

»Entertainment for intellectuals«. Symphonik bei Woody Allen

Irene Kletschke (Berlin)

Abstract

Im intellektuellen Milieu, in dem Woody Allens Filme angesiedelt sind, spielt »klassische« Musik eine herausragende Rolle. Lied, Oper, Konzert, Klavier-, Kammer- und Orchestermusik treffen auf Song, Musical, Jazz und Folklore. Symphonische Musik ist in diesem musikalischen Kosmos überraschend selten: Sie erklingt aus dem Radio oder bei Konzertbesuchen der Protagonisten (Mozart und Mahler in *ANNIE HALL*, *MANHATTAN*, *HUSBANDS & WIVES* und *ANYTHING ELSE*), als beredtes Motiv (Beethoven in *CELEBRITY* und *WHATEVER WORKS*) oder als ausdrucksvoller Kommentar (Tschaikowsky in *BANANAS*). In zwei Filmen, *LOVE AND DEATH* und *A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY*, überwiegen Ouvertüren, Suiten, Film- und Bühnenmusiken von Sergei Prokofieff bzw. Felix Mendelssohn. Die Verwendung von vermeintlich »ernster« Musik im Kontext von Woody Allens Gesellschaftskomödien legt nahe, diese einmal auf ihre komischen Qualitäten hin zu untersuchen.

In Woody Allens Filmen wird Kunst konsumiert, gelebt, ausführlich über sie diskutiert und reflektiert: Die Protagonisten besuchen Konzerte und Museen, schenken sich Bücher, Schallplatten und CDs, gehen ins Kino oder sehen sich zuhause alte Filme an. Die eigenen Lieblingswerke werden genutzt, um die Persönlichkeit und Gefühle gegenüber einem potentiellen Partner auszudrücken oder um beim Rendezvous abzugleichen, ob man zueinander passt. Neben Mittel der Kommunikation ist Kunst beständiger Gegenstand von Unterhaltungen, die im Restaurant, am heimischen Esstisch oder unterwegs geführt werden. Außerdem tauchen ihre Werke »performativ« im Film selbst auf, z.B. als Filmausschnitte,

Gedichtdeklamationen, Musikaufführungen oder -reproduktionen. Kunst und Kunstwerke sind in Woody Allens Filmen fast immer anwesend und begleiten – der Religion darin ähnlich¹ – die Menschen durch die ewige Sinnkrise ihres Lebens. Entsprechend angelegt ist das Milieu, in dem Woody Allen die Filmhandlungen ansiedelt: Angefangen bei Studienabbrechern und politischen Aktivisten der 1970er Jahre (z.B. in *BANANAS*, USA 1971) über die neurotischen Intellektuellen in *MANHATTAN* (USA 1979), *A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY* (USA 1982) und *HANNAH AND HER SISTERS* (USA 1986), bis hin zu den Mitgliedern der *upper middle class* in *EVERYONE SAYS: I LOVE YOU* (USA 1996), *MATCH POINT* (USA/GB 2005) und *VICKY CRISTINA BARCELONA* (USA 2008) spielen die Filme in einem Umfeld, das von Diskussionen über den Sinn des Lebens, der Liebe und der Kunst geprägt ist. Die gleichfalls existenzielle Frage, wie man seinen Lebensunterhalt verdient, spielt eine vergleichsweise untergeordnete Rolle: Eher selten arbeiten die Protagonisten in traditionellen und vermeintlich brotlosen Kunstberufen, wie z.B. als Musiker, Komponist, Schauspieler oder Maler.² Wesentlich häufiger sind sie im Hochschulbetrieb oder in dem Bereich tätig, den man heute als »Kreativwirtschaft« bezeichnet (z.B. als Gagschreiber, TV-Produzent, Journalist oder Dokumentarfilmer).

Das intellektuelle und kunstnahe Milieu ist – ähnlich wie die schwarzweißen Titel – zum Markenzeichen für Woody Allens Filme geworden, wobei die Musik noch einmal eine besondere Rolle spielt. Wurde

1 Kunst zu produzieren, so Allen, bilde für einige Künstler die Illusion, sich retten zu können und durch ihre Kunst weiterzuleben. Auch für Intellektuelle werde Kunst schnell zu einer Art Religion (Björkman 2004, 103).

2 Ausnahmen bilden hier z.B. in *HANNAH AND HER SISTERS* der Maler Frederick (Max von Sydow) und Hannah (Mia Farrow), die eigentlich Schauspielerin ist, oder in *VICKY CRISTINA BARCELONA* die Maler Juan Antonio (Javier Bardem) und María Elena (Penélope Cruz).

sie für die frühen Filmen noch eigens komponiert – z.B. von Marvin Hamlisch für TAKE THE MONEY AND RUN (USA 1969) und BANANAS, von Billy Goldenberg für PLAY IT AGAIN, SAM (USA 1972) und von Mundell Lowe für EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX, BUT WERE AFRAID TO ASK (USA 1972) – verwendete Allen für SLEEPER (USA 1973) bereits ausschließlich Musik aus dem vorhandenen Repertoire, hier Standards des von ihm heiß geliebten und als Klarinettist bis heute mit Elan praktizierten New Orleans Jazz.³ In seinem nächsten Film LOVE AND DEATH (USA 1975) setzte er zum ersten Mal fast ausschließlich »klassische« Musik, u.a. von Prokofieff⁴, ein:

Originally I wanted it to be Stravinsky. But I found that when I put Stravinsky behind the scenes, it made it unfunny. It was just so heavy. And in addition to that – but this was not the reason – Stravinsky was very expensive to obtain and Prokofiev was not. But the real reason was that Stravinsky was far too heavy. (Björkman 2004, 70f.)

In ANNIE HALL (USA 1977) und INTERIORS (USA 1978) lässt Woody Allen nur diegetische Musik erklingen:

3 Die Credits erwecken den Eindruck, Woody Allen habe diese Standards selber komponiert: »Music by Woody Allen with the Preservation Hall Jazz Band and the New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra.« (Harvey 2007, 126).

4 Außerdem erklingt Musik von Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Boccherini sowie russische Volkslieder.

I remember Bergman never used music, and I was so taken with his film-making in those days, I may have thought to myself ›Perhaps he’s right about the use of music.‹ But over the years I came to a different feeling about music. (Björkman 2004, 76)⁵

Die folgenden Filme festigten Woody Allens Beliebtheit beim Publikum auch durch einen charakteristischen und sehr persönlichen Einsatz von Musik. Woody Allen selbst sagt über ANNIE HALL und INTERIORS: »At that point I was in a transitional phase from composed music to the recordings of ›my kind of music‹.« (Björkman 2004, 101) In MANHATTAN (USA 1979) bildet die Musik von George Gershwin die »Soundscape« seiner geliebten Stadt New York. In STARDUST MEMORIES (USA 1980) arbeitet er zum ersten Mal mit dem Komponisten Dick Hyman und mischt dessen Eigenkompositionen und Arrangements mit Jazz und Klassik. Damit scheint Allen nicht nur einen dauerhaften Mitarbeiter, sondern auch filmmusikalisch zu einem eigenen Stil gefunden zu haben, der seine kommenden Filme bestimmen wird.

Es fällt schwer, aus Allens vielen Filmen mit ihren immer raffiniert zusammengestellten Tonspuren eine Auswahl exemplarisch hervorzuheben oder eine Systematik zu erstellen. Zwar ließe sich z.B. unterscheiden zwischen Filmen mit der Musik vorwiegend eines Komponisten (z.B. Felix Mendelssohn in A MIDSUMMER NIGHT’S SEX COMEDY, USA 1982, Kurt Weill

5 »It’s funny, Bergman once said in an interview at some point that he felt the use of music in films as barbaric. That was the word he used. But I don’t. I feel the use of music in films is a very, very important part of the tools that you’re working with. Just like light and sound.« (Björkman 2004, 197)

in SHADOWS AND FOG, USA 1992), Filmen eines bestimmten »Genres« (z.B. Musicalfilme wie EVERYBODY SAYS: I LOVE YOU, USA 1996, oder »Mockumentaries« wie ZELIG, USA 1983, oder SWEET AND LOWDOWN, USA 1999), Filme, die eine bestimmte »Gattung« von Musik verwenden (z.B. Opernarien in MATCH POINT, USA/GB 2005) oder mit einem bestimmten folkloristischen Lokalkolorit (wie z.B. Bouzouki zu Beginn von MIGHTY APHRODITE, USA 1995, oder Gitarre in VICKY CRISTINA BARCELONA, USA 2005). Musikalisch gleichfalls spannende Filme wie z.B. BANANAS, CRIMES AND MISDEMEANORS (USA 1989) oder WHATEVER WORKS (USA 2009) wären hier jedoch schwer einzuordnen, widersetzen sich die Filme zu Recht solchen vereinfachenden Ordnungen und wollen für sich gesehen werden.

Angesichts der Fülle an Musik, die bei Woody Allens durchschnittlicher Produktivität von einem Film pro Jahr eingesetzt wird, erscheint der Anteil von Symphonien, Ouvertüren, Suiten, Film- und Bühnenmusiken für volles Orchester in Allens Filmen relativ gering. Insgesamt dominieren Songs und Arien aus Musicals und Oper, Jazz-Standards oder Kammer-, Ensemble- und Klaviermusik. Im Folgenden sollen einige Filmausschnitte untersucht werden, in denen Woody Allen symphonische Musik – hier Symphonien von Beethoven, Mozart und Mendelssohn sowie eine Ouvertüre von Tschaikowsky – verwendet.⁶

Im ersten Beispiel WHATEVER WORKS (USA 2009) drückt der ältere, zynische Exzentriker Boris Yellnikoff (Larry David) seiner jungen Frau, der naiven Melodie (Evan Rachel Wood), eine CD mit Ludwig van Beethovens 5. *Symphonie c-Moll, op. 67* in die Hand, die sie anstelle ihrer geliebten

6 Die Beispiele zu diesem Aufsatz kann man sich ansehen unter <http://www.youtube.com/watch?v=rh2vg7zoSdM> (Stand: 15. Juli 2012).

Popmusik – »Unacceptable. Come on, this is not good!« – einlegen soll: »Think of the music as fate knocking on the door. Maybe a little story will help you appreciate it.« Während Melodie Musik will, zu der sie tanzen kann, verweist Boris darauf, dass man über Beethovens Musik im Anschluss an seine Dusche diskutieren könne. Zu den ersten Takten der Symphonie sucht dann Melodie nach einer angemessenen Rezeptionshaltung für diese Art der Musik: Gutwillig hört sie zunächst zu, schreitet dann bedächtig durch's Wohnzimmer und lässt sich schließlich auf der Couch nieder. Schon von Anfang an schleicht sich als eine weitere Stimme ein Klopfen in die Symphonie ein. Melodie nimmt das Geräusch in Beethovens Fermaten zunächst nicht als etwas Hinzugefügtes wahr, sondern versucht weiterhin wohlwollend, der ungewohnten Musik ihren Reiz abzugewinnen. Erst allmählich gibt sie der Irritation nach und schaltet die CD aus, um das Geräusch als Klopfen an der Tür zu identifizieren. Vor der Tür steht ihre Mutter, die ihr Auftauchen als »Schicksal« erklärt: »Well, when you least expect it, fate has a way of knocking on your door.«

In weniger als zwei Minuten des Films werden in dieser Szene anhand der ersten Takte von »Beethoven's Fifth« die Frage nach Urteil und Geschmack, nach Funktion und Hörweisen, nach der Bedeutung von Musik und ein Stück Rezeptionsgeschichte, das sich in der Handlung einlöst, abgehandelt. Das Klopfen selbst fügt sich fast reibungslos in die Musik ein, erklingt es doch dreimal jeweils in der Fermate nach dem eröffnenden Kopfmotiv (Takt 2, 5 und 24) und nicht bei dessen erster Verarbeitung mit anschließendem Forte-Halbschluss bei Takt 21.⁷ Für den Zuschauer reizvoll ist – neben den bereits genannten Anspielungen auf die »Schicksalssinfonie« – diese akustische Vermengung von »Musik« und »Geräusch«, weil sie für ihn

7 Taktangaben nach Eulenburg Studienpartitur 1986.

unterschiedliche Qualitäten innerhalb der Diegese, der filmischen Welt, haben: Die Orchestermusik von der CD ist ein abgeschlossenes Zitat, das der Zuschauer aus seiner eigenen Welt kennt und mit den Protagonisten als Repertoire teilt – Überraschungen von dieser Seite werden eher nicht erwartet. Das Klopfen jedoch ist neu und irritierend. Es kündigt einen Umschlag oder eine »Katastrophe« an, welche die Handlung in der erzählten Welt einschneidend verändern könnte. Erst aber in der Kombination von diesem elektrisierenden Symphoniebeginn, der zusätzlich durch die Dialoge aufgeladen wurde, und dem verheißungsvollen Klopfen baut sich eine Spannung auf, die den Rahmen für den Auftritt der (Schwieger-)Mutter bildet.

Auch in einem anderen Film erklingen die berühmten Takte aus Beethovens 5. *Symphonie* an prominenter Stelle: *CELEBRITY* (USA 1998) beginnt und endet mit dem Beginn des ersten Satzes. Umrahmt werden Anfang und Ende jedoch vom Vor- und Nachspann des Films mit den Songs *You Oughta Be In Pictures* bzw. *Did I Remember (To Tell You I Adore You)*, die gemeinsam mit der Symphonie die musikalische Klammer des Films bilden. Wie in *WHATEVER WORKS* wird Beethovens Symphonie einem Song der Populärkultur gegenübergestellt, wobei hier der Kontrast gerade zu Beginn noch ausgeprägter ist, u.a. weil Song und Symphonie nahtlos aneinander geschnitten sind: Mit dem Ende der schwarzweißen Eröffnungstitel und dem Beginn der ersten Szene erklingt das berühmte Motiv des ersten Satzes. Als Kondensstreifen erscheinen die ersten drei Buchstaben des Wortes »Help« am Himmel. Passanten und Touristen halten im geschäftigen New Yorker Großstadtleben inne, Angestellte eilen an die Fenster ihrer Großraumbüros und blicken mit ernster Miene auf den Schriftzug, den ein altes Leichtflugzeug an den Himmel geschrieben hat. Während Melodie in *WHATEVER WORKS* die CD mit einem Handgriff zum Schweigen bringt,

blendet in *CELEBRITY* die Musik wenige Takte später langsam zwischen ersten Dialogfetzen aus: Auf der Straße finden Dreharbeiten statt, zu denen Flugzeug, Hilferuf und Beethoven gehören. Den Film, der hier gedreht wird, sehen wir am Ende bei dessen Premiere wieder. In Anlehnung an Bergmans *Zauberflöte* werden hier das Publikum und darunter der Protagonist Lee Simon (Kenneth Branagh) gezeigt, die den Film sehen und der Musik lauschen. Beethovens berühmtes Motiv wird hier zum Hilfeschrei, wobei es in der Schlusszene Lee selbst ist, der in einer Existenzkrise steckt und nicht weiß, wie es soweit hat kommen können. Selbst die Anweisung des Regisseurs an seinen weiblichen Star Nicole Olivier (Melanie Griffith) zu Beginn des Films scheint nun auf Lee zuzutreffen: »You see the skywriting. You realize that everything has gone wrong, and you can't believe it because you thought you had it all figured out.« Auch in diesem Beispiel gelingt es Woody Allen, in nur wenigen Takten einerseits mit der Zuordnung der Musik innerhalb der Diegese zu spielen, andererseits die Musik so zu verwenden, dass sie neben einer vorgefundenen Aussage in ihrem neuen Kontext als eigene Botschaft funktioniert.⁸

In *MANHATTAN* (USA 1979) reicht sogar eine halbe Minute diegetischer Musik aus, um den Seelenzustand vier erwachsener Menschen zu illustrieren. Isaac (Woody Allen), Yale (Michael Murphy), Mary (Diane Keaton) und Emily (Anne Byrne) hören bei einem gemeinsamen Konzertbesuch den ersten Satz der bekannten *40. Symphonie in g-Moll, KV 550* von Wolfgang Amadeus Mozart. Isaacs aktuelle Freundin Mary war – bevor dieser sie verließ – mit Isaacs bestem und verheiratetem Freund Yale liiert, dessen Ehefrau Emily nichts von der Affäre weiß. Bei dieser nun

8 Woody Allens Umgang mit Musik erinnert an Filme aus »found footage«, also Filme, in denen ausschließlich Filmmaterial verwendet wird, das der Filmemacher nicht selber gedreht hat.

ersten gemeinsamen Verabredung der zwei Paare, die von der ahnungslosen Emily initiiert wurde, breitet sich Unruhe unter den ehemaligen Liebenden und dem nun betroffenen Mitwisser aus. Auch hier fungiert die Musik durch den Konzertbesuch sowohl als Teil der Handlung als auch als Spiegel der Gefühle und Gedanken, welche die Protagonisten umtreiben. Wieder steht die Rezeptionssituation der Musik selbst im Mittelpunkt des Bildes und nicht die Aufführung. Umrahmt von zwei Szenen ohne Musik bekommt die Musik in dieser – bis auf die Bewegungen der Protagonisten – statischen Einstellung besonderes Gewicht. Sie porträtiert, wie sich Isaac, Yale und Mary gegenseitig angespannt beäugen: Ahnungsvolle Sorge, Entnervtheit, Grübelei, Abwehr und erneut aufflammende Attraktion wechseln sich nicht nur szenisch ab, sondern finden sich auch musikalisch wieder. Was wir von der Symphonie hören, ist ein Ausschnitt aus der Durchführung des ersten Satzes (ab Takt 183).⁹ Der rasche Wechsel der Tonarten und die verschiedenen kontrapunktischen Stimmen passen zur Unruhe der Figuren. Ähnlich wie in anderen Filmen von Woody Allen der nicht erklingende Text von zahlreichen Songs dennoch zur Bedeutung des Filmausschnittes beiträgt, wirkt sich auch der musikalische Gesamtzusammenhang des gewählten Ausschnittes auf die Wahrnehmung der Szene aus.

Dass er ein Gespür dafür hat, welche Bedeutung ein kurzer Ausschnitt symphonischer Musik mitbringen und entwickeln kann, zeigte Woody Allen bereits zu Beginn seiner Filmkarriere, z.B. in *BANANAS* (USA 1971). Die Slapstickkomödie erzählt, wie der Produkttester Fielding Mellish (Woody Allen) zunächst aus Liebe zum Politaktivisten, dann aus Liebeskummer zum Rebellen und schließlich zum Präsidenten der Bananenrepublik San Marcos

9 Taktangabe nach Partitur von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1877–1910.

wird. Im Rebellencamp trifft er – nach seinen eher ernüchternden sexuellen Erfahrungen mit der Studentin Nancy – die einzige weibliche Guerillakämpferin Yolanda (Natividad Abascal) zu einem Rendezvous an einer Steilküste. Begleitet von einem Blues von Marvin Hamlisch und dem Rauschen des Meeres genießen die beiden zunächst ihr Picknick aus Blechnäpfen, das sie als mehr oder weniger sinnliches Vorspiel zelebrieren.¹⁰ Nach dem abrupten Schnitt zu Tschaikowskys *1812 Overture, op. 49* entkleiden sie sich in einer langen Slow-Motion-Einstellung sporadisch und sinken küssend auf das Lager in einer Palmenhütte nieder. Die Kamera schwenkt zum palmgedeckten Dach, bevor wir Yolanda sehen, die spärlich bekleidet zum Schlussakkord der Overture genüsslich eine Zigarette raucht.

Wieder haben wir einen harten Kontrast zwischen der eher jazzigen Nummer und Tschaikowskys triumphalem Finale, dem *Allegro vivace* mit Kanonenschüssen und Glockenschlägen. Die ungebremste Schlusswirkung wird genutzt, um Fieldings – in Anbetracht der bisherigen Vorgeschichte – ungeahnte Manneskraft und seinen überwältigenden Erfolg bei der schönen Rebellin auszumalen. Doch die Freude des Zuschauers geht über die Inkongruenz zwischen dem Pathos der Musik und der Peinlichkeit hinaus, als die Fieldings Auftritt – sein Essverhalten, die Tanzeinlage und sein schwächlicher Körper – empfunden werden kann. Vielmehr entlarvt der Film selbst eine Verquickung von Musik, Sexualität, Männlichkeit, dem Sublimen und Freud'scher Sublimation, die (nicht nur in Bezug auf Tschaikowsky und dessen Sexualität) mal mehr oder weniger unterschwellig

10 Der ausgestellte Genuss führt dazu, dass eine Gabel in der Wange stecken bleibt, Getränke wieder aus den Mundwinkeln fließen und ein großer Teil des Essens nicht im Mund landet.

im Denken über Musik mitschwingt.¹¹ Ähnlich wie bei der Verkettung von Beethovens prägnantem Motiv und seinem vermeintlichem Diktum »So klopft das Schicksal an die Pforte« unterhält es mich als Zuschauerin, wenn solche durch Konzertführer, in Begrifflichkeiten und in den Köpfen verbreiteten Annahmen wörtlich genommen und entsprechend dargeboten werden.

Einen ähnlichen und doch ganz anderen Umgang wählte Woody Allen in seinem zehn Jahre später entstandenen Film *A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY* (USA 1982) (nachdem er mit *MANHATTAN* der Stadt New York und dessen gleichnamigem Bezirk bereits 1979 filmisch ein Denkmal gesetzt hatte, zog es ihn nun aufs Land und – nach seinem musikalischen Stadtportrait mit Gershwin – zur Musik von Felix Mendelssohn: »I knew all the Mendelssohn music and that was the kind of music I was thinking of. Just light prettiness.« (Björkman 2004, 132). Neben Musik aus dem *Sommernachtstraum*, *op. 61*, dem *Violinkonzert in e-Moll*, *op. 64* und dem *Klavierkonzert Nr. 2 in d-Moll*, *op. 40* verwendet Allen von Mendelssohn den 2. Satz seiner *Symphony Nr. 3 in a-Moll*, *op. 56*, der so genannten *Schottischen*, zu der er zahlreiche Landschafts- und Tieraufnahmen zeigt.

Ganz optimal scheint der 2. Satz jedoch nicht zu seinen Vorstellungen gepasst zu haben, denn – und dies ist verglichen mit den bisherigen Beispielen eine Ausnahme – Allen schneidet seine eigene Version zusammen: Zu den Tieransichten überspringt er mehrere Partiturseiten und

11 Die Szene greift damit natürlich genau die Themen auf (Sexualität, Mann und Frau, Psychoanalyse, Kunst), um die der gesamte Film und viele andere Filme von Woody Allen kreisen. Tatsächlich spiegeln die Filme anhand ihrer Auseinandersetzung mit diesen Themen deutlich ein Stück Zeitgeist wider, sei es aus ihrem Entstehungsjahr oder aus Allens Generation. Dennoch, so mein Eindruck, erreichen die neueren Filme auch (aber nicht in erster Linie) ein jüngeres Publikum.

schneidet noch in der Exposition (Takt 56) – vor der Überleitung zum Seitenthema – zur Reprise (Takt 190), um dann – nach einem kurzen weiteren Schnitt von Takt 214 bis Takt 222 – bei Takt 228 auszublenden.¹² Während in *MANHATTAN* die Durchführung genutzt wurde, um die Unruhe der Protagonisten widerzuspiegeln, verzichtet er hier auf diesen Teil und bevorzugt für die Landschaftsschilderung eines Stadtmenschen eher die harmonisch »ruhigeren« Formteile.

Liest man, was z.B. der dem eifrigen Konzertgänger schnell zu Hand liegende *Reclams Konzertführer* zum 2. Satz der *Schottischen* schreibt, scheint Allen auch hier den »Inhalt« der Musik wörtlich in Bilder übersetzt zu haben: »Der 2. Satz (Vivace) entführt nach kurzer fröhlicher Einleitung in eine heitere Landschaft, deren harmonisch gegliederte Täler und Höhen von strahlender Sonne immerwährend durchleuchtet sind. Kleine, keineswegs bedrohliche Schatten erhöhen den Reiz dieses Bildes.« (Renner und Schweizer 1996, 203) Allens kontemplativer Musikclip, der – mit seinen mehr-sekündlichen Wechseln einer Diashow auf dem Computer ähnelnd – die Schönheit der Natur im Sommer feiert, nimmt wieder Bezug auf die Rezeptionsgeschichte einer Komposition. Wie in den anderen Beispielen wird hier das Wissen aus der Welt der Konzertführer auf liebevolle Weise enttarnt. Gleichzeitig spiegelt sich in Allens Umsetzung auch eine Enttäuschung und Desillusionierung wider, die ein interessierter Musikliebhaber auf der Suche nach Information über den geliebten Gegenstand empfinden kann, wenn er mit solchen Anekdoten und Platitüden in Programmheften, CD-Booklets und Konzertführern abgespeist wird, die ihm die Musik bzw. seine ästhetische Erfahrung erklären sollen.

12 Taktangaben nach der Ausgabe von Breitkopf & Härtel, Leipzig ca.1842.

Ausgesprochen komisch wird die Szene, wenn Hase und Biber sowie andere Tiere und Insekten durch das Bild hoppeln bzw. laufen. Während die Aufnahmen von Waldlichtungen, Wiesen, Teichen, Tümpeln, Bächen und Blumen eher anderen statischen Musikillustrationen ähneln (wie z.B. durch Gemälde oder auch *Tableaux vivants*), erinnern die Bewegungen der Tiere zur Musik an das vorbelastete *Mickeymousing* im Cartoon. In den Bildern scheint es zudem eine Entwicklung zu geben: Hase, Biber, Reiher und Schildkröte richten sich zunächst auf und nehmen Witterung auf, Marienkäfer, Biene und Schmetterling suchen bereits durch Klettern oder Fliegen eine erhöhte Position, während Stinktief, Vögel und das Reh schließlich ein Ziel erkannt haben, auf das sie nun zueilen. Ähnlich wie bei Eisensteins Paradebeispiel aus PANZERKREUZER POTESKIN (UdSSR 1925), das die drei Ansichten eines steinernen Löwen in den Positionen schlafend, aufwachend und brüllend aneinanderreihet, lädt diese Montage auch dazu ein, nach einer metaphorischen Bedeutung zu suchen. In Kombination mit den vorausgegangenen friedlichen Naturschaubildern und der anschließenden Ansicht eines »domestizierten«, »kultivierten«, »entwurzelteten« Feldblumenstrauß, der von der – für ihren Ehemann sexuell eher komplizierten – Adrian (Mary Steenburgen) in eine Vase gestellt wird, lässt sich vermuten, dass die in der Natur geweckte Instinkthaftigkeit der Großstädter sich speziell für den frustrierten Bankangestellten Andrew (Woody Allen) letztendlich nicht auszahlen wird.

Woody Allen äußerte sich über das Verhältnis von Kunst und Entertainment in einem Gespräch mit Stig Björkman einmal so:

Art to me has always been entertainment for intellectuals.

Mozart or Rembrandt or Shakespeare are entertainers on

a very, very high level. It's a level that brings excitement, stimulation and fulfillment to people who are sensitive and cultivated. (Björkman 2004, 103)

Die so genannte Ernste Musik wird für Allen – umgekehrt zur Redewendung »Aus Spaß wird Ernst« – zur Unterhaltungsmusik. Die ausgewählten Filmbeispiele mit symphonischer Musik zeigen, wie es Woody Allen in nur kürzester Zeit gelingt, den vorhandenen oder behaupteten Inhalt (die Bedeutung, die Wirkung) der Musikausschnitte nicht nur einzusetzen, sondern darüber hinaus zu thematisieren, mit neuen Aussagen aufzuladen und gelegentlich ad absurdum zu führen. In Bezug auf die verwendete Musik – neben Mozart zählen Beethoven, Mahler, Sibelius und Strawinsky zu Woody Allens Lieblingskomponisten des »klassischen« Repertoires (Björkman 2004, 200) – erweist sich seine Liebe als ketzerisch und aufgeklärt. Bereits anhand des sehr beschränkten Untersuchungsgegenstands, nämlich der »Symphonik bei Woody Allen«, zeigt sich, wie geistreich mit den filmischen Mitteln – darunter neben der Musik natürlich auch Sound, Licht, Dialoge etc. – umgegangen, wie virtuos mit Bedeutungen gespielt wird und wie präzise die Filme gestaltet sind. Und so wird aus »E« nicht nur »U«, sondern die Fähigkeit zum Entertainment wird zur Kunst, mit der uns Mozart, Rembrandt und Shakespeare wie Woody Allen bis heute unterhalten.

Literatur

- Björkman, Stig (2004) *Woody Allen on Woody Allen. In Conversation with Stig Björkman*. Revised Edition, New York.
- Harvey, Adam (2007) *The Soundtracks of Woody Allen. A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film, 1969-2005*. Jefferson, North Carolina u.a.
- Renner, Hans und Schweizer, Klaus (1996) *Reclams Konzertführer Orchestermusik*. Fünfzehnte, durchgesehene Auflage, Stuttgart.

Empfohlene Zitierweise

Kletschke, Irene: »Entertainment for Intellectuals«. Symphonik bei Woody Allen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8, 2012, S. 133-148.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB8/KB8-Kletschke.pdf>

Datum des Zugriffs: 15.7.2012.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Irene Kletschke.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.