

Franziska Kollinger

## Paragone um Zeit und Raum

### Verschränkung von Bild und Ton als kompositorische Strategie in Jean Cocteaus Orpheus-Filmen

„Was die Grenzen überschreitet!“ antwortet der Poet Orpheus in Jean Cocteaus *Testament d'Orphée* (F 1960) auf die Frage, was das Irreale sei – und beendet auf diese Weise das Verhör durch die elegante Prinzessin (Maria Casarès), die auch schon in *Orphée* (F 1950) den Raum zwischen Leben und Tod, zwischen Realität und Imagination zu füllen wusste.

Der Frage nach dem Irrealen voraus geht jene nach dem Wesen des Films, auf die Orpheus-Cocteau antwortet, der Film sei ein Mittel zur Verewigung von Gedanken, der tote Handlungen wiederbelebe und dem Irrealen den Schein des Realen geben.<sup>1</sup> Die Mittel der Wahl, die Cocteau für die Verewigung seiner Gedanken nutzen sollte, sind vielfältig: Orte, Personen, Gesten, Skizzen, Worte, Klang und Musik dienen ihm zur episodischen Illustration seiner Gedankenwelt und führen die Zuschauenden ein in das Universum Cocteau, das im französischen Begriff des *poète* gründet und auf ein allumfassendes Verständnis von Kunst abzielt, das sich in seinen Filmen Bahn bricht.<sup>2</sup> Cocteaus Poetik zeitigt ihr unmittelbarer Bezug zur Gegenwart, der sich zum einen im Interesse an und in der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Medien und medialen Techniken ausdrückt und zum anderen in der aktiven Einbindung und Teilhabe des personellen Netzwerks aufgeht, das Cocteau zeitlebens umgab und für das die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Georges Auric prototypisch steht.

Insbesondere jene drei Filme, die auf die antike Mythologie um Orpheus rekurren (und weniger auf die Erzählung um Orpheus und Eurydike), machen Cocteaus Zugriff auf Stoffe und Materialien anschaulich. Über einen Zeitraum von 30 Jahren entstanden – 1930, 1950 und 1960 – dokumentieren sie nicht nur Cocteaus Eigen- und Weltansicht als ästhetische Inkarnation des antiken Musiker-Dichters Orpheus, sondern überdies die kulturellen und sozialen, medialen und technischen, politischen und ökonomischen Bedingungen und Umstände ihrer Entstehungszeiten.

Der Bezug dieser drei Filme zueinander wird vorwiegend über den Klang generiert und zwar auf allen Ebenen der Tonspur – Musik, Geräusch und Dialog. Entsprechend richtet sich der Blick im Folgenden auf den filmischen Klangkosmos insgesamt. Durch die Auseinandersetzung mit der Klangsphäre der Filme treten wiederum drei Parameter hervor, die konstitutiv scheinen für Cocteaus Umgang mit dem Filmtönen einerseits und Georges Aurics Komposition der Filmmusiken andererseits: Material, Montage und Perspektive. Diese drei Parameter loten das Potential der Synergien zwischen Bild und Ton aus, die Cocteau in seinen Orpheus-Filmen in Szene setzt. Aus ihnen lassen sich verschiedene kompositorische Strategien ableiten, die über die akustische Dimension hinausreichen und zum thematischen Bezugspunkt aller drei Filme führen: der Verortung der Protagonisten in Zeit und Raum.

#### I. Material

Bereits 1917 dachte Cocteau für das Ballett *Parade* eine klangliche Gestaltung an, die über den dezidierten Einsatz von Erik Saties Musik hinaus ging und neben der Montage von Alltagsgeräuschen auf das musikalische Fundament eine Vielzahl von Effekten vorsah, die zu den Szenen und der Musik choreografiert wurden.<sup>3</sup> Diese Anreicherung des musikalischen Tableaus um Effekte und Geräusche bildet zusammen mit der spezifischen Behandlung der Stimme als Instrument in Form von Voice-Over und Deklamationen, die mal mehr, mal weniger in Zusammenhang stehen mit dem visuellen Geschehen, das auditive Klangnetz auf Bühne und Leinwand, das sich in allen Werken Cocteaus wiederfindet und jeweils modifiziert und aktualisiert auf die gegenwärtige Lebenswelt und -zeit verweist.

Gegen Ende seines *Testament d'Orphée (ou ne me demandez pas pourquoi)* (F 1960) wartet Dichter-Orpheus Cocteau – der Regisseur spielt sich selbst als Hauptfigur – unter dem strengen Blick des Wäch-

ters der Unterwelt (Yul Brynner) im zerstörten Palast von Pallas und Athéna (– die Carrières de Lumière von Les Baux-de-Provence) auf die Göttin der Weisheit. Das Ende der Wartezeit wird akustisch markiert durch die dreisprachige Ansage:

„Veuillez attacher vos ceintures et éteindre vos cigarettes. / You are kindly requested to fasten your seatbelts and refrain from smoking. / Sie werden gebeten, ihre Gürtel festzuschnallen und nicht zu rauchen.“<sup>44</sup>

Der Einwurf lässt sich unmissverständlich als Durchsage in einem Flugzeug vor dem Starten der Maschine identifizieren und markiert den Einbruch des Realen in die filmische Welt. Er erklingt zunächst auf französisch, dann auf englisch und schließlich in einer deutschen Variante. Cocteau sitzt derweil auf seinem Warteplatz und macht sich nun bereit für die große Reise, die ihm unmittelbar bevorsteht. Die Ansage erfüllt in ihrer Verzahnung mit dem Filmbild also gleich mehrere Funktionen: Sie verortet die Szene sowohl räumlich – Wartebereich vor einer anzutretenden Reise – als auch zeitlich – als Vorverweis auf die nachfolgende Szene – und deutet durch die emblematische Funktionalisierung bereits an, dass das was kommt, von erheblicher Tragweite sein wird. Die Filmfigur Cocteau kommt der Aufforderung zum Aufbruch nach und geht zunächst zu einem stilisierten Counter, an dem er eine Unterschrift leisten möchte, die der Gerichtsvollzieher larmoyant für unnötig erklärt und noch ergänzt, Cocteau möge hineingehen, ohne anzuklopfen. Und Cocteau tritt ein – in die nächste Szene: die Konfrontation mit Athéna.

Eine Fanfare begleitet Cocteaus Eintritt in den Raum und kündigt das nun folgende Bild an: Flankiert von zwei schwarz gekleideten Männern mit Pferdeköpfen posiert Athéna als lebendige Statue mit Keramik-Augen auf einem Quader – einem Sockel, der sie beinahe aberwitzig groß erscheinen lässt gegenüber dem allzu menschlich inszenierten Orpheus-Cocteau. Die Musik bricht ab und Athéna dreht den Kopf in Zeitlupe zu Cocteau, der seine Absicht erklärt, der Göttin seine duftende Hibiskusblüte überreichen zu wollen, indem er ein Gleichnis mit dem Heiligen Lazarus paraphrasiert, der so stark gerochen habe, dass

dies sogar auf einem Gemälde dokumentiert sei, auf dem sich seine Schwestern Martha und Maria die Nasen zuhalten. Athéna schweigt, während sie ihren Speer in Position bringt. Cocteau entschuldigt sich daraufhin mehrfach, vorausahnend, dass seine Erklärung keinen Anklang bei der Göttin der Weisheit findet.<sup>5</sup>

In dem Moment ertönt das dröhnende Rauschen eines fliegenden Düsenjets. Es ist dieses Geräusch, das einerseits die Bilder der vergangenen zwei Minuten zueinander in Beziehung setzt und somit als akustischer Strukturgeber im Film fungiert und überdies den thematischen Gesamtzusammenhang der vorangegangenen Szenen vor Augen und Ohren führt: Es handelt sich bei der angekündigten Reise um Cocteaus letzte: Er geht in den Tod, denn zum anschwellenden Sound des Düsenjets durchbohrt ihn Athénas Speer und er bricht auf den weißen Steinen ihres Palastes zusammen. Eine repetitive Trommelphrase setzt ein, die sukzessive angereichert wird von der erneut erklingenden Fanfare, zu der sich die schwarzen Menschen-Pferde in Bewegung setzen und die Leiche des Dichters synchron zum Rhythmus der Musik aus dem Bild tragen. Zurück bleibt schließlich ‚das Blut eines Dichters‘ – ein direkter Verweis auf Cocteaus ersten Film, hier nun visuell in Szene gesetzt. Die in *Le Sang d'un poète* (F 1930) bereits angelegte Botschaft wird in dieser Szene also visuell ausgedeutet: Das, was vom Künstler nach dessen Tod bleibt, ist sein Werk, durch das er weiterlebt – Freunde und Wegbegleiter:innen (darunter Pablo Picasso, Jacqueline Roque und Françoise Sagan) trauern in der nächsten Einstellung über seinem leeren Grab.<sup>6</sup>

Die Szene ist noch auf einer weiteren Ebene aufschlussreich. Nur die Kombination der akustischen Einwürfe mit dem Filmbild ermöglicht die Darstellung der Zwischenwelt als einer Zone zwischen Leben und Tod, zwischen Realität und Traum. Wenn Cocteau in *Testament* zum stilisierten, stummen Antlitz der Athéna in ihrem Palast im entscheidenden Moment akustisch einen Düsenjet starten lässt, überführt er die antike Erzählung in die Gegenwart der Zuschauenden. Diese Anreicherung der Klangsphäre um Elemente aus der Umwelt der Zuschauenden findet sich als Verfahren bereits in *Parade* – hier beispielsweise in der Montage der klappernden Schreibmaschinen. Tat-

sächlich ist der Auswahl der integrierten Alltagsgeräusche eine Funktion inhärent, die über den Einbruch des Realen in die Sphäre des Kunstwerks hinausreicht, nämlich die Verankerung des Visuellen in der historischen Zeit: Das Schreibmaschinengeklapper in *Parade* verweist (u.a.) auf das aufkommende Phänomen der Stenotypistinnen; der Düsenjet in *Testament* wiederum deutet hin auf eine Erfindung, die in den 1940er Jahren entwickelt worden war und Ende der 1950er Jahre als Geräusch in der Lebenswelt der Zuschauenden präsent ist.<sup>7</sup>

Diese akustische Verortung in der historischen Zeit wird in *Orphée* umgedreht produktiv gemacht für das Filmbild und zwar über den Einsatz kultureller Codes, die der zeitgenössischen musikalischen Welt entnommen sind. Bereits die Wahl des Orpheus-Stoffes spiegelt die Entstehungszeit des Films wider. Gisela Felbel konstatiert bereits ab den 1920er Jahren das Einsetzen einer massiven Auseinandersetzung mit antiken Mythen und klassischem Theater in Frankreich und macht als Höhepunkt der Hinwendung zu ebendiesen Stoffen die Zwischenkriegszeit aus.<sup>8</sup> In genau diesen Zeitraum fällt die Entstehung von Cocteaus einaktigem Theaterstück *Orphée*, das 1926 erstmals aufgeführt wurde und dem späteren Film als Grundlage dient. Felbel weist darauf hin, dass neben der „Umdeutung von klassischen Mythen unter Wiederaufnahme des gesamten narrativen Kerns“ in den 1930er Jahren, bereits seit den 1920er Jahren eine „Tradition der Reinszenierung klassischer Tragödien (und anderer Stücke)“ zu beobachten sei, „die eine moderne Adaptation der Mythen im Dekor, den Kostümen, der Bühnenmusik, dem Tanz“ darstelle.<sup>9</sup>

In diese ‚Tradition‘ passt sich Cocteaus *Orphée* ein, der neben der Übertragung des mythischen Tableaus von Orpheus in die Gegenwart eine Vermischung und Überkreuzung verschiedener Mythen andenkt.<sup>10</sup> Diese Überkreuzung von Mythen wird gleich zu Beginn des Films in der Inszenierung von Cégeste (Édouard Dermit) als Shooting-Star der avantgardistischen jungen Künstler- und Literatenszene anschaulich. Treffpunkt und Ausgangspunkt der Handlung ist ein Künstler-Café, in dem der betrunkene Cégeste später eine Schlägerei anzetteln wird. Die Szenerie ist gefüllt mit jungen Menschen, die ihre Liebe zu zeitgenössischer Literatur und Kunst verbindet.

In diese Szene integriert Cocteau populärkulturelle Phänomene, die an Klang – genauer an eine spezifische Vorstellung von Klang gebunden sind: Aglaonice hat ihren ersten Auftritt als Anführerin der ‚Bacchantinnen‘ und wird verkörpert durch Juliette Gréco, die in *Orphée* ihre erste größere Filmrolle spielte. Der Einsatz von Gréco, die 1949 bereits nationale und internationale Bekanntheit erlangt hatte, lädt die Bilder auf um die Dimension der zeitgenössischen musikalischen Populärkultur und deren Rezeption und Interpretation durch die Zuschauenden, ohne jedoch eine dementsprechende auditive Spur zu bemühen. Wenn Aglaonice schließlich in Orphées Haus gemeinsam mit Eurydice auf den verschwundenen Dichter wartet, tut sie dies als Bacchantin natürlich mit einem obligatorischen Glas Wein in der Hand, und es verwundert wenig, dass Orphée sich bei seiner Rückkehr wenig erfreut über ihre Anwesenheit zeigt; zumal er ihr Hausverbot erteilte, weil er ihren Einfluss auf seine tugendhafte Frau Eurydice fürchtet.

Musikalisch integriert Cocteau in diese Szene ein Schlagzeug-Solo des Jazz Standards „How high the Moon“ (Nancy Hamilton/Morgan Lewis) interpretiert von Gene Krupa, der dieses Stück für sein Debut 1946 einspielte. Tatsächlich war das Stück ursprünglich Bestandteil der Broadway-Revue *Two for the Show* (1940); kaum als Single veröffentlicht erlangte der Song sehr schnell eine große Popularität und internationale Reichweite.<sup>11</sup>

Mit der Verkörperung der Aglaonice durch die bekannte Chansonnière Gréco gelingt Cocteau ein zweifacher Schulterschluss: Erstens öffnet er seinen Film einem breiteren Publikum durch den gezielten Einsatz von Star-Personae, der zuträglich ist für die Popularisierung des Films über einen sowohl intellektuell als auch lokal begrenzten Raum hinaus. Zweitens gelingt die Anbindung des musikalischen Milieus an die zeitgenössische Jugendkultur und damit ein identitätsstiftender Impetus des Films einerseits über die Einbindung des Shooting-Stars Gréco und andererseits durch den Einsatz der aktuellen, präexistente Musik, die in der instrumentalen Version Raum lässt für eine Klangsphäre, die von den Zuschauenden als gegenwärtig interpretiert werden kann.<sup>12</sup> Beide Aspekte helfen schließlich den antiken Orpheus-Mythos für den Film zu popularisieren und in eine Medienkultur zu

überführen, in der die ästhetischen Erzeugnisse den gleichen Stellenwert haben wie die Protagonist:innen, die sie repräsentieren.

## II. Montage

Die Auseinandersetzung mit dem auditiven Material und der klanglichen Textur der Orpheus-Filme zeigt, dass Cocteau Klang primär als modulares Element denkt, das im Film an- und umgeordnet werden kann. Laura Anderson setzt diesen Zugriff auf das Material in Bezug zur Nachkriegsavantgarde der 1950er Jahre, speziell zum ästhetischen Ideal einer *Musique concrète*. Insbesondere hinsichtlich des Produktionsprozesses bemerkt sie einen dezidiert anderen Umgang mit Klang seitens jener Komponistenriege um Pierre Schaeffer und resümiert, „many skills traditionally used by composers, to imagine sound and shapes and then notate them for performance, are no longer relevant“.<sup>13</sup> Während der tradierte Kompositionsprozess von der abstrakten Idee zur Notation und zur klanglichen Realisation führe, laufe er hier nun folgendermaßen ab: von der Produktion des Materials (aus der realen Klangwelt), über das Experimentieren mit dem Klang, zum Zusammensetzen des Klangs. Neben der grundsätzlich anderen Versuchsanordnung, die ein unterschiedliches Verständnis von Klang und Klanglichkeit andenkt, verändern sich insbesondere zwei Faktoren im Umgang mit dem klanglichen Material: erstens ist das Material in der Regel nicht notierbar, zweitens wird ein:e Performer:in überflüssig.

Diese Ausdeutung des Kompositionsprozesses verweist auf Vorgänge in der musikalischen Kompositionspraxis, die auf die Arbeitsweise im Film hin ventiliert sind. Pierre Schaeffer konstatiert 1953 über seine Arbeitsmethode und die avisierte Vorstellung einer *Musique concrète*:

„The creation is achieved once for all, by means of a different division of responsibilities, which resembles that of the production crews in cinema.“<sup>14</sup>

Die Hinwendung zur Materialität von Klang eröffnet dem Filmemacher Cocteau wiederum einen Zugriff auf die akustische Dimension seiner Filme, über den er mangels seiner Expertise in der Komposition von Mu-

sik nicht verfügt. Dieser Zugriff äußert sich bereits lange bevor Schaeffer Ende der 1940er Jahre begann, beim Französischen Rundfunk (RDF, später RTF) sein experimentelles Tonstudio aufzubauen. Mit ‚synchronisme accidentel‘ beschrieb Cocteau bereits für seinen ersten Tonfilm *Le Sang d'un poète* (1930) ein Verfahren der Montage für die musikalischen und visuellen Bausteine des Films, das er auch für *Orphée* und *Testament* bemühte – in je unterschiedlicher Gewichtung.<sup>15</sup>

In *Le Sang* wendet Cocteau sein Verfahren der ‚zufälligen Synchronisation‘ erstmalig im Film an, indem er in der Postproduktion die von Auric komponierte Musik in einzelne Bausteine zerlegt und neu zu den Sequenzen anordnet.<sup>16</sup> Entsprechend konsterniert über Cocteaus eigenmächtigen Umgang mit seiner Partitur bemerkte Auric:

„Je conçus la partition comme une symphonie, ce qui était ambitieux, trop, peut-être, du point de vue de l'union de la musique et de l'image. Déjà, à cette époque, Cocteau pratiquait le ‚synchronisme accidentel‘, qui me donna des sueurs froides.“<sup>17</sup>

Unabhängig davon, ob und inwiefern Auric bei der Komposition seiner Musik zu *Le Sang* auf ein tradiertes musikalisches Formmodell zurückgriff, verweist diese Aussage neben Aurics Vorbehalten gegenüber Cocteaus Umgang mit dem musikalischen Material vor allem auf die Entstehungszeit des Films. James Deaville und Simon Wood stellen in Hinblick auf *Le Sang* und die Zusammenarbeit von Cocteau und Auric fest, dass es um 1930 noch keinen kodifizierten Zugang zu Filmmusik gab, wie er sich mit Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner oder Franz Waxman in den 1940er Jahren entwickeln und unter dem Stichwort ‚Hollywood Sound‘ theoretisch manifestieren sollte. Die Frage danach, ob Musik eigenständig sei – also ohne Bezug zum Bild funktionieren könne – ist vor dem zeitgeschichtlichen Horizont von *Le Sang* entsprechend obsolet und verweist auf die eindimensionale Reflexion von Filmmusik als Musik zum Bild im Rahmen der *Symphonic Scores* der Hollywood-Studio-Ära.<sup>18</sup> Stattdessen wendet sich Cocteaus Konzept der ‚zufälligen Synchronisation‘ gegen

die starren Konventionen der Komposition für Stummfilme. Ziel des ‚synchronisme accidentel‘ ist es im Gegensatz hierzu, eine totale Synchronisation von Bild und Ton im Film zu vermeiden, da diese eine überflüssige Anhäufung der immer gleichen Ausdrücke sei. Das Zusammenspiel der Instrumente würde auf diese Weise verhindert; eine Überschreitung der Grenzen zwischen Bild und Ton entsprechend unmöglich. Der ‚synchronisme accidentel‘ solle hingegen mehr Zufälligkeit im Zusammenspiel von Bild und Ton generieren und bewusste Irritationsmomente erzeugen. Allerdings stellte Cocteau fest, dass anstelle der erwünschten Irritationen neue Synchronisationspunkte erzeugt wurden und die deplatzierten Musiken wirkten, als seien sie für die Szenen geschrieben worden, die sie nun begleiteten.<sup>19</sup>

Während Deaville und Wood im Rückgriff auf ein Interview von Cocteau mit André Fraigneau die Frage aufwerfen, wie zufällig die von ihm ausgerufene ‚zufällige Synchronisation‘ tatsächlich war und Anhaltspunkte zur Zusammenarbeit zwischen Cocteau und Auric zu finden versuchen, die wiederum Aurics Status als Filmmusikkomponist legitimieren sollten, verweist das Potential von Aurics Musik, immer neue Synchronisationspunkte mit dem Bild zu finden, vor allem auch auf die strukturelle Anlage der Komposition.

Zu Beginn des Films wird mittels einer Schrifttafel die Aufgabe des Musikers festgelegt: „Le musicien soulignera les bruits et les silences“<sup>20</sup>. Diese kurze Phrase veranschaulicht den Einsatz der Musik im Film, die insbesondere in der zweiten Episode hervortritt. Ebendiese Episode greift Cocteau in variierten Form sowohl in *Orphée* als auch in *Testament* auf.

Der Poet befindet sich in einem Korridor vor den verschlossenen Zimmertüren der Hotelzimmer des Hôtel des Folies-Dramatiques, durch deren Schlüssellocher er verschiedene, skurrile Szenen beobachtet.<sup>21</sup> Während die Szenen in den Zimmern durch den Einsatz von Geräuschen und Stille illustriert sind, erklingt Aurics Musik in allen Einstellungen, die den Poeten auf dem Korridor zeigen, während er sich von einer Tür zur anderen bewegt. Die Bilder aus den Hotelzimmern sind wiederum als Momentaufnahmen konzipiert und entsprechend statisch inszeniert: nahezu unbewegt, beziehungsweise stark verlangsamt. Das Ende der Musik in den Korridorszenen beim Wechsel zur

Schlüssellochperspektive korrespondiert wiederum mit dem Innehalten des Poeten in der Bewegung. Nur das Wechselspiel zwischen den (statischen) Momentaufnahmen und den (bewegten) Einstellungen auf dem Korridor in Kombination mit der Musik veranschaulicht, dass der Poet durch die Schlüssellocher blickt und somit zum heimlichen Beobachter der Szenen wird.

Dieses Beispiel illustriert, dass die Musik den Blick der Zuschauenden ebenso lenkt wie die Kamera und darüber hinaus in letzter Konsequenz den Rhythmus des Films definiert, indem sie die Einstellungen in der Zeit festsetzt. In dieser Anlage deutet sich eine Umkehrung filmischer Prinzipien an, die von der visuellen hin zur auditiven Dimension führt: Schnitt und Montage als Generatoren filmischen Rhythmus‘ angenommen, die den Verlauf und die Anordnung der Bilder bestimmen, müssen mit dem Tonfilm überdacht und um die Funktion der akustischen Ereignisse erweitert werden. Die Aussage, der Musiker solle Geräusche und Stille(n) betonen, die auf der Schrifttafel im Vorspann von *Le Sang* erschien, wird vor diesem Hintergrund plausibel: Die Musik fungiert ebenso wie alle anderen akustischen und visuellen Elemente des Films als drittes Auge erkenntnisgenerierend. Die Bauweise von Aurics Musik verweist auf ein weiteres Moment, das Cocteau sowohl in *Le Sang* als auch in *Orphée* und *Testament* produktiv macht: Die strukturelle Anlage aus einzelnen Episoden und Sequenzen, die als autonome Bausteine unabhängig voneinander existieren und entsprechend vielfältig miteinander kombiniert werden können.<sup>22</sup>

Auric orientiert sich bei seinen Kompositionen an den Bildern, nicht an einem übergreifenden narrativen Moment; entsprechend entstehen musikalische Muster zu den Filmbildern, die immer wieder aufgegriffen und variiert werden.<sup>23</sup> Insbesondere die sehr kurzen Motive und Figuren, der Einsatz periodisierender Elemente wie repetitive und ostinate Patterns sowie zahlreiche Wechsel in Tempo und Dynamik treten als kompositorische Parameter von Aurics Musik nicht nur in *Le Sang* hervor und begünstigen aufgrund des Fehlens eines sich entwickelnden Impetus wiederum ein Zerlegen und Fragmentieren sowie das neuerliche Zusammensetzen der musikalischen Strukturen wie es Cocteau mit seinem Montage-Konzept andachte.<sup>24</sup>

Paul Gilson bemerkt in seiner Kritik zum Film in der *Ami du peuple* bereits 1930, dass Aurics Musik nicht nur die Geräusche und die Stille untermale, sondern „pénètre, accompagne, augmente la vie même du film“.<sup>25</sup> Neben der Zuweisung bestimmter Funktionen zur Musik im Film, hebt Gilson hier insbesondere auf ihre Gestaltung ab, indem er die Autonomie der einzelnen Elemente betont und konstatiert, dass diese den filmischen Rhythmus maßgeblich vor- und mitbestimmen. Die Eigenständigkeit der von Auric komponierten Sequenzen und ihr kontrastierender Charakter wird wiederum verstärkt wahrgenommen durch die Behandlung der Musik seitens Cocteau im Sinne seines Konzepts eines ‚synchronisme accidentel‘.<sup>26</sup>

Unabhängig davon wie zufällig das Umstellen der Musik und der Bilder sich im Rahmen von Cocteaus Verfahren vollzog, lässt sich feststellen, dass es insbesondere die Montage ist, die dem Film seine spezifische Aussagekraft verleiht. Aus der Montage resultiert die Dynamik des Films, die wesentlich von einem extrem langsamen Tempo bestimmt ist. Aurics Musik nimmt hierbei eine Schlüsselfunktion ein: Ebenso wie die Kamera vollzieht sie in *Le Sang* einen Perspektivwechsel. Der Ton reagiert nicht etwa auf die Drosselung des Tempos in den Bildern, sondern erweitert das Filmbild um eine unabhängig verlaufende Zeit, die über weite Strecken weder mit den Schnitten, noch mit dem Tempo der einzelnen Szenen korrespondiert. Der Filmrhythmus bildet sich entsprechend nicht aus der Aneinanderreihung der Bilder, sondern aus ihrer Verknüpfung mit dem Ton, der die Zwischenräume auffüllt, die sich durch die Montage ergeben.

Ganz ähnlich wie in *Le Sang* verfährt Cocteau auch in *Orphée*. Ähnlich wie Deaville und Wood, stellte auch André Fraigneau in einem Interview mit dem Künstler 1951 die Frage, wie zufällig eine Musik eingesetzt sein könne, die speziell für den Film komponiert wurde, woraufhin Cocteau entgegnete:

„Ich provoziere sie [die Synchronizität]. [...] Bei *Orphée* [...] nahm ich mir höchst respektlose Freiheiten gegenüber meinem Mitarbeiter [Georges Auric] heraus. Ich nahm seine Musik ohne Bilder auf Band (nach der Stoppuhr) und unterlegte zum Beispiel das Scherzo, das er für die komische Szene der Rückkehr ins Haus komponiert

hatte, der Verfolgungsjagd durch die verlassene Stadt.“<sup>27</sup>

Was in *Le Sang* und *Orphée* mit dem Zerlegen und Neu-Zusammensetzen der Musik von Auric innerhalb des Films stattfindet, überträgt Cocteau als Verfahren auch auf die Struktur zwischen den drei Filmen, *Le Sang*, *Orphée* und *Testament*.<sup>28</sup> Neben der episodischen Struktur, die sich auf der auditiven Ebene in der Reihung und Modulation einzelner Bausteine musikalischen Materials widerspiegelt, sind es die zahlreichen Verweise und Variationen der immer gleichen Muster – auditiven ebenso wie visuellen Materials – die Zusammenhänge stiften in und zwischen den drei Filmen: Die erste Episode in *Le Sang*, in der der Poet, durch seine Perücke als Zeitgenosse Ludwig XV. erkennbar, ein Gemälde erstellt, ist mit derselben Musik versehen, die zu Beginn der letzten Episode des Films das Kartenspiel von Lee Miller und ihrem Kompagnon begleitet. *Testament* hebt an mit derselben musikalischen Sequenz, die *Orphée* zehn Jahre zuvor enden ließ. Der rückwärts sich aus der Unterwelt in die reale Welt zurück bewegende Dichter-Orpheus tastet sich in *Orphée* zu denselben Klängen in Zeitlupe an den Wänden der Carrières des Lumières entlang, die in *Le Sang* zur Schneeballschlacht ertönen und imitiert zudem den Bewegungsgestus des Poeten, der sich in *Le Sang* in den Gängen des Hôtel des Folies-dramatiques von einem Zimmer zum nächsten schleicht...

Durch Repetition und Montage visueller ebenso wie auditiver Elemente generiert Cocteau Kontinuität innerhalb und zwischen den Filmen, obwohl die zugrunde liegende episodische Anlage der Filme dies nicht evoziert. Auric verwendet wie bereits verdeutlicht dieselben Themen und Motive nun gerade nicht in einem leitmotivischen Sinn, sondern als Bausteine, die mit der Atmosphäre ebenso wie mit der Dynamik der Bilder interagieren und auf diese Weise gleichfalls für Kontinuität sorgen.

In Hinblick auf kompositorische Strategien stellen Deaville und Wood heraus, dass diese Praxis, dasselbe musikalische Material aus unterschiedlichen Quellen immer wieder zu verwenden und in andere filmische Kontexte einzubinden, einem pragmatischen Selbstverständnis des Filmmusikkomponisten entspringe, in dem das Produktionsregime von Filmen

berücksichtigt ist, in welchem der zeitliche Faktor permanent mit dem wirtschaftlichen ausgehandelt wird.<sup>29</sup> Darüber hinaus ist dieses Vorgehen aber auch aufschlussreich in Hinblick auf Aurics kompositorische Prinzipien: Wenn Deaville und Wood feststellen, dass in *La Belle et la Bête* (1946) ein Großteil der Partitur von zwei Themen abgeleitet ist und dieselben Themen überdies auch in anderen Produktionen wie *Les Parents terribles* (1948) oder *Ruy Blas* (1948) eingesetzt sind, obwohl die Themen dieser Filme völlig unterschiedlich sind, zeigt dies über einen Pragmatismus angesichts der Produktionsbedingungen hinaus, dass sich Auric bei der Komposition seiner Musiken weniger an den jeweiligen Erzählungen als an den Bildern orientiert.<sup>30</sup> Dies wirft in letzter Konsequenz auch die Frage nach der Funktion der Musik im Film auf. Offensichtlich kann diese Funktion nicht lediglich auf die Genese der eingesetzten Musiken abheben und entsprechend die Wirkung des Klangs aus der kompositorischen Anlage der Musik und einem daraus resultierenden akustischen Effekt herleiten. Stattdessen steht der konkrete Einsatz der Musik im Film zur Debatte – also die Frage, wann und wie das musikalische Material eingesetzt ist und weniger welche Musik verwendet wird.<sup>31</sup> Das Prinzip des ‚synchronisme accidentel‘ gründet in einer solchen Perspektive auf das im Film eingesetzte Material (auditives ebenso wie visuelles) und verweist somit letztlich auf ein primär räumlich-strukturelles Verständnis audio-visueller Kunstwerke bei Cocteau.

### III. Perspektive

„Le temps est un phénomène de perspective et le cinéma a le pouvoir de le prouver...“ ließ Cocteau in seinem *Journal d'un inconnu* verlauten.<sup>32</sup> Zwischen *Orphée* und *Testament* entstanden, bemüht sich Cocteau in diesem Tagebuch ebenso kokett um die eigene Entmystifizierung wie in seinem letzten Film, dessen Untertitel nicht grundlos lautet „ou ne me demandez pas pourquoi“. In der Schrift reflektiert Cocteau die Themen Inspiration, Erinnerung und Freundschaft. Allen dreien ist der Topos Zeit übergeordnet, den Cocteau sowohl auf der Bühne als auch für die Leinwand immer wieder verhandeln sollte.<sup>33</sup>

Ordnet man Cocteaus Aussage in den filmtheoretischen Diskurs seit den 1930er Jahren ein, so stellt

man fest, dass Zeit als dominanter Topos aufscheint, der zudem primär an Überlegungen zum Filmtone gekoppelt ist.<sup>34</sup> Diese Verzahnung von filmischer Zeit und Filmtone drückt sich auch in der Terminologie aus, die spezifisch musikalische Termini wie Kontrapunkt oder Dissonanz sowie zeitbezogene Begriffe wie Timing und Synchronizität bemüht, um das Potential des Tons für den Film auszuloten. Cocteau bringt demgegenüber mit dem Begriff der Perspektive eine spezifisch visuell konnotierte Idee filmischer Zeit ins Spiel und entkoppelt auf diese Weise die Vorstellung vom Filmtone als zeitgebundener und vom Filmbild als raumgebundener Parameter.

Ebendieser ideelle Ansatz zeigt sich auch in Cocteaus Filmen: *Le Sang* beginnt und endet mit dem Bild eines einstürzenden Schornsteins, der in Zeitlupe, ohne Perspektivwechsel von der Kamera eingefangen und durch den Einsatz des zugehörigen Geräusches hörbar abgebildet wird. Durch die Rahmung des Films mit diesen Bildern wird rückblickend klar, dass alles, was sich dazwischen ereignet, in einem sehr kurzen Moment passiert – der eben nur solange währt, wie das Einstürzen des Schornsteins dauert. *Le Sang* veranschaulicht durch diese Anlage, das Potential des Films, Zeit zu verändern, zu modulieren und zu konstruieren (– ein Potential, über das die Bühne nicht in dem Maße verfügt).

Ähnlich wie die Betonung des Augenblicks in *Le Sang*, ist es in *Orphée* und *Testament* die Akzentuierung des Prozesses, die primär audio-visuell ausgedeutet ist: In beiden Filmen steht die Reise des Poeten im Vordergrund (und nicht das Ziel der Reise). Das Spiel mit der filmischen Zeit wird hier vor allem über den Einsatz von Zeitlupen, Zeitraffer und Rückblenden ausgedeutet, während der Progress des Gehens und die Übergangsmomente jeweils musikalisch durch Aurics komponierte Klangsphären in Szene gesetzt ist, denen jedoch, wie dargelegt, kein (musikalischer) Entwicklungsgedanke inhärent ist.<sup>35</sup>

Die Integration der räumlich und visuell konnotierten Kategorie der Perspektive in seine ästhetische Idee von Zeit verweist wiederum auf eine Lesart des Films im Sinne jener Ästhetik, die Alexandre Astruc in seiner Theorie der „caméra-stylo“ entwickelte. 1948 unter dem Titel *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* in der Zeitschrift *L'Ecran français*

erschienen, konstatiert Astruc: „der Autor schreibt mit seiner Kamera, wie ein Schriftsteller mit einem Stift schreibt.“<sup>36</sup> Astrucs Vorschlag, den Film als Sprache zu verstehen, mittels derer der Künstler seine inneren Gedanken – unabhängig vom Abstraktionsgrad – ausdrücken kann, übernimmt Cocteau beinahe wortwörtlich in seinen Filmen.<sup>37</sup> Auf der auditiven Ebene der Filme sind es wiederum die Variationen und Transformationen der eingesetzten Musiken – das Recycling der Motive, die Manipulation der Geräusche ebenso wie das Zerlegen, die An- und Umordnung der Kompositionen im Sinne des ‚synchronisme accidentel‘ –, die den Begriff der Perspektive in der klanglichen Sphäre der Filme verankern.

Der Dualismus von Zeit und Raum, der dem Begriff der Synchronisation bezogen auf den Film wiederum ebenso inhärent ist, wie dem Begriff der Montage, wird durch den Umgang mit dem musikalischen Material letztlich konterkariert und über den Topos der Zeit in Cocteaus ästhetisches Ideal einer multiperspektivischen ebenso wie multimedialen Poetik überführt. Die drei Orpheus-Filme lassen sich auf diese Weise jenseits ihrer Deutungen als Abhandlungen über Realität und Irrealität, Traum und Wirklichkeit lesen: als audiovisuelle Experimente, die gleichermaßen versuchen, den Verlauf der Zeit zu beeinflussen und die Protagonisten in der Zeit zu verorten und auf diese Weise ein neuerliches Nachdenken über die Kategorien Zeit und Raum in den Künsten herausfordern.

## Endnotes

1. *Le Testament d'Orphée* (F 1960), R: Jean Cocteau, DVD *Die Orpheus Trilogie*, Arthaus 2021, Min. 00:33:22.
2. Die universelle Auffassung des Begriffs poète geht auf die zeitgenössische Definition von poésie zurück, die sich nicht nur auf die Dichtung bezog, sondern „das Schöpferische in der Kunst überhaupt“ meinte. Gustav Vriesen zit. nach Ricarda Wackers in Franziska Kollinger, *Von der Bühne zum Film*, Stuttgart 2019, S. 45.
3. Vgl. zur Integration und Funktion von Effekten und Geräuschen in Parade sowie zum zugehörigen Produktionskontext Franziska Kollinger, „Satie's Parade (1917) als Entwurf einer neuen französischen Musik?“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 71/1 (2014), S. 34f. Zu Theater und Film bei Cocteau im Hinblick auf Intermedialität und Ästhetik siehe bspw. Caroline Surmann, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau. Intermédialité et esthétique (= Etudes de Littérature des XXe et XXIe Siècles 28)*, Paris 2012.
4. Min. 1:05:17–1:05:37.
5. Min. 1:05:40–1:06:20.
6. Min. 1:07:29–1:08:40.
7. Die Stenotypistinnen können in diesem Zusammenhang stellvertretend gelesen werden als Metapher für den Beginn eines neuen Arbeitszeitalters, das erstens nicht mehr primär tingiert war durch Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse oder zu bürgerlichen Schichten, sondern mit den kaufmännischen Angestellten einen weiteren Modus fand, über den auch Frauen aus bürgerlichen Familien Zugang zum Arbeitsmarkt erlangten und in dem zweitens die Arbeitsabläufe durch Technologie modifiziert wurden, um die Produktivität zu steigern. Als Thema wird die Modifizierung des Ar-

- beitsmarktes und die Ersetzung menschlicher Arbeitskraft durch den Einsatz von Maschinen und Technologien vielfach aufgegriffen in Kunst und Kultur – Beispiele wie Charlie Chaplins *Modern Times* (1936) mit seiner Persiflage auf Fließbandarbeit und Taylorismus belegen dies eindrücklich.
8. Vgl. Gisela Febel, „Mythen-Bricolage in Film und Theater Frankreichs – Das Beispiel Jean Cocteau“, in: *Mythenkorrekturen: Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, hg. von M. Vöhler und B. Seidensticker, Berlin 2011, S. 331f.
  9. Ebd., S. 331f.
  10. „[M]êler des mythes et les entrecroiser“. Jean Cocteau zit. nach *Cahiers du cinéma* (April 1960).
  11. Neben zahlreichen Jazzversionen von unter anderem Ella Fitzgerald, Django Reinhardt, Dave Brubeck oder Duke Ellington – die alle in den 1940er Jahren entstanden, also unmittelbar vor der Produktion von *Orphée* – gibt es eine ebenso große wie vielfältige Anzahl an Coverversionen, unter anderem eine Soulversion von Marvin Gaye von 1961 sowie eine äußerst erfolgreiche Version von Les Paul und Mary Ford, die mit dem von Paul entwickelten Delay-Verfahren produziert ist und entsprechend als eine der ersten Overdub-Aufnahmen in die Musikgeschichte einging.
  12. Cocteau war 1959 bereits 71 Jahre alt.
  13. Laura Anderson, *The Poetry of Sound: Jean Cocteau, Film and Early Sound Design*, PhD Thesis Royal Holloway Univ. of London 2012, S. 14 [PDF online abrufbar via [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/16972577/CorrectedTHESIS\\_FORPRIN-TERS\\_final.pdf](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/16972577/CorrectedTHESIS_FORPRIN-TERS_final.pdf) (22.07.2022)].
  14. Pierre Schaeffer, „Vers une musique expérimentale“, zit. nach Carlos Palombini, Pierre Schaeffer 1953: Towards an Experimental Music, in: *Music and Letters* 74/4 (1993), S. 556.
  15. Das Verfahren wendet Cocteau auch in seinen weiteren Filmen der 1940er Jahre an.
  16. In der Montage der Geräusche auf Saties Komposition für Parade zeigt sich bereits ein ganz ähnliches Vorgehen. Vgl. Kollinger, *Von der Bühne zum Film*, S. 43. Cocteaus Ausführungen zum ‚synchronisme accidentel‘ folgen der Darstellung ebd.
  17. Georges Auric zit. nach Max Pinchard, Georges Auric et la musique de film, S. 46. Ebenso wie zuvor schon mit Erik Satie tauschte sich Cocteau über seinen Umgang mit dem musikalischen Material in Testament mit dem Komponisten aus, was der rege Briefwechsel zwischen den beiden belegt, insbesondere auch während der Dreharbeiten zu Cocteaus Filmen. Siehe hierzu die Edition der Briefe von Pierre Caizergues (Hg.), *Correspondance: Georges Auric – Jean Cocteau*, Montpellier: Université Paul Valérie 1999; zum Briefwechsel im Rahmen der Produktion von Testament siehe insbesondere S. 138ff.
  18. Deaville und Wood stellen fest, dass die Qualität von Filmmusik (noch immer) vordergründig bemessen wird an „its ability to stand on its own“ und führen dies zurück auf die Dominanz des Narrativs, dass die Struktur der Musik in diesen Fällen bestimme. Vgl. James Deaville, Simon Wood, Synchronisation by the Grace of God. The Film/Music Collaboration of Jean Cocteau and Georges Auric, in: *Canadian Univ. Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 22/1, S. 107.
  19. Vgl. Jean Cocteau (im Interview mit André Fraigneau), *Entretiens autour du cinématographe*, Paris 1951, S. 79.
  20. Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, S. 15; im Film Min. 01:54. Der Analyse liegt die DVD *The Blood of a Poet*, Criterion Collection 2002 zugrunde.
  21. Zur Benennung des Hotels im Film und den dadurch generierten Bezügen zu Cocteaus Gegenwart siehe Kollinger, *Von der Bühne zum Film*, S. 52.
  22. Zu den musikimmanenten Strukturen in *Le Sang d'un poète* vgl. Kollinger, *Von der Bühne zum Film*, (s. Anm. 2) S. 37–63.
  23. Das Entwerfen musikalischer Muster kann als kompositorisches Paradigma in Aurics *Œuvre* durchaus auch als Pendant zu Theoremen der visuellen Musik etwa bei Oskar Fischinger oder Hans Richter gelesen werden. ...
  24. Siehe zur Architektur von Aurics Musik ausführlich, Kollinger, *Von der Bühne zum Film* (s. Anm. 2).
  25. Paul Gilson, *Avant la présentation de ... La Vie d'un poète* (1930), zit. nach Carl B. Schmidt, *The Music of Georges Auric III*, S. 773. Der Film firmiert hier noch unter dem Titel *La Vie d'un poète*.
  26. Die Andersartigkeit der einzelnen musikalischen Sequenzen sorgt wiederum auch dafür, dass man die zusammengehörigen Phrasen gut erkennen kann, ungeachtet der Tatsache, dass Cocteau diese dekonstruierte.
  27. Jean Cocteau, *Gespräche über den Film*, hg. von André Fraigneau, Esslingen: Bechtle 1953, S. 55–56.
  28. Dieses Prinzip der Montage ist auch zwischen den Musiken, die von Auric für den Film komponiert wurden, und den präexistenten Musiken festzustellen, die Cocteau ganz im Sinne seiner Vorstellung vom Klangmaterial als modularem Element einsetzt. Beispielsweise kombinierte Cocteau in *Orphée* nach dem Tod des Protagonisten am Ende des Films eine Komposition von Katherine Dunham und die Orchestermusik von Auric und zwar so, dass das Orchester teilweise komplett von den Trommeln überlagert wird. Vgl. hierzu Jean Cocteau, *Kino und Poesie. Notizen*. Wien: Hanser 1979, S. 147f. Für den Hinweis danke ich Julia H. Schröder. Neben zeitgenössischen Anleihen setzt Cocteau u.a. Teile aus der h-Moll Suite von Johann Sebastian Bach ein (das Menuett und die Badinerie); außerdem den *Reigen seliger Geister* aus

- Glucks *Orphée et Euridice* – es ist das einzige Zitat aus Glucks Oper, das Cocteau für seine Inszenierung bemüht.
29. Vgl. Deaville/Wood, *Synchronisation by the Grace of God*, (s. Anm. 18), S. 121
  30. Allein in den 1940er Jahren schrieb Auric die Musik zu mehr als 30 Filmen; darunter drei Filme, in denen Cocteau Regie führte und drei weitere, in denen er als Drehbuchautor fungierte. Bei *Les Parents terribles* (1948) führte Cocteau Regie und bemühte dieselbe Besetzung, die er auch für das gleichnamige Bühnenstück 1946 eingesetzt hatte; der im selben Jahr produzierte *Ruy Blas* wurde von Pierre Billon realisiert, das Drehbuch stammt hier ebenfalls von Cocteau, der sich wiederum auf das Bühnenwerk von Viktor Hugo von 1838 bezieht. Siehe zu Aurics Filmmusiken insgesamt, das Werkverzeichnis in Josiane Mas (Hg.), *Centenaire Georges Auric – Francis Poulenc*, Montpellier 2001, S. 287–336 sowie den vierbändigen Werkkatalog von Carl B. Schmidt (Hg.), *The Music of Georges Auric*, Lewiston 2013. Zu den Filmen der 1940er Jahre und der Nachkriegszeit siehe ausführlich Colin Roust, *Georges Auric. A Life in Music and Politics*, New York 2020.
  31. Dieses Tableau wird im Filmmusik-Diskurs nach wie vor in erster Linie entlang der Dichotomien von diegetischer und nicht-diegetischer bzw. on- und off-screen Musik geführt. Siehe hierzu u.a. Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Indianapolis, 1988, 1994. Auch Laura Anderson behält das theoretische Gerüst bei und argumentiert schlüssig entlang der o.g. Kategorien, vgl. Laura Anderson, „Musique concrète, French New Wave cinema and Jean Cocteau's *Le Testament d'Orphée* (1960)“, in: *Twentieth Century Music* 12/2 (2015), 207ff. Diese Theoretisierung setzt die narrative Funktion von Filmmusik voraus und bemüht entsprechend Begriffe aus der Erzähltheorie. Überdies resultiert sie primär aus der Beschäftigung mit dem narrativen Kino Hollywoods der 1930er bis 1950er Jahre. Davon abweichende Entwicklungen in Europa müssten entsprechend ausdifferenziert werden. Siehe zu den zahlreichen unterschiedlichen Ansätzen, die jedoch auf der gleichen Grundannahme beruhen James Buhler, *Theories of the Soundtrack*, New York 2019, insbesondere S. 151–186.
  32. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris 1953, 2003, S. s169.
  33. In *La Machine Infernal*, das 1934 in Paris im Théâtre Louis Jouvet uraufgeführt wurde, verarbeitet Cocteau den antiken Ödipus-Stoff und lässt am Ende des Prologs verlauten: „Sie sehen jetzt, meine Damen und Herren, ein Uhrwerk, das langsam ein Menschenleben lang abläuft, von den teuflischen Göttern erdacht zur mathematischen Vernichtung eines Menschen.“ Zit. nach Jean Cocteau, *Werkausgabe in 12 Bänden*, Bd. 4: *Theater I*, hg von R. Schmidt, Frankfurt am Main 1988, S. 154. Die Rezeption der *Machine Infernal* hebt zumeist auf den Topos der Maschine ab und kontextualisiert das Stück entsprechend im Rahmen des Mensch-Maschine-Diskurses, der auch mit den Möglichkeiten jüngerer Technologien der AI aktualisiert wurde. Vgl. etwa Beate Kutschke, *Wildes Denken in der neuen Musik*, Würzburg 2002, S. 57 ff. u.a. Der Topos der Zeit, der im o.g. Zitat und im Rückgriff auf den Ödipus-Stoff im Uhrwerk als erbarmungslos und beständig fortschreitendes Motiv skizziert wird, ist der kleinste gemeinsame Nenner in den Schriften Cocteaus ebenso wie in den Werken für Bühne und Leinwand.
  34. Einen kursorischen Überblick wesentlicher Theorien zum Tonfilm sowie den einschlägigen Filmmusikdiskursen in Europa und den USA bietet James Buhler, *Theories of the Soundtrack*, New York 2019.
  35. Zu den verschiedenen Manipulationstechniken von Zeit und Raum in Cocteaus Filmen siehe bspw. Francis Ramirez, „La constitution de l'espace-temps dans les films de Jean Cocteau“, in: C. Rolot und P. Caizergues (Hg.), *Le cinéma de Jean Cocteau suivi de Hommage à Jean Marais*, Montpellier 1994, S. 151–169.
  36. Alexandre Astruc, zit. nach dems., „Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“, in: T. Kotulla (Hg.), *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Bd. 2: *1945 bis heute*, München 1964, S. 112. Der Artikel erschien im selben Jahr, in dem Pierre Schaeffer anfang, sein Studio im französischen Rundfunk aufzubauen.
  37. Vgl. den Beginn dieses Artikels. Astruc gilt mit seiner Absage an illustrierende, handlungsorientierte, kommerzielle Filme, die sich an ein breites Publikum richten, als Wegbereiter der Auteur-Theorie der 1950er Jahre. Der Bezug von Cocteau zu Astruc wurde mit dem Erscheinen von *Testament* auch von der zeitgenössischen Presse aufgeworfen, vgl. beispielsweise Roger Régent in seiner Kritik zum Film in der *Revue des Deux Mondes* (15. Februar 1960), S. 740–745.

## Zusammenfassung

Zwischen 1930 und 1960 entstanden drei Filme, denen der thematische Bezug zum antiken Dichter Orpheus gemein ist und die aus diesem Grund auch als Orpheus-Trilogie oder Filme mit Orpheus-Bezug in die Rezeption von Jean Cocteaus Œuvre eingegangen sind. Zu allen drei Filmen komponierte Georges Auric die Musik, deren Einsatz, Montage und Organisation im Film jedoch alleine von Jean Cocteau bestimmt wurde – ebenso wie alle anderen Parameter der Tonspur.

Der Beitrag untersucht, inwiefern Cocteaus Umgang und Bearbeitung des Materials in einem primär visuell konnotierten Verständnis von Klang aufgeht, und erörtert Bezüge zwischen Bild und Ton in den Filmen anhand von drei Kategorien, die Cocteaus Umgang mit Klang und Klangmaterial in seinen Filmen veranschaulichen: Material, Montage und Perspektive. Auf diese Weise treten kompositorische Strategien zu Tage, die aufschlussreich sind in Hinblick auf Cocteaus ästhetische Implikationen hinsichtlich der Verzahnung von Bild und Ton – nicht nur in diesen Filmen. Überdies wird eine kulturgeschichtliche Kontextualisierung ermöglicht, die weit über den thematischen Horizont der drei Filme hinausweist und Bild und Ton in Bezug zu Entstehungszeit und -raum setzt.

## Autorin

Franziska Kollinger studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Göttingen und Berlin. Sie promovierte 2017 mit einer Arbeit über den französischen Komponisten Georges Auric und seine Bühnen- und Filmmusik im Spiegel kultur- und sozialgeschichtlicher Entwicklungen im Frankreich der 1930er Jahre (= Von der Bühne zum Film, Stuttgart: Franz Steiner 2019). Als Musikwissenschaftlerin forscht, lehrt und publiziert sie seit 2014 in Forschungsprojekten und an Instituten im In- und Ausland zur Kultur- und Sozialgeschichte von Musik, zu Musikgeschichte als Mediengeschichte sowie zu Film- und Bühnenmusiken im 20. Jahrhundert.

Derzeit entwickelt sie das Forschungsprojekt „Music in Motion“, das sich mit der (kulturellen) Mobilität von Musikern und Musiken und Produktionskulturen populärer Musik im 20. Jahrhundert beschäftigt. Seit 2022 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Forschungsstelle für Musiktheater der Universität Salzburg.

**Titel**

Franziska Kollinger, *Paragone um Zeit und Raum. Verschränkung von Bild und Ton als kompositorische Strategie in Jean Cocteaus Orpheus-Filmen*, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2022 (10 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2022.4.91646>