



Dessi Thomas

Zwischen Hören und Sehen

**Musik und Montage im zeitgenössischen
französischen Spielfilm**

Dessi Thomas

Zwischen Hören und Sehen

Dessi Thomas

Zwischen Hören und Sehen

**Musik und Montage im zeitgenössischen
französischen Spielfilm**

Tectum Verlag

Dessi Thomas

Zwischen Hören und Sehen. Musik und Montage im zeitgenössischen
französischen Spielfilm

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017

ISBN: 978-3-8288-6949-3

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4091-1 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: © Fabio Purino

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Fabio Purino
Black Panthers #02

INHALTSVERZEICHNIS

DANKE	10
FRAGESTELLUNG	11
DIE NEOFORMALISTISCHE FILMANALYSE	13
Was ist Montage?	16
Was ist Sound und Filmmusik?	20
VORGEHENSWEISE	23
MUSTANG	25
Inhalt (Fabel)	26
Die Regisseurin: Deniz Gamze Ergüven	28
Die Editorin: Mathilde Van de Moortel	31
Der Komponist: Warren Ellis	33
Analyse: Montage	35
Rhythmische/Strukturelle Funktion	35
Zeitliche Funktion	37
Graphische/Stilistische Funktion	38
Räumliche Funktion	39
Analyse: Sound	41

Analyse: Filmmusik	42
Dramaturgische Funktion	42
Emotionale Funktion	44
Strukturelle Funktion	45
Instrumente	47
Diegetische/Non-Diegetische Musik	47
Übersicht aller Musik-Cues	48
Zusammenfassung	53
MICHAEL KOHLHAAS	55
Inhalt (Fabel)	57
Die Novelle „Michael Kohlhaas“ von Heinrich von Kleist	58
Der Regisseur: Arnaud des Pallières	59
Der Hauptdarsteller: Mads Mikkelsen	61
Der Komponist: Martin Wheeler	63
Die Editoren: Sandie Boppar und Arnaud des Pallières	65
Analyse: Montage	67
Graphische/Stilistische Funktion	67
Rhythmische/Strukturelle Funktion	67
Analyse: Sound	72
Analyse: Filmmusik	76
Instrumente	76
Emotionale Funktion	77
Strukturelle Funktion	78
Dramaturgische Funktion	79
Übersicht aller Musikcues	82
Zusammenfassung	88
TIMBUKTU	89
Inhalt (Fabel)	90
Der Regisseur: Abderrahmane Sissako	91
Schauspieler und Musiker	94

Der Komponist: Amine Bouhafa	96
Die Editorin: Nadia Ben Rachid	98
Analyse: Montage	100
Rhythmische/Strukturelle Funktion	100
Räumliche Funktion	103
Zeitliche Funktion	103
Graphische/Stilistische Funktion	104
Analyse: Sound	105
Analyse: Filmmusik	106
Beispiel 1 Anfangszene	107
Beispiel 2 Issan trifft Amadou	109
Beispiel 3 Das Fussballspiel ohne Ball	110
Beispiel 4 Tanz und Steinigung	112
Diegetische/Non-Diegetische Musik und Instrumente	113
Übersicht aller Musikcues	114
Zusammenfassung	119
FAZIT	120
SCHLUSSWORT	123
BIBLIOGRAPHIE	124
FILMOGRAPHIE	127
BILDQUELLEN	128



Fabio Purino
Black Panthers #03

DANKE

Ich danke vielmals für die Unterstützung bei der Anfertigung dieses Buches: meinen Eltern, meinem Gutachter Armin Pommeranz für die Begleitung durch die musikalische Seite meines Studiums, meinem Montagedozenten Stephan Krumbiegel, der Filmuni-versität Babelsberg „Konrad Wolf“ und besonders Fabio Purino für das Titelbild und die Illustrationen der Serie „Black Panthers“.

FRAGESTELLUNG

Ausgangspunkt dieser Masterarbeit war eine Feststellung, die mich durch meine Montage-Praxis oft begleitet und erstaunt hat: ich schnitt eine Sequenz und legte dann eine Musik darüber, die ich zuvor nur angedacht hatte – und die Musik passte vollkommen zu der geschnittenen Sequenz. Der Schnitt und die Musik – das sind zwei verschiedene Welten und doch passen sie zusammen? Was gibt es da für einen magischen Zusammenhang?

„Zwischen den Variablen der Bild- und Filmmusikebene scheint es eine wie auch immer geartete Relation zu geben.“¹ Das wurde auch in der Filmwissenschaft festgestellt. Daher möchte ich ausgehend von meiner persönlichen Frage und dieser künstlerisch-theoretischen Feststellung in dieser Masterarbeit eine Analyse von drei Spielfilmen durchführen, um herauszufinden, wie eine derartige Relation oder ein derartiger magischer Zusammenhang zwischen Montage und Filmmusik aussehen kann.

Da ich mich für französische Filmproduktionen interessiere, habe ich folgende drei Spielfilme als Untersuchungsgegenstand ausgewählt: „Michael Kohlhaas“, eine französisch-deutsche Koproduktion des französischen Regisseurs Arnaud des Pallières aus dem Jahr 2013, „Timbuktu“, eine französisch-mauretanische Koproduktion des mauretanischen Regisseurs Abderrahmane Sissako aus dem Jahr 2014 und „Mustang“, eine französisch-türkisch-deutsche Koproduktion der türkisch-französischen Regisseurin Deniz Gamze Ergüven aus dem Jahr 2015. Die Filme sind in einem Jahrzehnt entstanden und haben gemein, dass sie auf einer offiziellen Ebene als

¹ Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Wißner-Verlag, Augsburg, 2014, S. 140

besonders wertvoll bewertet wurden: jeder der drei Filme hat den französischen Filmpreis „César“ in mehreren Kategorien gewonnen; „Mustang“ und „Timbuktu“ wurden für den Oscar als bester fremdsprachiger Film nominiert.

Auf einer inhaltlichen Ebene setzen sich alle drei Spielfilme mit dem **Widerstand von Einzelindividuen gegen Ungerechtigkeit** auseinander, und zwar innerhalb eines religiösen Systems. In „Mustang“ wehren sich fünf Schwestern gegen die ihnen bevorstehende Zwangsheirat in einer muslimischen Familie, in „Michael Kohlhaas“ fordert der gleichnamige Protagonist Anhörung und Zuspruch des ihm laut Gesetz zustehenden Rechtes in einer christlich geprägten Welt des 17. Jahrhunderts und „Timbuktu“ setzt sich mit dem lokalen Widerstand der Einwohner der Stadt Timbuktu gegen die Willkür des fundamentalistischen Regimes der Dschihadisten auseinander, die ihre Stadt besetzt haben.

All diese verschiedenen, in diesem Kapitel geschilderten Gesichtspunkte haben mich interessiert und dazu bewogen, diese Filme näher zu betrachten.

DIE NEOFORMALISTISCHE FILMANALYSE

Als theoretische Basis ziehe ich die Neoformalistische Filmanalyse von David Bordwell und Kristin Thompson heran, da sie in meinen Augen eine Analyse ermöglicht, die der Filmpraxis sehr nahe kommt:² Der Ansatz erlaubt uns zu unterscheiden,

„welche der unendlich vielen Fragen, die man an ein Werk richten könnte, die nützlichsten und interessantesten sind. Die Methode wird dann zum Instrument, das wir zur Beantwortung dieser Frage entwerfen. Da sich diese (Fragen, Anm. d. A.) aber von Werk zu Werk unterscheiden, wird auch die Methode notwendigerweise jeweils eine andere sein. Selbstverständlich könnten wir uns die Sache einfacher machen, indem wir jedes Mal die gleiche Frage stellen, die gleiche Art von Filmen aussuchen und die gleiche Methode anwenden. Doch würde das den Zweck verfehlten, der darin besteht, in jedem neuen Werk gerade das zu entdecken, was fasziiniert oder herausfordert.“³

Ein Film ist in den Augen der Neoformalistischen Filmanalyse eine **ästhetische Einheit**⁴ und dient wie alle Kunst zu den Dingen, die der Mensch zur Wiederherstellung seiner Sinne für Neues betreibt.⁵ Sie setzt voraus, dass ein Film vorhandenes Material, z.B. Sachverhalte oder Dinge in einen **neuen Kontext** stellt und in ungewohnte **formale Muster** einbindet.⁶ Die Neoformalistische Filmanalyse bezeichnet dieses Vorgehen als **Verfremdung**. Die Ver-

2 ebd. S. 23f.

3 ebd. S. 27

4 ebd. S. 52

5 ebd. S. 29

6 ebd. S. 32

fremdung dient der Kunst dazu, den Menschen aus einer automatisierten Wahrnehmung seiner Welt zu ziehen; er soll also nicht nur die Oberfläche der Dinge wahrnehmen, sondern deren **Bedeutung**.

,Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns sehen und nicht nur wiedererkennen lässt. (Viktor Sklovskij)“⁷

Die Neoformalistische Filmanalyse setzt voraus, dass jedem Film ein **Verfahren** zugrunde liegt, das eine bestimmte **Funktion** erfüllt, die aber von Film zu Film unterschiedlich ist. Als Verfahren werden **einzelne Elemente** bezeichnet, die im Kunstwerk wichtig sind. Diese können sein: **Kamerabewegung, Montage, Thema, ein wiederholtes Wort, Kostüm, eine Rahmenhandlung, ein Lied oder ein Ton** etc.⁸ Diese Elemente, die zusammen den Film aufbauen, betrachten die Neoformalisten als gleichwertig.⁹ Die einzelnen Verfahren müssen nicht immer die gleiche Funktion in allen Filmen erfüllen, d.h. gitterähnliche Schatten müssen nicht immer symbolisieren, dass ein Charakter gefangen ist, Vertikalen innerhalb einer Komposition legen nicht automatisch nahe, dass die Charaktere auf beiden Seiten voneinander isoliert sind, die Tonart Moll in der Filmmusik sagt nicht immer aus, daß eine Szene traurig ist oder eine hohe Schnittfrequenz erzählt nicht immer Action.¹⁰ Wichtig bei der Betrachtung der Verfahren ist daher die **Motivation**. Als Motivation bezeichnet die neoformalistische Filmanalyse die Begründung des Auftretens des Verfahrens. Diese lässt sich als Hinweis auffassen, der vom Werk ausgeht und dem Film eine bestimmte Richtung verleiht: Warum wurde dieses Verfahren an einer bestimmten Stelle eingesetzt im Hinblick auf den Verlauf der gesamten Filmerzählung?¹¹

Die neoformalistische Filmanalyse hat nicht zum Ziel ein Werk zu erklären, sondern die **Aufmerksamkeit** auf **Besonderheiten** des Films zu lenken. Sie geht dabei davon aus, dass der Zuschauer in sehr großem Ausmaß aktiv und mündig ist.¹²

7 ebd. S.31

8 ebd. vgl. S.35

9 ebd. S. 35

10 ebd. S.36

11 ebd. S.36

12 ebd. S. 51

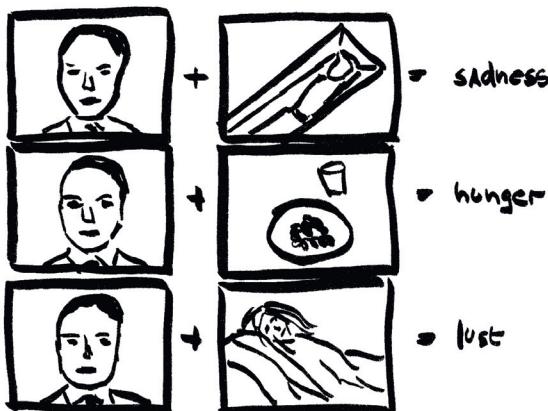
Eine zentrale Bedeutung in der Neoformalistischen Analyse hat das **Sujet** und die **Fabel** im Film. Unter Sujet verstehen die Neoformalisten den Plot eines Films, also was Szene für Szene geschieht und gesagt wird. Unter Fabel verstehen sie die Story, also den Inhalt des Films. Die **Figuren** sind dabei die wichtigsten Träger der verschiedenen Ereignisse dieser Erzählung. Sie sind nicht als normale Menschen zu verstehen, sondern haben eine wichtige Funktion innerhalb des Gesamtkunstwerks.¹³

Da sich meine Analysearbeit speziell mit **Montage** und **Filmmusik** beschäftigen wird, möchte ich im Folgenden darstellen, was ich unter diesen Begriffen verstehe. Dabei beziehe ich mich sowohl auf die **Neoformalistische Filmanalyse**, als auch auf Quellen aus der **Filmmusikwissenschaft**.

13 ebd. S. 56f.

Was ist Montage?

Unter Montage versteht die Neoformalistische Filmanalyse die Auswahl der **Einstellungen** und deren Länge und die **Koordination/Kombination** von diesen verschiedenen Einstellungen und Längen zu einer **Filmerzählung**. In der Filmliteratur werden immer wieder die Experimente von **Kuleschov** zitiert, der durch die **Kombination** von vier verschiedenen Bildern auf drei verschiedene Art und Weisen drei verschiedene **Sachverhalte** dargestellt hat.



Damit wird verdeutlicht, was die Hauptaufgabe der Montage im narrativen Film ist: **eine Geschichte durch die Koordination/Kombination von Einstellungen zu erzählen.**¹⁴

Durch Montage wird eine Zeit, ein Raum und eine bildliche Information erzählt. Der Editor oder die Editorin hat dabei Kontrolle über die **verschiedenen Beziehungen** der Einstellungen zueinander.

Diese teilt die Neoformalistische Filmanalyse in vier Kategorien:

- graphische Beziehungen

14 https://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_effect

- rhythmische Beziehungen
- räumliche Beziehungen
- zeitliche Beziehungen

Ich werde im Fortlauf der Analyse die Beziehungen **Funktionen** nennen, da es mit diesem Begriff einfacher ist, Montage und Musik miteinander zu vergleichen. Inhaltlich ändert sich an den Begriffen nichts.

Unter **Graphische Funktion** verstehen die Neoformalisten, dass durch die Montage von Einstellungen dem Film ein bestimmter **graphischer** und **künstlerischer Stil** verliehen wird. Das sind sowohl Blickanschlüsse, als auch der Look, der sich aus dem gedrehten Material/dem Kamerakonzept ergibt.

Die **Rhythmische Funktion** beschreibt, dass durch die Montage von verschiedenen Einstellungen und Einstellungslängen ein Rhythmus entsteht, der jedem Film einen bestimmten Puls und so eine bestimmte Struktur verleiht.

Die **Räumliche Funktion** beschreibt, dass durch die Montage von Einstellungen ein **filmischer Raum** erschaffen und erzählt wird.

Die **zeitliche Funktion** beschreibt, dass durch die Montage von Einstellungen eine Zeit im Film erzählt wird, die über die bloße Filmzeit hinausgeht. So kann eine Spielfilm 90 Minuten lang sein, darüber hinaus aber im Jahr 2070 spielen und von einem Zeitraum von 9 Monaten erzählen.¹⁵

Graphische und rhythmische Funktionen sind in **jedem Film** vorhanden; räumliche und zeitliche Funktionen hingegen nicht. Diese können z.B. im **abstrakten Film** vollkommen irrelevant sein.¹⁶

Verbunden werden die Einstellungen in einem Film durch **Übergänge** wie Fade In, Fade Out, Überblendungen oder über optische Effekte wie zum Beispiel dem Wischer. Das zentrale Mittel der

15 ebd. S.220ff.

16 ebd. S.220

Verbindung von Einstellungen in der Montage ist jedoch der **harte Schnitt**.¹⁷

Mit der Zeit haben sich viele **verschiedene Montagetechniken** entwickelt, wie ein Film erzählt werden kann. Die Grundlage der Montagetechniken unserer heutigen narrativen Filme ist das **Continuity Editing**, das sich schon Anfang des 20. Jahrhunderts etabliert hat.

„Der unsichtbare Schnitt (auch ‚découpage classique‘, ‚continuity editing‘) ist die vorherrschende Montageform im Classical Hollywood. Sie wird auch ‚classical narration‘ genannt. Ihr Ziel ist es, dem Zuschauer so wenig wie möglich bewusst werden zu lassen, dass es sich um einen Film handelt. Der Zuschauer soll sich allein auf die Handlung konzentrieren können. Hierzu müssen einige Regeln befolgt werden: Zum Beispiel ein fließender, stufenweiser Übergang von Einstellungsgrößen, der Beginn einer Szene wird mit einem ‚establishing shot‘ (Totale) eingeführt, Dialogszenen werden im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgenommen, Achsenverhältnisse werden gewahrt (also kein Achsensprung auf die andere Seite der Handlungssachse), Aussparung von Redundantem (elliptisches Erzählen). Der unsichtbare Schnitt ist also nicht im wortwörtlichen Sinn unsichtbar, sondern soll vom Zuschauer nur nicht bewusst wahrgenommen werden, sodass bei ihm der Eindruck eines ununterbrochenen Geschehensfluss entsteht.“¹⁸

Das **Continuity Editing** kann durch **verschiedene Stilmittel der Montage** erweitert oder gebrochen werden. Dies können Verschachtelung der Erzählung sein, Parallelmontage, Eingriff auf die Schnittfrequenz und Dauer der Einstellungen, Jump-Cuts, Überlagerungen von Bildern oder auch Eingriff in das Tempo der Wiedergabe (z.B. Slow-Motion).¹⁹

Fazit: In meiner Analysearbeit werde ich die Montage in den Filmen „Michael Kohlhaas“, „Timbuktu“ und „Mustang“ auf Grundlage der Neoformalistischen Filmanalyse analysieren. Ich gehe auf die Stilmittel der Montage ein, die in jedem Filmen eingesetzt wur-

17 Bordwell, David and Thompson, Kristin: *Filmart- An Introduction*, Mc Graw Hill, New York, 2008, S.218

18 https://de.wikipedia.org/wiki/Unsichtbarer_Schnitt

19 vgl. Bordwell, David and Thompson, Kristin: *Filmart- An Introduction*, Mc Graw Hill, New York, 2008, S. 145

den und ordne diese folgenden Kategorien zu: graphische-stilistische Funktion, rhythmische/strukturelle Funktion, räumliche Funktion und zeitliche Funktion. Die Montagearbeit verstehe ich dabei nicht bloß als eine Reihung von Bild A an Bild B an Bild C, sondern als einen **Denkprozess**, der eine fundierte, facettenreiche Geschichte erzählen möchte.

Was ist Sound und Filmmusik?

In der Neoformalistischen Filmanalyse ist der **Sound** ein Oberbegriff für die drei Unterkategorien:

- **Filmmusik**
- **Sprache**
- **Geräusche**

Wichtige **Variablen** des Sounds sind:

- Lautstärke, Tonhöhe und Stimmung;
- wie Musik, Sprache und Geräusche kombiniert werden und zueinander im Film in Beziehung stehen;
- wann der Sound in Relation zum Bild erscheint (simultan, vor oder nach dem Ereignis);
- welche Arten von Sound im Film Anwendung finden (SoundFX, Musikgenres, Sprecharten), dies auch in Anbetracht des *Filmgenres*;
- welche Soundmotive im Film verwendet werden;²⁰
- welche Perspektive der Sound generiert, also welchen Raum der Sound schafft und welchen inhaltlichen Zusammenhang.

Die neoformalistische Filmanalyse unterscheidet zwei Arten von Sound: den **diegetischen Sound**, welcher sich aus der Filmhandlung ergibt und den **non-diegetischen Sound**, welcher zusätzlich von Außen zum Film gemischt wird.²¹

Vor allem im **Stummfilm** wird deutlich, welche Wirkung Sound und speziell Filmmusik entfalten kann: stumm haben Filme eine ganz andere Wirkung, als mit einer komponierten Musik.²²

20 ebd. S. 265ff.

21 ebd. S.279

22 ebd. und vgl. auch Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Wißner-Verlag, Augsburg, 2014, S. 86

Die Neoformalisten stellen heraus, dass die Filmmusik besonders durch **Rhythmus**, **Melodie**, **Harmonie** und **Instrumentierung** den Inhalt des Filmes bestimmen und die Emotionen des Zuschauers leiten kann und will. Die Filmmusik setzt ihre Stilmittel dabei bewusst ein und ist somit funktional. In der Filmmusikwissenschaft werden daher wiederkehrend in verschiedenen Quellen folgende **vier Haupt-Funktionen der Filmmusik** beschrieben:²³

- **dramaturgische Funktion:** die Filmmusik trägt zur Dramaturgie des Films bei, indem sie beispielsweise durch Motive und deren Wiederholung und Variation eine Geschichte erzählt.
- **strukturierende Funktion:** die Filmmusik verleiht dem Film eine bestimmte Struktur, zum Beispiel indem sie Szenen miteinander verbindet.
- **symbolische Funktion:** die Filmmusik versinnbildlicht Sachverhalte im Film über Symbole und Zeichen, zum Beispiel sind politische Lieder oder Liebeslieder klare Statements.
- **emotionale Funktion:** die Filmmusik bringt eine Stimmung im Zuschauer hervor, sie erzeugt in ihm Gefühle, indem sie zum Beispiel komisch, sentimental oder temperamentvoll ist.

Fazit: In meiner Analysearbeit werde ich die Filmmusik und deren Stilmittel in den Filmen „Michael Kohlhaas“, „Timbuktu“ und „Mustang“ auf Grundlage der vier filmmusikwissenschaftlichen Kategorien dramaturgische Funktion, strukturierende Funktion, symbolische Funktion und emotionale Funktion untersuchen. Ich gehe dabei auf die Geräusche, das Verhältnis zur gesprochenen Sprache, Rhythmus, Melodie, Harmonie und die Instrumentierung der Filmmusik ein, basierend auf den Ideen der Neoformalistischen Filmanalyse. Bei der Begriffswahl trenne ich mich von der Neoformalistischen Filmanalyse und werde die **Filmmusik** als **Filmmusik** be-

23 Bakels, Jan-Hendrik: Audiovisuelle Rhythmen, Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2017, S. 10 (Dieser Autor zitiert folgende Quellen bzgl. wiederkehrender Erwähnung von vier Funktionen von Filmmusik in der Fachliteratur: vgl. dazu Bullerjahn: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik; LaMotte-Haber: Filmmusik; Kalinak: Setting the Score; Thomas Koebner: Musik zum Abschied. Zur Komposition von Melodramen, in: Günter Giesenfeld/Ders. (Hg.): Film und Musik, (=Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, H. 35) Marburg 2004, S. 46-68

zeichnen und die **Geräusche** als **Sound**, da das so in der Filmpraxis üblich ist.

VORGEHENSWEISE

1. Schritt

Im ersten Teil der Analyse gehe ich auf den **Inhalt (Fabel)** des Films ein, um darzustellen was im Film geschieht.

2. Schritt

Im zweiten Teil der Analyse stelle ich die Hintergründe der Entstehung der Filme dar, indem ich **Interviews** mit den Regisseuren, Filmkomponisten, Editoren und zum Teil auch den Darstellern der jeweiligen Filme auswerte. Ziel ist es herauszuarbeiten, welche **inhaltlichen Aspekte** und **gestalterischen Entscheidungen** dem Film zugrunde lagen und in die Montagearbeit und die Filmmusik eingeflossen sind.

3. Schritt

Auf Grundlage der Erkenntnisse aus Schritt 1 und 2 analysiere ich die **Montage und Filmmusik** für jeden Film einzeln und betrachte dabei die **Konzepte und Stilmittel**, die im gesamten Film angewandt wurden.

In der Analyse der **Montage** ordne ich die Stilmittel den Kategorien graphische/stilistische, rhythmische/strukturelle, räumliche und zeitliche Funktion zu. Die Stilmittel der **Filmmusik** betrachte

ich in den Kategorien dramaturgische, strukturierende, symbolische und emotionale Funktion. Dabei gehe ich davon aus, dass grundsätzlich *jede* Filmszene *jede* Funktion erfüllen *kann*, aber nicht *muss*.

Am Ende jeder Einzelanalyse stelle ich in einer **Tabelle die Szenen mit Musikcues** auf und vergleiche die Funktionen der Montage und Filmmusik miteinander. Aus dieser Gegenüberstellung ermittle ich unter dem Begriff **Relation** neue Funktionen, die sich durch das magische Zusammenspiel von Montage und Musik in der jeweiligen Szenen ergeben.

Jede Einzelanalyse schließt mit einer **kurzen Zusammenfassung** der Ergebnisse.

4. Schritt

Im vierten Teil der Analyse beantworte ich die Fragestellung dieser Masterarbeit, wie eine **Relation oder magischer Zusammenhang zwischen Montage und Filmmusik** aussehen kann, indem ich die Analyseergebnisse vergleiche und ein **Fazit** ziehe.

MUSTANG

„Mustang?

Der Film mit dem Pferd?

Oder der Film mit den vielen Mädchen auf dem Cover?“

(DVD–Verkäuferin)



Abb.1 Mädchen baden im Meer

Ich habe diesen Film aus einigen Gründen zur Analyse gewählt: Er wirkt auf den ersten Blick sehr einfach und leicht, ist aber komplex und tiefgründig. Er ist leicht erzählt, aber das Thema, dass er leicht erzählt, ist schwer und hat eine lange Geschichte. Er nimmt diese Tradition auf, erzählt davon und bleibt dabei bei den Menschen: den Mädchen und ihrer Familie. Er erzählt seine Geschichte Schlag auf Schlag ohne laut zu sein, er lässt mir keine Zeit zum Nachdenken und keine Ruhe. Er gibt trotzdem Raum zum Nachdenken und Ruhe. Er hat mir erzählt, was es heißt eine Frau in einer traditionellen muslimischen Familie zu sein.

Inhalt (Fabel)

In „Mustang“ wird die Geschichte von fünf Schwestern dargestellt, die sich zusammen als Gruppe und auch als Einzelpersonen der Zwangsheirat in einem Dorf weit von Istanbul entfernt stellen müssen. Die Eltern der Mädchen sind seit zehn Jahren tot. Ihre Großmutter und ihr Onkel sorgen für sie und leben mit ihnen zusammen in einem Haus. Dieses Haus wird für die Schwestern Schritt für Schritt zu einem Ort, an dem sie nicht länger leben wollen; sie werden ihrer Rechte beraubt und sollen eine nach der anderen zwangsverheiratet werden.

Was mit den Schwestern im Verlauf der Handlung passiert ist: Die älteste Schwester Sunay hintergeht die Zwangsheirat, indem sie schafft, ihren heimlichen Liebhaber zu heiraten. Die viertälteste Schwester Selma nimmt die Zwangsheirat leidend und ohne Gegenwehr hin; sie hat die Kraft dazu nicht. Die drittälteste Schwester Ece nimmt sich das Leben kurz bevor sie zwangsverheiratet wird. Die zweitjüngste Schwester Nur wird von ihrem auf Tradition und Keuschheit pochenden Onkel sexuell missbraucht und flieht am Ende des Films mit Lale, der jüngsten Schwester und Protagonistin des Films, in das 1000 km entfernte Istanbul.

Neben diesen Figuren gibt es die **heimlichen, liberal eingesetzten Unterstützer**, die den Mädchen zur Freiheit verhelfen:

- der junge Mann **Jassin**, der Lale zeigt, wie man Auto fährt, den Schwestern die Fahrt zum Fußballspiel ermöglicht und am Ende des Films Lale und Nur zur Flucht nach Istanbul verhilft;
- die **Lehrerin** der Mädchen, zu der Lale und Nur am Ende des Films fliehen.

Die Auseinandersetzung mit dem Leben in einer religiös geprägten Tradition ist das Hauptthema des Films:

„Eine Frau sollte gefügig sein, keusch sein, vertrauenswürdig, nicht andauernd in Gelächter ausbrechen, nicht in ihrem Verhalten versuchen attraktiv zu sein. Eine Frau sollte ihre Keuschheit schützen. Wenn man sie anschaut, sollte sie erröten und den Kopf nach unten beugen und die Au-

gen von den Männern wegdrehen. Die Keuschheit ist das Wichtigste. Sie ist nicht ein Begriff, sondern eine wichtige Lebenseinstellung.

(...)

Fantasie, Keuschheit - und sie sollte erröten, wenn Du ihr ins Gesicht schaust. Dann ist die Frau wirklich schön. Und sie soll sich nach dem Mann ausrichten. Aber auch für den Mann gibt es einige Regeln. Sollte er lügen oder schüchtern sein, sollte ihn die Frau an seine männlichen Tugenden erinnern. (...)"

(Onkel, Großmutter und Schwestern hören einen Vortrag im Radio;
TC: 1:02:22)

Interessant sind die Gegenfiguren der Mädchen: die Großmutter und der Onkel:

Der **Onkel** überwacht im ersten Teil des Films die Keuschheit seiner Nichten mit größter Strenge; dann erfahren wir zur Mitte des Films hin, dass er die Schwester Nur sexuell missbraucht.

Die **Großmutter**, die scheinbar davon zu wissen scheint, steht unter einem großen Druck: dem Druck des Onkels, dem Druck den guten, traditionellen Ruf der Familie zu wahren und ihrem selbstgesetzten Druck, der Erziehung von so vielen Schwestern nicht gewachsen zu sein.

Die Regisseurin: Deniz Gamze Ergüven²⁴



Der Film „Mustang“ entstand, da die türkisch-stämmige und in Frankreich lebende Regisseurin einen Film machen wollte, der zeigt, wie es ist als **Mädchen und Frau in der Türkei** zu leben. Sie selbst pendelt zwischen beiden Ländern und hat in der Türkei das Gefühl, als Frau eingeengt zu sein. In der Türkei bemerkte sie sehr eigene (*im Sinne von eigenwillige/seltsame*) **Konturen der Weiblichkeit**.

Grundsätzlich, so erklärt sie dem TV-Sender Arte, ist die Frage nach dem Platz der Frau in der Türkei ein zentrales Thema in den türkischen Debatten. Die türkische Gesellschaft ist trotz einiger Modernitätschübe, wie zum Beispiel das schon 1930 eingeführte Wahlrecht für Frauen, eine konservative und patriarchalische Ge-

24 Die Inhalte dieses Kapitels stammen aus dem Interview des TV-Senders Arte mit der Regisseurin (Quelle: "Mustang". Regie: Deniz Gamze Ergüven, Frankreich/Türkei/Deutschland, 2015; Bonusmaterial Arte-Interview @ Filmfestspiele Cannes)

sellschaft. Es gibt 70 Millionen Türken und beide Extreme: sehr viele freie Türken, die **liberal** leben und den anderen Teil der Bevölkerung, der nach einem archaischen Ehrenkodex und sehr **traditionell** lebt.²⁵ Mit dem Film „Mustang“ wollte die Regisseurin dem Fakt entgegenwirken, dass Betroffene nicht genug zu Wort kommen und gehört werden; nicht zuletzt hatte sie auch große Lust, „ihre“ (*im Sinne von diese*) Geschichte zu erzählen.²⁶

Die Geschehnisse in dem Film beruhen auf **realen Begebenheiten**. Wie die Hauptfigur des Films ist die Regisseurin auch die jüngste von vielen Töchtern ihrer Familie. Der Ausgangspunkt des Filmes, als die Mädchen im Meer auf den Schultern der Jungs sitzen (*was als obszön gilt, Abb.1, S.24*) oder später im Film die Überprüfung des Jungfernhäutchens der Braut im Krankenhaus (*als die Familie nach dem Beischlaf kein Blut auf dem Laken findet*) - das alles sind Geschichten, die **wirklich passiert** sind. Die Regisseurin hat sie entweder selbst erlebt oder von Leuten erfahren, mit denen sie gesprochen hat. Dieser **Naturalismus** war für den Film sehr wichtig, wie auch der Ansatz, dieses **düstere und tragische Thema** so **lichtdurchflutet** wie möglich zu zeigen.

Auch das **Erzähltempo** des Films hat seine Wurzeln im **realen Leben** der Regisseurin. Sie erzählt, dass nachdem ihr als junges Mädchen etwas zugestoßen war, wie zum Beispiel als obszön beschimpft zu werden, sie Jahre gebraucht hat, um darauf zu reagieren. Im Film war es ihr daher sehr wichtig, das anders zu gestalten: den Charakteren im Film *widerfährt* auch viel, sie reagieren aber *sofort*: z.B. Lale, die *sofort* einen Stuhl mit der Begründung verbrennt, dass wenn das **Baden** mit Jungen im Meer obszön ist, es doch auch obszön sein muss, wenn ein **Stuhl** den Hintern einer Frau berührt.

Die Geschichte in „Mustang“ wird daher Schlag auf Schlag erzählt. So schlussfolgert der Journalist im hier zitierten Arte-Interview: in den Mädchen stecken **Wildpferde: Rebellion, ständige Wut und Revolte** tragen diesen Film. Der **Filmtitel „Mustang“** kündigt diese Kraft schon an: der Zuschauer befindet sich

25 "Mustang". Regie: Deniz Gamze Ergüven, Frankreich/Türkei/Deutschland, 2015; Bonusmaterial Arte-Interview @ Filmfestspiele Cannes

26 vgl. ebd.

nahezu im Wilden Westen; und schafft es zugleich virtuos elegant, leicht und poetisch zu sein.²⁷

Als die Regisseurin das Drehbuch schrieb, hatte sie das typische Bild eines jungen türkischen Mädchens mit **sehr langen Haaren** vor Augen. Die fünf Schwestern besetzte sie daher mit ebensolchen Mädchen. Da nur eine von ihnen Schauspielerfahrung hatte, wurde bei den Dreharbeiten freier gearbeitet als mit professionellen Schauspielern.

Inspiriert von einem Foto ihrer Mutter mit ihrer Familie und von ihrem eigenem Leben inmitten sehr vieler Mädchen hatte die Regisseurin die Idee von den fünf Mädchen als **EIN Wesen**, etwas, was auch in der griechischen Tradition vorkommt: der **Chor**, der mit **EINER Stimme** spricht und fühlt. Aus der griechischen Mythologie ist auch das Bild der **Hydra** genommen, die nach und nach ihre Glieder verliert. Die Mädchen im Film treten als solches Wesen auf: sie treten füreinander ein, sie verteidigen sich, lachen miteinander und stehen füreinander ein als eine Gruppe. Sie werden im Verlauf des Films durch die Zwangsheirat voneinander getrennt bis nur noch Nur und Lale im Haus zurück bleiben und schließlich schaffen, zusammen nach Istanbul zu fliehen.

27 "Mustang". Regie: Deniz Gamze Ergüven, Frankreich/Türkei/Deutschland, 2015; (Bonusmaterial Arte-Interview @ Filmfestspiele Cannes mit der Regisseurin)

Die Editorin: Mathilde Van de Moortel



Die Editorin traf auf die Regisseurin des Films kurz *nach* den Dreharbeiten und kurz *bevor* die Montage begann. Die Montage dauerte insgesamt **14 Wochen**. Sie sprachen im Eingang über das Drehbuch. Die Regisseurin wollte die **Energie** des gefilmten Materials für den Film unbedingt beibehalten und auch den **Naturalismus**. Zuerst hat Mathilde van de Moortel chronologisch geschnitten, Szene für Szene. Dann folgte die Feinarbeit. Hier waren besonders der Rhythmus des Films sehr wichtig, da der Film sowohl aus sehr langen, als auch mittellangen und kurzen Szenen bestand und ein globaler Rhythmus hinein gewoben werden musste. Weitere wichtige Fragen waren, wie man die Zeit erzählt, in der die Handlung stattfindet und wie die Handlung so erzählt wird, dass allen Mädchen das gleiche Maß an Bedeutung zukommt.

Die Regisseurin hat immer wieder der Editorin das Bild der Hydra aus der griechischen Mythologie vor Augen gehalten: das Bild vom EINEN Wesen der fünf Schwestern, die gleichzeitig auch individuelle Persönlichkeiten sind.

Die Editorin erzählt, dass die Regisseurin im Schnitt sehr präsent war und wusste, was sie wollte und was nicht.²⁸ Ihre Vorstellungen vermittelte sie mehr über ein Gefühl als über konkrete Anweisungen. Mathilde van der Moortel verdichtete anhand dieser emotionalen Beschreibungen die Bilder des Kameramanns zu einer Filmerzählung.

Besonders in den **suggestiven Szenen** war es ihr wichtig, die Verständlichkeit und die Montage so zu dosieren, dass man **nicht alles sieht**, aber trotzdem **versteht**. Beispiel für diese Art der Montage ist, als der Onkel seine Nichte sexuell missbraucht und die Szenenpunkte im Drehbuch, die zum Selbstmord von Ece hinführen. Man sieht nicht explizit, wie der Missbrauch oder der Selbstmord geschehen, aber bekommt ausreichend Informationen, um zu verstehen, dass diese Dinge geschehen.

Mathilde van de Moortel berichtet, dass die Montagearbeit insgesamt gesehen sehr **intensiv** war. Es wurde versucht, alles aus den Szenen herauszuholen. Sie folgte dabei keinem bestimmten System. Der Film hat vielmehr durch ständiges Wiederanschauen und Korrigieren seine Gestalt angenommen.²⁹

28 <https://vimeo.com/155245858> (Interview mit Mathilde van de Moortel)

29 ebd.

Der Komponist: Warren Ellis



Die Filmmusik zu „Mustang“ schrieb der australische Musiker und Komponist Warren Ellis. Er hat klassische Violine in Australien studiert, dann für Theaterstücke und Kunstinstallationen komponiert und in den frühen 90ern angefangen in Bands zu spielen. Neben Violine, Piano, Bouzouki spielte er auch Flöte, Mandoline, Gitarre und Viola. 1995 begann seine Zusammenarbeit mit **Nick Cave and the Bad Seeds**. Mit ihm komponierte er 15 **Soundtracks**, u.a. zu den Filmen „The Proposition“ und „The Assassination of Jesse James by the Coward Ford“. „Mustang“ war der erste Film, für den er eigenständig die Filmmusik komponiert hat.³⁰

Sein **musikalischer Background** ist zunächst ein Klassischer, doch gibt er an, dass ihn Rock und Jazz für seine Arbeit genauso inspirieren. Die Zusammenarbeit mit der Regisseurin Deniz Gamze Ergüven beschreibt er als intensiv:

30 <https://milanrecords.com/qa-with-warren-ellis-composer-of-mustang/>

„From the beginning Deniz knew what she wanted and didn't want. (...) As she was familiar with my other work, there was a dialogue, which helped. I would work in my studio in the back of my garden, and send her tracks, then she would comment and try them in the cut. We had a little under 3 weeks for the music deadline, so it was down to the wire.

(...)

I have a feeling Deniz had this film in her head for a long time, she knew exactly what she did and didn't want. I couldn't have been happier working with her.“³¹

Den **Score zu „Mustang“** hat Warren Ellis angefertigt, ohne das Drehbuch genau zu kennen:

„This was the first film I didn't read the script, I reacted on the cut. It's also the first time I have seen a whole cut before I started working. We made 40% of the score for Jesse James with 30 seconds of image. (...) Deniz and Mathilde also were very precise about the spotting of music cues. The first cut I saw had the same spots for the music cues as the final cut from memory. The film has a very strong feminine feel (...).“³²

Warren Ellis tritt in seiner Arbeit für eine Filmmusik ein, die das **Bild unterstützt und eine neue Dimension** einbringt:

„I don't believe in wall to wall music, or music which is there because a director feels we aren't getting it from the performance. A lot of the time music in films seems like wallpaper or glue. (...) I appreciate in films when effort has been made to heighten atmospheres on the sound stage.“³³

31 ebd.

32 ebd.

33 ebd.

Analyse: Montage

Rhythmische/Strukturelle Funktion

Der Film zeigt ein **Ausbrechen**, was beinah ein Filmgenre für sich ist. Die Mädchen schmieden Pläne zur Flucht, was für Spannung sorgt. Die Struktur von Mustang erinnert an die Struktur des Films „**Flucht von Alcatraz**“ von Don Siegel. Kontext und Umsetzung sind anders, aber die Filme haben die **gleichen dramaturgischen Grundpfeiler**.

In „**Flucht von Alcatraz**“ wird die Hauptfigur Frank Morris (*gespielt von Clint Eastwood*) auf die Gefängnisinsel „Alcatraz“ verlegt, einem Hochsicherheitsgefängnis der USA, aus dem es kein Entkommen gibt. Die Bedingungen an dem Ort sind rau und unmenschlich, umso mehr beschließt Morris von hier zu fliehen. Zusammen mit drei Mitinsassen gräbt er mit Essbesteck einen Fluchtweg hinaus. Da ein Komplize den Fluchtzeitpunkt verpasst, schaffen es nur Morris und zwei der Freunde aus dem Trakt zu fliehen und die Insel zu verlassen. Die Flucht wird erst am Morgen von den Wärtern bemerkt, da die Männer in ihren Betten Attrappen hinterlassen haben.³⁴

Deniz Gamze Ergüven unterstreicht in dem Arte-Interview, dass Ausbrecherfilme für „Mustang“ Modell standen.³⁵ So ist auch die Puppe im Bett der Mädchen (TC 1:25:12) ein direkter Verweis auf „Flucht von Alcatraz“ und dessen Produzenten und Regisseur Don Siegel.³⁶

Lale steht im Mittelpunkt des Films. Sie eröffnet und schließt den Film. Sie ist als **Protagonistin** visuell und inhaltlich zentral. Ihre **Kommentarstimme** führt durch den Film und verstärkt damit die Richtung der Erzählung. Sie leitet zum Beispiel die Handlung

34 https://de.wikipedia.org/wiki/Flucht_von_Alcatraz; „Flucht von Alcatraz“. Regie: Don Siegel, USA, 1979

35 "Mustang". Regie: Deniz Gamze Ergüven, Frankreich/Türkei/Deutschland, 2015
(Bonusmaterial Arte-Interview @ Filmfestspiele Cannes mit der Regisseurin)

36 ebd.

des Films ein: „*Alles hat sich schlagartig verändert. Es ging uns gut, dann ging alles den Bach runter.*“ (TC 1:22) An einer weiteren Stelle erklärt ihre Kommentarstimme auch den Bildinhalt: „*Und dann kamen die Handwerker ins Haus.*“ Im Bild sieht man die Handwerker, wie sie Gitter im Haus einbauen, damit die Mädchen das Haus nicht mehr verlassen können. (TC 33:29)

Die Montagedramaturgie erzählt **chronologisch einen Erzählstrang**: die Geschichte der fünf Schwestern. Sie zeigt, wie die Dinge für die Mädchen verlaufen, **ohne Parallelmontage** von verschiedenen Handlungssträngen oder Verschachtelungen. Der **Erzählrhythmus** ist **schnell**: weder den Schauspielern, noch dem Zuschauer wird Zeit zu langen Überlegungen gegeben. Der Stil der Montage nimmt die **Sachlichkeit** der Geschehnisse auf, sie passieren und werden ungefiltert nacheinander gezeigt. So werden fast ausschließlich **harte Schnitte** (und harte Tonschnitte, zu denen ich später komme) benutzt.

In vielen Szenen wird eine **Gleichzeitig der Geschehnisse** und eine **Erzähldichte** dadurch geschaffen, dass *eine Szene und ein OFF Ton aus einer anderen Szene* zusammen geschnitten werden. Einige Beispiele dafür sind:

- ab TC 9:11: Im **Bild** sehen wir die Schwestern in **einem Zimmer** sitzen und auf das reagieren, was im **OFF-Ton** geschieht. Zu hören ist, wie Großmutter und Onkel **im Nebenzimmer** streiten.
- ab TC 17:20: Lale schaut aus dem Fenster und sieht wie der Onkel die Strasse fegt. Im **OFF-Ton** hören wir, wie die Köchin weiter ein Rezept erklärt. Wir sehen und hören damit, was auch Lale sieht und hört, während die anderen Figuren nur bei der Köchin sind.

Der Film arbeitet mit dem **Zuschauer also auch als Mitwisser**. Dabei ist er Teil von **Lales Erfahrungshorizont**. Was sie weiß, weiß er auch. Dies schafft **Empathie** und **Mitgang** mit ihrer Geschichte. Dieses Mittel der **Suspense** ist z.B. in folgenden Szenen zu sehen:

- ab TC 1:08:09: Lale stiehlt Geld aus der Schatulle der Großmutter, diese kommt ins Zimmer um sich auszuruhen. Der Zuschauer sieht, wie Lale sich unter dem Bett versteckt, während die Großmutter über ihr im Bett liegt. Wird die Großmutter Lale entdecken?
- TC ab 1:11:39: Gegen Ende des Films geht Lale im Haus und Garten umher und überprüft Fenster, Gitter, Mauer und das Weinblattdach nach Möglichkeiten zur Flucht. 9 Filminuten später flieht Lale mit ihrer Schwester und benutzt dabei diesen gleichen Fluchtweg. Der Zuschauer kennt den Weg schon: er kann sich daher inhaltlich und räumlich orientieren.

Zeitliche Funktion

Der Film erzählt seine Geschichte **chronologisch**, von einem Anfangspunkt zu einem Endpunkt ohne Seitenstränge. Es gibt drei Ausnahmen, in denen **Rückblenden** eingesetzt werden. Diese Szenen werden dem gesamten Montagestil des Films angepasst und nicht auf besondere Weise hervorgehoben. Es ergibt sich aus dem inhaltlichen Zusammenhang, dass es eine **Rückblende** bzw. eine **Traumsequenz** ist:

- ab TC 45:11: die Rückblende zu Selmas komplizierter Hochzeitsnacht;
- ab TC 1:04:35: Lale träumt von Ece nach deren Selbstmord;
- ab TC 1:25:50: Lale träumt im Bus nach Istanbul von sich mit ihren Schwestern Ece und Nur auf einem Transporter;

Schwarzblenden werden vereinzelt eingesetzt, um von einer **Zeitsequenz** in eine nächste zu gehen. Herauszuhoben sind zwei Szenen mit Schwarzblenden:

- ab TC 12:00: am Anfang des Films fährt der Onkel mit den Mädchen in einem Auto in einen Tunnel, dann folgt eine Schwarzblende und die Mädchen werden im Haus ihrer Rechte beraubt;

- ab TC 1:24:00: am Ende des Films sind die Mädchen im Wald, es folgt eine Schwarzblende und Jassin fährt die Mädchen in einem Auto aus einem Tunnel heraus ans Tageslicht;

Die Schwarzblenden leiten an beiden Stellen einen neuen Abschnitt im Film ein: am Anfang wird der Eintritt der Mädchen in „die Gefangenschaft“ beschrieben, am Ende der Austritt aus dieser „Gefangenschaft“ in die gewonnene Freiheit.

Slowmotion wird im Film an zwei Stellen eingesetzt und ist Ausdruck von Lales tiefem Gefühl:

- TC 29:35: die Mädchen sind überglücklich im Fußballstadion, umarmen sich und werfen Lale in die Luft;
- TC 1:13:52: Lale geht kurz vor der finalen Flucht durch das Haus;

Diese Slowmotionszenen nehmen den Zuschauer für einen Moment mit in eine **tiefere Dimension von Lales Empfinden** und sind ein Moment von **Trance** und **Ruhe** zugleich.

Graphische/Stilistische Funktion

Im Mittelpunkt des Films stehen Menschen, die miteinander umgehen. Es sind vor allem **zwei Parteien**, die dabei eine Rolle spielen: die **Mädchen**, die fliehen wollen und ihre **Fürsorger**, die sie in eine Tradition zwingen.

Viele Gespräche und Informationen werden durch **Dialoge** bzw. **Gespräche** im **Schnitt-Gegenschnitt** der Figuren übermittelt. Dabei ist die Montage von **Blickanschlüssen** wichtig: sie schafft **ein Miteinander der Figuren** und **szenische Auflösungen**.

- ab TC 34:30: Ein Beispiel für **Miteinander der Figuren** ist das Treffen zur ersten Zwangsheirat. Hier sitzt die Familie der Mädchen und des Ehemanns zusammen und besprechen die Details zur Heirat. Schnitt-Gegenschnitt und Blickanschlüsse erzählen, wer wen anschaut, mit wem spricht und wie reagiert.

- ab TC 17:28: Ein Beispiel für **szenische Auflösung** ist als Lale zusieht, wie die Hausarbeit verrichtet werden soll und dann aus dem Fenster schaut – man landet durch einen Umschnitt in einer neuen Szene: beim Onkel, der die Strasse putzt und sich über den Schriftzug aufregt. Lale ist somit Teil der Gruppe der Schwestern, gleichzeitig leitet dieser Umschnitt durch einen Blickanschluss eine neue Szene ein.

Räumliche Funktion

Die Montage erzählt **sachlich**, was passiert. Beispielsweise wenn es heiß ist, dann verschwimmen nicht Bilder und Dunst übereinander oder Blätter versengen in der Hitze, sondern man sieht wie die Oma sagt: „Was für eine Hitze!“ und sie öffnet die Fenster, die vergittert sind. (ab TC 1:07:40)

Der Film benutzt **wenig Totalen**. Am häufigsten ist eine Totale eine POV von Lale (z.B. ihr Blick aus dem Fenster ihres Zimmers auf die Strasse auf ein Auto (TC 8:59). Durch den Einsatz von wenigen Totalen und dafür vielen näheren Einstellungen wirkt die Erzählung auf visueller Ebene **sehr nah und beengend**. Wenn eine Totale eingesetzt wird, öffnet sich für einen Moment der Raum und Orientierung wird gegeben, wo sich die Figuren befinden.

Vor ihrer finalen Flucht steigt Lale auf das Dach ihres Hauses und wir sehen eine **Kreisfahrt** aus ihrer POV (*Point of View*) über das Dorf. (TC 1:13:25) Dies ist das einzige Mal, dass dieses Stilmittel benutzt wird und eröffnet dem Zuschauer einen Blick auf das Dorf in dem sie wohnen und aus dem sie fliehen werden.

Es gibt in dem Film einige **Stimmungssequenzen**, in denen **Handlung und Ort mit einem Musikcue verbunden sind** und durch eine **schnelle Folge von vielen kurzen Einstellungen** erzählt werden, was die Handlung an diesen Stellen verdichtet und einen dokumentarischen Aspekt in den Film hineinbringt:

- ab TC 1:11:48: Lale begeht vor ihrer finalen Flucht das Gelände des Hauses: Fenster, Gitter, Mauer und Weinstock - alles Wege, die sie später benutzen wird, um mit ihrer Schwester zu fliehen;

- ab TC 15:00: die Mädchen lernen, wie eine Hausfrau traditionelle Speisen zubereitet und den Haushalt erledigt;
- ab TC ab 12:40: die Mädchen müssen Gegenstände und Kleider weggeben, die für ein liberales Leben stehen. Diese landen in einem Schrank, der von der Großmutter verschlossen wird.

Analyse: Sound

Das **Soundkonzept** des Films ist sehr **naturalistisch**. Alles was ich im Bild sehe oder in der Szene/dem Ort passiert ist auch zu hören: Schritte, Schläge, Schüsse, Rascheln von Blättern, das Zirpen der Grillen, das Rauschen der Wellen oder das Rascheln von Papier.

Der Sound stellt das Leben der Mädchen in dem anatolischen Dorf dar, ist aber **bis zu einem gewissen Grad verstärkt**. Vor allem in der ersten Hälfte des Films bis zum Tod von Ece ist der Sound **vordergründig, voll und dicht**. Er stellt den **Ort der Geschehnisse** dar (wie z.B. im Wasser, in der Natur, in der Küche), trägt zu der **Intensität** des Film bei und erzeugt eine Atmosphäre, zum Teil wie in einem Western. Er wird aber **nicht überstilisiert**, sondern bleibt im Rahmen des Naturalistischen. Zum Ende des Films hin wird der Sound immer dezenter eingesetzt. Das mag auch damit zu tun haben, dass immer weniger Darsteller figurieren und daher Interaktionen geschehen und der Sound daher weniger „gebraucht“ wird. Es könnte auch zugleich ein Konzept des „Leiserwerdens“ sein: das Aktive der Hydra wird nach und nach zerstückelt. Der Zuschauer verweilt immer mehr bei der Flucht von Lale und Nur.

Durch den **OFF Ton** wird, wie schon im Kapitel „Montage“ geschildert, **Parallelhandlung** verdeutlicht: während die Mädchen in der Küche sitzen und wir ihre Gesichter sehen, hören wir durch den Einsatz von OFF-Ton das Gespräch zwischen Onkel und Großmutter (TC 9:11), ohne die beiden Figuren selbst im Bild zu sehen. Der OFF-Ton wird in „Mustang“ sehr häufig und auffällig als **verbindendes erzählendes Element** eingesetzt.

Der **Sound** ist **diegetisch**, also Teil der Handlung, wird aber auch von der Montage als **Trenner** oder **Überleitung** zwischen Szenen benutzt. Er **markiert** an vielen Stellen den **Schnitt** auf die nächste Szene: wie zum Beispiel der Schuss, den der Onkel mit der Pistole in die Luft schießt und der damit die Hochzeitsfeierszene einleitet (ab TC 41:30).

Analyse: Filmmusik

Dramaturgische Funktion

Als ich anfing über die Musik in „Mustang“ nachzudenken, fand ich, dass sie eigentlich auf eine merkwürdige Weise gar nicht zum Filmgeschehen passt. Sie wirkte auf mich, wie aus einem anderen Film dazu geholt. Das wiederum ermöglichte wohl aber, den Film in eine **abstrakte Welt** zu bringen. Der Film bleibt dadurch naturalistisch, aber zugleich auch irgendwie nicht. Der Film ist an sich in meinen Augen im **Bild** feminin und **mädchenhaft**, auch deshalb weil Mädchen die Protagonistinnen sind, in der **Musik aber härter, klarer und kraftvoller**. Die Musik steht damit im **Gegensatz** zu dem Bild/den Mädchen. Aus dieser **Diskrepanz** ergibt sich eine **Ernsthaftigkeit**, die sich von dem Leben in dem türkischen Dorf entfernt und dem Geschehen etwas **Allgemeingültiges** gibt.

Die Filmmusik in „Mustang“ unterstützt die **Handlung**, schafft **Gefühle** und **erzählt türkische Tradition**, indem sie verschiedene Ebenen und Stilmittel miteinander vereint, basierend auf einer **gemeinsamen Tonalität**. Diese **Tonalität** der gesamten Filmmusik würde ich als langsam fließend, gehaucht, nachdenklich und vorsichtig bezeichnen, zugleich aber auch klar und deutlich. Sie bewertet die Figuren und die Handlung nicht, sondern sie erzählt eine eigene Geschichte.

Warren Ellis hatte vor, etwas Simples in der Filmmusik zu komponieren, mit wenigen Instrumenten. Er wollte etwas Aufröhrendes und Subtiles schreiben, eine kleine **Ode an John Carpenter** und seine Musik, wie sie im Film „Escape from New York“ zu hören ist. Damit hat er dem Film „Mustang“ auch die bestimmte **Spannung** eines **Ausbrecherfilms** verliehen.³⁷

37 <https://www.youtube.com/watch?v=kptbHwPeel8> (W. Ellis over Mustang)

Die Filmmusik von „Mustang“ ist somit nicht in einer typischen türkischen Musikkultur verankert. Der Komponist bedient sich eigener **komponierter Musik** und **existenten türkischen Songs**.

- Die **existierenden Songs** entstammen traditioneller türkischer Musik (z.B. ab TC 39:40 während der Hochzeitsvorbereitungen der Mädchen in „Vorbereitung der Hochzeit 2“).
- Die **komponierten Stücke** sind modern, mit teilweise klassischer und folkloristischer Motivik, wie erwähnt auch angelehnt an bestehende genrespezifische Filmmusik.

Mit dieser Mischung aus **Tradition und Moderne** wird auch der **Ort** (*ein traditionelles Dorf in der Türkei*) und die **Zeit** (*das Heute/2015*), in der dieser „feminine Ausbrecherfilm“ spielt, erzählt.

Die Musik nimmt keinen direkten Bezug zu Handlungen im Film ein (*im Sinne ein Trommelschlag ertönt genau in dem Moment, wenn etwas herunterfällt/Micky Mousing*); nur an wenigen Stellen geschieht dies und dann auch ausgesprochen leise und subtil: z.B. die Pianotöne, die markieren, dass die Mädchen losrennen, um zum Fußballspiel zu flüchten (bei TC 26:02 in „Flucht zum Spiel“).

Interessant ist der **Bruch in der Tonalität** der Musik nach dem Selbstmord von Ece (TC 1:03:05). Während die Musik bis zu diesem Schuss **leicht und märchenhaft** ist, wird sie danach **tiefer, intensiver, düsterer** und gibt der Stimmung und Spannung des Films eine neue Richtung, da auch die Schwestern eine neue Richtung einschlagen: Nur und Lale bereiten aktiv die Flucht vor und fliehen. Die Musik beginnt sich hier inhaltlich zuzuspitzen. Diese Entwicklung kommt zum Ende des Films zur Ruhe: Lale und Nur haben ihr Ziel erreicht: sie kommen bei ihrer Lehrerin in Istanbul an (TC 1:26:27, „Die Fahrt nach Istanbul“).

Emotionale Funktion

Für mich ist die Filmmusik ausschlaggebend für die **Atmosphäre** des Films: Sie trägt *noch mehr als die Montagearbeit* dazu bei, dass der Film den Charakter eines **Ausbrecherfilms** annimmt:

- ab TC 15:50, „Hausarbeit“: wenige Tonschritte innerhalb der Stimmen;
- ab TC 4:10, „Im Meer“: oft ein tiefes und hohes Instrument, die sich in einem Dialog befinden;
- ab TC 0:30, „Anfang“: Einsatz von eher wenigen Instrumenten in einem Musikstück, wie z.B. nur Flöte und Streicher;
- ab TC 4:10, „Im Meer“: kleine Motivkompositionen, anstatt komplizierte und opulente Motivik.

Zurückführen könnte man diese Klarheit einerseits auf die Idee der Hydra: die Instrumente sind die verschiedenen Arme der Hydra, die sich miteinander und zueinander bewegen auf der Basis eines Ganzen; andererseits auch auf die Hommage an die Stilmittel, die John Carpenter in „Escape from New York“ benutzt hat:

- ab TC 12:00 in „Das Haus“: **Zupfmuster** der Gitarre;
- ab TC 0:30 in „Anfang“: lange, **kaum changierende Liegetöne**, die wie vertonter Wind klingen;
- ab TC 12:20 in „Das Haus“: **dissonante Streicher**;

Dadurch wirkt die Musik und damit auch der Film wie auf einer Linie: ruhig, langsam, getragen und zugleich spannungsvoll.

Die Filmmusik hebt an manchen Stellen die Filmbilder in eine Art **Trance**. Dieser kann verschieden ausgeprägt sein: märchenhaft, ekstatisch oder spannungsvoll. Besonders in der Musik in der ohnehin schon durch das Bild und die Montage tranceartigen **Slow-motionszene der Mädchen im Fußballstadion** wird dieser Effekt deutlich: hier übernimmt der musikalische Trance alle drei Eigenarten: märchenhaft, ekstatisch und spannungsvoll, indem er den Sound des Stadions, moderne Musik und türkische musikalische

Elemente vermischt und elektronisch verfremdet. (TC 29:35 in „Im Stadion“).

Größtenteils befindet sich die Filmmusik wie eingangs in diesem Kapitel „Analyse: Filmmusik“ und dem Kapitel „Der Komponist: Warren Ellis“ geschildert auf einer **anderen Ebene als das Film-bild**, im Sinne, dass sie das Bild nicht beschreibt, sondern etwas **Neues** schafft und dem Film somit eine generelle neue Emotion verleiht: Spannung/Suspence. Nur in sehr wenigen Szenen spiegelt die Musik *direkt* den Sound im Bild wieder oder den *direkten* Inhalt des Bildes:

- TC 1:08 und 1:31 in „Anfang“: das Glockenspiel in der Titelmusik imitiert das Schulklingeln im Sound zum Beginn des Films;
- ab TC 3:10 in „Im Meer“: die Jungen- und Mädchenstimmen der im Meer Badenden finden sich im Dialog der hohen Geige und des tiefen Cellos wieder.

Strukturelle Funktion

Die Filmmusik ist in „Mustang“ sparsam dosiert und gleichmäßig verteilt. Von **93 Minuten Spielzeit, sind 36 Minuten mit Filmmusik** verbunden; inklusive Titelmusik und Abspannmusik gibt es **20 Szenen mit Musikcues**. In einigen Szenen mit Musikcues ist dasselbe Musikstück zu hören. Dies schafft einen inhaltlichen Bogen, da die Musikstücke zum einen immer mit Lale in Verbindung stehen, zum anderen schafft die Verteilung der gleichen Stütze über den Film hinweg einen akustischen Bogen durch Wiedererkennung und inhaltliche Dichte.

- ab TC 15:03 als die Mädchen kochen lernen in „Hausarbeit“ und als die Mädchen im Bett schwimmen üben ab TC 52:22 in „Hausarrest“;
- ab TC 12:40 als die Mädchen zum ersten Mal bestraft werden und als die Vorbereitungen zur ersten Zwangsheirat ab TC 38:20 stattfinden.

Die **Szenenmusik blendet** sich auf unterschiedliche Weise ein und aus:

- TC 41:35: über Sound durch einen harten Schnitt (wie den Schuss einer Waffe);
- TC 39:40: sie steigt durch Sound ins Geschehen ein oder aus;
- TC 24:50: sie faded sich langsam über die Dynamik ein/aus;
- TC 37:54: sie erscheint/endet über Liegetöne;

Instrumente

Klassische Instrumente (Cello, Piano, Geige, Altföte, Gitarre), traditionelle Instrumente wie Sitar und elektronische Klangteppiche werden in der komponierten Filmmusik benutzt, um unterschiedliche Atmosphären zu schaffen. Warren Ellis selbst schreibt in einem Interview, dass er Lale das Thema der Altföte³⁸ zugeschrieben hat.

Diegetische/Non-Diegetische Musik

Die Filmmusik ist größtenteils non-diegetische Musik, nur in drei Szenen ist sie diegetisch:

- TC 23:23, „TV“: als die Frauen eine Telenovela schauen, ist die Musik Teil der TV Sendung;
- TC 41:35, „Die erste Hochzeit“: bei der Hochzeit von Sunay und Selma ist externe Tanzmusik zu hören;
- TC 1:16:11, „Nurs Hochzeit“: bei der Hochzeit von Nur, kurz vor der Flucht, spielt eine traditionelle Band im Hintergrund;

38 <https://milanrecords.com/qa-with-warren-ellis-composer-of-mustang/>

Übersicht aller Musik-Cues: MUSTANG

Filmzeit: 93 min.

Anzahl der Szenen mit Musikcues: 20

Filmzeit der Szenen mit Musikcues: 36:10 min

Filmanfang: 0:30 min // Filmende: 1:28:43 h

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
1	0:30-1:33	Titel „Anfang“	1 min	non	Graphisch/ Stil Struktur/ Rhythmus	Emotion	Atmosphäre
2	2:48-4:48	Mädchen baden im Meer „Im Meer“	2 min	non	Raum Zeit Graphisch/ Stil	Emotion	Atmosphäre
3	12:00-13:27	Die Mädchen werden bestraft „Das Haus“	1:30 min	non	Zeit Raum Graphisch/ Stil Struktur/ Rhythmus	Emotion	Atmosphäre Dramaturgie
4	14:56-17:50	Mädchen lernen Hausarbeit verrichten „Hausarbeit“	1 min	non	Zeit Raum Rhythmus/ Struktur	Emotion	Atmosphäre

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musiktitel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
5	23:00-23:40	Frauen schauen Telenovela „TV“	40 sek	dieg	Raum Zeit	Dramaturgie	Dramaturgie
6	24:50-26:30	Mädchen flüchten zum Stadion (Szene Haus) „Flucht zum Spiel“	1:40 min	non	Raum Zeit	Emotion Dramaturgie	Atmosphäre
7	28:20-29:40	Mädchen im Bus und dann im Stadion „Im Stadion“	1:20 min	non	Raum Zeit	Emotion	Atmosphäre Dramaturgie
8	31:20-33:25	Mädchen werden im Dorf vorgeführt „Die Vorführung im Dorf“	2 min	non	Graphisch/Stil Rhythmus/Struktur Raum	Emotion	Atmosphäre Dramaturgie
9	37:55-38:52	Vorbereitung für 1. Hochzeit (Szene Bettwäsche) „Vorbereitg. für Hochzeit 1“	1 min	non	Raum Zeit	Emotion Struktur	Atmosphäre

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musiktitel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
10	39:38-40:25	Vorbereitung für 1. Hochzeit (Kleidung) „Vorbereitg. für Hochzeit 2“	40 sek	non	Raum Zeit	Emotion Dramaturgie	Atmosphäre Dramaturgie
11	41:35-43:53	1. Hochzeit Sunay und Selma „Die 1. Hochzeit“	3:20 min	dieg	Raum Zeit Rhythmus/ Struktur Graphisch/Stil	Emotion Struktur	Atmosphäre Struktur Symbol
12	50:00-51:11	Lale geht zu Fuß nach Istanbul „Lale zu Fuß“	1 min	non	Raum Zeit Graphisch/Stil	Emotion	Atmosphäre
13	52:10-54:08	Lale mit Schwestern zu Hause eingesperrt „Hausarrest“	2 min	non	Zeit Raum Rhythmus/ Struktur	Emotion Struktur	Atmosphäre
14	1:06:40-1:09:20	Nur und Lale bereiten Flucht vor (Geld, Puppen, Haare) „Vorbereitg. zur Flucht“	2:40 min	non	Zeit Raum Rhythmus/ Struktur	Emotion Dramaturgie	Atmosphäre Dramaturgie

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musiktitel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
15	1:11:26-1:14:!7	Lale bereitet Fluchtweg vor „Der Fluchtweg“	3min	non	Zeit Raum Rhythmus/ Struktur	Emotion	Atmosphäre
16	1:16:10-1:16:52	Nurs Hochzeit; Lale und Nur verbarrikadieren sich im Haus „Nurs Hochzeit“	40 min	dieg	Raum Zeit	Dramaturgie	Dramaturgie
17	1:18:34-1:21:00	Lale und Nur flüchten in den Garten „Im Weinstock“	2:30 min	non	Raum Zeit Rhythmus/ Struktur	Dramaturgie Emotion	Atmosphäre
18	1:21:36-1:22:44	Lale und Nur flüchten mit dem Auto „Im Auto“	1 min	non	Raum Zeit Rhythmus/ Struktur	Emotion	Atmosphäre

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
19	1:24:00 1:29:16 (Musikende)	Jassin fährt Lale und Nur zum Busbahnhof; Lale und Nur fahren nach Istanbul; Lale und Nur kommen bei der Lehrerin in Istanbul an, Anfang von Abspann/Credits „Die Fahrt nach Istanbul“	5:10 min	non	Raum Zeit Rhythmus/Struktur	Emotion	Atmosphäre
20	1:29:20- 1:33:13	Abspann	4 min	non	Struktur/Rhythmus	Emotion	Atmosphäre

Zusammenfassung

„Mustang“ hat eine Gesamtlänge von **93 Minuten**, wovon **36:10 Minuten Szenen mit Musikcues** sind.

Der Film ist mit klassischen Stilmitteln der Montage geschnitten, wirkt aber durch die freie Kameraarbeit auch in der **Montage freier**. Die **Montage** hat eine räumliche, zeitliche, graphisch-stilistische und rhythmisch-strukturelle Funktion. Der **Sound** ist naturalistisch und dient an einigen Stellen als Bindeglied zwischen Montage und Filmmusik, um einen fließenden Übergang zu schaffen. Die **Filmmusik** hat vor allem eine emotionale, dramaturgische und strukturelle Funktion.

20 Szenen des Films sind mit Musikcues; in diesen Szenen habe ich eine **Relation** oder **magischen Zusammenhang** zwischen Montage und Filmmusik als Funktion festgestellt und in folgenden Kategorien erfasst: **Atmosphäre, Dramaturgie, Struktur und Symbolik**. In 18 von diesen 20 Szenen ist die Relation auf der Ebene der Atmosphäre zu finden, in 7 Szenen auf einer dramaturgischen Ebene und in jeweils 1 Szene auf der Ebene der Struktur und des Symbols.

Die **Atmosphäre** ist dabei *die* Funktion, die am häufigsten auftritt und damit die Szenen mit Musikcues als **Relation** und damit als **Wirkung** in „Mustang“ dominiert.



Fabio Purino
Black Panthers #04

MICHAEL KOHLHAAS

„Seine Ehefrau nahm ihm die Bibel aus der Hand und zeigte dem Kohlhaas den Vers: ,Vergib deinen Feinden; tue wohl auch denen, die dich hassen.' (...) und starb. - Kohlhaas dachte: ,So möge mir Gott nie vergeben, wie ich dem Junker vergeben!“

(Michael Kohlhaas in der Novelle von H. v. Kleist)³⁹



Abb.2 Michael Kohlhaas

Das deutsch-französische Filmdrama „Michael Kohlhaas“ stammt aus dem Jahr 2013. Der Regisseur ist Arnaud des Pallières.

39 Gekürzt, Kleist, Heinrich v., Michael Kohlhaas, Reclam Verlag, 2016 (Reclam XL Edition), S. 27;

„Die Bedeutung des Satzes ist nicht eindeutig geklärt. Verschiedene Interpretationsmöglichkeiten sind plausibel: Versteht man vergeben im Sinne von vergelten, so ergibt sich aus Kohlhaas Aussage die Hoffnung, Gott möge ihm seine Taten nicht *in gleicher Weise vergelten*, wie er die Taten des Junkers vergelten wird (durch Gewalt, Anm. d. A.). ‚Gott möge mir nie vergeben, wenn ich dem Junker vergeben‘ ist eine weitere Lesart.“ (ebd., S.188f.)

Der Film basiert⁴⁰ auf der gleichnamigen **Novelle „Michael Kohlhaas“** von Heinrich von Kleist aus dem Jahr 1810. Diese wiederum verarbeitet ein historisches Ereignis: die **Geschichte des Hans Kohlhase** aus dem Jahr 1536. Mich hat die filmische Umsetzung einer zeitlosen, persönlichen Geschichte vor dem Hintergrund aktueller politischer Ereignisse interessiert. (*Der Film wurde auch als Studie zum Thema Selbstjustiz und Terrorismus angelegt, wie ich im Kapitel „Der Regisseur - Arnaud des Pallières“ beschreiben werde.*) Im Detail hat mich die Vielfalt der Montage, die Kraft der Filmmusik und des Sounds fasziniert, mit der diese Geschichte filmisch realisiert wurde. Und nicht zuletzt zählt Mads Mikkelsen zu meinen Lieblingsdarsteller.

40 Im Titel des Films steht: frei nach der Novelle „Michael Kohlhaas“

Inhalt (Fabel)

„Während des 16. Jahrhunderts ist der Pferdehändler Michael Kohlhaas auf dem Weg zu einem Markt. Doch auf seinem Heimweg muss er eine Grenze passieren. Der Verwalter des Freiherrn verlangt ohne rechtliche Grundlage einen Passierschein (den es gar nicht gibt). Da Kohlhaas diesen nicht besitzt, verspricht er diesen Passierschein bei den Behörden zu besorgen, muss jedoch als Pfand zwei seiner Pferde zurücklassen. Auf dem Weg nach Hause erhält er seine Pferde in einem jämmerlichen Zustand zurück. Außerdem wird sein Knecht César durch die Hunde des Verwalters schwer verletzt.

Dieses **Unrecht** will Kohlhaas nicht ertragen und leitet juristische Schritte dagegen ein. Jedoch wird ihm nicht Recht zugesprochen und seine Frau Judith stirbt, als sie versucht **Gerechtigkeit** bei der Prinzessin zu erwirken. Kohlhaas entscheidet sich für **Selbstjustiz** und verbreitet mit seinem Gefolge Angst und Schrecken im Land. Letztlich wird ihm von der Prinzessin ein fairer **Prozess** versprochen, wenn er und sein Gefolge mit dem Morden aufhören. Er entscheidet sich dies zu tun, erhält Recht in dem Prozess um seine Pferde, erfährt jedoch auch Gerechtigkeit für die von ihm in Selbstjustiz begangenen und ausgelösten Morde. **Er wird zum Tode verurteilt.**⁴¹

41 https://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Kohlhaas

Die Novelle „Michael Kohlhaas“

von Heinrich von Kleist

Heinrich von Kleists Erzählung "Michael Kohlhaas" aus dem Jahr 1810 wird bis heute als eine **präzise Studie über die Eskalation von Gewalt** gelesen.

Das **historische Vorbild für Kleists Titelfigur war Hans Kohlhase**, der im 16. Jahrhundert als Kaufmann im Brandenburgischen lebte.

*„Kleist erzählt vom rechtschaffenen Rosshändler Kohlhaas, dem an der Grenze zwei Pferde als Pfand abgenommen werden. Als er zurückkehrt, sind die Rösser durch Feldarbeit ruiniert. Kohlhaas verlangt vor Gericht Schadensersatz. Als ihm dieser verwehrt wird, beginnt er einen Rache-feldzug, der zusehends seiner Kontrolle entgleitet. Unschuldige werden getötet und ganze Landstriche verwüstet. Ähnlich wie bei heutigen Ge-waltexplosionen - in den Randbezirken der Großstädte, den Slums der Metropolen - geht es in Kleists ‚Kohlhaas‘ um den **Widerstand der Wehr-losen, der aus berechtigtem Grund beginnt, aber in einem Blutbad endet.***

(...)

Er (Kleist) zeigt uns im Kohlhaas die Entstehung eines Terroristen
(...) Er zeigt eine Rechtsverletzung und dann zeigt er das, was wir heute lebensweltliche Entkopplung nennen würden. (...) Erst muss seine Frau sterben, das Haus verkauft werden und die Kinder müssen fort, und die Angestellten müssen Soldaten werden, bevor er in den Kampf losziehen kann, weil er nun überhaupt nicht mehr durch Rücksichten gehemmt ist in der **Entfesselung von Gewalt. Und das ist ein Mechanismus, der Kleist ungeheuer interessiert hat.**"⁴²

42 <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/wissen/heinrich-von-kleist-kohlhaas/-/id=660374/did=16182058/nid=660374/1idxhni/index.html>

Der Regisseur: Arnaud des Pallières



Nach seinem Film⁴³ „Parc“ stellten sich Arnaud des Pallières und Serge Lalou von Les Films d’Ici (der Produzent mit dem er schon einige Filme zusammen gedreht hat) die Frage: „Was jetzt?“ Sollen sie jetzt einen kleinen Film machen oder der Idee von Wachstum folgen, sowohl was die Machart als auch die Produktion betrifft. Der Produzent setzte sich sehr dafür ein, den schon lang geplanten Film „Michael Kohlhaas“ anzugehen. Arnaud des Pallières hatte zu dem Zeitpunkt keine Vorstellung, wie der Film genau sein sollte und empfand das gerade aber als Herausforderung. Er wusste zu dem Zeitpunkt nur, dass er sich nicht in Künstlichkeit, Nachstellung der Historie und Kostümfilm verlieren wollte. Zunächst arbeitete Arnaud des Pallières mit dem Drehbuchautor den Kern der Geschichte heraus, was ermöglichte, das Essentielle und Lebendige für den Film herauszustellen. Die **Kernidee** war, die „Idee“ des Stückes in etwas **Körperliches** für den Film umzusetzen. In der Drehbuchphase stellte sich heraus, dass die Novelle überhaupt nicht „filmisch“ war. Sie musste daher von Grund auf transformiert werden um leinwandgerecht zu sein.

43 <https://www.youtube.com/watch?v=daihraGE9-g>
(Arte-Interview mit Arnaud des Pallières)

Die zweite Frage, die Arnaud des Pallières sich in der Drehbuchphase stellte war: **Was heißt es für jemanden, eine Ungerechtigkeit zu erleben?** Jeder Mensch erlebt jeden Tag und immer wieder Ungerechtigkeit. In der Geschichte von Kleist kommt nun eine politische Dimension hinzu, die Arnaud des Pallières heute noch aktueller als je zuvor empfindet. Er spricht über **Terroristen**: Frauen und Männer, die sich selbst **opfern**, um ihren **Kampf für ihre Gerechtigkeit** zu kämpfen. Die kleist'sche Geschichte wirft damit über die Jahrhunderte hinweg die Menschen immer wieder auf ihre eigene **Aktualität** zurück.

Die Entscheidung die Handlung des Films in die Cévennes zu verlegen, lag daran, dass der Film nach einer kargen, bergigen Region verlangte, die sich in einem Gebiet wie in einem Western abspielen sollte. Viele Filme von Arnaud des Pallières beinhalten Menschen, Tiere, Landschaften und eine Geschichte, die immer auch eine **Frage nach der Moral** ist. Diese Inhalte finden sich auch im Western wieder. „Michael Kohlhaas“ wurde daher auch als **Western** angelegt.⁴⁴

44 <https://www.youtube.com/watch?v=daihraGE9-g>
(Arte-Interview mit Arnaud des Pallières)

Der Hauptdarsteller: Mads Mikkelsen



Als Hauptdarsteller für „Michael Kohlhaas“ suchte Arnaud des Pallières jemanden, der wie der junge **Clint Eastwood** aussah.⁴⁵ Mads Mikkelsen übernahm die Rolle. Die Dreharbeiten dauerten 8 Wochen. In dem hier eingearbeiteten Interview mit dem Fernsehsender Arte erzählt Mads Mikkelsen, dass die Figur **Michael Kohlhaas** ihn an einen **Alkoholiker** erinnerte. Dieser weiß, dass das, was er tut nicht richtig ist, aber er kann trotzdem nicht von der Flasche lassen. Trinken wird zu seinem Ziel im Leben. Im Gegensatz zum Film „Die Jagd“⁴⁶, wo Mads Mikkelsen auch einen Menschen spielt, der sich **Ungerechtigkeit** stellen muss, ist in „Michael Kohlhaas“ der Held selbst Teil des Problems. Ihm widerfährt in der Tat Ungerechtigkeit wie vielen Leuten auch, aber er löst dieses Problem nicht, wie „normale“ Leute. **Er geht zu weit und wird am Ende**

45 https://www.youtube.com/watch?v=tq-6I5WaZ_o
(Interview mit Mads Mikkelsen)

46 „Die Jagd“ - Mads Mikkelsen spielt Lucas, der der sexuellen Nötigung einer 4 jährigen beschuldigt wird, was sich am Ende als kleine Mädchenlüge herausstellt. Sein Leben wird von heute auf morgen zu einer Katastrophe.
(„Die Jagd“. Regie: Thomas Vinterberg, Dänemark, 2012)

blind für die Situation. Kohlhaas ist daher im Film eine **Idee** und nicht nur ein Mensch. Er **radikaliert** sich im Laufe der Geschichte und wird **Teil seiner eigenen Blindheit**.

Der Komponist: Martin Wheeler



Martin Wheeler, geboren 1956 in London, ist ein englischer Filmkomponist. Er begann seine Arbeit im Bereich des **Free-Jazz** mit der Band „The Pleasure“ in New York, und trat in Deutschland und Paris auf. In die Welt des Kinos kam er über den **Dokumentarfilm** und die **Werbefilmmusik**.⁴⁷ Die Zusammenarbeit mit Solveig Ansbach öffnet ihm die Türen für die Arbeit in der **Filmmusik**. 2014 wurde er mit dem César für die Filmmusik von Michael Kohlhaas ausgezeichnet. Nach Adieu (2003) und Parc (2008) war dies die sechste Zusammenarbeit mit dem Regisseur. Für die Filmmusik von „Michael Kohlhaas“ orientierte er sich stark an **Ambientmusik**, gemischt mit **elektronischer Musik**, hörte u.a. John Cage und Brian Eno.

Die Komposition der Filmmusik fand **zeitgleich** zur Montage und zur Soundbearbeitung statt, da Arnaud des Pallières ein Regis-

⁴⁷ https://fr.wikipedia.org/wiki/Martin_Wheeler

seur ist, der gerne alle Elemente (*Sound, Bild, Musik*) versammelt hat, um die Montage zu machen.

Arnaud des Pallières schneidet zur Musik, wodurch der Musik eine **außerordentliche Kraft und Stellung** im Film verliehen wird. Er ist zwar kein Musiker, aber er hat eine profunde Kenntnis der Musik, kann sehr gut seine Vorstellungen erklären und geht in der Montage mit der Musik sehr „kompositorisch“ um. Er holt Martin Wheeler oft schon sehr früh, in der Drehbuchphase dazu, und bittet ihn schon hier um Musikentwürfe. Bei anderen Filmen wie z.B. „Disneyland“ von Arnaud des Pallières ist Martin Wheeler auch am Drehort gewesen, um die Stimmung des Ortes einzutragen.

Als Martin Wheeler die Filmmusik zu „Michael Kohlhaas“ schrieb, hatte er keine finale Version des Tons zur Verfügung, sondern nur einen Basisentwurf, da auch die Arbeit am Ton zu gleichen Zeit stattfand. Aus dem **Originalsound** wurden viel **Wind** und **metallische Klänge** genommen und in die Musik eingewoben. Die Filmmusik an sich sollte aus dem **17. Jahrhundert** stammen, so hatte es Arnaud des Pallières vorgegeben. Die **Band „Les Witches“** wurde daher für dieses Projekt eingesetzt, da sie die Musik jener Zeit interpretiert. Martin Wheeler konnte so einen musikalischen **Bogen zwischen Historie und Moderne** spannen.⁴⁸

48 <http://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20141229185220>

Die Editoren: Sandie Bompar und Arnaud des Pallières



In einem Interview mit der Zeitschrift *taz* spricht Arnaud des Pallières über einige der großen Herausforderungen, die sich die Arbeit am Film, also auch die Montage, stellen musste. Eine davon war die **Sprache Kleists** in der Novelle. Sie ist sehr zerhackt, hat aber auch einen mächtigen Vorwärtsdrang. **Hanns Zischler**, der ursprünglich den Gouverneur spielen sollte, mochte das Drehbuch, aber er fand es ein bisschen zu flüssig und merkte an, dass es bei Kleist Brüche, Gewalt und Raserei gibt. Obwohl **Bruno Ganz** dann die Rolle des Gouverneurs übernahm, erinnerte sich Arnaud des Pallières während der Dreharbeiten noch oft an sein Gespräch mit Hanns Zischler. Und als es um die Montage ging, wollte er die **Sprache elektrisch aufladen**.

Arnaud des Pallières findet generell Gefallen an mit der Axt geschlagenen **Ellipsen**, **Jump-Cuts**, **Kontrasten** aus sehr nahen und sehr weiten Einstellungen und aus kurzen und lang dauernden Einstellungen. Er montierte auch „Michael Kohlhaas“ in dieser Art und guten Gewissens, da er sich durch das, was Hanns Zischler ihm gesagt hatte, dazu berechtigt fühlte.

Eine Herausforderung bei den Dreharbeiten waren Licht und Schatten gewesen. In der Schlachtfeldszene zum Beispiel sieht man die Schatten der Wolken auf den Reitern in einer **Panoramatafel**. Diese beruht darauf, dass das Team offen sein wollte für alle meteorologischen Veränderungen: gleißende Sonne, heftiger Wind, Nebel. Sie alle waren wichtige Akteure im Film und mussten auch durch die Montage zur Geltung kommen. Ebenso die Pferde: Das Team hat eine Art **Pferdecasting** gemacht und ausgesucht, welches Pferd zu welcher Figur passt. Denn die **vollständige Figur** setzte sich aus dem **Mann und dem Pferd** zusammen. Das Pferd von Mads Mikkelsen war das schönste, das war das Pferd des Prinzen, aber es war auch sehr schwer zu reiten. Die Pferde waren ungestüm; nicht einfach nur Sitze, auf denen die Schauspieler saßen, sondern sie waren **intensive Figuren**.

Neben der **Originalstimmung** des Drehorts war auch der **Originalton** für den Film von großer Bedeutung. In einer Sequenz holte Mads Mikkelsen ein Fohlen aus einer Stute, zum ersten Mal in seinem Leben (ab TC 21:55). Das ist kein Trick, sondern eine echte Szene. Man sieht die Placenta, das Fohlen, und hört den **Originalsound**. Man hört das Fruchtwasser, das aus der Stute heraustritt.

Der Film ist in **französischer Sprache**, zwei Sätze jedoch werden auf Deutsch gesprochen: einmal von Kohlhaas, einmal von seinem Sohn. Dieser plötzliche Wechsel vom Französischen ins Deutsche war deshalb wichtig, da dieser Dialog von der Tochter nicht verstanden werden sollte und es etwas brauchte, um den Akzent von Mads Mikkelsen, wenn er Französisch spricht zu motivieren. Zugleich sollte diese Stelle auch eine Hommage an den deutschen Ursprung der Geschichte sein.⁴⁹

49 <http://www.taz.de/!5059295/>
(taz Interview mit Arnaud des Pallières zu „Michael Kohlhaas“)

Analyse: Montage

In nahezu jeder Szene des Films steht **Michael Kohlhaas im Mittelpunkt**. Er ist nicht nur einfach **Protagonist**, sondern wir folgen ihm auf Schritt und Tritt durch seine Geschichte. (Abb.2, S. 54) Weiterhin ist erkennbar, dass die Erzählweise sehr klar, aufgeräumt und stilisiert ist. Was passiert ist sehr geradlinig und bodenständig.

Der gesamte Schnittrhythmus des Films ist für mich am Stück schwer zugänglich, da es **keinen globalen, regelmäßigen Puls** gibt. Der Film ist auf sehr unterschiedliche Weise zusammengesetzt, er besteht aus **verschieden gestalteten Schnittsequenzen**, die aufeinanderfolgen.

Graphische/Stilistische Funktion

Die Graphische Funktion ist in allen Szenen des Films vertreten, da sie visuelle Grundlage des Films ist. Wie schon in der Auswertung der Interviews mit dem Regisseur Arnaud des Pallières erwähnt, ist der Film „Michael Kohlhaas“ als Western angelegt, was sich visuell in seinem ausgeprägten Look wiederfindet, also der Art und Weise, wie der Film gedreht und montiert wurde; z.B. sind der Establishing-Shot, vom Stativ gedrehte Einstellungen, extreme Naheinstellungen des Gesichts des Helden, Panoramatahlen und eine Weitläufigkeit der Landschaft Merkmale eines Westerns.

Rhythmische/Strukturelle Funktion

„Michael Kohlhaas“ ist sehr präzise geschnitten und besteht aus einer Mischung von **Continuity Editing** und **Stilbrüchen**, was dazu führt, dass die Szenen **verschiedene Montagemuster** haben. Im Folgenden möchte ich näher auf diese Montagemuster eingehen. Dabei ordne ich alle folgenden Montagemuster und Szenenbeispiele der **Funktion Rhythmus/Struktur** zu, da diese Kategorie in fast allen Szenen des Films vorkommt. Wenn in der jeweiligen Szene auch die Funktionen Raum oder Zeit vorkommen, schreibe ich das in Klammern dahinter.

- **Sprünge von Totalen in nahe Einstellungen**
ab TC 59:25: Michael Kohlhaas steht auf dem Berg mit seiner Tochter (Close-up) und schaut dem Kampf der Männer im Tal zu (Totale); (auch räumliche Funktion)
- **Kombination von langen Einstellungen und schnellen Schnittsequenzen**
ab TC 45:08: lange Einstellung: César geht langsam auf eine Tür zu; dann folgt eine schnelle Schnittsequenz: Hunde greifen ihn plötzlich an; (auch zeitliche und räumliche Funktion)
- **Jump-Cuts und Ellipsen**
ab TC 19:00: Michael Kohlhaas sagt zum Baron, dass er seine Pferde in ihrem ursprünglichen Zustand zurückhaben möchte; im nächsten Bild reitet Michael Kohlhaas schon auf seinem Pferd davon; (auch zeitliche und räumliche Funktion)
- **Parallelmontage**
ab TC 30:35: Michael Kohlhaas hält seine blutende Frau in den Armen, während die Tochter zur gleichen Zeit aus dem Wald nach Hause rennt; (auch zeitliche und räumliche Funktion)
- **Schnitt-Gegenschnitt im Dialog von zwei Figuren**
ab TC 30:35: Unterhaltung zwischen der Prinzessin und Michael Kohlhaas;
ab TC 1:10:50: Gespräch mit Luther; (auch räumliche Funktion)
- **Schnitt-Gegenschnitt innerhalb einer Menschengruppe**
ab TC 1:01:45: Michael Kohlhaas schaufelt das Grab für einen seiner Männer, dann folgt ein Umschnitt auf die Männer, die um ihn herumstehen, dann ein Umschnitt auf einen Mann, der auch schaufelt und dann ein Umschnitt wieder auf Michael Kohlhaas zurück. Dadurch wird nicht nur erzählt, wer wo steht und was tut, sondern auch ein Gefühl des Raumes geschaffen, in dem sich die Figuren befinden; (auch räumliche Funktion)

- **lange Einstellungen von Halbtotalen auf Dialog von zwei Figuren, beide Figuren sind dabei im Bild;**

TC 10:03: Michael Kohlhaas liest dem Jungen aus der Bibel vor;

- **Sound ersetzt ein Bild und einen Schnitt**

ab TC 40:50: in der Burg ertönt Babygeschei im OFF-Ton; wir sehen aber eine Weile das schreiende Baby nicht. Nicht das Bild, sondern der Sound gibt uns die nötige Information; (auch räumliche Funktion)

- **Die Titel (Credits) werden zwischen die Filmbilder geschnitten**

ab TC 0:24: der Titel *Michael Kohlhaas* ist mit dem Bild von Michael Kohlhaas auf seinem Pferd verschnitten;

- **ausschließlich harte Schnitte von Szene zu Szene**

keine Überblendungen

- **präzise und harte Schnitte innerhalb einer Szene**

keine Überblendungen

- **lange Totalen von der Natur, teilweise mit Reitern**

TC 0:55: so wird die Handlung erzählt und auch die raue Schönheit der Umgebung gezeigt; (auch räumliche Beziehung)

- **Schnittcollagen**

ab TC 47:18: Einstellungen von verschiedenen Waldszenen, darüber rezitiert ein Mann seine Rede, mit der er sich bei Michael Kohlhaas als Soldat vorstellen möchte;

ab TC 30:35: Parallelmontage von Tod der Mutter und Rennen der Tochter durch den Wald nach Hause;

ab TC 1:31:41: Flucht von Vater und Tochter;

- **lange nahe Einstellungen auf das regungslose Gesicht von Michael Kohlhaas**

ab TC 1:52:59: die Emotionalität der Figur wird oft vor allem durch den Sound und die Musik vermittelt, das Gesicht bleibt geplagt und ernst;

- **lange Einstellungen auf dieselbe Figur** ermöglichen auch, dass sie Raum zum „Sprechen“ hat. Über ihr Reden wird der Inhalt transportiert und *dadurch*, daß die Figur im Bild *bleibt*, wird ihre Wichtigkeit und die Bedeutung ihrer Worte unterstrichen;
ab TC 25:20: Kohlhaas Frau liest den offiziellen Brief im Stall vor;
- **Establishing-Shot** wird benutzt, um Szenen einzuleiten,
ab TC 0:31: der Film beginnt mit einem Establishing-Shot:
Reiter reiten durch die Berge; (auch räumliche Funktion)

Diese **verschiedenen Montagemuster**, die wie eingangs der Aufstellung erwähnt eine **Mischung aus Continuity Editing und Brüchen** sind, ermöglichen, dass die Geschichte sehr **vielseitig** erzählt wird (Action, Ruhe, Irrsinn, Menschen sagen ihre Meinung, Handlung wird erzählt). Sie vermitteln auch die **Härte** der Geschichte durch **Kombination von extremen Stilmitteln** (harte Schnitte, Jump-Cuts, Kombinationen von extremen Einstellungsgrößen) und bedienen sich dabei der Erzählweise eines **Westerns**.

Der **Sprache** wird dabei der **Vorrang** gegeben, da über das **gesprochene Wort** (Dialoge, vorgelesener Brief) die Handlung erzählt wird und Arnaud des Pallières die Sprache verstärkt hat, um auch die Sprache aus Kleists Novelle im Film zu verankern, wie ich dies schon im Kapitel „Der Regisseur - Arnaud des Pallières“ beschrieben habe. Die Montage zeigt dabei größtenteils jeweils den Sprechenden bzw. lässt das Wort zur besonderen Geltung kommen.

Michael Kohlhaas ist der **Protagonist** und bleibt im **Vordergrund**. Vor allem folgen wir seinem von Wind und Wetter zerfurchten **Gesicht**, dass nur in wenigen Einstellungen eine Regung zeigt. Michael Kohlhaas wird *äußerlich* lediglich zwei Mal emotional, als seine Frau stirbt und im Gespräch mit Martin Luther. Tränen stehen ihm in den Augen, als er mit seiner eskalierten Situation konfrontiert wird (TC ab 30:35 und ab 1:12:47).

Die Intention der Macher war es die „**Idee**“ Kleists und deren **Allgemeingültigkeit** in einer **stilisierten Form** darzustellen. In der Montage ist dieses Konzept von **Klarheit**, **Sachlichkeit** und **Genauigkeit** übernommen wurden. Die Montage erzählt die Geschichte **chronologisch** und gibt dabei durch einen **unterschiedlichen Schnittrhythmus und durch unterschiedliche Montagemuster** den klaren Bildern des Kameramanns an manchen Stellen des Films eine **Schnelligkeit**, an anderen eine **Langsamkeit** und an wiederum anderen ein **Stehenbleiben**, um die Menschen zu Wort kommen zu lassen, Atmosphäre zu schaffen oder Handlung und Aktion zu erzählen. Die Montage leitet den Blick auf das **Wesentliche**. Sie ermöglicht jedoch **nicht eine vollkommene Empathie** für Michael Kohlhaas zu entfalten. Sie hält mich eher auf eine **gewisse Distanz**.

Analyse: Sound

Es wurde viel **Originalsound** verwendet und dieser dann in der Postproduktion verstärkt⁵⁰: Wind, Schritte, Schnaufen der Pferde, Fliegen, Grillen, Vogelzwitschern, Blätterrauschen, Strohrascheln, Klinnen von Geschirr, Quietschen von Ferkeln, Lodern von Feuer, Knistern vom Lagerfeuer, Läuten von Kirchenglocken, die Geräusche bei der Geburt des Fohlens, das Pferd, das einen Apfel isst und Hämmern und Hühnergegacker.

Durch diese Verfahrensweise wird:

- die **raue und karge Natur beschrieben**, in der die Geschichte spielt;
- die **Handlung**, die im Moment passiert unterstützt;
- der **Ort** an dem sich die Figuren befinden erzählt, zum Teil auch ohne auf die Umgebung zu schneiden. Der Sound steht dann in dem Fall für den Ort an dem sich die Figur befindet;
TC 57:57: Michael Kohlhaas spricht mit dem Prediger im Wald, wir hören im OFF-Ton das laute Plätschern eines Baches; wir sehen den Fluss aber nicht. Der Sound erschafft hier einen **filmischen Raum**.
- der Film auf eine **abstrakte Ebene** geholt, und zwar allein dadurch, dass der Sound vor allem in der Lautstärke und Intensität stärker bearbeitet wurde (wie beispielsweise die Fliegen im Stall ab TC 5:25) oder auch durch verschiedene Soundebenen (wie Wind und Donner), die sich überlagern. (z.B. bei TC 26:47)

Im Vordergrund des Sounds steht der **Wind**. Er beschreibt nicht nur die Härte der landschaftlichen Region, sondern stellt auch die Emotion von Michael Kohlhaas dar: Wut und Empörung. Gerade in Zeiten innerer Aufruhr (Wut) und äußerer Aufruhr (Kampf) ist der Wind sehr laut und präsent (TC: 1:00:00). Verstärkt wird die Wirkung von Aufruhr auch durch Donner, der mal laut und mal leise unterlegt wird (TC 26:47). Im Gegensatz zu diesen intensiven Szenen stehen ruhige Szenen, in denen sich Michael Kohlhaas inneres Befinden löst (z.B. wenn er mit seiner Frau spricht, ab TC 14:18).

50 <https://vimeo.com/88269506>

(Interview mit dem Sound-Department (Jean-Pierre Duret u.a.))

Besonders stark ist der Einsatz von starkem Wind und Donner bis ungefähr zur Mitte der Geschichte, als Michael Kohlhaas von Martin Luther den Brief über die Wiederaufnahme des Verfahrens erhält und vorerst die Waffen niederlegt (TC 1:10:22). Danach bleibt der Wind ruhig, wallt nochmals auf als er mit seiner Tochter flüchtet und ist am Ende ganz still, wenn die finale Musik erklingt, die ihn zur Hinrichtung begleitet.

Ein weiterer sehr präsenter Sound sind die **Fliegen**. Fliegen sind zwar kaum zu sehen, aber zu hören und zwar in Szenen, die besonders dreckig sind: nicht nur als Ort (dreckiger Stall in der Burg des Barons, ab TC 5:25); sondern auch inhaltlich, da wo gerade Ungerechtigkeit passiert. (Der Baron hat die Pferde von Michael Kohlhaas gestohlen und César sucht nach ihnen, eine Fliege fliegt an ihm vorbei. Wir hören den lauten Sound dieses Fluges, der sehr artifiziell wirkt; ab TC 5:25.)

Grillen und Zirpen sind ebenfalls vordergründig, sie sind wie ein Klangteppich, der die Region beschreibt und die Atmosphäre eines Westerns verstärkt (TC 6:25).

Der Sound des Glaubens sind die **Glocken**, als Zeichen der christlichen Religion. Sie läuten das Feuer auf die Abtei ein, die Michael Kohlhaas mit seinen Männern niederbrennt. Während wir das Feuer durch die Kirchenfenster mit den Nonnen zusammen lodern sehen, hören wir eine Kirchenglocke sehr eindringlich und präsent läuten. (TC ab 50:35) Bild und Ton im Zusammenspiel deuten nicht nur auf den Kampf hin, sondern auch auf den Konflikt im Film: der Wunsch eines Individuums auf die Durchsetzung von seinem Recht auf der einen Seite und dem Wohl der Gesellschaft/dem Gesetz auf der anderen Seite.

Das Glockenläuten erscheint ein letztes Mal als Michael Kohlhaas in einem Zimmer mit dem Prediger kurz vor seiner Hinrichtung spricht. Dieses Läuten ist an dieser Stelle natürlich und ruhig; es ertönt aus dem OFF und Michael Kohlhaas sagt (ab TC 1:39:00):

„Die Glocken läuten und die Leute fallen auf die Knie und beten, alle zur selben Zeit. Ich hatte das fast vergessen. Nur die Juden und wir bleiben aufrecht stehen.“

Der Sound der Kirchenglocken unterstreicht hier wieder die religiöse Streitfrage des Themas, ist aber auch gleichzeitig ein Sound, der den Ort beschreibt, der nicht zu sehen ist: die Kirche in der Stadt.

Das **Glockenthema** wird an anderer Stelle auch als **musikalisches Motiv** benutzt, dazu komme ich im Abschnitt „Analyse: Filmmusik“.

In einigen Szenen wird der Sound als **Mittel für Parallelmontage** benutzt, was Gleichzeitigkeit, Dramatik und stilistische Schönheit zugleich schafft:

- ab TC 40:50: die Männer sind auf Mordzug in der Burg des jungen Barons, im OFF-Ton ist das Weinen eines Babys zu hören;
- ab TC 45:08: die Männer schießen auf die bellenden Hunde in der Burg, man sieht sie nicht sterben, sondern hört nur ihr Winseln im OFF-Ton;
- ab TC 31:43: Michael Kohlhaas hält seine blutende Frau in den Armen, im OFF-Ton hören wie das Keuchen und Rennen der Tochter, die aus dem Wald zum Haus läuft;

Die **Tonschnitte** sind grundsätzlich **sehr hart**, dadurch auch, dass der Sound an vielen **Bruchstellen** sehr **intensiv** ist bzw. von einer sehr lauten in eine sehr leise Szene übergeht, oder umgekehrt. (z.B. ab TC 50:35).

In „Michael Kohlhaas“ sind **Filmmusik und Sound** auf sehr unterschiedliche Art und Weise und sehr **präzise ineinander gearbeitet**, wodurch verschiedene Sachverhalte und Emotionen sehr intensiv dargestellt werden:

- die **Musik liegt unter dem Sound** oder reagiert auf ihn ab TC 1:06:10 in „Hinrichtung des Diebs“: als der Dieb aus den eigenen Reihen von Michael Kohlhaas getötet wird, endet sie abrupt als der Schuss aus der Pistole kommt;
- die **Musik bildet mit ihm eine gemeinsame Musikstrecke** ab TC 50:35 in „Angriff auf die Abtei“: Parallelmontage Glockenmotiv der Nonnen und Männermotiv;

- die **Musik und Sound schaffen eine Atmosphäre des Ortes**, an dem die Handlung spielt.

TC 1:32:04 in „Flucht von Vater und Tochter“: sie nimmt die Stimmung von Nacht und Nebel auf, als Michael Kohlhaas und seine Tochter fliehen.

Analyse: Filmmusik

Instrumente

Die Filmmusik von „Michael Kohlhaas“ basiert auf dem Einsatz von **historischen Instrumenten**: Geige, Kniegeige, Trommel und Saitentrommel, Blöckflöte, Laute, Cister und Dudelsack. Diese werden mit **elektronischen Elementen** kombiniert. Die **Band „Les Witches“** wurde für dieses Projekt eingesetzt, wie im Kapitel „Der Komponist Martin Wheeler“ schon erwähnt, da die Filmmusik im 17. Jahrhundert verwurzelt ist und die Band die Musik jener Zeit interpretiert. Ziel war einen **Bogen zwischen Historie und Gegenwart** zu schaffen. Martin Wheeler setzt darüber hinaus im gesamten Film folgende Stilmittel ein:

- **Klangflächen aus Trommelschlägen** („Ankunft der Reiter“ ab TC 0:48)
- **Klänge und Klangflächen aus elektronischer Musik** („Angriff auf die Abtei“ ab TC 52:00)
- **Lieder mit Kniegeige, Flöte, Geige oder Dudelsack**, die an Volkswaisen des Mittelalters und der Renaissance erinnern („Das Lied vom Bauern“ ab TC 54:20)
- der **Sound wird in die Musik** verwoben („Angriff auf die Abtei“ ab TC 50:35)
- der **Sound wird als musikalisches Motiv** eingesetzt (Kirchenglocken in „Angriff auf die Abtei“ ab TC 50:35)

Die Filmmusik ist damit stilistisch **unterschiedlich: flächig, melodisch, rein rhythmisch** oder **liedhaft**. Sie wird inhaltlich und stilistisch zusammengehalten durch eine **ähnliche Tonalität** (viel tiefes Register und Tonart Moll), die häufige Verwendung des **Motivs des Trommelschlags** und einem **ebenmäßigen, eher langsamem Puls**.

Vor allem **Emotion, Struktur** und **Dramaturgie** sind mir in der Filmmusik von Michael Kohlhaas als Funktionen aufgefallen. Im Folgenden werde ich darauf näher eingehen; wenn zusätzlich in-

nerhalb dieser Funktionen die Musik eine **symbolische Funktion** hat, werde ich diese näher beschreiben.

Emotionale Funktion

Die Filmmusik wirkt an vielen Stellen durch häufiges Spielen im tiefen Register **dunkel und spannungsvoll** und verleiht dem Film damit einen **tragischen und ernsten** Charakter.

Schon mit den Trommelschlägen am Anfang des Films (ab TC 0:01), die in unregelmäßigen Abständen, im tiefen Register und in gleicher Tonfarbe ertönen, wird der ernste Charakter des Films und das Motiv des Schlagwerks, das durch den Film wie ein roter auditiver Faden führen wird, eingeführt.

Langanhaltende Töne und das tiefe und mittlere Register vermischen sich mit Melodiefolgen spiritueller/religiöser Melodien und verstärken damit die Wirkung, daß der Film auch eine Mischung aus **Western und Autorenfilm** ist:

- ab TC 19:00: der Borduncharakter in der Szene „Baron und Michael Kohlhaas 2“
- TC 30:44: der Dudelsack- und Renaissancecharakter, z.B. ab in „Tod der Mutter“.

In einigen Szenen werden hell klingende Melodien im hohen Register eingesetzt, erinnern hier an mittelalterliche Lieder, haben einen traurigen Charakter und sind in Verbindung mit dem Tod zu hören:

- ab TC 30:45: Judith stirbt („Tod der Ehefrau“);
- ab TC 59:12: Schlacht im Tal („Das Lied v. Bauern im Tal“);
- ab TC 53:42: der Tod in der Geschichte des Bauernkriegs („Das Lied vom Bauern“; hier erklingt das gleiche Motiv wie in der Szene von der Schlacht im Tal);
- ab TC 1:50:20: der Tod von Michael Kohlhaas am Ende des Films („Hinrichtung des Michael Kohlhaas“)

Das Lied von Flöte, Geige, Viola und Laute über der Nahaufnahme des Gesichtes von Michael Kohlhaas am Ende des Films verleiht der Szene durch seinen $\frac{3}{4}$ Takt eine lebhafte Wirkung; durch seinen Moll- und Renaissancecharakter wirkt es aber auch traurig und weist in die Zukunft, da die Waise instrumental und melodiös eine Geschichte erzählt, die auf einer emotionalen Ebene die Situation des Michael Kohlhaas zusammenfasst. (ab TC 1:50:20 „Hinrichtung des Michael Kohlhaas“).

An manchen Stellen ist die Musik sehr präsent und plakativ und stellt so die Bedeutung des Bildes heraus:

- ab TC 30:44 in „Tod der Ehefrau“: hier hat die Filmmusik auch eine strukturelle und dramaturgische Funktion, da sie die Parallelmontage von dem Rennen der Tochter und dem Tod der Judith inhaltlich und stilistisch verbindet;

Strukturelle Funktion

Die Montage ist sehr rhythmusbetonnt, was auch dadurch zu stande kommt, dass Arnaud des Pallières sehr viel auf Musik schneidet, wie ich im Kapitel „Der Filmkomponist – Martin Wheeler“ beschrieben habe.

Schon das erste Bild des Films (Titel der Produktionsfirma; TC 0:01) kommt auf einen Trommelschlag. Diese Verbindung zwischen **Montage und Rhythmus** durchzieht den gesamten Film, mal stärker mal weniger ausgeprägt.

So trägt die Musik zu **den harten Schnitten von Szene zu Szene** bei: viele Umschnitte in eine nächste Szene finden auf einen Trommelschlag statt oder durch den plötzlichen Start oder ein plötzliches Ende der Musik.

Der **Rhythmus** der Filmmusik ist eher langsam pulsierend. Die Trommelschläge sind nicht regelmäßig, sondern spielen mit der Handlung und der Montage. In manchen Szenen wird er schneller, in anderen wieder langsamer, aber er beeilt sich nie. Dadurch entsteht zwischen Bild, Sound, Musik und Handlung auf den gesamten Filmstil bezogen etwas sehr Ganzes und filmisch Eigenes.

Die Musik schafft nicht nur durch das Schlagende in der Basis einen stilistischen Bogen über den gesamten Film, sondern auch indem sie die gleichen Instrumente, die gleiche Tonalität, vereinzelte elektronische Klänge und ähnliche Kompositionsmodelle benutzt. Häufige auftretende Kompositionsmodelle sind:

- Trommelflächen im tiefen Register
- Violabewegungen im mittleren Register
- Melodien im hohen Register von Flöte und Geige
- mittelalterliche Volkswaisen mit Dudelsack.

Dabei blendet sich die Filmmusik auf verschiedene Weisen ein und aus:

- über einen Sound (durch den Wind hindurch zum Beispiel);
- sie wird hart hineingeschnitten;
- sie blendet sich langsam durch ein Fade in ein;
- in einigen Szenen erfolgt das Einblenden über Liegetöne, die sich über eine längere Zeit erstrecken;
- am Häufigsten blendet sich die Musik hart aus oder über einen Trommelschlag, der immer weniger oder leiser wird.

Dramaturgische Funktion

Die Musik stellt bestimmte Bilder und Sachverhalte in den Vordergrund: zum Beispiel der Trommelschlag auf den Schlagbaum am Anfang des Films, der die Geschichte einleitet und irgendwie auch schon den Ausgang/die Hinrichtung am Ende des Films erahnen lässt. (TC 1:55)

Die Musik gibt dem **gesprochenen Wort** viel Raum. An vielen Stellen liegt sie unter den Dialogen der Figuren, sie ist hörbar, aber nicht immer präsent. Sie unterstreicht den Inhalt, die Dynamik und die Tonalität der Dialoge (wie zu Beginn als Michael Kohlhaas mit dem Baron über den Passierschein verhandelt; ab TC 3:30).

In der Szene in „Angriff auf die Abtei“ (ab TC 50:35), übernimmt die Filmmusik die Rolle der zwei Gegner über **Motive**:

- **Motiv 1:** Trommeln und Viola sind das Motiv der Truppe von Michael Kohlhaas, die die Stadt angreift;
- **Motiv 2:** die Kirchenglocke und elektronische Fläche das Motiv der Abtei. (Die Glocke würde ich in dieser Szene als Musikmotiv beschreiben, da sie mit ihrem gleichmäßigen „Läuten“ eine Welt schafft, die mehr als nur ein Sound ist, sondern Melodie. Sie schlägt regelmäßig wie der Trommelschlag in einer Tonhöhe, fast nur eine Prime.)

Da die Filmmusik Michael Kohlhaas und seine Gegner repräsentiert hat die Filmmusik an dieser Stelle auch eine symbolische Funktion. Motiv 1 und 2 liegen über den jeweiligen Bildern der „Kriegsparteien“ und **verstärken** damit die Parallelmontage und die Bedeutung dieser gesamten Szene auf mehreren Ebenen:

- der Angriff wird erzählt und der Aufruhr (Glocken);
- die zwei Gegner werden dargestellt und ihr Kampf;
- die geistliche/religiöse Dimension der Handlung wird erzählt. So weist das Läuten der Kirchenglocke auch auf symbolischer Ebene den Zuschauer auf die **christliche Lebenswelt des Films** hin;

Am Ende dieser Kampf-Szene ersetzt das Motiv 1 eine Parallelmontage: es ist über den Bildern des geflohenen Barons und dessen Freund zu hören und erzählt damit das Nahen von Michael Kohlhaas und seiner Truppe ohne auf sie zu schneiden. (ab TC 55:20)

Wie schon erwähnt sind die liedhaften Teile der Musik in Szenen über den Tod gelegt; es scheint als würden die Melodien immer dann auftauchen, wenn es Verluste gibt:

- ab TC 30:44: Tod der Mutter (Flöte, Geige, Zupfmuster der Viola da Gamba);
- ab TC 58:52: Einzug der Truppen im Kampf im Tal (Dudelsack)
- ab TC 53:42: Erzählung des Mannes über die Geschichte des gescheiterten Bauernaufstands (Dudelsack)

- ab TC 1:50:15: Tod von Michael Kohlhaas (Renaissanceweise/Klagelied).

Die **Dynamik** der Musik ist sehr vielseitig: von kaum hörbar (ab TC 1:29:06, die „Amnestie über Michael Kohlhaas wird aufgehoben“) bis sehr präsent ab TC 0:01 der Trommelschlag am Anfang in „Ankunft der Reiter“) und hebt damit die Szene und Handlung hervor bzw. ordnet sich ihr unter.

Von **117 Minuten Filmzeit** sind **41 Minuten Szenen mit Film-musik** versehen. Der Film hat nur **13 Szenen mit Musikcues**. Dafür gehen die Musikstücke innerhalb dieser Szenen über mehrere Minuten. So wird z.B. am Anfang des Films mit einer kurzen Unterbrechung eine 7:30 min lange Strecke benutzt und erst nach einer Pause von 10 Minuten folgt dann wieder der nächste Musikcue, der dann 3 Minuten lang ist.

Übersicht aller Musikcues

MICHAEL KOHLHAAS

Filmzeit: 117min

Filmzeit der Szenen mit Musik-Cues: 41:00min

Anzahl der Szenen mit Musikcues: 13

0:00 Filmanfang // 1:53:47 Filmende

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
1	0:00-1:47	Titel Establishing Shot Reiter in den Bergen „Ankunft der Reiter“	2 min	non	Struktur/Rhythmus Raum	Struktur Emotion	Struktur/Rhythmus
2	1:56-5:24	Kohlhaas trifft auf den jungen Baron am Schlagbaum; Titel des Films „Baron und Michael Kohlhaas 1“	5:30 min	non	Struktur/Rhythmus Raum Graphisch/Stil	Struktur Emotion	Atmosphäre Struktur/Rhythmus

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
3	16:40-19:40	Kohlhaas findet seine Pferde in desolatem Zustand und verlangt vom jungen Baron, sie ihm gesund wiederzugeben „Baron und Michael Kohlhaas 2“	3 min	non	Struktur/Rhythmus Raum Zeit Graphisch/Stil	Emotion Dramaturgie	Atmosphäre Struktur/ Rhythmus (ab 19:20)
4	26:37-28:50	Kohlhaas will Land verkaufen; Michael Kohlhaas und seine Ehefrau unterhalten sich nachts, dass Judith zur Prinzessin gehen will „Michael Kohlhaas und Ehefrau“	2:20 min	non	Raum Graphisch/Stil	Emotion	Atmosphäre
5	30:44-33:48	Judith, die Ehefrau von Michael Kohlhaas, stirbt „Tod der Ehefrau“	3 min	non	Raum Zeit Graphisch/Stil Struktur/Rhythmus	Emotion Symbol Struktur	Atmosphäre Rhythmus/ Struktur

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
6	50:37-55:51	Kohlhaas' Männer greifen die Abtei an; „Angriff auf die Abtei“ Kohlhaas und seine Männer reiten durch den Wald; junger Baron versteckt sich in einer Ruine „Das Lied vom Bauern“	5:10 min	non	Raum Zeit Struktur/Rhythmus Graphisch/Stil	Dramaturgie Symbol Struktur Emotion	Dramaturgie Symbol Struktur/Rhythmus Atmosphäre
7	58:42-59:40	Truppen im Tal ziehen in den Krieg „Das Lied vom Bauern im Tal“	1 min	dieg	Struktur/Rhythmus Raum Graphisch/Stil	Dramaturgie Emotion	Dramaturgie Atmosphäre

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
8	01:03:23-1:06:15	Kohlhaas lässt den Dieb aus den Reihen seiner eigenen Männer töten „Hinrichtung des Diebs“	3 min	non	Raum Zeit Struktur/Rhythmus	Struktur Emotion	Atmosphäre
9	1:21:50-1:27:58	Die Prinzessin verhängt über Michael Kohlhaas die Amnestie in einem persönlichen Gespräch „Michael Kohlhaas und die Prinzessin“	6 min	non	Raum Struktur/Rhythmus Graphisch/Stil	Struktur	Atmosphäre

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
10	1:28:55-1:30:00	Michael Kohlhaas erfährt, dass Prinzessin die Amnestie über ihn wieder aufgehoben hat „Die Amnestie wird aufgehoben“	1 min	non	Graphisch/Stil	Struktur	Atmosphäre
11	1:30:29-1:32:31	Michael Kohlhaas und seine Tochter fliehen „Flucht von Vater und Tochter“	2 min	non	Rhythmus/ Struktur Raum Zeit	Emotion	Atmosphäre Dramaturgie
12	1:33:23-1:35:15	Soldaten der Prinzessin finden Michael Kohlhaas und seine Tochter „Festnahme von Vater und Tochter“	2:30 min	non	Raum Zeit Rhythmus/ Stil	Emotion	Atmosphäre Dramaturgie

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
13	1:50:15-1:55:29	Michael Kohlhaas bekommt sein Recht für die Sache der Pferde, aber wird zum Tode verurteilt für seinen Gewaltzug durch das Land Abspann „Hinrichtg. des Michael Kohlhaas“	5:10 min	non	Zeit Raum Struktur/Rhythmus	Emotion Dramaturgie Symbol	Atmosphäre

Zusammenfassung

Der Film „Michael Kohlhaas“ hat **117 Minuten Spielzeit**, wovon **41:00 Minuten Szenen mit Musikcues** sind.

In der **Montage** ist die graphische/stilistische Funktion Basis des Films, da „Michael Kohlhaas“ durchgängig visuell linear als Western gedreht und geschnitten wurde. Ferner dominiert die Funktionen Rhythmus und Struktur. Die Funktionen Zeit und Raum ordnen sich ihr unter. Der **Sound** ist sehr vordergründig und teilweise überstilisiert, was vor allem in der Darstellung des rauen Handlungsorts und der Härte des Themas begründet liegt, das der Film aufarbeitet. Der Sound übernimmt teilweise Aufgaben der Filmmusik (das Glockenmotiv) und ist aktives Bindeglied zwischen Montage und Filmmusik. Die **Filmmusik** übernimmt vor allem eine emotionale, strukturelle und dramaturgische Funktion.

„Michael Kohlhaas“ beinhaltet insgesamt **13 Szenen mit Musikcues**, die Filmmusik geht hier oft über mehrere Minuten. Wie in „Mustang“ habe ich auch in „Michael Kohlhaas“ eine **Relation** von Musik und Montage festgestellt und auch hier in den Funktionen: **Atmosphäre, Dramaturgie, Rhythmus/Struktur und Symbolik**. In 12 von 13 Szenen mit Musikcues ist der magische Zusammenhang zwischen Musik und Montage in der Funktion Atmosphäre zu finden, in 5 Szenen in der Funktion Rhythmus/Struktur, in 4 Szenen in der Funktion Dramaturgie und in 1 Szene in der Funktion Symbolik.

Die **Atmosphäre** ist dabei *die* Funktion, die am häufigsten auftritt und damit die Szenen mit Musikcues als **Relation** und damit als Wirkung auch in „Michael Kohlhaas“ dominiert.

TIMBUKTU

„Tötet sie nicht, macht sie müde.“

(Acht Dschihadisten auf einem Jeep schießen auf eine rennende Antilope.
Anfang des Films „Timbuktu“.)



Abb. 3 Jagd auf Antilope

Inhalt (Fabel)

Der Protagonist des Films Kidane lebt zusammen mit seiner Frau Satima, seiner Tochter Toya und Issan, einem zwölfjährigen Waisen, den er adoptiert hat und der die Kühe der Familie hütet, in den Dünen am Rande der malischen Stadt Timbuktu. Der strenge Verhaltenskodex, den die Fundamentalisten über die Stadt Timbuktu verhängt haben, ist bisher an der Familie vorbeigegangen: Musik, Zigaretten und Fußball sind unter anderem verboten, Frauen sollen Handschuhe und Strümpfe tragen. Die illegalen Gerichte der Extremisten verkünden jeden Tag neue entsetzliche und absurde Urteile und beeinträchtigen das Leben der Stadtbevölkerung. Bei einem Streit über den Tod seiner geliebten Kuh GPS tötet Kidane versehentlich einen Fischer und gerät dadurch plötzlich in die Fänge der selbstimprovisierten Justiz der Fundamentalisten, von denen es einer der Beamten namens Abdelkarimi auf seine schöne Frau Satima abgesehen hat. Kidane wird zum Tode verurteilt, er und seine Frau werden am Ende des Films erschossen.⁵¹

Ausgehend von **realen Ereignissen und Charakteren**, erzählt der Film das Drama der Stadt Timbuktu, die von extremistischen ausländischen Milizen eingenommenen wurde und verflechtet dabei die Geschichten der auf sich selbst angewiesenen Menschen, die an diesem Ort leben und Widerstand leisten.⁵² In seiner filmischen Form verbindet „Timbuktu“ eine **poetische Atmosphäre** mit den **Konturen eines harten Dokumentarfilms**. Mit einer Schönheit und Natürlichkeit wirft er ein Bild auf die Betroffenen der Krise und die Stadt unter dem Regime der Dschihadisten.⁵³

51 vgl ebd.

52 <http://www.zeit.de/2014/50/timbuktu-film-islamisten-abderrahmane-sissako>

53 ebd.

Der Regisseur: Abderrahmane Sissako



Abderrahmane Sissako (geb. 1961) ist ein mauretanischer Filmregisseur und Filmproduzent. Er gilt als einer der bekanntesten Filmschaffenden aus dem subsaharischen Afrika. Kurz nach seiner Geburt in Mauretanien zog Abderrahmane Sissako mit seiner Familie nach Mali, dem Herkunftsland seines Vaters. 1980 kehrte er kurz nach Mauretanien zurück; von 1983 bis 1989 studierte er in Moskau am Gerassimow-Institut für Kinematographie.⁵⁴ 1989 kehrte er wieder in sein Geburtsland Mauretanien zurück und lebte seitdem in Mali, Äthiopien, Mauretanien, dem Senegal und Frankreich.⁵⁵

Timbuktu basiert auf einigen reellen Ereignissen: Abderrahmane Sissako hatte von einer Geschichte eines jungen unverheirateten Ehepaars, das zwei Kinder hatte gehört und das zum Tode durch Steinigung verurteilt wurde. Diese Geschichte war der Auslöser für

54 https://de.wikipedia.org/wiki/Abderrahmane_Sissako

55 <http://www.zeit.de/2014/50/timbuktu-film-islamisten-abderrahmane-sissako>

den Regisseur, den Film Timbuktu zu drehen; die Idee für einen Film, der in diese Richtung geht, trug er schon lange im Herzen.⁵⁶

Ihn bewegte schon seit längerer Zeit das Thema der Gleichgültigkeit, dass die Menschen sich mit dem was auf der Welt passiert, nicht verbunden fühlen. Das was ein Mensch in der Presse sieht, betrifft sein Leben nicht, da es meist weit von ihm entfernt geschieht.⁵⁷

Am Anfang der Arbeit an dem Film existierte ein Drehbuch, dass in Zusammenarbeit mit dem Autoren Kessen Tall entstanden ist; in Folge fuhr Abderrahmane Sissako nach Timbuktu und hatte die Möglichkeit mit den Menschen zu sprechen und reale Begebenheiten aufzunehmen. Während der Dreharbeiten wurde weiter am Drehbuch gearbeitet.

Als der Regisseur nach Timbuktu reiste, um seinen Film vorzubereiten war er sehr überrascht von den **Frauen** in der Region, wie zerbrechlich sie sind und gleichzeitig wie viel **Widerstand** sie leisten. Die Figuren im Film spiegeln diese Frauen wieder.⁵⁸ Für Abderrahmane Sissako sind Frauen in allen Gesellschaften stärker als Männer. Das kommt seiner Meinung nach in einer Krisensituation zum Vorschein. Seiner Meinung nach haben Frauen mehr Mut zum Widerstand. Als Beispiel der filmischen Umsetzung stellt er folgende Szenen aus „Timbuktu“ vor: als der Mann mit den zu langen Hosenseinen gebeten wird, die Hose hochzukrempeln, entscheidet dieser sich stattdessen, die Hose ganz auszuziehen und *ohne* weiterzuziehen. Im Gegensatz dazu steht die Szene mit der Fischverkäuferin, die kurz darauf folgt: die Frau sagt zu den Dschihadisten als jene sie zwingen, Handschuhe zu tragen: „Sie wollen mein Hand abhacken? Hier habt ihr meine beiden Hände!“ Diese Fischverkäuferin gibt es auch im reellen Leben in Timbuktu und sie hat genau diesen Akt des Widerstands geleistet.⁵⁹

Abderrahmane Sissako sah seine Aufgabe als Künstler darin, auf die **Form des Films** sein Augenmerk zu legen, um dem speziellen

56 <https://www.youtube.com/watch?v=774AkGlFFhQ>
(Q&A mit Abderrahmane Sissako)

57 ebd.

58 ebd.

59 <https://www.youtube.com/watch?v=XRMRIiTfo9yM> (Interview mit Filmcrew)

Charakter seiner Erzählung gerecht zu werden: es wäre zu einfach gewesen in eine vorgelegte „filmische Form“ zu fallen. Der Film sollte keine Dokumentation oder Reportage sein und z.B. wie in einem Zeitungsartikel erzählen, dass **Musik verboten ist**, sondern darüber hinausgehen und zeigen, dass **Musik verboten ist, aber die Menschen trotzdem weiter singen**. Der Film sollte genau diesen **Widerstand in Zeiten der Besetzung** hervorheben.

Dieses Thema des **lokalen Widerstands** findet in Abderrahmane Sissakos Augen in der Presse kein Thema: die westliche Presse berichtet zwar über die (oft westlichen) Geiseln, aber nicht über **Frauen, die gezwungen werden Handschuhe zu tragen und sich weigern, das zu tun. Sie berichtet nicht über Jugendliche, die Fußball spielen, ohne einen Fußball benutzen zu dürfen, weil Fußballspielen verboten ist**. Aber das genau ist Widerstand. Der Mensch steht in der Presse nicht im **Mittelpunkt** des Widerstands. **Daher sollten in Timbuktu gerade diese Leute, die tagtäglich ihren Widerstand kämpfen und über die nie gesprochen wird, zu Wort kommen.**⁶⁰

Timbuktu ist eine sehr **kosmopolitische Stadt**, in der **viele Sprachen** gesprochen werden, das sollte in den Film einfließen und auch, dass diese **offene und tolerante Stadt** insgesamt „**als Geisel**“ gefangen genommen wurde. Timbuktu ist damit ein Symbol.⁶¹ Der Film steht auch für den **Kontinent Afrika als Ort der Weisheit und Wissens**, des Teilens, des Austausches und der **Toleranz**. Er erzählt die **furchtbaren Ereignisse** in der Region innerhalb einer Umgebung, wo es auch **Schönheit** gibt und **Menschlichkeit**. Afrika kann aus Abderrahmane Sissako Sicht als Region von Chaos, Kampf und Krieg bezeichnet werden, aber es gibt auch Männer und Frauen, die ein friedliches Leben führen. Afrika ist auch ein schöner Ort.⁶²

60 <https://www.youtube.com/watch?v=774AkGlFfhQ>
(Q&A mit Abderrahmane Sissako)

61 ebd.

62 <https://www.youtube.com/watch?v=XRMRIITfo9yM>
(Interview mit Filmcrew)

Schauspieler und Musiker

In Timbuktu gibt es nach Aussagen der Filmemacher keine Tradition von Film und Theater; es gibt zwar Schauspieler, aber nur wenige. Daher wurde ein Strassen-Casting mit Leuten, die man auf der Strasse sah gemacht und die Hauptrollen des Films größtenteils mit Sängern besetzt. Abderrahmane Sissako wollte, dass die Darsteller ihre eigene Sprache sprechen. So sollte das Tuareg-Paar in Wirklichkeit auch Tuareg sein: Kidane, der Ehemann, ist eine Tuareg und Musiker, der in Madrid lebt, seine Film-Ehefrau ist Sängerin und kommt aus Niger und lebt jetzt in Paris, die Fischverkäuferin ist eine Schauspielerin aus Mali und die Sängerin im Film die bekannte malische Sängerin Fatoumata Diawana. Einige Nebendarsteller hat Abderrahmane Sissako aus einem Tuareg-Flüchtlingslager gecastet, so auch die Film-Tochter des Ehepaars namens Toya. Zwei Tage folgte sie ihm durch das Lager auf Schritt und Tritt und er entschied sich, sie in den Film zu holen. Im Ursprung sah das Drehbuch ein 3-jähriges Kind vor; da Toya 12 Jahre alt war, schrieb Abderrahmane Sissako das Drehbuch dahingehend um.⁶³

Abdel Mahmoud Cherif in der Rolle des örtlichen Imams ist ebenfalls kein Schauspieler, sondern ein echter praktizierender Geistlicher, dessen Wortgewandtheit und Weisheit Abderrahmane Sissako stark beeindruckt haben.⁶⁴

Was den Musikern im Film widerfährt basiert auf realen Fakten. Es sind Dinge, die alle **Musiker, die im Film spielen selbst erlebt haben:** Musik war wirklich verboten; dem Darsteller von Kidane wurde verboten mit seiner Band zu spielen und er musste nach Algerien gehen um aufzutreten; Musiker, die in das Land zurückkehrten, kamen ins Gefängnis.⁶⁵

Die Texte der im Film gesungenen Lieder wurden im Film absichtlich *nicht* untertitelt. Abderrahmane Sissako hatte sich dazu

63 <https://www.youtube.com/watch?v=XRMRIITfo9yM>
(Interview mit Filmcrew)

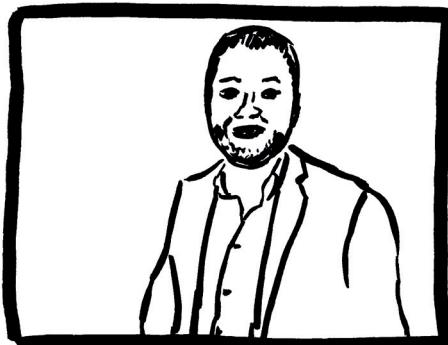
64 <http://www.zeit.de/2014/50/timbuktu-film-islamisten-abderrahmane-sissako>

65 <https://www.youtube.com/watch?v=XRMRIITfo9yM>
(Interview mit Filmcrew)

entschieden, da er zeigen wollte, dass **das SINGEN an sich verboten** war. Auf einer Pressekonferenz in New York erklärt er worüber die Frau singt, die später im Film mit Peitschenhieben bestraft wird; über das, was in der Region passiert, über Gewalt und Zwangsheirat (...) es ist eine Improvisation der malischen Sängerin Fatou Diawara.⁶⁶

66 <https://www.youtube.com/watch?v=774AkGlfhQ>
(Q&A mit Abderrahmane Sissako)

Der Komponist: Amine Bouhafa



Amine Bouhafa begann mit drei Jahren Klavier zu spielen und schloss zunächst die Musikschule ab, um dann in Paris Komposition und Orchestration zu studieren. Abderrahmane Sissako beauftragte Amine Bouhafa mit der Filmmusik für Timbuktu. Dies war das erste Mal, dass der Regisseur Filmmusik in Auftrag gab; er bediente sich bis dahin nur schon existenter Musik.

Amine Bouhafa beschreibt das Kino von Abderahmane Sissako als sehr poetisch, rückgezogen, nicht direkt, sehr subtil und daher sollte die Musik auch an die Bilder mit einer **gewissen Distanz** herangehen und **nicht die Ereignisse im Film beschreiben**.

Regisseur und Komponist haben nie über Musik gesprochen, über Noten oder musikalische Atmosphäre. Man hat mehr über Emotionen gesprochen, warum man diesen Film macht, über die Botschaften, die herüberkommen sollten, über die Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten und generelle künstlerische Ansätze im Film, wie z.B. von den örtlichen Farben auszugehen und die auditive

Identität der Region aufzunehmen, die in Richtung World-Ethno geht, und das mit einer Musik zu kombinieren, die westlicher ist. Man wählte dazu ein symphonisches Arrangement mit einem Orchester. Instrumente, die benutzt wurden waren eine Art malinische Harfe, eine malinische Gitarre, Klarinette, Percussion und das alles wurde in ein Orchester mit Bläsern, Streichern und Piano verwoben. Das Ziel war ein Mix aus lokaler Identität und universeller Tendenz zu erschaffen.

Bei den Dreharbeiten war das Ballspielen verboten. Es gab ein lokales Team, dass *ohne* Ball nach einer Choreographie spielte. Die Filmmusik spielt in dieser Szene eine Art Tanz zu dieser Choreographie im Bild und sollte die Mystik des Films an dieser Stelle einleiten. Da in dieser Szene ein **Limit überschritten** wurde (man darf nicht Fußballspielen) versuchte man auch das Limit in der Musik zu durchbrechen, und schuf in dieser Szene eine Art symphonischen Tanz, eine Reise.

Abderahmane Sissako war sehr offen in der Arbeit an der Filmmusik. Am Anfang haben Komponist und Regisseur ein Spotting gemacht, bei welchen Szenen Musik erscheinen soll. Als der Film dann Stück für Stück entstand, sind dann Szenen dazugekommen und vieles hat sich nochmals verändert. Es gab keine Struktur, die von Anfang an vorgegeben war. Vielmehr schlug der Komponist vor, etwas über eine Szene zu komponieren und der Regisseur entschied dann mit ihm zusammen, ob es so bleiben konnte oder nicht.

Amine Bouhafa wollte eine **globale Linie** schaffen, die die den Film zusammenhält. Es war die **Melodie (das Thema)**, die die Konstruktion trägt. Sie wurde mit einem unterschiedlichen Arrangement und einer wechselnden Atmosphäre kombiniert.⁶⁷

67 https://www.youtube.com/watch?v=-ohnTj1_5co
(Interview mit Amine Bouhafa)

Die Editorin: Nadia Ben Rachid



Nadia Ben Rachid ist eine französisch-tunesische Filmeditorin. Sie arbeitet seit 30 Jahren in ihrem Métier:

„She has also edited numerous documentaries such as all of Anne Aghion's films including 2005 Emmy winner 'In Rwanda we say... the family that does not speak dies' and 2009 Cannes Official Selection doc ‚My Neighbor My Killer‘, (...) and Michka Saäl's ‚Les prisonniers de Beckett‘.“⁶⁸

Die Editorin arbeitet seit 20 Jahren mit Abderrahmane Sissako zusammen und hat alle seine Filme geschnitten, angefangen mit einem 35mm Kurzfilm. Sie empfindet die Zusammenarbeit mit ihm als traumhaft und als Geschenk. Er hat sehr präzise Ideen, lässt ihr aber auch sehr viel Freiheit, aus dem Universum der Bilder etwas Neues zu erschaffen. Er ist sehr präsent in der Arbeit, man arbeitet

68 https://en.wikipedia.org/wiki/Nadia_Ben_Rachid

sehr schnell zusammen; vor allem bei Timbuktu verlief der Schnittprozess sehr flüssig, da das Drehbuch schon sehr ausgearbeitet war, was bei vielen Filmen von Abderrahmane Sissako nicht so sein muss. Es gab im Material, das sie in der Montage benutzte, einen festen Anfang, ein festes Ende, eine Entwicklung und die Freiheit sich innerhalb der Geschichten der Figuren zu bewegen.

Sie begann mit der Montage zur gleichen Zeit wie die Dreharbeiten und arbeitete Schritt für Schritt. In dem Film war nichts leicht zu montieren, die große Herausforderung war einen Fluss und eine Harmonie in der Montage und eine Ausgewogenheit in der Erzählung zu finden. Die Fußballszene, über die alle Welt nach der Premiere des Films gesprochen hat (da sie ohne Fußball stattfindet) sollte zuerst gegen Ende des Films gezeigt werden; es stellte sich aber im Schnittprozess heraus, dass sie im Film schon früher besser funktioniert.

Auf die Frage des Journalisten hin, über welchen Teil ihrer Arbeit an Timbuktu sie besonders glücklich ist, erzählt sie, dass sie bei anderen Filmen oft stolz auf einzelne Szenen ist, aber in „Timbuktu“ ist sie stolz auf die Konstruktion des Films als Ganzes; dass er ein harter Film ist und dabei doch einen gewissen Fluss (frz. fluidité) beibehält.⁶⁹

69 <https://vimeo.com/118572074>
(Interview mit Nadio Ben Rachid)

Analyse: Montage

Der Film ist ein Spielfilm, der im Charakter einer harten Dokumentation und poetischen Atmosphäre zugleich die Lage der Menschen an diesem Ort darstellt. Der **Kameramann Sofian El Fani** erzählt in langen und ruhigen Einstellungen, die Geschichten dieser Menschen.

Rhythmische/Strukturelle Funktion

Die Entwicklung des Films entsteht durch eine **ständige Konfrontation oder Aufeinandertreffen verschiedener Parteien**:

- Dschihadisten treffen auf die Einwohner der Stadt;
- der Ehemann Kidane auf seine Ehefrau, Tochter und Sohn;
- Kidanes Ehefrau auf den Dschihadisten Abdelkirim;
- Kidanes Sohn Issan auf den Fischer Amadou;
- Kidane auf den Fischer Amadou;
- Dschihadisten auf Kidane;
- die Familie des Fischers auf Kidane;
- die Dschihadisten auf Musiker und Fußballspieler ohne Fußball;
- die Dschihadisten auf das minderjährige Mädchen (das zwangsverheiratet wird), auf die Fischverkäuferin und auf den Mann mit den zu langen Hosen;
- der Imam auf Dschihadisten;
- UND oft treffen dabei auch verschiedene Sprachen (und damit Verständigungsprobleme) aufeinander.

Der **Ort** an dem diese Menschen sich begegnen, ist **Timbuktu**, eine **Stadt in der Wüste**. Der Ort ist gelb, weit, sandig, trocken und leicht windig.

Der Film erzählt diese Konflikte zwischen diesen Menschen in ruhigen Bilder und einer ruhigen Montage; es ist ein Leben, dem sie nicht entrinnen können - und er erzählt die Weite, Langsamkeit, Schönheit und Ruhe des Ortes, an dem dies alles geschieht. Es ist auch ein Ort, der von der Welt abgeschnitten und fern erscheint.

In der Montage sind sich begegnende **Menschen und Blicke** im Vordergrund:

- **man schaut sich an und redet miteinander**

TC 13:15 : Kidane unterhält sich mit seiner Tochter;

- **man reagiert mit einem Blick auf Dinge, für die es keine Worte gibt**

TC 1:20:17: die Mutter, die nichts dagegen tun kann, dass ihre Tochter an einen Unbekannten zwangsverheiratet wurde; sie kann nur dem Gespräch des Imam mit den Fundamentalisten zuhören; das Bild zeigt ihren machtlosen Blick;

- **die Figuren schauen weg**

TC 1:03:28: Abdelkirim, der die Peitschenhiebe auf die Musikerin nicht mit ansehen kann und in die Wüste fährt;

Auf der globalen Erzählebene des Films gibt es viele Konflikte, die stattfinden, sie sind aber fein ineinander verflochten; ich unterteile daher die Montagedramaturgie für diese Analyse in vier Ebenen:

1. Ebene

Es gibt zwei Haupt-Erzählstränge, die sich von Anfang bis Ende des Films spannen:

- die Geschichte von Kidane und seiner Frau
- die Geschichte des Unwesens der Fundamentalisten in der Stadt

2. Ebene

Es gibt kurze Seitenstränge, die an verschiedenen Stellen des Films entstehen und kurze Zeit später aufgelöst werden:

- die Fischerverkäuferin, die sich weigert, Handschuhe zu tragen und später weint, dass sie weg aus der Stadt will (ab TC 11:12)

- Safia, die zuerst verhaftet, dann zwangsverheiratet wird und deren Mutter später mit dem Imam bei den Dschihadisten vor- spricht (ab 1:06:45)
- die Musiker, die heimlich musizieren und später gefoltert werden (TC 52:11)

3. Ebene

Darüber hinaus gibt es Figuren, die im Film einmal kurz mit einem Konflikt auftauchen:

- der Mann, der die Hosen hochkrempe soll (TC 5:31)
- das Ehepaar, das gesteinigt wird (TC 1:07:24)
- der Mann der eine Strafe für das Fußballspiel bekommt (TC 40:56)
- das Fußballspiel ohne Ball (TC 42:20)
- der Dschihadist, der heimlich tanzt (TC 1:08:06)

4. Ebene

Dann werden Figuren in den Film eingebaut, die keinen Konflikt haben, aber Teil der Stadt sind:

- eine alte Frau, die langsam in ihr Haus geht (TC 21:15)
- Dschihadisten, die die Musiker in den Strassen der Stadt suchen (TC 28:40)
- Dschihadisten, die den toten Fischer Amadou finden bzw. Gefängniswärter sind

Eine besondere Stellung nimmt die **Hahnenfrau** und **der Kanistermann** innerhalb der vier Ebenen ein: sie sind eine Art verbindende Figur:

Die Hahnenfrau ist von Anfang bis Ende in den Film verwoben, hat aber keinen offenen Konflikt zu lösen. Sie ist die Beobachterin verschiedener Situation und eine Person, die von den Fundamentalisten in Ruhe gelassen wird, da sie eine besondere (spirituelle) Funktion hat. (So hält sie den Jeep der Dschihadisten an, indem sie sich vor ihn stellt; ab TC 20:20)

Der Mann, der die Wasserkanister austeilt ist ebenfalls eine Figur, die von Anfang bis Ende des Films auftritt und Inhalte verbindet: er verteilt am Anfang des Films Wasserkanister an den Fischer Amadou und später an die Ehefrau von Kidane; am Ende der Geschichte hilft er der Ehefrau zur Hinrichtung ihres Mannes zu fahren; die Dschihadisten jagen ihn deswegen durch die Wüste, wie sie am Anfang des Films die Antilope durch die Wüste gejagt haben. (TC 1:27:32). (Abb.3, S. 88)

Räumliche Funktion

In der Montage kommt die **Symbiose von Mensch und Ort und die Weite des filmischen Raumes** zustande durch:

- **den Sprung von nahen Einstellungen auf Totalen und umgekehrt**
ab TC 11:55: wir sehen Abdelkirim, wie er im Jeep mit dem jungen Mann Autofahren lernt (Nahe Einstellung). Darauf folgt ein Umschnitt von der gleichen Situation in die Totale;
- **durch Einsatz von Vogelperspektiven auf die Orte und Menschen**
ab TC 45:20: die Flucht des Kidane durch den Fluss, nachdem er den Fischer erschossen hat;

Das Dokumentarische des Filmes wird herausgestellt, wenn Halbtotalen aneinander geschnitten werden, z.B. wenn gezeigt wird, wie sich die Dschihadisten in der Stadt bewegen und nach der Quelle der Musik suchen (ab TC 28:40). An dieser Stelle verdeutlicht dies das Vorgehen der Dschihadisten, zeigt aber auch den Raum und das Leben in der Stadt.

Zeitliche Funktion

An vielen Stellen des Filmes wird in der **Parallelmontage** erzählt, zum einen wird so eine **Gleichzeitigkeit der Ereignisse** dargestellt, zum anderen stehen die Szenen auch zueinander in **inhaltlichen Bezug**:

- ab TC 50:22: Gefängniswärter ruft Kidanes Ehefrau an, sie geht an das Telefon, er schweigt aber, da er scheinbar nicht möchte, daß Kidane, der im Gefängnis ist, mit ihr spricht;
- ab TC 51:51: Musiker machen in einem Raum Musik; währenddessen werden sie von Dschihadisten in der Stadt gesucht;
- ab TC 1:08:21: die Hahnenfrau muss dem tanzenden Dschihadisten zuschauen, während ein Ehepaar gesteinigt wird;
- ab TC 1:26:52: Toya, Issan, die Antilope und der Kanistermann flüchten am Ende des Films durch die Wüste und sind in Parallelmontage aneinandergeschnitten.

Die Montage nimmt sich Zeit, der Sound ist der Natur angepasst und ruhig und die Stimmung des Films ist fließend und dokumentarisch, obwohl die Montage sehr kunstvoll durch **verschiedene Verschachtelungen der Erzählung und Einstellungswechsel** eingreift.

Unsichtbare Schnitte tragen zum Fluss des Films bei: z.B. als der Fischer und Kidane kämpfen, kürzt ein unsichtbarer Schnitt die Erzählstrecke des Kampfes ein. (ab TC 43:40)

Nach dem Kidane festgenommen wurde und in einer sehr langen Szene im Gespräch mit den Dschihadisten keine Gnade erwirken kann, wird das Erzähltempo des Filmes insgesamt dichter. (ab TC 56:30)

Graphische/Stilistische Funktion

Der Film ist durchgängig klassisch nach den Regeln des **Continuity Editing** geschnitten und fließend, auch wenn Szenen montiert werden, die sehr unterschiedliche Längen haben – der Film hat einen ausgewogenen Fluss von Anfang bis Ende des Films.

Analyse: Sound

Der Sound des Films ist sehr **dezent, dokumentarisch** und **natürlich** eingesetzt. Er ordnet sich in die Sprache und die Musik ein, ohne Teil von ihnen zu werden. Er ist fein auf Montage, Sprache und Filmmusik abgestimmt, poetisiert den Ort, ohne künstlich zu wirken. Einige dieser natürlich wirkenden Elemente sind:

- Wind, wenn der Sand aufwirbelt
- Schritte der Menschen
- das Rennen der Antilope
- Minarettgesang im OFF-Ton
- Stille, wenn sich die Menschen unterhalten
- leichtes Zirpen in der Nacht
- Schüsse der Maschinengewehre
- Rattern von Motoren von Jeeps und Motorrädern
- das Sprechen durch das Megaphon.

In Szenen, in denen die Handlung sich zuspitzt, tut dies auch der Sound und schafft damit Unruhe und Intensität:

- ab TC 44:11: Vögel und Wasserblubbern nach dem Tod des Fischers;
- bei TC 1:24:13: Lärm der Kamele vor dem Tod des Kidane (über die Szene der Hinrichtung liegen Tiergeräusche, obwohl nur einmal Kamele durchs Bild rennen, ansonsten sieht man nur Menschen und hört das Motorrad von Weitem);
- ab TC 32:35: das laute, nahe Schnaufen der Kuh GPS, wenn sie stirbt;
- ab TC 01:08:50: das Aufstampfen und Spielen mit Erde beim Tanz des Dschihadisten;

Analyse: Filmmusik

Musik spielt in „Timbuktu“ inhaltlich eine zentrale Rolle: der Film erzählt und stellt dar, dass Musik durch die Dschihadisten verboten wurde und Musiker, wenn sie diese Kunst ausüben, gefoltert werden. Die Filmmusik von „Timbuktu“ ist daher **diegetisch und non-diegetisch**. Die zur Handlung gehörende Musik ist traditionelle Musik (die Figuren im Film singen und musizieren), die nicht zur Handlung gehörende, komponierte Filmmusik ist eine Mischung aus traditioneller Musik mit klassischer, orchesterlicher Filmmusik (z.B. die Filmmusik in der Szene mit dem Fußballspiel).

Die Filmmusik von „Timbuktu“ zeichnet sich im Allgemeinen durch **vier Funktionen** aus:

- sie hat eine starke **symbolische Bedeutung**
- es gibt einen starken **rhythmischen Zusammenhang** mit der Montage
- sie hat eine starke **dramaturgische Funktion**
- und eine starke **emotionale Funktion** (besonders in der Szene des Tanzes vom Dschihadisten)

Interessant im Film „Timbuktu“ ist, dass die vier Funktionen sehr eng **miteinander verflochten** sind. Daher habe ich mich entschlossen, sie **nicht getrennt** zu betrachten, sondern anhand von einigen Szenenbeispielen darzustellen, wie sie **zusammen auftreten**. Einleitend möchte ich noch einige allgemeine Worte zur Filmmusik sagen:

Die Melodien der komponierten Filmmusik sind eine **Durchmischung von traditionellen Tonfolgen und klassischer westlicher Filmmusik, von traditionellen Instrumenten und Orchester**. Ziel des Komponisten und des Regisseurs war es eine Poesie in die Musik zu bringen, die der Härte des Films, vor allem dem gewalttätigen Kidane, entgegensteht. Im Zusammenhang mit den Bildern verstärkt die Filmmusik die **inhaltliche Bedeutung**, sie ist ein **verbindendes Element** (zwischen Szenen, den Montage- und Erzählfluss betreffend) und ein **akzentuierendes Element** (betont Blicke, Umschnitte, Figuren und Rhythmus des Geschehens.) Die Filmmusik spielt oft über mehrere Szenen und verbindet diese mit-

einander. Sie schafft einen **Erzählfluss**, der dem Erzählfluss der Montage sehr entgegenkommt.

Im Folgenden möchte ich nun auf das Zusammenwirken der einzelnen Funktionen der Filmmusik anhand von einzelnen Szenen näher eingehen:

Beispiel 1 Anfangszene

TC: 1:55min bis 3:40min

Die vier Funktionen der Filmmusik in Timbuktu (Symbolik, Rhythmus, Dramaturgie, Emotion) kommen schon im ersten Musikeinsatz zum Vorschein:

Ein Mann schießt auf die traditionellen Figuren, was auf visueller Ebene auch ein Sinnbild für das ist, was im Film passiert: wehrlose, jahrhunderte alte Tradition, friedliches Miteinander und Schönheit wird rücksichtslos und sinnlos „zerschossen“. (Symbolische Funktion).

Die Musik setzt nicht einfach nur ein, sondern an einer bestimmten Stelle: als aus dem offenen Mund einer der erschossenen Puppen Rauch aufsteigt, erklingt der erste Ton des Klarinettenmotivs, das sich wie ein Klagen/Rufen anhört. (Dramaturgische Funktion).

Nach der Modulation dieses kleinen Motivs im höheren Register setzt kurz der Rhythmus ein (Schlagwerk) und gleich darauf die Wiederholung des Motivs durch die Gitarre in Allegro, was genau abgestimmt auf den Schnitt stattfindet: der Umschnitt erfolgt mit dem Einsatz der Gitarre auf den Dschihadisten in der Wüste. Nach einigen Takten des Motivs mit der Gitarre kommen Pianoakkorde hinzu und machen den Sound voll. Die Musik blendet sich kurz vor dem Dialog der Dschihadisten aus und lässt Platz für die Sprache. (Strukturelle und Dramaturgische Funktion).

Die Musik in dieser Szene nimmt im Verhältnis zur Montage und zum Bild **drei Dimensionen** ein:

- sie **akzentuiert** durch ihren eigenen Rhythmus Bildwechsel und Bildinhalte (durch Betonung der Noten werden Akzente gesetzt)
- durch Legato Bewegungen wird ein **Fluss** geschaffen
- durch rhythmische Struktur wird **Tempo** erzeugt (der Rhythmus der Trommel und Gitarre „marschiert“ mit den Soldaten; die Andante Klarinettentöne fliegen mit dem Kamera-Schwenk über die erschossenen Figuren).

Im Ganzen schafft dabei die **Verbindung von traditioneller und westlicher Musik** einen allgemeingültigen Kosmos. Er repräsentiert die Region, aber nicht ausschließlich. (Stil: World-Ethno, Emotionale Funktion)

Das **musikalische Motiv** aus dieser Anfangsszene tritt mehrmals im Film auf (Strukturelle Funktion), und zwar in folgenden Szene:

- ab TC 2:04: Schuss auf Figuren; Dschihadisten führen Mann durch die Wüste;
- ab TC 18:35: Kidanes Frau kämmt sich die Haare und bekommt Besuch von Abdelkarim;
- ab TC 1:27:20: am Ende des Films, wenn Toya weinend durch die Wüste rennt (in Parallelmontage mit dem durch die Wüste rennenden Issan und dem Kanistermann auf dem Motorrad, der vor den Dschihadisten flüchtet);

Die Musik blendet sich wie schon erwähnt am häufigsten innerhalb *einer* Szene ein und aus und selten auf einen *Umschnitt*. Ein solcher harter Schnitt erfolgt nur in wenigen Szenen; z.B. im Umschnitt von der Szene als die Dschihadisten die Musiker in der Stadt suchen zu Kidane im Zelt, der zusammen mit seiner Frau musiziert (TC 30:55).

Beispiel 2 Issan trifft mit seinen Kühen zum ersten Mal auf den Fischer Amadou

TC: 1:55min bis 3:40min

Auch in dieser Szene sind Musik und Montage aufeinander abgestimmt. **Akzentuierungen** von Noten und Musikeinsätzen innerhalb des Musikstücks finden auf **Umschnitten** und **Blicken** der Figuren statt (der Einsatz der Klarinette z.B. ist im Bild durch einen Umschnitt auf die Frau am Fluss motiviert). (Strukturelle und Dramaturgische Funktion).

Wie in der Anfangsszene ist auch in dieser Szene der Rhythmus der Musik (Andante von Gitarre, Klarinette und Piano) abgestimmt auf die Poesie, Weite und Langsamkeit der Bilder. (Emotionale und Dramaturgische Funktion).

Die Musik verbindet zudem hier zwei Situationen miteinander: die Szene am Fluss mit der folgenden Szene, in der Kidane und seine Familie eingeführt werden; sie schafft so auch einen inhaltlichen und visuellen Zusammenhang. Diese Szenenmusik ist als Frage komponiert: sie verleiht durch ihre harmonisch unaufgelöste Form den Bildern eine schwelende Bedeutung, im Sinne von *hier wird etwas passieren; diese Menschen an diesem Ort haben ein Potential zu einem Konflikt.* (Symbolische Funktion)

Beispiel 3 Das Fussballspiel ohne Ball

TC: 41:25min bis 43:16min

Die Szenenmusik dieser Musik wurde auf der Grundlage komponiert, dass in der Erzählung an dieser Stelle ein Limit gebrochen wird und daher in der Musik dies auch geschehen sollte. (Dramaturgische Funktion)

Die Musik nimmt hier einen humorvollen Ton ein, sowohl melodisch als auch im Timing des Einsatzes zu den Bildern, (Emotionale Funktion) und sie ist hier stark bewertend. (Symbolische Funktion)

Zunächst setzt sie ernsthaft-positiv mit den hohen Streichern ein, so dass ich davon eingenommen beim ersten Sehen des Films gar nicht gesehen habe, dass der Ball überhaupt fehlt. (*Eine kleine Anekdote zwischendurch: die Editorin des Films sah erst nach zwei Stunden Sichtung des Rohmaterials, dass die Jungen ohne Ball spielen*)⁷⁰. Dann folgt der Rhythmus und das Pizzicato der Geigen mit dem Einzug des Esels in das Bild. Die Ernsthaftigkeit kippt in eine subtile Komik.

Während das Fußballspiel dann läuft entwickelt sich ein **elegisches Motiv**. Durch vereinzelte, hohe Piano-Töne wird dem Spiel etwas „Süßes“ hinzufügt. Das Tor mit dem unsichtbaren Ball ist in der Musik ein Trommelwirbel, das Rennen des Spielers mit ausgebreiteten Armen auch ein Sinkflug in der Melodie und die Ankunft der Dschihadisten (und der Gefahr) am Fußballfeld wird durch eine kurze harmonische und dramatische Verschiebung dargestellt. (Strukturelle und Dramaturgische Funktion).

Die Dschihadisten fahren im Bild zwischen den Spielern umher. Während dazu die Musik zwischen den tiefen Streichern (Dschihadisten) und den hohen Geigen (Spielern) wechselt. (Dramaturgische Funktion). Das Durchmischen der Dschihadisten mit den Fußballspielern und ihr Abgang vom Fußballfeld ist ein Zusammenspiel von tiefen und hohen Streichern. Die letzten Streichertöne

70 <https://vimeo.com/118572074>
(Interview mit Nadio Ben Rachid)

blenden sich über der nächsten Szene aus (Kidane stellt den Fischer am Fluss zur Rede).

Beispiel 4 Tanz und Steinigung

TC: 1:07:35h bis 01:10:10h

In dieser Szenenmusik wird das **Motiv 1 variiert**, teilweise mit Ideen aus dem **Fußballmotiv** verwoben, eine **neue melodische Dimension** hinzugefügt (der Melodielauf des Pianos) und die Musik reagiert auf den **Sound**, der durch den Tanz im Bild entsteht (Stampfen, Erde). Dies schafft eine Dichte und Spannung innerhalb der Szene. (Emotionale, Dramaturgische, Strukturelle und Symbolische Funktion).

Dazu trägt auch die Instrumentierung bei: eine traditionelle Gitarre, ein Piano und die Streicher im hohen Register. Sie kommen nie gleichzeitig zu Wort, sondern stehen im Dialog und beziehen dabei die Geräusche und Bewegungen des Tänzers mit ein (Stampfen, Griff in die Erde).

Die Pianomelodie liegt fließend und ausschließlich über den Drehungen des Tänzers. Es ist auch das einzige Mal, dass das Piano in der gesamten Filmmusik eine Melodie alleine spielt, sonst sind es nur Akkorde.

Der Bogen dieses gesamtes Stücks Filmmusik spannt sich dabei über eine Szene, die aus **drei Erzählmomenten** besteht: die Montage verbindet den **Tanz** mit den Blicken der **Hahnenfrau**, die dem Tänzer zuschaut und der **Steinigung** eines Paars. Dabei findet hier in der Montage **Schnitt/Gegenschnitt** (zwischen Tanz und Hahnenfrau) und **Parallelmontage** mit einer anderen Szene (Steinigung) gleichzeitig statt. (Strukturelle Funktion).

Diese Szene ist auch ein Beispiel für den subtilen und inhaltlichen tiefen Umgang mit den filmischen Mitteln in „Timbuktu“: die Musik, zu der der Tänzer tanzt ist sehr emotional und in die Szene einziehend, doch *inhaltlich* ist sie ein Kontrapunkt, denn der Tänzer, der ein Dschihadist ist, hört selbst *keine* Musik, obwohl er tanzt. Die (und seine) Musikquelle ist in dieser Szene non-diegetisch. (Dramaturgische und Symbolische Funktion)

Diegetisch/Non-Diegetisch und Instrumente

Die Filmmusik wird im Film also auf beiden auditiven Ebenen intensiv eingesetzt: **diegetisch** und **non-diegetisch**.

Diegetische Musik sind all jene Szenen, in denen die Figuren selbst musizieren:

- die Hahnenfrau improvisiert leise eine Melodie auf der Terrasse;
- eine Gruppe von Männern und Frauen musiziert in einem Raum;
- eine Frau singt ein Klagelied, während sie gefoltert wird (sie wurde dafür bestraft, dass sie gesungen hat);
- Kidane spielt Gitarre in seinem Zelt und seine Frau singt dazu ein Lied;

Bei dieser **diegetischen Musik** handelt es sich um traditionelle Gesänge in Originalsprache der Darsteller. Wie im Kapitel „Schauspieler und Musiker“ erwähnt, hat der Regisseur die Lyrics dieser Lieder nicht untertiteln lassen, um herauszustellen, dass das Singen an sich (und nicht die Inhalte der Lieder) verboten sind.

Non-diegetische Musik ist all jene Musik, die von Amine Bouhafa komponiert wurde. Bei der Instrumentierung handelt es sich um eine **traditionelle** Klarinette, Gitarre, Trommeln und Piano, die teilweise in Kombination miteinander spielen und teilweise mit einem **Orchester** arrangiert wurden, hier vor allem Streicher.

Übersicht aller Musikcues

TIMBUKTU

Filmdauer: 97min

Filmzeit der Szenen mit Musikcues: 21:40min

Anzahl der Szenen mit Musikcues: 16

Filmanfang: 0:44 // Filmende: 1:28:34

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
1	02:03-3:28	Angeschossene Statuen in der Wüste; Dschihadisten marschieren durch die Wüste „Schuss auf Statuen“	1:30 min	non	Raum Graphisch/Stil	Struktur Dramaturgie Emotion	Atmosphäre Dramaturgie Rhythmus
2	7:20-8:40	Issan mit Kühen trifft auf Fischer Amadou am Fluss „Issan und Amadou“	1:20 min	non	Raum Graphisch/Stil	Emotion Dramaturgie	Atmosphäre Dramaturgie

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
3	18:32-19:27	Abdelkirim besucht Ehefrau; Hahnenfrau geht durch die Stadt „Die Hahnenfrau“	1 min	non	Raum Zeit Graphisch/Stil	Emotion Struktur	Rhythmus Dramaturgie
4	28:42-31:30	Dschihadisten suchen Quelle der Musik in der Stadt; Ehepaar musiziert im Zelt „Wo ist die Musik 1“	3 min	dieg	Raum Zeit	Symbol Dramaturgie	Dramaturgie
5	31:48-32:22	Fischer tötet die Kuh GPS „Tod der GPS 1“	1:20 min	non	Raum Zeit Graphisch/Stil	Dramaturgie Emotion	Emotion Dramaturgie
6	32:35-33:23	Kuh GPS stirbt „Tod der GPS 2“	0:50 min	non	Zeit	Emotion	Atmosphäre Dramaturgie

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
7	39:37-40:27	Hahnenfrau singt auf ihrer Terrasse leise „Die Hahnenfrau singt“	0:50 min	dieg	Raum	Symbol	Dramaturgie
8	41:26-43:17	Jungs spielen Fußball „Das Fußball-spiel“	3 min	non	Raum Zeit Graphisch/ Stil Struktur/ Rhythmus	Emotion Drama-turgie Symbol Struktur	Symbol Dramaturgie Atmosphäre
9	45:33-46:44	Kidane flieht „Kidane flieht“	1:10 min	non	Raum Zeit	Emotion Symbol	Symbol
10	49:33.-50:03	Musiker spielen in einem Raum Musik nachts; der Sound ist in der Stadt zu hören „Wo ist die Musik 2“	0:30 min	dieg	Raum Zeit	Symbol Drama-turgie	Symbol Dramaturgie

	Time-Code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
11	52:32-53:26	Dschihadisten suchen Musiker; Musiker musizieren in einem Zimmer in der Stadt „Wo ist die Musik 3“	1 min	dieg	Raum Zeit	Symbol Dramaturgie	Dramaturgie
12	1:03:00-1:03:35	Sängerin wird gefoltert und singt „Folter“	0:30 min	dieg	Graphisch/Stil	Symbol Dramaturgie	Symbol
13	1:07:43-1:10:05	Dschihadist tanzt heimlich; Ehepaar wird gesteinigt „Der Tanz“	2:20 min	non	Raum Zeit Struktur	Emotion Symbol Struktur	Atmosphäre Symbol Dramaturgie
14	1:22:02-1:22:30	zwangs-verheiratetes Mädchen weint „Mädchen weint“	0:30 min	non	Zeit	Emotion	Atmosphäre Dramaturgie

	Time-code	Inhalt der Szene und „Musik-titel“	Dauer	non/diegetisch	Funktion der Montage	Funktion der Film-musik	Funktion der Relation
15	1:26:59-1:28:34	Toya rennt Issan rennt Kanistermann flüchtet „Alle fliehen“	1:30 min	non	Zeit Raum Graphisch/Stil Struktur/Rhythmus	Struktur Dramaturgie	Symbol Dramaturgie Atmosphäre
16	1:28:40-1:32:05	Abspann „Abspann“	3:20 min	non	Rhythmus/ Struktur	Dramaturgie Emotion	Atmosphäre Dramaturgie

Zusammenfassung

„Timbuktu“ hat eine Länge von **97 Minuten**, davon sind **21:40 Minuten** mit Musik versehen.

Die **Montage** weist im gesamten Film eine starke rhythmische/strukturelle Funktion auf, eine räumliche und eine graphische/stilistische Funktion. Der **Sound** ist der Handlung untergeordnet und unterstützt diese durch seine Ausgeglichenheit. Er ist nicht präsent, eher dezent. In der **Filmmusik** verschmelzen die Funktionen Dramaturgie, Rhythmus, Symbol und Emotion miteinander. Die Filmmusik hat in „Timbuktu“ eine wichtige Rolle: sie ist ein **zentraler Inhalt der Geschichte**.

Insgesamt hat der Film **16 Szenen mit Musik-Cues**. Wie in „Mustang“ und „Michael Kohlhaas“ habe ich auch in „Timbuktu“ eine Relation oder magischen Zusammenhang zwischen Filmmusik und Montage festgestellt, ebenfalls in den **vier Funktionen Atmosphäre, Dramaturgie, Symbolik und Rhythmus/Struktur**. In 14 von 16 dieser Szenen ist die Relation zwischen Musik und Montage auf der dramaturgischen Ebene zu finden. 8 Szenen haben eine atmosphärische Funktion, 2 Szenen eine rhythmisch/strukturierende Funktion und 6 Szenen eine symbolische Funktion.

Damit dominiert in der Relation oder in dem magischen Zusammenhang zwischen Musik und Montage in „Timbuktu“ hauptsächlich die Funktion **Dramaturgie**.

FAZIT

Die Frage dieser Masterarbeit war herauszuarbeiten, wie eine Relation oder magischer Zusammenhang zwischen Film-musik und Montage aussehen kann.

Untersucht habe ich die drei Spielfilme: „Mustang“, „Timbuktu“ und „Michael Kohlhaas“. Dabei bin ich von einer Analyse des Montage-, Sound- und Musikkonzepts für jeden einzelnen Film ausgegangen und habe dann detailliert in einer Tabelle gegenübergestellt, welche **Funktion die Montage** in jeder Szene mit einem Musikcue einnimmt, welche **Funktion die Filmmusik** in jeder dieser Szenen trägt und im dritten Schritt daraus ermittelt, welche **Funktion als Relation oder magischer Zusammenhang** von Montage und Filmmusik in diesen Szenen zustande kommt.

Folgende Feststellungen kann ich nun vergleichend zur Beantwortung meiner Fragestellung treffen:

Was alle drei Filme auf **einer globalen Ebene** gemeinsam haben, ist eine **bestimmte Idee und Form**, die auf allen Stufen der Entstehung des Films von den Machern umgesetzt wurde:

- In „Mustang“ wird das Leben von Mädchen erzählt, die in der heutigen Türkei zwangsverheiratet werden, und zwar so naturalistisch wie möglich mit Elementen eines Ausbrecherfilms.
- In „Michael Kohlhaas“ wird die Novelle von Heinrich von Kleist als Film frei nacherzählt und die Frage der Selbstjustiz thematisiert, in der Form eines präzise inszenierten modernen Westerns.

- In „Timbuktu“ wird eine Stadt und ihre Bewohner in den Fängen von Dschihadisten gezeigt, in Form eines Autorenfilms mit den Konturen eines harten Dokumentarfilms.

Montage, Sound und Filmmusik folgen dem Grundkonzept der Macher mit ihren eigenen Stilmitteln. Der **Sound** dient dabei in allen drei Filmen teilweise als **Bindeglied zwischen Montage und Filmmusik**, in „Michael Kohlhaas“ am stärksten ausgeprägt, in „Timbuktu“ am wenigsten ausgeprägt.

In „Mustang“ gibt es 20 Szenen mit Musikcues, insgesamt 36:10 Minuten Musikzeit bei einer Gesamtlänge des Films von 93 Minuten. In „Michael Kohlhaas“ gibt es 13 Szenen mit Musikcues, insgesamt 41 Minuten Musikzeit, bei einer Gesamtfilmlänge von 117 Minuten. In „Timbuktu“ gibt es 16 Szenen mit Musikcues, insgesamt 21:40 Minuten Musikzeit bei einer Gesamtfilmlänge von 97 Minuten.

Durch die Gegenüberstellung der Funktionen von Montage und der Funktionen von Musik in den Szenen mit Musikcues in den jeweiligen Tabellen am Ende der Einzelanalysen, haben sich auf der Ebene der Relation oder des magischen Zusammenhangs **vier Funktionen zwischen Filmmusik und Montage** herauskristallisiert, und zwar in jedem der drei analysierten Filme:

- **Symbolik:** die Bedeutung, die durch das magische Zusammenspiel von Montage und Filmmusik entsteht, stellt für den Zuschauer etwas Symbolisches dar;
- **Atmosphäre:** die Bedeutung, die durch das magische Zusammenspiel von Montage und Filmmusik entsteht, vermittelt dem Zuschauer ein bestimmtes Gefühl;
- **Dramaturgie:** die Bedeutung, die durch das magische Zusammenspiel von Montage und Filmmusik entsteht, vermittelt dem Zuschauer eine Geschichte;
- **Struktur/Rhythmus:** die Bedeutung, die durch das magische Zusammenspiel von Montage und Filmmusik entsteht, verdeutlicht dem Zuschauer einen bestimmten Rhythmus/eine bestimmte Struktur.

Grundsätzlich entsteht eine Relation von Montage und Filmmusik dadurch, daß Montage und Filmmusik für sich alleine zur Erzäh-

lung des Films beitragen: durch ihre eigenen Stilmittel und eine eigene Intention, etwas für den Film und die Szene Relevantes vermitteln zu wollen. Montage hat auch eine Wirkung ohne Filmmusik und Filmmusik eine Wirkung ohne Montage, man schaue sich nur einen Stummfilm an oder höre eine CD. Durch das gleichzeitige Zusammenspiel von Montage und Filmmusik, entsteht eine neue Wirkung für eine Szene, die ich unter dem Begriff **Relation** zusammengefasst habe.

Die **Relation** findet sich zunächst in der oder den Funktion/en wieder, die für die jeweilige Szene am Wichtigsten ist/sind, und zwar auch in **Hinsicht auf den Inhalt und die Form** des gesamten Films. Zum Beispiel kann eine einzelne Szene durch das Zusammenwirken von Montage und Filmmusik Atmosphäre, Symbolik und Dramaturgie schaffen, eine andere Szene einfach nur Atmosphäre und wiederum eine andere Szene in dem gleichen Film Rhythmus und Struktur tragen.

Auch wenn die Relation zwischen Musik und Montage von Szene zu Szene des Films anders sein kann, ist allen drei untersuchten Filmen gemein, daß es *eine* Wirkung gibt, die die Szenen mit Musikcues des jeweiligen Films dominiert: in „Mustang“ und „Michael Kohlhaas“ dominiert die **Atmosphäre** als Relation zwischen Montage und Filmmusik und in „Timbuktu“ dominiert die **Dramaturgie**.⁷¹

71 Die detaillierte Darstellung der Analyseergebnisse befindet sich jeweils am Ende der jeweiligen Einzelanalyse der Filme.

SCHLUSSWORT

Diese Analysearbeit beruht wie die Wahrnehmung aller Kunstwerke durch Menschen auf einem subjektiven Empfinden: wie *ich selbst* in der Rolle als Editorin, Musikerin und Zuschauerin einen Film und seine Montage und Filmmusik *begreife und sehe*.

Meine Arbeit war ein Ansatz, Begrifflichkeiten für eine Fragestellung zu entwickeln, für die es noch keine Literatur und Forschung in dieser Art gibt, da sich noch niemand mit der Relation oder dem magischen Zusammenhang von Montage und Filmmusik in Szenen mit Musikcues in künstlerisch-theoretischer Form auseinandergesetzt hat. Ich würde mich daher sehr über ein Feedback von Kollegen oder Interessierten freuen, wie auch über weitere Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet.

Schließen möchte ich mit einem Zitat, das dem berühmten, amerikanischen Kommunikationswissenschaftler Paul Watzlawick zugeschrieben wird. Er benutzte es um darzustellen, dass *ein Ereignis* von allen verschiedenen Anwesenden jeweils *unterschiedlich* wahrgenommen wird. Ich zitiere es darüber hinausgehend, da diese unterschiedlichen menschlichen Auffassungen, abgesehen davon, dass sie oft auch zu Konflikten führen können, in einem positiven Effekt den Austausch und die Auseinandersetzung mit dem Leben in Film, Musik und Wissenschaft erst interessant machen:

„Es gibt nicht eine Wirklichkeit,

sondern so viele Wirklichkeiten,

wie es Menschen gibt.“

BIBLIOGRAPHIE

Bücher

- Bakels, Jan-Hendrik: *Audiovisuelle Rhythmen, Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2017
- Bordwell, David and Thompson, Kristin: *Filmart-An Introduction*, Mc Graw Hill, New York, 2008
- Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Wißner-Verlag, Augsburg, 2014
- Kleist, Heinrich, *Michael Kohlhaas-XL Edition*, Reclam Verlag, 2016

Zeitschriften

- Thompson, Kristin: Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz viele Methoden. In: Montage/AV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 4/1/1995

Booklets/Bonusmaterial

- Michael Kohlhaas. Regie: Arnaud des Pallières,
Frankreich/Deutschland, 2013; (Booklet zur DVD)

Mustang. Regie: Deniz Gamze Ergüven,
Frankreich/Türkei/Deutschland, 2015 (Bonusmaterial Arte-
Interview @ Filmfestspiele Cannes mit Deniz Gamze Ergüven)

Internetquellen

Methodik

https://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_effect

https://de.wikipedia.org/wiki/Unsichtbarer_Schnitt

www.wikipedia.org/wiki/César

<https://de.wikipedia.org/wiki/Diegese>

Mustang

<https://milanrecords.com/qa-with-warren-ellis-composer-of-mustang/>

<https://vimeo.com/155245858>

(Interview mit Mathilde van de Moortel)

<https://www.youtube.com/watch?v=kptbHwPeeI8>

(Warren Ellis über Mustang)

<https://vimeo.com/155245858>

(Interview mit Mathilde van de Moortel)

<https://www.youtube.com/watch?v=kptbHwPeeI8>

(Warren Ellis über Mustang)

https://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Kohlhaas

Michael Kohlhaas

https://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Kohlhaas

<http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/wissen/heinrich-von-kleist-kohlhaas/-/id=660374/did=16182058/nid=660374/1idxhni/index.html>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Martin_Wheeler

<http://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20141229185220>

<http://www.taz.de/!5059295/>

(taz Interview mit Arnaud des Pallières zu Michael Kohlhaas)

<https://www.youtube.com/watch?v=daihraGE9-g>

(Arte Interview mit Arnaud des Pallières)

https://www.youtube.com/watch?v=tq-6I5WaZ_o

(Interview mit Mads Mikkelsen)

<https://vimeo.com/88269506>

(Interview mit Sounddepartment Michael Kohlhaas)

Timbuktu

<http://www.zeit.de/2014/50/timbuktu-film-islamisten-abderrahmane-sissako>

https://de.wikipedia.org/wiki/Abderrahmane_Sissako

https://en.wikipedia.org/wiki/Nadia_Ben_Rachid

<https://www.youtube.com/watch?v=774AkGlFfhQ>

(Q&A mit Abderrahmane Sissako)

<https://www.youtube.com/watch?v=XRMRIITfo9yM>

(Interview mit Filmcrew)

https://www.youtube.com/watch?v=-onhTj1_5co

(Interview mit Amine Bouhafa)

<https://vimeo.com/118572074>

(Interview mit Nadio Ben Rachid)

FILMOGRAPHIE

Escape from New York, Regie: John Carpenter
UK/USA, 1981

Flucht von Alcatraz, Regie: Don Siegel,
USA, 1979

Michael Kohlhaas, Regie: Arnaud des Pallières,
Frankreich/Deutschland, 2013

Mustang, Regie: Deniz Gamze Ergüven,
Frankreich/Türkei/Deutschland, 2015

Timbuktu, Regie: Abderrahmane Sissako,
Frankreich/Mauretanien, 2014

BILDQUELLEN

Abb. 1: Filmstill „Mustang“, Regie: Deniz Gamze Ergüven,
Frankreich/Türkei/Deutschland, 2015

Abb. 2: Filmstill „Michael Kohlhaas“, Michael Kohlhaas, Regie: Arnaud
des Pallières, Frankreich/Deutschland, 2013

Abb. 3: Filmstill „Timbuktu“, Regie: Abderrahmane Sissako,
Frankreich/Mauretanien, 2014

Purino, Fabio: Illustration „Black Panthers #01“, (Titelbild)

Purino, Fabio: Illustrationen „Black Panthers #02-#05“

Thomas, Dessi: Kuleschovs Montageprinzip

Thomas, Dessi: Porträts der Filmemacher



Fabio Purino
Black Panthers #05

