nicht laut ausspricht, seine spöttische Antwort und Fluchen implizieren seine Stellung zu diesem Architekturen-Stereotyp, während der Architekt Hafner durch seine Aussagen einen klischeehaften Kunstliebhaber repräsentiert. Da diese Charakterzüge nicht explizit geschildert werden, sondern durch ihre Rede und Gedanken in den Vorschein treten, gelten diese Charakterisierungen als indirekt.

Eine ähnliche Haltung zeigt Blank auch gegenüber seinem Freund, als er zu ihm sagt: „Ich sag’s ja: Ihr Psychiater hilft den Menschen nicht, sich zu ändern. Ihr helft ihnen, sich damit abzufinden, daß sie gleich bleiben“ (Suter, 2001: 20). Obwohl er an dieser Stelle nicht flucht wie gegenüber dem Architekten, wird deutlich, dass er

mit Spott über die Arbeit als Psychiater redet. Diese Wiederholungen von ähnlichen Meinungen über Andere verstärkt und unterstreicht Blanks arroganten Charakter.

Hinsichtlich der direkten Charakterisierung treten nur wenige auf, denn Charaktereigenschaften werden im Roman häufig durch Beschreibungen des Erzählers und Handlungen der Figuren vermittelt.

Über Lucille erfährt man in einem Dialog, dass sie Vegetarierin ist, denn sie sagt explizit: „Ich esse kein Fleisch“ (Suter, 2001: 32). Dies ist eine ihrer Eigenschaften, die das Portrait als unkonventionelles Hippie mädchen unterstützt. Anders als Angaben über ihren Beruf als Flohmarktverkäuferin, ihre häufigen Reisen nach Indonesien und Indien oder ihr Glaube an Reinkarnation (Suter, 2001: 23) sagt Lucille hier selbst, dass sie kein Fleisch isst und ist daher eine direkte Charakterisierung.

Eine direkte Charakterisierung, die für die Narration wirkungsstark ist, tritt im Gespräch zwischen Blank und Ott auf. Ott fragt Blank, ob er eine Romeo y Julietta Zigarre mitrauchen möchte.

»Danke. Ich rauche nicht.«
»Auch nicht zu besonderen Gelegenheiten?«
»Das müsste eine schon eine sehr besondere Gelegenheit sein.« (Suter, 2001: 37)

In diesem Dialog ist die direkte Charakterisierung, dass Blank generell nicht raucht und nur bei einer sehr besonderen Gelegenheit rauchen würde. Dies ist für die Handlung eine wichtige Information über den Protagonisten, denn im folgenden Kapitel rauchen Lucille und Blank gemeinsam einen Joint (Suter, 2001: 61), was man wegen seiner Charakterisierung, als eine besondere Gelegenheit für Blank verstehen kann. Die Antwort und die dadurch entstehende direkte Charakterisierung erweitert somit die Bedeutung des gemeinsamen Rauchens. Ohne es an dieser genauen Stelle diese Wertung explizit zu erwähnen, wird evoziert, dass es für ihn keine spontane oder übliche Aktivität ist.

Eine weitere direkte Charakterisierung erfolgt bei der Trennung von Evelyn und Blank. Evelyn hat bereits von ihrer Freundin von Blanks Affäre erfahren und obwohl sie „ihn nicht verlieren“ will, sagt sie ihm am selben Abend, dass sie möchte, dass er auszieht (Suter, 2001: 52-53). Blank möchte es ihr erklären und erzählt aus seiner Sicht von dem Tag, an dem er im Wald spazieren war und von dort zu der Ausstellung kam:

»An diesem Tag hatte ich eine Fusionsverhandlung in der Waldruhe. Plötzlich überkam mich das Gefühl, das alles schon tausendmal erlebt zu haben. Die gleichen Köpfe, die gleichen Sätze, die gleichen Situationen, die gleichen Konstellationen. Nach der Sitzung ging ich zu Fuß durch den Wald. Und mir wurde auf einmal klar, daß ich vergessen hatte, daß so nahe der Stadt eine ganz andere Welt liegt. Mit anderen Gesetzen, anderen Prioritäten, eine Welt, die mit der unseren nicht das geringste zu tun hat.«
Blank trank einen Schluck von seinem Mineralwasser.
»Und am Abend bei deiner Eröffnung war ich wieder in unserer Welt. Dieser Waldspaziergang hat mir die Augen für die anderen Welten geöffnet. Und, was schlimmer ist, auch für unsere. Ich mußte zugeben: Sie genügt mit nicht.«
Blank war ziemlich stolz auf seinen Monolog. So genau hatte er es noch nie auf den Punkt gebracht. (Suter, 2001: 54)

Dieses Erlebnis wurde bereits im ersten Kapitel erzählt, doch diese Analepse ist rein aus Blanks Perspektive geschildert. Er äußert seine innere Erfahrung und Eindrücke, die ihn auf die Trennung vorbereitet haben. Wie bereits die indirekte Charakterisierung durch das Gespräch zwischen ihm und dem Architekten zeigte, ist Blank auch hier spöttisch und unzufrieden. In seinem Monolog nennt Blank beispielsweise explizit „die gleichen Sätze“, was ihn erdrücke. Dies stimmt mit der erfassten indirekten Charakterisierung und der Handlung aus der Sicht des Erzählers überein. Dass er den Wald als eine andere Welt bezeichnet, ist eine direkte Charakterisierung, weil er sich über sein Verhältnis zu dem Wald äußert. Dies ist für den Roman eine wichtige Eigenschaft von Blank, denn im Folgenden wird der Wald zu seinem primären Lebensraum, indem er sich von seinem alten Leben distanziert und eine andere Seite von sich selbst auslebt. Dass er die Eigenschaften, dass er andere Gesetze und Prioritäten hat, ist daher eine Vorausdeutung. Die Erfahrung die er im Wald macht, ändern seine Ansichten über sein Leben in der Stadt und resultieren seine Identitätskrise, da ein wichtiger Teil seines Ichs der Stadt angeknüpft ist.

Nach dem Pilz-Trip und den Nachwirkungen berät sich Blank bei seinem Freund. Wenger fragt ihn, ob er „Stimmungsschwankungen? Euphorien? Depressionen?“ (Suter, 2001: 106) habe und Blank stimmt ihm zu. Doch das schlimmste sei für ihn, dass er „jedem Impuls [folgt]. Es gibt keine Hemmschwelle“ (Suter, 2001: 107). Auch in diesem Dialog fasst Blank die Geschehen aus seiner Perspektive zusammen. Damit wird eine direkte Charakterisierung gebildet, dass Blank seine Hemmschwelle verloren hat und seinen Impulsen folgt. Während zuvor sein Verhalten gegenüber seinem Geschäftspartner Gerber oder der Mord der Katze von Lucille von außen als ein Kontrollverlust interpretiert werden konnte, bildet Blanks Erläuterung an dieser Stelle einen weiteren Ansatz für sein Verständnis zu seinen Taten. Er stimmt mit seiner Aussage der Außensicht zu, dass er seine Kontrolle verloren hat. Es ist jedoch wichtig miteinzubeziehen, dass während Blank sich der Meinung ist, dass es an den Pilzen liegt, dass sich die Zeichen seines Kontrollverlustes schon davor auftreten. Man kann nämlich bereits bei der Fusionsverhandlung, während der er Dr. Fluri mehrere Male beschimpft und in den Selbstmord treibt, oder bei seinem starren Verhalten gegenüber Evelyn und ihr Umfeld sehen, dass sie Vorausdeutungen für das Bevorstehende sind. Diese sind vor Blanks Pilz-Trip geschehen und zeigen daher, dass sich diese Charakterveränderung nicht mit ihrer Gesamtheit auf die Halluzinogene schieben lässt, wie Blank es sieht.

Die Analyse der Charakterisierung durch Figurenrede im Roman macht deutlich, dass sie eher mittels außersprachlichen Figurenhandlungen und indirekter Charakterisierungen erfolgen. Statt direkter Charakterisierungen sind Erzählerkommentare und Handlungen in der charakterisierenden Funktion in dem Vordergrund. Die Beschreibung des Sprechakts der Figuren wird außerdem häufig bezüglich des Volumens geschildert und von dem Erzähler gewertet. Dies führt in manchen Szenen dazu, dass die fiktive Realität in Frage gestellt werden kann.

Im Vergleich zum Roman kommt im Film die direkte und indirekte Charakterisierung durch Sprache weniger im Einsatz. Sowohl die Figuren als auch eine Erzählerstimme sagen nicht explizit, wer und wie sie sind. Die Handlung zeigt stattdessen was für Figuren sie sind. Deshalb können nur wenige Charakterisierungen

festgestellt werden. In der Analyse wird jedoch deutlich, dass die indirekte Charakterisierung dominiert.

Es kommt zum Beispiel auch in der Verfilmung zu einer Szene wie im Roman, in der Blank die Ausstellung von Evelyn besucht. Dort werden die Werke kommentiert und Blank ahmt sarkastisch die anderen Teilnehmer nach:

Evelyn: Wie gefällt euch jetzt die neue Serie?
Ruth: Als ob man mittendrin steht. Ein sinnlicher Genuss.
Jan: Ja genau, die Augen suchen und werden nicht satt, oder?
Blank: Ja, eine unberührte Urzeit voller Lebenskraft und Unschuld.
Ruth: Auf den Punkt. Wer die Kunst begreifen will, muss in den Wald gehen.
[Rick, 2015: 0:06:27-0:07:19]

Evelyn, die Blanks spöttische Intention sofort erkennt, möchte ihn loswerden, denn Blank benimmt sich spöttisch und hat seinen Spaß mit der Situation. Er erscheint als eine Figur, die die Kunst bzw. die Ausstellung nicht als wertvoll oder interessant empfindet und ist deshalb mit seinem Kommentar, dass das Gemälde „eine unberührte Urzeit voller Lebenskraft und Unschuld“ ausdrücke, nicht ernst. Sein Ton und seine Mimik machen deutlich, dass es nicht seinem normalen Sprechverhalten entspricht. Er rollt nämlich seine Augen und redet langsamer als sonst. Deshalb kann man die indirekte Charakterisierung erfassen, dass Blank spöttisch und unzufrieden von Evelyns Freunden und deren Verhältnis zur Kunst ist.

Ähnliche Ausdrücke zeigt er auch bei einem anderen Zusammenkommen mit Evelyn und ihren Freunden, als sie eine Zeit später nach dem Selbstmord von Dr. Fluri, Jans Geburtstag in einem Restaurant feiern.

Kellner: Mit einem Glückwunsch unser Herbstwind, Butterbiskuitblätter mit Waldhimbeergelee und französischer Creme auf Maronenmürbteig.
Ruth: Alles Liebe zum Geburtstag mein Schatz.
Auspusten?
Und? Was hast du dir gewünscht?
Jan: Dass alles so bleibt, wie es ist.
Blank: Auf den Stillstand. [Rick, 2015: 0:16:30-0:17:55]

Abbildung 24: Geburtstagsfeier von Jan (Rick, 2015)



Während der Kellner an den Tisch kommt und mit einem französischen Akzent die Geburtstagsstorte präsentiert, trinkt Blank seinen Kaffee schnell aus und schaut sich unzufrieden um. Sein desinteressierter Blick wird zum visuellen Fokus, als die extravaganten Zutaten aufgezählt werden. Seine Emotion wird noch deutlicher, wenn Jan sich wünscht, „dass alles so bleibt, wie es ist“ und Blank daraufhin „Auf den Stillstand“ sagt. Denn obwohl Jans Wunsch ein positiver Wunsch ist, weist Blank mit Stillstand auf negative Konnotationen, wie zum Beispiel auf den Tod. Er zeigt mit diesem Sprachverhalten sowie seinen Gesichtsausdrücken, dass er sich nicht gehörig empfindet. Obwohl er mit seinem Toast sich gestisch anpasst, erscheint sein sprachlicher Ausdruck als ungeeignet. Der sprachliche Ausdruck erweist sich in dieser Szene deshalb als ein Ansatz für die indirekte Charakterisierung. Sie reflektiert, was der Zuschauer durch das optische von Blank interpretiert. Seine Unzufriedenheit wird durch das Schauspiel visuell und durch seine Rede auditiv vermittelt.

Weitere Charakterisierungen sind am Gespräch zwischen Blank und Lucille festzustellen. Blank erklärt ihr, dass es ihm nicht gut geht:

Blank:	Lucille, irgendwas stimmt nicht mit mir.
Lucille:	Was meinst du damit?
Blank:	Ich weiß es nicht. Seit diesen...
	Sorry. Seit diesen Pilzen, seit dem Abend wo ich dich da geschlagen hab'...
Lucille:	Jetzt vergiss das doch mal, das war der Trip.
Blank:	Was ist, wenn ich auf dem Trip hängengeblieben bin?
Lucille:	Ne.
Blank:	Ja, so was gibt's doch. So was sagt man doch.
Lucille:	Das sähe wirklich ganz anders aus.
Blank:	Ich hab' meine Hemmschwelle verloren.
	Ich weiß nicht was passiert ist. Ich mach Dinge, die ich ...
	Ich mach Dinge, ohne nachzudenken, die ich früher niemals in meinem Leben getan hätte.
Lucille:	Ja, das ist doch erstmal nichts Schlechtes.

Blank: Sag mal hörst du mir nicht zu oder was? [Schreit:] Ich versuch dir verdammt noch mal zu erklären, dass es mir scheiße geht, okay?
Lucille: Du hast kein Grund mich anzuschreien. [0:43:26-0:44:18]

In diesem Dialog öffnet sich Blank über seine Charakterveränderungen und Gefühle. Es sind die direkten Charakterisierungen, dass Blank seine Hemmschwelle verloren hat und sich nicht wie früher fühlt, zu bestimmen. Die bis zu dieser Szene geschehenen Taten (der Mord der Katze und der von ihm verursachte Autounfall) werden zwar Lucille nicht explizit genannt oder zugegeben, aber die Zuschauer sind sich bewusst, was Blank mit ‚Dinge‘ meint und hört von ihm zum ersten Mal, wie er sich darüber fühlt und wie er sein Handeln sieht. Er äußert sich über seine Unzufriedenheit, was nun sein Versuch, die Wirkungen rückgängig zu machen, sprachlich herüberbringt. Bis zu dieser Stelle deutet zwar sein Handeln auf seine Sichtweise über sich selbst weist, jedoch sind keine vorherigen sprachlichen Äußerungen vorhanden, die diese formulieren. Deshalb kann aus diesem Dialog abgeleitet werden, dass die Reflektion eine direkte Charakterisierung leistet.

In diesem Dialog tritt auch hervor, was Lucille über die genannten Veränderungen denkt. Blank meint mit den Dingen, die er früher nicht machen würde, die Gewalttaten und Mordtaten. Jedoch macht Lucille wegen ihrem Unwissen den naiven Kommentar, dass dies nichts Schlechtes sein muss. Im Zusammenhang mit ihrer Meinung über Blanks Trip und welches geringe Ausmaß die Wirkungen der Pilze haben können, erscheint sie als verständnislos gegenüber Blank. Im Weiteren wird jedoch klar, dass die Pilze in Wahrheit keine charakterverändernden Wirkungen haben, was dieser Charakterisierung über Lucille widerspricht. Es besteht eine Doppeldeutigkeit, als sie in einem Streit sagt, dass „so ein Pilz doch nur das hervor [holt], was sowieso in [ihm] steckt“ [0:50:39-0:52:52]. Denn obwohl sie keine Wirkung haben, wie die Laborergebnisse von Wenger hervorbringen, lösen die Pilze Blanks Charakterveränderung aus. Daher kann erkannt werden, dass die negative Charakterisierung in dieser Szene täuschend ist, weil sich im Laufe der Handlung aufklärt, dass ihre Anmerkungen korrekt sind.

Diese direkten Charakterisierungen von Blank und Lucille werden außerdem von dem Sprachverhalten der Figuren unterstützt, denn es ist hinzuzufügen, dass das

Gespräch überwiegend ruhig und in einem niedrigen Volumen abläuft. Lucille hält ihr gelassenen Ton ein, jedoch schreit Blank sie an, sobald er empfindet nicht verstanden zu werden. Mit seiner zunehmenden Tonstärke schlägt Blank gleichzeitig auf den Tisch. Daraus kann abgeleitet werden, dass im Zusammenhang mit dem sprachlichen Inhalt, die indirekten Charakterisierungen erfolgen, dass Lucille gelassen und selbstsicher ist und dahingegen Blank wütend und verzweifelt erscheint.

Blank zeigt dieselbe emotionale Reaktion bei dem Gespräch in Wengers Praxis. Nachdem er ihm erzählt, dass er Lucilles Katze getötet hat erklärt er die Veränderungen, die er bemerkt hat:

Wenger: Gibt es was, was du mir bisher nicht erzählt hast?
Blank: Ich... Ich hab' die Katze von Lucille umgebracht Fred.
Die hat mich genervt. Da hab' ich sie gepackt und ihr den Hals umgedreht.
Einfach so.
Wenger: Und sonst?
Blank: Bäume ziehen mich an. Der Wald beruhigt mich.
Wenger: Als ein Psychiater rate ich dir zu einer Therapie.
Blank: Und als mein Freund?
Wenger: Auf deinen Psychiater zu hören.
Blank: Ich brauche Hilfe, Mann. Jetzt! [0:45:21-0:47:15]

Wie bei dem Dialog mit Lucille öffnet sich Blank über die Folgen des Pilzkonsums. Jedoch unterscheidet sich die Dynamik darin, dass Wenger als kein urteilender Freund, sondern als ein Psychiater mit ihm spricht. Dies wird dadurch unterstützt, indem sie sich in der Praxis von Wenger befinden. Wengers Sprachverhalten zeigt eine Professionalität, weil er ihn nicht urteilt als Blank erzählt, dass er die Katze getötet hat. Anstatt ihn zu kritisieren, fragt er ihn ruhig, was er ihm sonst nicht erzählt hat und empfiehlt ihm danach zu einer Therapie. Diese resultieren die indirekte Charakterisierung, dass Wenger in seinem Beruf als Psychiater professionell ist, wobei auch die direkte Charakterisierung über seinem Beruf stattfindet, indem er in seiner Rede auch selbst die Aussage macht: „Als ein Psychiater“.

Blank gesteht in diesem Gespräch zwar den Mord der Katze, jedoch nicht den Autounfall, den er verursacht hat. Stattdessen schaut Blank auf das Bild von einem

Wald, dass Wenger von der Ausstellung gekauft hat (Abb. 25.) und geht über zu seinem Verhältnis zur Natur. In der filmischen Handlung gibt es viele Szenen, die zeigen wie der Wald ihn anzieht, wie z.B. seine Spaziergänge in der Natur während seines Trips oder die Jagd mit Pius Ott.

Abbildung 25: Blank ist in Wengers Praxis (Rick, 2015)



Obwohl Blank dies als eine Veränderung, die von seinem Pilz-Trip abhängt, präsentiert, wird bei der Handlungsfolge deutlich, dass dieses Verhalten schon zuvor auftritt, denn er geht bereits nach der Beerdigung von Dr. Fluri in den Wald, was vor seinem Konsum liegt. Seine Wahrnehmung bzw. Präsentation von den Geschehen stimmen deshalb nicht mit der fiktiven Realität überein. Außerdem kann diese Diskrepanz im Zusammenhang mit seinem Verheimlichen des Autounfalls als eine bewusste oder unbewusste Manipulation über seinen Zustand verstanden werden. Blanks Sprachverhalten zeigt – mit den Dingen die er nicht sagt, sein Themenübergang von Mord zu Wald, sowie wie die Diskrepanz des Gesagten –, dass er sich der Krise nicht vollkommen stellen kann. Stattdessen unterdrückt er Teile seiner Erfahrungen. Seine Reaktion auf Wengers Ratschlag ist laut, aggressiv und frustriert. Diese indirekten Charakterisierungen, die durch die Emotionen in seiner Stimme erfolgen, kommen zusammen mit seiner Hastigkeit, die er mit seiner Aussage direkt charakterisiert.

Im Gegensatz zu Wenger urteilt Joe Gasser Blank und macht negative direkte Charakterisierungen über ihn. Blank stürmt in Gassers Hütte, um Informationen über

den kleinen Pilzen zu bekommen. Es kommt zu einem Streit und zu Handgreiflichkeiten, als Blank von dem Unwissen und der Nachlässigkeit von Gasser und Shiva erfährt. Gasser hält danach eine Rede, die bereits im Rahmen der Geräusche abgehandelt wurde (s.: 121). Die Urteile, die Gasser über ihn macht zeigen jedoch wichtige Bemerkungen der Figur.

Gasser: Hör zu Man. Das war ein Versehen. So was passiert halt. So ist das Leben. Für wen hältst du dich eigentlich? So 'n abgewichsten Obermacker. Ich meine, du kommst hier her. Ziehst dir mein Stoff rein, schlägst meine Gäste. Du sagst nicht ‚Danke‘ du legst kein Euro hin und tust als hättest du Ahnung von Irgendwas. Aber du hast keine Ahnung von überhaupt Etwas. Nichts. So 'n pervertiertes arschloch wie du hat Garnichts anderes verdient als 'n Horrortrip. [0:47:16-0:50:24]

In Gassers Rede kann erfasst werden, dass er sich zuerst entschuldigt, seine Mitwirkung simplifiziert und danach das Geschehen verallgemeinert. Sein Ton ändert sich an dieser Stelle drastisch, sowohl in seinen Äußerungen als auch in seiner Stimme. Er wirkt beleidigend als er die Erfahrung, die er bei dem Zusammenkommen für die Pilz-Einnahme gemacht hat, aus seiner Sicht schildert. Für Gasser ist Blank arrogant, egoistisch, handgreiflich und borniert. Er sagt diese Entschlüsse zwar nicht explizit, aber weist auf diese Charakteristiken, indem er nennt, wie sich Blank benommen hat. Zu beachten ist, dass dies die Sichtweise von Gasser ist und, dass außer die Handgreiflichkeit und der gemeinsame Konsum von seinen Pilzen nicht offen ist, ob er sich besserwisserisch benommen hat und nicht gezahlt hat, weil in den Szenen des Besuchs diese Ereignisse nicht gezeigt oder angedeutet sind. Deshalb kann aus Gassers Rede entweder angenommen werden, dass es entweder in Ellipsen zu diesen Taten gekommen ist, dass es Gassers individuelle Vorurteile und Erwartungen gegenüber Blank sind oder, dass er im Unrecht liegt und er die negative Erfahrung mit ihm überspitzt. Die Wahrscheinlichkeit des letzteren liegt jedoch höher, weil der Film an keinen anderen Stellen Ellipsen mit Erzählungen anderer Figuren füllt. Stattdessen werden bereits visuell und auditiv geschilderte Ereignisse, später in der filmischen Narration von Figuren aus ihrer Sicht nacherzählt. Deshalb erscheint es in dieser Rede, dass Gasser sich aufregt und dadurch die Beschuldigungen hochspielt. Diese Annahme

kann auch mit dem Ablauf der Rede – von der Entschuldigung zur Beschuldigung – unterstützt werden, weil auch dies die Aufregung impliziert. Man kann also feststellen, dass sie die indirekte Charakterisierung macht, dass Gasser aufgeregt und daher täuschend ist. Die direkten Charakterisierungen, die Gasser über Blank macht, sind, wie erörtert, rein aus seiner Sicht und unausgeglichen. Deshalb sind diese Aussagen als Gassers eigene direkte Charakterisierungen über Blank zu verstehen.

Die einzige begründbare direkte Charakterisierung, die er macht, ist, dass er Handgreiflich ist. Diese Charakterisierung gewinnt eine besondere Bedeutung, wenn man betrachtet, dass Gasser die erste Figur ist, die sprachlich zeigt, dass Blank für ihn einen schlechten Leumund hat, weil er Lucille geschlagen hat. Bis zu diesem Moment gibt es keine Konfrontation, in dem Blank für sein Handeln verantwortlich gesehen wird. Sogar Lucille sieht es nur als ein Trip [Rick, 2015: 0:43:26-0:44:18] und rechtfertigt seine Tat mit den Wirkungen der Pilze.

Gassers Beschuldigung gefällt Blank nicht, worauf er mehrere Male „halt deine Fresse!“ schreit und ihn erdrosselt. Auch hier wird an seinen Worten deutlich, dass er die Realität unterdrückt. Er zeigt, dass er seinen gefährlichen und negativen Zustand nicht annehmen möchte. Jedoch berechtigt er mit dem Mord von Gasser wieder die Charakterisierung, dass er handgreiflich ist, was für die Handlung diesen Fakt weiteraufbaut, dass Blank gefährlich ist. Einen Gegensatz schafft jedoch seine plötzliche Reaktion nach dem Tod, denn Blank versucht ihn wiederzubeleben. Dies gelingt ihm jedoch nicht.

Auf derselben Art benimmt sich Blank in dem darauffolgenden Gespräch gegenüber Lucille. Blank macht sagt zwar, dass er seinen Zustand ändern möchte, jedoch kann er seine Kontrolle nicht behalten, wenn ihm gesagt bzw. angedeutet wird, dass er in Tatsache derjenige ist, der er nicht sein möchte.

Blank:	Lucille, ich hatte recht. Es war dieser Scheiß-Trip.
Lucille:	Ach komm, fängst du jetzt schonwieder damit an?
Blank:	Du verstehst es nicht. Bei mir war ein anderer Pilz dazwischen.
Lucille:	So ‘n Quatsch. Als nächstes gibst du mir die Schuld, weil ich dich da mithingenommen hab.

Blank: Hör zu! Jetzt hör mir mal zu!
 Entschuldigung, wenn ich diesen Pilz finde...
 Dann kann ich's wieder rückgängig machen. Dann wird alles wieder gut.

Lucille: Was willst du denn bitte rückgängig machen?
 So ein Pilz holt doch nur das hervor, was sowieso in dir steckt.

Blank: Warum sagst du das? Warum sagst du das?

Lucille: Weil es so ist.

Blank: Soll das heißen, dass ich schon immer ein Monster war?
 Soll das heißen, dass ich schon immer ein Monster war?

Lucille: Fass mich nicht an! Und verpiss dich. Pack deine Sachen und hau ab.

Pat: Lucille, ist alles okay?

Lucille: Ja. Alles okay.
 Schlüssel! Komm!

Blank: Es tut mir leid. [0:50:39-0:52:52]

Blank glaubt mit demselben Pilz die Wirkungen rückgängig machen zu können, aber Lucille glaubt nicht, dass es etwas gäbe, das man rückgängig machen kann. Sie ist der Meinung, dass es nicht die Pilze sind, sondern Blanks wahrer Charakter ist. Mit ihrer Äußerung „So ein Pilz holt doch nur das hervor, was sowieso in dir steckt“, macht sie die direkte Charakterisierung über Blank, dass er gefährlich, gewalttätig und kaltblütig ist. Obwohl sie diese Eigenschaften nicht explizit nennt, sind es die scheinbaren Veränderungen, die die Narration wiederholend zeigt und Konflikte auslösen. Wie bei dem Gespräch mit Gasser, kann Blank diese Andeutung nicht tolerieren. Mit seiner rhetorischen Frage „Soll das heißen, dass ich schon immer ein Monster war?“ macht er eine direkte Charakterisierung über sich selbst und wird handgreiflich, indem er sie am Hals packt. Lucille wehrt sich und wirft ihn aus dem Haus.

Man kann beobachten, dass Blank ein Verhaltensmuster einhält. Zuerst handelt es sich um eine Lösung für seine Probleme. Die Reaktion, die er erhält, ist, dass es keine lösbaren Probleme sind, wie er es versteht. Diese Perspektive hetzt ihn auf und er greift die gegenüberstehende Person an. Sobald er sich beruhigt und seiner Tat bewusst erscheint, bereut er es. Der Dialog zeigt sich als ein wichtiger Bestandteil, gar Auslöser, dieser Handlungsfolgen.

Eine Veränderung ist bei dem Dialog zwischen Blank und Evelyn zu beobachten. Evelyn besucht ihn vor dem Hotel, in das er eingezogen ist und begleitet ihn von dort aus in den Wald.

Evelyn: Bist du okay?
 Blank: Ja?
 Evelyn: Bist du okay?
 Blank: Ja! Evelyn geh jetzt bitte.
 Ist wirklich besser, wenn du gehst, okay? Jetzt.
 Evelyn: Wohin soll ich denn hingehen?
 Blank: Ist mir scheißegal. Geh einfach jetzt, bitte.
 Evelyn: Jetzt sag mir doch mal was los ist mit dir!
 Blank: Halt deine Fresse!
 [weint] Ich weiß es selber nicht. Ich mach Sachen die ich nicht machen will.
 Ich tue Menschen weh. Ich bin nicht mehr bei mir, ich hab' mich verloren.
 Jetzt geh bitte. Geh jetzt bitte.
 Evelyn: Nein.
 Blank: Verdammt nochmal verpiss dich jetzt!
 Evelyn, bitte geh, verpiss dich jetzt. Ich tue dir was an, verpiss dich.
 Ich drück dir das Ding in dein scheiß Gesicht.
 Verpiss dich! Lauf du Fotze! [1:02:26-1:03:57]

Evelyn möchte wissen, was Blank hat. Weinend erklärt er ihr von seinem Zustand. Er macht die direkten Charakterisierungen über sich, dass er Menschen weh tut und sich verloren hat. Dies sind keine neuen Eigenschaften, die verbal vermittelt werden, sondern eher erweiterte Eigenbeschreibungen. Bei einem Überblick wird nämlich deutlich, dass er auch zuvor meinte, dass er seine Hemmschwelle verloren hat [Rick, 2015: 0:43:26-0:44:18] und auch Gasser und Lucille haben Blank als gefährlich charakterisiert. Der Unterschied ist jedoch, dass er sich seiner Situation bewusst agiert. Er warnt Evelyn und sagt, dass sie gehen soll, bevor es zu einer Eskalation kommt. Sie weigert sich und Blank wird lauter und aggressiver. Dennoch schlägt sich in seinem sprachlichen als auch visuellen Handeln nieder, dass er versucht es zu verhindern, Menschen weh zu tun.

Blanks Kontrollverlust wird im Handlungsstrang der Fusion ebenfalls sprachlich Charakterisiert. Pius Ott und Blanks Kollegen Von Berg, Geiger und Gerber diskutieren über Blanks vermutlichen Selbstmord. Ott äußert sich zu den Gerüchten, und sagt: „Der Blank, den ich kennengelernt hab, hat nur die Kontrolle verloren“ [1:20:31-1:21:03] und glaubt nicht, dass er sich das Leben genommen hat. Außer der Wiederholung derselben Charakterisierung, dass er „nur die Kontrolle verloren“ hat, ist an dieser Anmerkung interessant, dass sie von Ott gemacht wird, weil bisher diese

Charakterveränderung nur von Blank geäußert wurde. Im Weiteren ist zu bemerken, dass an keiner Stelle Blank selbst es Ott sagt. Dies deutet darauf, dass Ott diese Beobachtung selbst gemacht hat und die Meinung von Blank teilt, während die anderen Figuren in Blanks Leben nicht der Sicht sind. Man kann in dieser Aussage deshalb erkennen, dass die zwei Figuren sich in ihrer Art ähnlich sind. Die Ähnlichkeit zeigt sich auch in der Handlung mehrere Male, wie zum Beispiel in ihrer Kaltblütigkeit und Zielstrebigkeit in der Fusion sowie in ihrer Nähe in der Jagdszene.

Nachdem sich Blank im Wald versteckt, gibt es keine weiteren Dialoge [1:25:49-1:33:04]. Bei dem Zweikampf zwischen Ott und Blank wird dennoch deutlich, dass die – sich auch in der Sprache sich niedergeschlagene – Ähnlichkeit der Figuren ein wichtiger Teil des Kampfes ist. Nun möchte Blank jedoch das Gute bzw. Richtige tun. Denn indem er die Fusion verhindert, kann er MS-Kranke vor dem Tod schützen, denn eine wissenschaftliche Studie habe bewiesen, dass das Medikament, die Firma auf den Markt bringen möchte, tödliche Nebenwirkungen hat. Ott ist dahingegen dort, um Blank davor zu stoppen und um sich für den Schlag zu rächen. Beide agieren mit Zügigkeit, Zielstrebigkeit, Aggression und Gewalt. Als es jedoch zu dem Moment kommt, in welchem Blank die Möglichkeit hat Ott mit dem Jagdmesser zu erstechen, tut er es nicht. Er handelt nicht wie es auf dem Messer steht. Er zögert und folgt nicht seinem Instinkt, was seine Befreiung von seinem Kontrollverlust symbolisiert. Er befreit sich von den Eigenschaften die er mit Ott teilt.

Abbildung 26: Ott sieht sich den ausgestopften Wolf an. (Rick, 2015)



In diesem Konflikt tritt Ott als eine Figur auf, die im Gegensatz zu Blank, von den angeführten Eigenschaften zufrieden bzw. stolz ist. Dies zeigt sich zum Beispiel mit dem ausgestopften Wolf, den Ott gejagt hat, weil er „in [s]einen Wäldern herumgewildert“ ist und, weil er dort für „das Gleichgewicht der Natur zuständig“ sei (s. Abb. 26.). Diese Aussage über seine Macht deutet das Ende des Filmes voraus, weil auch am Ende Ott Blank tötet. In diesem Zusammenhang ist Blank der Wolf, der in Otts Wäldern herumwildert, weil er gegen die Fusion interveniert.

Die Analyse der Sprache im Film zeigt, dass die Figurenrede eine begleitende charakterisierende Funktion erfüllt. Es werden mit der Sprache häufig auf bereits geschehene Handlungen verwiesen. Diese offenbaren dabei auch die Perspektive der Figuren. Es werden auch innere Vorgänge in Sprache übersetzt und damit konkreter. Außerdem tritt hervor, dass die Charakterisierung der Hauptfigur dominiert, während nur wenige für die Nebenfiguren erstellt sind. Im Vergleich zu der direkten Charakterisierung gibt es nur wenige indirekte Charakterisierungen. Außerdem ist zu bemerken, dass das Sprachverhalten in Einklang mit dem Sprachinhalt sowie dem Handeln der Figuren ist. Daraus kann abgeleitet werden, dass die visuelle Vermittlung und die auditive Vermittlung von Sprache gemeinsam wirken.

Die Sprache im Roman und Film zeigen viele Unterschiede, die die Narration beeinflussen. Der größte Unterschied ist, dass im Roman der Erzähler die Stimmen der Figuren wertet, während im Film wegen der direkten Vermittlung durch die Sprachaktualisierung keine Wertung erfolgt. Der Romanerzähler nutzt neben der zitierten Figurenrede, das Erzählen über das Reden für Charakterisierungen. Jedoch zeigt sich in der Analyse, dass seine Multiperspektivität zu einer Unzuverlässigkeit führt. Im Film ist es dahingegen dem Zuschauer überlassen, die Intention und Gefühle des Sprechers zu interpretieren. Ein weiterer Unterschied ist, dass der Roman zu Charakterisierungen von mehreren Figuren tendiert, wohingegen im Film besonders die direkten Charakterisierungen meistens Blank betreffen. Eine Gemeinsamkeit, die die beide Werke aufweisen, ist, dass die Figuren in ihren Reden vergangene Geschehen aus ihrer Sicht schildern, welches ihnen die Gelegenheit gibt, direkte Charakterisierungen zu machen. Diese können über sich selbst oder andere Figuren sein. Außerdem ist sowohl im Roman als auch im Film zu beobachten, dass die

Charakterisierungen, die die Figuren bilden, mit der Handlung meistens übereinstimmen. Ein medienspezifischer Unterschied ist, dass im Film die Sprache auch bei Übergängen zwischen Szenen genutzt wird, während dies im Roman nicht der Fall ist. Stattdessen ist das Verhältnis der Sprache und der Räumlichkeit im Roman eher durch das Volumen der Figurenrede angedeutet, indem zum Beispiel eine Distanz geschaffen wird, wenn Blank hinterherschreit (s. Suter, 2001: 190) oder das Murmeln von Protagonisten Nähe erzeugt (s. Suter, 2001: 11, 68, 251, 276). Der narrative Beitrag der Sprache erweist sich sowohl im Roman als auch im Film bis zu Blanks Flucht in den Wald als stark, weil die Figuren durch Dialoge die Handlung sowohl aufbauen – indem sie Teil der Handlung sind und Bevorstehendes vordeuten –, als auch auslösen – wie die Informationen die die Protagonisten erhalten und dementsprechend reagieren.

3.4.4. Stille im Roman und Film

Den letzten Teil bildet die Analyse der Stille im Roman und Film. Hier wird die Abwesenheit von Musik, Geräuschen und Sprache untersucht, um die dadurch erzeugte Wirkung zu identifizieren. Es ist üblich, dass die Wirkung der Stille häufig nach lauten Szenen stärker erscheint. Die kann jedoch variieren, indem sie beispielsweise Angst, Spannung aber auch Ruhe auslöst. Die Wirkungen werden deshalb anhand der Analyse hervorgebracht.

Im Roman tritt die Stille das erste Mal nach dem Autounfall, den Blank verursacht, hervor.

Die Scheinwerfer des entgegenkommenden Wagens trafen das Coupé neben Blank. Für Sekundenbruchteile konnte er das Gesicht eines dicklichen jungen Mannes erkennen. Blank trat aufs Gas. Hinter ihm hörte er einen Knall wie eine Explosion. Dann war es still. Nur das leise Summen der Klimaanlage. Urs Blank stellte das Radio an. Ein klassischer Sender spielte Haydn. (Suter, 2001: 101)

In dieser Passage wird der Unfallmoment geschildert. Neben den Geschehen werden auch über die auditiven Instanzen der Diegese erzählt. Dies geschieht vorerst dadurch, indem Blank derjenige ist, der „einen Knall wie eine Exposition“ (Suter, 2001: 101) hört. Statt einer indirekten Schilderung wie in diesem Satz, folgt nach

einem Knall in der folgenden Passage eine Stille. Dies ist eine filmähnliche auditive Folge von Lärm auf Stille, denn es sind zwei Extreme. In dieser Stelle lässt sich die Stille als ein Ende verstehen. Als das Ende des Autorennens sowie der Leben der Fahrer, die den Knall nicht überlebt haben. Dies impliziert auch der Vergleich des Knalls zu einer Explosion. Das deren Motor oder Stimmen nicht zu hören sind erhöht ebenfalls die Wahrscheinlichkeit deren Todes. Deshalb ist die Stille eher verstörend und schockierend, wie es auch für Blank zu sein scheint, denn auch seine Reaktion auf die Stille ist abweichend, weil er das Radio einstellt. Die klassische Musik von Haydn (für die Wirkung der Musik s.: 3.4.1.) schafft wiederum den Übergang zu aktiven auditiven Instanzen in der Diegese.

Diese Szene setzt auch in der Verfilmung die Stille in den Einsatz. Blank fährt nachts auf der Autobahn und sieht, dass ein Auto hinter ihm blinkt. Zuerst geht er darauf nicht ein, aber der Fahrer provoziert ihn und überholt ihn. In diesem Moment hört Blank ein Pfeifen, welches zu einer spannenden Musik übergeht (s. Kapitel 3.4.2.). In Einheiten, die die Autos von der Außensicht zeigen, ertönen die Hintergrundgeräusche lauter. Die Musik endet noch während des Autorennens und die Kamera zeigt Blanks Ohr im Detail, während die Geräusche verstummen. Dies wird von einem Hupen des entgegenkommenden Autos unterbrochen. Die zwei Fahrer prallen zusammen, was deren Tod und einen lauten Krach verursacht. Blank hält sein Auto an und eine lange Stille beginnt. Auch hier ist ein starker Kontrast zwischen Lärm und Stille – wie im Roman – vorhanden. Im Gegensatz zur Narration des Romans steigt Blank jedoch aus, sieht sich beängstigt die zerstörten Autos an und unterbricht die Stille nicht mit einer Radiosendung. Stattdessen hört man, dass sich ein Wagen nähert und Blank flieht deswegen. Die Stille bedeutet in beiden Werken, dass es zu einem Ende gekommen ist. Die Fahrer überleben den Unfall nicht und Blank erkennt es, als er sich es ansieht und keine Stimmen zu hören sind. Deshalb kann die Stille hier ebenfalls als schockierend und verstörend empfunden werden.

Im Gegensatz zu der Stille als Schockeffekt, ist die Stille der Natur im Roman überwiegend beruhigend. Dies wird aus der Sicht von Blank deutlich, denn es heißt, dass er sich nach dem Wald sehnt und „seine Stille und seine Kühle“ (Suter, 2001: 224) braucht. Im Roman werden auch Beschreibungen gemacht, wie „der kleine

Bauernhof lag still da“ (Suter, 2001: 134), welche eine positive Bedeutung der Stille in der Natur für Blank aufbaut. Dies gründet eine wichtige Grundstruktur für das Verhältnis von Blank zu der Natur, welches zum dominierenden Handlungsraum der Narration wird.

Es war eine kühle, sternklare Septembernacht. Im Osten stand der abnehmende Mond über den stillen Wäldern der gegenüberliegenden Talseite. Es mußte kurz nach Mitternacht sein. Seine kleine Lichtung kam ihm vor wie der einzige sichere Ort auf der Welt. (Suter, 2001: 217)

Dieser Ausschnitt macht deutlich wie er sich in der Stille des Waldes sicher fühlt. Im Kontrast dazu hat sich bereits in der Geräusch-Analyse erwiesen, dass Naturgeräusche von Tieren und Lärm im Wald für ihn die Bedeutung einer kommenden Gefahr haben. Die Stille verstärkt deshalb das Gefühl der Sicherheit für Blank. Damit wird die Erzählung beeinflusst, indem die Stille auch für die Leser als eine beruhigende Instanz erscheint.

Die Stille zeigt sich als Zeichen der Sicherheit, wenn sich Blank in einem Haus in der Nähe des Waldes versteckt, um Nahrung zu finden. Als er von seinem Versteck aus den Geräuschen folgt, ist folgendes zu hören:

Die Tür knarrte, es wurde wieder dunkler. Kurz darauf sprang der Traktor an und entfernte sich. Als er nicht mehr zu hören war, fiel Blank die Stille auf. Es hatte aufgehört zu regnen. (Suter, 2001: 207)

Blank folgt den Geschehen durch die Geräusche. Er ordnet sie zu und bekommt zu verstehen, was die Einwohner des Hauses tun. Das Knarren der Tür und das leiser werdende Motorgeräusch weisen darauf, dass die Gefahr entdeckt zu werden behoben ist. Daraufhin wird die Absenz der Geräusche mit der Stille angeknüpft, denn sogar der Regen hat aufgehört. Die Stille ist hier primär als Zeichen der Sicherheit und aufgrund der Handlungsfolge als eine Erleichterung im Einsatz.

Diese Reihe von auditiven Ereignissen wird wiederholt. Nachdem Blank beim Schlaf eine Haselmaus weckt, tötet er es und ihm fällt die Stille auf (Suter, 2001: 224,

225). Die störende und angst auslösende Tonquelle endet und mit der Stille beginnt für Blank das Gefühl der Sicherheit.

Diese oder ähnliche Szenen sind im Film nicht vorhanden. Dennoch zeigt sich sowohl im Roman als auch im Film, dass während der Suche nach Blank, die Stille eine wichtige Funktion trägt.

Nachdem Ott im Roman den Entschluss macht, dass Blank sich im Wald versteckt, sucht er dort nach ihm. Die Suche ist in der Gestalt einer Jagd, denn ihn hat „das Jagdfieber [...] gepackt“ (Suter, 2001: 297). Es wird angemerkt, dass er leise sein muss, denn „falls Blank hier war, würde er ihn von weitem hören“ (Suter, 2001: 302), was ebenfalls auf die natürliche Stille des Waldes deutet. Ott versucht deshalb „möglichst wenig Lärm zu machen“ (Suter, 2001: 302). Blank achtet ebenfalls darauf sich „still zu verhalten“ (Suter, 2001: 312) und keine Geräusche zu machen. Dies führt zu einer aktiven Stille, während der Suche von Ott und Flucht von Blank.

Im Film ist die Jagd mit unterschiedlichen auditiven Mitteln gestaltet. Es sind Geräusche und Musik, aber auch die Stille im Einsatz. Die Stille funktioniert wie im Roman, um den Geräuschen zu folgen, die darauf weisen, wo die Figuren sind. Da es im Wald benebelt ist, sind sowohl für die Zuschauer als auch für die Figuren in einer informativen und konzentrierten Gestalt. Es ist eine Stille, in der nach einem Ton gesucht wird. Dies zeigt sich, als Blank auf Äste tritt und mit dem Klang die Stille unterbricht [1:27:22-1:27:51]. Die Spannung der Stille geht über zu der Spannung, der durch das Geräusch ausgelöst wird, denn Ott schießt in seine Richtung. Daraufhin steigern sich die Hintergrundgeräusche und eine spannende Musik beginnt.

Der Zweikampf ist rein mit leisen Hintergrundgeräuschen gestaltet. Die Konzentration liegt hier auf der visuellen Ebene, weil von der Begegnung von Blank und Ott an, auch für sie die Geräusche keine wichtige informative Funktion mehr tragen. Mit der Stille wird in dieser Szene keine weitere Bedeutung herangeführt. Stattdessen wirkt sie dazu, die Konzentration der Zuschauer auf den Kampf zu lenken, der aufgrund der Stille glaubwürdiger erscheint. Nahaufnahmen der Figuren, ihre lauter werdenden Atemzüge und Stöhnen erscheinen intensiver. Diese Wirkung wird mit der Stille und der Abwesenheit von Musik und Soundeffekten erzeugt.

Im Roman nimmt die Handlung vor dem Kampf eine andere Richtung ein. Blank findet nämlich den gesuchten Pilzen und nimmt es im Tipi ein. Danach erwacht er „von der Stille. Kein Vogel, kein Wind, kein Rascheln, kein Flugzeug in der Ferne. Kein Wasserfall“ (Suter, 2001: 309). Es ist bereits evaluiert, dass Blank Geräusche häufig aufwecken und in die Realität zurückrufen (s.: 3.4.2.), doch nach dem letzten Trip, weckt ihn stattdessen eine exzessive Stille. Die Bedeutung bleibt vorerst wage, doch die darauffolgenden Wiederholungen der Stille bilden ein noch tieferes und innerliches Gefühl der Sicherheit. Diesmal deutet sie darauf, dass er von den Wirkungen des ersten Pilzkonsums befreit ist. Es heißt: „Er war zu einem dünnen Rinnsal geworden, das lautlos dem Fels entlang in das Bassin floß. Als ob ihn jemand abgedreht hätte“ (Suter, 2001: 310) und „ein Habicht segelte lautlos über die Lichtung. Blank spürte, wie die Ruhe, die ihn umgab, sich langsam auch in seinem Inneren ausbreitete“ (Suter, 2001: 310). Er entwickelt sich zu der Ruhe selbst, die durch die Stille bzw. die Stille der Natur reflektiert wird. Dieser Vergleich und der gar leitmotivische Einsatz der Stille im Roman, dient zu einer Bedeutungskonstellation die das Innere von Blank reflektiert. Sie entwickelt sich von dem Gefühl der Ruhe in seiner Umgebung, zu einer Ruhe in seinem Inneren, die er nach dem letzten Pilz-Konsum erreicht.

Die Analyse der Stille im Roman und Film zeigt, dass es als ein Mittel mit ähnlichen Wirkungen eingesetzt wird. Sie funktioniert in beiden Werken, nach einem lauten Lärm als ein Schockeffekt. In den Wald-Szenen hat die Stille jedoch eine informierende und Spannung auslösende Funktion. Im Roman wird ein persönlicher Bezug von Blank zu der Stille aufgebaut, der in der Verfilmung nicht vorhanden ist. Die Stille entwickelt sich besonders zum Schluss der Romanhandlung zu einem leitmotivischen Symbol, das als ein Zeichen für die innere Befreiung steht.

FAZIT

Diese Arbeit hat sich mit der Frage, welche narrative Wirkungen die Darstellung von Klang in Martin Suters Roman *Die dunkle Seite des Mondes* haben. Es wurde davon ausgegangen, dass Musik, Geräusche und Sprache im Roman – wie im Medium Film – einen wichtigen Beitrag für die Narration leisten. Um dieser Hypothese nachzugehen, wurde im ersten Kapitel dieser Arbeit ein Überblick auf das literatur-, film-, musik- und medienwissenschaftliche Forschungsstand gegeben, um Methoden und Theorien für die Analyse von auditiven Phänomenen in den Vorschein zu bringen. Dabei hat sich erwiesen, dass sich zwar die Filmwissenschaft als Vorreiter in der narrativen Musikforschung zeigt, es aber noch Entfaltungsmöglichkeiten in ihrem Bezug zu der Erzähltheorie gibt, weil sie sich noch von der Unterscheidung zwischen diegetischem und nicht-diegetischem Ton weiterzuentwickeln hat. Filmtheoretische Arbeiten differenzieren zwar zwischen Musik, Geräusch und Sprache, jedoch hat sich gezeigt, dass in der Praxis der Schwerpunkt auf der Musik liegt. Der geringe Umfang an literaturwissenschaftlichen Studien zu auditiven Phänomenen ergab das gleiche Resultat, dass sie sich im Vergleich zu der Analyse von Geräusch und Sprache, sich die Studien eher der Musik in literarischen Werken widmen. Aus diesem Grunde wurden in Kapitel II Filmmusik-Theorien von Claudia Bullerjahn (2014) und Claudia Gorbman (1987) mit Irina O. Rajewskys (2002) Beitrag zu intermedialen Bezügen ergänzt und versucht, ein Modell für die vergleichende Film- und Romananalyse zu entwickeln. Das Modell umfasst ein Instrumentarium für die Untersuchung von Musik, Geräusch und Sprache im Film und Roman und wurde um die Stille erweitert. Nach einer Erklärung zur Filmanalyse, wurden die ursprünglich filmwissenschaftliche Methode und Ansätze zur Intermedialität an Auszügen aus verschiedenen Romanen erprobt. Kapitel III bildet die vergleichende Analyse des Romans *Die Dunkle Seite des Mondes* und dessen gleichnamigen Verfilmung. Hier sind die im Modell herangeführten Analyseschritte und Grundlagen angewandt, die hervorbringen, welchen narrativen Beitrag die Darstellungen von auditiven Phänomenen im Roman und die auditive Ebene im Film hat.

Wie René Wellek und Austin Warren in *Theorie of Literatur* (1954: 139) unterstreichen, ist ein angemessenes begriffliches und methodisches Instrumentarium

für einen Vergleich zweier verschiedener Künste (bzw. Medien) unabdingbar. Dieses Instrumentarium muss sich auf die Zeichensysteme der Medien beziehen. Da sich die zu vergleichenden Roman- und Filmanalysen nur in einem begrenzten Maße und meistens teilweise den auditiven Instanzen der Diegese annähern, wurde in der vorliegenden Studie ein Modell vorgeschlagen, dass die Analyse der auditiven Ebene im Film und der Darstellungen auditiver Phänomene im Roman erweitert. Um die Fruchtbarkeit des Modells herauszufinden, wurden die auditiven Erzeugnisse im Film und Roman untersucht und ihre narrative Wirkung ausfindig gemacht. Dazu wurden sukzessiv Musik, Geräusche, Sprache und als Ergänzung, die Stille als narrative Instrumente in beiden Werken untersucht. Die Analyseergebnisse und interessante Erkenntnisse werden nun zusammengefasst und im Anschluss das Modell revidiert.

Die Unterscheidung von On-Ton und Off-Ton ist ein Hauptanalysekriterium für den Ton im Film. Bei der Untersuchung dieses Aspektes stellte sich heraus, dass im Roman und Film eine deutliche Grenze zwischen diegetischem und extradiegetischem Ton besteht. Es wurde in beiden Werken relativ klar angedeutet, aus welcher Ebene Musik, Geräusche und Sprache stammen. Wie sich in der Geräusch-Analyse des Films erwiesen hat, wird nur ein Geräusch zwischen Ebenen eingesetzt, indem sie vorerst nicht genau zugeordnet werden kann. Darüber hinaus sind in der Verfilmung die Musik, Geräusche und Sprache mit nur wenigen Ausnahmen überwiegend On-Töne.

Die Musikanalyse hat hervorgebracht, dass intermediale Bezüge und Musikzitate im Roman und Film eine die Narration erweiternde Funktion erfüllen. Dies kam besonders in den Verweisen zu Pink Floyds Album *The Dark Side Of The Moon* in den Vordergrund. Die Analyse hat jedoch auch vorgebracht, dass sich die beiden Werke in ihrer Technik wesentlich unterscheiden, denn während im Roman dieser Verweis leitmotivisch und als On-Ton hervortritt, ist im Film keine Aktualisierung der Musik von Pink Floyd vorhanden. Stattdessen ist die Referenz zum Musikalbum im Titel des Films und in einem Dialog gegeben.

Überdies hat sich in der Analyse gezeigt, dass im Roman weitere explizite Systemerwähnungen durch Namen von bekannten Musikern und Musikstücken

bestehen. Diese erweitern die Narration, indem sie überwiegend innere Vorgänge der Figuren ausdrücken und eine paraphrasierende Funktion haben. Dahingegen kommen im Film eher urheberrechtlich geschützte Musikstücke zum Einsatz. Diese konnten nicht kategorisch identifiziert werden, weil neben der DVD kein separater Soundtrack veröffentlicht wurde. Die Musik im Film trägt ebenfalls hauptsächlich eine paraphrasierende Funktion. Dies zeigt, dass sowohl der Roman als auch die Verfilmung, trotz unterschiedlicher Musikstücke, die Musik zur selben Funktion nutzten.

Wie in dem Modell bereits erfasst wurde, ist die Bild-Ton-Beziehung ein Erzeugnis der Musiktechnik. In der Analyse des Films konnten die Musiktechniken herausgearbeitet werden, jedoch zeigte sich dieser Analyseschritt in der Romananalyse als ineffizient. Dies beruht auf dem Zeichensystem des Textes, weil er meistens nicht explizit deutlich macht, wann und wie Musik erklingt. Es wurde deshalb im Roman nur die Baukastentechnik und die Leitmotivtechnik festgestellt. Im Film wurde parallel zu der Bild-Ton-Beziehung die deskriptive Technik eingehalten.

Dahingegen hat sich die Bedeutungsproduktion in der Analyse des Romans und der Verfilmung als effektiv erwiesen, denn sie bildet die Grundlage für eine sinnvolle Begründung der Interpretation von musikalischen Phänomenen. Es hat sich gezeigt, dass im Roman die rein musikalische und kulturell-musikalische Bedeutungsproduktion im Vordergrund steht. Im Film ist anstelle dessen die filmmusikalische Bedeutungsproduktion von Bedeutung, denn sie zeigt sich in der Struktur, sowie genrespezifischen und konventionellen Musikgestaltung.

Die Geräusche im Roman und Film tragen ebenfalls eine erzählerische Funktion, der in dem zweiten Analyseschritt nachgegangen wurde. Es wurde festgestellt, dass die Geräusche in beiden Werken als Klanglandschaft, Wahrnehmungslenkung und Symbol auftreten.

Es hat sich erwiesen, dass sich der Roman und dessen Verfilmung hinsichtlich der zum Einsatz kommenden Geräusche unterscheiden. In beiden Werken werden zwar größtenteils Naturgeräusche geschildert, jedoch hat sich in der Analyse gezeigt, dass das Pfeifen im Film eine symbolische Bedeutung gewinnt, die Blanks

Kontrollverlust versinnbildlicht. Bei der Analyse wurde bezüglich des Pfeifens auch festgestellt, dass sie eine leitmotivische Funktion trägt und in einer Szene auch Bevorstehendes vorausdeutet. Im Roman tritt eher Lärm und das Klingeln des Telefons als bedeutendes Geräusch in den Vordergrund. Diese Geräusche tragen im Roman die Funktion, Blank mit seiner ‚dunklen Seite‘ auseinanderzusetzen. Die Wiederholungen von diesen Abfolgen von Ereignissen tragen im Roman und Film dazu bei, symbolische Bedeutungen durch Geräusche zu erzeugen.

Die Klanglandschaft ist in beiden Medien in ähnlicher Art vorhanden. Sie deuten auf den diegetischen Raum, der entweder in der Stadt oder in dem Wald abspielt. Sie füllen damit den Raum und schaffen eine Atmosphäre. Es fällt im Roman auf, dass die Klanglandschaft auch eine informierende Funktion trägt, denn durch die Schilderung der Geräusche wird die Vorstellung des diegetischen Raumes erweitert.

Bei der Analyse hat sich herausgestellt, dass der Film die Geräusche dazu nutzt, die Rezeption zu manipulieren. In Zusammenarbeit mit der visuellen Ebene erzeugt das Geräusch eines Schusses den Eindruck ihn auch optisch wahrzunehmen. Dies wurde in zwei Szenen aufgedeckt, die eine sehr ähnliche Bild- und Tongestaltung und Abfolge aufzeigen. In der ersten Szene wird ein Wolf und in der letzten Szene wird Blank erschossen. Obwohl auf der visuellen Ebene der Schuss nicht direkt gezeigt wird, evoziert das Geräusch des Schusses, dass die Waffe abgefeuert wird. Im Roman zeigt sich die Wahrnehmungslenkung in einer anderen Form. Der Erzähler nutzt Geräusche, um beispielsweise von Themen abzuweichen. Die Analyse hat dazu beigetragen, das unzuverlässige Erzählen mittels Geräusche zum Vorschein zu bringen. Im Weiteren hat sich herausgestellt, dass dieselben Geräusche in oppositionellen Gestalten vermittelt werden. Das heißt, während zuerst ein Geräusch als angstaussendend präsentiert wird, wird dasselbe Geräusch als etwas Harmloses geschildert. Es zeigt sich, dass der Erzähler die Geräusche nicht neutral schildert, stattdessen nutzt er die Geräusche, um die Wahrnehmung zu lenken und auch Spannung zu erzeugen.

Die Analyse der Sprache bzw. Figurenrede hat gezeigt, dass in beiden Werken die direkte und indirekte charakterisierende Funktion erfüllt wird. Der Romanerzähler

beeinflusst jedoch als Vermittler der Figurenrede die Charakterisierungen exzessiv. Trotz relativ neutraler *verba dicendi*, wird deutlich, dass er die Redenden wertet und beurteilt. Zwar erwiesen sich die dadurch erfolgenden indirekten Charakterisierungen als kohäsiv, jedoch tritt seine Subjektivität aufgrund seiner Kommentare stark in den Vordergrund. Im Film ist dies wegen der Aktualisierung des Sprachakts nicht der Fall. Stattdessen ist es den Rezipienten überlassen, die Intention und Gefühle der Redenden zu interpretieren.

Die Analyse hat gezeigt, dass mit der Sprache im Roman Charakterisierungen über mehrere Figuren aufgebaut werden, während im Film diese eher Blank betreffen. Dies kann als ein Resultat der verkürzten und eliminierten Handlungsstränge angenommen werden. Da die Verfilmung eine kürzere Erzählzeit als der Roman bedingt, ist es natürlich, dass damit auch manche Charakterisierungen weniger entfaltet sind. Andererseits besitzt der Film das Instrumentarium, außersprachlich zu charakterisieren, wie mit Kameraeinstellung, Montage sowie Kostüm, Architektur etc.

Eine Gemeinsamkeit die herauskam ist, dass die Figuren in beiden Werken über bereits geschilderte Ereignisse aus der Vergangenheit sprechen. Diese Reden führen häufig zu direkten Charakterisierungen, denn sie erzählen die Geschehen aus ihrer Perspektive nach und untermalen darin ihre individuelle Erfahrung. Ihre Ansichten führen zu direkten Charakterisierungen über sie selbst oder andere Figuren. Diese Multiperspektivität folgt im Roman ebenfalls zu unklaren Informationen von auditiven Geschehen, weil die Figurenerzählung unter dem Einfluss ihrer subjektiven Urteile steht.

Die Analyse hat aufgedeckt, dass in beiden Werken die indirekte Charakterisierung im Vergleich zur direkten Charakterisierung dominiert. Diese werden primär durch die Sprachverhalten der Figuren gebildet. Im Roman dient hinzufügend die Beschreibungen des Erzählers dazu bei, indirekte Charakterisierungen zu bilden.

Die Stille hat sich in der Analyse vorrangig für den Roman als bedeutend erwiesen. Es ist zum Vorschein gekommen, dass im Roman die Stille eine reflektierende Funktion trägt. Sie widerspiegelt, wie ein Leitmotiv, die

Charakterentwicklung und das Innenleben von Blank. Sie entwickelt sich zu einem Zustand, nach der sich der Protagonist sehnt. Am Ende des Romans wird die Stille dazu genutzt, Blanks Befreiung von seiner Identitätskrise zu schildern.

Darüber hinaus wird die Stille in beiden Werken in Folge von Lärm eingesetzt. Es hat sich dabei festgestellt, dass sich die Wirkung dieser Tonfolge, je nach Szene unterscheiden kann. Im Film tritt zum Beispiel die Spannung als Erzeugnis in den Vordergrund. Sie kommt zu dem längsten und häufigsten Einsatz als Ott auf der Suche nach Blank ist. Im Roman trägt die Stille stattdessen eine beruhigende Funktion, weil sie für Blank in den Wald-Szenen Sicherheit bedeutet.

Die Analyse brachte hervor, dass die auditiven Phänomene im Film und Roman mehrere narrative Funktionen tragen. Trotz unterschiedlicher Zeichensysteme, werden sie in beiden Medien dazu genutzt die Erzählung und damit die Interpretationsmöglichkeiten zu erweitern. Dies kam in allen auditiven Mitteln sowie in der Stille zum Vorschein. Musik, Geräusche, Sprache und Stille schaffen Atmosphären, Emotionen und reflektieren die Gefühle der Figuren. Sie tragen auch die Funktion die Rezipienten zu informieren, ihre Wahrnehmung zu lenken und Emotionen zu bewirken. Die größte narrative Erweiterung wurde jedoch bei den Verweisen auf reale Musik festgestellt. Mit dem Bezug werden nämlich die Themen, Motive und Wirkungen der Musikstücke im Roman und Film miteingenommen.

Weil der Ursprung der theoretischen Ansätze aus der Filmwissenschaft stammt, ist die Handhabbarkeit des Modells für die Romananalyse eine wichtige Frage, die zu beantworten ist. Das Modell hat sich überwiegend als praktisch und produktiv erwiesen. Aus der Arbeit kann entnommen werden, dass sich die filmwissenschaftlichen Theorien an der Romananalyse mit Ergänzung von Begrifflichkeiten zur Intermedialität und der Erzähltheorie als durchaus möglich erweist. Es wurde gezeigt, dass, trotz unterschiedlichen medienspezifischen Mittel, die vergleichende Analyse von Roman und Film, die Untersuchung der auditiven Phänomene inkludieren kann. Denn mit dem herangeführten Modell konnte die auditive Ebene des Films mit den auditiven Instanzen, die im Roman geschildert werden, verglichen werden. Die Arbeit konnte mithilfe dessen die Frage nach der

Narrativität von Musik, Geräusch, Sprache sowie Stille im Roman und Film beantworten. Die Analyse zeigte dabei, dass die Klänge in Martin Suters *Die dunkle Seite des Mondes* und der gleichnamigen Verfilmung von Stephan Rick einen wichtigen und erzählerischen Beitrag haben, die den Interpretationsraum deutlich erweitern. Um weitere vergleichende Forschungen zum Klang in Roman und Film zu fördern, wird das Modell evaluiert und Problemlösungen, die sich bei der Analyse ergeben haben, gemacht.

Die Differenzierung von On-Ton und Off-Ton hat ihren Ursprung, wie bereits erörtert, aus der Erzähltheorie, deshalb war die Einordnung auch für die vergleichende Analyse ein applikables Instrument. Es hat dazu gedient, die Ebene der Ton-Quelle zu bestimmen und den Roman dem Film gegenüberzustellen. Obwohl es in Suters Roman und Ricks Verfilmung keine Narration erweiternde Funktion trägt, zeigt sich die Bestimmung als ein Grundaspekt, dass für weitere Roman- und Film-Vergleiche hilfreich sein kann. Wie in Kapitel 2.2. bereits evaluiert wurde, besteht eine Kritik gegen den Begriff ‚extradiegetisch‘. Die vorliegende Arbeit hat ebenfalls festgestellt, dass besonders bei der Romananalyse der Begriff ‚nicht-diegetisch‘ eher nützlich sein kann, weil bei anderen vergleichenden Analysen, Romanerzählungen metadiegetische Töne schildern können.

In der Praxis der Romananalyse hat sich die Bild-Ton-Beziehung von Claudia Bullerjahn, mit der Problemlösung – Bild als Handlungsraum der literarischen Diegese zu verstehen und Ergänzung von Charakterisierung – als nützlich erwiesen. Es wurden zwar im Roman nicht alle vier Bild-Ton-Beziehungen (Paraphrasierung, Polarisierung, Kontrapunktierung und Charakterisierung) aufgefunden, dennoch leistet die Identifizierung und Differenzierung, ein begriffliches Instrumentarium, um das Verhältnis der Musik im Roman sowie im Film zu erörtern. Dies kann dazu beitragen die Erzähltechnik und die dadurch erzeugten Wirkungen genauer zu bestimmen. Es ermöglicht eine Grundlage für Begründungen der Wirkungen und zeigt, dass die Filmmusiktheorie praktikabel ist.

Die Musiktechniken zeigen sich dahingegen als ein überflüssiger Aspekt, weil sie zwar im Roman gesucht werden können, aber kein natürliches Erzeugnis des

textuellen Mediums ist. Die Arbeit schlägt vor, statt die Musiktechniken im Roman zu analysieren, die intermedialen Systembezüge zu identifizieren. Die Intermedialitätstheorie leistet nämlich effektive und abdeckende Instrumente, die sich für alle medialen Zeichensysteme eignen. Die Filmmusiktechnik bezieht sich dahingegen direkt auf das synchrone Erzählen durch Bild und Ton, deshalb stellt sie kein hilfreicher Arbeitsraum für die Romananalyse dar.

Die von Claudia Gorbman herangeführte Bedeutungsproduktion durch rein musikalischen, kulturell-musikalischen und filmmusikalischen Codes hat der Analyse der Musik im Roman und Film eine wichtige und sinnvolle Grundlage geschaffen. Sie bildet ein Instrumentarium, dass sich dazu eignet, die intersubjektive Interpretation und Assoziation durch Musik zu erörtern. Der filmmusikalische Code erscheint zwar als eine Bedeutungsproduktion, die in Romanen nur selten erfasst werden kann, dennoch kann er für die Gegenwartsliteratur, die immer häufiger Filme nachahmt und zitiert, hilfreich sein. Darüber hinaus kann sie auch den literaturwissenschaftlichen Forschungsfeld dazu fördern einen literaturmusikalischen Code zu bestimmen. Dazu könnte untersucht werden, welche und wie Musik im kanonisierten literarischen Werken zum Einsatz kommt. Ein Ausgangspunkt kann dafür die deutsche Romantik sein, die sich durch ihr Einfluss von Musik auszeichnet.

Bei den Ansätzen der Geräuschanalyse hat sich die Gliederung von Klanglandschaft, Wahrnehmungslenkung und Symbol ebenfalls als nützlich erwiesen. So wie im Film, können Geräusche auch im Roman diese drei Funktionen erfüllen. Die Feststellung dieses Phänomens kann dazu beitragen, erzählerische Techniken und Motive herauszuarbeiten. Der Vergleich hat hervorgebracht, dass Geräusche nicht nur Wirkung auf die Leser haben, sondern auch für die Figuren von Bedeutung sind. Zusätzlich zu den drei Arten kann deshalb nachgegangen werden, wie das Verhältnis der Figuren zu Geräuschen ist.

Die Analyse der Sprache hat gezeigt, dass sie, im Vergleich zur Musik und zu Geräuschen, die Narration direkt betrifft. Sie ist in der Form von Dialog und Monolog ein Mittel, dass explizit die Narration fördert und vermittelt. Daher ist sie ein Aspekt, dass für die literaturwissenschaftliche Analyse ein wesentlicher Bestandteil ist. Das

Kriterium der direkten Charakterisierung zeigt sich deshalb als ein natürlicher Untersuchungsgegenstand. Trotzdem kann eine Konstellation von direkten Charakterisierungen, die die Figuren über andere Figuren erstellen, das Verhältnis von Figuren darlegen. Dies kann beispielsweise für *gender studies* oder psychoanalytisch orientierte Film- und Romanvergleiche hilfreich sein. Zudem erweitert auch die Untersuchung von indirekten Charakterisierungen durch Sprachverhalten und Stimme der Figuren die Analyse. Bei der Romananalyse wird jedoch deutlich, dass der Erzähler aufgrund seiner unausweichlichen Existenz, sich von der Filmanalyse unterscheidet. Der Erzähler kann nämlich anstatt einer neutralen Vermittlung auch subjektiv interpretierte Sprachverhalten vermitteln. Diese Erzähltechnik muss bei der Romananalyse beachtet werden, während im Film, wegen der Aktualisierung, diese Eigenschaft seltener vorkommt. Deshalb kann für die indirekte Charakterisierung in vergleichenden Analysen von Roman und Film, die Funktion des Erzählers ergänzt werden. Gerard Genettes Erzähltheorie und Beiträge zur Stimme und Modus (2010) können dazu beitragen. Mit dieser Ergänzung wird dadurch das mediale Instrumentarium des Romans berücksichtigt, was den Vergleich des Romans und Film in ihrem wissenschaftlichen Handhaben neutralisiert und erweitert.

Die Analyse der Stille ging ebenfalls vorerst von den filmischen Funktionen und Wirkungen aus. Jedoch hat sich in der Romananalyse gezeigt, dass, wie die auditiven Phänomene, die Stille darüber hinaus geht nur eine Wirkung zu erzeugen. Deshalb ist es plausibel, die Stille neben ihrer Wirkung von Emotionen – wie es im Film üblich ist – auch hinsichtlich ihrer wahrnehmungslenkenden und symbolischen Bedeutung oder Klanglandschaft im Roman zu untersuchen. Dieser Vorschlag kann auch die Filmanalyse bereichern, denn es kam hervor, dass die Beziehung der Figuren zur Stille – wie zur Musik und Stille – die Narration erweitern können.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, T.: **Noten zur Literatur.** Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. 1974
- ADORNO, T. & EISLER, H.: 2005 **Composing for the films.** [1947] London, New York, continuum.
- BALÁZS, B.: 1952 **Theory of the film (Character and growth of a new art).** London, Dennis Dobson LTD.
- BENJAMIN, W.: 2018 **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K.: 2013 **Film Art: An Introduction.** 10th Edition (1979) McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages.
- BRÖTZ, D., EDER-JORDAN, B., FRITZ, M. (Hg.): 2013 **Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme.** Innsbruck, innsbruck university press.
- BRUNER, G. C.: 1990 „Music, Mood, and Marketing“. **Journal of Marketing**, 54(4): 94-104.
- BULLERJAHN, C.: 2014 **Grundlagen der Wirkung von Filmmusik.** 2. unveränderte Auflage (2001) Augsburg, Wießner Verlag.
- BULLERJAHN, C.: 2018 „Psychologie der Filmmusik“. In F. Hentschel & P. Moormann (Hg.) **Filmmusik. Ein alternatives Kompendium.** (S. 181-229) Köln, Springer VS.
- BUTZER, G., JACOB, J. (Hg.): 2012 **Metzler Lexikon literarischer Symbole.** 2. erweiterte Auflage, Stuttgart, Weimar, Metzler Verlag.
- CHION, M.: 1994 **Audio-Vision. Sound on Screen.** New York, Columbia University Press.

- CORBINEAU-HOFFMANN, A.: **Einführung in die Komparatistik**. 3. Auflage, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
2013
- Das Erste: o.J. **Martin Suter im Interview**. [letzter Zugriff: 06.05.2021]
<https://www.daserste.de/unterhaltung/film/filmmittwoch-im-ersten/die-dunkle-seite-des-mondes-interview-martin-suter100.html>
- DÖBLIN, A.: 1980 **Berlin Alexanderplatz**. Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- DURAS, M.: 2018 **Der Liebhaber**. 21. Auflage, 1989, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- EISENSTEIN, S., PUDOWKIN, W.I., ALEXANDROW, G.W.: 2005 „Manifest zum Tonfilm. In Wolfgang Asholt und Walter Fähnders“ (Hg.) **Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)**. (S. 388-389), Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler.
- EJW: o.J. **Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Kurzbiographie**. Posaunenarbeit EJW. [letzter Zugriff: 06.07.2021]
<https://www.ejwue.de/fileadmin/posaunen/upload/2009-05-posaunen-Fachthema-Mendelssohn-0905.pdf>
- FAULSTICH, W.: 2002 **Grundkurs Filmanalyse**. München: Wilhelm Fink Verlag/UTB.
- FBW: 2015 **FBW-Pressetext. Die dunkle Seite des Mondes**. [letzter Zugriff: 06.05.2021] <https://www.fbw-filmbewertung.com/film/die-dunkle-seite-des-mondes>
- FOUCAULT, M.: 1969 „What is an Author?“ <https://www.open.edu/openlearn>, [letzter Zugriff: 01.01.2021].
- GAST, W.: 1993 **Literaturverfilmung**. Bamberg, C.C. Buchners Verlag.
- GAST, W., HICKETHIER, K., VOLLMERS, B.: 1993 „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“. In W. Gast, K. Hickethier, B. Vollmers, **Literaturverfilmung** (S. 12-20). Bamberg, C.C. Buchners Verlag.

- GENETTE, G.: **Die Erzählung**. 3. Auflage. Stuttgart, UTB. 2010
- GESS, N., „Einleitung“. In Nicola Gess, Alexander Honold (Hg.) (S. 1-14) **Handbuch Literatur & Musik**. Handbücher zu kulturwissenschaftlichen Philologie Band 2. Berlin/Boston, Walter de Gruyter.
- HONOLD, A. (Hg.): 2017
- GFREREIS, H. **Grundbegriffe der Literaturwissenschaft**. Stuttgart/Weimar, Metzler Verlag. (Hg.): 1999
- GINSBERG, A.: **Howl, and other poems**. Martino Fine Books. 2014
- GORBMAN, C.: **Unheard melodies. Narrative film music**. Bloomington, Indiana University Press. 1987
- GOTTO, L.: 2020 „Ton, Geräusche, Sound“. In M. Hagener & V. Pantenburg (Hrsg.) **Handbuch Filmanalyse** (S. 83-96) Wiesbaden, Springer VS.
- GÖRG, P.: 2000 **Glücksspagat**. Berlin, Berlin Verlag.
- GREENBERG, R.: **Great Masters: Haydn – His Life and Music**. The Teaching Company. 2000
- HARRIS, J.: 2005 **The dark side of the moon: the making of the Pink Floyd masterpiece**. Cambridge, Da Capo Press.
- HASSLER, H.: **Musiklexikon**, III. Band, L bis Rem. 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler. 2005
- HELDT, G.: 2018 „Was uns Töne erzählen: Narratologie und Filmmusik“. In F. Hentschel & P. Moormann (Hrsg.) **Filmmusik Ein alternatives Kompendium** (S. 123-146). Wiesbaden, Springer VS.
- HENTSCHEL, F., „Vorwort“. In F. Hentschel & P. Moormann (Hrsg.) **Filmmusik: Ein alternatives Kompendium** (S. VII). Wiesbaden, Springer VS. 2018

- HERMANN, J. L.: 2015 **Literaturverfilmung und die Grammatik der Transformation: Über Erzählstrukturen, filmische Äquivalenzen und Intertextualität.** Hamburg, disserta Verlag.
- HICKETHIER, K.: 1993 „Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schlöndorffs »Die Blechtrommel« (1979) nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass (1959)“. In Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hg.) **Literaturverfilmungen** (S. 183-198). Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HICKETHIER, K.: 2007 **Film- und Fernsehanalyse.** 4. Auflage, Stuttgart, Weimar, Metzler Verlag.
- HOLL, U.: 2017 „Kinosound – Die verteilte Seelenfunktion“ In **film bulletin** 8, 7.
- JELINEK, E.: 2020 **Die Klavierspielerin.** Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- JENTSCH, T.: 2000 „Franz Karl Biberkopf als Sein-zum-Tode. Das 'Lied des Todes' in Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz als vorlaufendes Todesbewusstsein Heideggers“ In **Neophilologus** 84, 423-442.
- KAFKA, F.: 2000 **Der Prozess.** 8. Auflage. Suhrkamp [1925].
- KAYAOĞLU, E.: 2016 **Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş.** Istanbul, Hiperlink Yayınları.
- KEDVEŠ, A.: 2004 „Literatenglück auf Pump - Martin Suters neuer Roman“. In **Neue Züricher Zeitung.** [letzter Zugriff am: 04.05.2021] <https://www.nzz.ch/article9FR3G-1.220186>
- KENNEDY, M. & J. BOURNE: 2013 **The Concise Oxford Dictionary Of Music.** 6. Auflage, bearbeitet von Tim Rutherford-Johnson. Oxford, Oxford University Press.
- KLING, S.: 2002 **Filmologie und Intermedialität. Der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept.** Tübingen, Stauffenburg Verlag.

- KOEBNER, T.: **Grenzgänge zwischen Literatur und Film.** Marburg, 2015 Schüren Verlag.
- KORTE, H.: 2010 **Einführung in die systematische Filmanalyse.** 4. Auflage, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- KRACAUER, S.: Theory of film: the redemption of physical reality. Princeton, 1960 New Jersey, Princeton University Press.
- KRACHT, C.: 1995 **Faserland.** (E-Book) Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch.
- KREUZER, H.: „Arten der Literaturadaption“. In Wolfgang Gast (Hrsg.) **Literaturverfilmung** (S. 27-31). Bamberg, C.C. Buchners Verlag.
- KUCHENBUCH, T.: 2005 **Filmanalyse.** 2. Auflage. Wien, Köln, Weimar, Böhlau/UTB.
- KUHN, M.: 2011 **Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell.** Berlin/New York, De Gruyter.
- KUNDERA, M.: **Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins.** 49. Auflage, 1987, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- LAMPART, F.: „Geschichte der Literaturkomparatistik“. In R. Zymner & A. Hölder (Hrsg.) **Handbuch Komparatistik.** Stuttgart, J.B. Metzler.
- LAMPING, D.: „Vergleichende Textanalysen“. In Thomas Anz (Hrsg.) **Handbuch Literaturwissenschaft.** Band 2 Theorien und Methoden (S. 216-225). Stuttgart. J.B. Metzler.
- LESSING, G. E.: **Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie: Studienausgabe.** Reclams Universal-Bibliothek.
- LUBKOLL, C.: Musikwissenschaft. In Thomas Anz (Hrsg.) **Handbuch Literaturwissenschaft.** Band 2 Theorien und Methoden (S. 427-432) Stuttgart, J.B. Metzler.
- LUBKOLL, C.: „Musik in Literatur: Telling“. In Nicola Gess & Alexander Honold (Hg.) **Handbuch Literatur & Musik** (S. 78-94).

Handbücher zu kulturwissenschaftlichen Philologie Band 2.
Berlin/Boston, Walter de Gruyter.

- LUCASSEN, T.: 2006 „Emotions of Musical Instruments“. **4th Twente Student Conference on IT.**
- MANN, T.: 2020 **Doktor Faustus.** 42. ungekürzte Auflage, 1947, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- MANN, T.: 1991 **Der Zauberberg.** Frankfurt, Fischer Verlag.
- MANN, T.: 1989 **Buddenbrooks.** Frankfurt, Fischer Verlag.
- MARTÍNEZ, M., SCHEFFEL, M.: 2016 **Einführung in die Erzähltheorie.** 10. Überarbeitete und aktualisierte Auflage. München, C. H. Beck oHG.
- METZ, C.: 1972 **Semiologie des Films.** München, Fink.
- METZ, C.: 1973 **Sprache und Film.** Frankfurt, Athenäum.
- MILTON, A. C.: 2013 **“Irreconcilable Oppositions: “Es Muss Sein” and The Unbearable Lightness of Being”** Electronic Theses and Dissertations. 40. Georgia Southern University, [letzter Zugriff am: 17.04.2021] <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/etd/40>
- MIKOS, L.: 2008 Film- und Fernsehanalyse. 2. Auflage, Konstanz, UTB (UVK).
- MONACO, J.: 2001 **Film Verstehen. Kunst - Technik - Sprache - Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien.** 3. erweiterte Auflage (2000) Reinbek, Rowohlt Verlag.
- MORA, T.: 2004 **Alle Tage.** München, Luchterhand Literaturverlag.
- MÜLLER, J.-D.: 2007 „Mittelalterliches Theater: Geistliches Spiel“. In Roger Lüdeke & Virginia Richter (Hg.) **Theater im Aufbruch. Das europäische Theater der frühen Neuzeit** (S. 19-30). Berlin, Boston, De Gruyter.

- NAUMANN, B.: 2017 „Musikalisierung“ von Literatur in der Romantik“. In Nicola Gess & Alexander Honold (Hg.) **Handbuch Literatur & Musik** (S. 374-385). Handbücher zu kulturwissenschaftlichen Philologie Band 2. Berlin/Boston, Walter de Gruyter.
- NEUMEYER, D.: 2015 **Meaning and interpretation of music in cinema.** Bloomington, Indiana University Press.
- O'BRIEN, L. M.: 2015 **Psychedelic rock. Encyclopedia Britannica.** [letzter Zugriff: 26.06.2021]
<https://www.britannica.com/art/psychedelic-rock>
- OTT, T.: 2020 „Syd Barrett: How LSD Created and Destroyed His Career With Pink Floyd“, Biography, [letzter Zugriff: 07.06.2021]
<https://www.biography.com/news/syd-barrett-pink-floyd>
- OTTIKER, A.: 2019 **Filme analysieren und interpretieren.** Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- PAECH, J.: 1988 **Film und Literatur.** Stuttgart, Metzler Verlag.
- PAULI, H.: 1976 „Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss“. In: H.-Chr. Schmidt (Hrsg.) **Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien,** Mainz, Schott.
- PETERS, C.: 2018 **Das Jahr der Katze.** München, Luchterhand Literaturverlag.
- PREVISIC, B.: 2017 „Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur“ In N. Gess & A. Honold (Hrsg.) **Handbuch Literatur & Musik** (S. 39-54). Berlin, Boston, Walter de Gruyter.
- PUDOWKIN, W.: 1937 „Asynchronität als Prinzip des Tonfilms“. In Helmut H. Diederichs (Hrsg.) **Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim (2004)** Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- RAJEWSKY, I.-O.: **Intermedialität**. Tübingen/Basel, Francke Verlag/UTB. 2002
- ROSE, D.: 1995 **Verdi: Requiem**. Cambridge music handbooks, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROSE, P.: 2015 **Roger Walters and Pink Floyd: The Concept Albums**. London, Fairleigh Dickinson University Press
- SANTY, H.: 1987 „Das Fernsehen — Verbreitungsmechanismus von Kultur“. **Communications The European Journal of Communication Research**. Vol. 13, no. 1, 1987, S. 43-56. <https://doi.org/10.1515/comm.1987.13.1.43>
- SCHLINK, B.: 1997 **Der Vorleser**. Zürich, Diogenes Verlag.
- SCHNITZLER, A.: 2005 **Leutnant Gustl**. 4. Auflage, 1901. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- SCHOCK, R.: 03.08.2016 Sound des Jahrhunderts. Rumm rumm haut die Dampftramme. BPB [letzter Zugriff: 27.04.2021] <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/sound-des-jahrhunderts/210141/grossstadtlaerm-in-der-literatur>
- SNAITH, A. (Hg.): 2020 **Sound and Literature**. Cambridge, Cambridge University Press.
- STRUNK, H.: 2019 **Der goldene Handschuh**. 6. Auflage. 2017, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- SUTER, M.: 1991 **Small World**. Zürich, Diogenes Verlag.
- SUTER, M.: 2001 **Die dunkle Seite des Mondes**. Zürich, Diogenes Verlag.
- SUTER, M.: 2004 **Ein perfekter Freund**. Zürich, Diogenes Verlag.
- THE SOUND: o. J. „Pink Floyd's 'Dark Side': 40 Years Later, 40 Mind-Blowing Facts About The Mad Classic“. In **The Sound**. [letzter Zugriff: 15.06.2021] <https://www.thesound.co.nz/Pink->

Floyds-Dark-Side-40-Years-Later-40-Mind-Blowing-Facts-About-The-Mad-Classic/tabid/72/articleID/482/Default.aspx

- TIEBER, C.: 2020 „Musik im Film, Musik für den Film: Analysefelder und Methoden“. In M. Hagener & V. Pantenburg (Hrsg.) **Handbuch Filmanalyse** (S. 97-110) Wiesbaden, Springer VS.
- TWAIN, M.: 1887 **Following the equator: a journey around the world.** Reprint. Originally published: Hartford, Conn.: American Pub. Co.
- UYSAL, M.,
AYAN, S.: 2015/2 „Montagetechnik und ihre Funktion im Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz“. In **Dialog**, 2015/2, 19-36.
- VAGET, H. R.: **Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik.** Frankfurt am Main, S. Fischer. 2006
- VAGET, H. R. **Thomas Mann's The Magic Mountain: A Casebook.** New (Hg.): 2008 York, Oxford University Press
- WELLEK, R. & **Theory of Film.** (3. Bearbeitete Ausgabe, erste Ausgabe WARREN, A.: 1949) London, Jonathan Cape. 1954
- VON
BERNSTORFF, „Literatur und die anderen Künste“. **Hildesheimer
Universitätsschriften**, 30, Hildesheim, Universitätsverlag
W., THOLEN, T., Hildesheim.
MOENNIGHOFF,
B. (Hg.): 2014
- VON KÜRTHY, I.: **Mondscheintarif.** Frankfurt am Main, Rowohlt Verlag. 1999
- VON TRIER, L., **DOGMA 95.** [letzter Zugriff: 06.04.2021]
VINTERBERG, T.: ~<https://as.vanderbilt.edu/>
1995
- WEILER, J.: 2019 **Kühn hat Hunger.** München, Piper Verlag.

- WELSCH, C.: 2017 „Antike Musikerzählungen und ihr literarisches Nachleben. Orpheus, die Sirenen und Pan“. In Nicola Gess & Alexander Honold (Hg.) **Handbuch Literatur & Musik** (S. 246-272). Handbücher zu kulturwissenschaftlichen Philologie Band 2. Berlin/Boston, Walter de Gruyter.
- WOLF, W.: 2017 „Musik in Literatur: *showing*“. In Nicola Gess & Alexander Honold (Hg.) **Handbuch Literatur & Musik** (S. 95-113). Handbücher zu kulturwissenschaftlichen Philologie Band 2. Berlin/Boston, Walter de Gruyter.
- ZIMA, P.V. et al.: 2013 „Ansätze der literaturwissenschaftlichen Komparatistik“. In R. Zymner & A. Hölder (Hg.) **Handbuch Komparatistik** (S. 227-261). J.B. Metzler, Stuttgart.
https://doi.org/10.1007/978-3-476-05307-7_5

Filme

- CAMERON, J.: 1986 **Aliens**. Vereinigten Staaten, Vereinigtes Königreich, Brandywine Productions.
- EGGERS, R.: 2019 **The Lighthouse**. Vereinigten Staaten, Kanada, International, A24, Regency Enterprises, RT Features.
- FINCHER, D.: 1999 **Fight Club**. Vereinigten Staaten, Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, New Regency, Linson Films.
- FUQUA, A.: 2001 **Training Day**. Vereinigten Staaten, Warner Bros., Outlaw Productions, Village Roadshow Pictures.
- GREENWAY, P.: 1980 **The Falls**. Großbritannien, British Film Institute.
- HARMON, R.: 1986 **The Hitcher**. Vereinigten Staaten, TriStar Pictures, HBO Films, Silver Screen Partners.
- HITCHCOCK, A.: 1960 **Psycho**. Vereinigten Staaten, Shamley Productions.
- JEUNET, J.-P.: 2001 **Le fabuleux destin d'Amélie Pulain**. Frankreich/Deutschland, Victoires Production, UGC Images, MMCI.
- KUROSAWA, K.: 2001 **Kairo**. Japan, Daiei Film, NTV Network & Hakuhodo Imgica.
- LEONE, S.: 1968 **C'era una volta il West**. Italien, Vereinigten Staaten, Euro International Film, Paramount Pictures, Rafran, Cinematografica, Finanzia San Marco.
- LYNCH, D.: 2001 **Mulholland Drive**. Vereinigten Staaten, Universal Studios, Canal Plus Group, StudioCanal.
- LYNCH, D.: 2017 **Twin Peaks**. Vereinigten Staaten, Lynch/Frost Productions, Propaganda Films & Spelling Television.

- LYNCH, D., **Twin Peaks.** Vereinigten Staaten, Lynch/Frost
FROST, M.: 1990-1991 Productions, Propaganda Films & Spelling Television.
- MICHELL, R.: 1999 **Notting Hill.** Großbritannien, Vereinigten Staaten,
PolyGram Filmed Entertainment & Working Title
Films.
- PEELE, J.: 2017 **Get Out.** Vereinigten Staaten, Blumhouse
Productions, QC Entertainment & Monkeypaw
Productions.
- RICK, S.: 2015 **Die dunkle Seite des Mondes.** Deutschland,
Luxemburg, Port au Prince Film & Kultur Produktion
GMBH, Iris Productions S.A.
- SCORSESE, M.: 1980 **Raging Bull.** Vereinigten Staaten, Chartoff-Winkler
Productions.
- WALT DISNEY, Iwerks, U.: 1928 **Steamboat Willie.** Vereinigten Staaten, Walt Disney
Studios.
- WELLES, O.: 1962 **The Trial.** Frankreich, Italien, West Deutschland,
Astor Pictures Corporation.
- WRIGHT, E.: 2017 **Baby Driver.** Vereinigten Staaten, Vereinigtes
Königsreich, TriStar Pictures, Media Rights Capital,
Big Talk Productions, Working Title Films.

Internetquellen

Baseline	Wikipedia.
StudioSystems	https://en.wikipedia.org/wiki/Baseline_StudioSystems [letzter Zugriff: 03.03.2020]
Die dunkle Seite des Mondes	Crew United https://www.crew-united.com/de/Die-dunkle-Seite-des-Mondes_185825.html [letzter Zugriff: 01.08.2021]
Fight Club Full Script	Studio Binder. https://bit.ly/3t6N6T0 [letzter Zugriff: 09.03.2021]
Guiseppe Verdi Messa de Requiem	Übersetzung des Requiems auf: https://www.unimusik.uni-hamburg.de/downloads/giuseppe-verdi-messa-da-requiem-lateinisch-deutsch.pdf [letzter Zugriff: 01.07.2021]
Interview Sound Designer Randy Thom VIEW Conference	Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=m-6r9WW5ecI&ab_channel=aniSecond [letzter Zugriff: 01.08.2021]
Lexikon der Filmbegriffe	Film Lexikon, Uni Kiel. https://filmlexikon.unikiel.de/index.php? [letzter Zugriff: 11.05.2021]
Literaturverfilmungen	Plattentests. https://bit.ly/3jjYLdJ [letzter Zugriff: 11.05.2021]
Mozart, Lux aeterna	Muscorescore https://bit.ly/3AoddJi [letzter Zugriff: 02.07.2021]

New Age Music	Cambridge Dictionary. https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/new-age-music [letzter Zugriff: 30.06.2021]
Run Rabbit Run	Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Run_Rabbit_Run [letzter Zugriff: 07.08.2021]
The Lighthouse Script	Script Slug. https://www.scriptslug.com/script/the-lighthouse-2019 [letzter Zugriff: 15.03.2021]
Verdi, Lux aeterna	Muscore https://bit.ly/3qOqQgz [letzter Zugriff: 02.07.2021]

Musik

ANGELO BADALEMENTI: 1990	Laura Palmer's Theme, Audrey's Dance, The Bookhouse Boys. In Twin Peaks .
ANTONIO VIVALDI: 1725	Die Vier Jahreszeiten .
BARRY WHITE: 1973	Never Never Gonna Give You Up. In Stone Gon' .
Dr. DRE & SNOOP DOGG: 1999	Still D.R.E. In 2001 .
FLANAGAN AND ALLEN: 1939	Run rabbit run. In The Little Dog Laughed .
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: 1834	Sechs Lieder im Freien zu singen op. 41, MWV SD 18 .
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: 1839–44 GUISEPPE VERDI: 1874	Vier Lieder op. 100, MWV SD 51 . REQUIEM .
JENS GRÖTZSCHEL: 2015	This Broken Ego, Power Behind The Glass. In Die dunkle Seite des Mondes .
LENARD STREICHER: 2008	Set The Matter Straight, Stars In My Eyes. In Songs In The Key Of Love .
LUDWIG VAN BEETHOVEN: 1802	4. Sinfonie in Es-Dur, op. 55 .
LUDWIG VAN BEETHOVEN: 1854	Streichquartett Nr. 16 F-Dur op. 135 .
PINK FLOYD: 1973	The Dark Side Of The Moon .
REBEKAH DEL RIO: 2001	Llorando. In Mulholland Dr .
STEFAN SCHULZKI: 2015	The Core, WTF Is Wrong With Me. In Die dunkle Seite des Mondes .
WOLFGANG AMADEUS MOZART & FRANZ XAVER SÜßMAYR: 1791	Requiem .

YANN TIERSEN: 2001

La Valse d'Amélie. In **Le fabuleux
destin d'Amélie Poulain.**



ANHANG

ANHANG 1: Film Protokoll: *Die dunkle Seite des Mondes* von Stephan Rick, 2015

Nr.	Zeit	Handlung	Sprache	Geräusche	Musik	Kamera
1	00:00-02:28	Vorspann mit Namen der Produktionsfirmen, Schauspieler, des Regisseurs auf der Bildfläche. „Die dunkle Seite des Mondes“ auf dem Hintergrund eines düsteren und benebelten Walds geschrieben. Ein Wolf läuft zwischen Bäumen und ein Jäger ist auf der Jagd nach ihm. Der unbekannte Jäger erschießt den Wolf.		Wind. Schuss und Vögel.	Ruhige Musik eröffnet den Vorspann.	Weit- und Nahaufnahmen der Bäume und Pflanzen im Wald. Die Einstellungsgröße des Wolfs ist in der Totale, aber Nahaufnahme des Jägers zwischen den Bäumen, dass man ihn nicht erkennen kann. Großaufnahme seines Gewehrs. Danach folgt eine Großaufnahme des Blicks des Wolfs.

					Musik leitet mit Veränderungen in die nächste Sequenz ein.	Nach dem Schuss kommt eine Untersicht der Bäume. Eine Übersicht auf die erschossene Tierleiche.
2	02:29-03:14	Übergang vom Wald zur Stadt, Frankfurt am Main. Urs Blank joggt auf einem Laufband mit dem Ausblick auf Hochhäuser. Bereitet sich auf sein Tag. Im Hintergrund arbeitet eine Putzkraft des Büros. Er zieht sein Anzug an und seine Manschettenknöpfe haben seine Initialen. Blank öffnet eine Glastür.		Wirtschafts-TV im Hintergrund	Die Musik adaptiert sich zu einer Elektronischen mit einem schnelleren Rhythmus.	Weitaufnahme. Die Figur wird in mehreren Einstellungsgrößen gezeigt. Seine Manschettenknöpfe sind im Detail.
3	03:15-04:18	Er ist in der Kanzlei. Drei Kollegen sprechen ihn beim Gehen an.	Dr. Nauer: Herr Blank, ich hab' die größten Bedenken. Blank: Machen sie sich keine Sorgen. Konrad Geiger: Herr Nauer, haben Sie vertrauen. Wir sind gut aufgestellt.	Schritte der Figuren und Geräusche der Geräte wie Papiere der Angestellten sind zu hören.	Keine Hintergrundmusik.	Die Kameraeinstellung ist in der Totale. Macht eine Wendung von ca. 34° von links nach rechts. Begleitet die Figuren, die sich

		Blank, Gerber und Dr. Nauer machen mit dem Vertragspartner Dr. Fluri und seinem Team ein Meeting in der Kanzlei. Sie diskutieren über die Vertragsklausel. Dr. Fluri fühlt sich mit der Klausel angegriffen.	Blank: So [Pause] Dann wären wir heute soweit. Dr. Fluri: Gar nicht, sind wir. Dr. Clemens: Dr. Blank, wir sind ausgesprochen irritiert. Was soll plötzlich die persönliche Verhaftungsklausel ? Blank: Dr. Clemens wir sind Ihnen wirklich monatelang bei jeglichen Forderungen entgegengekommen und ich glaube es ist wirklich völlig normal, dass auch wir es versuchen eventuell versteckte Überschuldungen abzusichern. Was meinen Sie?	Blank schlägt mit beiden Händen leicht auf den Tisch.		der Steadicam nähern. Schuss-Gegenschuss Technik.
--	--	---	---	--	--	---

			Dr. Fluri: Wollen Sie etwa sagen wir hätten Bilanzen frisiert? Blank: In keinster Weise. Dr. Fluri: So eine unglaubliche Unterstellung! Blank: Ich unterstelle Ihnen gar nichts Dr. Fluri, aber diese Klausel entspricht internationalen Vertragsstandards. Das sollten Sie selber wissen. Darüber hinaus greift Ihre persönliche Haftung erst bei 20 Millionen. Das ist so eine symbolische Zahl würde ich sagen. Dr. Fluri: Und wenn ich nicht unterschreibe?		Mit Blanks Frage beginnt eine dramatische Musik die in die nächste Sequenz überleitet.	
--	--	--	---	--	---	--

			Blank: Warum sollten Sie das nicht? Sie haben doch nichts zu verbergen?			
4	04:19-04:29	Ein Mann schaut zu wie zwei Männer eine Bahre in ein Haus tragen. Er bekommt einen Anruf von Nauer.	Der Mann: Ja? Nauer: Blank hat's geschafft. Der Mann: Gut. Nauer hält rede: Die Erfolgsgeschichte der zwei wichtigsten [Übergang]	Telefon surrt.	Musik spielt weiter. Wird leiser während des Telefongesprächs. Nach dem er auflegt wieder Lauter.	Die Einstellung geht macht ein Übergang von Nah auf Weit. Zeigt den Rücken der Figur.
5	04:30-05:06	Anwälte und Geschäftsleute sind auf einer Veranstaltung. Sie feiern die Zusammenschließung der Firmen. Gerber und Von Berg gratulieren Blank und sehen Dr. Fluri herab. Dr. Fluri sitzt mit seinen Kollegen an einem Tisch und sieht besorgt aus. Blank, benimmt sich ehrgeizig und mit Vergnügen.	Deutschen Pharmaunternehmen wird von nun an gemeinsam geschrieben. An dieser Stelle möchte ich persönlich [geht zum Hintergrund über] Gerber: Urs, was für ein Bild. Für die Ewigkeit. Fluris	Hintergrundgeräusche des Raums und der Teilnehmer sind zu hören.	Dynamische Musik leise im Hintergrund.	Die Kamera zeigt Nauer in der Total-Einstellung. Bewegt sich zurück zwischen Blank und Gerber in der nahen Einstellung derer Rücken.

		Dr. Fluri verlässt die Veranstaltung und Blank schaut ihm ein wenig besorgt nach. Trinkt sein Sekt in einem Schluck.	Gesicht, als er merkt, dass er keine Chance hat. Du hast den Opi so dermaßen plattgemacht. Von Berg: Sag mal, hast du die noch alle? Was hättest du getan, wenn er nicht unterschreibt? [Pause. Lacht] Echt Mann! Blank: Du Arschloch! Nauer: ... nicht nur Teil des Systems, sondern das ist mein Appell an sie. Wir können auch dieses System mitgestalten und prägen.	Von Berg klopft Blank auf die Schulter.	Die Musik wird lauter nach dem Gespräch.	Geht über zu Nah von vorne der Figuren. Total-Einstellung in der Übersicht des Dr. Fluris. Schuss-Gegenschuss während des Gesprächs zwischen Von Berg und Blank.
6	05:07-06:26	Otts Assistent führt Blank hinein. Umschauend geht er in die Luxusvilla. Pius Ott erhält ein ausgestopftes Tier, den Wolf, den er gejagt hat.	Otts Assistent: Ein Moment bitte.	Schritte.	Musik von Sequenz 6 geht auf Sequenz 7 und endet.	Die Villa in Total-Einstellung.

		Schauen sich zusammen das Tier an. In seinem Büro. Ein Diener bringt ihnen Getränke. Sie unterhalten sich über die Fusion.	Otts Assistent: Herr Blank ist jetzt hier. [flüstert ins Ohr] Blank: Guten Tag Herr Ott. Ott: Dr. Blank, was für eine Freude Blank: Ich grüße Sie. Ott: Jagen Sie auch? Blank: Nein, aber ist die Wolfsjagd nicht schon längst verboten? Ott: Der Bursche hat in meinen Wäldern herum gewildert und dort bin ich für das Gleichgewicht in der Natur zuständig. Ott: Wie kamen Sie darauf, Fluris Finanzen noch mal zu überprüfen?	Schritte des Dieners. Gläser auf dem Tablett machen klingen.	Drinne variiert die Einstellungsgröße der Steadicam zwischen Nah, Amerikanisch und Halbnah. Als Pius Otts Gesicht zum ersten Mal gezeigt wird ist die Einstellungsgröße groß und distanziert sich langsam zur nahen Einstellungsgröße .
--	--	--	---	---	---

			Blank: Na ja, erst hat er uns monatelang hingehalten, dann kann es ihm auf einmal nicht schnell genug gehen [Ott lacht] Blank: Es war offensichtlich. Ott: Ich schätze Ihre Arbeit sehr Blank und deswegen sind Sie heute auch hier. Blank: Danke Ott: Eine weitere Fusion mit der British Life. Zum größten Pharmaunternehmen Europas. Und ich möchte, dass Sie das Mandat der Confed übernehmen. Blank: Einverstanden	Der Sekt im Glas. [Schluckt] Stoßen Gläser an.		
--	--	--	---	---	--	--

7	06:27-07:19	Blank geht auf die Kunstaustellung seiner Frau Evelyn Vogt. Sie küssen und begrüßen sich. Evelyn, Ruth, Jan und Blank sehen sich ein Kunststück an.  Blank schaut sich uninteressiert um. Evelyn sieht Blank wegen seines Kommentars skeptisch an. Wenger geht auf sie zu und bittet Evelyn um ein ähnliches Werk mit der Abbildung eines Waldes.	Blank: Hi. Evelyn: Was genau war an „8 Uhr“ missverständlich? Blank: Hat länger gedauert. Evelyn: Hm... Blank: Tut mir leid. Evelyne: Wie gefällt euch jetzt die neue Serie? Ruth: Als ob man mittendrin steht. Ein sinnlicher Genuss. Jan: Ja genau, die Augen suchen und werden nicht satt, oder? Blank: Ja, eine unberührte Urzeit voller Lebenskraft und Unschuld. Ruth: Auf den Punkt. Wer die Kunst begreifen will, muss in den Wald gehen.		Loungemusik spielt im zusammen mit Hintergrundgeräuschen der Läute. Deutet auf einen On-Ton.	Die Steadicam nimmt in nahen, amerikanischen und halbnahen Einstellungsgrößen auf.
---	-------------	--	---	--	---	---

		 Evelyn zeigt mit ihrem Blick auf Blank als sie „ihn hier“ sagt. Blank und Wenger verlassen die Veranstaltung.	Wenger: Hey. Evelyn, ich möchte das Bild für meine Praxis haben. Evelyn: Ja. Gern. Ich mach dir ‘n guten Preis, aber nur wenn du ihn hier gleich mitnimmst. Blank: Bis später Wenger: Urs, sieht so aus als ob du Alkohol gebrauchen könntest. Blank: Viel davon!	Blank gibt Evelyn einen Luftkuss. Eine Frau lacht im Hintergrund während einer Unterhaltung.	Die Loungemusik wird lauter.	
8	07:20-08:11	Übergang zu Einheiten mit der Großstadt. Blank joggt auf seinem Laufband im Büro. Er nimmt ein Schluck Kaffee, während im Hintergrund eine Angestellte versucht Pius Ott zu stoppen rein zu stürmen. Ott kommt herein und sie schütteln sich die Hände.	Frau: Moment! Moment mal, bitte! Sie können da nicht einfach so rein. Frau: Dr. Blank es tut mir leid.		Von der Musik leitet über zu Stadtlärm wie Hupen.	Hochhäuser in Panorama und Total. Nähert sich Blank von außen. Blank ist in halbnahen Einstellungsgröße .

	Die Frau nickt und verlässt Blanks Raum. Sie halten sich weiterhin die Hände. Blank, zieht seine Hand. Otts steckt sich eine Waffe in seinen Mund. Er erschießt sich, kippt auf den Boden. Eine Menge Blut ist auf Glastür gespritzt.  Blank erschreckt und erstarrt.	Blank: Herr Dr. Fluri, wie kann ich Ihnen helfen? Alles in Ordnung [zur Frau] Ott: Sie haben gewonnen Blank. Und ich habe verloren. Blank: Kommen Sie. Sie kennen die Spielregeln. Ott: Lassen Sie mich Ihnen wenigstens anständig gratulieren. Blank: Dr. Fluri, es war nie etwas Persönliches, ja? Ott: Ich hoffe, es hat sich für Sie gelohnt.	Schuss. Schreie. Piepen. Blanks unregelmäßige Atem. Piepen: assoziiert, dass es Blank hört.	Das Gespräch ist in der Einstellungsgröße Nah und mit der Schuss-Gegenschuss Technik gefilmt. Die Hände sind in großer Einstellungsgröße . Otts letzter Satz und sein Selbstmord ist in der Einstellungsgröße Groß. Blank ist erst in Einstellungsgröße
--	--	---	--	---

						Halbtotale, dann in Nah.
9	08:12-08:38	Blank ist mit Evelyn bei der Polizei.		Keine Hintergrundgeräusche, wie Taub.	Eine ruhige Klaviermusik.	Von einem unscharfen Bild zu einem scharfen Bild.
10	08:39-09:06	Blank und Evelyn sind in ihrer Wohnung. Evelyn liegt auf einem Sofa, Blank setzt sich zu ihr und schaut sie traurig und erschöpft an.		Hintergrundgeräusche aus dem Raum sind zu hören. Blank zieht sich die Nase.	Die ruhige Klaviermusik geht über.	Steadicam begleitet Blank in der Einstellungsgröße Halbnah und als er sitzt in Nah.
11	09:07-09:48	Übergang: Frankfurt am Main im Morgenlicht. Blank ist in seinem Büro und räumt Sachen in eine Kiste auf. Er trägt sie zu seinem Auto. In einem anderen Wagen kommt Ott. Blank sitzt neben ihm.	Ott: Hallo Herr Blank. In der Regel, täusche ich mich nicht. Sie habe ich für einen Mann gehalten, der sein Wort hält. Blank: Es... Es tut mir wahnsinnig leid, aber meine	Hintergrundgeräusche aus dem Raum sind zu hören. Straßengeräusche. Otts Wagen und das Fenster das sich öffnet.	Die Klaviermusik geht über und endet.	Die Stadt ist von Aufsicht.

			Entscheidung steht fest: Ich höre auf. Ott: Ich möchte Ihnen trotzdem etwas zeigen.			
12	09:49-11:06	Der Wagen kommt beim Gebäude des Fluri Pharma an. Sie steigen die Treppen hoch. Sie bleiben stehen. Die Leute schauen sie interessiert an. Sie unterhalten sich. Sie gehen durch eine Glastür in Fluris alte Büro. Ott versucht Blank zu erklären, dass er keine Schuld an seinem Selbstmord hat und dass Fluri andere Sorgen hatte.	Blank: Würden Sie mir bitte sagen, auf was das Ganze hinauslaufen soll? Ott: Ich möchte nicht, dass Sie was Wichtiges vergessen. Wenn Sie nicht gewesen wären, säße ich auf über 20 Millionen Schulden. Und alle, die Sie hier sehen, auf der Straße. Ott: Fluri hat zehn Jahre an diesem Medikament gearbeitet. Er war besessen davon, seine Tochter zu retten. Ihm ist das	Reifen.		Totalaufnahme in Untersicht. Aufsicht von den Treppen herab. Steadicam nimmt in Einstellungsgröße Halbnah auf. Während des Gesprächs in Nah.

		Blank sieht ein Familienfoto: die Tochter sitzt in einem Rollstuhl. Ott zeigt Ott die Flasche des Medikaments. Er nimmt sie in die Hand. 	Geld ausgegangen bevor er es bis zur Zulassung geschaffen hat. Fluri ist daran zerbrochen, nicht an der Klausel. Blank: Fluris Tochter hat MS? Ott: Hören Sie auf sich zu martern! Fluri hat sich selber ruiniert. Doch dieses Medikament ist bahnbrechend. Es wird tausende von Menschen das Leben retten. [Pause] Wir brauchen die Fusion. Helfen Sie mir! Und helfen Sie Fluri, damit er in Frieden ruhen kann.			
13	11:07-14:12	Die Beerdigung des Dr. Fluris nimmt an einem Friedhof mit Pfarrer und unter Familienmitglieder statt.	Pfarrer: Mein Herr und mein Gott. Gib alles mir was mich fördert zu dir. Mein Herr und mein Gott,			

		Blank sieht ihnen und der Tochter aus der Ferne zu. Nachdem sie das Grab verlassen, nähert er sich und schaut sich Fluris Bild an. Zwischen den Gräbern wirft er einen Blick zum Wald und hält an.   Blank bemerkt etwas im Wald: er sieht einen Wolf und geht ihm nach. Er schaut sich im Wald um. Er überquert eine Holzbrücke.	nimm mich mir und gib mich ganz zu eigen dir. Amen. Alle: Amen.	Raben Naturgeräusche aus dem Wald.	Beim Anblick beginnt eine düstere Musik und geht über die Sequenz weiter.	Einstellungsgröße Total. Nahaufnahme als er das Tier sieht.
--	--	--	--	--	--	---

		Als er anhält und sich wieder umsieht hört er Geräusche. Bei seinem Spaziergang kommt er bei einem Felsen mit Ausblick an. Er setzt sich hin und löst seine Krawatte ab.  Blank atmet tief ein.		Schritte auf getrockneten Blättern. Fluss. Schritte. Geknipster aus einem Gebüsch. Vogelgezwitscher.	An diesem Moment nimmt die Musik eine positivere Richtung ein: helle Noten einer Geige.	Obersicht zum Wald. Untersicht zu Blank.
14	14:13-15:15	Später als es dunkler ist, kommt er zu Fuß an einem Flohmarkt am Rand des Waldes an. Lucille räumt ihre Produkte auf. Sie sehen sich gegenseitig an und sie lächelt ihm zu. Blank schüttelt lächelnd sein Kopf und geht auf sie zu. Sie hat ein Pink Floyd T-Shirt an.	Lucille: Ist was? Blank: Entschuldigen Sie, Ich wollte Sie nicht anstarren. Aber das... das T-Shirt.... Die Platte	Hintergrundgeräusch : Verkäufer und Kunden. Das Summen einer Frau.		Amerikanische und halbnahen Einstellungsgrößen.

			die hatte ich auch mal. Lucille: Von Pink Floyd zum Maßanzug. Wie geht das, ohne rot zu werden? Blank: Es war ein schleichender Prozess [Lucille lacht] Blank: Entschuldigen Sie. Können sie mir sagen, wo zum Geier ich hier gelandet bin? [Lucille lacht wieder]			
15	15:16-16:29	Blank und Lucille sitzen im Auto, sie fährt ihn zurück zum Grab. Sie unterhalten sich auf dem Weg.	Lucille: Was haben Sie eigentlich im Wald gesucht? Blank: Das weiß ich gar nicht so genau. Aber wenn so einer wie ich in den Wald geht,	Auto		Einstellungsgröße Nah.

		Sie kommen an. Er ist bevor auszusteigen. Lucille ruft ihm nach. Sie überreicht ihm eine Karte. Er steigt aus und geht zu seinem eigenen Auto. Winkt ihr zu und sie fährt weg.	dann muss er sich ja verlaufen. [lächeln] Lucille: Ich verlauf mich gern. Blank: Danke, dass Sie mich gefahren haben. Lucille: Gerne Blank: Ist echt nett. Lucille: Kein Thema. Blank: Ich bin übrigens Urs. Lucille: Ich bin Lucille. Blank: Freut mich, Lucille. Blank: Danke nochmal. Lucille: Urs! Falls du Samstag Zeit hast. Freunde von mir legen da auf. Blank: Danke	Motor. Tür öffnet. Tür schließt. Motor ist am Laufen.	Ruhige Klaviermusik beginnt.	Einstellungsgröße Total des Autos von außen.
16	16:30-17:55	Wenger, Ruth, Jan, Evelyn und Blank sind in einem Restaurant. Sie feiern Joes Geburtstag.	Kellner: Mit einem Glückwunsch unser Herbstwind.	Hintergrundgeräusche. Ruth klatscht.	Klaviermusik im Hintergrund.	Einstellungsgröße variiert von Halbnah bis zu Nah.

		Blank ist uninteressiert. Schaut sich um und trinkt sein Kaffee aus. Blank stößt an. Jeder schaut Blank verwundert an.	Butterbiskuitblätter mit Waldhimbeergelee und französischer Creme auf Maronenmürbteig. Ruth: Alles Liebe zum Geburtstag mein Schatz. Ruth: Auspusten? Ruth: Und? Was hast du dir gewünscht. Jan: Das alles so bleibt, wie es ist. Blank: Auf den Stillstand. Blank: Äh, tut mir leid. Ruth: Wir wissen doch was passiert ist. Ich finde das eine Frechheit. Ich meine, sich vor einem anderen zu	Küsse. Pustet.		Besonders als Blank in seinen Gedanken eintaucht ist die Einstellungsgröße Nah.
--	--	---	--	------------------------------	--	--

		Blank steht auf. Er geht und Wenger ihm nach.	erschießen, wer mach denn so was? Jan: Du darfst nicht zulassen, dass dich das fertigmacht. Dann hat der Typ ja wer weiß was er wollte. Wenger: Ja, ganz so einfach ist es ja nun auch wieder nicht. Blank: Wie dem auch sei, ich bin heute keine gute Gesellschaft mehr und ich will euch nicht den Abend versauen. Ist besser, wenn ich jetzt gehe. Evelyn: Soll ich mitkommen. Blank: Bleib ruhig hier, ist kein Problem. Wir sehen uns dann später, ja? Blank: Ich wünsche euch noch einen schönen Abend. Entschuldigt mich.	Kuss.		
--	--	---	---	-------	--	--

			Herzlichen Glückwunsch. Wenger: Urs, kann ich dir irgendwie helfen? Blank: Danke, das ist sehr nett. Alles okay. Aber du könntest Evelyne nachher nach Hause fahren, okay? Wenger: Mach ich. Blank: Danke. Ciao.			
	17:55-20:00	Es ist dunkel. Blank parkt und sitzt. Blank ist in einem Club. Überwiegend Jugendliche tanzen um ihn herum. Er sucht nach Lucille und findet sie an der Bar. Sie unterhält sich und tanzt zu Pat, die Barkeeperin ist. Sie umarmen sich und Pat schaut sie verdrießlich an. Sie unterhalten sich in die Ohren schreiend, weil es sehr laut von der Musik ist.	Lucille: Hey! Hi! Hallo. Schön, dass du gekommen bist. Blank: Was trinkst du denn? Lucille: Gin Tonic.		Düstere Musik. Rhythmische Elektro-Club-Musik spielt im On-Ton.	Kameraeinstellung von Total zu Halbnah.

		Er zeigt auf ihr Glas. Sie schütteln sich die Hände, aber Pat zeigt kein Interesse. Lucille nimmt die Gin Tonics und geht. Blank bleibt stehen und dreht sich zu Pat. Blank nimmt eine hunderter Banknote aus seinem Portemonnaie und Pat steckt es in die Kasse. Blank ist verwundert. Analepse zu Lucilles Tanz und Zurück Blank antwortet nicht.	Blank: Könnte ich noch zwei... Ja, cool hier. Lucille: Ja? Ah, Pat das ist Urs. Urs, Pat. Blank: Freut mich. Lucille: Danke Komm! Blank: Ja wie viel kostet das denn? Pat: Hier zahlt jeder so viel er mag und kann. Lucille: So Urs. Was machst du eigentlich? Blank: Ich bin Anwalt. Wirtschaftsrecht, Fusionen und so 'n kram. Lucille: Und was interessiert dich daran?			Sein Portemonnaie ist Nah eingestellt.
--	--	---	--	--	--	---

		Wieder zum Tanz diesmal bringt sie ihn ein wenig zum Tanzen.	[Pause]			
17	20:21-21:47	Sie sind in Lucilles Wohnung. Lucille raucht einen Joint und reicht ihn Blank über. Lucille zieht den Joint und pustet den Rauch Blank. Sie werden intim. Gegen Morgen liegen sie nebeneinander im Bett. Blank lächelt. Sie lächelt und küsst ihn auf die Wange.	Lucille: Troll, das ist Urs, den können wir jetzt immer anrufen, wenn wir was Dringendes zu fusionieren haben. Blank: Das ist lange her. Lucille: Hast du früher viel gekifft? Blank: Nee, nicht so. Blank: Und andere Sachen? Pilze? Trips? Blank: Nein, gar nicht. Lucille: Was? Blank: Ich fühl mich als wär ich aus 'nem Koma erwacht.	Das Brennen des Kamins. Kater schnurrt. Blank trinkt. Schlucken und Geräusche der Flüssigkeit. Ziehen und Pusten. Atem und Küsse.	Ruhige Musik beginnt.	Lucilles Wohnung von außen in Total. Danach überwiegend Halbnah bis Nah. Kameraperspektive ist in Aufsicht.

			Lucille: Na dann... Willkommen im Leben.			
18	21:47- 22:42	Blank läuft auf einem Laufband mit Ausblick auf die Stadt im Morgen. In der Nacht blickt er wieder auf die Stadt mit einem Scotch. Evelyn führt im Hintergrund ein Telefongespräch. Blank hilft ihr, ihr Kleids Reisverschluss zu öffnen. Er sieht ihren Rücken an. Sie geht uninteressiert weg. Blank sieht bedenklich auch und trinkt weiter.	Evelyn: Ja, dann sag ich meiner Assistentin Bescheid. Sie meldet sich dann morgen Vormittag gegen zehn? Ist das gut? Ja, die Bilder sind toll, ja. Ich freu mich auch. Wunderbar. Bis dann. Tschüss.		Ruhige Musik spielt weiter.	Halbnah Kameraeinstellun g. Nah Aufnahme von Blank.
19	22:43- 23:35	Lucille und Blank fahren auf einer Landstraße.	Blank: Wie lange dauert es denn jetzt noch? Lucille: Wir sind wirklich gleich da. Blank: Willst du mir denn langsam nicht sagen wo wir hinfahren? Lucille: Lass dich überraschen. [lacht]	Auto.		Einstellungsgröße Total

		Sie kommen an einem Haus im Land an. Lucille winkt Joe Gasser. Mit einer Zigarette im Mund, kommt er in ihre Richtung. Blank steigt auch aus. Blank sieht sich um. Joe geht mit Lucille in die Richtung des Hauses. Blank geht ihnen nach.	Lucille: Hey! Joe: Hallo mein Schatz. Ich dachte schon ihr hättet euch verfahren. Lucille: Nein. Joe: Du warst lange schon nicht hier. Joe: Ach, siehst du gut aus. Blank: Tag! Ich bin der Urs. Joe: Joe. Herzlich Willkommen. Blank: Freut mich. Ja, ganz schön weit draußen hier. So kann man's auch machen. Joe: Kann man nicht, sollte man! Blank: Oder so. Joe: Neue Stiefel. Sehen toll aus. Lucille: Ja, das stimmt.	Fährt über Äste und Erde. Kuss. Schritte. Schritte.		Einstellungsgrößen Halbnah, Amerikanisch und Nah. Einstellungsgrößen Nah. Einstellungsgrößen Nah.
--	--	---	---	---	--	--

			Barbara [im Off-Ton]: Ihr werdet heute auf eine Reise gehen			
20	23:36-29:28	In dem Haus. Barbara erzählt über den Pilz.  Sie weist auf Joe. Sie sitzen zusammen mit anderen Teilnehmern in einem Kreis. Lucille sieht Blank aufgeregt an. Joe hält ihnen die Blechdose mit den Pilzen.	Barbara [im On-Ton]: die die Azteken den „Königspfad der Erleuchtung“ nannten. Das Ritual das uns bevorsteht, ist so alt wie die Menschheit selbst. Joe: Wie alles was die Menschheit voranbringen würde, ist natürlich das auch verboten. Barbara: Drei von den Pilzen enthalten etwa 1 Gramm Psilocybin. Je nach Körpergewicht braucht ihr mehr oder weniger. Ich			Einstellungsgröße des Pilzes Groß mit verschwommene m Hintergrund. Halbnah zu der Gruppe. Einstellungsgröße Nah. Einstellungsgröße Halbah.

		Joe geht zu den anderen über. Sie zählt die Pilze die er genommen hat. Sie lächelt und nickt. Blank nimmt alle Stücke ein und beginnt mit einem unangenehmen Gesicht zu kauen. Die Gruppe beginnt zu musizieren. Lucille tanzt. Blank trommelt auch. Das Bild wird nimmt wärmere Töne ein und wird verschwommen.	zum Beispiel nehme vier. Blank: Wie viele nimmst du denn? Lucille: Ich nehme vier. Blank: Dann nehme ich auch vier Lucille: Feigling. Joe: Ich weiß, die Dinge sehen sehr verschrumpelt aus und schmecken auch richtig scheiße. Aber die Wirkung ist <i>magnifique</i>! Lucille: Las mal sehen. Blank: Eins, zwei, drei, vier und der Kleine. Lucille: Gut. Joe: Und vergesst nicht ihr Lieben, kaut solange ihr könnt, dann	Rasseln. Trommeln. Fiepen. Gewitter.	Einstellungsgröße Nah. Die Steadicam schwenkt in unterschiedliche Winkel und bewegt sich in
--	--	--	---	---	---

	Joe ruft ihm zu. Als alle beginnen zu lachen, verlässt er den Raum. Sie genießen ihr Trip. Er geht raus. Atmet tief ein. Er sieht ein Licht im Wald und geht es nach.  Er sieht Leuchtkäfer. Blank fast Moos und Bäume an. Er geht in eine Höhle und steht nur schwer auf den Beinen. Etwas Dunkles kommt zwischen den Felsen hervor. Alles wird dunkel. Er geht im Dunkeln und hört Fluris Stimme. Sein Aussehen wechselt von sich selbst, zu einem Wolf, zu Fluris Blut.	entfaltet sich das ganze Aroma. <i>Bon Voyage</i>. [Lucille lacht] [Blank lacht] [Barbara singt] Joe: Hey! Blank: Psch! [Joe lacht]	Atem. Schritte Geräusche aus der Ferne. Wirre Geräusche. Verzerrte Klänge. Schritte. Atem. Schrei. Blut spritzt.	Die einzelnen Töne der Instrumente gehen zu einer spirituellen Musik um. Eine spannende Musik wird laut. Musik wird intensiver.	mehrere Richtungen. Verschwommen. Imitiert den Trip. Im Wald nimmt die Kamera sowohl die Untersicht als auch Aufsicht Perspektiven ein. Sie bewegt sich frei.
--	--	---	--	--	---

		 Er rennt aus der Höhle. Lucille, Joe und Barbara suchen nach ihm. Sie halten ihre Taschenlampen auf ihn. Blank ist nervös und am Schwitzen. Er schlägt ihr ins Gesicht. Joe und Barbara sorgen sich um Lucille. Blank ist verwundert was mit ihm los ist.	Fluris Stimme: Ich hoffe es hat sich für Sie gelohnt. Lucille: Urs! Urs! Ich hab‘ mir solche Sorgen gemacht. Urs, was ist denn? Schau mich an! [Blank schreit] Joe: Was soll das? Hör auf! Beruhige dich! Schatz, alles gut? Brauchst du ‘n Arzt? Barbara: Setz dich. Joe: Was soll denn das? Was ist mit dir?		Musik endet als sie sich finden.	
21	29:29-30:20	Blank wacht auf. Lucille setzt sich zu ihm.	Lucille: Hey.	Hintergrundgeräusche.		Nahaufnahme.

			Blank: Ich hab‘ noch nie jemanden gehauen. Lucille: Du hattest einen totalen Horrortrip. Blank: Es war ganz komisch, Ich hatte einfach das Gefühl als hätte ich’s verstanden. Lucille: Was verstanden? Blank: Alles.	Vogelgezwitscher.	Leise Musik beginnt (Übergang)	Halbnahaufnahme Groß-Einstellung
22	30:21-31:33	Frankfurt am Main. Blank ist zurück bei Evelyn. Blank nickt traurig.	Evelyn: Urs! Hallo. Wie wars in London? Ich bin gerade beim Umstellen. Hilfst du mir mal? Alles klar? Evelyn: Hallo? Blank: Ich will das alles nicht mehr Evelyn.		Ruhige Musik wird lauter. Musik wird langsamer und leiser.	Panorama. Blank ist in der Einstellungsgröße Nah. Evelyn ist in der Einstellungsgröße Halbnah.

		Blank zuckt seine Schultern Evelyn ist schockiert. Er verlässt die Wohnung.	Evelyn: Was [lacht verwirrt] Blank: Uns. Und das alles hier. Blank: Es tut mir leid. Evelyn: Sag mal spinnst du?! [schreit] Hey!	Evelyns Atem.	Musik wird lauter.	Blank ist in der Einstellungsgröße Halbnah und Evelyn in Nah.
23	31:34-33:03	Eine Holztür öffnet. Es ist Lucille. Sie lächelt als sie Blank sieht. Sie küssen sich und schlafen miteinander. Lucille und Blank sitzen auf dem Boden, trinken Wein und kuscheln.	[Off-Ton als Anapher] Lucille: Warst du schon mal in Mexiko? Blank: Ja. Lucille: Guatemala? Blank: Nein. [On-Ton] Lucille: Perfekt. Dann fahren wir dahin. Blank: Okay. Wann? Lucille: Wie wär's mit morgen? Du hast ja jetzt frei. [Sie lachen]		Musik geht über.	Einstellungsgröße ist Nah. Einstellungsgröße ist Halbnah. Einstellungsgröße ist Nah.

		Lucille löst sich von seinen Armen.	Blank: Ich muss noch was erledigen. Lucille: Wie jetzt? Blank: Schau mal, ich bin ja auch Partner in dem Laden und da kann ich nicht einfach von heute auf morgen aufhören und alles stehen und liegen lassen. Das geht nicht. Lucille: Das klang gestern noch anders. Blank: Wenn diese Fusion, die ich da vorhabe, wenn die zustande kommt, kann ein Medikament auf den Markt kommen, was unzähligen Menschen das Leben retten kann.			
--	--	--	---	--	--	--

			Lucille: Wann geht's denn in deinem Beruf um Menschenleben? Blank: Und seit wann weißt du so genau, worum es in meinem Beruf geht, ha?			
24	33:04-35:25	Es wird Morgen und Blank wacht auf der Matratze auf. Er schaut sich um, aber ist alleine. Er ist angezogen in der Küche und frühstückt. Er ist Haferflocken. Der Kater miaut. Er kommt zu ihm auf den Tisch. Blank schupst ihn runter und geht zurück zum Kühlschrank, schlägt ihn zu. Der Kater ist auf dem Tisch und frisst sein Frühstück. Er setzt sich. Blank wird aggressiv. Mit Wut greift er den Kater an und erwürgt sie. Blank merkt, dass jemand kommt und steckt den toten Kater in seine Aktentasche. Lucille und Pat kommen rein. Blank bindet sich hektisch die Krawatte. Lucille stellt ihre Schlüssel auf den Tisch.	Lucille: Hey. Wolltest du nicht ins Büro? Blank: Ich hab' mich ein bisschen	Hintergrundgeräusche und ein tiefer Sound ertönen. Miauen des Katers. Murren. Kauen. Schritte. Tür. Sein Atem wird lauter. Frauenstimmen kommen näher.	Düstere Musik spielt. Hohes Pfeifen.	Der Kater ist in der Einstellungsgröße Nah.

			verspätet. Ich muss jetzt gleich los. Lucille: Ist alles okay? Blank: Ja, ist alles okay.	Schlüssel		
25	35:36-35:43	Gebäude in der Stadt. Blank geht mit seiner Aktentasche in den Wald und wirft die Tierleiche neben einen Baum.		Hintergrundgeräusche	Spannende Musik.	Panorama mit Kameranahschwenk. Von Total zu Nah-Einstellung.
26	35:44-36:43	Blank geht in einen Konferenzraum. Das Team der British Life und die Kanzlei haben sich versammelt. Dr. Nauer stellt Blank, Jack Taylor vor.	Gerber: Oh, deine Krawatte [leise] Dr. Nauer: Ah, Dr. Blank. Darf ich Ihnen Jack Taylor von der British Life vorstellen. Blank: Nice to meet you. Jack: Likewise. Ott: Dr. Blank ist der beste Mann in diesem Laden. Jack: Dr. Blank ich habe schon viele von Ihnen gehört.	Hintergrundgeräusche aus dem Konferenzraum.	Die Musik verstummt als er rein geht.	Nahaufnahme. Halbnah. Kameraeinstellung. Schuss-Gegenschuss

		Blank blickt ernst und Taylor verwundert. Blank lächelt, als ob alles nur Spaß gewesen wäre. Taylor geht nicht ein. Die Kollegen applaudieren	Blank: Ich habe auch schon so einiges von Ihnen gehört. Jack: Zum Beispiel? Blank: Ach, dass Sie zum Beispiel wähen Ihrer Zeit in London Pharmaceutics versucht haben aus einer geplanten Fusion ‘ne feindliche Übernahme zu machen. Blank: Machen Sie hier sowas nicht, sonst mache ich Sie fertig. Dr. Nauer: Ich freu mich auf unsere Zusammenarbeit.	Hohes Pfeifen. Klopfen und dumpfe Geräusche	Pianonoten klingen, langsam.	Nahaufnahme von Blank. Halbnah.
27	36:44-37-15	Blank geht in einen Park und setzt sich in die Nähe eines Baums. Er lockert seine Krawatte und hat Schwierigkeiten beim Atmen.		Atem. Schritte auf Blättern und Gras.	Ruhige Piano Musik.	Wechsel zwischen Totale

		Blank schaut hinauf auf die Krone und Äste des Baums.				zu Halbnah zu Nah. Untersicht mit Schwenk.
28	37:16-37:53	Es ist Abend geworden und Blank parkt vor Lucilles Wohnung. Sie sucht ihren Kater Troll. Blank lügt und versucht sie zu beruhigen. Er tröstet sie. Sie umarmen sich.	[Lucille weint] Lucille: Troll ist weg. Hast du ihn losgelassen? Blank: Ich weiß es nicht. Lucille: Dann denk doch mal nach! Blank: Es kann sein, dass ich die Tür aufgelassen hab‘ und dass er rausgelaufen ist. Lucille: Und wenn ihm was passiert ist? Blank: Nein, nein, nein... Es wird schon nichts passieren. Er kommt schon zurück.	Lucilles Schritte.	Dramatische Musik im Hintergrund wird leiser. Musik wird lauter und leitet über die nächste Sequenz.	Halbnah. Nahaufnahme Blanks Gesicht und Evelyns Rücken.

			Lucille: Ich hoff's			
29	37:54-41:16	Wald. Ein Wagen fährt hinter den Bäumen. Blank und Ott schütteln sich die Hände Sie stehen vor dem Wald. Ott hat seinen Jägerhund mit sich. Ott überreicht Blank ein Gewehr. Blank nimmt es in die Hand. Ott gibt ihm eine Schutzweste. Sie gehen in den Wald. Ott spricht über Blanks Umgang mit Taylor von English Life. Blank sieht ihn verwundert an. Sie bleiben stehen.	Blank: Grüß Sie, Herr Ott. Ott: Vielen Dank, dass sie meiner Einladung gefolgt sind. Blank: Gern. Ott: Das ist ein Seitenschlossdrilling. Spezialanfertigung. Zieloptik, Abzug, Sicherungsverschlüsse. Ott: Ziehen Sie die an! Ist zu Ihrer eigenen Sicherheit. Ott: Ziemlich beeindruckend, wie Sie mit Taylor umgegangen sind. Man konnte seine Angst förmlich riechen. Ich habe so	Auto. Hintergrundgeräusche, aber nur leise.		Vogelperspektive. Panorama. Einstellungsgröße Nah. Einstellungsgröße Groß des Gewehrs. Einstellungsgröße Total zu Amerikanisch

	Sie gehen weiter. Der Hund hält an. Er riecht etwas. Der Hund sitzt. Ott überreicht Blank ein Fernglas. Blank schaut nah einem Tier.   Er zeigt Ott in welcher Richtung das Reh ist. Ott richtet sein Gewehr. Hund rennt nach zum Tier. Der Hund wartet vor dem Tier. Es liegt auf dem Boden.	etwas noch nie gesehen. Blank: Ich weiß nicht, was Sie meinen. Ott: In Ihren Augen. Ott: Platz! Blank: Ein Uhr. 100 Meter.	Schuss. Hund. Schritte. Hund bellt.		Detail des Gewehrs.
--	---	---	---	--	----------------------------

		Ott nimmt sein Messer aus dem Halter an seinem Gürtel. Ott gibt das Messer Blank. Blank schüttelt den Kopf. Ott hält das Messer weiter zu ihm. Blank nimmt es. Ott zeigt ihm die Stelle. Blank sieht ihn besorgt und nervös an. Er beugt sich und sieht Ott an. Er nickt. Blank schaut es weiter an. Plötzlich ersticht er es in den Hals. Er zieht das Messer raus, steht auf und reicht es Ott zurück. Er sieht sich das blutige Messer an. Darauf steht: <i>never hesitate.</i> 	Ott: Gut gesehen. Ott: Krellschuss. Jetzt müssen wir schnell sein. Ott: Der ist für Sie. Blank: Das kann ich nicht. Ott: Je länger Sie zögern, desto länger seine Qual. Ott: Hier. Ott: Schenke ich Ihnen.	Tier atmet. Das Tier atmet leicht. Das Tier und das Erstechen. Fließende Blut.		Großeinstellung des Tiers. Untersicht, wie aus der Sicht des Tiers.
30	41:17-43:25	Es ist nachts. Blank fährt auf einer Landstraße. Ein Auto hinter ihm blinkt. Er sieht hin.				Von Totale zu Nah.

		Der Unbekannte wird schneller. Blank sieht besorgt. Er versucht Blank zu überholen, fährt neben ihm und zeigt Blank den Mittelfinger. Blank drückt auf Gas und wird schneller. Sie machen ein Rennen. Von gegenüber kommt ein anderes Auto. Blank sieht wie es mit dem Unbekannten zusammenstößt. Es übergreift ihn Adrenalin und Schock. Er steigt aus, geht in die Richtung zurück. Sieht die Reste des Unfalls. Er sieht, dass jemand kommt und er steigt ein um fort zu fahren. Es ist Ott. Er sieht Blanks Auto und die Reifenmarkierungen die hinterlassen sind.		Dumpfe Geräusche Motor. Hupen. Krach. Unfall. Glas. Atem. Auto nähert sich aus der Ferne.	Spannende Musik. Musik endet mit dem Krach.	Im Auto Nah. Von außen Total und Halbtot.
31	43:26-44:18	Lucille und Blanks sitzen am Tisch. Lucille fasst seinen Arm an. Er rückt weg.	Blank: Lucille, irgendwas stimmt nicht mit mir. Lucille: Was meinst du damit? Blank: Ich weiß es nicht. Seit diesen... Sorry. Seit diesen Pilzen, seit dem Abend wo ich dich da geschlagen hab.		Stille Musik beginnt.	Kameraeinstellung Amerikanisch. Kamera nähert langsam sich.

			Lucille: Jetzt vergiss das doch mal, das war der Trip. Blank: Was ist, wenn ich auf dem Trip hängengeblieben bin? Lucille: Ne. Blank: Ja, so was gibt's doch. So was sagt man doch. Lucille: Das sähe wirklich ganz anders aus. Blank: Ich hab' meine Hemmschwelle verloren. Ich weiß nicht was passiert ist. Ich mach Dinge, die ich ... Ich mach Dinge, ohne nachzudenken, die ich früher niemals in meinem Leben getan hätte.			
--	--	--	---	--	--	--

		Blank wird aggressiv, er schlägt zwei Mal auf den Tisch schreit sie an. Lucille bleibt ruhig. Sie steht auf. Blank ist wütend.	Lucille: Ja das ist doch erstmal nichts Schlechtes. Blank: Sag mal hörst du mir nicht zu oder was? Ich versuch dir verdammt noch mal... [schreit] zu erklären, dass es mir scheiße geht, okay? Lucille: Du hast kein Grund mich anzuschreien. Blank [Off-Ton]: Alfred, ich bin's. Ähm,	Schlägt auf den Tisch Schlägt auf den Tisch		
32	44:19-44:33	Blank ist in seinem Büro und lässt seinem Freund Alfred Wenger eine Sprachnachricht. Geiger kommt rein. Nach dem er die Tür öffnet klopft er. Blank nickt.	Blank [On-Ton]: Hör zu. Ich muss dringend mit dir sprechen. Ähm, ruf mich... zurück. Okay? Ist dringend. Ciao. Geiger: Alle sind da Urs.	Tür. Klopf auf Glastür		Einstellungsgröße Nah. Geiger im Hintergrund von Verschwommen zu Fokus.

			Blank [Off-Ton]: Das Hauptargument, beziehungsweise in diesem Fall die Haupt-			
33	44:34- 44:56	Blank hält im Konferenzraum eine Rede zu der vorstehenden Fusion. Eine Angestellte bringt Blank eine Notiz von Ott. Er liest sie und dreht sich nach vorne. Er verlässt den Raum. Alle schauen ihm verwundert nach.	Blank [On-Ton]: Aufmerksamkeit in den jetzt anstehenden Verhandlungen liegt logischerweise auf dem Medikament. Von Berg: Und was ist mit der Zulassung? Geiger: Das Verfahren läuft noch. Frau: Eine wichtige Nachricht vom Herrn Ott. Geiger [im Hintergrund]: Das ist formal Sache. Bis zum Fusionstermin ist es durch.	Hintergrundgeräusch e Schritte.		Einstellungsgröße Total. Kamera nähert sich. Kamera steht hinter Blank. Kameraeinstellun g ist Nah. Kamera steht Richtung Blank und nähert sich. Kameraeinstellun g Groß.

			Blank: Entschuldigt mich bitte. Ich, ähm, bin in fünf Minuten wieder da.			
34	44:57-45:20	Blank geht vor dem Gebäude zu Dr. Otts Assistent. Seine Reifen sind neu. Blank sieht sich verwundert die Reifen an. Otts Assistent geht. Ott sitzt in seinem Auto und sieht zu ihm. Er nickt.	Otts Assistent: Dr. Ott sagte Ihre reifen sein kürzlich sehr in Mitleidenschaft gezogen worden. Otts Assistent: Wir haben sie für Sie ausgetauscht. Er möchte, dass Sie sich voll und ganz auf die Fusion konzentrieren können.	Hintergrundgeräusch Autotür.		Kameraeinstellung Total. Diagonaler Schwenk von Aufsicht zur normalen Sicht Kameraeinstellung Nah. Aufsicht simuliert Blanks Blick.
35	45:21-47:15	Blank sitzt gebeugt auf einem Sofa. Wenger kommt mit Papieren aus einem Raum rein. Wenger kommt zu Blank und spricht über die Ergebnisse.	Wenger: Das EEG zeigt keine Auffälligkeiten. Deine Blutwerte sind Prima. Und	Tür schließt. Hintergrundgeräusch		

		Er setzt sich gegenüber. Blank ist weiterhin vor sich gebeut. Schaut ihn kurz an und wieder weg. Rückblende zur Fahrt wo der Unfall geschah. Blank verneint. Und schaut sich das Bild, dass Wenger von der Ausstellung hat. 	alles Weiteres ist auch soweit okay. Wenger: Das sind gute Nachrichten Urs. Abgesehen von den Stimmungsschwankungen seit diesem Pilz-trip. Gibt es was, was du mir bisher nicht erzählt hast? Blank: Ich... Ich hab' die Katze von Lucille umgebracht Fred. Die hat mich genervt. Da hab' ich sie gepackt und ihr den Hals umgedreht. Einfach so. Wenger: Und sonst?	Vogelgezwitscher. Auto und Hupen.		Einstellungsgröße Nah. Einstellungsgröße Halbnah.
--	--	--	---	---	--	---

		Wenger erklärt warum es Blank anders geht als den Anderen beim Trip.	Blank: Bäume ziehen mich an. Der Wald beruhigt mich. Wenger: Als ein Psychiater rate ich dir zu einer Therapie Blank: Und als mein Freund? Wenger: Auf deinen Psychiater zu hören. Blank: Ich brauche Hilfe, Mann. Jetzt! Wenger: Du sagst, du bist der Einzige der sich seit dem Trip so fühlt? Blank: Ja. Wenger: Es gibt Pilze mit anderen Wirkstoffen als Psilocybin. Getrocknet sehen die sich verdammt ähnlich. Blank: Du meinst, es könnte sein, dass		Düstere Musik.	Einstellungsgröße Nah.
--	--	---	--	--	-----------------------	-------------------------------

		Blank sieht sich das Bild nochmal an.	bei mir ein anderer Pilz dabei war? Wenger: Theoretisch möglich. Blank: Und das hieße. Wenger: Wenn wir wissen welchen Pilz du genommen hast, kann ich die Wirkstoffe identifizieren und eine Behandlung wäre möglich. Blank: Dann könnte man mir helfen? Wenger: Ja.			Einstellungsgröße Groß.
36	47:16-50:24	Blank fährt von der Stadt auf das Land. Das Auto nähert sich.  Blank kommt bei Joe Gasser an.		Auto. Hintergrundgeräusche.	Düstere Musik geht über.	Panorama. Schwenk mit Steadicam. Im Auto von Hinten.

		Er schlägt drei Mal auf die Tür. Joe öffnet. Blank schiebt die Tür. Joe guckt verwundert. Blank ist aufgeregt. Joe nimmt ein Schluck aus seiner Tasse. Joe spuckt in seine Tasse. Blank schlägt ihn ins Gesicht.	Blank: Tag Joe: Was willst du denn? Blank: Kann ich mal reinkommen? Joe: Willst du 'n Kaffee? Blank: Nein danke. Hör zu. Die Pilze die wir genommen haben. Kann es sein, dass bei mir ein anderer Pilz dabei war? Joe: Wie kommst du'n da drauf? Blank: Ich hab' Symptome. Es geht mir nicht gut. Joe: Entschuldige, was für Symptome? Blank [schreit]: Solche Joe: Hey, hey, komm runter. Bist du völlig	3 Schläge au Holztür. Tür. Tür schließt. Schritte. Spuckt. Schlag. Besteck.	Musik endet.	Drinne Nah, Amerikanisch und Halbnah.
--	--	--	---	---	---------------------	--

		Blank setzt sich und atmet tief. Joe setzt sich auch. Regt sich auf. Blank sieht ihn an.	eigentlich selber nehmen, aber Babs muss den irgendwie unter die übrigen gelegt haben. Blank: Was war das für ein Pilz? Joe: Ich hab‘ keine Ahnung. Ich hab‘ so ‘n Teil vorher noch nie gesehen. Blank [bedrohend]: Was war das für ein gottverdammter Pilz? Joe [schreit]: Ah, der war gelblich und hatte so ‘ne blaue Ader im Stiel als ich den aufgebrochen habe. Barbara muss denn im Eschenwald gefunden haben. Joe: Hör zu Man. Das war ein Versehen. So was passiert halt. So ist	Schlag ins Gesicht. Atem.		
--	--	---	--	---	--	--

		Blank massiert sich die Stirn. Er stürzt sich auf Joe und erwürgt ihn. Joe versucht sich zu wehren Joe liegt tot auf dem Boden. Blank ist schockiert von sich. Er versucht eine Herz-Lungen-Wiederbelebung.	das Leben. Für wen hältst du dich eigentlich? So 'n abgewichensten Obermacker. Ich meine, du kommst hier her. Ziehst dir mein Stoff rein, schlägst meine Gäste. Du sagst nicht ‚Danke‘ du legst kein Euro hin und tust als hättest du Ahnung von Irgendwas. Aber du hast keine Ahnung von überhaupt Etwas. Nichts. So 'n pervertiertes Arschloch wie du hat Garnichts anderes verdient als 'n Horrortrip. Blank [schreit]: Halt deine gottverdammte Fresse!	Hohes Pfeifen Kurze Atemzüge. Verstummt.	Pfeifen wird zur spannenden Musik. Musik wird dynamischer.	Groß. Nah mit Schwenk.
--	--	---	--	---	--	--------------------------------------

			Blank: Halt deine Fresse! Halt deine Fresse! [Blank schreit]			
37	50:25-50:38	Landstraße. Blank fährt. Er hat die Blechdose mit sich genommen.			Spannende Musik geht über.	Panorama. Im Auto Nah.
38	50:39-52:52	Lucille, Pat und zwei Freunde kommen in ihre Wohnung. Lucille geht in ihr Zimmer. Sieht plötzlich Blank. Hält an und geht zu ihm. Er sitzt. Sie setzt sich zu ihm. Blank ist besorgt. Er steht auf und umarmt sie. Setzt sich zurück.	Lucille: Bier ist im Kühlschrank Pat: Äh, ist die noch essbar? Lucille: Ich hol dir mal 'ne Jacke. Lucille: Huh! Lucille: Hey! Lucille: Hey! Ja? Blank: Lucille, ich hatte recht es war dieser Scheiß-Trip. Lucille: Ach komm, fängst du jetzt schonwieder damit an? Blank: Du verstehst es nicht. Bei mir	Hintergrundgeräusche. Schritte. Blanks Atem.	Spannende Musik geht über und wird leiser.	

		Lucille steht auf und geht. Blank geht ihr nach und greift sie am Arm. Blank hält sich sein Ohr. Es tut ihm weh.	war ein anderer Pilz dazwischen. Lucille: So 'n Quatsch. Als nächstes gibst du mir die Schuld, weil ich dich da mithingenommen hab. Blank: Hör zu! Jetzt hör mir mal zu! Blank: Entschuldigung, wenn ich diesen Pilz finde... Dann kann ich's wieder rückgängig machen. Dann wird alles wieder gut. Lucille: Was willst du denn bitte rückgängig machen? So ein Pilz holt doch nur das hervor, was sowieso in dir steckt.	Fiepen. Fiepen endet.		
--	--	---	--	-------------------------------------	--	--

		Er greift sie am Hals an. Sie reißt seine Hände weg. Pat und die anderen Freunde stehen hinter der offenen Tür. Blank hält wieder sein Ohr. Er hat schmerzen.	Blank: Warum sagst du das? Warum sagst du das? Lucille: Weil es so ist. Blank: Soll das heißen, dass ich schon immer ein Monster war? Soll das heißen, dass ich schon immer ein Monster war? Lucille [schreit]: Fass mich nicht an! (Pause) Und verpiss dich. Pack deine Sachen und hau ab. Pat: Lucille, ist alles okay? Lucille [außer Atem]: Ja. Alles okay. Lucille: Schlüssel! Komm!	Gewürge. Schlüssel.	Spannende Musik.	
--	--	--	---	-----------------------------------	-------------------------	--

			Blank: Es tut mir leid.			
39	52:53-53:42	Blank sieht aus dem Fenster Gerber kommt rein. Blank dreht sich nicht zu ihm. Er wird wütend und konfrontiert Blank. Blank hält sich seine Stirn, als hätte er Kopfschmerzen. Sein Rücken ist zu Gerber gedreht. Rückblende zu der Ermordung Joes. Zurück Blank. Er dreht sich zu Gerber. Gerber ist davor das Büro zu verlassen.	Gerber: Urs wir müssen reden. Was verdammt nochmal ist los mit dir? Weißt du eigentlich wie viele Menschen von dieser Fusion abhängen? Du bist überhaupt nicht mehr da! Du verkriechst in deine beschissene Ecke! Du bist unkonzentriert, fahrig und machst deine Arbeit nicht. Gibst es irgendwas was wir wissen sollten? Blank: Alles okay. Ich kümmere mich gleich um alles. Ja? Gerber: Okay.	Pfeifen. Schritte.	Spannende Musik leitet über und wird endet.	Kameraeinstellung Nah mit Untersicht. Kameraeinstellung Halbnah zu Nah.

		Blank atmet tief ein und aus.	Gerber: Und duschmal wieder. Du siehst beschissen aus.	Tür.		
40	53:43-54:06	Blank ist in Fluris altem Büro. Er löst seine Krawatte. Er sieht Fluris Familienfoto und deckt es. Es wird Abend. Er recherchiert halluzinogene Pilze im Internet. Er tippt die Eigenschaft: gelblich, blaue Ader im Stiel. Findet aber keine Ergebnisse.		Hintergrundgeräusch. Tippen auf Tasten. Tippen auf Tasten.	Ruhige Klaviermusik. Musik wird spannender.	Obersicht in Kamera-einstellung Total. Detail des Bildschirms.
41	54:07-54:28	Blank fährt zum Pension Restaurant und checkt ein. Eine Frau zeigt ihm sein Zimmer. Sie geht.	Frau: Bad ist den Flur runter, letzte Tür links. Frühstück um sieben.	Schlüssel.	Musik geht über. Geige.	
42	54:29-55:14	Blank ist im Wald. Er sucht nach dem Pilz. Er sammelt die er findet ein. Trinkt Wasser aus dem Fluss. Er geht ins Wasser.		Hintergrundgeräusche. Schritte. Vogelgezwitscher. Wasser fließt.	Musik geht über und wirkt freudig.	Panorama. Halbnah und Nah. Total.

		 Er wirkt ruhiger.				
43	55:15-55:20	Blank ist wieder im Büro. Er sitzt am Computer.			Musik geht über.	
44	55:21-55:31	Er stapelt im Hotelzimmer (Schlüssel) Bücher: Überleben im Wald, Psylos, Magische Pilze  Pilze. Blank führt seine Recherche fort. Vergleicht Pilze, die er gesammelt hat.			Musik geht über.	Groß in Aufsicht. Groß in Aufsicht.
45	55:32-55:38	Sammelt Pilze. Er findet einen. Stiel ist jedoch nicht blau.			Musik geht über.	Detail.
46	55:39-55:48	Im Hotelzimmer geht er mehrere Pilze durch die er gepflückt hat. Er markiert eine Landkarte und macht sich Notizen.			Musik geht über.	Nah. Halbnah

47	55:49-55:57	Es ist dunkel und Blank, hat sich im Wald ein Feuer und Versteck gemacht. Er ist etwas und sieht den Mond.		Hintergrundgeräusche	Musik geht über.	Total. Halbnah. Nah.
48	55:58-56:05	Er sitzt an seinem Tisch im Hotelzimmer. Packt die Pilze in Zeitungspapier ein. Er wirft sich erschöpft ins Bett.		Papier. Atem.	Musik geht über. Musik wird leiser.	Steadicam von Halbnah zu Nah.
49	56:06-57:12	Blank ist in Fluris altem Büro. Er sieht sich nochmal das Foto an.  Er öffnet die Rückseite des Rahmens und findet ein Schlüssel. Öffnet das Safe und findet dort Papiere zum „Tabafumarat“. Er geht die Seiten durch. Er bemerkt etwas.		Hintergrundgeräusche Stellt Bildrahmen auf den Tisch. Papiere.	Musik wird leiser und endet.	Aufsicht in naher Kameraeinstellung.
50	57:13-57:47	Blanks Hand auf dem Tisch beim Reden. Von Berg und Gerber sind im Büro.	Blank: Die Confed muss den Zulassungsantrag sofort zurücknehmen.	Tappen auf den Tisch.		Nah. Halbnah.

		Blank erklärt ihnen das das Medikament nicht hilft. Von Berg und Gerber interessieren sich dafür nicht. Urs ist enttäuscht und wütend. Wirft den Tisch auf sie. Er verlässt das Büro.	Gerber: Moment Mal. Die Confed nimmt überhaupt nichts zurück. Von Berg: Willst du, dass die gesamte Fusion platzt? Blank: Sagt mal, seid ihr wahnsinnig? Versteht ihr das nicht? Diese Studie beweist, dass jeder dritte Patient wahrscheinlich wegen Leberkrebs sterben wird. Okey [schreit] Von Berg: Das ist nicht unser Job uns darum zu kümmern. Gerber: Was wissen wir von der Studie? Sind wir Mediziner? Wenn das rauskommt, Urs, dann gibt es keine Fusion.	Krach. Schritte.		
--	--	---	---	-----------------------------	--	--

			Blank: Ihr dreckigen Schweine! Gerber: Es geht hier nicht nur um dich, sondern um uns alle.			
51	57:48-58:53	Pilze werden in einer Pfanne gebraten. Blank ist in der Küche. Die Angestellte kommt rein. Blank reicht ihr ein Pilz. Sie essen zusammen in der Küche des Hotels. Die Frau sieht ihn an. Steht auf und geht etwas holen. Sie bringt ein Buch. Sie lässt es auf den Tisch fallen.  Blank nimmt es in die Hand und sieht es sich an.		Braten. Löffel stößt an die Pfanne. Pfeffermühle. Schritte. Besteck und Kauen. Buch fällt auf den Tisch. Kauen.		Aufsicht, Nah. Halbnah. Halbtotale. Halbnah. Aufsicht, Nah.
52	58:54-59:24	Blank durchblättert die Seiten.		Hintergrundgeräusche. Seiten.		

		Er sieht ein Bild eines Pilzes und bleibt auf der Seite und liest.  Blank freut sich etwas gefunden zu haben.	Blank [Gedankenrede]: Safrangelbes Samthäubchen. Besonderheit: Blaufärbung im Stil.		Spannende Musik. Musik wird lauter.	Aufsicht, Nah.
53	59:25-1:00:06	Blank geht aus dem Hotel in die Richtung des Waldes. Evelyn ist da. Er sieht sie an. Er zeigt zum Wald. Blank nickt. Sie geht ihm nach.	Evelyn: Hallo! Evelyn: Wie geht's dir? Blank: Gut. Evelyn: Wo gehst du denn hin? Blank: In den Wald Evelyn: Ich komm mit.	Hintergrundgeräusche. Schritte. Wind. Schritte.		Kameraeinstellung von Nah zu Total.
54	1:00:07-1:01:01	Sie sind auf einem Waldweg. Blank verlässt den Weg und geht in den Wald. Blank bückt sich und nimmt etwas in die Hand. Evelyn schaut ihm zu. Er steht auf und geht weiter. Nimmt einen Pilz und wirft ihn weg.		Hintergrundgeräusche: Naturgeräusche und Schritte. Blätter.	Spannende Musik.	Aufsicht, Panorama. Halbnah und Amerikanisch.

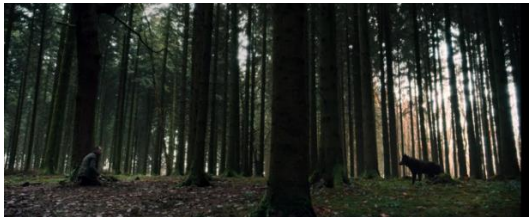
		Sie gehen auf einen Felsen mit Aussicht auf die Landschaft. Sie sehen sich an.	Evelyn: Wow.			Total.
55	1:01:02-1:02:25	Sie sind im Wald, zwischen Felsen. Blank sammelt Äste und Evelyn sitzt auf dem Boden. Evelyn beobachtet ihn und legt sich leicht hin. Blank setzt sich zu ihr. Er lächelt ihr zu. Er streichelt ihre Wange und sie küssen sich. Sie werden intim.	[Blank weint.]	Hintergrundgeräusche. Naturgeräusche. Äste stoßen aneinander. Blätter rascheln. Vogel. Küsse und Atem. Stöhnen.	Musik geht über und wird leise. Ruhige Musik.	Panorama, Aufsicht. Nah.
56	1:02:26-1:03:57	Es ist Abend. Evelyn und Blank sind am selben Ort. Sie sitzen vor einem Feuer. Blank massiert sich seine Augen und Stirn. Er steht auf und wird hektisch. Blank schreit Evelyn an und beginnt zu weinen. Wird dann wieder wütend. Er ist verzweifelt und sieht, dass er keine Kontrolle über sich hat. Er möchte, dass sie geht, damit er ihr nichts antut.	Evelyn: Bist du okay? Blank: Ja? Evelyn: Bist du okay? Blank: Ja! Evelyn geh jetzt bitte. Ist wirklich besser, wenn du gehst, okay? Jetzt. Evelyn: Wohin soll ich denn hingehen? Blank [schreit]: ist mir scheißegal. Geh einfach jetzt, bitte.	Hintergrundgeräusche. Feuer brennt. Rabe.	Ruhige Musik geht über. Musik wird endet.	Halbnah. Total.

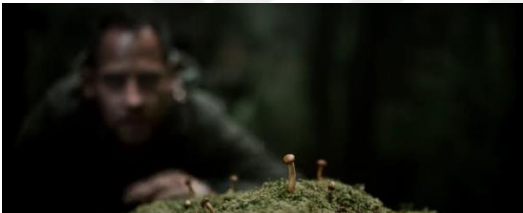
		Evelyn setzt sich wieder. Blank nimmt einen spitzen Ast und hält es ihr gerichtet. Sie rennt weg.	Evelyn [schreit]: Jetzt sag mir doch mal was los ist mit dir! Blank [schreit]: halt deine Fresse! [weint] Ich weiß es selber nicht. Ich mach Sachen die ich nicht machen will. Ich tue Menschen weh. Ich bin nicht mehr bei mir, ich hab‘ mich verloren. Jetzt geh bitte. Geh jetzt bitte. Evelyn: Nein. Blank [schreit]: Verdammt nochmal verpiss dich jetzt! Evelyn, bitte geh, verpiss dich jetzt. Ich tue dir was an, verpiss dich. Ich drück dir das Ding in dein scheiß Gesicht. Verpiss	Blank heult.	Spannende Musik. Musik endet.	Panorama.
--	--	---	---	--------------	---	-----------

			dich! Lauf du Fotze!			
57	1:03:58-1:04:16	Ott kommt zu Blanks Hotel. Er steigt aus seinem Auto. Er sieht sich um.		Hintergrundgeräusche. Auto. Autotür. Schritte.		Total Halbnah.
58	1:04:17-1:04:32	Blank kocht in der Küche des Hotels. Blank ärgert sich. Die Frau kommt rein. Sie übernimmt das Kochen. Blank knöpft sich sein Hemd und geht.	Frau: Ihr Besuch ist da. Weg da. Ich mach das schon. Blank: Danke sehr.	Hintergrundgeräusche. Pfanne. Schritte.		Halbnah.
59	1:04:33-1:07:02	Blank und Ott sitzen an einem Esstisch. Die Frau bringt das Essen rein. Blank sieht die Frau an. Sie geht. Blank isst ein Stück. Er nimmt die Weinflasche. Er schüttet sich selbst Wein ein.	Ott: Hm. Tintlinge. Die sind ja eine ganz besondere Delikatesse. Blank: Sie kennen sich mit Pilzen aus? Ott: Sie anscheinend auch. Ott: Für mich heute nicht. Blank: Es da gibt da etwas was ich mit	Schritte. Wein.		Total. Nah. Groß.

		Sie unterhalten sich über die Dokumente. Blank möchte unter diesen Umständen nicht für die Fusion arbeiten.	ihnen besprechen müsste. Ott: Sie sprechen sicherlich von der Studie. Blank: Sie wissen davon? Ott: Natürlich, aber wenn sich nach fünf Jahren herausstellt, dass das Medikament eine Mogelpackung ist, bin ich längst draußen. Blank: Sie haben das alles einkalkuliert. Ott: Ich hatte allerdings keine Ahnung, dass Fluri die Dokumente seines Versagens nicht vollständig vernichtet hat. Ich bin froh, dass sie es waren der es gefunden hat.			Nah.
--	--	---	--	--	--	------

		Ott droht ihm mit dem Unfall. Blank ist davor sich ein Schluck vom Wein zu nehmen. Ott hält ihn davon ab. Es kann tödlich sein. Blanks Wahrnehmung ändert sich. Blank schlägt ihm ins Gesicht. Otts Nase blutet. Er steht auf und geht.	Blank: Ich mache da nicht mehr mit. Ott: Nun, das werden Sie müssen. Oder wollen Sie, dass plötzlich Beweise für Ihren Unfall mit Fahrerflucht auftauchen. Ott: Nein, die Tintlinge vertragen sich schlecht mit Alkohol. Die kleinste Menge und man bekommt Herzrasen, Hitzewallungen, Sprach- und Sehstörungen. Ott: In tragischen Fällen führt es zum Tod, selbst wenn der letzte Tropfen Tage zurück liegt.	Kauen. Besteck. Ton verstummt ein wenig. Pfeifen. Schlag. Stuhl rückt. Schritte.		Kamera nimmt Blanks Perspektive Ein. Aufsicht.
--	--	---	---	---	--	--

			Ott: Kommen Sie mir nicht in die Quere Blank.			
60	1:07:03-1:11:13	Blank ist im Wald. Er wandert. Mit dem Messer, den er von Ott bekommen hat, macht er ein Loch in die Erde. Er begräbt die Ergebnisse des Medikaments. Ein Wolf sieht ihm zu. Blank nimmt sein Messer in die Hand. Sie sehen sich in die Augen.  Der Wolf rennt weg. Blank verfolgt ihn und findet zu einer Höhle. Er klettert rein. Zwischen zwei Felsen ist es sehr dunkel, wie die Vision, die er beim Trip hatte. Blank hält sich sein Ohr wegen dem Geräusch. Es stoppt plötzlich.		Naturgeräusche Vogelgezwitscher. Schritte. Grausame Geräusche.	Spannende Musik. Spannende Musik wird leise.	Nah. Aufsicht. Total Panorama.

		Er geht rein, findet ein weg und klettert. Dort findet Blank Pilze.  Er zerzt einen Stiel und weint vor Freude. Es ist der Bläuling. Er sammelt alle ein.		Aussteigendes Pfeifen. Stoppt. Pflücken.	Ruhige Musik.	Aufsicht mit Einstellungsgröße Nah.
61	1:11:14-1:11:19	Blank geht durch den Wald.			Musik geht über.	Panorama, Untersicht.
62	1:11:20-1:11:29	Ein Polizeiwagen kommt zum Flohmarkt. Lucille steht mit Pat am Stand.	Polizistin: Frau Roth? Lucille: Ja?		Spannende Musik geht über.	Panorama
63	1:11:30-1:11:41	Es ist Abend. Blanks Auto parkt. Er steigt aus. Er sieht in ein Gebäude. Es ist seine alte Wohnung mit Evelyn.		Auto. Autotür.	Spannende Musik geht über.	Total zu Nah. Untersicht.
64	1:11:41-1:13:16	Es findet eine Feier in der Wohnung statt. Blank geht rein. Jeder dreht sich zu ihm und guckt ihn an. Er sieht Wenger.		Hintergrundgeräusch e der Feier.	Spannende Musik geht über und wird leise.	Nah.

		Evelyn sieht sie und steht auf. Sie gehen. Sie treten in ein anderes Zimmer rein. Blank ist dreckig und sportlicher angezogen, als die anderen ihn kennen. Blank zeigt ihm die Pilze. Wenger nimmt die Pilze Blank setzt sich. Blank ist davor die Wohnung zu verlassen. Evelyn erwischt ihn. Jeder sieht sie an.	Blank [flüstert]: Ich muss dringend mit dir sprechen. Wenger: Musst du Evelyn auch noch den Geburtstag versauen? Wie siehst du überhaupt aus. Blank: Ich hab den Pilz gefunden. Wenger: Bist du sicher? Blank: Ich glaub schon. Wenger: Ich lass die morgen im Labor untersuchen. [Stille] Wenger: Ich ruf dich an, sobald ich die Ergebnisse aus dem Labour hab.		Musik endet.	Halbnah
--	--	--	---	--	---------------------	----------------

		Blank nickt.	Evelyn: Urs! Sag mir einfach, wenn du mich brauchst. Blank: Okay.			
65	1:13:17-1:15:23	Wald und Berge Blank liegt auf einem Sofa. Lucille kommt rein. Sie nähert sich. Sie berührt sein Bein. Er erschreckt sich und wacht auf. Er setzt sich. Er sieht sie an. Blank lügt über Joes Tod. Lucille setzt sich gegenüber ihn.	Lucille: Urs? Blank: Lucille? Lucille: Hallo. Blank: Wie spät ist es? Lucille: Gleich vier. Lucille: Wie geht's dir? Blank: Ganz okay. Lucille: Du weißt, dass Joe tot ist, oder? Blank: Ich hab's gelesen, ja. Lucille: Die Polizei war bei mir. Die haben nach dir gefragt.	Hintergrundgeräusche Naturgeräusche Schritte.		Panorama, Aufsicht Total, Untersicht. Nah, Untersicht. Total, Untersicht.

		Lucille erzählt von der Investition und der Todesursache. Blank schaut weg. Alfred Wenger ruft ihn an. Er geht ran. Steht auf und geht. Lucille sieht Joes Blechdose auf dem Tisch.	Dein Wagen wurde gesehen. An dem Tag an dem Joe umgekommen ist und der Hof abbrannte. Die Polizei sucht dich als Zeugen. Sie sagen auch, dass jemand versucht hat ihn wiederzubeleben. Hatte ein Paar gebrochene Rippen. Urs, hast du versucht ihn zu retten? Blank: Hallo?	Telefon summt. Schritte.	Spannende Musik.	Nah, Übersicht.
66	1:15:24-1:15:48	Wenger am Telefon Blank regt sich auf.	Wenger: Ich hab‘ die Ergebnisse aus dem Labor. Blank: Na, sag. Wenger: Komm vorbei. Blank: Jetzt komm schon Mann. Ich hab‘ keine Zeit!		Spannende Musik geht über.	Kamera wechselt zwischen Ort von Blank und Wenger.

		Blank sieht, dass Lucille mit der Blechdose gegangen ist. Er rennt raus. Lucille fährt weg.	Wenger: Komm einfach vorbei, okay? Blank: Okay.		Musik wird lauter.	
67	1:15:49-1:16:00	Blank fährt sehr schnell vom Land zur Stadt.		Auto fährt schnell.	Musik geht über.	Panorama.
68	1:16:01-1:17:18	Blank kommt zu Wenger. Blank ist außer Atem und verwundert. Wengers Telefon klingelt. Wenger geht an das Telefon.	Blank: Nun sag schon. Wenger: Der Pilz hat keinerlei halluzinogene Wirkungen Blank: Was? Wenger: Es tut mir leid. Die Ergebnisse aus dem Labor sind eindeutig. Blank: Das kann nicht sein. Wenger: Der Pilz kann dich nicht verändert haben. Blank: Das kann nicht sein. Wenger: Ja, was ist los? Sagen sie	Tür schließt. Telefon klingelt.	Musik geht über und wird hört auf. Emotionale Musik.	

		Blank ist enttäuscht. Bild wechselt zwischen ihm, dem Wolf aus dem Wald, den Pilzen und dem Vollmond. Wenger zeigt Blank einen Ausweg. Zwei Beamte kommen.	Leuten ein Moment bitte, ich habe hier einen Patienten. Wenger: Urs? Urs! Die Polizei will mich sprechen. Hier, in die Hintertür Links. Steht Notausgang. Wir finden eine Lösung. Polizist: Herr Wenger? Wenger: Ja, bitte?	Stumpf Telefon surrt. Stumpfe Geräusche der Beamten hinter der Tür.	Übergang zu spannender Musik.	
69	1:17:19-1:18:12	Wald Blanks Auto auf einer Landstraße. Er hält auf einer Brücke an. Er lässt ein Brief im Auto und springt ins Wasser.			Musik geht über. Spannende Musik endet.	Panorama, Aufsicht.
70	1:18:13-1:19:04	Übergang zum Morgen. Beamte sammeln Beweise von seinem Auto und der Brücke. Evelyn und Wenger kommen an. Überreicht ihr den Brief.	Polizist: Wir haben ihn noch nicht gefunden. Es tut mir leid. Ist das die Handschrift Ihres Mannes?	Hintergrundgeräusche. Auto. Schritte. Hund bellt.		Steadicam, Total, Aufsicht. Halbnah, Schuss-Gegenschuss.

		Der Polizist erklärt die Geständnisse, die Blank im Brief abgelegt hat. Sie antworten nichts. Sie blicken verwundert und gehen.	Sagt Ihnen der Name Joe Gasser etwas? In seinem Brief nimmt er die Verantwortung für ein schweren Autounfall. Außerdem hat er ein Geständnis für den Mord an Gasser abgelegt.			
71	1:19:05-1:20:30	Am See. Blank liegt am Ufer. Er wacht auf und sieht sich um. Klettert hoch auf einen Felsen und weint. Er sieht von der Ferne auf die Stadt hinter dem Wald.		Naturgeräusche. Hustet. Weint.	Stille Musik.	Diagonaler Kameranachwenk. Panorama. Horizontaler Schwenk, Panorama.
72	1:20:31-1:21:03	Von Berg, Geiger und Ott sind im Konferenzraum.	Von Berg: Vielleicht ist es für alle Beteiligten das Beste. Ott: Sie glauben diese Geschichte mit den Pilzen? Geiger: Blank hat die falschen Drogen genommen. Ist durchgedreht und			Halbnah, bis Nah.

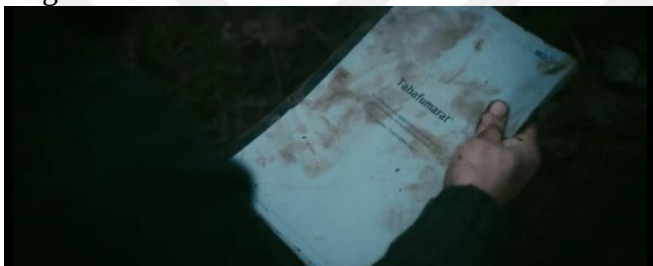
			hat sich umgebracht. Er war unberechenbar. Ott: Der Blank den ich kennengelernt hab, hat nur die Kontrolle verloren. Das ist ein entscheidender Unterschied. Von Berg: Wie auch immer. Am Ende hat er Schluss gemacht. Ott: Seine Leiche wurde nicht gefunden. Gerber: Ja, aber heute Mittag schließen wir die Fusion ab. Ott: Wir können kein Risiko eingehen.			
73	1:21:04-1:22:24	Evelyn ist am Ufer. Blank wird gesucht. Blank sieht von der Ferne zu.		Hintergrundgeräusche. Wasser und Motor des Boots.		Total. Nah, Untersicht. Total, Aufsicht.

		Er sieht Evelyn von Hinten und schleicht sich näher. Sie erschreckt sich und dreht sich um. Blank versteckt sich hinter einem Baum. Sie geht zu ihm. Sie freut sich ihn zu sehen. Sie halten Hände. Blank verneint und schaut sich wegen den Suchenden um. Die Polizisten sehen ihn. Er rennt in den Wald.	Blank: Hey! Hey! Evelyn: Hey. Blank: Es tut mir alles so leid. Evelyn: Du musst dich stellen. Wir besorgen dir einen guten Anwalt. Hauptsache... Blank: Eine Sache muss ich noch erledigen. Hilfst du mir? Evelyn: Ja. Blank: Fahr zur Pension. Ich komm zu. Wir treffen uns dann da, ja? Polizei: Stopp! Stehen bleiben! Polizei!		Ruhige Musik beginnt. Musik wird lauter.	
74	1:22:25-1:22:44	Auf der Brücke rennen Polizisten mir Hunden nach. Evelyn steigt in ihr Auto ein und fährt. Wenger und der Polizist schauen ihr nach.		Schritte. Bellen.	Musik übergeht zu einer Spannenden	

75	1:22:45-1:22:53	Blank läuft ein Hügel runter und tiefer in den Wald.			Spannende Musik	Panorama, Untersicht.
76	1:22:54-1:23:01	Gewehr wird aufgeladen. Ott lädt es auf. Bereitet weitere Waffen vor.		Aufladen. Kugel rollt.	Spannende Musik	Detail, Aufsicht. Nah.
77	1:23:02-1:23:12	Polizisten und ihre Hunde suchen Blank Blank rennt in einem Fluss.		Wasser	Spannende Musik	Panorama, Untersicht.
78	1:23:13-1:23:18	Ott fährt zum Wald. Er schaut sich auf dem Weg um.		Auto	Spannende Musik	Total.
79	1:23:19-1:23:24	Blank rennt einen Berg hoch.		Fluss. Schritte. Blätter.	Spannende Musik	Halbnah.
80	1:23:25-1:23:46	Ott wird von Polizisten angehalten. Ott nickt und fährt.	Polizist: Fahren Sie bitte dort weiter. Sie müssen das Gebiet hier weiträumig umfahren. In diesem Wald befindet sich ein Gesuchter.	Auto.	Spannende Musik	Nah.
81	1:23:47-1:24:06	Blank läuft weiter. Versteckt sich hinter einen Felsen.		Blätter und Schritte.	Spannende Musik wird leise.	Panorama, Untersicht
82	1:24:07-1:24:14	Ott hält in dem Wald an und steigt aus.		Auto. Tür. Autoschlüssel. Tür.	Leise spannende Musik	Total.

83	1:24:15- 1:24:18	Blank steht auf und rennt.		Schritte und Blätter.	Leise spannende Musik	Total, Untersicht.
84	1:24:19- 1:24:26	Ott rüstet sich aus. Hält die Schutzweste, die Blank an hatte dem Hund. Sie gehen in den Wald.	Ott [flüstert]: Hier such. Such. Such.	Hund.	Leise spannende Musik	Halbnah.
85	1:24:27- 1:24:52	Angestellte arbeiten im Büro. Es laufen Nachrichten im Hintergrund. Sie hören sich die Nachrichten an. Von Berg und Gerber sehen sich besorgt an.	TV: Selten schürte eine Fusion zweier Pharmafirmen so hohe Erwartungen. Gerber: Seid mal leise! TV: Die Fusion von British Life und der deutschen Confed lässt Millionen an Multipler Sklerose Erkrankte hoffen. Dabei war das Medikament Tabafumarat, dessen Zulassung im kommenden Jahr erwartet wird, die Basis für die erfolgreichen Verhandlungen. Durch diese Fusion entsteht der größte	Hintergrundgeräusche. Papiere. Schritte.		Steadicam. Untersicht, Halbnah. Nah. Bildschirm nah.

			Pharmakonzern Europas.			
86	1:24:53-1:25:01	Ott geht mit seinem Hund durch den benebelten Wald. Der Hund zieht an der Leine.		Hintergrundgeräusche	Spannende Musik.	Total.
87	1:25:02-1:25:09	Blank rennt. Er ist außer Atem.		Atem.	Musik leitet über.	Total. Nah.
89	1:25:10-1:25:18	Evelyn kommt am Hotel an. Sie steigt aus dem Auto.		Auto. Tür. Schritte	Musik leitet über.	Total.
90	1:25:19-1:25:25	Blank rennt weiter. Er fällt auf seine Knie.		Atem.	Musik leitet über.	Nah. Panorama.
91	1:25:26-1:25:36	British Life und Confed versammeln sich auf einer Pressekonferenz. Sie schütteln sich Hände und Journalisten machen Fotos und Notizen. Gerber ruft Ott an.		Kamerablitz.	Musik wird leiser.	Von Total zu Halbnah.
92	1:25:37-1:25:45	Ott ist im Wald.	Ott: Ja? Geiger [Off-Ton]: Herr Ott, Geiger hier. Wir wären hier soweit. Ott: Gut, ich komme.	Telefon summt.		Halbnah.
93	1:25:46-1:25:48	Geiger auf der Pressekonferenz.	Ott [Off-Ton]: Fangen Sie schonmal an. Geiger: Gut.		Spannende Musik.	Nah.
94	1:25:49-1:26:04	Blank durchwühlt die Erde.		Erde. Atem.	Musik wird lauter.	Total.

		Er gräbt die Dokumente aus.  Blank nimmt sie mit und geht weiter.				Nah, Aufsicht. Nah, Untersicht.
95	1:26:05-1:26:07	Ott im Wald. Sein Hund bellt und zieht ihn in eine Richtung.		Gebell.	Spannende Musik	Nah, Untersicht.
96	1:26:08-1:26:11	Blank läuft.		Schritte.	Spannende Musik	Nah.
97	1:26:12-1:26:20	Ott rennt mit dem Hund. Er zeigt in eine Richtung hinter dem Nebel. 		Riecht. Heult.	Spannende Musik	Panorama, Untersicht.

98	1:26:21- 1:26:22	Urs rennt erschöpft im Nebel.			Spannende Musik.	Nah.
99	1:26:23- 1:26:30	Ott löst die Leine. Er rennt in den Nebel.		Hund bellt. Pfoten. Hund bellt.		Halbnah.
10 0	1:26:31- 1:26:33	Blank zieht sein Messer raus.		Hund bellt.		Nah.
10 1	1:26:34- 1:26:39	Ott positioniert sein Gewehr.		Hund weint.		Nah.
10 2	1:26:40- 1:26:43	Blank läuft im Nebel. Er versteckt sich hinter einen Baum.		Schuss Naturgeräusche		Nah.
10 3	1:26:44- 1:26:50	Ott läuft nach.		Schritte.		Von Nah zu Halbnah.
10 4	1:26:51- 1:26:53	Blank steht auf.				Nah.
10 5	1:26:54- 1:27:10	Ott nähert sich. Der Hund liegt verletzt auf dem Boden. Ott streichelt ihn. 		Hund heult. Hund heult.		Untersicht, Halbnah. Aufsicht, Nah.
10 6	1:27:11- 1:27:17	Blank geht langsam weiter.		Schritte.	Spannende Musik.	Nah.

10 7	1:27:18- 1:27:21	Ott schaut auf.			Spannende Musik.	Nah.
10 8	1:27:22- 1:27:51	Blank im benebelten Wald. Er kann nichts sehen, nur hören. Treten auf einen Ast.		Schuss. Schritte Vögel. Äste.	Spannende Musik wird leise.	Halbnah. Nah
10 9	1:27:52- 1:27:53	Ott richtet sein Gewehr.			Spannende Musik.	Nah.
11 0	1:27:53- 1:27:56	Blank trifft eine Kugel. Er hat Blutet.		Schuss. Stöhnt.	Spannende Musik.	Nah.
11 1	1:27:57- 1:27:59	Ott läuft in die Richtung seines Schusses.		Schritte.	Spannende Musik.	Nah.
11 2	1:28:00- 1:28:03	Blank läuft.		Atem.	Spannende Musik.	Halbnah.
11 3	1:28:04- 1:28:05	Ott läuft.			Spannende Musik.	Nah.
11 4	1:28:06- 1:28:15	Blank versteckt sich hinter einem Felsen. Seine Schusswunde blutet. Er ist erschöpft. Er fällt auf seine Knie.		Schritte. Atem. Stöhnen.	Spannende Musik wird leise.	Total.
11 5	1:28:16- 1:28:19	Ott läuft weiter. Es wird heller im Wald.				Halbnah.
11 6	1:28:20- 1:28:22	Blank sitzt hinter dem Felsen.		Stöhnen.		Halbnah.
11 7	1:28:23- 1:28:26	Ott sieht sich weiter um.		Schritte.		Halbnah.
11 8	1:28:27- 1:30:25	Blank steht auf. Er schaut über den Felsen. Er sieht Ott zwischen den Blättern. Er versteckt sich wieder.		Schritte.		Von Halbnah zu Nah. Ott Total.

		Blank nimmt ein Ast. Wirft ihn. Ott dreht sich in die Richtung mit seinem Gewehr. Blank stürzt sich von hinten auf ihn. Ott tritt ihn. Schlägt und schubst ihn. Ott schlägt ihn siebenmal ins Gesicht. Blank beißt in seine Wange. Es blutet. Blank zieht sein Messer raus und drückt es an seinen Hals.  Ott sieht in seine Augen. Blank guckt voller Wut. Er beruhigt sich und löst das Messer. Er lässt es auf den Boden fallen. Blank geht. Blank ist von Ott erschossen. Er fällt auf den Boden.		Blätter. Ast stoßt auf die Erde. Fall. Tritt. Schläge. Schreie. Tiefer Atem. Fall. Schuss.	Ruhige Geigen-Musik. Musik stoppt	Groß. Aufsicht, Nah. Aufsicht, Nah.
11 9	1:30:26- 1:30:31	Evelyn wartet vor dem Hotel. Sie schaut in den Wald.		Echo des Schusses. Vögel.		Halbnah.

12 0	1:30:32- 1:31:13	Blank liegt in Qual auf dem Boden. Ott steht auf. Tastet Blank für das Dokument. Holt es raus und zündet es an.		Schritte. Feuerzeug. Flamme. Kameraschuss [im Off, leitet über]	Leise ruhige Musik.	Total
12 1	1:21:14- 1:21:24	Die Pressekonferenz läuft für die Confed erfolgreich.		Kameraschuss.	Musik wird lauter	Montage
12 2	1:21:25- 1:21:30	Evelyn schließt die Augen, sie weiß, was passiert ist.			Ruhige Musik.	Nah.
12 3	1:21:31- 1:33:03	Ott hält die brennenden Papiere über Blank. Wirft sie auf ihn. Ott sieht sich um wie er aus dem Wald kann. Polizisten kommen von allen Seiten. Blank stirbt.		Flammen und Vogelgezwitscher. Hunde bellen aus der Ferne. Blank stöhnt.	Ruhige Musik. Musik wird lauter.	Aufsicht, Nah. Panorama. Überkopf, Nah.

		 Vollmond im hellen Himmel, hinter den Baumkränzen. 					Niedriger Winkel, Panorama.
12 4	1:33:04	Abspann. Schwarze Hintergrund.					

ANHANG 2: Modell für die Analyse auditiver Phänomene in Roman und Film

A. Analyse der auditiven Ebene im Film

1. On-Ton und Off-Ton
2. Musik
 - 2.1. Bild-Ton-Beziehung
 - 2.1.1. Paraphrasierung
 - 2.1.2. Polarisierung
 - 2.1.3. Kontrapunktierung
 - 2.1.4. Charakterisierung
 - 2.2. Filmmusiktechniken
 - 2.2.1. Deskriptive Technik
 - 2.2.2. Mood-Technik
 - 2.2.3. Leitmotivtechnik
 - 2.2.4. Baukastentechnik
 - 2.3. Bedeutungsproduktion
 - 2.3.1. Rein musikalische Codes
 - 2.3.2. Kulturell-musikalische Codes
 - 2.3.3. Filmmusikalische Codes
3. Geräusch
 - 3.1. Klanglandschaft
 - 3.2. Wahrnehmungslenkung
 - 3.3. Symbol
4. Sprache
 - 4.1. Dialog
 - 4.1.1. Direkte Charakterisierung
 - 4.1.2. Indirekte Charakterisierung
 - 4.2. Monolog
 - 4.2.1. Direkte Charakterisierung
 - 4.2.2. Indirekte Charakterisierung
5. Stille

B. Analyse auditiver Phänomene im Roman

1. On-Ton und Off-Ton
2. Musik
 - 2.1. Systemerwähnung
 - 2.1.1. Explizite Systemerwähnung
 - 2.1.2. Systemerwähnung qua Transposition
 - 2.2. Bild-Ton-Beziehung
 - 2.2.1. Paraphrasierung
 - 2.2.2. Polarisierung
 - 2.2.3. Kontrapunktierung
 - 2.2.4. Charakterisierung
 - 2.3. Musiktechniken im Roman
 - 2.3.1. Deskriptive Technik
 - 2.3.2. Mood-Technik
 - 2.3.3. Leitmotivtechnik
 - 2.3.4. Baukastentechnik
 - 2.4. Bedeutungsproduktion
 - 2.4.1. Rein musikalische Codes
 - 2.4.2. Kulturell-musikalische Codes
 - 2.4.3. Filmmusikalische Codes
3. Geräusch
 - 3.1. Klanglandschaft
 - 3.2. Wahrnehmungslenkung
 - 3.3. Symbol
4. Sprache
 - 4.1. Dialog
 - 4.1.1. Direkte Charakterisierung
 - 4.1.2. Indirekte Charakterisierung
 - 4.2. Monolog
 - 4.2.1. Direkte Charakterisierung
 - 4.2.2. Indirekte Charakterisierung
5. Stille