

Die Musik in Stanley Kubricks Film „Eyes Wide Shut“ (1999)

Eine Hausarbeit im Rahmen des Hauptseminars
„Arthur Schnitzler: ‚Traumnovelle‘ (1926)/ Kubricks ‚Eyes Wide Shut‘ (1999) –
Literatur und Film im Vergleich“

Sommersemester 2000

Dozenten: apl. Prof. Dr. Johannes G. Pankau (Germanistik/Literaturwissenschaft)
Prof. Dr. Jens Thiele (Kunst/Visuelle Medien)

Vorgelegt von: Arne Wellinghorst
Carl-von-Ossietzky-Straße 3b
26129 Oldenburg
Tel.: 0441/21779234
e-mail: arne.welle@gmx.de

1. Inhaltsverzeichnis

1. Inhaltsverzeichnis.....	S. 2
2. Einleitung.....	S. 3
3. Die durch Musik unterlegten Passagen des Films in ihrem chronologischen Ablauf (Deutungen/Interpretationen).....	S. 3
4. Die musikalischen Leitmotive des Films.....	S. 11
5. Allgemeine Anmerkungen zum Thema Filmmusik.....	S. 12
6. Abschließende Betrachtung/Bewertung.....	S. 13
7. Literaturliste.....	S. 14
8. Der Soundtrack.....	S. 14
9. Anhang.....	S.15

2. Einleitung

Die vorliegende Hausarbeit beschäftigt sich mit der Musik in Stanley Kubricks letztem Film „Eyes Wide Shut“ von 1999. Anhand einer eingehenden Untersuchung der verwendeten Musik soll geklärt werden, welche Funktion sie für bestimmte zentrale Szenen, aber auch für den Gesamtkontext des Films hat.

Während der Recherchen für diese Hausarbeit hat es sich als unausweichlich erwiesen, hierbei chronologisch vorzugehen, da sich so auch die Funktion der Musik in den wichtigsten Filmszenen (z.B. der Orgienszene) besser verdeutlichen und in den Gesamtkontext einordnen läßt.

Ich habe mich also während dieser Untersuchung streng an den Ablauf des Films gehalten. Als Hilfsmittel verwendete ich ein Sequenzprotokoll¹, das Prof. Thiele angefertigt hat und das als Arbeitsmaterial des Seminars diente. Es ist dieser Hausarbeit, ergänzt um meine handschriftlichen Eintragungen zur Musik, als Anhang beigefügt.

3. Die durch Musik unterlegten Passagen des Films in ihrem chronologischen Ablauf (Deutungen/Interpretationen)

Es ist zunächst festzustellen, daß der Film „Eyes Wide Shut“ zu seinem allergrößten Teil aus Szenen besteht, in denen Musik „vorkommt“. Ich halte die Formulierung zunächst ganz bewußt so allgemein. Differenzierungen zum Einsatz und zur Funktion der Musik ergeben sich aus der nun folgenden Analyse der Einzelszenen.

Die Titelsequenz sowie die ersten Szenen im Apartment Harford (Aufbruch zur Party) sind unterlegt vom Walzer 2 aus der Jazz Suite von Dmitri Shostakovich. Schon an dieser Stelle wird deutlich, wie stark assoziativ Stanley Kubrick die Musik einsetzt. Sofort hat man als Zuschauer/-in des Films einen Ball, eine große Feier vor Augen. Diese folgt dann auch tatsächlich in Gestalt von Victor Zieglers Party. Die Musik, die im heutigen Kontext durchaus an Andre Rieus Interpretationen von Strauß-Walzern erinnert, bildet außerdem die inhaltliche Klammer des Films: Der Shostakovich-Walzer taucht immer an den Filmstellen auf, an denen

¹ Thiele, Jens: „Eyes Wide Shut: Sequenzprotokoll“, Arbeitsmaterial im Hauptseminar „Arthur Schnitzler: ‘Traumnovelle‘ (1926)/Kubricks ‚Eyes Wide Shut‘ (1999) – Literatur und Film im Vergleich“, Sommersemester 2000, Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg, 2000 (vgl. Anhang)

der Alltag der Familie Harford/Normalität dargestellt oder vom Zuschauer assoziiert werden sollen. Dreimal ist das der Fall:

- a) in den gerade beschriebenen ersten Szenen, in denen ein ganz alltägliches Vorkommnis (letzte Vorbereitungen für einen abendlichen Ausgang) dargestellt wird
- b) während der späteren Paralleleinstellungen, die Bill bei der Arbeit, Alice und Tochter Helena zu Hause und die gemeinsame Abendszene von Alice und Bill vor dem Fernseher zeigen (im Sequenzprotokoll unter Nummer 4 vermerkt) – wieder ganz alltägliche Szenen
- c) beim Abspann des Films (Alice und Bill haben sich ausgesprochen. Der „Alltag“ kann wieder einkehren in ihr Leben, die Ausgangssituation ist nahezu wiederhergestellt. – All diese Assoziationen werden dem Zuschauer während des noch laufenden Abspanns sozusagen „mit auf den Heimweg gegeben“.)

Die Musik funktioniert also auf mehreren Ebenen assoziativ, innerhalb der Filmhandlung und außerhalb (durch Nachwirken auf den Zuschauer). Verstärkt wird dieser Effekt noch durch Kubricks Regieeinfall, die Musik während der Eingangssequenz zunächst aus dem Off klingen zu lassen, sie dann aber (an der Stelle, an der Bill die Stereoanlage ausschaltet und die Musik verstummt) als Teil der Handlung ins On zu nehmen und so den zunächst noch distanzierten Zuschauer emotional näher an die Protagonisten heranzuführen.

Die folgende längere Sequenz auf dem Ball wird untermalt durch zahlreiche, vom dortigen Orchester dargebotene Jazz-Klassiker, die zunächst als beliebig ausgewählt erscheinen, dies jedoch keinesfalls sind. Im Gegenteil: Diese Klassiker haben über ihre Titel einen direkten inhaltlichen Bezug zur Handlung. Sie liefern dem Zuschauer, der die Titel (und am besten auch die Texte) allerdings kennen muß, einen (oft höchst ironischen) Kommentar zur gerade ablaufenden Handlung. Sämtliche verwendeten Songs finden sich in chronologischer Abfolge im Drehbuch von Stanley Kubrick und Frederic Raphael² auf den Seiten 189/190.

Bei der Ankunft der Harfords auf dem Ball wird z.B. der Titel „I'm in the mood for love“ gespielt. Als Bill seinen klavierspielenden Studienkollegen Nick Nightingale wiedertrifft, hört man den Song „It had to be you“. Es folgt „Chanson d'amour“, wobei Alice mit Sandor Szavost flirtet. Bills Unterhaltung mit Gayle und Nuala, zwei jungen Damen auf dem Ball, wird kommentiert durch den Song „Old fashioned way“. Der Höhepunkt an ironischen Kommentaren aber wird erreicht, als Bill zu Victor Ziegler gerufen wird, dessen Sex-Gespielin Mandy sich soeben mit Drogen mattgesetzt hat. Während Ziegler sich hastig

anzieht und Mandy möglichst schnell auf die Beine bekommen und loswerden will, dringt aus dem Ballsaal die Melodie von „When I fall in love“ hinauf. Sofort assoziiert der musikkundige Zuschauer mindestens den weiteren Text „...it will be forever“. Spätestens jetzt wird klar, daß die Auswahl der Songs keineswegs zufällig ist. Verstanden werden können die Anspielungen allerdings nur von jenen Zuschauerinnen und Zuschauern, die sich mit dieser Art von Musik auskennen. Zusätzlich erschwert wird das Verständnis dadurch, daß nicht gesungen wird.

Der letzte Song in dieser Reihe (auf dem Ball) heißt übrigens „I only have eyes for you“ und wird gespielt, als die Kamera wieder bei Alice landet, die noch immer heftig von Sandor Szavost umworben wird.

Das System der ironischen Kommentare setzt sich auch in der folgenden Szene fort, in der Alice zu Hause nackt vorm Spiegel steht, Bill dazukommt, Sex zwischen den beiden angedeutet wird und Chris Isaak „Baby did a bad bad thing“ singt. Dazu schreibt Georg Seeßlen³: „Der Song verhöhnt sie, so wie die Soldaten in FULL METAL JACKET von ihren Songs verhöhnt wurden. Und trotzdem haben sie das Böseste getan, was man in einer bürgerlichen Ehe tun kann, sie werden begreifen, daß sie kein geschlossenes System bilden.“ Im Film folgt nun die schon erwähnte, vom Shostakovich-Walzer als Leitmotiv für Alltag/Normalität begleitete Sequenz mit den vier Paralleleinstellungen. Es schließt sich an die lange Schlafzimmerszene, in der Alice und Bill ein durch Drogen aufgeheiztes Streitgespräch über das Begehren und die Kontrolle der Gefühle führen. Diese Schlüsselszene des Films wird, wie übrigens alle elementaren Dialoge, nicht von Musik untermalt. Kubrick lenkt die volle Konzentration des Zuschauers auf das Gespräch.

Die nächste Sequenz (Bills erstes Phantasiebild im Taxi) liefert erstmals eine Musikpassage, die eigens für den Film komponiert wurde: Jocelyn Pooks „Naval Officer“, eine unheilverkündende, dissonante Komposition für Streicher, die durch ihre abfallenden Melodiebögen Bills innere Aggressionen, seine Traurigkeit und sein Entsetzen über das, was ihm Alice soeben gestanden hat, für den Zuschauer fast physisch spürbar macht. Hier ist die Musik ganz klar darauf angelegt, Bills Gemütszustand zu illustrieren, der wegen dessen starrer Mimik sonst nur zu erraten wäre. Es handelt sich um das zweite Leitmotiv des Films. Die folgenden Szenen, die im Apartment der Familie Nathanson spielen, deren Familienoberhaupt Lou soeben verstorben ist (weshalb Bill Harford gerufen wurde), kommen

² Kubrick, Stanley / Frederic Raphael: Eyes Wide Shut (Arthur Schnitzler: Traumnovelle), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1999

³ Seeßlen, Georg/Fernand Jung u.a.: Stanley Kubrick und seine Filme, Marburg, Schüren Verlag, 1999

wieder gänzlich ohne Musik aus. Auch hier soll sich der Zuschauer vollkommen auf den Dialog konzentrieren, in dem Marion, die Tochter des Verstorbenen, Bill ihre Liebe gesteht. Dieser verläßt schließlich das Haus und durchstreift (völlig verunsichert) die Stadt. Es folgt ein zweites Phantasiebild (Alice und der Marineoffizier), wiederum unterlegt von Jocelyn Pooks „Naval Officer“. Hierbei ist zu bemerken, daß die Musik schon in dem Moment eingespielt wird, an dem Bill ein Pärchen beobachtet, das sich auf der Straße küßt. Dieses Bild beschwört sein eigenes Phantasiebild herauf, das der Zuschauer (aufgrund der Musik) schon assoziiert, bevor Kubrick es zeigt. Die Musik beschleunigt also in diesem Fall die Assoziationen des Zuschauers und verschafft ihm einen stärkeren emotionalen Zugang zu Bills Gefühlswelt, der visuell weiterhin kaum Ausdruck verliehen wird.

Es folgen die Begegnung Bills mit einer Gruppe Jugendlicher, die ihn als Schwulen attackieren, sein Zusammentreffen mit der Prostituierten Domino, die ihn mit in ihre Wohnung nimmt, ein Anruf von Alice, drei parallele Einstellungen von Alice am Telefon sowie Bills Verlassen der Wohnung Dominos. All diese Szenen kommen ohne musikalische Untermalung aus. Lediglich der Moment vor Alice‘ Anruf, an dem sich Bill und Domino gerade nähern, wird aus dem Off von der Jazz-Ballade „I got it bad (and that ain’t good)“ des Oscar Peterson Trios begleitet. Auch hier wieder ein für sich sprechender Titel, der keines Kommentars bedarf, und eine vom Zuschauer als „intim und erotisch“⁴ empfundene Musik, die das Geschehen auf der Leinwand wiederum emotional verstärkt und eine ganz bestimmte Atmosphäre schafft. Diese wird vom Klingeln des Telefons unterbrochen. Bill geht zur Stereoanlage, schaltet die Musik aus (die damit, wie schon in der Anfangssequenz ins On überführt und zum Teil der Handlung wird) und nimmt Alice‘ Anruf entgegen.

Auf seinem weiteren Streifzug durch die Stadt kommt Bill am Sonata-Café vorbei und geht hinein, weil dort Nick Nightingale mit seiner Band spielt. Als Bill die Bar betritt, ist gerade der Song „If I had you“ zu hören, wiederum ein Kommentar zu Bills Seelenleben. Als sich Bill und Nick dann gemeinsam an einen Tisch setzen, sich ein Gespräch über Nicks geheime Spielorte entwickelt und Bill von Nick das Paßwort FIDELIO erfährt, hört man im Hintergrund den Song „Blame it on my touch“. Dieser Titel läßt sich im Kontext der Filmhandlung so deuten, daß Nick das Bindeglied zwischen Bill und dem, was ihm später passiert (Maskenball) ist. Von ihm erhält Bill das Paßwort und die Adresse. Nick könnte also im Nachhinein sagen: „Blame it on my touch, Bill!“

⁴ vgl. Protokoll der Sitzung des Seminars vom 16.5.2000 (Protokoll von Undine Czarnetzki und Britta von der Heide) im Anhang

In der folgenden Filmsequenz, in der Bill sich Kostüm und Maske für den Ball leiht, ist erneut keine Musik zu hören. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers gehört ganz dem Dialog zwischen Bill und Milich.

Bill fährt nun mit dem Taxi zur Villa Somerton, wo der Maskenball stattfindet. Unterwegs hat er ein drittes Phantasiebild (Alice und der Marineoffizier), wiederum unterlegt von Jocelyn Pooks „Naval Officer“. Die Musik, die wie die insgesamt fünf Phantasiebilder als Einheit durchkomponiert ist, steigert sich langsam in ihrer Dramaturgie. Das ‚Seufzer-Motiv‘ der sich abwärts bewegenden Melodie in den Streichern wird stärker.

Bills Ankunft in der Villa Somerton wird nicht durch Musik unterlegt.

Es folgt die zentrale Sequenz des Films mit der vielzitierten Orgienszene.

Zunächst beobachtet Bill das Treiben der Versammlung. Musikalisch gestaltet (von „unterlegt“ kann man in diesem Fall wohl nicht mehr sprechen, da die Musik integraler Bestandteil der Handlung ist) wird die Szene durch eine weitere Originalkomposition Jocelyn Pooks für den Film, das mystische und geheimnisvolle, von spirituellen Orgelklängen getragene, sphärische „Masked Ball“, das die seltsam statische, furchteinflößende Massenszene mit den vielen maskierten Gestalten wunderbar mitträgt. Andreas Kilb schreibt: „Eine Orgel, von Bills Freund Nick Nightingale [...] bedient, streut gespenstische Klänge in den Raum.“⁵

Die folgende Szene, in der Bill durch eine unbekannte Schöne gewarnt wird, verzichtet zugunsten des wichtigen Dialogs wieder auf Musik.

Bills anschließender Gang durch die ‚Räume der Lust‘ (jene bereits erwähnte Orgienszene) bringt mit Jocelyn Pooks „Migrations“ eine hypnotische, dem Geschehen rhythmisch angepaßte Musik, die den Eindruck einer opernartigen Inszenierung (Stichwort: FIDELIO) noch verstärkt.

Die erneute Warnung Bills durch die unbekannte Schöne wird (jetzt wieder ironisch) kommentiert durch die aus dem Hintergrund klingende Band-Nummer „Strangers in the night“. In diesem Fall dürfte aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades (besonders der Frank Sinatra-Interpretation) dieses Songs nahezu jeder Zuschauer die ironische Anspielung sofort begreifen. Inhaltlich funktioniert der Titel auch noch auf einer anderen Ebene: Bill wird in diesem Moment angeblich von dem Taxifahrer verlangt, der draußen auf ihn wartet – ein weiterer ‚Stranger in the night‘.

Bills nun folgende Demaskierung vor dem Tribunal wird musikalisch begleitet vom wahrscheinlich wichtigsten, dem dritten Leitmotiv des Films, der „Musica Ricercata II

⁵ Kilb, Andreas,/Rainer Rother u.a.: Stanley Kubrick, Berlin, Dieter Bertz Verlag, 1999

(Mesto, rigido e ceremoniale) des 1923 geborenen ungarischen Komponisten György Ligeti, des Lieblingskomponisten Stanley Kubricks.

Über Ligeti, der nach dem Ungarn-Aufstand 1956 seine Heimat verließ und seit 1973 in Hamburg lebt und an der dortigen Musikhochschule lehrt, heißt es im Lexikon „Meilensteine der Musik“⁶ (Band 3, S. 252): „Tatsächlich behält Ligeti die Musik der Vergangenheit im Sinn, wenn auch kaum anders als etwa durch Assoziationen zu Wörtern, Farben, Begebenheiten, wenn er seine stets experimentelle Musik schreibt. Klangflächentechnik und mikropolyphone Kompositionsweise sind die Hauptwörter einer kompositorischen Arbeit, die Ligeti [...] behutsam fortentwickelt und damit ein für die spröde Rezeption zeitgenössischer Musik außerordentlich starkes Echo erhält.“ (Anm.: polyphon=mehrstimmig)

Vor diesem Hintergrund ist es nicht weiter erstaunlich, daß Kubrick die Musik Ligetis gerne in seinen Filmen einsetzte, so z.B. in „2001 – Odyssee im Weltraum“. Ihr assoziativer Charakter kommt auch in „Eyes Wide Shut“ sehr schön zur Geltung. Die spartanischen Klavierklänge der „Musica Ricercata II“ machen die Gefahr, in der sich Bill (scheinbar) befindet, physisch spürbar. Bei Georg Seeßlen heißt es dazu: „So wenig bedarf es also, sagt uns Kubricks Film, um eine Ehe, mehr noch: um eine Person aus dem Gleichgewicht zu bringen. Und so viel geschieht aus diesem Zerfallsprozeß heraus, unter vielem anderen löst sich daraus das Piano-Motiv, in dem ein gemein wider-harmonischer, großartiger Ton wiederkehrt, und obwohl man den musikalischen Regelverstoß stets erwartet, ist man doch jedesmal von neuem überrascht, alarmiert und – zumindest wenn man einiges von den Zumutungen der modernen Kunst und Musik verarbeitet hat – bezaubert.“⁷

Andreas Kilb kommentiert: „Die Szene, in der Tom Cruise ergriffen und zu den düsteren Klavierklängen von György Ligetis Musica Ricercata II vor das Gericht der Masken geführt wird, ist ein inszenatorisches Meisterwerk.“⁸

Das, was bei Seeßlen und Kilb als „wider-harmonisch“ bzw. „düster“ empfunden wird, resultiert aus der Kompositionsmethode Ligetis. In diesem Fall komponiert er strenggenommen sogar nicht einmal mehr polyphon. Zwar gibt es zwei Stimmen (gespielt von der rechten und linken Hand des Pianisten), diese spielen jedoch die gleichen Töne – nur in unterschiedlichen Oktaven. Durch den großen Tonabstand zwischen den beiden Oktaven

⁶ Neunzig, Hans A. (Hrsg.): Meilensteine der Musik (Herausgegeben in drei Bänden von Hans A. Neunzig), Dortmund, Harenberg Kommunikation Verlags- und Mediengesellschaft mbH & Co. KG, 1991

⁷ Seeßlen, Georg/Fernand Jung u.a.: Stanley Kubrick und seine Filme, Marburg, Schüren Verlag, 1999 (S.293/294)

⁸ Kilb, Andreas/Rainer Rother u.a.: Stanley Kubrick, Berlin, Dieter Bertz Verlag, 1999 (S. 245)

entsteht der Effekt, den Kilb als „düster“ bezeichnet. „Wider-harmonisch“, wie Seeßlen behauptet, ist die Komposition im streng musikalischen Sinn jedoch nicht, da sie keine Dissonanzen enthält, sondern lediglich durch ihren großen Tonumfang, die minimalistische Kompositionsmethode Ligetis sowie ‚einzeln stehenbleibende‘, durch Mark und Bein gehende Töne diesen Eindruck vermittelt. Im landläufigen Sinn kann sie also durchaus als nicht harmonisch empfunden werden, obwohl sie es im musikalischen Sinn nicht ist. Dies würde zum Inhalt der Filmszene (eine Gefahr, die für Bill gar keine ist) passen.

Nach diesem längeren Exkurs zum wichtigsten Leitmotiv des Films nun zurück zur Chronologie der Sequenzen:

Zurück im Apartment der Harfords, weckt Bill seine Frau, die laut träumt. Alice erzählt ihrem Mann auf dessen Drängen hin ihren erotischen Traum, was musikalisch von einer weiteren Komposition Jocelyn Pooks („The Dream“) untermalt wird, die Alice‘ Aufregung und ihr Gefühlschaos durch (diesmal wirklich) dissonante Streicherfiguren illustriert.

Am nächsten Morgen macht sich Bill auf die Suche nach Nick. Als er ihn im geschlossenen Sonata-Cafè nicht findet, erkundigt er sich in Gillespie’s Coffee Shop. Dort läuft gerade der Titel „I want a boy for christmas“. (Es ist kurz vor Weihnachten.)

Es folgen zwei Sequenzen ohne Musik. Erstens Bills Gespräch mit dem schwulen Hotelangestellten, von dem er erfährt, daß Nick abgereist ist. Zweitens seine Unterhaltung mit Milich, dem er die geliehenen Sachen zurückbringt – und der das Fehlen der Maske bemerkt. Beide Sequenzen leben von den Dialogen. Daher keine Musik.

In der nächsten Sequenz wird Bill in seiner Praxis gezeigt. Wieder hat er ein Phantasiebild von Alice und dem Marineoffizier, das vierte. Jocelyn Pooks Musik „Naval Officer“ steigert sich weiter.

Bill sagt alle Termine ab und fährt nochmals zur Villa Somerton, wo er, abermals untermalt von der unheilschwangeren Musik Ligetis, die schriftliche Warnung erhält, keine weiteren Nachforschungen anzustellen. Die „Musica Ricercata II“ symbolisiert eindeutig Gefahr. Wieder daheim, bleibt Bill nur kurz bei Alice und Helena, wo er sich an Alice‘ Traum erinnert und gleich darauf noch einmal in die Praxis fährt. (Keine Musik.)

Dort denkt er nach und hat das fünfte und letzte Phantasiebild von Alice und dem Marineoffizier. Analog zur Filmhandlung erreicht auch Jocelyn Pooks Komposition „Naval Officer“ ihren dramatischen Höhepunkt. Bill wählt Marion Nathansons Nummer und legt auf, als er die Stimme ihres Beinahe-Ehemanns Carl hört. Während dieser Szene und der Paralleleinstellung mit Carl am Telefon ist keine Musik zu hören.

Bill macht sich auf den Weg zu Domino, der er ein Geschenk bringen will. Von deren Mitbewohnerin Sally erfährt er, daß Domino HIV-positiv ist und verläßt bald darauf die Wohnung der beiden. Auch während dieses Dialogs ist keine Musik zu hören.

Als Bill nun wieder durch die nächtliche Stadt streift, bemerkt er, daß er beschattet wird. Er sucht vergeblich nach einem Taxi und kauft eine Zeitung. Dazu läuft die Ligeti-Musik, die dem aufmerksamen Zuschauer sofort signalisiert, daß erstens (eine zumindest potentielle) Gefahr droht und daß zweitens Bills Verfolger vermutlich irgendetwas mit den Maskierten zu tun hat.

In Sharky's Café liest Bill die Zeitung, die er sich soeben gekauft hat. Dazu läuft im Hintergrund das „Requiem K 626, Rex Tremendae“ von Wolfgang Amadeus Mozart, das den Zuschauer darauf vorbereitet, gleich mit einem Todesfall konfrontiert zu werden. Auch hier ist die Funktion der Musik also wieder assoziativ. Und tatsächlich: Bill (und mit ihm der Zuschauer) liest die Schlagzeile: ‚Überdosis: Ex-Miss in Hotel gefunden‘. Dazu wieder die Ligeti-Musik (Assoziation: Maskenball).

Bill macht sich auf den Weg ins Krankenhaus, die Musik begleitet ihn bis an die Rezeption. Dort erfährt er vom Tod der Ex-Miss Amanda Curran, die Musik ist verstummt. In der Leichenhalle glaubt er in der Toten die unbekannte Schöne aus der Villa Somerton wiederzuerkennen. Er beugt sich über sie und will sie küssen. Dazu hört man das romantische Klavierstück „Nuages gris“ (Graue Wolken) von Franz Liszt, ein weiterer ‚sprechender‘ Titel. Auf dem Flur wird Bill telefonisch zu Victor Ziegler gebeten. (Keine Musik.)

In der Ziegler-Villa kommt es zum finalen Streitgespräch zwischen Ziegler und Bill, in dessen Verlauf Bill (und mit ihm der Zuschauer) über die wahren Hintergründe der Ereignisse in der Villa Somerton und des Todes der Ex-Miss informiert wird. Auch dieser letzte, lange und entscheidende Dialog wird nicht von Musik untermalt.

Wieder daheim, entdeckt Bill neben der schlafenden Alice die verlorene Maske (Ligeti-Musik) und verspricht unter Tränen, ihr alles zu erzählen.

Die nächste Sequenz zeigt das Ehepaar Harford am nächsten Morgen. Beide sitzen schweigend im Wohnzimmer, Alice weint. (Keine Musik.)

Gemeinsam mit ihrer Tochter Helena gehen die beiden in ein Spielwarengeschäft, um Weihnachtseinkäufe zu machen. Hier spielt die letzte Filmsequenz.

Alice, Bill und Helena schlendern durch die Auslagen. Im Hintergrund läuft das Lied „Wien, du Stadt meiner Träume“, eine Anspielung auf Freud. Alice und Bill führen ein Gespräch über Zukunft, Traum und Realität (keine Musik mehr) und beschließen, ihre gemeinsame Zukunft in die Hand zu nehmen.

Es folgt der Abspann mit dem schon erwähnten Shostakovich-Walzer. Der Kreis schließt sich, der Film ist zuende, die Musik symbolisiert die Rückkehr zur Normalität.

4. Die musikalischen Leitmotive des Films

Nachdem ich den Einsatz der Musik in den einzelnen Szenen nun ausführlich beschrieben habe, möchte ich noch einmal näher auf die musikalischen Leitmotive des Films und deren Funktion eingehen. Aus meiner Sicht sind es folgende drei Musiken (wiederum in chronologischer Reihenfolge), denen man einen Leitmotiv-Charakter zusprechen kann:

MUSIK	FUNKTION
a) Dmitri Shostakovich: Waltz 2 from Jazz Suite	<ul style="list-style-type: none"> - symbolisiert Alltag/Normalität - begleitet Alice und Bill - bereitet den Zuschauer musikalisch auf den Ball vor
b) Jocelyn Pook: „Naval Officer“	<ul style="list-style-type: none"> - begleitet Bills Phantasiebilder - illustriert Bills innere Befindlichkeit - kündigt in einer Szene das Phantasiebild musikalisch an
b) Györgi Ligeti: Musica Ricercata II (Zentrales Leitmotiv)	<ul style="list-style-type: none"> - symbolisiert (potentielle) Gefahr - ist assoziativ mit dem Maskenball/den Maskierten/Bills Enttarnung verknüpft

Neben diesen drei Leitmotiven ist noch Chris Isaaks Song „Baby did a bad bad Thing“ als wichtiges musikalisches Motiv zu nennen. Ich würde ihn von seiner Funktion her jedoch eher in eine Reihe mit den Big-Band-Jazz-Klassikern stellen, da er (wie diese) das Geschehen auf der Leinwand ironisch kommentiert. Außerdem kommt er nur in einer (wenn auch zentralen) Stelle des Films vor, was Leitmotivcharakter ausschließt.

Gleiches gilt für die anderen Originalkompositionen Jocelyn Pooks. Diese dienen der emotionalen Verstärkung der zentralen Szenen des Films (Versammlung der Maskierten/Orgienszene/Alice' Traum), deren opernartige Inszenierung sie musikalisch perfekt umsetzen. Aus diesem Grunde dürfte Kubrick für diese Szenen extra eine noch nicht veröffentlichte neue Musik in Auftrag gegeben haben.

Zur ironischen Kommentierung der übrigen Szenen hat er sich an (allerdings sehr sorgfältig ausgesuchte) Klassiker aus dem Jazz-Bereich (für die Szenen, in denen der Tod eine Rolle spielt: aus dem Bereich der Klassik/Romantik) gehalten.

Die zentralen Dialoge hält er bewußt frei von Musik.

5. Allgemeine Anmerkungen zum Thema Filmmusik

Zum besseren Verständnis der unterschiedlichen Funktionen von Filmmusik hier noch einige allgemeine Anmerkungen:

Zwar handelt es sich bei dem Film „Eyes Wide Shut“ um keinen Thriller im klassischen Sinn, er enthält jedoch einige Szenen, in denen auf gewisse Thrill-Effekte hin inszeniert wurde (z.B. die Orgienszene oder Bills schriftliche Verwarnung am Tor der Villa Somerton).

Als musikalische Mittel zur Gestaltung von Thrill nennen Helga de la Motte-Haber und Hans Emons unter anderem:⁹

- Ostinato (kurze, häufig wiederholte musikalische Figuren)
- Dissonanzen („schräge“ Harmonien, Tritonus, Chromatik [d.h. Linien aus Halbtonschritten], komplexe Akkorde, Cluster [mehrere benachbarte Töne gleichzeitig])
- Extreme, vor allem sehr tiefe Lagen
- Unerbittlicher „Beat“, ähnlich dem Herzschlag
- Crescendo (lauter werden), Sforzato (plötzlich laut beginnen, aber sofort leise werden)
- Instrumente mit grellen Klangfarben, viele Pauken, Spieltechniken wie z.B. Tremolo („zittern“, z.B. bewegen Streicher ihren Bogen so schnell wie möglich hin und her)

Anhand dieser Liste läßt sich verdeutlichen, daß einige dieser Stilmittel durchaus auch in „Eyes Wide Shut“ eingesetzt werden. So hört man in Ligetis Leitmotiv ostinate Chromatiklinien (also immer wiederkehrende Halbtonschritte) in extremen Lagen und grelle

⁹ vollständige Liste in: de la Motte-Haber, Helga/Hans Emons: Filmmusik, München, Carl Hanser Verlag, 1980

Klangfarben, womit gleich mehrere der eben genannten Kategorien abgedeckt wären. Und in Jocelyn Pooks Kompositionen finden sich sowohl komplexe Akkorde und Cluster (Orgelpart in „Masked Ball“) als auch Crescendi und Dissonanzen.

Diese Beispiele sollen verdeutlichen, daß Kubrick „Eyes Wide Shut“ nicht nur sehr traditionell inszeniert hat, sondern daß auch der Einsatz der Musik in weiten Teilen dem üblichen Gebrauch von Filmmusik entspricht.

Man muß allerdings zugestehen, daß sowohl die Inszenierung als auch der Einsatz der Musik sehr kunstvoll sind.

6. Abschließende Betrachtung/Bewertung

Die Beschäftigung mit der Musik in „Eyes Wide Shut“ hat sich als sehr reizvolles und ergiebiges Thema erwiesen. Die Untersuchung brachte zahlreiche interessante Verbindungen zwischen Musik und Handlung auf verschiedenen Ebenen zutage und erwies sich als immer wieder sehr überraschend. Sehr schnell wurde ein roter Faden erkennbar, die ersten Hypothesen erhärteten sich und konnten mehr und mehr untermauert werden.

Alles in allem eine kurzweilige Arbeit.

7. Literaturliste

de la Motte-Haber, Helga/Hans Emons: Filmmusik, München, Carl Hanser Verlag, 1980

Kilb, Andreas/Rainer Rother u.a.: Stanley Kubrick, Berlin, Dieter Bertz Verlag, 1999

Kubrick, Stanley/Frederic Raphael: Eyes Wide Shut (Arthur Schnitzler: Traumnovelle), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999

Neunzig, Hans A. (Hrsg.): Meilensteine der Musik (Herausgegeben in drei Bänden von Hans A. Neunzig), Dortmund, Harenberg Kommunikation Verlags- und Mediengesellschaft mbH & Co. KG, 1991

Seeßlen, Georg/Fernand Jung u.a.: Stanley Kubrick und seine Filme, Marburg, Schüren Verlag, 1999

8. Der Soundtrack

Music from the Motion Picture „Eyes Wide Shut“

Warner Sunset/Reprise Records

CD 9362474502

Anhang