



Universität Würzburg

**Raum – Film – Sound – Performance**

Martin Zenck/Oliver Wiener

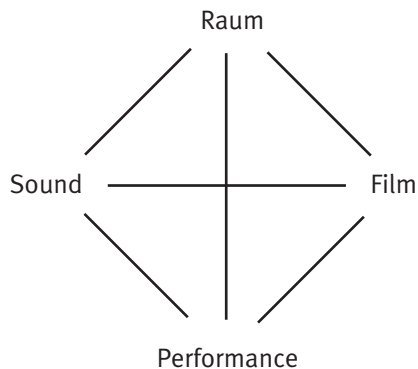
Seminar [MAE, Modul Musikästhetik]

zusammenfassendes Skript

## 1

Der Titel des Seminars ist erläuterungsbedürftig, da er kein eigentliches Seminarthema im herkömmlichen Sinne benennt sondern ein Begriffsviereck [Raum/Film/Sound/Performance] aufspannt, innerhalb dessen die Relationen der Begriffe zueinander am jeweiligen Beispiel einer konkreten Bestimmung oder Neuordnung bedürfen. Die Konstellation ist demnach kein stabiles Gebilde, sondern formiert ein Feld mit multiplen Grenzen und Perspektiven. Dementsprechend verfolgt der grafische Anteil der Darstellung auf dieser und den kommenden Seiten nicht den Anspruch einer Zementierung der begrifflichen Verhältnisse, sondern dient als hinterfragbarer (destruierbarer) Ausgangspunkt lediglich den Zweck einer ersten Orientierung.

Dieses Skript fasst die Diskussion nicht im Detail zusammen, sondern resümiert lediglich (an der Oberfläche) die besprochenen Gegenstände und Texte.

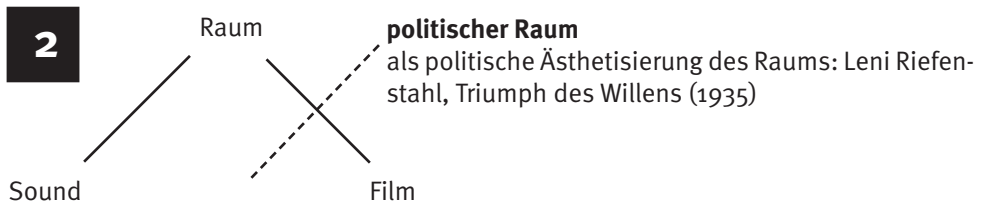


Entgegen dieser groben grafischen Orientierungsmatrix (Netz mit Vollstruktur) verhalten sich die Begriffe in keiner Weise ideal-symmetrisch zueinander. Zur Relevanz einer musikwissenschaftlich-musikästhetischen Diskussion darf kurz skizziert werden:

- a) **Raum** als aktuelles Paradigma zunächst der Soziologie (Raumsoziologie), dann der Kulturwissenschaften generell; Raum zugleich als grundlegende musikalische Wahrnehmungs- und Konstruktionskategorie.
- b) **Film** als dominierende intermediale Kunst- und Anschauungsform des 20. und 21. Jahrhunderts; synthetisierend in Bezug auf die drei anderen Begriffe; insofern eventuell Prüfstein für den Versuch einer gemeinsamen Theoriebildung (?).
- c) **Sound** als Überbegriff des Klingenden/Hörbaren, der eine Sprengung oder Aufweichung eines allzu engen Musikbegriffs ermöglicht, mit dem sich das Hörbare und seine Möglichkeiten in Raum/Film/Performance nicht adäquat erfassen ließen.
- d) **Performance**, einmal als Kunstform des 20./21. Jahrhunderts, ein andermal als Aspekt des Performativen, das von erstarrten substantialistischen Objektdefinitionen wegführt und auf die Signifikanz der jeweiligen Realisation/Situation des Objekts als Konstituens deutet.

## Leseanregungen

- Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001.
- Jörg Dünne und Stephan Günzel in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hrsgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006.
- Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main 2009.
- Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main 1987 [frz. Originalausgabe: *La poétique de l'espace*, Paris 1957].



Einstieg: Eingangssequenz und Aufmarsch aus Riefenstahls erstem Reichsparteitagfilm als Analyseobjekt für **filmische Raumerschließung**:

- a) Vehikel: Flugzeug, später Auto: Bewegungen; Verhältnis des dargestellten Subjekts um des Umfelds; Gestaltung des Umfelds durch die Bewegung und den Bildausschnitt (Cadre).
- b) Blicke auf die (Stadt-)Landschaft: unterschiedliche Strukturierungen in zunehmender Verdeutlichung. Zunächst die Fernsicht von oben (wolzig, schwammig, undeutlich), dann die Silhouetten, dann Aufsichten mit dem die Straßen unterstreichenden „Ornament der Masse“ (Prägung: Siegfried Kracauer, 1927); automobile Erschließung von urbanem Raum.
- c) Die Musik von Herbert Windt in atmosphärischer und zugleich agitatorischer Funktion: Musik dominiert durch Ausblendung oder extreme Minimierung des Alltags-Sounds; Aufmarschsignale zunehmend, aus einem ideal-verklärten symphonischen Potpourri von Nazi-Liedern (u.a. Horst-Wessel-Lied) heraus.

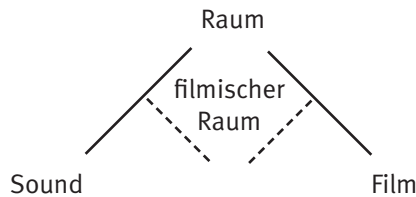
### Weiterführende Leseanregungen:

Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt 1984 [original: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*, Princeton 1947]. – **Zur Genese faschistischer Filmästhetik**  
 Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulte. Frankfurt am Main 2001. – **Kapitel zur Bedeutung des Automobils**

Parallelisierung mit „Matrix“ (1999).

- a) Sujet gesteuert über eine Variante des Superhelden, stark angereichert mit soteriologischen Inhalten (Superheld = Erlöser). Nebenbei impliziert: Frage nach faschistischen Formen der Raumdarstellung im modernen SF.
- b) Grundfragestellung des Films: was ist die wirkliche Wirklichkeit; bzw. wie täuschbar sind die Sinne. Hinweis auf Descartes und die Täuschbarkeit des Sehens der äußeren Welt.
- c) Der Film konstruiert unterschiedliche Parallelwelten, die durchlässig sind (Passagen: Telefon, Kabel/Nabel, passierbare Schnittstellen aller Art). Bedeutsam ist hierbei die unterschiedliche Glätte und Taktilität und damit die Spürbarkeit oder Empfindlichkeit des Körpers (rezeptiv); Körper sind je nach Welt unterschiedlich verletzlich.
- d) Der Film thematisiert die technische Medialität des Sehens an der Schlüsselstelle („Was ist die Matrix“): In die weiße Leinwand werden taktile Gegenstände oder bilder von hohem emotionalem Signalwert projiziert.
- e) Sound: Es gibt einen Matrix-Sound, der ein spezielles Design hat (Klänge von Gegenständen; Musik); Generaleffekt

### 3



### Grundlagen zum Raum im Film

Anne Goliot-Lété, *A travers le film et ses espaces*, in: Susanne Dürr und Almut Steinlein (Hrsg.), *Der Raum im Film – L'espace dans le film*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern usw. 2002, S. 13–23:

- 1) L'image[-mouvement]: Übergänge, legato staccato; Bild als Erscheinung (apparition)
- 2) **L'espace: André Gardies, L'espace au cinema, Paris 1993.** Raumreflexion fehlt in der Narratologie. Dazu gehört l'espace sonore. Bei ihm sechs Etappen:
  - a) L'Espace **plastique** de l'image en mouvement: Abstrakter Raum und seine Rhythmen: Planer Raum. Audiovisuelle Plastizität (Ton wesentlich dabei)
  - b) Le **champ**: espace imaginaire, tridimensionnel, Spiel gegen die Fläche der Leinwand. Es existiert kein champ sonore, der dem champ visuel äquivalent wäre. Für die Definition eines champ sonore bräuchten wir die Bestimmung eines cadre sonore (Rahmen). Wie von klanglichem Hintergrund und klanglichem Zusammenhang/Konsequenz/Logik sprechen (corollaire)?

Passage de l'espace plastique à l'espace iconique se fait sur le mode de l'ajout, non de la substitution. (16)

Nicht zu Verwechseln mit geometrischem Raum, sondern Feld des Sichtbaren. Pyramide von Gardies:

Spitze: espace diégétique

Mitte: Interieur, cache (Versteck)

Basis: Rahmen der Leinwand, evtl Fluchtpunkt

c) La **scène** filmique et le „grand champ“: mise en scène.

d) Le **lieu**: Der Ort. dimension temporelle kommt dazu, bei der passage vom grand champ zum lieu. Dabei:

d1) Le lieu et l'objet à **l'intérieur de l'image** (Ort bleibt eine construction imaginaire)

d2) Un lieu, des lieux, un **territoire**: typus iliade, typus odyssee; Netz der Orte; Vedute und kleiner Ort.

d3) Le lieu comme **architecture**: Exempel Shining. Anthropozentristische Ortskonstruktion. Vertrautes, wenig vertrautes.

e) La **topographie** ou géographie: Abhängig von der Narration. Relationen. Zonen. Brüche, Inkohärenzen.

f) **L'architecture du récit**: Proust verglich die Erzählung mit einer Kathedrale: Zeit wird Raum.

Gesamter Parcours: Vom plastischen Raum zur Architektur der Erzählung in sechs Etappen.

**Beispiel:** Szene aus *The Asphalt Jungle* von John Huston (1950)

Typus des Films nach Deleuze

**Leseempfehlung** für alle, die sich eingehender mit Film beschäftigen (Grundlagenliteratur): Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I.* Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main 1997 [= *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris (Les Editions de Minuit) 1983]; und ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Eglert, Frankfurt am Main 1997 [= *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris (Les Editions Minuit) 1985].

Partielle Analyse: Rolle des Interieurs (als Konstruktionsprinzip).

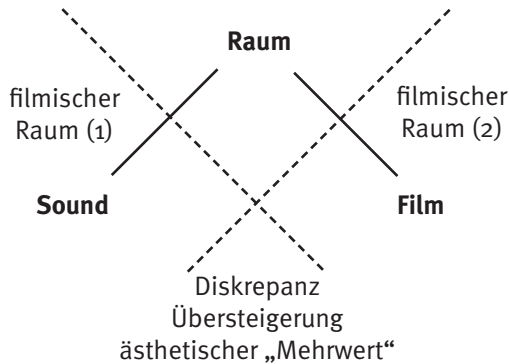
Wie funktioniert der Sound dieses Interieurs? Funktionale Unterscheidung zwischen Geräuschen, die nur der Plastizität des Bildes dienen, und solchen, die im Sinne von „Indizien“ zur semantischen Konstruktion der Narration beitragen (Beispiel Pin-Up-Kalender und Doc Riedenschneider: Rascheln).

Im Anschluss an d. Beispiel: Grundlagen zur Einstellung/Einstellungsgröße/Cadrage:

(a) Totale (long shot): Supertotale, Totale (Sonderform establishing shot), Halbtotale

(b) nahe Einstellung (close-up): Nah, Halbnah, Großaufnahme, Detail

## 4



### Überschreitungsmöglichkeiten von Raum im Film durch Sound und Ortversetzung

Beispiel: Jaques Tati, *Play Time* (1967)

(a) Möglichkeiten der Verselbständigung von Klang im Film im Sinne eines klinglichen Objekts.

Hierzu zwei Referate über:

Christian Metz, Aural Objects, in: Elisabeth Weis und John Belton (Hrsg.), *Theory and Practice of Film Sound*, New York (Columbia University Press), 1985, S. 154–161 [= dass., in: *Cinema/Sound*, Yale French Studies 60 (1980); ursprünglich als „Le perçu et le nommé, in: *Essais semiotiques*].

Michel Chion, [Michel Chion, *L'Audio-Vision*, Paris (Editions Nathan) 1990 (Teil 1, Kap. 2)]; vgl. auch ders., *Audio-Vision: Sound on Screen*, ed. and translated by Claudia Gorbman, New York (Columbia University Press) 1994, S. 25 ff. (Drei Arten des Hörens)

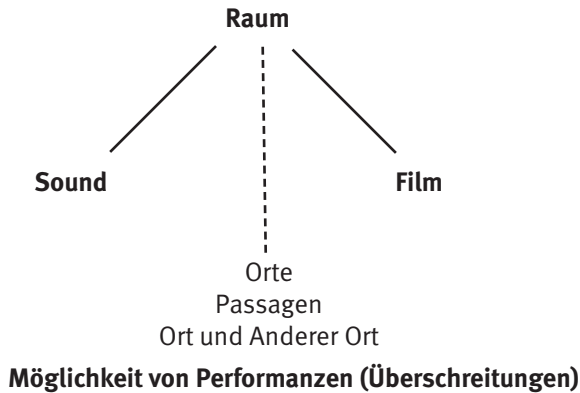
(b) Überschreitungsmöglichkeiten des Bildes durch Spiegel;

Diskussion von Velazquez, *Las Meninas*, in Anschluss an Foucault.

## 5

Übergang zur Diskussion von Foucault: Andere Orte:

Michel Foucault, *Von anderen Räumen* (1967), in: Jörg Dünne und Stephan Günzel in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hrsgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 317–329.



## Synopsis des Textes

### Geschichtlicher Abriss des Raums

Mittelalter: Raum der Lokalisierung      irreale Orte  
Kosmologische Ordnung der Orte im Raum  
[Topik: Lehre von den Orten]

Neuzeit: Raum der Ausdehnung  
Entdeckung eines offenen u.  
Unendlichen Raumes  
[nicht hierarchische oder zentrierte  
Topik]

20. Jahrhundert: Raum der Lage  
Raum in Form von Beziehungen zwischen Plätzen  
[Heterotopologie; vgl. geschichts-  
invariante Systematik in den  
Heterotopien u. Thematisierung der äußeren  
Räume im Gegensatz zu den inneren, imaginären  
und phantasmatischen Räumen, denen die Passagen  
zwischen Wissensformen und Wissensräumen gelten,  
die hier, von Foucault aus gesehen, zu den anderen,  
weil inneren Vorstellungs-Räumen gehören würden]  
Raum weder leerer noch auszufüllender wie ein  
Behälter, sondern diskreter und heterogener Raum

### Utopien    Heterotopien (Bestimmung nach 6 Grundsätzen)

**Spiegel** [Ort ohne Ort; Verbindungstelle zwischen Utopie u. Heterotopie]

reale Orte, aber auch Gegenorte, realisierte Utopien

6 Grundsätze, die die verschiedenen heterogenen Gegenorte beschreiben:  
diese bilden Konstanten aus, ohne universellen Geltungsanspruch

- I. Grundsatz, der unter der genannten Bedingung zwei Gruppen von Heterotopien ausbildet: die Krisen- und Abweichungsheterotopie  
[Gymnasium/Hochzeitsreise u. Gefängnis/Sanatorium]
- II. Grundsatz für das Entstehen und Bestehen von Gegenorten, die sich sich je nach zeitbedingter Funktionsweise verändern  
[Friedhof als Zentrum in der Stadt und dessen spätere Marginalisierung; heterochrone Heterotopie]
- III. Grundsatz Eigenschaft der Verbindung von Räumen, Plätzen, die eigentlich getrennte Orte sind, in dieser Heterotopie aber eine topische Einheit darstellen: synoptische Heterotopie  
[Theater: Darstellung von Orten auf der Bühne, die dem Ort der Darstellung im Theater ganz fremd sind; „Garten als die kleinste Parzelle der Welt“ und das Kino]
- IV. Grundsatz. Gegenorte, die durch Umbruchszeiten, der Verdichtung und Ephemerität der Zeit bestimmt sind: synchrone u. heterochrone Heterotopie  
[Friedhof, Museum, Fest]
- V. Grundsatz. Gegenorte der Ein- und Ausließung: inclusive u. exclusive Heterotopie  
[Gefängnis, Hammam, Motel]
- VI. Grundsatz. Gegenorte von vorübergehender oder bestehender Vollkommenheit als Korrektiv zu doch nicht so perfekten realen Räumen: illusionäre oder kompensatorische Heterotopie  
[Bordell, Jesuitenkolonien, Schiff]

## Rekurs auf Spiegel / andere Räume / Passagen

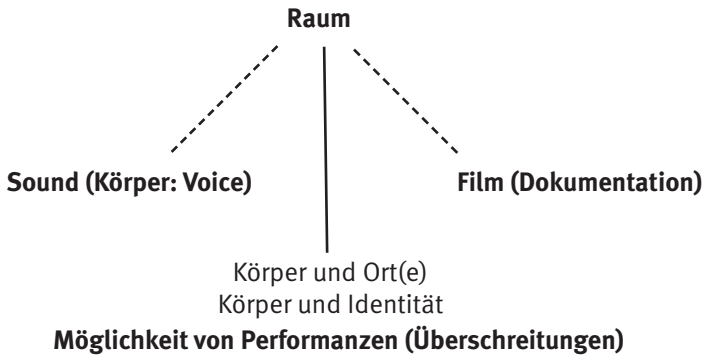
Teilanalyse von David Lynch, *Inland Empire* (2007):

Eingangsequenz, Hasenpartie, Durchgänge

Durchgänge nicht nur räumlicher Art, sondern zudem Durchgänge zwischen Genres. Zur Bestimmbarkeit oder Undeutlichkeit der Grenzen.

Rolle der Musik [Musik/Stille]: Bogen (passagenunterstützend), Stille (Novität von Situationen unterstützend)

## 6

**Performance**

Beispiele: **Marina Abramovic**. Verschiedene Dokumentationen von Performances

- (a) Abgrenzung vom schönen Körper des klassischen Tanzes
- (b) Vom Sinn der Darstellung des eigenen, häßlichen Körpers
- (c) Verdeutlichung am Beispiel des Hautritzens

Vertiefung anhand von „Freeing the Voice“ (Belgrad 1975)

Körpermusik der Glottis. Überanstrengung bis zum Verstummen der Stimme; Überführung der Präsenz in die Abwesenheit.

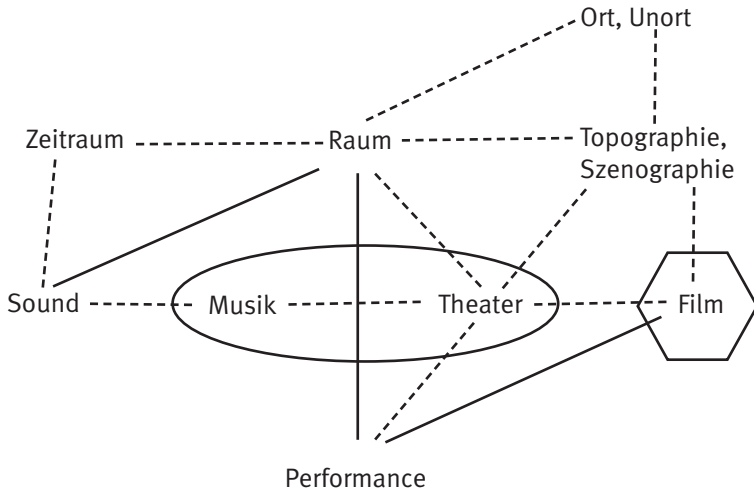
Lesetipp:

Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Michael Malkiewicz und Nicolai Reher: Freeing the Voice. Performance und Theatralisation, in: Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Hrsg.), Inszenierung von Authentizität, Tübingen und Basel (Francke) 2000, S. 47–57.

Dort auch: Problematisierung der Dokumentation: Film nur punktueller Wirklichkeitsausschnitt, hat lediglich die Bedeutung eines Zeugen/Zeignisses, dass Performance stattgefunden hat und worüber sie ging; keine wirkliche Möglichkeit der Repräsentation.



## 7



## Zusammenfassung der Diskussion

## Protokoll 1

Bei der Frage nach den Möglichkeiten der verbalen Vermittelbarkeit des Films wurden unterschiedliche Aspekte oder Ebenen seiner Konstruktion und ihrer (immer nur partiellen) Rezipierbarkeit entwickelt:

## 1) Narration des Films

a) die narrative Schicht (das was erzählt wird);

b) Personenkonstellationen:

aa) Wer? Tom Eddison, Gemeinde (Einer/Viele), Grace, Graces Vater und die Verbrecher; Innen/Aussen-Konstellation; daraus soziale Spannung (arm/reich), die mit Kostümen verdeutlicht wird; Machtverhältnisse (Fahrzeuge); Ist Tom ein adäquater Beobachter oder selbst nur Teil (Kompetenz)?

bb) Wieviele? Frage nach der Begrenzung: begrenzter Vorrat an Personen (im wesentlichen theaterartig, im Gegensatz zu narrativen Formen, bei denen die Figurenkonstellation tendenziell offen ist (Roman))

c) die konventionelle narrative Struktur, die in verallgemeinerter Form sich auf bekannte Modelle zu beziehen scheint (im wesentlichen an der Figur von Grace: Steigerung/Klimax; Umbruch/Peripetie: Steigerung der Erpressungsmechanismen; zunehmende Entwertungen von symbolischen Werten; Brüche von der Zurückhaltung zur Ausbeutung, von der psychischen zur körperlichen, sexuellen, schließlich kombinierten verdreifachten Gewalt; Weg vom symbolischen „Geschenk“ zum versklavten Objekt; soziale Perversion als Prozess);

d) die zeitliche „Verortung“?

- aa) wann spielt die Geschichte? USA nach der Wirtschaftskrise (visueller Index: Autos), vielleicht 1940er Jahre, auch Bilder im krass abgesetzten Abspann;
- bb) welcher Zeiträumen begrenzt die Erzählung?
- e) augenfällige Elemente einer geringen Konventionalität der filmischen Erzählung;
- aa) die Kapitelgliederung, die zunächst einmal keine explizite Szenengliederung darstellt; Hinweis auf Prosaformen des Erzählens (Roman des 18. Jahrhunderts: „Argumentum“)
- bb) die zweite Schicht über der Bild-Erzählung, die mit der erzählenden Stimme aus dem „Off“ bezeichnet ist (ebenfalls ironisch distanzierte Prosa);
- cc) die Reduktion auf ein Minimum an Requisiten, oder vielmehr die Abwesenheit greifbarer Dinge des Alltagslebens (siehe dazu unten: Medialität);
- dd) die Reduktion auf ein Minimum an gewohnter filmisch-räumlicher (illusionärer und illustrativer) Vorstrukturierung: Eine Art Bühne ohne Zuschauerraum (Zuschauerraum ist „überall“), das Auge des Betrachters (via Kamera) dringt ganz in die Bühne ein; es gibt ein abstraktes Innen und ein ebensolches Außen, wobei „innen“ nur die Aktionsfläche Stadt meint, „außen“ nur das nicht durch Gegenstände sondern nur durch Beleuchtungsintensität dargestellte Außerhalb der Bühne, ein alles sagendes Nichts (Extreme: schwarz oder weiß; Nebenassoziation Goya, Darstellung des Saturn: hintergrundlos); und hiermit wären wir bei der

## 2) Medialität des Films

- a) Der visuelle Raum (Blick): Kamera von oben (Kran), im Geschehen (Schulter-/Handkamera); Differenzierungen
- aa) Blick als Überblick (Aufsicht)
- bb) Blick als Durchsicht (Durch-Blick; Perspektive?)
- cc) Blick als Einstellung (s.o.; relative Ferne/Nähe, welche Zwischenstufen?)
- dd) Abwesenheit von Einsicht oder Einblick, da es keine eigentlichen Innenräume gibt, die nur temporär durch (cc) die Kamera-Einstellung gewährleistet sind (Bildbegrenzung als mögliche Raumbegrenzung?)
- ee) Überspitzung: Kontrolle (innere Kritik am Verfahren des filmischen Blicks);
- ff) blindes Sehen (innerer Blick, der Blinde: Szene dazu, Sehen des „Off“ oder des Nicht-Sichtbaren: Paradoxie, dass das außen anzusehende (Landschaft, das Blickgeformte) nicht gesehen wird, und doch imaginiert)
- b) Stadtplan (kartographisches Medium): Graphik und Film; Spielraum = beschrifteter Raum
- c) Szenographie als theatrale Technik: Theater
- d) Licht = Beleuchtung: einerseits
- d) Kamera in der Szene und Raumbegrenzung: Es fehlt aufgrund absenter Landschaft Perspektive (in mehrerer Hinsicht)
- d) Sound: Plastizität, die über die visuelle Erscheinung hinausgeht (Erzeugung einer besonderen Art von Präsenz durch ein Ungewichtiges von Visuellem und Auditivem)
- e) Musik, „extradiegetisch“, nicht aus dem im Bild Gezeigten direkt (im Sinne einer Quelle) erklärbar: Musik stellt abermals die Frage nach der Zeit (keine reale histori-

sche Zeit, sondern eine symbolische „historische“ Zeitschicht, interpretationsbedürftig). Funktionale Reste der Musik als „Verwandlungsmusik“ (Theater), vor allem an den Kapitelübergängen, wenngleich auf der „Bühne“ nichts verwandelt wird; Musik im Abspann (offen; dissonante Musik-Bildwirkung);

f) Musik, „diegetisch“, zu Beginn: Radio (für Musik, nicht für Nachrichten: rezeptive Abkopplung von der „Zeit“ und etwas „Sinnvollem“ von außen durch Toms Vater)

g) Körper: Darstellung (Grace/Tom/Gemeinde/Gangster): Körperliche Merkmale („Alabasterhände“; Bewegungen der Personen, Gesten (was ist eine Geste? Dispositionen:)), das „Freie“ und das Geduckte, das Zwinkern, der Blick in die Ferne, Stehen/Sitzen etc., jeweilige Bedeutung; Einschränkungen des Körpers; Dar- und Entstellungen des Körpers; Partialität des Blicks, Abschneidung & Verklärung (o. Stilisierung) in unterschiedlicher Funktion;

### 3) Schlüsselwörter (Interpretamente 1)

a) „Veranschaulichung“ (Tom): Technik Toms, der sich als Schriftsteller berufen fühlt, aber erst einen Erfahrungsraum finden muss, und letztlich auch einen Gegenstand: Offen bleibt daher die Frage „Veranschaulichung wovon?“ Als Ersatz betreibt Tom:

b) „moralische Aufrüstung“ (Erzähler), Konterkarrierung von a); Umschreibung des don-quichottesken Bezugs Toms zur Gemeinde von Dogville.

c) „Geschenk“: vermeintlich Strategie Toms als Erziehungsmaßnahme, de facto entleitet ihm die Kontrolle;

### 4) Assoziativität (Intertextualität) in unterschiedlicher Hinsicht (Interpretamente 2)

a) Eddison -> Edison (Erfinder, Thomas Alva; Glühbirne; Blick und Veranschaulichung; Beleuchtung)

b) Dogville = Hundekaff; das Hündische, Doppelnatur aus Bedrohung und Unterwerfung, vielleicht letztlich das offene Zeichen von Dogville

c) Moses: Moses und Aaron: braucht es eine „Veranschaulichung“ (Aaron-Strategie) oder genügt der unsichtbare Gott (Moses-Strategie)? Der Film als Exzess des Anschauungslosen (Alltagsgegenstände, der Gott der kleinen Dinge) und des Anschaulichen

d) Barockmusik und Aufklärung als Schlüsselepoche der Lichtmetapher: Das Leibnizsche Modell der Gnoseologie (Erkenntnistheorie), die metaphorisch primär visuell funktioniert

## Protokoll 2

I Die Erzählbarkeit der Geschichte/Handlung – das Aufbrechen der narrativen Struktur durch bildhafte oder symbolische Anspielungen

II Die scheinbar einfache Rahmenhandlung von Anfang und Ende: Auf- und Annahme einer Flüchtenden durch eine Dorfgemeinschaft – Rache der Geflüchteten und „Befreiten“ an dieser Dorfgemeinschaft. Grund: aus der freien Annahme wird immer mehr

eine Vereinnahmung der Flüchtenden bis hin zur körperlichen Ausbeutung ( durch aufgezwungene Arbeit bis hin zu vielfachen Vergewaltigungen) und Diffamierung

III Die Story und Parallelen zum populären oder zum amerikanischen Hollywood-Film (auch Frage nach der historischen Zeit, zu der der Film spielt): Klimaktische Form des Filmes mit Peripetie, eingeblendete Liebesgeschichte zwischen Grace und Tom?, die dann aber durch Tom selbst durch Gewaltanwendung verraten wird.

III Film und Landkarte: Blick von oben auf das Dorf wie auf eine gezeichnete Landkarte: Straßenzüge mit Beschriftungen, Häuser, Gebäude, Kirche etc.. Also Desillusionierung eines ansonsten im Film üblichen lebendigen, farbenfrohen Stadtbildes. Hier wird das Dorf zunächst nicht mit der Kamera und für das betrachtende Auge passiert, sondern von oben gezeigt: zunächst aus größerer Entfernung, dann heran gezoomt.

IV Die kunsthistorische Einschreibung der Kartographie: der kartographisch-wissenschaftliche Blick und der künstlerisch phantastische Blick auf die Welt (Vermeer, Der Geometer und der der Maler im Atelier; Parallele zur Bedeutung von Las Meninas von Velasquez bei Foucault: Verräumlichung des Bildes auch durch den Spiegel). Also hier nicht nur das bedeutsame Verhältnis von Photographie und Film (Antonioni, Jenseits der Wolken), sondern auch das produktive von Film und Malerei.

V Film und Theater: Beleuchtung wie auf der Szene durch Hell und Dunkel, keine realen, sondern künstliche Lichtverhältnisse. Die Begrenzung des Filmausschnitts durch die beleuchtete Szene, die ansonsten vom schwarzen Dunkel umfassen wird. Die Beschriftung der Szene durch Kreideskizzen, die Bäume, Sträucher und Straßenzüge markieren wie in der Szenographie des Theaters, bei der eben mit bestimmte Gegenstände und Gänge durch Klebestreifen am jeweiligen Ort fixiert werden. Unterschiede zur Guckkastenperspektive des Theaters, die zentralperspektivisch von vorne frontal verläuft. Hier im Film einmal der Blick von oben, dann der passagere Blick, der mit der Kamera und einer Person durch das Dorf zieht. An das epische Theater der Distanz von B. Brecht ist bei diesem Film oft erinnert worden. In der Tat ist weder die filmische noch die theatrale Szene dazu geeignet, Illusionen, Schein- und Gegenlandschaften zu produzieren, sondern gezeigt wird eine transparente Dorfgemeinschaft, der man durch die Wände (Glas oder keine) buchstäblich auf den Nabel schauen kann: also höchste Einsichten in die Realität der Dorfgemeinschaft. Auch bei den Gewaltszenen entsteht der Eindruck einer durchbrochene Intimität des jeweiligen Raums, weil die anderen Räume mit den in ihnen lebenden Menschen gezeigt werden: so als ob sie teilnahmslos zusehen würden.

VI Veranschaulichung (Grace) und Intuition (inneres Sehen: der Blinde und Geblendete). Daran anschließend zwei Figuren: der Hund Moses, der eigentlich am Schluß erschossen und ans Kreuz genagelt werden soll und Tom, der für seine Predigten immer nach der Ausschau von Veranschaulichung sucht. Also der biblische und musikthe-

atrale Gegensatz (Die Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg) von Moses und Aron. Für Moses kann der Gott nur gedacht werden, weil er unsichtbar ist. Aron sucht dagegen das Volk von der Existenz Gottes dadurch zu überzeugen, dass Gott veranschaulicht werden kann, etwa im rituellen Exzess des „Tanzes um das goldene Kalb“. Hinzugezogen werden kann dazu die Figur des Blinden (Szene mit dem „Alpenglühlen“), das er äußerlich nicht sehen kann, aber von dem man im Sinne einer Epiphanie annehmen kann, dass das äußere Leuchten sein inneres Sehen erreicht (also hier Leibniz' Formen der verschiedenen „cognitiones“, der abstrakten und intuitiven, der obskuren und der distincten, von denen die eine, welche eben alles klar, deutlich und alles mit einem Blick sieht und erkennt, eine göttliche Sicht von oben auf die Welt ist, die über die Vogelperspektive wiederum zurück führt zum kartographischen Blick des Films am Anfang).

Referat zur Rolle der Musik in *Dogville* und ihrer zeitlichen Distanz zur Narration.

Hier die Möglichkeit einer Entwicklung des Begriffs „Zeitraum“

Diskussion des (noch unveröffentlichten) Aufsatzes:

Jörg Dünne, Filmische Unorte in Lars von Triers *Dogville* (Druck in Vorbereitung)

Verweise:

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, hrsg. von Luce Giard, Paris 1990

(S. 172–175: Unterscheidung zwischen Ort und Raum [lieu/espace].  
Handlungstheorie: Ort ist ein Raum, mit dem man etwas macht.)

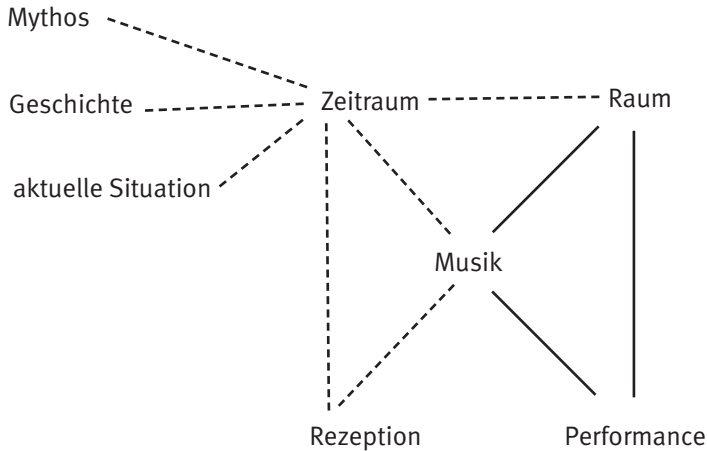
Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.

(Zum Begriff des Unorts)

Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main 1995, v.a. S. 46–48.

(Zum Begriff des „Ausnahmezustands“)

8



### 1968: Musikalischer, musikgeschichtlicher und politischer Zeitraum

Zwei Beispiele:

Bernd Alois Zimmermann, Photoptosis

Luciano Berio, Sinfonia

Kennenlernen der montierten Materialien;  
 Diskussion der Vergleichbarkeit beider Stücke (Gestus des Protests);  
 Anfänge einer Interpretation

Lektüre von B. A. Zimmermann, Intervall und Zeit (1957)

Besonderheit der musikalischen Zeit ist ihre nicht-teleologische Räumlichkeit

Grundlagenreferat zur Räumlichkeit in der Musik

Diskussion zu Intertextualität, Zitat, musikgeschichtlicher Räumlichkeit: Unterschied zwischen literarischem und musikalischem „Zitieren“. Besonderheit der Realisation in beiderlei Sinn: Interpretation und Rezeption. Wann und wie nehme ich ein musikalisches „Zitat“ wahr? Unterschiedliche Deutlich- und Deutbarkeit des „Gewebes“.

**9****Musik und Raum: Räumliche Gruppierung/Verteilung und Live-Elektronik**

Dispositionelle Räumlichkeit durch die diskrete Aufstellung von Klanggruppen: Stockhausen, Gruppen für Orchester (1958); dazu sein Text über die Topik, den Tonort als 5. Parameter

Daran anschließend aber in anderer Konzeption:

die 7 cori von Nono: No hay caminos: Aufstellung der sieben Gruppen und die Sitzordnung des Publikums

Live-Spiel und Zuspieldband: Nono: Sofferte onde serene (Mittschnitt Pollini und Markus Hinterhäuser, Salzburg)

Live-Elektronik: Nono, Das Atmende Klarsein, Risonanze erranti und Prometeo (Video-Material und die aufführungspraktische Partitur von André Richard mit DVD-Material zu dem Atmenden Klarsein)

Diskussion eines Anschlusses von „No hay caminos“ an Tarkowskij's „Nostalghia“: Strukturähnlichkeiten des Räumlichen, des Zeitlich-Entschleunigten, der Gewalt des Ereignisses vor der Folie der Ruhe. Blick ins Inwendige der Zeit (Innenspannung der Szene statt „Außenspannung“ etwa via Schnitt). Zeitflußkonzeption statt Kalkül des berechenbaren Formteils.

**Literaturempfehlung:**

Zenck, Martin; Oy-Marra, Elisabeth: Stille und Explosion in Andrej Tarkovskij's Film NOSTALGIA. Das Echo altitalienischer Bilder und ihre Resonanzen in Luigi Nonos ‚No hay caminos, hay que caminar...Andrej Tarkovskij per 7 cori‘. In: Marschall, Susanne ; Liptay, Fabienne (Hg.) : Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino. Marburg 2006, S. 305–319.

**10****Musik, Raum, Hörspiel**

Referat von Frank Maier

---

## Inhalt

- [1] Das Begriffsviereck als mobiles Feld
- [2] Filmische Raumerschließung
- [3] Grundlagen zum Raum im Film
- [4] Klingender und gezeigter Raum: Tati, Playtime
- [5] Heterotopien und Spiegel
- [6] Freeing the Voice – Marina Abramovic
- [7] Das Theatrale im Kino – Lars von Trier, Dogville
- [8] Zeit|Raum[Geschichte?] 1968: Berio, Sinfonia – Zimmermann, Photoptosis
- [9] Räumliche Gruppierung – Zeitfluss und Raumfluss [Nono und Tarkovskij]
- [10] Möglichkeiten des Hör-Spiels (Audio-Imagination)