

Inge Kirsner

Von Dirty Harry bis Kill Bill

Bemerkungen zur Religion der Filmmusik

Persönliche Vorbemerkung

Lieber Harry! Mein eigentliches Geburtstagsgeschenk für Dich ist nicht unbedingt das Schreiben dieses Textes. Sondern seine Voraussetzung: dass ich einmal ganz genau hingehört und versucht habe, mich nicht von den Bildern eines Films schlucken zu lassen, sondern die Musik bewusst wahrzunehmen. Wie Du weißt, habe ich 'kein Ohr für Musik' – aber dafür ein größeres Organ, die Haut. Vielleicht habe ich mich bisher deshalb von der Musik ferngehalten, weil sie bei mir subkutan wirkt. Diese Wirkung kann ich weder abschätzen noch beeinflussen, geschweige denn in irgendeiner Weise analysieren. Sie ist mir einfach unheimlich. Nun nehme ich es als Therapie, dass der Auftrag zu Deinem 50. Geburtstag lautete: Schreib was über Musik in der Religion oder Religion in der Musik! Nachdem ich die Erlaubnis erhalten hatte, mein Lieblingsmedium als Vermittlerin zwischen diesen beiden Größen heranzuziehen, ging es nur noch um die Auswahl der Filme. Klar fällt einem als erstes Don Siegels „Dirty Harry“ ein; das ist einer dieser Filme, deren Titel jedel/r kennt, den aber kaum jemand wirklich gesehen hat (der nicht auf Copfilme steht). Ich jedenfalls nicht. (Falls auch Du nicht, macht nichts: Teil 2 meines Geburtstagsgeschenk ist die DVD zum Text.) Weil „Dirty Harry“ eine so schöne Alliteration ist, fiel mir dazu eine Filmpartnerin ein: „Kill Bill“ (ich wähle die weibliche Form, weil dies ein Frauenfilm ist, wenn auch nicht im üblichen Sinn, und „Dirty Harry“ so ziemlich das Gegenteil). Quentin Tarantino hat es immer schon geschafft, dass ich hinhöre, wider Willen sozusagen. Aber mit Gewinn. Teilen wir uns also das Gewonnene, herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag, Harry!

1. Dirty Harry (Don Siegel, USA 1971)

Warum wird der bei der Polizei in San Francisco tätige Inspektor Callahan „Dirty Harry“ genannt? Der neue Partner Gonzales erhält darauf im Laufe von Don Siegels Film aus dem Jahr 1971 unterschiedliche Antworten.

Schuld daran sei seine Ausdrucksweise; er fühle sich nur im Dreck wohl und würde alle hassen, einschließlich sich selbst; er würde immer die Drecksarbeit machen; der Dreck, den andere scheuen, würde schließlich an ihm hängen bleiben. Mit zunehmendem Respekt stellt Gonzales schließlich fest, dass letzteres stimmt; der Gerechtigkeitsinn seines Chefs auf Zeit – gespielt von Clint Eastwood in seiner (ersten) Paraderolle – macht vor keiner schlammigen Untiefe halt. „Immer, wenn’s ’ne dreckige Arbeit gibt, bin ich dran“, bestätigt Harry.

Das Harte, Raue des unbestechlichen Charakters wird aufgenommen, gespiegelt, weitergeführt durch den Jazz Lalo Schiffrins. Der 1932 in Buenos Aires geborene Pianist, Komponist, Arrangeur und Dirigent, der (seit Anfang der 60er Jahre) über 100 Filmmusiken geschrieben hat, setzt seine Fusion, geprägt von elektronischem Sound, sehr sparsam ein. Sie ertönt das erste Mal, als – noch vor dem Intro – der Mörder auftritt¹. Es ist ein nervöser, hektischer Jazz, ein Gemisch aus Keyboard, E-Gitarre und E-Bass. Er löst die Kirchenglocken ab, deren Geläut die ersten Bilder des Films begleitet: Eine Tafel der Polizei von San Francisco, auf welcher die Namen der im Dienst getöteten Polizisten verzeichnet sind.

Dem Verbrechen wird jetzt der Kampf angesagt, dies machen diese ersten Einstellungen deutlich; ob dies auch mit dem (durch die Kirchenglocken herbeizitierten?) Segen Gottes geschieht, bleibt fraglich. Eher erinnern die Kirchenglocken an eine Begräbnisfeier.

Nachdem weder irdische noch himmlische Mächte in der Lage waren, Recht und Gerechtigkeit im Gomorrha San Francisco herzustellen, muss jetzt Dirty Harry ans Werk. Dessen fragwürdige Methoden – Harry fragt nicht lange, er schießt – werden zwar von Bürgermeister und Polizeioberen kritisch vermerkt, gelangen aber doch immer zum Einsatz, wenn es (scheinbar) keinen anderen Weg gibt. Und werden dann, zähneknirschend zwar, ‚von oben‘ abgesegnet. Der Mensch tritt an die Stelle Gottes: Besonders eindrucksvoll wird diese Überschreibung an einem ersten Höhepunkt des Films deutlich.

Wieder haben wir Fusion gehört: jener Jazz, der beim Auftritt des Mörders ertönt und der manchmal (zuerst in Kapitel 8) Anleihe bei der James-Bond-Musik von Ennio Morricone zu nehmen scheint.

1 In den ersten fünf Minuten geschieht in jedem „Dirty Harry“-Film ein Mord; hier ist es ein Serienkiller, der droht, unschuldige Zivilisten umzubringen, einen nach dem anderen, wenn seine finanziellen Forderungen nicht erfüllt werden. Das erste Opfer ist eine junge Frau, die auf dem Dach eines Hochhauses in einem Pool schwimmt und die der Killer vom Dach eines gegenüber liegenden Hochhauses aus erschießt.

Dazwischen hören wir Autoradio (Free Jazz mit Saxophon), als Harry mit Gonzales durch Friscos Tenderloin fährt (es erinnert an Nachtclub-Musik). Sie sind auf dem Weg zu einem der Hochhäuser; von oben soll ein weiteres Dach überwacht werden, von dem aus vielleicht der Mörder wieder agieren wird, der bereits das Erschießen eines Priesters angekündigt hatte. Tatsächlich, der sich „Skorpion“ nennende Killer ist da: diesmal wird der Jazz von einer Querflöte dominiert, deren Klänge durch Gitarrenriffs, Bass und Drums begleitet werden. Harry nimmt den Skorpion ins Visier; die Leuchtreklame auf der Spitze seines Wohnturms verkündet in roten und blauen Lettern: JESUS SAVES! Schmal steht der Polizist vor der Leuchtsäule, ein Spot wird auf den Killer gerichtet, ein Schusswechsel beginnt, in dessen Verlauf der Skorpion jeden einzelnen Buchstaben der Rettungsformel zerschießt. JESUS SAVES ist zerstört, Harry aber lebt!

Er wird den Mörder gefangen nehmen, und als dieser aufgrund mangelnder Beweislage (ein Beweismittel ist ungültig, wenn es auf illegale Weise beschafft wurde, und eben dies hat Harry getan) freigesprochen wird, jagt ihn Harry weiter und bringt ihn schließlich zur Strecke. Eine eigentlich unbefriedigende Geschichte, der (z. T. berechtigt) die Propagierung von Selbst- und Lynchjustiz vorgeworfen wurde².

„... ein sehr stilisierter Film ..., mit Bildern von einer Schönheit, die in merkwürdigem Kontrast zur Handlung steht“³, so schreibt der Filmkritiker Georg Seeßlen. Teil dieser Stilisierung ist die Filmmusik, die nur sparsam eingesetzt wird; über weite Strecken wird im Film nicht gesprochen, es sind viele Straßengeräusche zu hören oder ‚natürliche‘ Musikquellen wie die Soul-Musik im Auto eines Schwarzen, Salsa in der Snackbar eines Latino, das Kinderlied „Zehn kleine Negerlein“, sadistischerweise angeleitet in einem vom Skorpion entführten Schulbus.

Ertönt der Jazz, ist dies die Ankündigung eines (negativen) Höhepunktes, das Mörder-Motiv; nur ganz am Ende, als Harry nach der Tötung seines Widersachers seine Polizeimarke wegwirft, hören wir ein ruhig-melodiöses Stück (E-Klavier in Xylophon-Sound), das zugleich verloren und fremdartig wirkt wie der Mann, der das Bild verlässt.

Dirty Harry ist ein Mann, der eine höhere Gerechtigkeit als die vorfindliche schaffen will und sich selbst nicht helfen kann, bei dem sich

2 Um den Vorwürfen einer reaktionären Haltung in dieser Hinsicht zu begegnen, deckt Dirty Harry in den folgenden Sequels Polizeiskandale auf.

3 Georg Seeßlen, Mord im Kino, Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films, Reinbek 1981, 269.

der Verlust des Glaubens mit Selbsthass verbindet und dessen Zynismus man mit einer Art grimmigen Freude goutiert. Beim Schusswechsel mit dem Skorpion wird nicht er getroffen, sondern werden es die auf einen überirdischen Heiland verweisenden Lettern; der Mann, der sich selbst nicht retten kann, wird zum Retter jener Opfer, die sonst noch auf der Liste des Psychopathen gestanden hätten. Dieser bekommt, was er verdient – für Gnade ist kein Raum im Harrykosmos. Dieser wird gespiegelt von einer Musik, die nichts Versöhnliches hat.

Bis auf das melodiös-melancholische Stück am Ende wird die Filmmusik beschränkt auf einige raue Jazzstücke, die den „Ton angeben“. Der Ton macht die Musik, und die Musik macht den Film.

Beziehen wir die Trias Regie – Film – Musik einmal versuchsweise auf die Trinität: dann wäre Gott der Regisseur, der seine Idee Fleisch werden lässt im Film, der also das inkarnierte Wort, Jesus, verkörpert; die Musik entspräche dem Heiligen Geist, gehen wir davon aus, dass der Geist der Musik den Film aus-macht.

Stimmt dieses Gleichnis aber auch für andere Filme, die weniger sparsam, sogar verschwenderisch mit Musik umgehen, in denen weniger Pfingsten als vielmehr eine Art Dauerfeuer vorherrscht, Filme, in denen die Musik gerade nicht den Bildern entspricht oder dies auf ganz andere Weise tut? Die Musik entspricht dem pfingstlichen Geschehen insofern, als ihre Sprache überall verstanden wird.

2. Kill Bill Vol.1 und Vol.2 (Quentin Tarantino, USA 2003 und 2004)

Kaum jemand versteht von Film und Musik so viel wie Quentin Tarantino. Oder besser: er versteht es, unglaublich viele Filmzitate und Songs aneinanderzureihen und eine stimmige neue Legierung daraus zu machen. Er ist wie ein Spitzenkoch, der das Beste aus fremden Rezepten herausholt und köstliche Kreationen schafft, die einem manchmal zu pikant sein mögen; aber auch wenn es einem nicht schmeckt, muss man zugeben, dass es verdammt gut zubereitet ist.

Ist „Dirty Harry“ – was die Verwendung der Filmmusik angeht – ‚authentisch‘, so ist „Kill Bill“ in höchstem Maße ‚künstlich‘⁴. Die ge-

4 Dies lässt sich natürlich auch filmgeschichtlich erklären, beide Filme sind Kinder ihrer Zeit, und zwischen dem ‚authentischen‘ Harry und dem postmodernen Bill liegen über 30 faktische und gefühlte 300 Jahre.

wählen Stücke interpretieren das Bild, stehen häufig genug quer dazu und ergeben schließlich doch wieder ein subkutan gefühltes Ganzes. Nehmen wir den Filmanfang: Bereits die ersten Bilder zeigen uns noch vor dem Vorspann die ganze Bandbreite des Films, der eine Hommage an Tarantinos Lieblingsgenres – Italowestern, Kung-Fu-Movie, Samuraifilm und Nouvelle Vague – darstellt. Wir hören zunächst nur ein Stöhnen – sehen dann ein schwarz-weißes Porträt einer geschundenen blutenden Frau – dieser Schmerzikone nähert sich eine Stimme mit der Frage „Findest du mich sadistisch?“, und eine Hand mit einem Taschentuch, mit dem das Blut abgewischt wird, und dann eine Pistole: Bevor die Kugel in den Kopf gejagt wird, spricht „die Stimme“ davon, dass dieses Handeln in höchstem Maße *masochistisch* sei und wir hören das Opfer sagen: „Bill ... es ist dein Baby ...“, doch der Schuss übertönt diese Information. Zum darauf folgenden Vorspann hören wir Nancy Sinatras zärtliche Version von „Bang Bang ... My Baby shot me down“.

Die Grausamkeit und die sanftschöne Version eines Stückes, das wie ein Wiegenlied klingt (wenn auch der Text da etwas quersteht): das käme einem wie zusätzlicher Sadismus vor, würde sich nicht zeigen, dass Brutalität und Zärtlichkeit den ganzen Film über eng miteinander verschwistert sind. Der Mann, der in den Kopf seiner Geliebten schießt, tötet in doppelter Weise sein Baby (seine Geliebte und das Kind, das sie im Leib trägt). Doch, welch Wunder (öfter benutzt Tarantino in seinen Filmen das Wunder als *deus ex machina*, hier: *dea ex machina*), die ‚Braut‘, wie sie genannt wird, überlebt und tritt ihren Rachezug an. Das folgende Racheepos lebt von filmischen und musikalischen Schichtungen, den vielen Zitaten und Anklängen an Genres, Seh-, aber auch Hörgewohnheiten. Jede/r Zuhörende und -schauende findet etwas, wo sie oder er auf irgendeine Weise beheimatet ist, vom Flamenco bis zu den längst vergessenen Klängen der Panflöte von Gheorghe Zamfir. Tarantino überbietet mit „Kill Bill“ die branchenübliche Mischung der Bezugnahme auf Kinotraditionen, deren Amalgamisierung er aber unterlässt. „Stattdessen verhalten sich die einzelnen Elemente wie Schichten, die übereinander gelegt sind, Design, Genre, Musik; Asien, Europa, USA; Spagetti-Western, Martial-Arts-Film, Samurai-Action usw. Die Elemente also bleiben sichtbar, Zitate und Hommages, werden ganz direkt *ausgestellt*.“⁵

5 Georg Seeßlen, Die Braut haut ins Auge. In: taz 16. 10. 2003.

Beispielsweise wird das Leben der von Bill gedungenen Killerin O-Ren Ishii als Animé, also japanischer Zeichentrickfilm erzählt, oder wirkt zu Beginn von VOL.2 der Blick aus der offenen Kirchentür wie sonst der Blick aus dem Saloon, und davor steht tatsächlich der gefürchtete Schurke. Nachdem uns Zamfirs sanfte Flötentöne ins Ohr gedrun-gen sind, sehen wir Bill mit einem hölzernen Rohr – und müssen uns klarmachen, dass es eben doch ein anderes Instrument ist. Dafür kennt man David Carradine mit ebendiesem Rohr aus seinen anderen Filmen. Und der (einstige) Kung-Fu-Held darf dann auch einen würdigen, ihm gemäßen Filmtod sterben – an höchster fernöstlicher Kampfkunst.

Und wenn die Braut und O-Ren Ishii zu Beginn ihres finalen Schwertkampfes einander umkreisen, passt zu dieser Stimmung und Spannung nichts besser als der unterlegte Flamenco – der doch zunächst surreal unpassend wirkt zum verschneiten japanischen Gartenambiente, und sich zudem schließlich zur Rockmusik entwickelt.⁶

Hier setzt sich die Rächerin – wie zuvor Harry – an die Stelle Gottes: die Rache gehört ihr, und da sie gelingt, muss dies auch im Sinne Gottes gewesen sein (so ist der Gottesbeweis in VOL.1 zu sehen, in dem sie sagt: „Wenn das Glück etwas so Gewaltigem ... wie Rache lacht, dann ist das ein Beweis, dass Gott nicht nur existiert, sondern dass du seinen Willen erfüllst“⁷). Lediglich ganz am Ende des Feldzuges von VOL.2 schickt die siegreiche Rächerin ein „Danke“ in den Himmel – dieses wird aufgenommen von dem mexikanischen Liebeslied „Malaguena Rosa“, interpretiert von Chingon, in dem die Augen und Lippen der geliebten Frau mit der „Unschuld einer Rose“ aus Malaga verglichen werden. Die wiedergewonnene Unschuld, der Beginn eines neuen Lebens wird nicht nur durch das Lied angezeigt, sondern auch durch die Wiederaufnahme des ersten Bildes aus VOL.1. Hier wie dort liegt die Braut auf dem Boden: Einmal ‚zum Tode‘, bevor ihr vom Geliebten eine Kugel in den Kopf geschossen wird, das zweite Mal ‚zum Leben‘, als sich ihr Schluchzen in Lachen verkehrt, aus Tränen des Schmerzes Freudentränen geworden sind (vgl. Offenbarung 21,4). Dass sie diese Wiedergeburt nicht nur sich

6 Santa Esmeralda: Don't Let Me Be Misunderstood. Für diese und andere Filmmusikbeobachtungen danke ich Stefanie Schäfer-Bossert, siehe dazu auch: Inge Kirsner/Stefanie Schäfer-Bossert, Die Rache ist mein! Spricht wer? Quentin Tarantinos KILL BILL, erscheint voraussichtlich im Herbst 2012 in: Thomas Bohrmann u. a. (Hg.), Handbuch Theologie und populärer Film, Bd. 3, Paderborn.

7 Vol. 1, 08/33:44, als Schluss dieser Erzähleinheit.

selbst verdankt, kommt durch ihr gehauchtes, wie ein Gebet klingendes „Thank You, God“ zum Ausdruck.

Schlussbemerkung

Nach der Betrachtung dieser ganz unterschiedlich mit Musik arbeitenden Filme wäre am Ende nochmals die Zwischenbemerkung aufzugreifen. Der Geist weht, wo er will; er tut dies in „Kill Bill“ auf ganz andere Weise als in „Dirty Harry“ und doch wird hier wie da deutlich, dass die Musik den Geist des Films ausmacht. Sie ist die Grundierung, egal, ob sie sich ‚konform‘ zum Bild verhält oder kontrafaktisch. So kann man auch als Blinde ins Kino gehen (wie dies in Jim Jarmuschs „Night on Earth“⁸ geschieht) und sieht/fühlt den Film. Und wahrscheinlich wird es die Musik auch noch geben, wenn, „keine Nacht mehr sein“ wird, wie es in Offenbarung 21,25 heißt, und also auch das Kino erloschen ist. Dann wird es zur Musik nur noch das „Kino im Kopf“ geben, und die Bilder darin entsprechen der wunderbaren Wirklichkeit, von der das Kino immer erzählt hat in seinen besten Momenten – das Reich Gottes, hörbar schon jetzt.

8 Night on Earth, Episodenfilm von Jim Jarmusch, USA 1992. Gemeint ist die dritte, in Paris spielende Episode mit Béatrice Dalle und Isaach de Bankolé, in der die Blinde dem Taxifahrer zeigt, dass Sehende unter Umständen weit weniger wahrnehmungsfähig sind, als sie meinen.