

Irina Gemsa

# Das Buch, der Film und der Bach

Zur Verwendung von Werken  
Johann Sebastian Bachs in  
Literaturverfilmungen

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Danksagung</b>	9
<b>Einleitung</b>	11
Fragestellung und Methode	11
Vorbemerkung	16
<b>1 Der beredte Mr. Bach – Ausgewählte Spezifika der Analyse von Barockmusik</b>	19
1.1 Zur Frage des Verstehens von Musik	19
1.2 Pythagoreisches Komma, Temperierte Stimmung und Tonartencharakteristik	22
1.3 Musikalisch–rhetorische Mittel und Symbolik der Intervall	24
1.4 Motivik, Periodik, Fortspinnungstypus	26
1.5 Konzert und Adagio – Satztypen in der Barockmusik	28
<b>2 Anstelle eines historischen Überblicks – Zur Kontinuität der Verwendung der Musik von Johann Sebastian Bach im Film</b>	29
2.1 Warum nicht Trompete, sondern Orgel? – Zur Intention dieses Kapitels	29
2.2 Zu <i>Tocatta con Fuga</i> , BWV 565, von Johann Sebastian Bach	34
2.3 Ein Jahrhundert Bach in Literaturverfilmungen	41
2.3.1 Der teuflische Mr. Bach – DR. JEKYLL UND MR. HYDE	41
2.3.2 Bach unter Wasser – 20.000 MEILEN UNTER DEM MEER	50

2.3.3	Bach in der Arena – ROLLERBALL	59
2.3.4	Der missbrauchte Mr. Bach – MINORITY REPORT	70
<b>3.</b>	<b>Filmlektüren</b>	<b>75</b>
3.1	Bach auf der Toilette – DIE KLAVIERSPIELERIN	75
3.1.1	Sinfonie der Verzweifelten – Inhalt	75
3.1.2	Von Jelinek zu Haneke – Roman und Film	77
3.1.3	Bürgerliche Abgründigkeit – Figurencharakteristik	82
3.1.4	Spinne im Nest – Figurenkonstellation	100
3.1.5	Alle Türen führen nach Hause – Narrative Struktur	102
3.1.6	Musik am Spieß – Musik von Bach in Roman und Film DIE KLAVIERSPIELERIN	113
3.1.7	Horror frisst Humor – Filmwirkung – Kontexte – Diskurse	132
3.2	Bach auf der Alm – DIE WAND	140
3.2.1	Einsamkeit hinter Glas – Inhalt	140
3.2.2	Von Haushofer zu Pölsler I – Roman und Film	143
3.2.3	Nicht mehr und noch nicht – Figurencharakteristik	154
3.2.4	Leben neben dem Tod – Figurenkonstellation	169
3.2.5	(K)Ein Ausweg – Narrative Struktur	173
3.2.6	Musikalischer Kontext zur Musik von Bach	180
3.2.7	Musik im Kopf – Musik von Bach im Film DIE WAND	186
3.2.8	Emanzipation und Demut – Filmwirkung – Kontexte – Diskurse	204
3.3	Bach und das Geheimnis – WIR TÖTEN STELLA	212
3.3.1	Schicksal ohne Ausweg – Inhalt	212
3.3.2	Von Haushofer zu Pölsler II – Novelle und Film	213
3.3.3	Stern im Nebel – Figurencharakteristik	217
3.3.4	Die Sonne im Kühlschrank – Figurenkonstellation	226
3.3.5	Blick durchs Schlüsselloch – Narrative Struktur	231
3.3.6	Tanz in den Tod – Musik von Bach im Film WIR TÖTEN STELLA	237
3.3.7	AccessoireaufderOberfläche – Filmwirkung – Kontexte – Diskurse	254
3.4	Zwischen Franc und Rubel – DAS GELD	258
3.4.1	Sprachlose Einsamkeit – Inhalt	258
3.4.2	Von Tolstoi zu Bresson – Erzählung und Film	260
3.4.3	Jeder lebt für sich allein – Figurencharakteristik	262
3.4.4	Klassengesellschaft – Figurenkonstellation	266
3.4.5	Ein Reigen der Gewalt – Narrative Struktur	268
3.4.6	Gut ist auch böse, böse auch gut – Musik von Bach im Film DAS GELD	270
3.4.7	Die Komplexität der Schlichtheit – Filmwirkung – Kontexte – Diskurse	279

3.5	Nichts ist, wie es scheint – DER TALENTIERTE MR. RIPLEY	283
3.5.1	Mosaik der Täuschung – Inhalt	283
3.5.2	Von Highsmith zu Minghella – Roman und Film	285
3.5.3	Glänzendes Nichts – Figurencharakteristik	289
3.5.4	Magnetische Abgründe – Figurenkonstellation	293
3.5.5	Von Mord zu Mord – Narrative Struktur	293
3.5.6	Verrat – Musik von Bach im Film DER TALENTIERTE MR. RIPLEY	297
3.5.7	Manipulation ohne Ende – Filmwirkung – Kontexte – Diskurse	312
3.6	Bach in der Fremde – AUSWEITUNG DER KAMPFZONE	317
3.6.1	Männer unter sich – Inhalt	317
3.6.2	Von Houellebecq zu... Houellebecq – Roman und Film	320
3.6.3	Viel Rauch um nichts – Figurencharakteristik und Figurenkonstellation	321
3.6.4	Verirrung in der Kampfzone – Narrative Struktur	325
3.6.5	Bach und die Ironie – Musik von Bach im Film AUSWEITUNG DER KAMPFZONE	327
3.6.6	Ouvertüre zum Erfolg – Filmwirkung – Kontexte – Diskurse	335
<b>4</b>	<b>Bachs <i>Goldberg-Variationen</i>, BWV 988, als Filmmusik</b>	<b>337</b>
4.1	Zur Intention des Kapitels	337
4.2	Zur <i>Clavierübung IV</i> , BWV 988, speziell der «Aria» zu Beginn und Ende	339
4.2.1	Zweck des Zyklus – hübsche Legende und nüchterne Realität	339
4.2.2	Einordnung und Bedeutsamkeit der <i>Goldberg-Variationen</i> im Gesamtwerk Bachs	341
4.2.3	Musikalische Eigenschaften der «Aria»	342
4.2.4	Überblick – «Aria» und «Variationen» im Gesamtzusammenhang	345
4.3	Bach und kein Ende	347
4.3.1	Bach in Trümmern – DER ENGLISCHE PATIENT	347
4.3.2	Bach in der Katastrophe – DER SCHREI DER EULE	352
4.3.3	Bach im All – SOLARIS	355
4.3.4	Bach im Käfig – DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER	361
4.3.5	Bach auf Tralfamadore – SCHLACHTHOF 5 ODER DER KINDERKREUZZUG	368
<b>5</b>	<b>Zusammenfassung, Fazit und Ausblick</b>	<b>375</b>

<b>6 Anhang</b>	383
6.1 Sequenzprotokolle zu ausgewählten Filmen	383
6.2 Verzeichnis der Filme	406
6.3 Verzeichnis der Musikwerke	409
6.4 Verzeichnis der Primärliteratur	412
6.5 Verzeichnis der Sekundärmaterialien	415
6.6 Verzeichnis der Kunstwerke	447
6.7 Verzeichnis der Abbildungen und Noten	448
6.8 Personenverzeichnis	450
6.9 Verzeichnis der Abkürzungen	453

# Einleitung

## Fragestellung und Methode

Seb. Bach hielt Beethoven sehr in Ehren; nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen, wegen seines unendlichen unausschöpfbaren Reichthums von Toncombinationen und Harmonien.<sup>1</sup>

Was von Bach nicht vorhergesehen werden konnte, ist der neue Bedeutungszusammenhang, in den seine Musik seit Entstehung des Mediums Film gestellt wird und in dem sie, wie zu seinen Lebzeiten, wieder im positivsten Sinne Gebrauchswert bekommt und auf diese Weise aus musealen zurück in heutige, lebendige Zusammenhänge geholt wird. So können dem berühmten, von Freudenberg überlieferten Zitat Beethovens zu den «Harmonien» und «Tastencombinationen» Bachs noch ganz allgemein die Funktionen der Filmmusik hinzugefügt werden, die in «unausschöpfbare[m] Reichthum[...]» in filmischen Zusammenhängen seiner Musik innewohnen und die aus ihm, ohne dies blasphemisch zu meinen, einen hervorragenden Filmmusikkomponisten machen.

Eine Literaturverfilmung vereinigt in sich filmisches und literarisches Erzählen, und wenn Musik dazu kommt, ist davon auszugehen, dass filmische, literarische und musikalische Kunst einander ergänzen. Aus dieser Annahme ergibt sich folgende konkrete Fragestellung, auf die in diesem Buch Antworten ge-

.....  
1 Freudenberg 1870, S. 42.

sucht werden: Welche Rolle, genauer welche semantischen, syntaktischen und tektonischen Funktionen, kann die Musik von Johann Sebastian Bach in diesem erwartbaren Beziehungsgeflecht spielen bzw. übernehmen, und welche Erkenntnisse kann eine wissensbasierte Interpretation in dieser Hinsicht liefern?

Die Auswahl der Filme erfolgt unter verschiedenen Gesichtspunkten, die in unterschiedlichem Maße mehrere oder nur einzelne Filme gleichzeitig betreffen.

Zuerst steht natürlich das Ziel, Literaturverfilmungen zu untersuchen, die Musik von Johann Sebastian Bach enthalten. Dabei sollen die enthaltenen Stücke möglichst verschiedenen Genres entstammen; es sollen Instrumental- und Vokalwerke dabei sein, Werke für verschiedene Instrumente, Orchester usw., um zu untersuchen, welche vielfältigen Funktionen Bachs Musik im Film erfüllen kann.

Dafür wurden Filme ausgesucht, die besonders viele Stücke von Bach enthalten, z. B. *DIE WAND* (A 2012) und *WIR TÖTEN STELLA* (A 2017)<sup>2</sup> und die zusätzlich noch in inhaltlichem Bezug zueinanderstehen. Andere Filme enthalten nur ein Werk von Bach und auch davon nur einen Auszug, z. B. *DAS GELD* (F 1981) und *AUSWEITUNG DER KAMPFZONE* (F 1999).<sup>3</sup> Hier stellt sich folgende konkrete Frage:

Kann das jeweilige Stück von Bach über die jeweilige Filmszene hinaus bedeutsam sein? Und wenn ja, wie und warum?

Besonders herausfordernd erscheinen Filme, deren literarische Vorlagen schon Bezug auf Musik von Bach nehmen. Als Beispiel ist der Film *DIE KLAVIERSPIELERIN* (A/F 2001) zu nennen. Hieraus ergibt sich die Frage:

Nimmt sich ein Regisseur bei der filmischen Realisierung diesbezüglich Freiheiten? Und wenn ja, welche? Welche eigenen interpretierenden Sichtweisen fügt er mit der Musik dem Plot hinzu?

Außerdem sollten einige der untersuchten Filme einerseits möglichst nah bei ihrer literarischen Vorlage bleiben. Dazu gehören insbesondere die Filme *DIE KLAVIERSPIELERIN* (A/F 2001), *DIE WAND* (A 2012), *WIR TÖTEN STELLA* (A 2017), *DER TALENTIERTE MR. RIPLEY* (USA 1999), *AUSWEITUNG DER KAMPFZONE* (F 1999)<sup>4</sup>, weil die literaturtheoretische Interpretation dann auch für die Interpretation der filmischen Umsetzung vermutlich deutlichere Relevanz besitzt.

.....  
2 Vgl. Kap. 3.2.7 «Musik im Kopf – Musik von Bach im Film *DIE WAND*» & 3.3.6 «Tanz in den Tod – Musik von Bach im Film *WIR TÖTEN STELLA*».

3 Vgl. Kap. 3.5.6 «Verrat – Musik von Bach im Film *DER TALENTIERTE MR. RIPLEY*» & 3.6.5 «Bach und die Ironie – Musik von Bach im Film *AUSWEITUNG DER KAMPFZONE*».

4 Vgl. Kap. 3.1.2 «Von Jelinek zu Haneke – Roman und Film»; 3.2.2 «Von Haushofer zu Pölsler I – Roman und Film»; 3.3.2 «Von Haushofer zu Pölsler II – Novelle und Film»; 3.5.2 «Von Highsmith zu Minghella – Roman und Film» & 3.6.2 «Von Houellebecq zu ... Houellebecq – Roman und Film».

Andererseits gibt es auch interessante Filme, die inhaltlich weiter von ihrer Vorlage entfernt sind, z. B. den Film *DAS GELD* (F 1981) nach dem Text *Der gefälschte Kupon* von Leo Tolstoi.<sup>5</sup> Hier stellt sich folgende Frage:

In welcher Beziehung kann die Musik von Bach eventuell zur literarischen Vorlage, aber auch zur filmischen Interpretation durch den Regisseur Robert Bresson stehen?

Weiterhin wurden Filme ausgewählt unter dem Gesichtspunkt eines Werkes von Johann Sebastian Bach. In Kapitel 2 widmet sich die Analyse Filmen, die *Toccatà con Fuga*, BWV 565, enthalten, in Kapitel 4 sind es die *Goldberg-Variationen*, BWV 988.

Hier ergibt sich die Frage:

Lassen sich durch die musikalische Gemeinsamkeit der Filme mediatisierende Funktionen der Musik Bachs erkennen und mit welcher Begründung?

Des Weiteren spielte die Literarizität der Vorlagen eine Rolle, aber auch die Qualität der Filme. Beinahe alle Werke sind preisgekrönt, stammen jedoch mindestens von namhaften Autorinnen und Autoren und Regisseuren.

Um der Frage nach der Rolle nachzugehen, die Bachs Musik in Literaturverfilmungen mit dem ihnen eigenen Beziehungsgeflecht Buch-Film spielen kann, wurde eine eigene Methode<sup>6</sup> entwickelt, um Film und literarische Vorlage aufeinander zu beziehen und dann zu schauen, inwiefern die Musik erhellend und interpretierend in Bezug auf beide zu verstehen sein kann.

Da sich die Methoden der Filmanalyse aus denen der Literaturanalyse entwickelt haben, ist es möglich, literarische Vorlage und filmische Adaption unter ähnlichen Gesichtspunkten zu analysieren und die gegenseitig interpretierenden Beziehungen herauszuarbeiten. Zu dieser Vorgehensweise führt Schaudig aus:

Die Medialadaptionen werden als privilegiert geäußerte Interpretation betrachtet, so dass sich auf der Erkenntnis aus text- und medienspezifischen sowie inter- und transtextuellen Beobachtungen sowohl fundierte Aussagen zum Tiefenverständnis eines Werkkomplexes (Primärtext und dessen Adaptionen) treffen als auch ästhetisch verallgemeinerbare Positionen zu Fragen der Medialität gewinnen lassen.<sup>7</sup>

---

5 Tolstoi 1990, vgl. Kap. 3.4.2 «Von Tolstoi zu Bresson – Erzählung und Film».

6 Wie wichtig es ist, eine eigene Analysemethode entsprechend der eigenen Fragestellung zu entwickeln, betont auch Thompson. Thompson 1995, S. 25.

7 Schaudig 2002, S. 224 f.



Ausgehend von dieser Prämisse werden literarische Vorlage und fertiger Film interpretierend aufeinander bezogen, um anschließend die Rolle der Musik in diesem Werkkomplex zu beschreiben und zu interpretieren.

«Interpretation bedeutet kognizieren»<sup>8</sup>, behauptet Bordwell, und ist damit eine legitime Strategie, filmische Strukturen und die Absicht, in der sie angelegt und realisiert wurden, zu verstehen.

Konkret stellt sich also folgende analyseleitende Frage:

Welche Eigenschaften der Musik ermöglichen es, Interpretationsansätze zu unterstützen, Themen, die in der Textvorlage angelegt sind, aber in den Bildern, Dialogen, sonstigen Geräuschen oder Klängen keine oder wenig Berücksichtigung fanden, an die Oberfläche zu holen oder tatsächlich zu ergänzen, und zwar mit der ihr innewohnenden Eigenschaft musikalisch Inhalte zu transportieren?

Besonders zu betonen ist in diesem Zusammenhang der Fakt, dass Barockmusik mit einem eigenen, dekodierbaren Vokabular ausgestattet ist und nach eigenen, zusätzlich zu den üblichen Methoden der Musikanalyse sehr aussagekräftigen Kriterien analysier- und interpretierbar ist.<sup>9</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden:

Ziel des Buches ist es, filmisches, literarisches und musikalisches Erzählen aufeinander zu beziehen, um neue, ergänzende Bedeutungen aufzuzeigen und erfahrbar zu machen, die durch die Verwendung der Musik Bachs entstehen. Denn je mehr ein Auditorium weiß, desto mehr hört, sieht und versteht es auch.

Die Prämissen, von denen ich in der Analyse der musikalischen Funktion i. w. S. von Bachs Musik in Literaturverfilmungen ausgehe, lauten:

- Musik von Bach kann als Filmmusik dem Film eine zusätzliche, deskriptive, charakterisierende Bedeutungs- und Aussageebene hinzufügen, also semantische Funktionen erfüllen.
- Musik von Bach erfüllt im Film syntaktische Funktionen, d. h. sie kann ihn auf akustischer Ebene strukturieren, beispielsweise durch Verwendung in Vor- und Abspann.
- Musik von Bach erfüllt im Film tektonische Funktionen. Sie kann z. B. als Titelmusik auf ein bestimmtes Filmgenre vorausdeuten, was auch bedeutet, dass sie für mediatisierende Funktionen geeignet ist.

---

8 Bordwell 1992, S. 23.

9 Vgl. Kap. 1 «Der beredete Mr. Bach – Zu ausgewählten Spezifika der Analyse von Barockmusik».

- Musik von Bach kann die Erkenntnisleistung des Auditoriums während der Rezeption unterstützen und lenken.
- Musik von Bach kann zur gegenseitigen Interpretation von Literaturvorlage und fertigem Film beitragen und beispielsweise abstrakten Aussagen der Literaturvorlage zur Konkretisierung verhelfen.
- Filmemacher setzen Musik von Johann Sebastian Bach in ihren Filmen ein und können erwarten, dass sie aufgrund historisch gewachsener Konventionen und trotz des zeitlichen Abstandes zwischen ihrer Entstehung und der aktuellen Präsentationssituationen von heutigen Auditorien je nach dem Ausprägungsgrad ihres musikalischen Vorwissens verstanden und entschlüsselt wird.

Im ersten Kapitel des Buches erkläre ich Besonderheiten der Musik von Johann Sebastian Bach, insbesondere in ihrem Gebrauch als Filmmusik.

Kapitel 2 gibt einen historischen Überblick über die Verwendung von Bachs Musik in Literaturverfilmungen und stellt dabei Bachs *Tocatta con Fuga*, BWV 565, als roten Faden in den Mittelpunkt der Analyse.

Es korrespondiert bezüglich seines Aufbaus mit Kapitel 4, das einen Ausblick auf weiterführende Untersuchungen unter eventuell gleicher oder erweiterter Fragestellung gibt. Das gemeinsame Merkmal der hier betrachteten Filme sind Bachs *Goldberg-Variationen*, BWV 988.

Kapitel 3 endlich ist der Kern dieses Buches und widmet sich ausführlichen, breit aufgestellten Filmlektüren. Sie beginnen immer mit der Frage nach den Kernthemen von Vorlage und Film und danach, was vom Text im Film enthalten ist oder vom Regisseur gestrichen und was evtl. ergänzt, konkretisiert etc. wurde. Jede Lektüre enthält eine ausführliche Charakteristik der Figuren, eine Beschreibung der Figurenkonstellation und eine Analyse der narrativen Struktur des jeweiligen Films, bevor, bezogen auf alle bisherigen Analyseergebnisse, die Rolle der Musik untersucht wird. Die tiefgehenden Vorarbeiten erweisen sich als notwendig, da erst nach eingehender Analyse von Text und Film Strukturen, kommunikative Ebenen und weitere, verschiedenartige Bezüge zutage treten, vor deren Hintergrund die Bedeutung der Musik erst plausibel wird.