

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 58 (2016)  
**Heft:** 355

**Artikel:** Soundtrack : Satie im Kino des 21. Jahrhunderts  
**Autor:** Iten, Oswald  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-863398>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 16.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



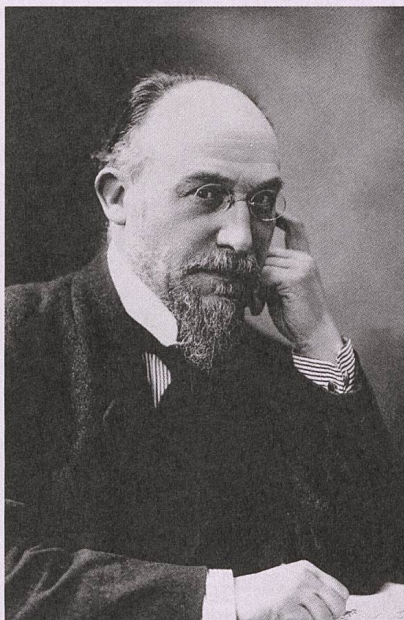
## Satie im Kino des 21. Jahrhunderts

Was hat es damit auf sich, dass Erik Saties «Gymnopédies» «bis auf den heutigen Tag [...] zu vielen Filmen als Hintergrundmusik dienen müssen», wie die Musikwissenschaftlerin Grete Wehmeyer 1998 beklagte? Ein Blick in die Internet Movie Database zeigt, dass sich der mit *Le feu follet* (1963) von Louis Malle begonnene Trend, Saties Musik zu verwenden, in den neunziger Jahren massiv verstärkt und um die Jahrtausendwende ein regelrechter Boom einsetzt. Doch warum eignen sich Saties Stücke über hundert Jahre nach ihrer Entstehung offenbar so gut als Filmmusik? Und welche Funktionen übernehmen sie? Da sich die Filmemacher in Interviews kaum je zu den Beweggründen für den Einsatz eines Satie-Stücks äussern, lassen sich diese Fragen besser anhand eines Streifzugs durch das Autorenkino des 21. Jahrhunderts beantworten.

### Abkehr von Dramatik

Mit der Abkehr vom dramatischen Underscoring nach spätromantischem Vorbild verlegten sich die Filmkomponisten seit den sechziger Jahren stärker auf die Erzeugung von Atmosphären, anstatt dem Zuschauer eine emotionale Reaktion auf die Handlung aufzuzwingen.

Neben dem Einsatz bestehender Stücke überwiegt heute – zumindest jenseits des Actionkinos – eine kammermusikalische Instrumentierung, bei der oft das Klavier im Zentrum steht. Es erstaunt deshalb nicht, dass sich der Einsatz von Saties Musik hauptsächlich auf seine gefälligen Klavierstücke aus den Jahren 1888 bis 1891 beschränkt. Mit ihrer repetitiven



Erik Satie

Struktur eignen sich die melodisch und harmonisch schlichten «Gymnopédies» und «Gnossiennes» durchaus zur Vermittlung einer vornehmlich melancholischen Stimmung.

Dass die Beliebtheit eben dieser Stücke seit 1995 deutlich zugenommen hat, liegt wohl – insbesondere bei Kurz- und Studentenfilmen – auch daran, dass die Kompositionen keinem Urheberrecht mehr unterliegen. Eine grössere Rolle dürfte indessen der mittlerweile hohe Wiedererkennungseffekt spielen.

### Sehnsucht nach Stabilität

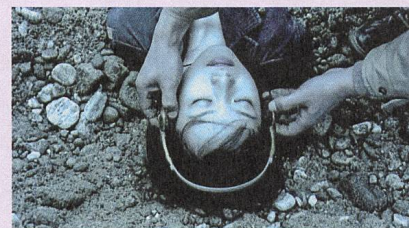
Im asiatischen Kino ist damit darüber hinaus die romantisierte Vorstellung von Paris und Europa verbunden. Ein interessantes Beispiel liefert der koreanische Spielfilm *Samaria* (2004) von Kim Ki-duk. Zwecks Finanzierung einer gemeinsamen Europareise betätigt sich die introvertierte Yeo-Jin als Zuhälterin für ihre gleichaltrige Freundin. Die Entdeckung, dass diese an der Prostitution Gefallen findet, stürzt Yeo-Jin in eine emotionale und moralische Krise. Noch ahnt Yeo-Jins alleinerziehender Vater nichts davon. Morgens weckt er sie, indem er ihr behutsam Kopfhörer aufsetzt und Saties erste «Gymnopédie» in den Discman legt. Als die Tochter zum Frühstück erscheint, wird das vormalis diegetische



Samaria (2004) Regie: Kim Ki-duk

Musikstück zu einem externen, nur für das Publikum hörbaren Kommentar der Beziehung zwischen Vater und Tochter.

Das Pendeln zwischen zwei übermässigen Septakkorden, das kontemplative Walzertempo und der gleichmässige Melodieverlauf strahlen Stabilität aus und vermitteln den Eindruck einer kindlich heilen Welt. Deren stillschweigende Aufrechterhaltung erscheint umso ironischer, als der Vater als Milieu-Ermittler in die gleichen Abgründe blickt wie Yeo-Jin selbst. Verstärkt wird dieses Gefühl von Oberflächlichkeit durch die Verwendung einer Transkription für Gitarre, Harfe und Synthesizerklänge. Gleichzeitig fügt sich die «Gymnopédie» in *Samaria* dank dieser Instrumentierung organisch in die Filmmusik von *Ji Bark* ein, der die Mädchenbeziehung mit melancholischen Melodien aus echoartig wiederholten Phrasen vertont und Satie stimmungsmässig in den Kontext von Chopins ebenso bekanntem «Prélude» op. 28, Nr. 4 in e-Moll stellt.



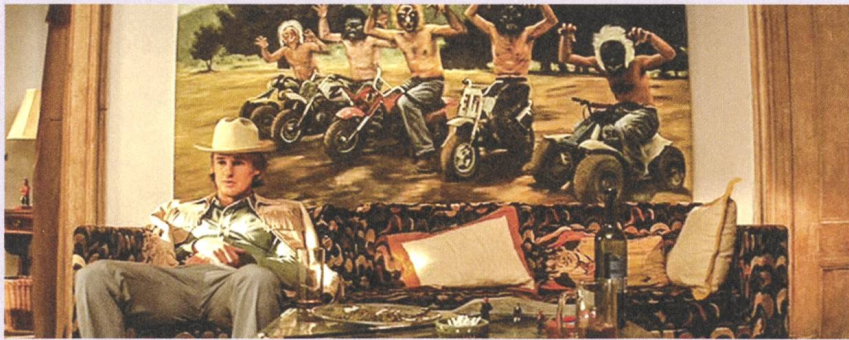
Samaria (2004) Regie: Kim Ki-duk

Am Ende des Films wiederholt sich das «Gymnopédie»-Ritual noch einmal in einem Albtraum: Der Vater erwürgt Yeo-Jin, begräbt sie samt Kopfhörern und verbindet schliesslich das aus der Erde ragende Kabel mit dem Discman. Diesmal genügen wenige Takte dieser beruhigenden Musik, um Yeo-Jin aus diesem Traum aufzuwecken, worauf die Musik sofort verstummt.

### Distanzierte Beobachtung

Louis Malle setzte seine Filmmusik für *Le feu follet* ausschliesslich aus Saties Klavierstücken zusammen, die damals gerade erst vom Publikum wiederentdeckt wurden. So begleitet beispielsweise die «première Gnossienne» den Blick des lebensmüden Alain auf die Passanten vor dem Pariser Café de Flore. Mit der gleichen Distanziertheit beobachtet auch der todkranke Pierre in *Paris* von Cédric Klapisch 45 Jahre später von seinem Balkon aus das Treiben in der Stadt. Wie Alain in *Le feu follet* fühlt sich auch Pierre als Beobachter von ausserhalb der Gesellschaft.





The Royal Tenenbaums (2001) Regie: Wes Anderson

Mit derselben «Gnossienne» als Leitmotiv hebt Klapisch Pierres Geschichte aus den parallel erzählten Handlungssträngen hervor. Saties versonnene Klavierminiatur vermittelt Pierres in sich gekehrte Nachdenklichkeit besonders schön, wo sie tanzende Schneeflocken begleitet. Den Höhepunkt erreicht der traumartig distanzierende Effekt, als Pierre in der finalen Taxifahrt die Figuren der Parallelgeschichten wie in einem Film an sich vorüberziehen sieht.

#### Hintergründige Statik

Melancholie und Understatement von Saties «Gymnopédies» würden eigentlich perfekt zu Wes Andersons betont undramatischem Erzählgestus passen. Doch Anderson und sein Music Supervisor *Randall Poster* vermeiden normalerweise allzu klischeebehaftete Musikstücke. Die einzige Satie-Szene im Werk des Texaners verdient deshalb eine genauere Betrachtung.

Obwohl Satie die legendäre «Musique d'ameublement» erst in einer späteren Schaffensphase erfunden hat, wird sein Werk gerne pauschal mit musikalischer Tapete gleichgesetzt. Auf den ersten Blick dient die erste «Gymnopédie» in *The Royal Tenenbaums* (2001) denn auch lediglich als atmosphärischer Hintergrund für einen ausdruckslos gesprochenen Dialog zwischen dem depressiven Richie Tenenbaum und seinem besten Freund. Die Komplexität dieses Musikeinsatzes erschliesst sich erst auf den zweiten Blick. Die für das damalige Establishment so irritierende Statik von Saties Musik rührt unter anderem daher, dass er sich nicht nur gegen die Wagnerianer, sondern generell gegen die auf Entwicklung ausgerichteten Kompositionsregeln auflehnte. Und mit dieser bewusst statischen Musik imitiert und kommentiert Anderson nun Richies erfolglose Versuche, eine Konversation in Gang zu bringen. Gleichzeitig verweist er damit auf den suizidalen Alain Leroy aus Louis Malle's *Le feu follet*, von dem die Figur des Richie und *The Royal Tenenbaums* insgesamt inspiriert sind.

#### Musikalische Entspannung

Der Gegensatz zwischen rigider Metrik und agogischer Spielweise bestimmt auch den Dokumentarfilm *Man on Wire* über den Hochseilartisten Philippe Petit, der 1974 zwischen den Türmen des World Trade Centers hindurch herbalancierte. Hier grenzt die Musik zwei mentale Zustände voneinander ab. Abgesehen von *Josh Ralphy's* aufdringlicher Spannungsmusik «Leaving Home» griff Regisseur James Marsh aus Budgetgründen ausnahmslos auf bestehende Aufnahmen zurück. Während der konzentrierten Vorbereitungen werden die Interviews und Zeitdokumente zum grossen Teil von Stücken zusammengehalten, die aus früheren Filmmusiken des britischen Minimal-Music-Pioniers *Michael Nyman* stammen.

Als Philippe Petit gegen Ende des Films dann endlich zum legendären «walk» ansetzt, macht die vertikale Präzision von Nymans Ostinati dem horizontalen Fluss von Saties erster «Gnossienne» Platz. Ausnahmsweise werden hier nicht die viel beschworenen Gemeinsamkeiten mit der Minimal Music betont, sondern die Unterschiede. Neben der viel freieren Spielweise rückt die exotisch klingende griechische Tonleiter in den Vordergrund, die den Zuhörer immer wieder sanft aus der harmonischen Gewissheit schubst. Damit beschwört der Film die Zweifel in letzter Minute, von der die Beteiligten des waghalsigen Unterfangens im Interview berichten.

Gleich darauf vermittelt die stabile Struktur der ersten «Gymnopédie»

die Schwerelosigkeit, mit der sich Petit auf dem Seil bewegt. Wie in den «Gnossiennes» setzen sich auch die Melodien der «Gymnopédies» hauptsächlich aus auf- und absteigenden Tonleiterausschnitten zusammen und sind frei von jeglicher Spannung des romantischen Ausdrucks. Als Untermalung von Sätzen wie «als sei er auf einer Wolke spaziert» oder «sein Gesicht war ganz entspannt» kommt vor allem die freiheitliche Leichtigkeit dieser Musik zum Tragen.

Wenn Petits Weggefährten danach andeuten, dass mit dem Vollzug des jahrelang geplanten Akts ihre engen Beziehungen zum Artisten zerbrochen sind, treten bei diesem zweiten Einsatz der identischen Aufnahme die melancholischen, ja traurigen Aspekte stärker in den Vordergrund. Saties Musik ist also so offen, dass hier nicht die Musik die Handlung emotionalisiert, sondern umgekehrt. Dieser Effekt erklärt den Hang gegenwärtiger Filmkomponisten zu offenen Harmonien, in die der Zuschauer seine eigenen Gefühle besser hineinprojizieren kann als in emotional festgelegte Ausdrucksmusik.

#### Aus der Zeit gefallen

Stärker im Vordergrund steht Saties Musik in Jaco Van Dormaels *Mr. Nobody* (2009), obwohl sie dort in Konkurrenz zu so bekannten Stücken wie «Mr. Sandman» oder Faurés «Pavane» steht. Am Anfang stehen bloss ein paar schlichte Klavierakkorde. Zu diesen hellen Klängen wird der neunjährige Nemo später im Wald ein schicksalsschweres Treffen seiner Mutter mit ihrem Liebhaber beobachten. Ganz im Vordergrund steht das Klavier schliesslich in der darauffolgenden Schlüsselszene, als sich der Junge am Bahnhof entscheiden soll, ob er zur Mutter in den Zug steigt oder beim Vater bleibt. Vor diese unmögliche Wahl gestellt, flüchtet er sich in eine Zeitschleife. Zur «Gymnopédie n° 3» sehen wir, wie Nemo den Zug gerade noch erwischt, dann aber wie er einen Schuh verliert und beim Vater



Paris (2008) Regie: Cédric Klapisch





Man on Wire (2008) Regie: James Marsh

zurückbleibt. Zuletzt suggeriert eine Schuss-Gegenschuss-Montage die Gleichzeitigkeit der beiden Varianten. Während dieser intensiven zwei Minuten scheint die Zeit stillzustehen und zugleich davonzueilen. Die Zeitlupenaufnahme des rennenden Nemo erweckt den Eindruck, als gehorche sie Saties verträumtem Walzerrhythmus.

Nemos Hadern mit der Unumkehrbarkeit der Zeit manifestiert sich später ausgerechnet im Zeitraffer, mit dem er als Erwachsener den Verfall von Früchten und Tieren dokumentiert. Der unwirkliche Charakter dieser rückwärts abgespielten Filmsequenzen wird von Saties Moll-lastiger «Gnossienne n° 3» verstärkt, bei der die ungewohnten Intervalle der griechischen Tonleiter von Anfang an auffallen. Mit gleichmässigen Achtelketten wirkt sie aber weniger bewegt als die in Paris verwendete «n° 1».

#### Deskriptives Underscoring

Die filmische Manipulation von Raum und Zeit steht auch in Martin Scorseses stereoskopischem Kinderfilm Hugo im Zentrum. Schliesslich ist die Geschichte des Waisenjungen Hugo nicht zuletzt eine Hommage an den Pariser Filmmagier Georges Méliès, der die Entdeckung des Stopptricks für sich beanspruchte.

Die Vertonung von Stummfilmvorführungen innerhalb der Erzählung geschieht in Hugo auf mehreren Ebenen: Einerseits vermitteln intradiegetische Klavieradaptionen von bekannten Stücken wie Saint-Saëns' «Danse macabre» die klassische Aufführungspraxis. Andererseits vertont Howard Shore das Staunen und die

Gefühle der zuschauenden Figuren mit extradiegetischer Orchestermusik. Zwischen diesen Polen entfaltet sich ein üppiges Geflecht von musikalischen Referenzen, in das sich auch zwei Satie-Stücke unerwartet organisch einfügen.

In einer von Scorseses persönlichsten Sequenzen untermalen sie Méliès' Erinnerung an seinen Aufstieg und Fall. Für die nachgestellten Dreharbeiten zu *Le palais des mille et une nuits* (1905) kombinierten die Filmemacher eine historische *piano roll* des Ragtimes «By the Waters of Minnetonka» mit jener vierhändigen «Gnossienne» von 1891, die Satie 1903 als Vorspiel zu den «Trois morceaux en forme de poire» veröffentlichte. Wo der Ragtime das emsige Treiben zwischen den Aufnahmen reflektiert, begleitet das orientalisches anmutende Satie-Stück die Bewegungen der Schauspieler vor der Kamera.

Neben der geografisch-historischen Situierung im Paris der Belle Époque übernehmen die «Gnossiennes» hier ausnahmsweise eine deskriptive Funktion. Das Pastiche aus charakteristischen Phrasen verschiedener Stücke entspricht zudem ziemlich genau den damaligen Vertonungsgewohnheiten und erinnert daran, dass auch Saties Musik vom Ragtime beeinflusst ist. Ferner war Méliès wie Satie ein Innovator, dessen Werk oft als leichte Unterhaltung belächelt wurde.

#### Im Wohlklang stecken geblieben

Zum Schluss bleibt die von Grete Wehmer mit dem Wörtchen «müssen»

implizierte Frage, ob die Verwendung im Film der Musik Erik Saties gerecht wird oder nicht. Erfreulicherweise sind die «Gymnopédies» und «Gnossiennes» in den besprochenen Filmen fast ausschliesslich für dramaturgisch zentrale Momente reserviert. Thematisch ist ihr Einsatz meist durch einen Bezug zu Paris oder zur Bohème gerechtfertigt. Im Kontrast mit streng durchgetakteter oder schwelgerischer Musik treten vor allem die kompositorische Transparenz und die freie Spielweise in den Vordergrund. Der übergeordneten melancholischen Grundstimmung wird jedoch meist mehr Gewicht beigemessen als den durchaus vorhandenen Charakterunterschieden der einzelnen Teile eines Stücks. Immerhin beschränkt sich die Funktion nur selten auf reine Stimmungserzeugung. Bemerkenswert ist, dass die eigentlich antiromantisch konzipierte Musik dank den eingängigen Melodielinien heute problemlos zur emotionalisierenden Untermalung taugt.

Abgesehen von der exotischen Tonleiter der «Gnossiennes» werden die experimentelleren Aspekte, die Saties Stellung in der Musikgeschichte begründen, allerdings grösstenteils ausgeblendet. Erstaunlicherweise werden die melancholisch konnotierten Stücke nicht einmal bei Scorsese als Kontrapunkt zu einer hektischen oder fröhlichen Szene eingesetzt. Saties einzige Filmpartitur für René Clairs *Entr'acte* (1924) legt indes nahe, dass er selbst als Filmkomponist wohl einen eigenständigeren und spielerischeren Weg eingeschlagen hätte.

Oswald Iten