

Senta Siewert

# Entgrenzungsfilme

Jugend, Musik, Affekt, Gedächtnis.  
Eine pragmatische Poetik zeitgenössischer  
europäischer Filme

**SCHÜREN**

# Inhalt

|   |    |
|---|----|
| <b>Einleitung</b>   | 9  |
| <b>Teil I Historisch-theoretische Grundlagen</b>  | 16 |
| <b>1 Erläuterung der methodischen Vorgehensweise und Vorstellung des theoretischen Ansatzes</b>                         | 19 |
| 1.1 Pragmatische Poetik mit Fokus auf Musik   | 19 |
| 1.2 Musik und Film: Stand der Forschung   | 22 |
| 1.3 Musikalität und Rhythmus  | 33 |
| 1.4 Musik und Affekt  | 35 |
| 1.5 Musik und Gedächtnis  | 42 |
| 1.6 Zusammenfassung und Ausblick  | 45 |
| <b>2 Historischer Rekurs: Pop im Kino der 1960er Jahre</b>  | 47 |
| 2.1 Filmwirtschaft und Technik  | 47 |
| 2.2 Popkultur und Jugend in Europa  | 52 |
| 2.3 Pop im europäischen Film  | 56 |
| 2.3.1. Peter Whitehead und Richard Lester   | 57 |
| 2.3.2 Jean-Luc Godard   | 59 |
| 2.3.3 Donald Cammell / Nicholas Roeg und Stanley Kubrick  | 63 |
| 2.3.4 Wim Wenders und Rainer Werner Fassbinder  | 69 |
| 2.4 Zusammenfassung und Ausblick  | 73 |
| <b>3 Transformationen in Film, Musik, Technik, Pop und Ästhetik als Bedingungen für das Kino seit den 1990er Jahren</b> | 77 |
| 3.1 Filmwirtschaft  | 77 |
| 3.2 Film und Musik: analog und digital  | 80 |

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 3.3 | Dolby und Sound-Design  | 89  |
| 3.4 | Fankultur und Clubkultur                                      | 93  |
| 3.5 | Videoclip-Ästhetik  | 99  |
| 3.6 | Pastiche  | 103 |
| 3.7 | Sampling  | 106 |
| 3.8 | Zusammenfassung von Teil I und Vorschlag eines Analysemodells | 107 |

## Teil II Fallstudien westeuropäischer Entgrenzungsfilme der Jahrtausendwende 110

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 4     | <b>Britische Filme</b>                                   | 115 |
| 4.1   | <b>TRAINSPOTTING</b>                                     | 115 |
| 4.1.1 | Branding   | 115 |
| 4.1.2 | Stimme und Stimmung / Post-Punk                          | 118 |
| 4.1.3 | Rausch und Bewusstseinerweiterung                        | 121 |
| 4.1.4 | Räume der Entgrenzung                                    | 123 |
| 4.1.5 | Exkurs und Parallelen zu A CLOCKWORK ORANGE              | 125 |
| 4.2   | <b>24 HOUR PARTY PEOPLE</b>                              | 126 |
| 4.2.1 | Punk / New Wave  | 127 |
| 4.2.2 | Feedback / Material-Mix / Adaption                       | 128 |
| 4.2.3 | Acid House und Rave                                      | 131 |
| 4.2.4 | Hörlust / <i>jouissance</i>                              | 133 |
| 4.3   | <b>VELVET GOLDMINE</b>                                   | 134 |
| 4.3.1 | Glamrock   | 135 |
| 4.3.2 | Verführungsstrategien / Popstar / Fan / Identitätsmuster | 136 |
| 4.3.3 | Einbeziehung des Zuschauers                              | 143 |
| 4.4   | <b>Vergleich der Protagonistentypen</b>                  | 144 |
| 4.5   | <b>Zusammenfassung</b>                                   | 148 |
| 5     | <b>Französische Filme</b>                                | 150 |
| 5.1   | <b>LA HAINE</b>  | 154 |
| 5.1.1 | Revolte / Musik als Legitimation für Gewalt              | 154 |
| 5.1.2 | Hip-Hop / Cut 'n' Mix / <i>métissage</i>                 | 155 |
| 5.1.3 | Ghettoisierung und Jugendsprache                         | 157 |
| 5.2   | <b>CLUBBED TO DEATH</b>                                  | 159 |
| 5.2.1 | Techno, Körper, Tanz, Affekt                             | 160 |
| 5.2.2 | «Haptisches Hören»                                       | 162 |
| 5.2.3 | Musikhören als kollektives Ereignis                      | 164 |
| 5.3   | <b>DANS PARIS</b>  | 166 |
| 5.3.1 | <i>Mélange</i> der Musikstile                            | 166 |
| 5.3.2 | <i>Déjà-entendu</i> / <i>déjà-joui</i>                   | 167 |

|          |  |     |
|----------|--|-----|
| 5.3.3    | Cinephil / Audiophil   | 169 |
| 5.3.4    | Chansons / Musical-Einlagen  | 170 |
| 5.3.5    | Exkurs und Parallelen zur Nouvelle Vague und THE DREAMERS            | 172 |
| 5.4      | <b>LA SCIENCE DES RÊVES</b>  | 175 |
| 5.4.1    | Erträumte Musik  | 175 |
| 5.4.2    | Musikvideoclip-Zitate  | 177 |
| 5.5      | <b>Zusammenfassung</b>   | 179 |
| <b>6</b> | <b>Deutsche Filme</b>  | 181 |
| 6.1      | <b>LOLA RENNT</b>  | 183 |
| 6.1.1    | Technotrack und Zeitlichkeit   | 183 |
| 6.1.3    | Bricolage, Pastiche und Sampling-Montage                             | 188 |
| 6.1.3    | Intervall und Heterotopie  | 193 |
| 6.2      | <b>SONNENALLEE</b>   | 196 |
| 6.2.1    | Ost-West-Tonbrücke der Rocksongs                                     | 197 |
| 6.2.2    | Original und Kopie   | 198 |
| 6.2.3    | Entgrenzungen im Grenzgebiet   | 199 |
| 6.3      | <b>VERSCHWENDE DEINE JUGEND</b>                                      | 201 |
| 6.3.1    | Musik als Maßeinheit / Neue Deutsche Welle                           | 203 |
| 6.3.2    | Dolby und Affekt   | 201 |
| 6.3.3    | Musikmanager und Popjournalisten                                     | 205 |
| 6.3.4    | Subkultur und Mainstream   | 206 |
| 6.4      | <b>GEGEN DIE WAND</b>  | 209 |
| 6.4.1    | Transkultureller Soundtrack  | 211 |
| 6.4.2    | Musik als Kommunikationsbrücke und Schmerzverstärker                 | 213 |
| 6.4.3    | Ekstatisches Leiden  | 215 |
| 6.4.4    | Exkurs und Parallelen zu IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN                 | 217 |
| 6.5      | <b>Zusammenfassung</b>   | 220 |
| <b>7</b> | <b>Vergleich der britischen, französischen und deutschen Filme</b>   | 225 |
| 7.1      | Produktion – Entgrenzung von Film- und Musikindustrie                | 226 |
| 7.2      | Ästhetik – Entgrenzung von Bild und Ton                              | 228 |
| 7.3      | Rezeption – Entgrenzung von Film und Zuschauer                       | 229 |
| 7.4      | Narration – Entgrenzung von diegetischer und extradiegetischer Musik | 234 |
| 7.5      | Transnationales Kino   | 237 |
| 7.6      | Schlussfolgerung   | 240 |
|          | <b>Anhang</b>  | 243 |
|          | Liste europäischer Entgrenzungsfilme                                 | 243 |
|          | Bibliografie   | 247 |
|          | Dank   | 262 |

# Einleitung

Seit Mitte der 1990er Jahre sind im europäischen Film spürbar neue Akzente zu finden: Junge rebellierende Protagonisten, getrieben von mitreißender Musik, werden durch eine dynamische Ästhetik in Szene gesetzt.<sup>1</sup> In *TRAINSPOTTING* läuft Renton zur Musik von Iggy Pop durch Edinburgh, Vinz in *LA HAINE* (HASS) zu einem gesampelten Lied von NTM, KRS1 und Edith Piaf durch die Vororte von Paris und Lola in *LOLA RENNT* zur Musik von Thomas D. durch Berlin. Der Rhythmus der Musik und die Dynamik der Bilder peitschen die Protagonisten voran und beschleunigen den Puls der Zuschauer. Diese europäischen Filme lassen den Rhythmus der Zeit, in der sie spielen, spürbar werden. Sie haben national wie international eine Welle der Begeisterung ausgelöst. Ein Hauptthema der Filme ist ein «In-der-Musik-Leben», bei dem unterschiedliche Jugendkulturen audiovisuell inszeniert werden. Ferner zeichnen sie sich durch Grenzüberschreitungen und jugendliches Aufbegehren aus sowie durch eine innovative Verwendung unterschiedlicher Rhythmen, Dynamiken und Intensitäten und einen speziellen Einsatz von zumeist präexistenter Pop-/Rock-Musik. Diese und von ihnen inspirierte Filme werden deshalb fortan unter dem Begriff *Entgrenzungsfilm* gefasst.<sup>2</sup>

Als vergleichende Studie im europäischen Kontext umfasst das vorliegende Buch britische, französische und deutsche Filme aus dem Untersuchungszeitraum von 1995 bis 2006. Eine wegweisende Position nimmt der Film *LA HAINE* (Mathieu Kassovitz) ein, der Impulse für eine neuartige Filmästhetik setzt. Was *LA HAINE* im Jahr 1995 beginnt, führen *TRAINSPOTTING* (Danny Boyle) 1996 und *LOLA RENNT* (Tom Tykwer) 1998 fort. Diese Filme überschreiten in ihrer Wirkung bis heute

- 1 Zur Erleichterung des Leseflusses wird fortan die neutrale Schreibweise von «Protagonisten» und «Zuschauern» gewählt, die weibliche Protagonistinnen und Zuschauerinnen mit einbezieht.
- 2 Der Begriff wird im Verlauf des Buches genauer bestimmt.

die nationalen Grenzen und verhalfen den jeweiligen Filmländern zum Zeitpunkt ihres jeweiligen Erscheinens (erstmals seit den späten 1960er Jahren) wieder zu größerer internationaler Anerkennung.

Als Entgrenzungsfilme zeichnen sie sich durch eine auf den Musikkhythmus ausgerichtete Ästhetik aus. Da der Fokus in filmwissenschaftlichen Analysetheorien zumeist auf die Bildebene gelenkt wird, für die Analyse der ausgewählten Filme jedoch ebenso ein Verständnis für musikalische und rhythmische Strukturen notwendig ist, werden im Folgenden Konzepte aus musikwissenschaftlichen Ansätzen hinzugezogen, da gerade die musikalische, also emotionale Ebene des Films eine Herausforderung für die Filmwissenschaft darstellt. Es werden hier deshalb fachspezifische Diskurstraditionen beschrieben und unter Rückgriff auf aktuelle, spezifisch film- und musikwissenschaftliche Forschungstendenzen eine eigenständige, neue theoretisch-methodische Richtung aufgezeigt. Die hier eingenommene Perspektive stellt – unter Berücksichtigung der für die *Cultural Studies* ebenfalls maßgeblichen Problemstellungen – einen Brückenschlag zwischen Filmwissenschaft und Musikwissenschaft dar und leistet somit einen Beitrag zur gegenseitigen Annäherung zweier sonst weniger aufeinander bezogener Disziplinen. Gewissermaßen wird in der Auseinandersetzung mit den Filmen die analytische Perspektive umgedreht, der Musikebene wird so besondere Aufmerksamkeit zuteil.

Am Beispiel des vielleicht bekanntesten Films aus dem ausgewählten Korpus TRAINSPOTTING wird deutlich, dass sich ein Entgrenzungsfilm sowohl auf Filme des nationalen britischen Kinos bezieht als auch auf europäische, internationale bzw. transnationale Filme und sogar auf Musikvideos. Der Musik-Soundtrack von TRAINSPOTTING besteht aus Rocksongs der 1970er Jahre und Dance Songs der 1990er Jahre, die entweder aktuell in den Clubs gespielt oder für den Film neu komponiert wurden. Im Film überlagern sich verschiedene Musikstile, und präexistente Lieder werden mit neu komponierten vermischt. Schon die Eröffnungssequenz verdeutlicht, welche perzeptuellen und erworbenen historisch-referenziellen Kompetenzen Kinozuschauer haben müssen, um einen solchen Film der 1990er Jahre zur Gänze begreifen zu können. Hierbei ist besonders auffällig, dass das amerikanische Lied *Lust for Life* (1977) von Iggy Pop das Zeitmaß der Eingangssequenz bestimmt und zusätzlich den Rhythmus, das Tempo der Szene sowie den Schnittrhythmus des Bildes. Der Liedtext konkurriert auf der Tonebene mit dem rhythmisch gesprochenen Monolog, es entstehen so Harmonien und Dissonanzen. Das Lied, das aus den 1970er Jahren stammt, lässt darüber hinaus die Atmosphäre einer vergangenen Ära mitschwingen und trägt somit Konnotationen wie Exzess und Rebellion, die der Sänger Iggy Pop verkörpert, in sich. Mit den kodifizierten Bedeutungen und Assoziationen steht das Lied in Bezug zur Subjektivität der Zuschauer, da diese es meist bereits vor der Filmerfahrung aus einem alltäglichen Zusammenhang kennen. Die Erfahrung der Zuschauer – die mit der körperlichen Erfahrung des Tanzens in Verbindung gebracht werden kann – ist eine direkt affektiv verkörperte Erfahrung, in

der die Musik eine zeitliche Dimension in sich trägt, die nicht chronologisch zu verstehen ist, sondern in der Vergangenheit und Gegenwart übereinander liegen. Neben der körperlichen Erinnerung wird der Zuschauer durch somatische Impulse während der Filmrezeption gegenwärtig direkt affiziert, der schnelle Rhythmus der Musik erhöht die Pulsfrequenz. Der Ausschnitt aus der Filmbeschreibung von TRAINSPOTTING verdeutlicht, dass zur Analyse der Entgrenzungsfilme von einem Verstehen ausgegangen werden muss, welches nicht mehr nur über Bilder funktioniert. Es bedeutet für die Entgrenzungsfilme, dass sie nicht nur als Bild-Kunst oder als Text zu verstehen sind, sondern auch in ihrer musikalisch-affektiven Strukturierung, da im Rezeptionsraum des Kinos die Schwingungen des Tons und der Musik das Potenzial haben, direkt in den Körper der Zuschauer einzudringen. Der Klang spricht die Emotionen an, selbst ohne die wörtlichen Elemente der Liedtexte. Die Musik kann als kraftvolles Mittel für die Umstrukturierung der affektiven Beziehung zwischen Film und Zuschauer gesehen werden, und somit vermag sie eine Art von Gegenwärtigkeit und Präsenz zu vermitteln. In ästhetischer Hinsicht ist darüber hinaus hervorzuheben, dass die Entgrenzungsfilme sich sogar einer Logik der Musik verschrieben haben, die aus Intervallen besteht, wobei gewöhnlich die Dauer eines Liedes das Zeitmaß einer Szene vorgibt und nicht mehr, wie in anderen Filmen, ein Handlungsort eine Szene bestimmt.

Zur genauen Analyse der Entgrenzungsfilme wird im Folgenden eine neue Methode entwickelt, die hier als «pragmatischen Poetik» bezeichnet wird. Neben der Untersuchung ästhetischer (poetischer) Aspekte wird demnach auch auf ökonomische (pragmatische) Besonderheiten wie beispielsweise die Vermarktung der Filme eingegangen, da Synergien von Musikindustrie und Filmindustrie eine entscheidende Rolle für die Realisierung der ausgewählten Filmprojekte spielen. Auch Veränderungen der Filmförderung seit Mitte der 1990er Jahre, infolge der Entstehung der Europäischen Union, werden in ihrem Einfluss auf die Filme bedacht. Mit Großbritannien, Frankreich und Deutschland sind hier drei große, wirtschaftlich starke Filmländer exemplarisch ausgewählt worden.<sup>3</sup> Die Methode der pragmatischen Poetik als neu entwickelter Zugang wird zudem dahingehend konkretisiert, dass anstelle einer allein auf den Produzenten gerichteten Poetik des Bildes eine auf den Rezipienten gerichtete pragmatische Poetik der Musik vorgeschlagen wird.

In dem ersten theoretischen Teil des Buches wird im ersten Kapitel zunächst eine einstweilige Begriffsbestimmung für die ausgewählten Filme vorgenommen, die sich aufgrund ihrer Thematik, Ästhetik und Ökonomie als Entgrenzungsfilme fassen lassen. Im Folgenden werden theoretische Arbeiten aus Filmwissenschaft, Musikwissenschaft, Soziologie und Kulturwissenschaft eingeführt, um genauer

3 Zur gleichen Zeit sind in europäischen Nachbarländern ebenfalls Entgrenzungsfilme entstanden, der Übersicht halber wird hier jedoch auf die drei wirtschaftlich stärksten Länder eingegangen.

die folgenden Themen behandeln zu können, die einen wesentlichen Bestandteil der ästhetischen, poetischen Analysen ausmachen: Musik, Rhythmus, Affekt und Erinnerung. Die anstehenden Filmanalysen lassen sich in Verbindung setzen mit theoretischen Konzepten, wie beispielsweise solche zu «filmmusikalischen Codes» (Claudia Gorbman), «verkörperter Erfahrung» (Tia DeNora) und «*peak experiences*» (Gabrielsson), die u. a. in dem Kapitel vorgestellt werden.

Als Bezugspunkt für Entgrenzungsfilme der Jahrtausendwende folgt im zweiten Kapitel eine Darstellung der Transformationen von Filmwirtschaft, Technik und Pop bis zu den 1970er Jahren. Daran schließt sich eine filmhistorische Kontextualisierung an, in Form eines Exkurses in die Zeit der ersten west-europäischen Nachkriegsfilmbewegungen der 1960er Jahre (British New Wave, Nouvelle Vague und Neuer Deutscher Film), als ebenfalls Filme entstanden, in denen vorwiegend Jugendliche als Protagonisten dominierten, und in denen Popmusik gleichfalls eine entscheidende Rolle spielte, sowohl für die Protagonisten selbst als auch für die Evozierung eines Zeitgefühls und allgemein für den Rhythmus der Filme. Hierfür werden Filme von Richard Lester, Peter Whitehead, Nicolas Roeg / Donald Cammell, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard, Wim Wenders und Rainer Werner Fassbinder vorgestellt. Wie im vorliegenden Buch gezeigt werden wird, knüpfen die Entgrenzungsfilme der Jahrtausendwende in ihrem Erfolg und ihrer Ästhetik an die Filme der 1960er Jahre-Filme an.

Im dritten Kapitel werden Neuerungen seit den 1960er Jahren beschrieben: Veränderungen in der Filmwirtschaft, technische Besonderheiten wie die Digitalisierung, die Einführung von Dolby und Sound-Design, der Wandel in der Fan- und Clubkultur, die Auseinandersetzung mit der Videoclip-Ästhetik sowie die ästhetischen Verfahren Pastiche und Sampling. Am Ende des ersten Teils des Buches wird ein Analysemodell vorgeschlagen, das in Bezug zu den Entgrenzungsfilmen der Jahrtausendwende eingesetzt werden soll.

Der zweite analytische Teil des Buches widmet sich in drei ausführlichen Kapiteln den britischen (Kapitel 4), französischen (Kapitel 5) und deutschen (Kapitel 6) Entgrenzungsfilmen der Jahrtausendwende. Da filmhistorische und intermediale Referenzen mit einbezogen werden, findet hier die Methode der pragmatischen Poetik in besonderem Maße ihre Anwendung. In jedem Kapitel erfolgt deshalb ein Vergleich zu ausgewählten Filmen aus den 1960er Jahren, um die Entgrenzungsfilme zu kontextualisieren. Die Auswahl der Entgrenzungsfilme ist nicht rein zufällig, sie reflektiert verschiedene Transformationen einer Entgrenzung, die im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Musikstilen stehen, welche wiederum einen Effekt auf die jeweilige Filmästhetik und Vermarktung haben. Aus jeder der drei größten europäischen Filmnationen wird zunächst der erste international erfolgreichste Film hervorgehoben, der für eine neue künstlerische Bewegung in der jeweiligen Filmnation gesorgt hat. Diesen Analysen folgen für jedes Land

jeweils weitere detaillierte Analysen von Nachfolgefilmen. Der engere Untersuchungskorpus umfasst europäische Filme aus Großbritannien: TRAINSPOTTING (Danny Boyle, 1996), VELVET GOLDMINE (Todd Haynes, 1998), 24 HOUR PARTY PEOPLE (Michael Winterbottom, 2002); aus Frankreich: LA HAINE (HASS; Mathieu Kassovitz, 1995), CLUBBED TO DEATH (LOLA; Yolande Zauberman, 1996), THE DREAMERS (DIE TRÄUMER; Bernardo Bertolucci, 2003), DANS PARIS (Christophe Honoré, 2006), LA SCIENCE DES RÊVES (ANLEITUNG ZUM TRÄUMEN; Michel Gondry, 2006); aus Deutschland: LOLA RENNT (Tom Tykwer, 1998), SONNENALLEE (Leander Haußmann, 1999), VERSCHWENDE DEINE JUGEND (Benjamin Quabeck, 2003) und GEGEN DIE WAND (Fatih Akin, 2004).<sup>4</sup>

Alle hier genannten Filme geben jeweils einen Einblick in verschiedene Jugend-  
szenen und führen ästhetische Verfahrensweisen vor, die mit der dazugehörigen  
Musikrichtung in Verbindung stehen. Zudem trägt die Auswahl der Filme zentralen  
Musikstilen im europäischen Entgrenzungsfilm Rechnung: Sie reichen von  
Punk, New Wave, Glam Rock, Alternative Rock, Dance Musik, Techno, Independent  
Musik über Hip-Hop bis hin zu komplizierteren Musik-Soundtracks, die auch den  
Migrationshintergrund der Protagonisten widerspiegeln (LA HAINE, GEGEN  
DIE WAND). Die Zuschauer dieser Entgrenzungsfilme werden in der vorliegenden  
Darstellung nicht nur als empirische Probanden verstanden, sondern als Adressaten  
des ästhetischen Diskurses angesehen, die sich durch ihre historisch-kulturelle  
Prägung auszeichnen.

Das abschließende siebte Kapitel dient als Vergleich der britischen, französischen  
und deutschen Entgrenzungsfilme in einem europäischen Kontext. Aspekte  
wie Produktion, Ästhetik, Rezeption, Narration und transnationales Kino in Bezug  
zur Entgrenzung werden zusammengefasst. Es stellt sich die Frage, ob zeitgenös-  
sische europäische Entgrenzungsfilme Auswirkungen auf Kategorien wie Ästhetik,  
Geografie, Geschichte, Politik und Autorenkino haben, die bislang traditionell ein  
nationales Kino gekennzeichnet haben. Am Ende des Buches geben die Ergebnisse  
der analytischen Studien Aufschlüsse über diese Frage, da in den Analysen der Ent-  
grenzungsfilme ein besonderes ästhetisches Gestaltungsprinzip und gemeinsame  
ökonomische Merkmale herausgearbeitet werden. Zur Erklärung der ästhetischen,  
affektiven und ökonomischen Besonderheiten der musikzentrierten Filme wird  
hier wieder auf vorher vorgestellte theoretische Konzepte Bezug genommen.

Meine Hypothese ist, dass die weitreichende Rezeption und der Erfolg der Ent-  
grenzungsfilme nicht nur auf die Tradition der jeweiligen nationalen Kinos zurück-  
zuführen sind, sondern vor allem auf eine internationale Popkultur. Obwohl sich  
die Filme nicht selten durch auffälliges Lokalkolorit auszeichnen, kann eher von  
Gemeinsamkeiten eines europäischen Kinos der Jahrtausendwende gesprochen

4 Im Anhang des vorliegenden Buches werden vergleichbare Filme zur Vervollständigung aufgelistet, die ebenfalls als Entgrenzungsfilme anzusehen sind.

## Einleitung

werden, als lediglich vom jeweils britischen, französischen und deutschen Kino. Der Grund dafür, so weiter meine hypothetische Annahme, liegt u. a. in der Ästhetik, Verwendung, Vermarktung und kulturübergreifenden affektiven Kraft der jeweiligen Filmmusik.