

Soundtrack : Spannung hoch drei

Autor(en): **Iten, Oswald**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 366

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863299>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Soundtrack

Bei Christopher Nolans *Dunkirk* hat sich Hans Zimmer weder an die Kriegsfilmtradition noch an die historische Epoche gehalten, vielmehr bietet er auf der Tonebene eine bombastische Erfahrung fürs zeitgenössische Publikum.

Spannung hoch drei

Hans Zimmers ausgefeilter, aber überproduzierter Musikeppich von *Dunkirk* wird von den einen als Meisterwerk gefeiert, von anderen als plakative Doppelung der äusseren Handlung abgelehnt oder gar als störend empfunden. Da drängt sich die Frage auf, was denn die rein extradiegetische Musik tatsächlich zur Wirkung des Films beiträgt.

Mit *Dunkirk* inszeniert Christopher Nolan die historische Evakuierung britischer Soldaten aus dem besetzten Frankreich von 1940 als gigantische Suspensesequenz. Auf Exposition und psychologische Figurenzeichnung verzichtet er dabei grösstenteils. Dafür studierte er im Vorfeld Klassiker wie *Foreign Correspondent* (Alfred Hitchcock, 1940) oder *Le Salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953), deren Suspensezenen ganz ohne Musik auskommen. Vor diesem Hintergrund wirkt der flächendeckende Score auf den ersten Blick, als ob Nolan seiner eigenen Bildsprache misstraue.

Destabilisierung

Getreu Nolans Vorliebe für wörtliche Inszenierungen schlägt sich das übergeordnete *ticking-clock scenario* auch als tickende Uhr auf der Tonspur nieder. Aus dem realen Geräusch von Nolans Taschenuhr bastelt Zimmer in unterschiedlich synthetisierten Varianten eine Art Grundpuls, dessen Geschwindigkeit sich abhängig vom Adrenalinspiegel der Protagonisten ständig verändert. Darüber schichtet der Komponist eine Vielzahl von Klangobjekten, die sowohl den Überlebenswillen als auch die Beklemmung der eingekesselten Soldaten



zum Ausdruck bringen. Als der junge Soldat Tommy anfangs versucht, als Bahrenträger schneller auf ein Rettungsschiff zu gelangen, vertont Zimmer dessen Rennen entlang der Mole mit gehetzten Achteln kratzender Streicher, die jeweils mehrere Takte lang auf dem unteren und anschliessend gleich lang auf dem oberen Ton einer kleinen Sekunde verharren.

Mit der motivischen Reduktion auf zwei alternierende Töne greift Zimmer ein grundlegendes Konzept auf, das bereits seinem Soundtrack für Nolans *Dark Knight*-Trilogie (2005–12) zugrunde liegt. In *Dunkirk* dient das enge Intervall jedoch nicht der Charakterisierung einer Figur, sondern der akustischen Destabilisierung. Die vorwärtsdrängenden Achtelfiguren sind nämlich doppelt geführt, wobei die eine Stimme schon langsam in den nächsten Ton rutscht, während die andere noch eine Zeit lang auf dem alten Ton bleibt. So ergeben sich dissonante Reibungen. Zudem werden die repetitiven Streicherfiguren allmählich von einer bis zur Unkenntlichkeit verschliffenen Sirenenstimme überlagert, die zwischen denselben beiden Tönen oszilliert. An anderer Stelle wiederum sirren hohe Flageolettöne wie Kreissägen. Ins Arsenal destabilisierender Glissandi gliedern sich neben Maschinengeräuschen auch die kreischenden Jericho-Trompeten der deutschen Sturzkampfflieger ein.

Eskalation

Zusätzlich zu den Soldaten auf der Mole zeigt uns Nolan, wie ein ziviles Boot den Heimathafen verlässt und drei britische Spitfires nach Dünnkirchen fliegen. Obwohl wir deren Schick-

sal dank alternierender Montage über den ganzen Film hinweg mitverfolgen, decken die sich kreuzenden Erzählstränge in Wahrheit unterschiedlich lange Zeitspannen ab. Anstatt die Zeitebenen durch kontrastierende Leitmotive musikalisch voneinander abzugrenzen, fasst Zimmer die nicht linearen Fragmente in grossen musikalischen Bögen zusammen. Wie schon in *Inception* (2010) trägt er damit entscheidend zum organischen Fluss von Nolans Zeitexperimenten bei.

Der durchgehende Rhythmus wird dabei zunehmend vom abstrahierten Geräusch des Bootsmotors übernommen, das sich zwischen metallischem Klopfen, Rotorgeräuschen und elektronischer Tanzmusik bewegt. Dazu gesellen sich anschwellende Basstöne aller Art, wobei besonders die bedeutungsschwangeren Blechbläser den Flugaufnahmen das nötige Gewicht verleihen. Die resultierenden, endlos kreisenden Akkordfolgen lässt Zimmer mithilfe von Klang- und Rhythmusverschiebungen unter Verweigerung eines Schlussakkords kontinuierlich lauter und schneller werden. Oft dienen sie als überdimensionierte Antizipation für Explosionen. Umgekehrt bricht die Musik bei unerwarteten Ereignissen effektiv ab, was zu schockartigen Generalpausen führt, in denen wir lediglich das Ticken und die Sirenen im Hintergrund hören.

Nun gehören kurze Aufwärts-glissandi vor Schockmomenten zum Standardrepertoire des Horror- und Suspensefilms. In *Dunkirk* aber steigt die Tonhöhe von Maschinengeräuschen und Instrumentalstimmen vermeintlich über mehrere Minuten an, ohne die ursprüngliche Tonlage zu verlassen. Dies gelingt mithilfe der

Shepard-Skala, bei der mindestens drei identisch aufsteigende Stimmen überlappend so verschoben werden, dass immer eine unten eingeblendet wird, während die zweite im Mittelbereich zu hören ist und die dritte eine Oktave höher bereits verschwindet.

Wie stark Nolan in musikalischen Kategorien denkt, zeigt sich daran, dass er die Spannungssequenzen in der Luft, im Wasser und am Strand im Drehbuch nach demselben Konzept verschränkt hat. So montiert er beispielsweise den ansteigenden Suspense im Frachter, der sich langsam mit Wasser füllt, mit der Rettung des beinahe ertrunkenen Bruchpiloten Collins. Weil dieser mit seiner Notwasserung zudem von der Luft- zur Meer-Erzählebene gewechselt hat, sehen wir seinen Absturz an zwei verschiedenen Stellen des Films. Aus der Sicht seines Pilotenkollegen klingt die Wasserung jedoch massiv weniger dramatisch als aus der später gezeigten Sicht von Collins selbst. An solchen Beispielen zeigt sich, wie die Musik die subjektive Sicht der jeweiligen Figur vermittelt. Umgekehrt vertont Zimmer die Angst von zeitlich und räumlich getrennten Figuren während zwei parallel montierter Fliegerangriffe als eine einzige emotionale Erfahrung.

Statik

Am wirkungsvollsten zeigt Zimmer die lähmende Kriegsmüdigkeit, wenn er das zermürbende Warten am Strand in der Mitte des Films mit einem undefinierbaren Klangobjekt übersetzt, dessen keuchendes Pumpen an eine Beatmungsmaschine erinnert. Jenseits der Actionszenen übernimmt die Musik in Nolans Filmen primär die Aufgabe, mit einer suggestiven Atmosphäre die Einfühlung in die Figuren zu begünstigen. Was David Julyan bei Nolans *Following* (1998) noch alleine mit einem Synthesizer schaffte, übernehmen heute ganze Teams um Hans Zimmer und den Sound Designer Richard King. Dadurch sind die akustischen Texturen zwar viel dichter geworden, es dominieren jedoch noch immer verschwommen an- und abschwellende Liegetöne, deren Konturlosigkeit kaum Rückschlüsse auf ihren instrumentalen Ursprung zulässt.

Bei der Seerettung eines traumatisierten Soldaten schält sich aus dieser ominösen Klangtapete eine melancholische Folge kraftlos absteigender Trompetentöne heraus, welche die evakuierten Soldaten wie ein Leitmotiv für das Gefühl des Versagens bis nach England verfolgen wird. Ähnlich unscharf kündigen die Streicher schon früh eine massiv

zerdehnte Variante von Edward Elgars «Nimrod»-Thema aus den «Enigma-Variationen» an, das Nolan als «emotionale Hymne der Briten» im Film haben wollte. Diese von Zimmer, Benjamin Wallfisch und Lorne Balfe für den Film kreierte Zusatzvariation entlädt beim Anblick der zivilen Rettungsflotte die aufgestauten Emotionen und wird mit den charakteristischen Septsprüngen zum melancholisch heroischen Leitmotiv des letzten Spitfire-Piloten, der ohne Treibstoff in die Arme der Nazis gleitet. Die traumartige Zerdehnung der bekannten Melodie wird während des Gleitflugs von einem lediglich fühlbaren Basspulsieren zusätzlich betont. So verflüchtigt sich zwar wie gewünscht der romantische Schmelz aus Elgars Musik. Leider ertrinken aber auch die differenzierten Stimmungswechsel im effektüberladenen Pathos. Immerhin antwortet der Film zum Schluss auf die Ambivalenz der Evakuierten, die zwischen Scham über das eigene Versagen und Erleichterung über den Rückhalt in der Bevölkerung hin- und hergerissen sind, mit kurzer, aber totaler Stille.

Oswald Iten

→ Auf www.filmbulletin.ch finden Sie einen Videoeessay zu den typischen musikalischen Merkmalen von Nolans Filmen.

