

Christina Zenk

Ausdiskutiert?

Die *Walküren* in *Apocalypse Now*

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

Christina Zenk

Ausdiskutiert? Die *Walküren* in *Apocalypse Now*

Die Motive »ta-ta-ta-taa« oder »ho-jo-to-ho« eröffnen einen Assoziationshorizont, der viele Kontexte und Bedeutungen enthalten kann: Richard Wagner und Bayreuth; Walküren mit güldenem, geflochtenem Haar; mythisches Schicksal; Nationalsozialismus; deutsche Wochenschau; Krieg und Vernichtung; Macht und Siegeslust; Autowerbung oder französischer Käse; Bugs Bunny, Hollywood-Komödien und so fort. Die beiden Motive bzw. Themen, das Walküren-Motiv und der Walkürenruf¹, stammen aus dem zweiten Teil des Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen. Die Walküre* – 3. Aufzug, Szene I: »Die Walküren«.² Richard Wagners kompositorische Ausarbeitung der acht (bzw. neun) Walkürenschestern, die sich auf dem Walkürenfelsen treffen, um die heldenreich gefallenen Krieger nach Walhall zu führen, gehört sicher zu den meist zitierten und paraphrasierten Stücken aus seinem Werk und ist weit über die Grenzen der Rezeptionsgemeinde klassischer (westlicher) Musik hinaus bekannt.

Ziel des Artikels ist es zunächst, das Ergebnis der systematisierten Untersuchung von wissenschaftlichen Erörterungen zur Verwendung der *Walküren*-Musik in Filmen, insbesondere in Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*, vorzustellen. Die Diskussionen offenbaren Kontexte und Bedeutungen jener Musik im kulturellen Umgang und Erleben. Im Film haben sich die *Walküren* als ein »filmsemantisches Generalsymbol« mit einem »Assoziationsumfeld von Gewalt im Aufriss von sangesfröhlicher Aggression und orgiastischer Verwüstung« etabliert.³ Einen wichtigen Einfluss auf diese Entwicklung hat ihre Verwendung in *Apocalypse Now*, von deren Wirkungs- und Strahlkraft nachfolgende (Film-)Zitate profitieren. Im Anschluss hieran wird der Fokus auf einen bisher kaum beachteten Faktor gelenkt werden: die Montage dieser Filmsequenz – und hier besonders: die Synchronisation zwischen Bildebene und *Walküren*-Musik. Sie bewirkt, so die These, eine Konzentration auf die wesentlichen musikalischen Motive, die hierdurch wiederum eindrucksvoll und kraftvoll die Szene unterstreichen und als Quintessenz des Stücks zurückbleiben. Diese Analyse zeigt, wie bedeutsam Konditionierungsmechanismen in wahrnehmungspsychologischer Hinsicht (die audiovisuelle Ebene betreffend) und hinsichtlich kultureller Verweistekniken für die Rezeptionskraft der *Walküren* sind. Auf dieser Basis erscheint die Nachahmung und vielfache Verwendung der Musik in Filmen nur konsequent. Im Ausblick dieses Artikels wird eine erste Systematisierung der angesprochenen Vielfalt vorgenommen.

Die »Walküren« im Film

Mit dem Systematisierungsvorschlag von Claudius Reinke zur filmischen Rezeption Wagners lässt sich feststellen, dass der Einsatz der *Walküren*-Musik in *Apocalypse Now* und in weiteren Kino- oder Werbefilmen unter die Kategorie der »offenen Referenz« fällt: Dabei ist im Film entweder Wagners Komposition »im Original des Partiturlautes [...] oder in Form eines Arrangements bzw. einer bearbeiteten Paraphrase« zu hören.⁴ In *Apocalypse Now* wird auf das Original zurückgegriffen, in anderen Filmen erklingen

¹ Vgl. Sven Friedrich, Gerhard K. Englert und Wolfgang Schmidt, *Wagners Ring-Motive. Mit Texten von Sven Friedrich und Gerhard K. Englert* (= *Der Klassik[ver]führer*. Sonderbd.), Berlin 2004, 2 CDs (148 Min.).

² Im Folgenden unter *Walküren* zusammengefasst.

³ Claudius Reinke, »Richard Wagner im Film nach 1945«, in: *wagnerspectrum* 2 (2008) – *Wagner und Fantasy/Hollywood*, S. 154f.

⁴ Ebd., S. 145. Zwei weitere Kategorien werden von Reinke bestimmt: einerseits Filme, die sich mit biografischen Aspekten Wagners befassen, andererseits Verfilmungen von Wagners Bühnenwerken.

instrumentale Fassungen, neue Arrangements oder aber Versatzstücke in Anlehnung an die Leitthemen der *Walküren*. Die Literatur beschäftigt sich entweder (a) allgemein mit dem Vorkommen der *Walküren*-Musik in Filmen und mit den hierbei aufzufindenden Bedeutungskontexten oder (b) konkret mit dem Einsatz der Musik in *Apocalypse Now*.

(a) Vorkommen im Film

Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird Wagners *Walküren* in (Stumm-)Filmen eingesetzt. Der Umstand, dass die Filmkomponisten jener Zeit in dessen Werken ein Kompositionsideal sahen, das sich für den Film besonders eigne, zeigt sich in Äußerungen wie: »Write like Wagner, only louder.«⁵ In Kinotheken – die damals gängige Filmmusikpraxis – wurde die *Walküren*-Musik dem Filmkapellmeister als Option für schnelle oder grausame Szenen vorgeschlagen.⁶ So ist in den Filmen jener Zeit die originale Musik oder das (bearbeitete) Walküren-Motiv zu hören: In *Birth of a Nation* (US 1915, David Wark Griffith) setzt der Komponist Joseph Carl Breil Wagners Musik in einer instrumentalen Version ein, die nah am Original ist.⁷ Weitere Versionen haben den Motivkopf in ein neues Arrangement eingebettet, etwa *The Scarlet Empress* (D 1934, Josef von Sternberg). Die Anlehnung an das Thema kann dabei auch entfernt wirken, zum Beispiel in *A farewell to Arms* (US 1932, Frank Borzage). In ihrer originalen Fassung ist die Musik Wagners in der deutschen Wochenschau während des Zweiten Weltkriegs zu hören; dieses zu Propagandazwecken, zur Demonstration deutscher Heeresstärke und Waffengewalt beim Luftangriff auf Kreta (Nr. 561: 4. Juni 1941), aber auch zur Präsentation der neuen V2-Rakete (Nr. 749: 18. Januar 1945). Gleichzeitig wurde von der *Walküren*-Musik bei Verfolgungsjagden in Westernserien so häufig Gebrauch gemacht, dass sich schon Abneigungsreaktionen einstellten.⁸ Insgesamt, so hält Tobias Plebuch fest, stützt sich der Einsatz »auf die Walküren der Bühne wie auch ihre musikalischen Auftritte im Kino«⁹. Hierin spiegelt sich auch der von Friedrich Kittler benannte empirische Beweis für die gelungene Medientechnologie in Wagners Musik wider, da die *Walküren* in Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (*À la recherche du temps perdu*) als Kriegserzählung einen metaphorischen Platz finden konnte (siehe unten).¹⁰

Beim Einsatz der *Walküren*-Musik in Cartoons wird auf die eben genannten Aspekte zurückgegriffen: In *Education for Death* (US 1943, Clyde Geronimi) untermalt die Musik Adolf Hitler zu Pferde als Vertreter der Demokratie-Hexe. In *Silly Symphonies – Music Land* (US 1940, Walt Disney) vertont sie die Kanonenangriffe des »Land of Symphony« auf die »Isle of Jazz«. Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich also die *Walküren* zu einer »Vokabel[.] im Esperanto der Filmmusik«¹¹ entwickelt. Auch in der zweiten Jahrhunderthälfte ist diese Musik in Kinofilmen zu hören. Verwendung und Art des Einsatzes

⁵ Samuel Goldwyn, zitiert nach Tobias Plebuch, »Richard Wagner im Film bis 1945«, in: *wagnerspectrum* 2 (2008) – *Wagner und Fantasy/Hollywood*, S. 125.

⁶ Edith Lang und George West schlagen die *Walküren* bei Szenen mit »SPEED (Hurries)« vor (Edith Lang und George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, Reprint der Ausgabe Boston 1920, New York 1970, S. 29). Erno Rapée schlägt sie für Szenen mit einem »gruesome« Charakter vor (Erno Rapée, *Encyclopedia of Music for Pictures*, Reprint der Ausgabe New York 1925, New York 1970, S. 237).

⁷ Die Umsetzung der Bearbeitung schien Zuschauer aber auch irritiert zu haben; vgl. James Wierzbicki, *Film Music. A history*, New York u. a. 2009, S. 59. Es könnte an der Instrumentierung oder an dem Zusammenschritt der Partitur auf die Filmszenen liegen, etwa wenn man sich diese Version ansieht: *Die Geburt einer Nation [The Birth of a Nation]*, Regie: David Wark Griffith, Drehbuch: David Wark Griffith; Frank E. Woods, nach dem Roman von Thomas Dixon Jr. (*The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*). US: David W. Griffith 1915. Fassung: DVD. Eureka. 190 Min.

⁸ Plebuch, »Richard Wagner im Film bis 1945«, S. 135.

⁹ Ebd., S. 136.

¹⁰ Friedrich Kittler, »Weltatam. Über Wagners Medientechnologie«, in: *Das Naben der Götter vorbereiten. Mit einem Vorwort von Hans Ulrich Gumbrecht*, hrsg. von dems., München 1987/2012.

¹¹ Plebuch, »Richard Wagner im Film bis 1945«, S. 133.

haben sich allerdings vervielfacht. Außerdem tritt mit bzw. nach *Apocalypse Now* (1979) eine weitere Form hinzu: Die Filmsequenz selbst wird fortan zitiert. So lassen sich die *Walküren*-Zitate im Film ganz allgemein wie folgt unterteilen:

- Es wird die Filmsequenz aus *Apocalypse Now* zitiert, beispielsweise in *Jarhead* (US 2005, Sam Mendes) oder in *Watchmen* (US 2009, Zack Snyder).
- Die *Walküren*-Musik erklingt als Persiflage oder zur Illustration von Zerstörung, etwa in Kriegsfilmen – zum Beispiel in *Lord of War* (US 2005, Andrew Niccol) oder *Valkyrie – Operation Walküre* (US 2008, Bryan Singer) – oder in anderen Genres: *Mein Name ist Nobody* (IT FR DE 1973, Tonino Valerii), *The Blues Brothers* (US 1980, John Landis), *Schtonk!* (D 1992, Helmut Dietl), *Forrest Gump* (US 1994, Robert Zemeckis), *Die Hard: With a Vengeance* (US 1995, John McTiernan), *Rango* (US 2011, Gore Verbinski), *Iron Sky* (FIN DE AU 2012, Timo Vuorensola).
- Die *Walküren* dienen als comichafte Untermalung einer Action-Szene; die Musik fungiert als Camp, wird also überpointiert verwendet. Unter Camp wird ein kulturelles Produkt verstanden, das sich durch Übertreibung und durch den ästhetischen Genuss am Auseinanderfallen von Form und Inhalt konstituiert.¹² »Vor allem populäre amerikanische TV-Serien verwenden den *Walkürenritt* mitunter so inflationär, dass sich sein spezifischer kultureller Hintergrund zu verflüchtigen droht.«¹³ Beispiele hierfür sind *What's Opera Doc?* (US 1957, Chuck Jones), *Otto e Mezzo* (IT FR 1963, Federico Fellini), *Running Man* (US 1987, Paul Michael Glaser), *Norbit* (US 2007, Brian Robbins), *Jackass 3D* (US 2010, Jeff Tremaine), *Minions* (US 2015, Kyle Balda, Pierre Coffin) und diverse Cartoons wie *Die Simpsons* oder *The Muppet Show*.
- Die *Walküren* erklingen in Werbespots und greifen Filmzitate oder weitere semantische Bedeutungsebenen auf. Auf einen dänischen Werbespot mit halbnackten Walküren in Softpornoästhetik bezugnehmend, drückt es Gerhard Paul überspitzt folgendermaßen aus: »Musik, Lärm, Krieg, Kommerz und Sex haben bildlich wie klanglich zu einer völlig neuen Synthese gefunden: Wagners »Walkürenritt« als Waffe im Werbekrieg.«¹⁴ Beispiele: BMW-Kurzfilmspot *STAR* (2001, Guy Ritchie; Verweis auf *Blues Brothers*); Citroën Spot C5 (2008, Werbeagentur Euro RSCG); Fleggaard-Werbespot (2011, Werbeagentur Uncle Grey).

Auffällig ist, dass die *Walküren*-Musik häufig in Filmsequenzen eingesetzt wird, die kriegerische Auseinandersetzungen und gewaltvolle Zerstörung darstellen. Sie soll heroische Übermacht demonstrieren und siegreiche Eroberungen unterstreichen: Ihr »zündend glissandierendes Rhythmusinitial [musste] häufig schon als Kriegstreiber herhalten.«¹⁵ Wagners Musik »befindet sich unmittelbar im Zentrum der Gewalt, ist geradezu deren Stimme«¹⁶ und »längst keine bloße Illustrationsmusik mehr, sondern Symbol für bürgerlich-militaristische Gewaltverherrlichung. [...] Wagners Musik ist hier Opfer ihrer Rezeptionsgeschichte geworden.«¹⁷ In diesen Aussagen wird deutlich, wie durch einen Filmeinsatz ein klassisches

¹² Der Begriff geht auf Susan Sontag zurück. Vgl. Helmut Merschmann, »Camp«, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1042>>, 14.01.2012.

¹³ Marcus Stiglegger, »Napalm am Morgen«. Richard Wagners Walkürenritt im Film«, in: *Wagner Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*, hrsg. von Jan Drehmel u. a., Hamburg 2013, S. 157.

¹⁴ Gerhard Paul, »Wagners Walkürenritt. Aus dem Orchestergraben auf das Schlachtfeld des (post-)modernen Krieges«, in: *Sound des Jahrhunderts*, hrsg. von dems. u. a., Bonn 2013, S. 267.

¹⁵ Reinke, »Richard Wagner im Film nach 1945«, S. 147.

¹⁶ Richard Klein, »Walkürenritt in Vietnam? Zu Francis Coppolas Wagner«, in: *Martin Geck: Festschrift zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ares Rolf u. a., Dortmund 2001, S. 409.

¹⁷ Norbert J. Schneider, »Der Film – Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft?«, in: *Richard Wagner und die Musikhochschule, die Philosophie, die Dramaturgie, die Bearbeitung, der Film*, hrsg. von Günter Weiß u. a., Regensburg 1983, S. 145.

Werk weitere semantische Bedeutungszuschreibungen erhält. Jenes Phänomen kann nach Jessica Merten als doppelte Beschriftung bezeichnet werden:

»[E]in musikalisches Zitat erfährt durch seine Anwendung im Film über seinen in den Film transportierten Kontext hinaus eine neue Verweiskraft durch die Dramaturgie des Films, in dem es zitiert wird. Eine natürliche Folge: Musik, die vorher als abstraktes Medium keine direkte Aussage hatte, ist für eine semantische Aufladung in einem neuen Kontext besonders anfällig.«¹⁸

Im *Ring des Nibelungen* haben die Walküren einen eindeutigen, mythologisch abgeleiteten Auftrag – das Überführen siegreich gefallener Krieger nach Walhall. Mit dem Erklängen ihrer Musik in den genannten Filmszenen wird ihnen ein neuer Auftrag erteilt: Sie werden zu Botschaftern von Gewalt und Zerstörung, der Walkürenruf wird zum Kriegsschrei. Teils geschieht dies im Kontext nationalsozialistischer Symbolik: die Walküren als hakenkreuztragende Botschafterinnen und Verkünderinnen indoktriniertes Machtgelüste und waffengeladener Verfolgungsmethoden (*Blues Brothers* oder *Iron Sky*). Aufgrund des inflationären Auftritts in Cartoons überschlägt sich die Musik auch als Camp. So entstehen Eindrücke der Beliebigkeit ihres Einsatzes, gerade wenn sie mit der Eigendynamik des Films kollidiert.¹⁹ In dieser Einsatzhäufigkeit verdeutlicht die Verwendung der *Walküren*-Musik auch den Popularisierungsprozess klassischer Musik – sie »basiert auf der ständigen Wiederholung eines immergleichen Ausschnitts aus der Musikkultur.«²⁰ Die *Walküren*-Musik ist damit ein fester Bestandteil eines Kanons, dessen Entstehungsprozess im 19. Jahrhundert begann und sich heute durch den medialen Einsatz weiter verfestigt.

(b) Die »Walküren« in »Apocalypse Now«

Der Kriegsfilm *Apocalypse Now* des Regisseurs Francis Ford Coppola aus dem Jahre 1979 spielt während des Vietnamkriegs und begleitet den amerikanischen Captain Willard, der sich aufgrund eines Spezialauftrags durch den Wahnsinn des Kriegsgeschehens tief in Dschungel begeben muss. Der Auftrag lautet, den abtrünnigen US-Colonel Kurtz zu finden und zu töten, da Kurtz scheinbar den Verstand verloren und ein eigenes Reich um sich herum aufgebaut hat. Die Sequenz, in der die *Walküren*-Musik den Helikopterangriff der US-Armee auf das Vietcong Dorf Vin Drin Dop begleitet, liegt im ersten Drittel des Films. Willards Crew und Boot sollen von der 1. US-Luftkavallerie, unter dem Kommandeur Lieutenant Colonel Bill Kilgore, zur Flussmündung, die an diesem Dorf liegt, eskortiert werden. Der surfbegeisterte Kilgore erkennt in Willards Crew den Profisurfer Lance B. Johnson und ist daher auch schnell bereit, den Angriff auf das Dorf zu geben, da es an dessen Flussstelle scheinbar geeignete Wellen zum Surfen gibt. Auf dem Weg zum Angriff setzt Kilgore von den Kampfhubschraubern aus – als Mittel psychologischer Kriegsführung – die *Walküren*-Musik ein. Nach dem Angriff, der auch unter Verlusten seitens der US-Soldaten ausgeht, befiehlt Kilgore Lance und einem weiteren Soldaten – obgleich noch unter Beschuss – zu surfen.

»Während der vergangenen 30 Jahre ist die Helikopter-Angriffsszene aus Francis Coppolas APOCALYPSE NOW geradezu zum Modell einer gelungenen filmischen Umsetzung von Krieg geworden und dürfte hinsichtlich ihrer Ikonizität von keiner anderen Kriegsfilmsszene bisher übertroffen worden sein.«²¹

¹⁸ Jessica Merten, *Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen*, Osnabrück 2001, S. 77.

¹⁹ Vgl. Reinke, »Richard Wagner im Film nach 1945«, S. 157, am Beispiel *Norbit*.

²⁰ Melanie Unseld, »Und täglich grüßt die Nachtmusik. Gedanken über die »Klassik-Hits« des Repertoires«, in: *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute* (= *Populäre Kultur und Musik* 2), hrsg. von Sabine Meine u. a., Münster u. a., S. 191.

²¹ Beate Kutschke, »Imagines »böser« Musik«, in: *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*, hrsg. von Katharina Wisotzki u. a., Bielefeld 2012, S. 202.

Kutschkes Feststellung zur Bedeutung dieser Filmsequenz kann ohne Weiteres unterstrichen werden.²² Für die vorliegende Untersuchung wurde die Literatur, die den Einsatz der *Walküren* in *Apocalypse Now* behandelt, gesichtet und systematisiert. Sie lässt sich hinsichtlich dreier Aspekte ordnen: (a) der Beschreibung der Filmsequenz und des Musikeinsatzes, (b) der Erläuterungen zur Eignung der Musik und damit einhergehend (c) der Bedeutungskontexte, die sich nach Ansicht der Autoren durch die Verbindung der *Walküren*-Musik mit dem Helikopterangriff eröffnen.

- a) Die Beschreibungen der Filmsequenz reichen von kurzen Skizzierungen bis hin zu Ausführungen von ein bis zwei Seiten Länge. Einige Autoren²³ erwähnen zunächst die Lagebesprechung zwischen Willard und Kilgore mit seinen Soldaten, die am Vorabend des Helikopterangriffs stattfindet. Während man diskutiert, wie der Zielfluss Nung am Vietcongdorf Vin Drin Dop zu erreichen sei, erhebt sich Kilgore und verkündet stolz, sie seien schließlich die Air Cavs, Air mobile und ihnen sei kein Manöver zu schwer oder gefährlich (32:58; Nr. 190).²⁴ Hierzu singt im Hintergrund ein Soldat das Walkürenmotiv.²⁵ Kutschke interpretiert das gesungene Motiv als Hinweis auf »das geplante sportliche Ereignis, das Wellenreiten.«²⁶ Aufgrund des Zeitpunkts des Motiveinsatzes kann aber auch davon ausgegangen werden, dass Kilgores Arroganz und Selbstsicherheit unterstrichen werden sollen. Stolz auf seine Truppe, versteht er das Manöver, in dem Willards Boot von einem Hubschrauber auf den Fluss gesetzt wird, als Demonstration seiner Stärke.

Die Beschreibung der eigentlichen Helikoptersequenz beginnt zumeist mit dem Hinweis auf Kilgores Argument einer psychologischen Kriegsführung: »Yeah, I use Wagner. It scares the hell out of the slopes. My boys love it.« (36:02; Nr. 217) Insgesamt sind die Darstellungen eher allgemein gehalten, teilweise sind die Synchronisationsmomente zwischen der Musik und dem Bild beschrieben: Die in Formation fliegenden Helikopter werden zunächst mit Beginn und Aufbau des Walkürenthemas unterlegt. Bei dem Cut auf das Vietcongdorf Vin Drin Dop verstummt die Musik, nimmt aber dann mit den herannahenden Helikoptern wieder an Lautstärke zu. Am Ende des Gesangs der ersten Walküre²⁷ startet der Helikopterangriff. Zwischendurch ist die Musik nicht zu hören, sie erklingt wieder während des Bodenangriffs. Zum Schluss wird sie ausgeblendet: »[A]merikanische Soldaten liegen blutüberströmt und schreiend am Boden, der Rettungshubschrauber wird von einer Vietnamesin mit einer Handgranate in die Luft gesprengt. Bezeichnenderweise wird die Musik an dieser Stelle ausgeblendet.«²⁸ Die Szenenbeschreibungen sind insgesamt mehr oder weniger nah am filmischen Geschehen. Es sind einige Ungenauigkeiten erkennbar.

²² Vgl. bspw. Reinke, »Richard Wagner im Film nach 1945«, S. 146.

²³ So Kutschke, »Imagines ›böser‹ Musik«, S. 204, und David Schroeder, *Cinema's Illusions, Opera's Allure. The Operatic Impulse in Film*, New York u. a. 2002, S. 188.

²⁴ Die entsprechenden Zeitpunkte aus dem Film werden in Minuten und Sekunden angegeben (Min:Sek). Ergänzend werden zur Orientierung aus dem Transcript von Holger Hermann Szenennummern hinzugefügt. Holger Hermann, *Francis F. Coppola: »Apocalypse Now«. Transcript von Holger Hermann (= Medienbibliothek. Serie A: Texte 12)*, Tübingen 1985.

²⁵ Interessanterweise erklingt im englischen Originalton nur der Motivkopf. In der deutschen Fassung wurde eine zweite Stimme hinzugenommen, die das Walküren-Motiv nach dem Kopf komplett weitersingt.

²⁶ Kutschke, »Imagines ›böser‹ Musik«, S. 204.

²⁷ Die Walküren, die hier singen, sind Gerhilde und Helmwig. Brünnhilde, wie Schroeder schreibt, ist es nicht. (vgl. Schroeder, *Cinema's Illusions*, S. 189).

²⁸ Merten, *Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik*, S. 439; vgl. auch Schroeder, *Cinema's Illusions*, S. 188f. Hinweis: Die *Walküren*-Musik verklingt schon in dem Moment, in dem ein Soldat auf ein Vietcong-Haus schießt und dabei eine Granate zur Zündung bringt (42:06; Nr. 331).

- b) Warum sich die Musik Wagners nun im Besonderen für diese Sequenz eigne und filmische Überzeugungskraft entwickle, wird auf verschiedene Weise begründet. Norbert J. (Enjott) Schneider erläutert, die Musik Wagners sei in ihrem Ursprung durch die Dramenhandlung determiniert und trage in sich bereits funktionale Eigenschaften, die sie zum Einsatz als Filmmusik prädestinieren.²⁹ Er zählt einige Filmmusikfunktionen auf, die sich auf die *Walküren* und auf den Einsatz in *Apocalypse Now* beziehen lassen: die Konkretion des Raums (die sich nähernden Walküren wie auch die Helikopter) sowie die Illustration von Bewegung und Stilisierung von auditiven Eindrücken über die Instrumentierung (siehe unten).³⁰ Auch Klein argumentiert über die Filmmusikfunktionen bzw. die Instrumentierung der *Walküren*.³¹ Im Seminar geben seine Studenten die Rückmeldung, die Musik verhalte sich hier »analog« zum Film. Die Instrumentierung ermögliche »Massivität mit Schweben, eine Rhetorik martialischer Kraft [...] an ein Spiel bodenloser Leichtigkeit« zu binden, und kündige damit, passend zur Aufschrift der Helikopter: »Death from Above«, das Unheil auf der auditiven Ebene an. Er identifiziert vier Ebenen, die dies leisten: »(a) das Figurenwerk der Holzbläser, (b) das thematische Ostinato und das Walkürenthema im engeren Sinn, (c) die Figuren des Streicherapparates, (d) die Singstimmen mit ihren Kampfschreien.«³² Während die Holzbläser und die Streicher mit den 16tel- und 32tel-Motiven ein Gefühl der Schwerelosigkeit und der in der Luft liegenden Anspannung erzeugen, funktioniere das Walkürenthema als festes Element, das die sich nähernden (über Instrumentierungsänderungen) und reitenden Walküren beschreibe. Über den Walkürenruf gewannen diese noch an Ausdruckskraft und Darstellung von Macht. So sei es diese Verbindung »von Extremen, die den Einsatz dieser Musik in Sachen Luftangriff zunächst so schockierend attraktiv macht.«³³ Auch Merten argumentiert in ähnlicher Art und Weise: »Der punktierte Rhythmus ist dominant und niederwerfend. Er beherrscht die gesamte Szene des Angriffs. In dieser Hinsicht bildet das Zitat rein musikalisch bereits ein affirmatives Moment der Bildillustration wie auch -interpretation.«³⁴ Kutschke verfolgt hinsichtlich der Eignung der *Walküren*-Musik für den Helikopterangriff einen anderen Ansatz. Sie betrachtet die gesamte Szene: das Losfliegen der Helikopter im Morgengrauen, das mit einem Trompetensignal zum Kampfangriff beginnt und in die Synthesizermusik von Francis Ford und Carmine Coppola überblendet. Nach diesen fast schon impressionistischen Flugbildern im Sonnenaufgang erfolgt an Bord der Helikopter ein Dialog über das Surfen zwischen Kilgore und Lance. Anschließend erklärt Kilgore seine Taktik und lässt das Tonband mit den *Walküren* anstellen. Erst in dieser gesamten Betrachtung würden die *Walküren* ihre Bedeutung erlangen:

»[N]icht der Ritt der Walküren als solcher ist [es], der zu der überwältigenden Berühmtheit dieser Szene beigetragen hat, sondern die musikalische Gestaltung in ihrer Gesamtheit: die Kombination der New-Age-Einleitung, welche – die eigentliche Kampfhandlung vorbereitend – die Szene aus der Realität heraushebt, mit der wuchtigen, gewaltigen und überwältigenden Musik Wagners, die ohne die vorhergehende synthetisierte Einleitung kaum eine solche Wirkung hätte erzielen können.«³⁵

²⁹ Schneider, »Der Film – Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft?«, S. 134.

³⁰ Ebd., S. 134ff.

³¹ Klein, »Walkürenritt in Vietnam? Zu Francis Coppolas Wagner«; und Richard Klein, »Walkürenritt in Vietnam«, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters* hrsg. von Johanna Dombos u. a., Stuttgart 2012. S. ebenso Schroeder, *Cinema's Illusions*.

³² Klein, »Walkürenritt in Vietnam«, S. 399.

³³ Ebd., S. 402. Andererseits merkt Klein an, dass auch Widersprüche vorliegen, wenn zum Beispiel durch Kilgore ein Foxtrott der Liebe angekündigt wird, die *Walküren* aber nicht im 4/4-Takt, sondern 9/8-Takt stehen (s. Fußnote 9 in Klein 2012). Hier habe auch der Komponist Carmine, Vater von Francis Ford Coppola, keinen Einspruch erhoben.

³⁴ Merten, *Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik*, S. 441.

³⁵ Kutschke, *Imagines »böser« Musik*, S. 207.

Die Musik habe also, so Kutschkes These, ihre Berühmtheit erlangt, weil in der Synthesizermusik die Wagner-Orchestrierung und Himmel-Erde-Symbolik vorweggenommen werden. Dies verbindet sie mit der Theorie zur Ästhetisierung von Gewalt (nach Gramann), die aufzeige, wie ausdrucksstarke Musik Gewalt glorifiziert sowie hinter ihr grausame Kriegshandlungen verschwinden und banalisiert werden. In *Apocalypse Now* führe die Verbindung von Krieg und Surfen, von New-Age-Musik und dramatischer Wagner-Musik zu einer Trivialisierung und mache mit dieser Gegenüberstellung die Musik der *Walküren* in der Tat böse.³⁶

- c) Welche semantischen Kontexte sehen die Autoren in der Verwendung der *Walküren*-Musik im Film *Apocalypse Now*? In der Aufarbeitung der Filmsequenz werden Bedeutungskontexte eröffnet, die hier schon anklingen. Zunächst lässt sich mit Klein festhalten:

»Der Kriegsbezug ist keine Eigenschaft, die der »Walkürenritt« hat oder nicht hat, sondern eine Erfahrung im Denken. Und sie umfasst zweierlei: eine technisch-strukturelle Disposition, die einen affektiven Raum kreiert und ein Schweigen, eine Leere, die nach Bestimmung verlangt.«³⁷

Die Kompositions- und Instrumentationsweise eröffnet aufgrund ihrer technisch-strukturalen Anlage die Möglichkeit, kriegerische Assoziationen hervorzurufen. Diese werden von den beiden Motiven – Walküren-Motiv und Walkürenruf – getragen. Zudem ist über die von Klein genannte »Leere« – Merten nennt es doppelte Beschriftung – auch eine Besetzung mit weiteren Assoziationen möglich. In diese Leere hinein wird ein neuer Assoziationsraum geschaffen, der aus der Gleichzeitigkeit des Filmgeschehens mit der Musik entsteht und in dem sich die Deutungsentwürfe ansiedeln lassen. Reinkes Feststellung, die *Walküren* werden in *Apocalypse Now* »zum Teil einer bildmotivisch verankerten Meta-Reflexion über den Krieg als Terror der Sinne«³⁸, fasst die weiteren Analysen treffend zusammen: Die Verwendung der *Walküren* ist auf den ersten Blick als »bürgerlich-militaristische Gewaltverherrlichung«³⁹ zu deuten; ihr ließe sich somit über die »Ästhetisierung der Gewalt [...] das Attribut »böse« zuschreiben.«⁴⁰ In dieser Meta-Reflexion sind auf den zweiten Blick aber weitere Bedeutungskontextualisierungen enthalten, wie sie Merten sowie Ulrich Fröschle und Helmut Mottel⁴¹ herausarbeiten. Diese sind es letztlich, die einen breiteren Gewalthorizont in den Film hintragen.

Welche Verweise lassen sich auffinden? Beginnen könnte man mit dem häufig zitierten Hinweis von Kittler auf literarische und mediale Inszenierungsbeschreibungen von Gewalt.⁴² Proust hält in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* die Version des französischen Offiziers Robert, Marquis de Saint-Loup, fest: Der Marquis, in Paris zur Zeit des Ersten Weltkriegs stationiert, sah eine »Schönheit der Augenblicke, wenn die Zeppeline »Konstellation machen« sowie die noch schönere ihrer Abstürze, wenn sie »Apokalypse machen«. Denn dann – erkannte Saint-Loup mit seinen Wagnerohren – werden Zeppeline zu Walküren und Sirengeräusche zum Walkürenritt«⁴³. Das ist eine recht nah an den Aufgaben der

³⁶ Vgl. ebd., S. 207f.

³⁷ Klein, »Walkürenritt in Vietnam«, S. 406.

³⁸ Reinke, »Richard Wagner im Film nach 1945«, S. 146.

³⁹ Schneider, »Der Film – Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft?«, S. 145.

⁴⁰ Kutschke, »Imagines »böser« Musik«, S. 208.

⁴¹ Merten, Semantische Beschriftung; Ulrich Fröschle, Helmut Mottel, »Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme filmhistorischer Untersuchungen. Fallbeispiel: »Apocalypse Now«, in: *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes*, hrsg. von Bernhard Chiari u. a., München 2003, S. 107–140.

⁴² Kittler, »Weltattem. Über Wagners Medientechnologie«. Vgl. auch Klein, »Walkürenritt in Vietnam? Zu Francis Coppolas Wagner«; Klein, »Walkürenritt in Vietnam«; Fröschle/Mottel, »Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme«.

⁴³ Kittler, »Weltattem. Über Wagners Medientechnologie«, S. 47. Kittler führt weiter aus, dass Prousts Beschreibung später von Major Ernst Jünger aufgegriffen wird, um die Luftangriffe in Paris während des Zweiten Weltkriegs in seinem Tagebuch in ebensolch faszinierender Manier zu beschreiben.

Walküren formulierte Beschreibung, die heldenreich Gefallenen nach Walhall zu begleiten. Von den Schrecken des Kriegs ist nicht die Rede, sicher auch eine psychologische Strategie, erträglich mit der eigenen Situation umzugehen. Die Autoren untersuchen weitere Kontextualisierungen. Man betrachtet den Einsatz der *Walküren* in der deutschen Wochenschau und zieht Vergleiche zu dem vietnamkriegskritischen Film *Apocalypse Now*. Wie oben beschrieben, diente die Musik im Zweiten Weltkrieg Propagandazwecken und deutscher Machtdemonstration. Sie wurde auch zur Verherrlichung der Wunderwaffe V2 verwendet.⁴⁴ Merten unterstreicht, zum Zeitpunkt der Präsentation der Raketen sei die Sinnlosigkeit des Kriegs schon längst klar gewesen; die V2 diene als Hinhaltenakt und Letzte-Strohalm-Motivation der deutschen Truppen. Die hieraus entstehende semantische Beschriftung, welche sich Coppola in *Apocalypse Now* zu nutze mache, sei die Darstellung eines sinnlosen und von Zerstörungswut geleiteten Kriegs seitens der US-Armee; zugleich werde hier die desaströse Verfassung der US-Gesellschaft während jener Zeit offen gelegt.⁴⁵ Zu jener Einschätzung kommen Merten und auch Schroeder weiterhin, indem sie Struktur und Inhalt des *Rings des Nibelungen* auf den Film übertragen. Merten sieht in der Strukturierung von *Apocalypse Now* ein Bühnenwerk in fünf Akten: Die Angriffsszene wird zum zweiten Akt, dem »die Aufgabe des Konfliktaufbaus zwischen Moral und Mission des Militärs zukommt.«⁴⁶ Schroeder zieht Parallelen zwischen den Figuren des *Rings* und von *Apocalypse Now*:

»In this tangle of taking life, preserving life, interfering with matters that do not concern oneself, incestuous love, mortal combat, a daughter's defiance of her father, and the twilight of the Gods, the music of ›The Ride of the Valkyries‹ bombards from the pit, setting into motion Brünnhilde and her sisters. Many of these actions and ideas apply to *Apocalypse Now*. For the Americans the nagging moral issue will not go away, and Coppola uses very dark satire, including the mixture of surfing and bombing, comments about the victorious smell of napalm, and the Kurtz mission itself, to accentuate it. The military chiefs, like Wotan, desire an outcome most advantageous to their interests, and will control the lives of their subordinates if image problems arise. Kurtz stands as the moral transgressor, in an entirely improper relationship with his new followers, and the brass dispatches Willard, like Brünnhilde, to deal with him. Willard, again like Brünnhilde, does not know whether to admire or detest his subject, to fight him or join him (as the previous person of this mission had done), to defy or submit to authority. If he carries out his mission, mortal combat will be unavoidable. [...] In Wagner's opera, Siegmund, Sieglinde, Hunding and Brünnhilde have good reason to fear Wotan, the most powerful yet declining god; in Coppola's film the Americans have no cause to be in Vietnam, and many should fear their presence there.«⁴⁷

Die Analysen von Merten und Schroeder schließen mit der Feststellung, dass die *Walküren*-Musik in der Helikoptersequenz mehr als deutlich mache, wie sinnlos und unrechtmäßig das Handeln der US-Amerikaner in Vietnam letztlich gewesen sei. Ihre Anwesenheit schien eher auf Kriegslust als auf Freiheitsprinzipien beruht zu haben.

Die Analysen der Autoren zeigen, dass in der Helikoptersequenz das semiotische Referenzsystem der Musik eine Semantik in den Film einbringt, welche – ob von den Filmschaffenden bewusst inszeniert oder unbeabsichtigt erhalten – die eben aufgeführten Kontexte hervorruft. Der Prozess, der diesen Vorgang beschreibt, kann als doppelte Beschriftung oder »Trick der klassischen Konditionierung«⁴⁸ bezeichnet werden. Diese Intertextualitäts- bzw. Intermedialitätsbezüge laden – über die Bildebene hinaus – den Filminhalt mit weiteren, ergänzenden oder widersprechenden, Assoziationen auf.

⁴⁴ Vgl. Merten, Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik, S. 444ff.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 442.

⁴⁷ Schroeder, Cinema's Illusions, S. 194–196.

⁴⁸ Reinke, »Richard Wagner im Film nach 1945«, S. 153.

Montage und Visualisierung – Methodenreflexion

Bei der Aufarbeitung der Analysen fiel auf, dass die Ebene der Synchronisierung von Musik und Bild in der Filmsequenz aus *Apocalypse Now* kaum beachtet wurde. Eine eingehende Untersuchung des Musikeinsatzes und der Synchronisierung wurde daher vorgenommen. Das Ergebnis verdeutlicht, wie die Montage der Musik und der Filmschnitt aufeinander abgestimmt sind und die Szenen unterstützen: Die Wirkung von Tod und Sieg, heroischen Angriffsmomenten und Rückschlägen beider Seiten wird über die syntaktischen und dramaturgischen Funktionen der (Film-)Musik herausgearbeitet und gleichzeitig verstärkt.

(a) Die verwendete Aufnahme

Für die Analyse war zunächst die in der Sequenz verwendete Audioaufnahme der *Walküren* zu identifizieren: Es handelt sich um eine Einspielung von den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Sir Georg Solti.⁴⁹ Soltis Aufnahme des Opernzyklus (1958–1965) gilt als ein »cultural icon«, die erste Studioaufnahme in Stereo, zu einer Zeit, in der das Verhältnis von produktionstechnischem Aufwand und finanziellem Ertrag nicht gerade positiv ausfiel.⁵⁰ Die Kritiken richteten sich insbesondere gegen Soltis harte Art zu dirigieren, ein Umstand, der vielleicht auch zur Wirkung im Film beitrug? Dieser Eindruck kann durch ein Interview mit Walter Murch, Cutter und Sounddesigner des Films, gestützt werden. In einem Interview erläutert er, dass Klangfarbe und Bildwahrnehmung eine besondere Beziehung haben. Passe die Chemie zwischen Bild und Ton, werde die Wahrnehmung der Bilder intensiviert.⁵¹ Anschließend führt er aus, dass man gegen Ende der Arbeit am Filmschnitt, als die Helikoptersequenz schon fertig war, von der Rechtesituation der Solti-Aufnahme erfuhr. Diese war nicht geklärt, und der Rechteinhaber, das Label Decca, weigerte sich, die Aufnahmen freizugeben. Drei Strategien wurden verfolgt: erneute Anfrage bei dem Label; Herstellung einer eigenen Aufnahme mit dem San Francisco Symphony Orchestra und Suche nach einer Aufnahme, deren Rechte geklärt werden konnten. Murch Suche ergab 19 Aufnahmen, die in Frage kamen. Diese verglich er mit der von Solti, Stoppuhr und Metronom in der Hand. Nur die Aufnahme von Erich Leinsdorf mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra hielt dem Vergleich stand. So hoffte er, dass diese Aufnahme den gleichen Effekt erzielen würde:⁵²

»Ich übertrug die Leinsdorf-Aufnahme auf die Tonspur des Films, ließ alles zusammen laufen und merkte nach zehn Sekunden, daß es nicht funktionierte. Nicht wegen metrischer Probleme – die Metrik kam der Solti-Aufnahme sogar sehr nah –, sondern wegen der Orchesterfarben, die Leinsdorf gewählt hatte. An einem Punkt hatte er die Streicher betont und Solti die Blechbläser ... In diesem Moment schaut man aus einem Hubschrauber an einem Soldaten vorbei auf das Meer vor der philippinischen Küste. Das Blau des Ozeans hatte eine wundervolle Schärfe, die mit dem metallischen Blech der Solti-Aufnahme harmonierte. Bei Leinsdorf hatten die Streicher nichts von diesem metallischen Element, sie waren weich und wolkig, deshalb wirkte das Blau tot. Ich gab die Suche auf. Es war unmöglich.«

Die Situation entspannte sich, als Coppola Solti selbst kontaktierte und dieser unverzüglich die Rechte freigab. Aus Zeitgründen wurde aber nicht mehr die Originalaufnahme, sondern die bereits im Schnitt verwendete LP-Version genommen. Diese Schilderung unterstreicht, wie bedeutsam eine bestimmte Aufnahme der *Walküren* für die Verwendung in einem Film ist. Solche Unterschiede können durch interpretatorische Auslegung oder durch jenen, die Sound Studies interessierenden Aspekt der Aufnahme-

⁴⁹ Vgl. Richard Combs, »Apocalypse Now, U.S.A., 1979 (Review)«, *Monthly Film Bulletin* 46.540 (1979), S. 247–248.

⁵⁰ Vgl. Michael Sherwin, *Solti's Ring Remastered: Ascent to Valhalla or Descent into Nibelheim?*, <<http://www.wagnersocietyny.org/Special%20Topics/Solti's%20Ring%20Remastered%202013-07-13d.pdf>>, Juni 29, 2013.

⁵¹ Vgl. hierzu auch die Ausführung zu Materialeigenschaften und Tonqualitäten im Film von Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg 2006, S. 330ff.

⁵² Michael Ondaatje, *Die Kunst des Filmschnitts. Gespräche mit Walter Murch*, München u. a. 2002, S. 246.

qualität zustande kommen. Diese Unterschiede wirken sich auf den Einsatz im Film aus. Neben Fragestellungen zur Interpretation oder Soundqualität werden nicht zuletzt auch psychologische angerissen, jene der Synchronizität von Bild und Ton und zwar mit Blick auf Wahrnehmungsqualitäten und intersensorische Zusammenhänge (Blechbläserklänge passen zu blauem Wasser mit klarer Sichtschärfe).⁵³

An dieser Stelle sei noch darauf hingewiesen, dass bereits im Drehbuch der Einsatz der *Walküren*-Musik als psychologische Kriegsführungsmaßnahme festgelegt war. Der Drehbuchautor John Milius, der sich unter anderem an Joseph Conrads *Heart of Darkness* orientierte, sagte, er habe gewusst, dass Wagner zum Helikopterangriff passe. Es habe so gut funktioniert, dass man heute keine Helikopterangriffsszene mehr ohne Wagner spielen könne. Sogar im Irak-Krieg seien Helikopter mit Wagner-Musik eingesetzt worden, um dem Gegner Zeit zur Flucht zu geben, bevor weitere Helikopter den Angriff durchführten. Während des Drehs habe man allerdings Rock'n'Roll-Musik gespielt.⁵⁴

(b) Montageanalyse und Audiovisuelle Partitur

Zunächst wird das methodische Vorgehen der Synchronisations- und Montageanalyse dargestellt. Im Anschluss wird die Filmsequenz mit den entsprechenden Stellen der *Walküren* beschrieben. Dabei wird auch auf das von Holger Hermann erstellte Transcript zum Film *Apocalypse Now* zurückgegriffen.⁵⁵

Nach Identifizierung der verwendeten Aufnahme war die Analyse der Audiomontage möglich. Dafür wurden in einem Sequenzerprogramm eine Film- und eine Audiospur mit dem Originalton⁵⁶ angelegt sowie eine weitere Spur mit der Solti-Aufnahme. So konnten die Audioschnitte durch einen direkten Vergleich der Tonspuren – Solti-Aufnahme und Filmtonspur – identifiziert werden. Zwar ist es möglich, die Analyse nur anhand der Partitur durchzuführen, jedoch gibt es im Film Stellen, an denen der Sequenzer die Analyse erleichtert, etwa wenn die Musik eingefadet wird: Synchronisationspunkte zwischen den Audiospuren lassen sich finden, wenn die Musik entsprechend laut ist. Anschließend kann in der Audiospur festgestellt werden, ob es sich etwa um einen Schnitt handelt bzw. ab wann die Musik wieder einsetzt (so in *Vin Drin Dop*, kurz vor dem Angriff). Die Ergebnisse dieser Analyse wurden tabellarisch erfasst, entsprechende Stellen in die Partitur übertragen, und Audioschnitte, Auslassungen und Wiederholungen ließen sich markieren.

Im Folgenden werden die Analyseergebnisse zum Aufbau der Sequenz und der Audiomontage vorgestellt. Die Angaben zu den Filmereignissen werden in Minuten und Sekunden angegeben. Zur Orientierung wird an zentralen Stellen auf die Szenennummern aus Hermanns Transcript Bezug genommen. Die komplette Filmsequenz ist von Nr. 222 bis 331 transkribiert.⁵⁷ Alle Angaben beziehen sich auf den 1979 erschienenen Film, wobei bei einem Vergleich mit der Redux-Version von 2001 keine Veränderungen festgestellt werden konnten.

⁵³ Die Forschung untersucht intersensorische Beziehungen, sog. intermodale Analogien – »also relative, vom jeweiligen Kontext abhängige Zuordnungen, die aktiv und bewußt vorgenommen werden und den allermeisten Menschen zugänglich sind« –, und geht davon aus, dass diese »mit einem allgemein menschlichen Gemeinsinn (sensus communis) erklärt werden könnte[n].« Stefan Klute: »Sonderleistung des Hörens. Absolutes Gehör und Synästhesie«, in: *Musikpsychologie* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* 3), hrsg. von Helga de la Motte-Haber u. a. Laaber 2004, S. 168. Vgl. auch Flückiger, Sound Design, S. 137ff. und 330ff.

⁵⁴ Vgl. hierzu ein Interview mit John Milius. Videoquelle: *Apocalypse Now – John Milius interviewed by Francis Ford Coppola*, <<https://www.youtube.com/watch?v=JZswrVALi2M>>, Abruf am 21.11.2015, ab Minute 22:07.

⁵⁵ Hermann, Transcript. Das Skript enthält sechs Ebenen, die folgende Parameter erfassen: Szenennummer, Handlung, Dialog, Geräusche, Kamera, Zeit in Sekunden.

⁵⁶ Ein Vergleich der deutschen und englischen Filmtonspur zeigte keinen Unterschied in der Montage der *Walküren*.

⁵⁷ Hermann, Transcript, S. 53–64.

Die Sequenz kann in folgende Teile gegliedert werden: (1) Musikbeginn und Kampfvorbereitung in den Helikoptern; (2) das Vietcongdorf Vin Drin Dop; (3) Angriffsanflug; (4) Luftangriff; (5) Leuchtpistole im Helikopter ohne Musik; (6) Bodenangriff. Die in der Filmsequenz erklingenden Ausschnitte der *Walküren* sind die Takte 1–26, 32–78 und 123–143. Diese wurden in einer Tabelle zusammen mit den entsprechenden Filminhalten und Schnitten eingetragen:⁵⁸

| Teil | Zeit | Szene | Takte | Szenen-Nr. |
|--------|-------|---|----------------------------|------------|
| Teil 1 | 36:42 | Musikbeginn; Kampfvorbereitungen in den Helikoptern | 1–26; 32–43 | 222 |
| Teil 2 | 37:54 | Vietcongdorf Vin Drin Dop | 30–43 | 247 |
| Teil 3 | 38:26 | Angriffsanflug | 44–59 | 249 |
| Teil 4 | 38:53 | Luftangriff | 60–78; 37–44; 53–69; 74–78 | 260 |
| Teil 5 | 40:31 | Leuchtpistole im Helikopter ohne Musik | - | 308 |
| Teil 6 | 41:14 | Bodenangriff | 123–143 | 321 |
| | 42:06 | Explosion; Ende Musik | - | 331 |

Tabelle: Helikopter-Filmsequenz, Gliederung in Teile mit Zeit- und Szenennummernangaben

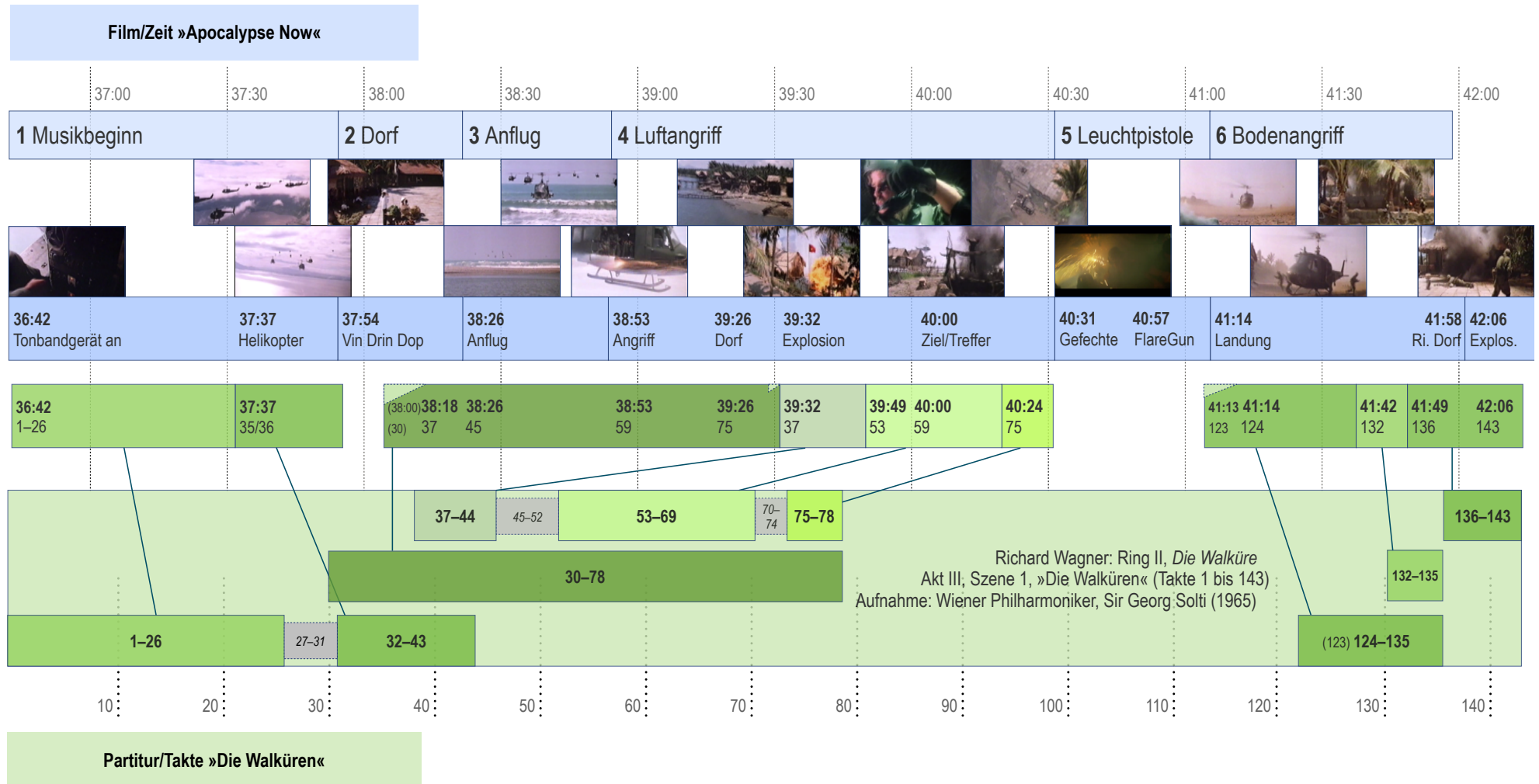
Auf Basis der Detailanalyse wurde eine Audiovisuelle Partitur erstellt, die im Programm »Keynote« angelegt wurde. Die Darstellung ermöglicht es, Schnitte bzw. Wiederholungen der *Walküren* sichtbar zu machen. In der Partitur sind zwei Zeitebenen aufgetragen: diejenige des Films und diejenige der Partitur mit Taktangaben. Auf der Filmzeitachse ist eine Einteilung der Filmsequenz in sechs Teile mit Filmstills bedeutsamer Stellen aufgetragen sowie – in blau – eine detaillierte Ebene mit Zeitangaben zu Filmereignissen. Darunter befindet sich in grün die Ebene des Musikeinsatzes. Sie ist mit der hellgrünen Ebene der Partitur (Takte 1–143) verknüpft – und zwar so, dass erkennbar wird, welche Stellen der *Walküren*-Musik in der Filmsequenz zu hören sind.⁵⁹

Im Helikopter erklärt Kilgore zunächst Lance, dass sie gleich Wagners Musik spielen werden, weil das die »Schlitzaugen« unheimlich erschrecke und seine Jungs begeistere. Dann verkündet er: »Big Duke 6 to Eagle Thrust. Put on psy-war-op. Make it loud. ... This is a Romeo Foxtrott. Shall we dance?« – Ein Soldat stellt das Tonbandgerät an, die Musik beginnt (36:42).

⁵⁸ Die abgebildete Tabelle enthält die wesentlichen Angaben zu den sechs Teilen der Filmsequenz; die Tabelle der Detailanalyse enthält unter anderem Eintragungen in kleinere Zeiteinheiten (teils sekundlich) sowie die im nachfolgenden Text aufgeführten Synchronisationsaspekte zwischen Film und Bild.

⁵⁹ Auf die Angabe der Szenennummern wurde in der Audiovisuellen Partitur aus Gründen der Übersichtlichkeit verzichtet, zudem würde darüber kein weiterer Informationsgewinn erzielt.

Audiovisuelle Partitur »Apocalypse Now« Audiomontage der »Walküren«



Filmstills aus: *Apocalypse Now*. Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: John Milius, Francis Ford Coppola. US, 1979. Fassung: DVD. Studiocanal, Pahté Distribution 2004. 147 Min.

Die ersten Takte erklingen (Teil 1): Kilgore blickt Lance an, um seine positive Zustimmung zur Musik zu erhalten. Zunächst noch im Helikopter, wechselt das Bild mit Auftakt zu Takt 5 in die Außenansicht (36:50). Die Helikopter sind in Totale, Halbtotale und Halbnahе zu sehen. Die Kamera zoomt an diese heran, die 32tel-Auftakte der Streicher und die 16tel-Bewegungen der Oboen und Klarinetten betonen die Bewegung (Notenbeispiel 1). Während das Rittmotiv von Fagotten und Hörnern vorgetragen wird (ab Takt 5; Notenbeispiel 2), sind Filmschnitte aus dem und in den Helikopter zu sehen.



Notenbeispiel 1: Streicher und Holzbläser ab Takt 1



Notenbeispiel 2: Rittmotiv ab Takt 5

Die Mimik der Soldaten könnte als Vorbereitung auf das Kampfgeschehen gedeutet werden, während sie der Musik angespannt zuhören. Mit Einsatz des ersten Walkürenthemas (Takt 13) gibt es den Schnitt in die Totale und 14 Helikopter sind vor einem leicht bewölktem Himmel und einer Küstenlandschaft zu sehen (37:05). Das ganze Walkürenthema ist hier noch durch drei Takte unterteilt (erster Halbschluss D-Dur in Takt 16, Zählzeit 4, dann Schluss Fis-Dur in Takt 23, Zählzeit 4). Während dieser Takte zeigt die Kamera Bilder aus dem Helikopter auf das Wasser bzw. auf die Helikopter aus leichter Untersicht; in Verbindung mit der Musik entsteht ein Gefühl des In-der-Luft-Schwebens.⁶⁰ Zu sehen ist weiterhin ein mitschaukelnder Kilgore. Er wirkt mit seinen Bewegungen fast übertrieben lächerlich bzw. überheblich. Jedoch ist es möglich, dass das Schaukeln ein Effekt der Rock'n'Roll-Musik ist, die beim Dreh lief. Als der zweite Teil des Themas einsetzt (Takt 20; 37:18), beginnen die Soldaten ihre Maschinengewehre mit Magazinen zu laden. Das Thema endet mit Schnitt auf eine seitliche Viererformation der Hubschrauber (Takt 23, Zählzeit 4, Fis-Dur; 37:24). Während der drei Takte sind Soldaten in der Halbnahen und die dahinterliegende Küste zu sehen.

Hier ist in der Filmttonspur der erste Audioschnitt zu erkennen: Statt der nächsten Takte (27–31) springt die Musik zu Takt 32 (37:31). Das geschnittene musikalische Material besteht aus einer Motivvariation, die in Takt 30, Zählzeit 4, auf h-Moll endet. Die gleiche Variante (Takte 32–36) endet in den darauffolgenden und erklingenden Takten auf H-Dur (35, Zählzeit 4); hier liegt synchron ein Schnitt auf eine Formation mit neun Helikoptern am Himmel (37:37). Die Bildführung kommt zur Ruhe. Auch mit dem einsetzenden, kraftvoller instrumentierten Walkürenthema (Takte 37–44, Notenbeispiel 3; 37:41) bleibt die Kamera auf der Formation: Sie führt zwei Schwenkfahrten über die Helikopter hinweg durch. Mit den Trompeten, Posaunen und der fanfarenartigen Motivik wirkt die Helikopterformation am Himmel erhaben und überlegen. Das Thema kommt jedoch nicht zum Schluss.



Notenbeispiel 3: Walkürenthema, Takte 37–44

⁶⁰ Vgl. hierzu die bereits besprochene Instrumentierungsanalyse von Klein und die Ausführungen dazu von Murch im zitierten Interview.

Die Musik wird mit Ende von Takt 43 (37:54) durch den Filmschnitt in das Dorf Vin Drin Dop beendet (Teil 2). In Form eines Schnitts wird eine einfache Parallelmontage genutzt, um die Situation im Dorf vor dem Angriff mit einer Kamerafahrt zu schildern. Das Hundegebell lässt die sich nähernde Gefahr erahnen. Eine Lehrerin treibt die Kinder aus der Schule zusammen, Absprachen mit einer Frau in einer Militäruniform und das Läuten der Evakuierungsglocke folgen. Während des Aufbaus der Szene wird im Hintergrund langsam lauter werdend die Musik hörbar – die Helikopter nähern sich. Interessanterweise ist hier der vorher geschnittene Mollschluss hörbar (Takt 30, Zählzeit 4; 38:00).⁶¹ Da dieser zuvor nicht erklang, könnte man von einem Continuity-Fehler sprechen. Mit dem Durchschluss (Takt 35, Zählzeit 4) ist die Musik nun deutlich wahrnehmbar (38:07). Zum Walkürenthema (Takte 37–44) rennen die Kinder in Zweierreihen der Lehrerin hinterher (38:10). Jenes Thema erklingt nun ganz (ab 38:18; vgl. Notenbeispiel 3, Takte 37–44) und schließt mit seinem Ende die räumlich-zeitliche Parallelmontage – Erzählung des Geschehens in den Helikoptern und im Dorf. In Takt 45 (38:26) singt die erste Walküre Gerhilde den Walkürenruf »Ho-jo-to-ho« (Notenbeispiel 4). Es folgt ein Schnitt auf die Helikopter (Teil 3): Vom Gesang begleitet, fliegen sie in Angriffsformation über das Wasser auf das Dorf zu. Mit Gerhildes längerem »Hei-a-ha!« (Takt 47) gibt es einen Schnitt hinter die Helikopter. Diese Perspektive vermittelt den Eindruck, als fliege man mit ihnen mit, angetrieben von Gerhildes Gesang. Der Schnitt ins Dorf zeigt in Gefechtsstellung rennende Vietnamesen (38:33). Bei dem Walkürenruf von Helmwig (Takt 53) ist das Bild zurück im Helikopter – in die Cockpit-Perspektive gewechselt. Zur Steigerung in der Musik (bis Takt 59) vermitteln die Bilder eine zunehmende Nähe zum Geschehen in den Helikoptern; eine Großaufnahme zeigt nun die Hand eines Soldaten, der zielt und abdrückt (38:50–38:53).



Notenbeispiel 4: Walkürenruf, Takte 45–48

Der Angriff beginnt (Teil 4): mit einer Detailaufnahme der abgefeuerten Rakete und mit dem Einsetzen von Helmwiges H⁷ im kraftvoll instrumentierten Walkürenthema (Pauke, 4 Posaunen, Basstrompete) in H-Dur (38:53, Notenbeispiel 5, Takte 59 und 60).⁶² Das Timing dieser Elemente verstärkt den Angriffsbeginn und fügt ihm etwas Unerschrockenes, Heldenhaftes hinzu. Raketen und MGs schießen auf die Küste, Vietnamesen laufen davon, fallen zu Boden – das Walkürenthema ist im Hintergrund. Mit Ende des Themas werden die ersten Häuser getroffen (39:08). Zur Motivvariation mit einem starken und heroischen Fanfarencharakter (Takte 67–73) wird auf das Dorf und seine fliehenden Bewohner geschossen (39:12). Es folgt ein Schnitt in einen Helikopter hinein: Die Musik klingt blechern wie aus alten Lautsprechern. Hier wird auf der auditiven Ebene die eigentliche Soundquelle verdeutlicht (39:16).

⁶¹ In der englischen Fassung ist dies deutlicher wahrnehmbar als in der deutschen.

⁶² In der Partitur steht an dieser Stelle vermerkt: »In dem Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Roß wird in ihm sichtbar; über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger«, s. Notenbeispiel 5.

Notenbeispiel 5: Walkürenthema-Einsatz, Takte 59 und 60

Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 11, III, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Erster Tag: Die Walküre, Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*, hrsg. von Christa Jost, Mainz 2005, S. 19
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz

Notenbeispiel 5: Walkürenthema-Einsatz, Takte 59 und 60
Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 11, III, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Erster Tag: Die Walküre, Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*, hrsg. von Christa Jost, Mainz 2005, S. 19
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz

Der Angriff läuft aus Sicht der US-Armee gut: Der Kommentar des jungen Tyrone »Clean« Miller – »Lauf Charlie, lauf« – mit Schnitt auf einen rennenden Vietcong, die einsetzenden Walküren Gerhilde, Waltraute und Schwertleite, die in Takt 74 ein »Hei-a-ha« anstimmen und in Takt 75 auf H-Dur schließen (39:26), sowie der Tiefflug über das Dorf und die einsetzenden MGs lassen den Eindruck eines zufriedenstellenden Kampfes entstehen (bis 39:32). Zugleich gibt es mit dem Schluss der Musik und den sich abwärts bewegenden Streichern eine kurze »Verschnaufpause«.

An dieser Stelle (ab Takt 79) setzt in der Partitur ein »rezitativischer« Dialog der Walkürenschwestern ein. Im Film aber wird in den ausklingenden Schlussakkord hinein die Musik auf Takt 37 zurückgesetzt (39:32). Mit dem Walkürenthema folgt weiteres Kampfgeschehen: Schüsse aus den Helikoptern, Treffer, in Flammen aufgehende Fischerhütten. Ein Team berichtet, es habe eine MG-Geschützstellung unter einem Netz entdeckt. Man formiert sich, um diese zu beseitigen. An dieser Stelle springt die Musik: Statt Gerhildes Gesang (Takte 45–52) erklingt während des Manövers der Walkürenruf von Helmwig (39:49; ab Takt 53). Kurz vor Einsetzen des Walkürenthemas explodiert ein Geschütz vor einem Helikopter, anschließend Schnitt auf das erschrockene Gesicht von Tyrone, das zu fragen scheint, ob man getroffen werde. Mit dem Einsetzen des Walkürenthemas (Takt 59) trifft der Schuss eines Helikopters – und der Gefechtsstand ist ausgelöscht (40:00). Begeisterte Funkkommunikation: »Outstanding, red team, outstanding. Get you a case of beer for that.« Im Hintergrund unterstreicht das Walkürenthema (Takte 59–66) den erfolgreichen Angriffsschuss.

Die Helikopter fliegen über die Küste und das Dorf hinweg, am Boden sind rennende Vietnamesen, Brandherde, Explosionen in Häusern und im Wasser zu sehen (ab 40:08). Auch zur fanfarenhaften Motivvariation (Takte 67–69) erzählen die Bilder von Zerstörung. Die Rauchwolken über dem Dorf nehmen deutlich zu. Willard blickt aus dem Helikopter hinunter, nahezu ungläubig (40:21). Hier wird in der Musikspur der zweite Teil der Motivvariation (Takte 71–73) herausgeschnitten, es folgt ein Sprung zu Gerhilde, Waltraute und Schwertleite, die mit »Hei-a-ha!« (Takt 74) den Schlussakkord einleiten (40:24, Takt 75). Zugleich verdunkelt sich aufgrund des Rauchs der Blick auf das Dorf, das Bild ist schwarz (40:25). Mit dem Schlussakkord auf H-Dur, welcher mit einer diatonischen 16tel-Abwärtsbewegung der Streicher ausklingt (Takte 75–78), dreht sich nahezu mickey-mouse-haft die Kamera über dem Dorfplatz und gibt so mit dem sich lichtenden Rauch den Blick auf die flüchtenden Vietnamesen frei (ab 40:26).

Nach dieser Szene (40:31) ist in der nächsten Minute keine Musik wahrnehmbar (Teil 5). Die Piloten kommunizieren miteinander über neue Angriffsziele und schießen einen Wagen von einer Brücke. Da landet eine Leuchtkugel in Kilgores Helikopter. Die Soldaten werden unruhig, Rauch entwickelt sich, und das Bild wird dunkel. Kilgore beruhigt schnell: »It's just a flare«. Er erkundigt sich, insbesondere bei Lance, ob sie okay seien. Zu einem lauten »Finel« schwillt die Musik an (41:13).

Notenbeispiel 6: Takt 123

Sie rei - ten zu zwei.

Notenbeispiel 6: Takt 123
Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 11, III, *Der Ring des Nibelungen*.
Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Erster Tag: *Die Walküre*, Dritter Aufzug und Kritischer Bericht, Mainz 2005, S. 36
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz

zurück (»Hei-a-hal«, Takte 138–139). Zum »Ho-jo-to-ho« der Walküren (Helmwige, Ortlinde, Gerhilde, Waltraute, Siegrune und Schwertleite, ab Takt 140) stürmen die Soldaten in Richtung des Dorfes (41:58) – ein Schnitt ins Dorf, die Soldaten nähern sich (42:02). In der nächsten Einstellung zeigt die Kamera von hinten einen Soldaten. Er feuert eine Salve Patronen auf ein Haus ab und trifft dabei versehentlich eine Granate (42:06). Ein in der Nähe des Hauses stehender Soldat wird bei der folgenden Explosion schwer verwundet. Mit der Explosion endet ebenfalls die Musik abrupt (Ende von Takt 143). Das Abwärts-Glissando der Streicher dieses Takts ist noch zu hören. Der bis dahin erfolgreiche Kampf für die US-Soldaten nimmt eine Wendung. Mit dem verletzten Soldaten landet ein Helikopter zur Bergung auf dem Dorfplatz. Eine Vietcongfrau kann eine Granate in den Helikopter einbringen, der dann im Anschluss durch die Explosion zerstört wird.⁶³

⁶³ Nach weiteren Kampfhandlungen gibt sich Kilgore dennoch unerschrocken und diskutiert gemeinsam mit Lance begeistert die Wellenlage. Da es noch Einschläge am Strand gibt, lässt Kilgore den hinter dem Dorf liegenden Wald mit Napalm befeuern. Hier endet dieser Teil des Films, da Willard nun mit seiner Crew weiter den Fluss hinauffährt, um Kurtz zu finden.

Mit dem Einsatz der Musik folgt der letzte Teil der Sequenz: der Bodenangriff (Teil 6). Er startet in 41:13 mit einer Schwarzblende und gleichzeitigem Fade-in der Musik in Takt 123 – eine Stelle mit crescendoem Schlussakkord in H-Dur sowie Gerhildes Gesang (Notenbeispiel 6: Takt 123, Zählzeit 4, Gerhilde endet auf »zwei«). Hiernach ertönt das Walkürenthema (41:14, Takte 124–131) in vollem Blech, mit Akzentuierungen durch das Becken. Die Helikopter landen am Strand, Soldaten springen heraus, laufen in Richtung des Dorfs bzw. legen sich in Deckungsposition auf den Boden. Ein Helikopter nach dem anderen landet und setzt die Soldaten ab. Die Walküren Helmwige, Ortlinde und Sigrune singen: »Gegrüßt, ihr Reisige! Roßweiß und Grimgerde!« (Takte 132–135). Diese Takte werden dann – im Gegensatz zur Originalpartitur – geschnitten und wiederholt (41:42). Mit Takt 136 geht die Musik dann wieder in den originalen Partiturablauf über (41:49).

Mit Schnitt in einen Helikopter sieht man gleichzeitig Lance, der sich unter Gebrüll weigert auszuweichen; jedoch vergebens: Er wird hinausgezerrt. Die Truppe ist bereit für den Kampf am Boden. Roßweiße und Grimgerde grüßen ihre Schwestern

(c) Ergebnisse der Montageanalyse

Nach der ausführlichen Beschreibung der Filmsequenz lassen sich nun die Ergebnisse festhalten sowie Rückschlüsse auf Bedeutungen und Kontexte ziehen. Zunächst zeigte die Audiomontage,⁶⁴ dass und wie die originalen *Walküren* bearbeitet wurden. Auslassungen, Wiederholungen und Sprünge führen dazu, dass das Stück verdichtet wird (Audiovisuelle Partitur). So ist das, was erklingt, letztlich ein Konzentrat der *Walküren*: Prävalent sind das Walküren-Motiv und der Walkürenruf, die mehrmals erklingen und so eingesetzt werden, dass sie die Kampfszene in heroischer Weise unterstreichen (siehe unten).

Weiterhin ist festzuhalten, dass die Musik im Film als psychologische Kriegsführungsmaßnahme eingesetzt wird. Dies geschieht über ein Tonbandgerät, welches (in Anbetracht der technischen Möglichkeiten der Zeit) an Bord eines Helikopters war und von dort aus seine auditive Kraft entfalten sollte. Dass dies in der Realität wirklich so ablaufen kann, ist schon allein in Anbetracht der Lautstärke eines Helikopters schwer vorstellbar. Die auditive Ebene wurde hier zwar nicht hinsichtlich der Soundeffekte analysiert⁶⁵, dennoch kann zur Erzählweise des Tons festgehalten werden, dass eine natürliche Darstellung der Musikwiedergabe schnell zugunsten der Eindringlichkeit dieser psychologischen Kriegsführungsmaßnahme und zur Stützung der Filmsequenz selbst aufgegeben wird: Die Musik kommt scheinbar von überall her – und nicht nur aus den Lautsprechern des Helikopters (bei Filmzeit 39:16 wird dieser Effekt allerdings erzählt).⁶⁶ Letztlich kann so keine eindeutige Grenze zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Musik gezogen werden. Die Musik ist einerseits Teil der Filmhandlung, also Teil der Diegese – das »raumzeitliche Kontinuum, in dem sich die fiktionale Handlung entwickelt.«⁶⁷ Andererseits ist sie auch ein außenstehendes Ereignis, weil sie erstens auditiv nicht mehr zum Filmgeschehen gehört und weil sie zweitens nicht der originalen Version entspricht. Sie ist auf das Kampfgeschehen geschnitten. Mit dieser zentralen Stellung der Musik im Filmraum bzw. -geschehen gelingt auch das, was Sergej Eisenstein als akustische Umarmung versteht – »den Zuschauer völlig in die Klanggewalt eines Wagner-Orchesters einzutauchen«⁶⁸ –, und kann damit zu einer starken Rezeption und Eintauchen in die Filmsequenz führen, nicht zuletzt, da der Hörsinn »aufgrund des involvierenden und omni-direktionalen Charakters des Tons als immersives Medium *par excellence* eine immersivere Erfahrung als das Sehen« ermöglicht.⁶⁹

Betrachtet man nun die Montage der *Walküren*, so ist feststellbar, dass die Musik an mehreren Stellen geschnitten und dabei Wiederholungen und Auslassungen vorgenommen wurden. Gleichwohl bleibt die Musik in sich stimmig: Die Schnitte sind – abgesehen von dem Erzählsprung in das vietnamesische Dorf (37:54) – immer musikalisch. Herausgenommene Stellen sind musikalische Sinneinheiten (bspw. Takte 27–31), die Anschlüsse zwischen den Montageschnitten sind daher – von einem musikalischen Verstehenshorizont aus betrachtet – tragbar. So ist die Musik nach wie vor als ein in sich geschlossenes

⁶⁴ Der Begriff Audiomontage wird hier in Anlehnung an Rolf Großmann verwendet, der darunter eine künstlerische Technik versteht, welche gleichartiges, hier also auditives, Material neu zusammensetzt. Vgl. Rolf Großmann, »Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien«, in: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, hrsg. von Harro Segeberg, Marburg 2005.

⁶⁵ Wobei dies sicherlich eine weitere spannende Fragestellung wäre, wenn man bedenkt, dass der Sound der Helikopter-Rotoren (der Ghost-Helikopter am Filmbeginn) von einem Moog-Synthesizer generiert wurde. Vgl. Larry Blake, »Apocalypse Now REDUX« in: *Mix. Professional Audio & Music Production*, <<http://www.mixonline.com/news/profiles/apocalypse-now-redux/373389>>, 01.08.2001.

⁶⁶ Vgl. hierzu David Machin, *Analysing Popular Music. Image, Sound, Text*, London 2010, S. 176ff.

⁶⁷ Flückiger, *Sound Design*, S. 302.

⁶⁸ Sergej Eisenstein, *Das Dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Köln 1988, S. 235. In seinen Ausführungen berichtet er von einem stereoskopischen Theaterraum mit Lautsprechern, die eine Wiedergabe der *Walküren*, insb. des Walkürenritts, aus verschiedenen Ecken ermöglichen.

⁶⁹ Patrick Rupert-Kruse, »Klänge, Musik & Soundscapes. Zur Entschlüsselung auraler Präsenzen«, in: *Jahrbuch immersiver Medien*, hrsg. vom Institut für immersive Medien, Kiel 2014, S. 11.

Stück wahrnehmbar, mit dem Effekt der Verdichtung auf das wesentliche thematische Material. Aus diesem Grund muss davon ausgegangen werden, dass sich der Bildschnitt auf diese musikalischen Einheiten einzustellen hat. Dabei ist zu erwähnen, dass die Anlage der Szene zunächst nur als Attacke geplant war; dass diese sich dann zu einem erweiterten Kampfspektakel entwickelt hat, lag an Coppola. Klein gibt darüber Auskunft, was auf der DVD-Box *Apocalypse Now. Full Disclosure* über die Filmsequenz im Audiokommentar von Coppola geäußert wird: Jener »sagt zunächst, dass die Szene von John Milius geschrieben sei, auch der Einfall, die Musik von Wagner einzusetzen, gehe auf Milius zurück. Er, Coppola, habe bei der Regie dann aber versucht, das Ganze »zu einer großen Schlachtszene zu erweitern, die länger wurde als die Attacke«.⁷⁰ Zudem erläutert Murch, dass bei einem Filmschnitt meist mehr Material vorliege, als im Film dann schließlich verwendet werde (oft im Verhältnis 25:1). In *Apocalypse Now* betrug dieses Verhältnis sogar 100:1.⁷¹

Interessant ist daher, wie die Synchronisation zwischen Musik und Bild gestaltet ist. Besonders auffällig ist, dass die Bilder mit der Musik zu einer filmischen Erzähleinheit verschmelzen, Punkte und Ausrufezeichen gesetzt werden: Die Zooms auf die Helikopter werden durch die 16tel- und 32tel-Bewegungen der Streicher und Holzbläser unterstrichen. Der Mollschluss wurde gekürzt. Stattdessen wird die erste Formation der Helikopter am Himmel zum Durchbruch gezeigt (Takte 35–36). Der Angriff beginnt mit einer Klimax in der Musik (H-Dur-Schluss mit Helmwege und Einsatz des Walkürenthemas). Weitere solcher Momente folgen, so der Treffer auf den Gefechtsstand mit Einsatz des Walkürenthemas, Blicke auf das brennende Dorf und dessen flüchtende Bewohner zu Durchbrüchen etc. (siehe oben). Diese Zusammenkunft von erfolgreichen Angriffsschlägen und musikalischen Steigerungen fällt besonders auf. Erzählt wird die Übermacht der US-Armee, die das Kampfgeschehen unter Kontrolle zu haben scheint und sich wie ein triumphaler Siegesorkan über das Dorf hinwegbewegt. Auch mit der Landung der Bodentruppen und den Grußesängen der Walküren scheint dieser heroische Siegeszug noch ungebrochen. Die Landung wird durch die volle Blechbläserbesetzung assoziativ unterstützt: Zu dem Bodenkontakt erklingt das Walkürenthema in vollem Blechblätersatz. Die Beobachtung, die Merten allgemein anstellte, kann nun durch die Analyse konkretisiert werden:

»Auf diese Weise herrscht zwischen visueller und auditiver Ebene ein absoluter Synchronismus, der den Hubschrauberangriff so pompös und mitreißend erscheinen läßt. Indem Coppola diese Parallelität bis in die Filmgliederung verfolgt – viele Schnitte erfolgen im Takt der Musik –[,] erhält diese letztlich auch eine klare syntaktische Definition.«⁷²

Die Bilder gewinnen durch die Synchronizität zwischen musikalischen Ereignissen und filmischen Geschehen an Eindringlichkeit. Zugleich übernimmt die Musik neben der dramaturgischen auch eine syntaktische Funktion, die Murch nutzte, um der Erzählung eine Rahmung zu geben. Das Kampfgeschehen wird durch die Musik in Teile gegliedert sowie zu Erzähleinheiten gefasst: Die Musik setzt Kommata

⁷⁰ Klein, »Walkürenritt in Vietnam«, S. 397, Fußnote 19. Er führt weiter aus: »Es ist denkbar, dass durch diese »Erweiterung eine Disproportion« zwischen Bild und Klang ins Spiel geriet, die im Zuge ständig neuer filmischer Einfälle nicht mehr zureichend formal reflektiert wurde. Zu Beginn gehen beide Medien exquisit stimmig zusammen, danach bricht ihre Beziehung zunehmend auseinander, schließlich hört die Musik irgendwo einfach auf. Es ist also schon stark, wenn uns auf der genannten DVD-Box erklärt wird, kein Sounddesign eines Films sei so sehr durchdacht wie das von *Apocalypse Now*.« Der Eindruck von Klein kann nicht bestätigt werden. Die Musik endet zu einem bewusst gewählten Zeitpunkt: mit der Explosion. Es ist zu fragen, wie die Deutung, die Beziehung zwischen Bild und Ton breche auseinander, zu definieren sei: Welche Aspekte generieren diesen Eindruck? Erklärungen könnten sein, dass eine Vermischung von diegetischem und nichtdiegetischem Einsatz der Musik vorliegt. Oder aber der Montageaspekt ist gemeint, also dass die Musik geschnitten und die *Walküren* daher nicht mehr wie im Original erklingen. Die Analyse zeigt, dass bis zum Ende eine Beziehung zwischen beiden Ebenen konsequent durchgezogen wird, dass der Einsatz nach wie vor auf der Bildebene bzw. umgekehrt synchronisierte und erzählerisch sinnvolle Einheiten ergibt.

⁷¹ Ondaatje, *Die Kunst des Filmschnitts*, S. 10.

⁷² Merten, *Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik*, S. 441.

(beim Schnitt ins Dorf), Ausrufezeichen (bei der ersten Rakete eines Helikopters) und Punkte (beim Blick auf das in Flammen und Rauch stehende Dorf). Diesen Erkenntnissen folgend, ließe sich auch der von Klein angesprochene Aspekt des Filmischen in Wagners Musik untersuchen. Von Wagners Musik – insbesondere Vor- und Zwischenspiele – sage man,

»sie klängen wie auskomponierte Kamerafahrten; überhaupt ließen sich Wagners orchestrale Imaginationen trefflich mit Kategorien wie Blende, Schnitt und Zoom interpretieren. Analysen jedoch, die zwischen beiden medialen Bereichen vermitteln[,] stehen nach wie vor aus. Historische Abhandlungen zur Rezeption von Wagners Musik im Film gibt es in actu einige, hingegen nichts Systematisches zum Filmischen oder Filmähnlichen der Musik selbst.«⁷³

Es lässt sich folgern, dass die Bildebene der *Apocalypse Now*-Sequenz eben diese filmischen Momente in der Musik aufgreift und sie etwa als Zoomeffekt (Kamerazoom mit aufwärts gehenden 32tel- und 16tel-Bewegungen der Musik, ab 36:50) oder als Blende (Rauchwolken und Schlussakkord ab 40:23) nutzt. Schwer ist hierbei rückwirkend zu deuten, ob diese Effekte in der Musik so angelegt sind. Diese Fragestellung betrifft den Diskurs um Mimesis bzw. um die Realitätsabbildung durch Musik, mit der Akzentsetzung nicht auf die Darstellung von Emotionen und subjektiven Inhalten, sondern auf die Abbildung von Bewegung und Formgebung, welche auch Kameraeffekt und Montage erzeugen. Die Möglichkeit, dass die Bildebene hier andocken kann, zeigt, dass dieser Abbildungsspielraum vorhanden ist, der sich darin gründet, dass Film wie auch Musik zeitbasiert einem Rhythmus unterliegen bzw. ihn produzieren. Zudem erzeugt Musik durch Tonraum, Tempo und Rhythmus Bewegungen in Umfang und Richtung, und Parameter wie Klangfarbe und Lautstärke geben Aufschluss über Größenverhältnisse.⁷⁴ Diese Aspekte lassen sich in der Forderung von Werner Klüppelholz bündeln, dass eine Theorie der Filmmusik immer von der Gesamtheit des Films auszugehen hat: Der Haupttext des Films wird durch die verschiedenen Subtexte – Musik, Kamera, Licht usw. – erzeugt. Das Ineinandergreifen der Subtexte sei auch am Ineinandergreifen von Einstellungsgröße, Kamerabewegung und Musikbewegung (Motivik, Lautstärke usw.) zu betrachten.⁷⁵

Der Erzählfluss des heroischen Angriffs endet mit der Explosion im Dorf und dem zeitgleichen Musikabbruch. Mit Abwärtsbewegung der Streicherbegleitung zu den Walkürengesängen betont die Musik hier die von Schroeder und Merten aufgezeigte Sinnlosigkeit und unterstreicht die kritische Haltung gegenüber dem US-Einsatz im Vietnamkrieg, die *Apocalypse Now* zugrunde liegt.

Die Detailanalyse konnte zeigen, wie die Aufnahme der *Walküren* in den Film montiert ist und wie die Synchronisation zwischen Bild und Musik zur Erzähltiefe beiträgt. Die *Walküren* wurden hier zu einer Version verdichtet, die letztlich Basis für ihre Eigenständigkeit als Filmmusikvokabel ist. Auch wenn die *Walküren* schon vorher in Filmen erklangen, tragen die Bekanntheit und Überzeugungskraft des Einsatzes in *Apocalypse Now* entscheidend zu der Entwicklung bei. Zudem wurde die Musik durch die Verwendung in *Apocalypse Now* auch ein Stück weit von den nationalsozialistischen Assoziationen befreit, indem sie die prekären Fragen nach dem Sinn kriegerischer Zerstörung aus Deutschland in den US-geführten Vietnamkrieg holt. Der Assoziationshorizont wird so von einer vorrangig auf das NS-Regime bezogenen hin zu einer imperialistischen Gewalt erweitert.⁷⁶

⁷³ Klein, »Walkürenritt in Vietnam«, S. 403.

⁷⁴ Vgl. Merten, Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik, ab S. 54ff.; hier 56f.

⁷⁵ Vgl. Werner Klüppelholz, »Thesen zu einer Theorie der Filmmusik«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Kopiez u. a., Würzburg 1998, S. 296f.

⁷⁶ Weitere Beispiele sprechen dafür, dass das Assoziationsfeld um die *Walküren* erweitert wurde (vgl. Ausblick). Zudem gibt es Bearbeitungen jenseits des Films, etwa Stan Kentons *Kenton/Wagner* (1964). Indem Kenton hier u. a. den Walkürenritt in einer Jazz-Adaption bearbeitet, führt dies bereits zu einer gewissen Befreiung von nationalsozialistischen Verknüpfungen.

Ausblick: Die »Walküren« in anderen Filmen

Wie die Analyse zeigte, sind die *Walküren* in *Apocalypse Now* an die Filmsequenz mittels Audiomontage angepasst: Die partiturgetreue Einspielung von Solti wird geschnitten und neu zusammengesetzt. Bei der Betrachtung weiterer Verwendungen der *Walküren* im Film ließe sich nun untersuchen, wie sie gestaltet sind. Die nachfolgenden Beispiele⁷⁷ sollen einen ersten systematisierten Einblick geben, wo und auf welche Weise die Musik Verwendung findet. Hier wird zunächst eine Systematisierung der Verwendungsart, also der Zitatform bzw. der Bezugnahme zu anderen Filmbeispielen, aufgeführt. Die tiefergehende Analyse der genannten Beispiele ist nicht erklärtes Ziel, sondern wird an anderer Stelle veröffentlicht. Nach der Analyse von Filmbeispielen mit den entsprechenden Musikstellen ließen sich diese unterteilen nach: (a) die *Walküren* werden in einem größeren Umfang zitiert (Werkzitat) und (b) das Walküren-Motiv wird zitiert (Motivzitat). In diesen Kategorien gibt es Unterkategorien, je nachdem wie nah das Zitat am Original ist und mit welcher Instrumentierung es vorliegt.

Werkzitat

- a. Originalzitat: Die *Walküren* werden im Original (mit Gesang) verwendet. Das kann wie in *Apocalypse Now* geschnitten sein, etwa bei *Norbit* (US 2007, Brian Robbins), oder es wird die Helikoptersequenz aus *Apocalypse Now* zitiert, so in *Jarhead* (US 2005, Sam Mendes).
- b. Eine instrumentale Orchesterfassung der *Walküren* (geschnitten, ungeschnitten) wird beispielsweise bei *Watchmen* (US 2009, Zack Snyder) und *The Blues Brothers* (US 1980, John Landis) verwendet. Möglich ist dabei auch eine leicht veränderte Orchestrierung, etwa *Birth of a Nation* (US 1915, David Wark Griffith).
- c. Die *Walküren* erscheinen in einer neuen Instrumentierung in Anlehnung an die Partitur, zum Beispiel in *Running Man* (US 1987 Paul Michael Glaser) oder *Rango* (US 2011, Gore Verbinski).

Motivzitat (insb. Walküren-Motiv)

- a. Das Walküren-Motiv wird in einem neuen musikalischen Kontext paraphrasiert. Es kann dabei mehr oder weniger deutlich erkennbar bleiben. So wird es eindeutig in *Mein Name ist Nobody* (IT FR DE 1973, Tonino Valerii) verwendet. Anklänge an das Motiv sind in *Die Hard: With a Vengeance* (US 1995, John McTiernan) oder *A Farewell to Arms* (US 1932, Frank Borzage) zu hören.
- b. Das Motiv erklingt ohne weitere Begleitung: In *Rebel Without a Cause* (US 1955, Nicholas Ray) oder *Apocalypse Now* wird es gesungen. In *Forrest Gump* (US 1994, Robert Zemeckis) erklingt eine Klavierfassung, im Bild wird ein Bezug zu *Birth of a Nation* hergestellt.

Von dieser Sammlung ausgehend, können weitere Fragen gestellt und Analysen durchgeführt werden: Wie wird die *Walküren*-Musik in anderen Filmen geschnitten, einerseits musikalisch gesehen, andererseits mit Blick auf das Bild? Wie wird das Motiv in andere musikalische Stilstiken eingebaut, und in welchem Zusammenhang steht dies zum Filmgeschehen? Bei gesungenen Walkürenmotiven lohnt sich auch ein Vergleich der Original- und Synchronisationsaudiospur (s. Unterschiede in *Apocalypse Now*). Jenseits der Filmmusik gibt es weitere Adaptionen der *Walküren*, welche diese Fragestellungen um Genreaspekte und soziokulturelle Anknüpfungen erweitern (bspw. Stan Kenton, vgl. Fußnote 76).

⁷⁷ Wie häufig nun Richard Wagner im Allgemeinen sowie auch die *Walküren* im Speziellen in Filmen verwendet wurden, ist in der Gänze schwer zu fassen. Vgl. Reinke, »Richard Wagner im Film nach 1945«, S. 147. – Hier wird nur eine kleine Auswahl aufgegriffen.

Zusammenfassung

Der Artikel hat einen systematisierten Überblick zu Verwendung und Kontextualisierung der *Walküren* in Filmen, insbesondere in Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*, gegeben. Die Verwendung der Musik in Filmen mit kriegerischen Handlungen im Umfeld imperialistischer Vormachtsvorstellungen wie in der deutschen Wochenschau oder in *Apocalypse Now* führte dazu, dass die Musik nicht mehr ausschließlich ihre ursprüngliche mythologische Bedeutung, sondern auch den allgemeinen Assoziationshorizont von Aggression und Kampfgeschehen eröffnet. Der Einsatz auch in anderen Filmgenres nutzt den Horizont, um filmisch Szenen zu überhöhen und zuzuspitzen, und führt zu einer zusätzlichen Erweiterung. Neben dieser Kontextualisierung wurde im vorliegenden Artikel erstmals eine genaue Analyse des Einsatzes der *Walküren* in *Apocalypse Now* vorgenommen. Die Montage der Audioaufnahme offenbarte die Schnitte in der Musik: Auslassungen und Wiederholungen dienen dem filmischen Geschehen und führen durch die hierdurch entstehende Reduktion des Stücks zu einer Verdichtung auf die beiden zentralen Motive: das Walküren-Motiv und der Walkürenruf. Auch zeigte die Analyse die Synchronisation des Bildgeschehens mit der Musik, die so dramaturgische und syntaktische Funktionen erfüllt. Eine erste Systematisierung für den Einsatz der *Walküren* in anderen Filmen wurde am Ende des Artikels vorgenommen. Weitere Fragestellungen hinsichtlich Bearbeitung, Synchronisation sowie Bedeutungskontextualisierung wurden aufgeworfen.

Literatur

- Blake, Larry: »Apocalypse Now REDUX« in: *Mix. Professional Audio & Music Production*, <<http://www.mixonline.com/news/profiles/apocalypse-now-redux/373389>>, 01.08.2001.
- Combs, Richard: »Apocalypse Now, U.S.A, 1979 (Review)«, *Monthly Film Bulletin* 46.540 (1979), S. 247–248.
- Eisenstein, Sergej: *Das Dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Köln 1988.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg 2006.
- Friedrich, Sven; Englert, Gerhard K.; Schmidt, Wolfgang: *Wagners Ring-Motive. Mit Texten von Sven Friedrich und Gerhard K. Englert (= Der Klassik[ver]führer. Sonderbd.)*, Berlin 2004, 2 CDs (148 Min.).
- Fröschle, Ulrich; Mottel, Helmut: »Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme filmhistorischer Untersuchungen. Fallbeispiel: »Apocalypse Now«, in: *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes*, hrsg. von Bernhard Chiari u. a., München 2003, S. 107–140.
- Großmann, Rolf: »Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien«, in: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, hrsg. von Harro Segeberg, Marburg 2005, S. 308–331.
- Hermann, Holger: *Francis F. Coppola: »Apocalypse Now«. Transcript von Holger Hermann (= Medienbibliothek. Serie A: Texte 12)*, Tübingen 1985.
- Kittler, Friedrich: »Weltatem. Über Wagners Medientechnologie«, in: *Das Nahen der Götter vorbereiten. Mit einem Vorwort von Hans Ulrich Gumbrecht*, hrsg. von dems., München 1987/2012, S. 30–47.
- Klein, Richard: »Walkürenritt in Vietnam? Zu Francis Coppolas Wagner«, in: *Martin Geck: Festschrift zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ares Rolf u. a., Dortmund 2001, S. 409–417.
- »Walkürenritt in Vietnam«, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters* hrsg. von Johanna Dombois u. a., Stuttgart 2012, S. 394–408.
- Klüppelholz, Werner: »Thesen zu einer Theorie der Filmmusik«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Kopiez u. a., Würzburg 1998, S. 295–300.
- Klute, Stefan: »Sonderleistung des Hörens. Absolutes Gehör und Synästhesie«, in: *Musikpsychologie (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3)*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber 2004, S. 155–172.
- Kutschke, Beate: »Imagines »böser« Musik«, in: *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*, hrsg. von Katharina Wisotzki u. a., Bielefeld 2012, S. 201–218.
- Lang, Edith; West, George: *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Reprint der Ausgabe Boston 1920, New York 1970.
- Machin, David: *Analysing Popular Music. Image, Sound, Text*, London 2010.
- Merschmann, Helmut: »Camp«, in *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. von Hans Jürgen Wulff, <<http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1042>>, 14.01.2012.

- Merten, Jessica: *Semantische Beschriftung im Film durch »autonome« Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen*, Osnabrück 2001.
- Ondaatje, Michael: *Die Kunst des Filmschnitts. Gespräche mit Walter Murch*, München u. a. 2002.
- Paul, Gerhard: »Wagners Walkürenritt. Aus dem Orchestergraben auf das Schlachtfeld des (post-) modernen Krieges«, in: *Sound des Jahrhunderts*, hrsg. von dems. u. a., Bonn 2013, S. 262–267.
- Plebuch, Tobias: »Richard Wagner im Film bis 1945«, in: *wagnerspectrum 2* (2008) – *Wagner und Fantasy/Hollywood*, S. 123–140.
- Rapée, Erno: *Encyclopedia of Music for Pictures*. Reprint der Ausgabe New York 1925, New York 1970.
- Reinke, Claudius: »Richard Wagner im Film nach 1945«, in: *wagnerspectrum 2* (2008) – *Wagner und Fantasy/Hollywood*, S. 141–158.
- Rupert-Kruse, Patrick: »Klänge, Musik & Soundscapes. Zur Entschlüsselung auraler Präsenzen«, in: *Jahrbuch immersiver Medien*, hrsg. vom Institut für immersive Medien, Kiel 2014, S. 11–18.
- Stiglegger, Marcus: »Napalm am Morgen« Richard Wagners Walkürenritt im Film«, in: *Wagner Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*, hrsg. von Jan Drehmel u. a., Hamburg 2013, S. 152–157.
- Schneider, Norbert J.: »Der Film – Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft?«, in: *Richard Wagner und die Musikhochschule, die Philosophie, die Dramaturgie, die Bearbeitung, der Film*, hrsg. von Günter Weiß u. a., Regensburg 1983, S. 123–150.
- Schroeder, David: *Cinema's Illusions, Opera's Allure. The Operatic Impulse in Film*, New York u. a. 2002.
- Sherwin, Michael: *Solti's Ring Remastered: Ascent to Valhalla or Descent into Nibelheim?*, <<http://www.wagnersocietyny.org/Special%20Topics/Solti's%20Ring%20Remastered%202013-07-13d.pdf>>, 29.06.2013.
- Unsold, Melanie: »Und täglich grüßt die Nachtmusik. Gedanken über die »Klassik-Hits« des Repertoires«, in: *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute (= Populäre Kultur und Musik 2)*, hrsg. von Sabine Meine u. a., Münster u. a., S. 187–194.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Werke, Bd. 11, III, Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Erster Tag: Die Walküre, Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*, hrsg. von Christa Jost, Mainz 2005.
- Wierzbicki, James: *Film Music. A history*, New York u. a. 2009.