

Hans J. Wulff

Refrains und Paradoxien.

Bemerkungen zu Amy Herzogs *Dreams of Difference* (2010)

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 4, 2010, S. 218-226.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/7-8>.

Herzog, Amy: *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2010, vi, 236 pp.

Zuerst als: *Dreams of difference and songs of the same. The image of time in the musical film*. Ph.D. Thesis, University of Rochester 2004, viii, 273 S.

Veröff. als Mikrofiche-Ausg.: Ann Arbor, Mich.: ProQuest 2005, 3 Mikrofiches.

Inhalt:

Introduction.

1. Illustrating Music: The Impossible Embodiments of the Jukebox Film.

2. Dissonant Refrains: Carmen on Film.

3. En Chanté: Music, Memory, and Perversity in the Films of Jacques Demy.

4. Becoming-Fluid: History, Corporeality, and the Musical Spectacle.

Conclusion.

I. Widersprüche und Differenzen

Es sind vier elementare Widersprüche, die den Ausgangspunkt von Herzogs Dissertation bilden:

(1) die Wiederholbarkeit der Wiedergabe einer Musik-Aufnahme versus die sich verändernden Kontexte, in denen sie gehört wird;

(2) die Einzigartigkeit des Augenblicks, in dem die Aufnahme gemacht wird versus ihre Repräsentation in einem vielfach reproduzierbaren Medium;

(3) die Differenz zwischen der öffentlichen Wahrnehmbarkeit der Körper, die das Musikstück singend, ein Instrument spielend oder tanzend performieren, und der Intimität, mit der diese Aufführungen in der Rezeption erfaßt werden;

(4) die massenkulturelle Warenhaftigkeit der Aufzeichnungen versus ihre intensive Rezeption durch jeweils einzelne im Publikum.

Herzog nimmt sich vor, am Beispiel des Musical-Films zu zeigen, wie die Repetitivität musikalischer und erzählerischer Formen (von den Stereotypifizierungen des Narrativen über die der Figuren und Figurenkonstellationen bis hin zu den musikalischen Standards) und die Konventionalität kultureller Ordnungen (in Sonderheit die Repräsentationen von Klasse, Rasse und Geschlecht) miteinander verbun-

den werden, was alleine bereits auf einen deutlichen Konservativismus des Genres hinweist. Dagegen steht allerdings eine oft beschriebene Tendenz der Musical-Erzählungen und -Darstellungen zu Formen des visuellen und narrativen Exzesses, zur spielerischen Aufweichung von Differenzen und zur Überschreitung gesellschaftlicher Grenzen [1].

Gerade in den musikalischen Szenen eröffnen sich Möglichkeiten, die Position der *Differenz* zur Konventionalität der Genre-Stereotypen aufzusuchen. Der Forderung nach einer „Poetologie der Differenz“, die man im Anschluss an diese methodologische Vorüberlegung stellen könnte, weicht Herzog allerdings aus. Vorausgesetzt immer, dass das musikalische Insert als „Fremdkörper“ erkennbar ist, sich also in gewissen Aspekten vom umgebenden Kontext des Films unterscheidet, können diese *Unterschiede* auf mehreren Ebenen liegen:

(1) im Stilistischen oder im Semiotischen - wenn etwa Farbe, Tiefenschärfe etc. sich abheben (wie in vielen Traumsequenzen) oder wenn sich der Modalitätsstatus einer Szene gegenüber den rahmenden Szenen verändert (bei allen Imaginationen, aber auch bei allen De-Realisierungen oder Transformationen in die Formenwelt der Musikaufführung);

(2) im Semantischen - wenn also in einer Szene ein Subtext aufgedeckt wird, der sonst verborgen war (wie in manchen Liedern im Kriegsfilm), oder wenn musikalisch eine moralische Ebene der Erzählung angesprochen wird, die ansonsten nur implizit angesprochen oder der Schlußfolgerung des Zuschauers überlassen bliebe;

(3) im Narrativen - wenn also eine klar umgrenzte Leistung in der Fortführung der Erzählung erbracht wird, die aber narrativ eher marginale Teile artikuliert (wie in manchen Summaries);

(4) im Dramaturgischen - wenn die Textgliederung markiert wird (wie in manchen Titel- und Schluß-Szenen), wenn die kommunikative Konstellation angezeigt wird (wie in den Auftrittsliedern), wenn Szenen der Zuschauerlenkung als musikalische Inserts ausgeführt werden (wie bei Rekapitulationen) etc.

In jedem dieser Fälle aber gilt es, den Kontext, von dem sich der *musical moment* abhebt, mitzubeschreiben, sei es als Kontext des jeweils besonderen Films, des Genres oder der umgreifenden gesellschaftlichen Wissens- und Ordnungsvorstellungen. Herzog konzentriert sich auf die Besonderheiten der Zeitrepräsentation bzw. des Zeit-Eindrucks, den ihre Beispiele in der Rezeption bewirken. Andere Dimensionen des Unterscheidenden bleiben zweitrangig.

II. Regeln aus Grenzfällen gewinnen

Der Gegenstand der Herzogschen Untersuchung sind aber nicht die klassischen oder neuen Musicals im engeren Sinne, sondern Grenzgebiete des Genres - die „Jukebox Movies“ der 1940er Jahre, die als etwa dreiminütige „Soundies“ in den 1940er Jahren auf einer *Panoram* genannten "Filmmaschine" an öffentlichen Orten wie Gaststätten, Bars, Hotels, Bahnhöfen und Wartesälen angesehen werden konnten und die mit filmischen Spielhandlungen bebilderte Aufnahmen populärer Musikdarbietungen enthielten, dabei ganz andere Traditionen der Populärmusik filmisch umsetzend als die Hollywood-Musicals; zudem werden die Scopitone-Filme der 1960er im gleichen Beschreibungsrahmen untersucht;

- zwei „Carmen“-Adaptationen [2], die beide gegen die textuelle, stilistische und ideologische Homogenität der Oper von Bizet verstoßen - die eine, indem sie die Geschichte mit schwarzen Darstellern in einem ganz abweichenden Milieu erzählt (*CARMEN JONES*, USA 1954, Otto Preminger), die andere, die die Rolle der Musik als tragendes Element der Oper modifiziert und in den Rang begleitender Filmmusik transformiert (*PRÉNOM CARMEN*, Frankreich 1983, Jean-Luc Godard);
- die „Schwimm-Musicals“ mit Esther Williams, die Formen des Revuefilms als Schwimm-Revuen adaptierten und nur locker mit Rahmenhandlungen verbunden; gerade die Übergänge von Show- zu Erzählteilen wirken heute allzu abrupt und beliebig, eine Integration der beiden dominanten Stile der Darstellung kommt hier kaum zustande;
- schließlich Variierungen des Musical-Schemas in europäischen und asiatischen Produktionen wie Jacques Demys *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* (Frankreich 1964), der komplett gesungen wird und keinerlei spielfilmartige Dialogszenen enthält, oder Tsai Ming-Liangs *DONG* (*DER LETZTE TANZ*, Taiwan/Frankreich 1998), der eine musikalisierte Liebesgeschichte in einem düsteren Megacity-Szenario erzählt.

Die Auswahl erfolgte, weil die Filme dieses Korpus durch die Verstöße gegen die (impliziten) Normen und Konventionen des Hollywood-Musicals diese um so besser beschreibbar machen. Das Argument irritiert, weil es nur wenig Sinn zu machen scheint, ein Genre durch die Untersuchung von Beispielen, die die Genre-Konvention gerade nicht erfüllen, recht unsinnig erscheint. Wenn also die *soundies* und die *Scopitone movies* als musikalische Reinformen betrachtet werden (und in dieser Hinsicht als eine der verdeckten Traditionen des Musikvideos erscheinen), so kann man zwar die „representational logic“ (9) hinter den kleinen Filmen zu erfassen suchen. Ob die Regeln der Ton-Bild-Koordination und die (banal anmutenden) Prinzipien der Bild- und Sujetauswahl, die das Korpus der beiden Kleinfilm-Gattungen regieren, daraufhin ausgelesen werden können, daß es einerseits große Reserven dagegen gibt, Bildthemen zu nutzen, die sich gegen die dominanten Repräsentationsmodi der Kultur stellen, daß es andererseits aber klar erkennbar ist, Ausbruchsphantasien musikalisch und visuell zu thematisieren, ist schon methodisch schwierig, weil dafür eine Bestimmung des „system of representation“ vorausgesetzt werden muß. Ob man den weiteren Schritt der Argumentation, daß beides als Modell und Hinweis auf repräsentations-logische Prinzipien der Musikszene im normalen Spielfilm genommen werden könnte, mitgehen mag, muß der Leser selbst entscheiden. Skepsis ist aber angesagt.

Zwar gilt in der Linguistik die methodisch folgenreiche Beobachtung, daß man an Fehlern grammatische und semantische Regeln und Formen ablesen kann. Darum ist die „Fehlerlinguistik“ ein methodisch eigenes Teilgebiet der Sprachforschung. Doch auch hier ist die Übertragung des Verfahrens auf textuelle Formen und höhere, den Satz oder die dialogische Äußerung überschreitende Manifestationen des Sprachlichen höchst problematisch. Der Skeptiker würde sagen: Im Film lassen sich in der Technik der „Fehleridentifikation“ vielleicht Montagerregeln und elementare Strategien der narrativen Kontinuierung (als Übergänge und Anschlüsse) aushorchen; ob es aber sinnvoll ist, so umgreifende Qualitäten wie die „Klarheit des Tons“ beschreiben zu wollen, wenn man ein Medium, das sie nicht erfüllt, untersucht, erscheint dagegen höchst zweifelhaft.

III. Der musikalische Moment

Von größter Bedeutung für die Untersuchung der Funktionen der Filmmusik ist Herzogs Modell des *musical moment*. Darunter versteht sie eine der Techniken, die formale, narrative und semiotische Eigenständigkeit mancher Szenen oder Sequenzen in Filmen zu unterstreichen. Durch die Musik werden Szenen aus dem Kontext herausgehoben, gegen ihn abgegrenzt. Dann ist im Extremfall nicht mehr die Einheit von Raum, Zeit, Figuren und Handlung konstitutiv für die Einheit der Szene, sondern das musikalische Stück schweißt die visuellen Elemente zusammen. In diesem Sinne schreibt die Autorin:

The images during these musical interludes are constructed entirely according to the demands of the song. The rhythm of the music prescribes the cinematography and the pacing and timing of edits. The temporal logic of the film shifts, lingering in a suspended present rather than advancing the action directly. Movements within the frame are not oriented toward action but toward visualizing the trajectory of the song; walking becomes dancing, and objects and people become one in a complex compositional choreography. Space, too, is completely reconfigured into a fantastical realm that abandons linear rationality (6f).

Gerade, weil die Differenz des *musical moment* zum meist realistisch motivierten Kontext der Erzählung so grundlegend ist, wird der dominante semiotische Modus in diesen Szenen brüchig. Es sind Formen des visuellen Exzesses, der Unterbrechung, der Verflüssigung von Raum, Zeit und Figuren, die aus dem gewohnten Rahmen der alltäglichen Realitätserfahrung heraustreten [3].

Wiederum sind es einige Standardformen, die schnell auffallen:

- einige Szenarios, in denen sich Alltagsszenen in Bühnen für musikalische Auftritte verwandeln (wie etwa Straßen, die in ganzer Breite von Tänzern eingenommen werden);
- formelhafte Szenen, die einen immer gleichen Verlauf nehmen (wie etwa Szenen, in denen ein Akteur in musikalisierter Form etwas lernt);
- Auftritte von Charaktertypen (wie etwa der step-tanzende Diener, der *comic sidekick* oder auch der *Latin lover* mit seiner Partnerin).

Immer tritt die Erzählung in diesen Szenen zurück, gibt Raum für einen neuen, eher dem Attraktionellen als dem Narrativen zugehörigen Modus. Damit verändert sich vor allem der Modus der Zeit, in dem das Gesehene angeeignet wird. Aus dem „Es-ist-gewesen“ der Fiktionalität der Erzählung wird das präsensische „Es-ist“ der *performance*. Das im Narrativen so dominierende Prinzip der Kausalität der Ereignisse tritt zurück, die leitende Frage ist nicht mehr die nach dem „Was-geschieht-nun“; an ihre Stelle tritt eine Phase ausgedehnter Gegenwart. Natürlich muß weitergefragt werden, ob es sich dann auch um Phasen einer „reinen Expressivität“ handelt, um „Inseln des Spielerischen“ oder dergleichen mehr.

Offensichtlich wird in diesen spielerischen Formen des musikalisierten und zumindest partiell denarrativierten Kinos an die Darstellungsformen des Musiktheaters angeknüpft - an das Doppel von Arie und Rezitativ in der Oper, an die musikalischen Einlagen mancher Komödienformen, an die Nummerngliederung von Operette und Musical, an manche Formen des Revuetheaters etc. Ganz offensichtlich steht das Kino der dominanten Erzählung auch in der Tradition anderer Formen der Unterhaltung und der Fiktion, die diese Dominanz nie geteilt haben. So, wie im frühen Kino eine ganze Reihe von nicht-erzählenden Darbietungsformen verbreitet gewesen sind, bevor das Erzählen der bevorzugte Text-Akt wurde, so haben sich in manchen Genres vor allem des Musikfilms Formen erhalten, die auf andere Zuwendungsmodalitäten der Zuschauer ausgerichtet sind und die andere Gratifikationen anbieten als die, die sich aus den dramatischen Strukturen ergeben. Herzog verzichtet darauf, den Blick auf die mediengenealogisch dominierenden Präsentationsmodalitäten zu richten. Dies bleibt ein Desideratum, um so mehr, als die Formenwelt der populären Formate des Musiktheaters von Musik- und Theaterwissenschaft bis heute sträflich vernachlässigt wurden.

So wichtig diese Annahmen zum modalen Sonderstatus der musikalischen Szenen und Inserts auch ist, so sehr sie aus dem Fluss der (narrativ dominierten) Handlungswahrnehmung ausbrechen, so sehr sind sie mit diesem Hintergrund aber weiterhin verbunden - durch die Artikulation subtextueller und tiefenideologischer Informationen, in syntaktischen und dramaturgischen Funktionen, die trotz des Zurücktretens der Erzählung erkennbar bleiben. Und daß Filme, die mit *musical moments* durchsetzt sind, in

ihrer Gesamtmodalität beeinflusst werden, dürfte unmittelbar evident sein.

IV. Repräsentationales

Wenn die Autorin sich Jacques Demys Arbeiten - insbesondere den *PARAPLUIES DE CHERBOURG* - zuwendet, geht es ihr um die Bestimmung der Beziehungen zwischen Geschichte, Gedächtnis und Phantasie. Die Filme Demys seien ausnahmslos von der Kindheit inspiriert, sagte die Filmemacherin Agnès Varda über ihren Mann; er habe Alltagserlebnisse von damals nachempfunden, sie in Farbe, Musik und Lieder umgesetzt, also in imaginäre Filmbilder verwandelt. Insofern haben die Filme erkennbar mit Geschichte zu tun - allerdings nicht im Sinne einer Rekonstruktion und einer möglichst nahen Annäherung an die Realitäten und die *belief systems* vergangener Gesellschaft(sgruppen), sondern als nostalgisch gefilterte, oft geschönt wirkende Erinnerungen [4]. Daß in Demys Filmen mehrfach Musikalisierung eine Technik ist, die historische und modale Differenz ebenso wie die autobiographische Umfärbung des Vergangenen zu kennzeichnen, gehört zum ästhetischen Programm der Filme. Sich auf Deleuze⁴ und Bergsons Überlegungen über das Erinnern berufend, stellt die Untersuchung gerade diese Verlagerung vom Sujet (eine vergangene Realität) auf die Konstruktion derselben (sie wird im Prozeß des Erinnerns neu hervorgebracht und dabei affektiv aufgeladen und semiotisch moduliert). Das Repräsentationssystem der Filme Demys ist darum weniger durch einen Sachbezug zentriert als durch die Darstellung und Indikation der Prozesse, in denen Vergangenes subjektiv vergegenwärtigt wird. Szenen werden transformiert in einen Schwebezustand zwischen kruder Darstellung und reiner Phantasie-Tätigkeit. Das historische Präsens der Erzählung wird überlagert durch einen anderen, phantasierten Zeit-Modus. Es geht in dem Demy-Verfahren nicht um eine Distanzierung durch Verfremdung, wie man es einem an Brechts poetologischen Überlegungen geschulten Verfahren inszenieren würde, sondern um ein Identifizierungs-Angebot, in dem die Differenz zwischen dem Jetzt des Zuschauers und dem Es-ist-gewesen des Dargestellten als eine Erfahrung des Verlustes, in einer Haltung der sentimental Trauer und als spezifische ästhetisch-emotionale Distanz ausgedrückt wird und am Ende nachvollzogen werden muß.

Daß die Musikalisierung von Szenen eng mit einer Irrealisierung zusammengeht, wird im vierten Teil von Herzogs Buch an den Filmen der Wasserballett-Musicals mit der Schwimmerin Esther Williams exemplifiziert. Hier geht es der Autorin darum, der nostalgischen Distanz der Filme Jacques Demys den *dream mode* der Musikszenen in den Williams-Filmen als einen weiteren Modus an die Seite zu stellen, der das realistische Paradigma der meisten Hollywood-Filme verläßt.

Die Musikszenen in den Williams-Filmen sind hochgradig an den Inszenierungs-Stereotypen des Hollywood-Musicals orientiert. Gerade deshalb, argumentiert Herzog, öffnen sie Möglichkeiten, die Konventionalität sozialer Beziehung und gesellschaftlicher Machtverhältnisse zu den Utopien privater Wunschphantasien hin zu öffnen. Um diesen zunächst uneinsichtigen Widerspruch zu lösen, bezieht sie sich auf Deleuze⁴ und Guattaris Untersuchungen zum Paradox des Refrains in populärer Musik zurück [5]. Ein Song, den wir qua Gedächtnis oder Reproduktion wiederholen können, vermittelt dem Hörenden vor allem ein Gefühl der Sicherheit, des Bekannten und Vertrauten. Ein Kind, das sich im Wald verirrt hat, summt bekannte Melodien vor sich hin und mindert so seine Angst. Der Laut des - gesungenen oder nur vorgestellten - Liedes vermittelt ein Gefühl innerer Stärke. Er ermöglicht es, das sichere Innen des Zuhause-Seins auszudehnen. Bei Deleuze und Guattari ist der Song ein Mittel, eine territoriale Abgrenzung gegen das umgebende, angsteinflößende Chaos - etwas, das man das Zuhause nennen könnte - zu finden, er ist die Quelle des Gefühls, zuhause zu sein, und er manifestiert das Zuhause in unserem Bewußtsein. Der Song ist aber nicht so sehr Musik als vielmehr ein Inhalt, der durch die Musik ausgedrückt wird, aber nicht identisch mit dieser ist. Und er markiert nicht so sehr das sichere Territorium, als vielmehr die Grenze zum umgebenden, furchterregenden Außen.

Gerade darum ist es möglich, so argumentiert Herzog, die Konventionalität der Musikszenen mit dem Wunsch nach Differenz zu vermählen. So sehr die Musik das Vertrautsein des Zuschauers mit der akustischen Folie des Dargestellten signalisiert, so sehr ermächtigt sie ihn, im Bewußtsein des Zuhause-Seins die konventionell geregelten Zwänge des gesellschaftlichen Lebens außer Kraft zu setzen und sich im Imaginären der erzählten Handlung frei zu machen. Insbesondere der Refrain, der das vertrau-

teste Stück des Liedes ist, nun zwingt den Zuhörer zugleich zurück in eine festgelegte Ordnung, er reodiert und kontrolliert eine Energie, die das Lied vorher freigesetzt hatte. Diese Bewegung, die Deleuze und Guattari metaphorisch als territoriale Bewegung zwischen Innen und Außen der vertrauten und kontrollierbaren Welt, zwischen Befreiung und Kontrolle beschreiben, liegt - nach Herzog - auch dem paradoxen Inhalts- und Wirkungsschema der Williams-Filme zugrunde. Paradoxerweise hängt so die Repetitivität stereotyper Formen eng mit der Entstehung von Potentialen der Grenzüberschreitung zusammen.

So sehr Herzogs Untersuchung am Anfang auf eine Morphologie der Musikformen im Film ausgerichtet zu sein schien, so deutlich vollzieht sie in ihrem Buch eine Wende auf eine psychoanalytisch fundierte Rezeptionstheorie, die so allgemeine formale Qualitäten wie Repetitivität als ästhetische Grundstrukturen auffaßt und in Verbindung mit elementaren Prozessen der Subjektbildung kurzschließt. Ob der Leser diesen (durchaus spannenden rezeptionsästhetischen) Kurzscluß mitmacht, sei ihm selbst überlassen. Es sollte aber festgehalten werden, daß die Rückführung der Formelhaftigkeit filmischer Inszenierung, der Vielfachnutzung vertrauter Erzählmuster und der Stereotypie der Darstellungen solcher sozialer Konfigurationen wie Rasse, Klasse, Sexus usw. damit nicht erschöpfend erfaßt werden kann. Konventionalität ist eine allgemeine Charakteristik aller Kommunikation; und daß im musikalischen Vollzug kurzfristig manche Kodifizierungen des gesellschaftlichen Verkehrs außer Kraft gesetzt werden können (selbst wenn sie durch eine zweite Schicht des Konventionellen abgelöst werden), spielt in allen Überlegungen zur Wirkungsästhetik der Musik eine zentrale Rolle.

Sicherlich kann man argumentieren, daß mit dem *song scoring* die musikalische Szene im Film heute größere Verbreitung hat als in der Zeit des dominierenden Hollywood-Style. Und sicherlich kann man - Herzogs These beherzigend - fortsetzen, daß in einer posttraditionalen Wirklichkeit wie der der spät- und nachkapitalistischen Gesellschaften das Entgrenzungs- und Überschreitungspotential der musikalischen Szene eine viel zentralere Rolle spielen muß, weil sich die konventionellen Ordnungen dynamisieren und zusehends fragwürdig werden. Offensichtlich ist die Kinoindustrie seit nahezu fünfzig Jahren mit einer Differenzierung der Publika konfrontiert,

die es in dieser Vielfalt vorher nicht gegeben hat - und sie korrespondiert einer Vervielfältigung musikalischer Stile. Korrespondiert all dieses einer Vervielfältigung der Überschreitung- und Befreiungsphantasien, die sich in Musikszenen niederschlagen? Offensichtlich nicht. Die Stereotypen des musikalischen Materials und der Inszenierung des Dramas und die narrative oder biographische Bedeutung der Grenzüberschreitung stehen nicht in Deckung, sondern nebeneinander. Das semiotische Material (die Musiken, die Inszenierungen) und die in Geschichten durchgespielten biographischen Übergänge und sozialen Konfliktszenarien sind zwei verschiedene Ebenen des Dramas, die miteinander korrespondieren, die aber nicht identisch miteinander sind.

Anmerkungen

[1] Auf die Untersuchungen Richard Dyers, der seinerzeit eine Reihe von Merkmalen für die Beschreibung von *entertainment scenes* vorgeschlagen hat, sei eigens hingewiesen - sie ähneln den Grundbeobachtungen Herzogs in erstaunlicher Weise: hohe Schnittfrequenz, Toneffekte und hohe Ereignisdichte, das Verströmen der Energie der *performances*, das Prunken mit einem Überfluß an Schauwerten, das Versprechen einfacher, klarer Verhältnisse im Plot des Films und die Vermittlung eines Gefühls von Gemeinschaftlichkeit; vgl. dazu Richard Dyer: *Entertainment and Utopia* (in: *Movie*, 24, Spring 1977, pp. 2-13; repr. in: *Genre: The Musical*. Ed. by Rick Altman. London/Boston: Routledge & Kegan Paul 1981, pp. 175-189). Diese Beschreibung, die an die Charakterisierungen des visuellen Exzesses von Kristin Thompson erinnert (*The Concept of Cinematic Excess* [1981]. In: Rosen, Philip [ed.]: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986, S. 130-142), mündet bei Dyer in die Annahme ein, dass sich in diesen Momenten eine spezifisch utopische Energie mitteile, die vom Zuschauer aufgenommen wird.

[2] Vgl. dazu auch die etwas anders gelagerte Korpus-Analysen von Claudia Bullerjahn (*Carmen* - eine Projektionsfläche. Vergleichende Untersuchung von ausgewählten Verfilmungen, in: Claudia Bullerjahn/Wolfgang Löffler (Hrsg.): *Musikermymen - Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim/New York: Olms 2004, S. 313-351) sowie die kulturhistorische Skizze von Ann Davies (*High and Low Culture: Bizet's Carmen and the Cinema*. In: Powrie, Phil / Stilwell, Robynn (eds.): *Changing tunes. The use of pre-existing music in film*. Aldershot [...]: Ashgate 2006, pp. 46-56).

[3] Erinnert sei an Caryl Flinn's These, dass die klassische Filmmusik schon durch die Anlehnung an die meist spätromantischen Vorbilder einen eigenen nostalgischen Impuls trage (vgl. ihr: *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1992).

[4] Auf die Sonderstellung der „musikalischen Szenen“ hatten auch schon die Beiträge in dem Sammelband *Film's Musical Moments*. (ed. by Ian Conrich and Estella Tincknell. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006) aufmerksam gemacht.

[5] Vgl. dazu: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. 12th print. Minneapolis, Minn. [...]: University of Minnesota Press

2007, pp. 310-330 [dt.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 1997]. Vgl. zu dem Bild einer Territorialität der Weltzuwendung, das die Autoren anbieten, auch: Andrew Murphy: Sound at the End of the World as We Know It - Nick Cave, Wim Wenders' WINGS OF DESIRE and a Deleuze-Guattarian Ecology of Popular Music. In: *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*. Ed. by Gary Genosko. London: Routledge 2001, pp. 255-280.