

im lichttunnel

ligetis musik in stanley kubricks «2001. a space odyssey»

von elisabeth schwind

Es ist noch gar nicht lange her, da erreichte uns die Nachricht, dass die Raumsonde «Pioneer 10» nun endgültig in den Tiefen des Universums verschollen sei. Mehr als dreißig Jahre lang war sie durch unser Sonnensystem gereist, ursprünglich um den Jupiter zu erkunden. Auch hatte man nicht versäumt, ihr eine Botschaft mitzugeben: eine Goldplakette, auf der eine Frau und ein Mann zu sehen sind, die zum Gruß die Hand heben – wer konnte schon wissen, wem die «Pioneer 10» auf ihrer Mission begegnen würde? Und dann würde man sich zu erkennen geben wollen, so als Intelligenz gegenüber der Intelligenz. Damals ließ der Glaube an die Möglichkeiten der Raumfahrt nichts unmöglich erscheinen – weder die flächendeckende Besiedlung des Sonnensystems durch den Menschen noch atomar angetriebene Raketen, in denen man mit Lichtgeschwindigkeit durchs All jagen könnte.¹ Und der Gedanke, dabei irgendwo, irgendwie auf intelligentes Leben zu stoßen, machte selbst die seriösesten Wissenschaftler hibbelig.

Auch Stanley Kubrick war fasziniert von solchen Ideen. Noch bevor die NASA die «Pioneer 10» auf ihren Weg brachte, schickte er das Raumschiff «Discovery» auf der Suche nach außerirdischer Intelligenz ebenfalls in Richtung Jupiter. Und noch ein Jahr bevor Neil Armstrong den Mond betrat, kam Kubricks Jupiter-Trip mit dem Titel *2001. A Space Odyssey* in die Kinos. Der Film erlangte Kultstatus. Und das, obwohl er sich dem Genre Science Fiction auf der ganzen Linie

widersetzt. Statt grüner Männchen mit Antenne zeigen die ersten Filmbilder den Menschen zu Beginn seiner Karriere: als Affen, der einen Knochen als Werkzeug und Waffe entdeckt. Allein ein schwarzer Monolith liefert Hinweise auf eine außerirdische Intelligenz und gibt entsprechend Rätsel auf. Ähnlich unorthodox gibt sich der Soundtrack. Insbesondere die Verknüpfung der Raumfahrtbilder mit Johann Strauß' «Donauwalzer» sorgte für Diskussionen. Von den Stücken der vier Komponisten, die Kubrick heranzog (Johann Strauß, Richard Strauss, Aram Khatchaturian und György Ligeti), schienen am ehesten noch diejenigen Ligetis der Vorstellung von Science-Fiction-Musik zu entsprechen. Was wiederum auf Seiten der Musikexperten für Unmut sorgte: «Dass zeitgenössische, avantgardistische Musik [...] einmal mehr erhalten muss, um Gefahr, Bedrohung oder auch nur Unbekanntes, Unerklärliches zu signalisieren, könnte man als Rückfall in konventionelle Denkweisen kritisieren.»²

Bei den Werken Ligetis handelt es sich um das «Kyrie» aus dem *Requiem*, um *Lux Aeterna*, *Atmosphères* und um einen kurzen Ausschnitt aus *Aventures*, der jedoch durch eine verlangsamte Wiedergabe so verfremdet ist, dass möglicherweise deswegen dieses Stück im Filmabspann nicht eigens erwähnt wird. Es lässt sich sicherlich nicht komplett von der Hand weisen, dass Ligetis Musik im durchschnittlichen Kinogänger die von Hansjörg Pauly beschriebenen Assoziationen aus-

löst. Und dennoch: Die Funktionalisierung von Ligetis Musik in *2001* erschöpft sich nicht in solcher «Stimmungsmache». Warum hätte Kubrick dann drei (bzw. vier) verschiedene Stücke auswählen sollen, wenn diese «so eng miteinander verwandt [sind], dass sie für den Laien ineinander übergehen»?³ Die Antwort darauf kann nur lauten, dass Kubrick einen Film schaffen wollte, der nicht nur auf der Ebene einer ersten, flüchtigen Begegnung funktioniert, sondern auch einer eingehenderen Betrachtung standhält.

Kubrick zufolge war *2001* ein nonverbales Experiment, ein Versuch, auf visuellem Wege direkt in das Unterbewusstsein der Zuschauer zu gelangen.⁴ Entsprechend sparsam geht der Film mit jeglichen Tönen um. In den insgesamt rund 140 Minuten gibt es nur etwa vierzig Minuten Dialog und das letzte Wort fällt bereits eine knappe halbe Stunde vor Filmende. Darauf, akustische Leerstellen mit Klängen zu füllen, verzichtet Kubrick konsequent – ebenso wie darauf, Dialoge mit Musik zu untermalen. Gerade dadurch aber erhält die akustische Ebene ein ganz besonderes Gewicht, weil in einer Umgebung, die zur Stille tendiert, jeder Ton und jedes Geräusch umso sicherer die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Hinzu kommt, dass Kubrick die Musik, wenn er denn welche verwendet, stark in den Vordergrund rückt und diese so auf ihrer Eigenständigkeit beharren darf. Schon die Heterogenität der Stücke, auf die Kubricks Wahl fiel, ja allein die Tatsache, dass er die bereits in Auftrag gegebene und

fertiggestellte Partitur des Filmmusikkomponisten Alex North (er hatte auch die Musik zu Kubricks *Spartacus* geschrieben) verwarf zugunsten einer Hilfskonstruktion wie dem «temp track», stieß auf Unverständnis.⁵ In der Filmproduktion ist es üblich, aus vorhandenen Musikstücken einen vorläufigen Soundtrack, den so genannten «temporary track» zusammenzustellen, der dem Filmmusikkomponisten die gewünschte Richtung weisen soll. Doch gerade die Geschichte der verworfenen (und auch bezahlten) Partitur unterstreicht eindrücklich, dass das Zurückgreifen auf vorhandene Stücke für Kubrick nicht nur keine provisorische Lösung war, sondern eine Möglichkeit, über eine angestrebte Stimmung hinaus auch einen Bedeutungskontext importieren zu können, der einer eigens angefertigten Filmmusik zwangsläufig fehlt.

Das betrifft beispielsweise das «Kyrie» aus Ligetis *Requiem*. Es ist leitmotivisch mit dem Monolithen verknüpft, der wiederum als Zeichen einer rätselhaften außerirdischen Intelligenz die vier Episoden des Films miteinander verbindet. In der ersten Szene («The Dawn of Man») ragt der Monolith wie ein Baum der Erkenntnis in die karge Welt der Affen, die ihn neugierig umringen. In diesem Moment erklingen mit dem «Kyrie» erstmals im Film menschliche Stimmen und unterstreichen, was auch die Bilder erzählen: Indem der Affe den Monolithen berührt, wird er zum Menschen. Dass diese Stimmen Gott anrufen, liefert bereits Hinweise auf das Verständnis des Monolithen, der sich mit einem Bedeutungskomplex aus Intelligenz, Inspiration, Evolution und Göttlichkeit verknüpft. «The God concept is at the heart of *2001*», erklärte Kubrick, wobei er «Gott» jedoch in einem «wissenschaftlichen» Sinn verstanden wissen wollte. Er hielt es für wahrscheinlich, dass im Universum unterschiedlich weit entwickeltes Leben existiert, das sich per Evolution über Äonen von Jahren hinweg zu einer Seinsform aus purer Energie entwickelt. Diese wäre nicht mehr an Zeit und Raum

gebunden und für weniger weit entwickelte Lebewesen (wie den Menschen) nur als «Gott» begreifbar.⁶

Aus dieser Vorstellung heraus ist offenbar auch der Monolith geboren. Und dass in diesem Weltbild die in Nietzsches *Also sprach Zarathustra* beschworene Allmachtsfantasie des sich selbst Überwindenden nachschwingt, macht Kubrick mit den einleitenden Fanfaren aus Strauss' gleichnamiger Tondichtung deutlich. Wie ein Widerspruch mag es da erscheinen, dass das «Kyrie», das zur Geburt der Menschheit erklingt, ausgerechnet einem Requiem entnommen ist. Doch auch das entspricht Kubricks Evolutionsbild. Der Affe, der den Knochen als Werkzeug entdeckt, eröffnet sich damit zwar – wie der berühmte Filmschnitt vom Knochen zum Raumschiff zeigt – den Weg zur Eroberung des gesamten Universums, doch zugleich beginnt er mit der knöchernen Waffe seine eigene Spezies zu dezimieren. Ligetis *Requiem* ergänzt den Fortschrittsgedanken, den der Monolith symbolisiert, zur Dichotomie von Erkenntnis und Sündenfall.

Ligetis in *2001* eingegangene Werke gehören (bis auf *Aventures*) alle einem Typus an, den der Komponist als zugleich «statisch» und «kontinuierlich fließend» bezeichnet.⁷ Der Eindruck der Statik ergibt sich jedoch nur aufgrund der stark gedehnten, gleichsam in Zeitlupe ablaufenden Vorgänge, während sich bei näherem Hinschauen zeigt, dass es «innerhalb dieses Stehens, dieser Statik [...] allmähliche Veränderungen» gibt. Das kontinuierliche Fließen erwecke, so Ligeti, den Eindruck, als ob die Musik «keinen Anfang hätte, auch kein Ende; was wir hören, ist eigentlich ein Ausschnitt von etwas, was schon immer angefangen hat und noch immer weiter klingen wird». Mit dieser Ästhetik der äußerlich statischen, im Innern aber unglaublich reichen Musik, die nur der Ausschnitt eines quasi ins Unendliche gedehnten Prozesses ist, griff der Ligeti der *Atmosphères* intuitiv Gedanken auf, die zu dieser Zeit in der Luft lagen – und die er umgekehrt durch seine Musik entscheidend mitprägte. Insbe-

sondere die frühe, noch nicht auf pulserende Patternrepetitionen verengte minimalistische Musik radikalisierte diese Ästhetik – La Monte Young etwa mit seiner *Composition 1960 No. 7* (eine Quinte «to be held for a long time») oder mit seinen *Dream Houses*, in denen er über Wochen und Monate hinaus Sinuston-Intervalle installierte. Ligeti selbst hat auf Affinitäten seiner Musik zu minimalistischen Stücken wie Terry Rileys *In C* oder Werken von Steve Reich hingewiesen – und darauf, dass er von solcher Musik «beeinflusst» gewesen sei, noch bevor er sie überhaupt kannte.⁸ Auch die ruhige Grundstimmung von *2001*, die gleichsam zur Statik neigende Dramaturgie des Films, dessen Handlung sich ohne Hektik auch in 15 Minuten erzählen ließe, ist von diesem Zeitgeist getragen. Und wie Ligetis Musik lässt sich *2001* als Ausschnitt einer unendlichen Zeitstrecke verstehen. Denn indem Dave Bowman schließlich als «Sternenkind»⁹ in einer Fruchtblase wiedergeboren wird und zur Erde zurücksegelt, erklärt sich der Film als Ausschnitt einer kreisförmig verlaufenden Evolution.

Neben dem *Requiem*, das sich mit dem Monolithen verknüpft, ist insbesondere das Orchesterstück *Atmosphères* von großer Bedeutung für *2001*. Es begleitet in voller Länge¹⁰ jene «Lichttunnelsequenz», in der Kubrick seinen Protagonisten Dave Bowman samt den gebannten Zuschauern mit auf eine Fahrt durch grelle, abstrakte, ineinander fließende Farblandschaften mitnimmt. Ob es sich dabei um Lichtspiegelungen auf Bownmans Helm handelt, um Sternennebel, Ursümpfe, Lavaströme oder Halluzinationen, bleibt offen. In Anbetracht der sehr reflektierten Musikauswahl Kubricks ist es kaum ein Zufall, dass er für die Lichttunnelsequenz auf ein wenige Jahre zuvor uraufgeführtes Stück zurückgriff, mit dem dessen Autor als *der* Klangfarben-Komponist reüssierte ...

... mehr erfahren Sie
in Heft 2003/03