

Imagines „böser“ Musik

BEATE KUTSCHKE

Der Untersuchungsgegenstand, die Beziehung zwischen Musik und dem Attribut „böse“, ist als solcher absurd. „Gut“ und „böse“ sind nicht Eigenschaften, die ein Ding, Phänomen oder menschliches Subjekt besitzt, sondern sie werden dem Ding, Phänomen oder Subjekt von anderen Subjekten zugeschrieben, die ihre Konzepte von „gut“ und „böse“ von dem jeweiligen soziokulturellen Wertesystem ableiten, in dem sie agieren und das sie internalisiert haben. Bedingung für die Zuschreibung „böse“ ist dem heutigen Sprachgebrauch gemäß die Annahme, dass der böse Handelnde mit Absicht so handelt, wie er handelt. Mit anderen Worten: Um als böse zu gelten, muss der Handelnde Subjekt sein, eben handlungsmächtig, und über Intentionen verfügen. Es macht somit keinen Sinn, von einer „bösen“ Musik in dem gleichen Sinne zu sprechen wie von menschlichen Subjekten – „der- oder diejenige ist böse“ –, weil anders als menschliche Subjekte Dinge oder Phänomene wie Musik keine Intentionen haben; ihr Handeln kann somit prinzipiell nicht als intentional böse begriffen werden – falls die eventuellen Effekte, die das Zeichensystem Musik auf Hörer hat, überhaupt mit Handlungen menschlicher Subjekte vergleichbar sind. Soll also die Beziehung zwischen Musik und der Qualität des Bösen als Eigenschaft von Musik ins Blickfeld genommen werden (und nicht etwa nur die Instrumentalisierung von Musik für böse Zwecke), so muss von einem anderen kognitiven Mechanismus der Zuschreibung des Attributs „böse“ zur Musik ausgegangen werden, einem Mechanismus, der nicht auf der Zuschreibung von Intentionen zum Handlungssubjekt, sondern offensichtlich eher auf Imagines – Fiktionen, Vorstellungen und Fantasien – beruht, die implizit die Charakterisierung von Musik als böse mit einschließen.

Für die Bedeutung „böser“ Imagines von Musik ist die Verwendung von Richard Wagners *Ritt der Walküren* im Kontext von faktischen und fiktiven Kriegen paradigmatisch.

Der Ritt der Walküren als faktischer und fiktionaler Soundtrack in Kriegen

Während der vergangenen 30 Jahre ist die Helikopter-Angriffsszene aus Francis Coppolas *APOCALYPSE NOW*¹ geradezu zum Modell einer gelungenen filmischen Umsetzung von Krieg geworden und dürfte hinsichtlich ihrer Ikonizität von keiner anderen Kriegsfilmszene bisher übertroffen worden sein. In der besagten Szene wird ein als widerständig identifiziertes vietnamesisches Dorf nicht nur unter Beschuss genommen, sondern auch von einem der angreifenden amerikanischen Helikopter über Außenlautsprecher mit Richard Wagners *Ritt der Walküren* beschallt. Bezeichnend ist dabei, dass – ähnlich wie der Amoklauf von Columbine, der seit 1988 als Vorbild für die Dramaturgie von Amokläufen an Schulen dient und nicht nur in den USA, sondern auch in Deutschland und Finnland imitiert wurde – jene Kriegsfilmszene nach der Erstaufführung des Films 1979 und der Publikation einer erweiterten Neufassung, der so genannten „Redux-Version“, 2001 immer wieder zitiert und simuliert wurde, und zwar sowohl in realen als auch fiktionalen Kontexten.

Das jüngste Zitat findet sich in dem Film *JARHEAD*², der die Euphorie der Soldaten zu Beginn des zweiten Golfkrieges 1990/1991 plastisch vor Augen führt, indem er – hier folgt der Film seiner Quelle, dem autobiographischen Roman von Anthony Swofford³ – zeigt, wie die Truppen in einem Militärkino *APOCALYPSE NOW* ansehen und bei der Helikopter-Angriffsszene mit dem *Ritt der Walküren* mitgrölen. Für musikalische Laien machen sie dies im Übrigen recht gut.

Neben dem fiktionalen Zitat lassen sich jedoch auch faktische Bezugnahmen beobachten. Zwei Jahre vor der Premiere von *JARHEAD*, d.h. im April 2003, wurde der *Ritt der Walküren* im Kontext des Irakkrieges ein Element der Soundscape der Kampfhandlungen – und zwar im Rahmen der Operation *Thunder Run*. Die *Thunder Runs* bezeichnen im Jargon der von den Vereinigten Staaten angeführten Militärkoalition Test-Invasionen, die vor der eigentlichen Einnahme Bagdads ausgeführt wurden. Die Bodentruppen der Militärkoalition stießen mit dem Ziel, die Widerstandsfähigkeit der irakischen Truppen auszukundschaften, zweimal bis in das Zentrum Bagdads vor und zogen sich anschließend sofort wieder zurück. CJ Grisham, ein damals für die *Thunder Runs* auf Bagdad eingesetzter Soldat, berichtet in einem Interview aus dem Jahre 2006 seinem Interviewpartner Jonathan Pieslak, dass sein gepan-

1 *APOCALYPSE NOW* (USA 1979 R: Francis Ford Coppola).

2 *JARHEAD* (USA 2005 R: Sam Mendes).

3 Anthony Swofford: *Jarhead*, New York 2003.

zertes Fahrzeug über die dem Fahrzeug eigenen Außenlautsprecher das nächtliche Bagdad u.a. mit dem *Ritt der Walküren* beschallte. Die Gründe, die Grisham für die Auswahl gerade dieses Stückes als Antwort auf die Nachfrage Pieslaks hin angibt, sind relativ vage. Grisham berichtet, dass die Person, die die Musik für ihr Fahrzeug ausgewählt hatte – Grisham nennt nicht deren Funktion –, vermutlich die Besatzung motivieren wollte. Diese fühlte sich dann in der Tat „like superman“. Darüber hinaus sollte Wagners *Ritt der Walküren* auf alte amerikanische Filme Bezug nehmen, die Saddam, so meint Grisham zu wissen, besonders mochte. D.h. Wagners Musik wird hier offenbar mit Filmmusikklischees in Verbindung gebracht. Warum das Spielen einer Musik, die der Feind (Saddam) schätzt, ein wirkungsvolles Mittel in einer kriegerischen Auseinandersetzung sein soll, bleibt freilich unnachvollziehbar. Der *Ritt der Walküren* scheint für Grisham jedoch ohnehin von vergleichsweise geringem Interesse gewesen zu sein. Was bei ihm tatsächlichen Enthusiasmus auslöst, ist demgegenüber die Tatsache, dass Grishams Kommandeur während des zweiten *Thunder Runs* die Ausführung des Befehls, die Stadt nach dem Probemarsch sofort wieder zu verlassen, für eine Zeit aussetzte und seine Truppen im Zentrum der Stadt beließ.⁴

Angesichts dieser kurzen, jedoch prägnanten Rezeptionsgeschichte der Helikopter-Angriffsszene aus *APOCALYPSE NOW* stellt sich folgende Frage: Warum ist die Szene – abgesehen von der simplen Tatsache, dass sie klassische, also keine von den amerikanischen Militärs bevorzugte Musik wie Märsche oder Country Music verwendet – so beeindruckend, und zwar so beeindruckend, dass sie mehrmals – in faktischen und fiktiven Kontexten – nachgeahmt wurde? Ist der *Ritt der Walküren* eine essentiell böse, gewalttätige Musik, die es nahe legt, anlässlich militärischer Invasionen gespielt zu werden? Und welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang Imagines, die in Bezug auf den *Ritt der Walküren* nach seiner Uraufführung 1870 kreiert wurden?

Musik zwischen Überwältigung, Banalisierung und Transzendenz

Obwohl das Musik- und Klangprofil der Szene gewöhnlich mit dem Verweis auf den *Ritt der Walküren* beschrieben wird, setzt Wagners Musik erst nach mehr als drei Minuten ein. Ihr geht eine zweiteilige Introduktion voraus, die offenbar den Zweck hat, zwischen dem ei-

4 Interview Jonathan Pieslaks mit CJ Grisham: <http://jon.pieslak.com/asom/CJGrisham.htm> vom 02. April 2009.

gentlichen musikalischen Idiom des Films – Rockmusik und Synthesizer-Klängen⁵ – und der klassischen Musik, dem *Ritt der Walküren*, zu vermitteln. Der erste Teil der Introduction erklingt bereits vor dem Beginn der eigentlichen Sequenz. Colonel Kilgore verkündet seinen Entschluss, am folgenden Morgen ein ausgewähltes Flussdelta zu besetzen, um sowohl das Boot Willards, des Hauptdarstellers, dort abzusetzen, als auch die dortige gute Wellenlage zum Surfen zu nutzen. Diese Ankündigung Kilgores kommentiert einer seiner Soldaten im Hintergrund, indem er die ersten zwei Takte – in der englischen Fassung lediglich den ersten Takt – des *Ritt der Walküren* intoniert. Aus der Perspektive des Zuschauers, der den weiteren Verlauf der Handlung nicht kennt, referiert Wagners Musik also zunächst nicht auf den Helikopter-Angriff, sondern vor allem das geplante sportliche Ereignis, das Wellenreiten. Die zweite Überleitung zu Wagners Musik besteht aus atmosphärischer, new-age-artiger Synthesizer-Musik (s. Abbildungen S. 205 und S. 206).

Von entscheidender Bedeutung für die Gestaltung der Szene ist, dass die Synthesizer-Passage einen Großteil der zentralen Ausdruckswerte des *Ritt der Walküren* antizipiert. Wie der *Ritt der Walküren* baut auch die Introduction zwei kontrastierende Register auf: ätherische, schwerelose Klänge (a) auf der einen und gewichtige, geerdete Bordunklänge (b) auf der anderen Seite. Beide Register evozieren zwei entgegengesetzte Dimensionen, die die in der Szene gezeigten Ereignisse hinsichtlich der sie begleitenden Stimmung „einfärben“: den Himmel und das Reich des Überirdisch-Magischen auf der einen und irdische Aktivität, bestialischer Krieg und Gewalt auf der anderen Seite. Modale, u.a. oktatonische (c), mit dem Magischen assoziierte Skalen⁶ verspannen die kontrastierenden Klangareale. Mit diesen Charakteristika präfiguriert die Introduction die Textur des *Ritt der Walküren*. Wagner erzeugte die Polarität zwischen der ätherisch-schwebenden Sphäre und den schwergründigen, bedrohlichen Volumen sowie deren Verklammerung allerdings nicht mittels extrem hoher und tiefer Orchestrierung und skalengebundener Bewegung, sondern durch die Verwebung von „Clustern“ schwirrender, irisierender Triller der Holzbläser (d) mit dem scharf rhythmisierten Walkürenmotiv, das von den röhrenden Hörnern, tiefen Streichern und später den Fagotten intoniert wird, (e) sowie raschen Aufwärtsläufen der Streicher (f). Letztere scheinen in der New-Age-Introduction bereits in den langsamen Glissandi der synthetisch generierten Singstimmen (g) vorgebildet.

5 Am bekanntesten ist sicherlich das zu Beginn unter die Bilder gelegte *This is the end* von *The Doors* und *I can't get no satisfaction* von den *Rolling Stones* während der Wasserski-Szene.

6 Der oktatonischen Skala wurde von osteuropäischen Komponisten wie Glinka, Strawinsky und Bartok ein magischer Charakter zugeschrieben.

Abbildung 1: Filmmusik *Apocalypse Now*,
Beginn der Helikopterangriffszene

The musical score is divided into four systems, each representing a different time segment of the film:

- System 1 (33:26 - 33:28):** Features a Trumpet (Tpt.) playing a rhythmic pattern and a Synthesizer (Synth.) playing a sustained note. The Synthesizer part includes markings for *cresc.* and *decresc.*
- System 2 (33:46 - 33:50):** Features a Tpt. and Synth. The Synth. part includes a marking for *g)*.
- System 3 (33:53 - 34:08):** Features a Tpt., Violines, Synth., French Horn, Piano, and Voice. The Synth. part includes markings for *c)*, *French Horn*, and *Piano*. The Voice part includes a marking for *g)*.
- System 4 (34:23):** Features a Tpt., Glockenspiel, and Organ. The Tpt. part includes a marking for *b)*.

Ich danke Volker Helbig für seine guten Ohren und wertvollen
Ratschläge bei der Transkription.

Abbildung 2: Richard Wagner, Die Walküre

d)

Kl. Fl. I. II.

Gr. Fl. I. II.

Hob. II. III.

Engl. H.

Klar. in A. I. II. III.

Baßkl. in A.

B. Fag.

Hörn. in E. I. III. II. IV.

Viol. I. II.

Br.

Vcl.

c)

f)

c)

Quelle: Edition Peters Leipzig

Für die Rolle der Musik in der Helikopterangriffsszene bedeutet dies, dass es nicht der *Ritt der Walküren* als solcher ist, 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.

Mit ihrem zweiteiligen Sounddesign besitzt die Helikopterangriffsszene somit jene Charakteristika, die – so hat Heinz Gramann herausgearbeitet⁷ – im Kontext der Ästhetisierung von Gewalt häufig anzutreffen und somit für die Ästhetik oder Ästhetisierung von Gewalt typisch sind. Zu diesen Charakteristika gehören erstens der überwältigende, erhabene Ausdruckscharakter der Musik, der die Gewalt glorifiziert und Leid und Tod hinter der Größe der Musik verschwinden lässt, sowie zweitens die *Banalisierung* der gezeigten Gewalt. In der hier analysierten Filmszene resultiert letztere aus der Überblendung zweier divergierender Felder – sowohl auf der inhaltlichen als auch der musikalischen Ebene: Auf der inhaltlichen Ebene werden die bedrohlichen Kriegshandlungen mit dem Surfen als Freizeitsport überblendet. Auf der musikalischen Ebene wird die hochdramatische Musik Wagners mit der new-age-artigen, impressionistischen Introduktion konfrontiert. Letztere bewirkt, rezipiert man sie in erster Linie als Meditationsmusik, was aufgrund der „Besetzung“ (Elektronik) und des simplen, unterkomplexen Aufbaus der Introduktion nahe liegt⁸ – eine Trivialisierung, die zugleich (und in scheinbarem Widerspruch zu eben dieser Trivialisierung) mit einem für Meditationsmusik üblichen Hang zur Transzendenz einhergeht. Letztere basiert nicht nur auf der modalen, schwerelosen Harmonik, sondern auch den repetitiven Pattern und Borduns, also Techniken, die bekanntlich die Artikulation der Zeit wenig unterstützen und somit die Wahrnehmung des Zeitverlaufs erschweren, wenn nicht gar gänzlich „aushebeln“. Der Cha-

7 Heinz Gramann: *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts*, Bonn 1984, S. 225.

8 Die Musik des Impressionismus und so genannte New-Age- oder Meditationsmusik teilen miteinander die Vorliebe für modale Harmonik und die daraus resultierende „Schwerelosigkeit“ der Musik. Sie unterscheiden sich jedoch darin, dass New Age Musik häufig elektronisch generiert wird (und dadurch eine „klinisch“ reine Atmosphäre erzeugt, die mit der angestrebten Reinheit des Meditierenden korrespondiert), eine geringe Dichte musikalischer „Ereignisse“ und/oder „Informationen“ aufweist und dadurch „leicht bekömmlich“ ist sowie Dramatisierung vermeidet (und somit die angestrebte Entspannung und die Erzeugung positiver Gefühle unterstützt).

rakter der Transzendenz, der nicht nur in der New-Age-Musik, sondern z.B. auch in der Minimal Music La Monte Youngs eine inspirierte, hypnotisierende Stimmung stimuliert und den Perzipienten aus der Realität heraushebt, unterstützt die Distanzierung des Perzipienten von der anschließend gezeigten unmenschlichen Grausamkeit.

Insofern als die genannten Charakteristika des *Ritt der Walküren*, die durch die vorausgehende New-Age-Musik noch verstärkt werden, zur Ästhetisierung der Gewalt beitragen, lässt sich Wagners Musik in der Tat das Attribut „böse“ zuschreiben. Sie hat – im Rahmen eines Wertesystems beurteilt, das die Ästhetisierung der Gewalt als unethisch begreift – böse Effekte. Die beschriebenen Merkmale – Transzendierung, Glorifizierung und Banalisierung der Gewalt – sind jedoch in Bezug auf den *Ritt der Walküren* keineswegs singulär. Sie lassen sich in vielen anderen hoch- und spätmantischen Kompositionen von Franz Liszt, Richard Strauss, Anton Bruckner und Gustav Mahler nachweisen. Gibt es somit weitere Faktoren, die zur Auswahl gerade des *Walkürenritts* für APOCALYPSE Now inspirierten?

Das „böse Image“ klassischer Musik

In den 1960er und beginnenden 1970er Jahren zeichnet sich u.a. in Wechselwirkung mit der Herausbildung der Jugend-, Rock- und Popkultur zunehmend ein negatives Image der klassischen Musik ab. Dies lässt sich nicht nur in Deutschland – hier jedoch besonders deutlich – nachweisen: Angehende Musiker monierten die autoritäre Unterrichts- und Probenpraxis, die im Bereich der Ersten Musik damals noch weit verbreitet war, und die der klassischen Musik somit ein „inhumanes“ Antlitz verlieh. Der damals 29 Jahre alte Komponist Konrad Boehmer (hier in einer von der Redaktion der *Sozialistischen Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* erstellten Zusammenfassung seines Aufsatzes zu *Musikhochschule und Gesellschaft*⁹) klagte die „von vorneherein vollzogene Programmierung der jungen Musiker im Hinblick auf ihre spätere partikulare Funktion im bürgerlichen Musikleben“ an,

„welches die falsche musikalische Arbeitsteilung hervorbrachte und sanktionierte [...] Die so organisierte musikalische Arbeit wird zum Musterbeispiel

9 Konrad Boehmer: *Musikhochschule und Gesellschaft* (inhaltliche Zusammenfassung der Redaktion), in: *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Heft 4 (1970), S. 68–72.

entfremdeter Arbeit, bei welcher die Produzenten weder wissen, was sie produzieren, noch, warum, für wen und zu welchem Zweck sie produzieren.“¹⁰

Im selben Sinne forderte ein studentisches Flugblatt, das bei der verhinderten Uraufführung von Hans Werner Henzes Oratorium *Das Floß der Medusa* verteilt wurde, dazu auf,

„Modelle der Musikausübung [zu] entwickeln, die durch staatliche Subventionen nicht manipulierbar sind, die helfen, die autoritäre Struktur der Orchester und des Musikbetriebes überhaupt zu zersetzen und den Musikern ein neues kritisches Bewusstsein [zu] vermitteln“.¹¹

Die tiefe Skepsis gegenüber der klassischen Musik, die sich in den zitierten Passagen artikuliert, stand dabei offenbar in Wechselwirkung mit der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit, die seitens der Studenten- und Protestbewegungen der 1960er und 70er Jahre vehement eingefordert wurde und in deren Zuge die vergangene Funktionalisierung der klassischen Musik für die symbolische Zurschaustellung und Konsolidierung der Macht im Dritten Reich sowie in Konzentrationslagern immer deutlicher ins Bewusstsein trat. Wagners Musik hatte hierfür bekanntlich eine so bedeutende Rolle gespielt, dass bis zur Aufführung der Introduction zu *Tristan und Isolde* im Jahr 2001 durch die Staatskapelle Berlin unter der Leitung von Daniel Barenboim keine öffentliche Aufführung von Wagners Musik in Israel stattgefunden hatte.

Wie sehr dabei gerade dem *Ritt der Walküren* bis in jüngste Zeit das Image des Bösen zugeschrieben wurde, zeigen die der Tristan-Aufführung vorausgegangenen Versuche Barenboims, die Komposition als autonomes Kunstwerk zu rehabilitieren. Als der Dirigent im Rahmen der so genannten *Festtage* an der Berliner Staatsoper Unter den Linden 1998, die sich dem Thema *Nationale Selbstfindung in Deutschland* widmeten, *Les Préludes* von Franz Liszt auf das Programm setzte, also jene Komposition, die bekanntlich ab 1941 dazu diente, die Wochenschauberichte von deutschen Angriffen auf die Sowjetunion einzuleiten, und als Zugabe den *Ritt der Walküren* dirigierte, verursachte diese Programmzusammenstellung einen zwar verhaltenen, aber deutlich spürbaren Aufruhr unter dem Konzertpublikum.¹²

10 Konrad Boehmer: *Musikhochschule und Gesellschaft*, S. 71.

11 Arbeitskreis sozialistischer Musikstudenten (Hamburg): o.T. (Flugblatt von 1968), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Nachlass von Hinz und Kunst.

12 Obwohl Barenboim offenbar eine Rehabilitierung der Werke als autonome Kunst beabsichtigt hatte, dominierten und überlagerten die nationalsozialistischen Verwendungsweisen von Liszts und Wagners Kompositionen die

Alles in allem hat sich in den 1960er und 70er Jahren – u.a. in Verbindung mit der kulturkritischen, geschichtsbewussten Haltung der protestierenden Studierenden und Intellektuellen eine kognitive Verbindung zwischen klassischer Musik und Dehumanisierung etabliert, der sich u.a. auch im Genre Film – und zwar nicht nur in APOCALYPSE NOW – manifestiert. Stanley Kubricks A CLOCKWORK ORANGE von 1971 kreist um einen hypergewalttätigen Charakter, der klassische Musik, insbesondere Beethovens 9. Sinfonie, liebt.

Hieran konnte der Drehbuchautor John Milius, auf den die Idee für die Szene inklusive des *Ritt der Walküren* als Begleitmusik zurückgeht, in den ausgehenden 1970er Jahren offenbar anknüpfen. Mehr noch: Die Grundidee für die Verwendung des *Ritt der Walküren* in der Helikopterangriffsszene dürfte weniger von Wagners Musikdrama inspiriert worden sein, als davon, dass spätestens in den 1960er Jahren die Walkürenfigur, also das Bild einer reitenden, über magische Kräfte in Krieg und Kampf verfügenden jungen Frau, in der amerikanischen Militärszene eine weite Verbreitung und geradezu ikonische Bedeutung erlangt hatte. Die Konstrukteure des US-amerikanischen Höhenbombers XB-70, der in den frühen 1960er Jahren entwickelt wurde, taufen ihr elegantes Luftfahrzeug daher *Valkyrie*.¹³ Diese Maschine wiederum, die freilich so fundamentale Konstruktionsmängel aufwies, dass sie über die Erprobungsphase hinaus nicht weiter entwickelt wurde,¹⁴ inspirierte die Mitarbeiter des National Airforce Museum in Ohio dessen Museumscafé *Valkyrie* zu taufen.¹⁵

Angesichts dieses doppelwertigen Images von Wagners Musik in der westlichen Kultur ist die Ambivalenz nachvollziehbar, die der Helikopter-Angriffsszene inhärent ist. Die Truppen, die den Angriff in APOCALYPSE NOW ausführen, lassen sich zum einen mit der deut-

Konzertsituation. Das brachte Sybill Mahlke, Redakteurin des Berliner Tagesspiegel, in ihrer Rezension des Konzertes am 16. April 1998 zum Ausdruck: „Den älteren Zeitgenossen läuft noch heute der Schauer den Rücken herunter, wie ein betroffener Herr an der Garderobe bemerkte“ (Sybill Mahlke: Romantik mit unseligem Nachhall, in: Der Tagesspiegel, 18. April 1998, S. 24).

13 http://de.wikipedia.org/wiki/North_American_XB-70 vom 02. April 2009.

14 Vgl. <http://www.nationalmuseum.af.mil/factsheets/factsheet.asp?id=2748> vom 02. April 2009.

15 Email von Brett Stolle (Kurator des Museums) an die Autorin vom 24. Juli 2008. Im Unterschied zu den Konnotationen, die die Walkürenfigur im amerikanischen Militär besitzt, ist sie im Mythos sowie bei Wagner jedoch ganz anders konzipiert. Die Walküren sind keine kämpfenden Amazonen, sondern bekanntlich neun junge Halbgöttinnen, die Töchter Wotans, die als eine Art Geleitkohorte für die gefallenen Helden operieren. Sie handeln also lediglich *am Rande* von kriegerischen Auseinandersetzungen; sie nehmen am Morden selbst aber nicht teil.

schen Wehrmacht des Dritten Reichs und deren berüchtigter Begeisterung für „deutsche“ klassische Musik parallelisieren, zum anderen verweist das Walkürenmotiv jedoch auch mit patriotischer Geste auf die amerikanischen Militärs¹⁶, die die Szene in der Tat vorstellt.

Dass die Helikopter-Angriffsszene zu zahlreichen Simulationen inspirierte, dürfte jedoch u.a. damit zusammenhängen, dass Milius in der filmischen Fiktion das Abspielen von Wagners Musik in reale militärische Praktiken einbettete.

Militärgeschichtliche Hintergründe der Helikopter-Angriffsszene

Milius verklammert Fiktion und Faktizität miteinander, indem er mit der Idee, unmittelbar vor und während des Angriffs auf das vietnamesische Dorf Musik aus den bordeigenen Lautsprechern eines Helikopters erschallen zu lassen, an reale, praktizierte Techniken der psychologischen Kriegsführung anknüpft, die im Verlauf des 20. Jh. immer größere Bedeutung gewannen. Seit dem Zweiten Welt-

16 Milius war seiner eigenen Aussage nach vom Krieg, insbesondere vom Vietnamkrieg, begeistert. In Anbetracht der Tatsache, dass er seinen Plan, nach Beendigung des Studiums den in Vietnam kämpfenden amerikanischen Truppen beizutreten, aufgrund gesundheitlicher Probleme aufgeben musste, dürfte sein Drehbuch vor allem auch eine Kompensation gewesen sein, die angesichts der, wie er sagt, großen Enttäuschung, nicht Soldat werden zu dürfen, für die Herstellung der eigenen psychischen Balance notwendig war: „IGNFF: ‚What was the genesis – you wrote the original screenplay for that when you were still in college, didn't you?‘ – Milius: ‚Right out of college. Actually, I wrote the original screenplay for that in the office that's right next to mine at Warner Bros. now, that the Wachowski brothers are in. The same building, two offices down.‘ – IGNFF: ‚Where did the initial germ of the concept come from?‘ – Milius: ‚It was a real desire to make a Vietnam movie, and certainly on my part – throughout the time I was going to USC, and then I thought I was going to go to Vietnam. I was convinced – I remember the day that I decided it was time to give up school and go to Vietnam. They were trying to have peace talks, and they were arguing about the size of the table, and the shape of the table, or something like that. I said, ‚This is never going to end. Let's just get it over with.‘ Let's go over there, and do your thing, you know? I sort of really thought that was the end of it – I thought I'd either be killed or have a military career. Then I had asthma – I washed out.‘ – IGNFF: ‚How demoralizing was that for you?‘ – Milius: ‚It was totally demoralizing. I missed going to my war. It probably caused me to be obsessed with war ever since.‘“ <http://movies.ign.com/articles/401/401150p1.html> vom 02. April 2009 (=Ken P., An Interview with John Milius, 07. Mai 2003).

krieg, d.h. bald nach der Weiterentwicklung und Patentierung des Lautsprechers, wurden – und werden noch heute – Lautsprechersysteme auf Armeefahrzeugen wie Panzern und Lastwagen montiert, die dazu dienen, Botschaften – Aufforderungen, Befehle und Ultimaten – an Feinde, Zivilisten und die eigenen Truppen im Feld zu vermitteln. Freilich waren die Botschaften aufgrund der bescheidenen Klangqualität der Lautsprecher bis einschließlich des Korea- und Vietnamkrieges oftmals unverständlich und konnten daher nicht mit der Verteilung von Flugblättern, z.B. von Flugzeugen aus, konkurrieren.¹⁷ Die anschließende Verbesserung der Lautsprechersysteme sowohl hinsichtlich der Klangqualität als auch der Reichweite zahlte sich in den Folgejahren jedoch aus. Im zweiten Golfkrieg führte eine über Lautsprecher verbreitete Aufforderung zur Kapitulation und Gefangennahme von 22 Bombern sowie sämtlicher dazugehöriger Truppen ohne Verlust von amerikanischen Soldaten, so ein Bericht der US Army John F. Kennedy Special Warfare Center and School von 1997.¹⁸

Die hier genannten Beispiele für psychologische Kriegsführung konzentrieren sich alle auf *verbalsprachliche* Botschaften, d.h. die Überzeugung oder Überredung des Feindes. Welche Funktion hat demgegenüber Musik, wenn sie – statt einer Wortbotschaft – bei Invasionen oder Angriffen ausgestrahlt wird? Ausgereifte theoretische Reflexionen von militärischer Seite sind diesbezüglich kaum zu finden. Der Einsatz von Musik im Krieg scheint eher intuitiv vorgenommen zu werden, als einem ausgeklügelten Kalkül zu folgen.¹⁹ Milius Helikopter-Angriffsszene lässt sich vor diesem Hintergrund als Hinweis auf seine persönlichen Assoziationen mit von militärischen Vehikeln ausgesendeter Musik verstehen – Assoziationen, die er in die filmische Dramaturgie von APOCALYPSE NOW transformierte. Der Film macht dementsprechend sichtbar, was bei der realen Beschallung von Musik im Krieg, wie bei den *Thunder Runs*, beabsichtigt ist. Der Angreifer dringt mittels musikalischer Schallwellen in das Territorium des Feindes ein, noch bevor er physisch, d.h. mittels seines Körpers und Kriegsgeräten das zu erobernde Gebiet erreicht hat. Mit anderen Worten: Die kulturelle Invasion (die für

17 Vgl. <http://www.psywarrior.com/combatloudspeakers.html> vom 02. April 2009 (=Lt. Col. Dennis W. Bartow: Combat Loudspeakers: Weapon of the Battlefield Evangelists).

18 Psychological Operations into the 21st Century (Fort Bragg: Office of the Commanding General, US Army John F. Kennedy Special Warfare Center and School, 1997), S. 38, zitiert nach Lt. Col. D. W. Bartow: Combat Loudspeakers.

19 „Music during interrogation was used at Vietnam as a technique; it's not something they teach.“ (<http://jon.pieslak.com/asom/CJGrisham.htm> vom 2. April 2009).

abendländische Musik paradigmatischen Werke Wagners) und die damit verbundene Demütigung antizipiert die physische Besetzung des feindlichen Gebietes. Milius war sich der psychologischen Funktionsweise von „Musik als Waffe“ bei Angriffen offenbar durchaus bewusst. In dem gezeigten Filmausschnitt erklärt Colonel Kilgore, kurz bevor er den Befehl zum Anschalten des Tonbandgerätes gibt, dass der *Ritt der Walküren* von seinen Soldaten „geliebt“ werde – „My boys love it!“ –, während das Stück aufseiten der Feinde „scars the hell out of the slopes“. Die fiktive Gestalt Kilgore artikuliert damit 1979 kaum Anderes als der reale Irak-Soldat Grisham 2006. Von Pieslak nach den möglichen Absichten der Ausstrahlung des *Ritt der Walküren* während des *Thunder Runs* auf Bagdad befragt, gibt er seine Phantasien wieder: Wagners Komposition sollte, so sagt er, den Feind dazu bringen zu denken: „Oh my god these guys are freaking insane. Listen to the music they are playing; they know they are going to win.“²⁰ Indem Milius also das in den 1970er Jah-

20 Ebd. Trotz der offenbar eindimensionalen Lesart, die das Drehbuch für die Helikopterangriffsszene und die Rolle der Musik darin anbietet, ist die Szene selber jedoch durch ihren Kontext zweifellos in sich gebrochen. Indem Francis Coppola Milius' Drehbuch für APOCALYPSE NOW mit der Lektüre von Joseph Conrads Roman *Herz der Finsternis* verwob, dessen Thematik, die Erscheinungsformen des „Bösen“ und die Abgründe des modernen Individuums, ihn damals sehr beschäftigten, brachte er zusätzliche Bedeutungsschichten in den Film, die eine *kritische* Haltung zum Krieg und zur Gewalt suggerieren – und das, obwohl Coppolas Äußerungen in verschiedenen Interviews über die intendierten Botschaften des Films eine widersprüchliche, unentschiedene Haltung des Regisseurs verraten. In einem Interview aus dem Jahre 1976 behauptete er, dass er APOCALYPSE NOW niemals als Antikriegsfilm konzipiert habe: „During the filming of Apocalypse Now, in June 1976, Coppola told a Los Angeles Times reporter testily that, Apocalypse Now is not an anti-lie film, not an antiwar film“, (<http://www.metroactive.com/papers/metro/08.30.01/apocalypse-0135.html> vom 06. August 2008 [= Richard von Busack, War Story 2. Francis Ford Coppola revisits ‚Apocalypse Now,‘ his bold, mad tale of Vietnam]. Laut Robert Lindsey sagte Coppola „that it was not his intent to make an antiwar movie“. (<http://www.nytimes.com/1987/05/03/movies/coppola-returns-to-the-vietnam-era-minus-apocalypse.html> vom 06. August 2008 [= Robert Lindsey, Coppola returns to the Vietnam Era, Minus Apocalypse]). In einem anderen Interview aus dem Jahre 2006 erklärte er im Widerspruch dazu: „All war movies are antiwar movies in that they describe horrible incidents and the most profound thing of all, to lose a young person.“ (<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1226147,00.html> vom 06. August 2008 [= Rebecca Winters Keegan, 10 Questions for Francis Ford Coppola]).

ren gerade soziokulturell konsolidierte böse Image der klassischen Musik mit den bekannten Formen der psychologischen Kriegsführung verklammerte, verlieh er der Verwendung des *Walkürenritts* eine Authentizität, die wiederum die weiteren Nachahmungen der Szene in realen und fiktiven Kontexten (in JARHEAD und dem Irakkrieg) inspirierte.

Musik als Waffe und Folterinstrument – Musik zwischen Imagologie und Ethik

War die Helikopter-Angriffsszene in den ausgehenden 1970er Jahren noch weitgehend eine filmische Fiktion, so wurde sie – das zeigt der Bericht Grishams – mittlerweile längst von der Realität eingeholt. Seit der eher zufälligen Musikbeschallung der vatikanischen Botschaft in Panama 1989,²¹ wird Musik sowohl als Waffe im Krieg als auch als Folterinstrument bei Verhören systematisch eingesetzt und fungiert spätestens seit dem Irakkrieg als eine integrale Technik der Kriegsführung der amerikanischen, britischen und diverser anderer Armeen.²² Eventuelle Imagines, die mit der jeweils einge-

Außerdem zu diesem Thema: Frank P. Tomasulo: The Politics of Ambivalence. Apocalypse Now as Postwar and Antiwar Film, in: Linda Dittmar/Gene Michaud (Hg.), From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film, New Brunswick 1990, S. 145–158.

- 21 Als die US-amerikanischen Truppen 1989 die unmittelbare Umgebung um die vatikanische Botschaft Panamas mit extrem lauter Hard-Rock- und Heavy-Metal-Musik beschallten und damit den Präsidenten Panamas, Manuel Noriega, zur Aufgabe veranlassten, sollen sie anfangs nichts anderes bezweckt haben, als Reporter vom Mithören abhalten zu wollen. Vgl. Lt. Col. D. W. Bartow: Combat Loudspeakers); sowie Jonathan Pieslak: Sound Targets: Music and the War in Iraq, in: Journal of Musicological Research (2007), S. 123–149, hier S. 129.
- 22 Im Krieg werden Schallwellen von extrem hoher Amplitude (von 165 dB) – die Einwirkung von Schall über 85 dB über Minuten oder Stunden führt bereits zu irreversiblen Schäden des Gehörs – mit der Zielsetzung eingesetzt, Menschen „außer Gefecht zu setzen“, indem ihre räumliche Orientierung sowie ihr Gleichgewichtssinn und ihre körperliche Koordinationsfähigkeit durch die starken akustischen Druckwellen auf den Körper und insbesondere das Gehör geschwächt und gestört werden. Während Verhören dient extrem laute Musik nicht nur zur so genannten „weißen“, d.h. nicht nachweisbaren Folter, die die Opfer zur Preisgabe von Geheimnissen zwingen soll (vgl. http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_eng.htm vom 05. Oktober 2009 [=Suzanne Cusick: Music as torture/music as weapon]), sondern die „Verhörer“ beabsichtigen offenbar auch, den „Verhörten“ durch die Auswahl der Musik – westliche Rockmusik „für“ fundamentalistische Muslime z.B. – zu beleidigen.

setzten Musik verbunden sein könnten, spielen dabei offenbar kaum eine Rolle mehr. Anders als in *APOCALYPSE NOW* und dem *Thunder Run* konzentriert sich die Auswahl der Musik, die im Rahmen der kriegesischen Einsätze in der Regel von einem gewöhnlichen CD- oder MP3-Spieler abgespielt wird, nicht auf klassische Musik, sondern auf Heavy Metal, Hard Rock und Rap – und zwar auf jene Bands, die die Soldaten selber gerne hören: *Slayer*, *Metallica* und *Eminem*.²³ Die Attribute „böse“ und „gut“ spielen hierbei nur noch von einer rein zweckethischen Perspektive aus eine Rolle²⁴. Heavy Metal, Hard Rock und Rap sind für die Soldaten *gut*, weil sie dazu dienen, sich selber psychisch auf einen Einsatz vorzubereiten („to pump up“)²⁵ und weil sie zugleich dazu eingesetzt werden können, die Feinde, d.h. die Angegriffenen oder Verhörten, zu schwächen. Die stundenlange und extrem laute Beschallung mit der ausgewählten Musik schädigt nicht nur das Gehör, sondern demütigt zugleich auch diejenigen, die die jeweils gespielte Musik und die davon repräsentierte Kultur ablehnen.

Die zweckethische Perspektive der Militärs, von der der Einsatz der Musik als Waffe und Folterinstrument geleitet ist, ignoriert dabei die Wirkmächtigkeit von Images. Images sind, auch wenn es sich um bloße Fiktionen handelt, keineswegs harmlos. Negative Fantasien z.B. über Ausländer oder Angehörige der jüdischen Kultur können zu manifester ausländerfeindlicher bzw. antisemitischer Gewalt führen. Gerade weil die Historie eines Individuums oder einer Gruppe von Subjekten oftmals ein nicht rückgängig zu machendes Element in der Ausgestaltung eines Images sein kann, ist die Geschichte eines Individuums oder einer Gruppe, die über Geschichtsschreibung hergestellt wird, weit mehr als die wahrheitsgetreue Rekonstruktion von Sachlagen und die Interpretation von Fakten. Sie kann die Zukunft determinieren. Ein negatives Image, ein so genannter Makel, setzt eine Eigendynamik in Gang, die nicht mehr von wahren Sachverhalten, sondern von Fantasien gesteuert wird. Eben darin dürfte der Grund für die endlose Fortsetzung von Verfolgungen und Pogromen liegen, die einzelne Individuen oder Gruppen erleiden, ohne dass sie sich sichtlich anders verhalten als andere. Die Diskriminierung in der Vergangenheit rechtfertigt die Diskriminierung in der Zukunft, indem den Handlungen der diskriminierenden Vorgänger seriöse Gründe für ihr Handeln unterstellt werden, die wiederum das eigene diskriminierende Handeln gleichermaßen als rechters erscheinen lassen. Der dieser Begründungslogik zugrunde liegende Irrglaube, dass die Determinanten von Images Kausal- und Konsequenzlogik, so genannte „gute Grün-

23 Vgl. Suzanne Cusick: *Music as torture* und Jonathan Pieslak, *Sound Targets*.

24 „Zweckethisch“ meint hier: „Gut ist, was für meine Zwecke gut ist“.

25 Vgl. Jonathan Pieslak: *Sound Targets*, S. 137–141.

de“, und nicht einfach kollektive Fantasien seien, trägt somit gleichzeitig zur Stärkung der Wirkmächtigkeit wertender Imagines bei und bedingt letztlich die Vorherrschaft des so genannten Matthäus-Prinzips²⁶.

Nur vor diesem Hintergrund ist die Entrüstung nachvollziehbar, die von Musikern und Musikwissenschaftlern angesichts der jüngst zur Standardpraxis gewordenen Instrumentalisierung von Musik im Kontext von Gewalt und Krieg geäußert wurde. Die internationalen Protestnoten britischer Musiker, der Menschenrechtsorganisation *Reprieve*²⁷ und der *American Musicological Society*, die in den vergangenen Monaten darauf drängten, den Missbrauch von Musik als Waffe im Krieg und für Folter zu beenden,²⁸ gingen implizit von der Gefahr aus, die mit dem Missbrauch von Musik als Waffe und Folterinstrument verbunden ist: dem Verlust des *positiven* kulturellen Wertes, den Musik bisher besaß und, damit verbunden, dem Verlust der Musik als Kulturgut generell.²⁹ Das „böse“ Image, dass Mu-

26 Zum Matthäus-Effekt oder -Prinzip s. <http://de.wikipedia.org/wiki/Matthäus-Effekt> vom 05. Oktober 2009.

27 Beide, die britischen Musiker und die Menschenrechtsorganisation „Reprieve“ starteten im Sommer/Herbst 2008 die Initiative „Pull the Plug on Torture“.

28 Das Society's Board of Directors der American Musicological Society verabschiedete im Frühjahr 2008 eine Resolution „against the use of music as physical and psychological torture“ und publizierten sie – freilich an einer reichlich unzugänglichen Stelle, nämlich – in dem Newsletter der American Musicological Society. Die Resolution lautete: „Whereas, we, the Board of Directors of the American Musicological Society, join the chorus of protest and dissent against the use of physical and psychological torture, finding such torture incompatible with respect for the dignity of all persons; and Whereas, we, as scholars and musicians who devote our lives to sustaining musical cultures throughout the world, protest the contamination of our cultures by the misappropriation of music as a weapon of psychological torture; Now, therefore, we condemn the use of music as a weapon of torture, and we call upon members of the American Musicological Society to exercise their rights and petition their political representatives to ban this use“ (<http://www.ams-net.org/nl/> vom 02. April 2009 [=AMS Newsletter, Februar 2008]).

29 Sie knüpften damit an die seit der Aufklärung vorherrschende Vorstellung an, dass Musik per se ethisch gut sei. Im Zuge der Aufklärung wurde die Idee populär, dass Musik – wie Kunst generell – zum Projekt der Fortschrittsmoderne beitragen solle, d.h. – wie es im Jargon des 18. Jh. hieß – zur Durchsetzung der allgemeinen „Glückseligkeit“ und „Vollkommenheit“ der Menschheit auf Erden. Seitdem ist Musik nicht nur ein Produkt menschlicher Kultur und Zivilisation, sondern operiert auch als Medium von Humanisierung. Beethovens Ode an die Freude ist hierfür sicherlich das bekannteste Beispiel.

sik, insbesondere klassischer Musik, seit 1945 zugeschrieben wird, scheint sich in den neuen auditiv orientierten Kriegstechniken selbstständig zu haben.

Bibliographie

- Arbeitskreis sozialistischer Musikstudenten (Hamburg): o.T. (Flugblatt von 1968), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Nachlass von Hinz und Kunst.
- Boehmer, Konrad: Musikhochschule und Gesellschaft (inhaltliche Zusammenfassung der Redaktion), in: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Heft 4 (1970), S. 68-72.
- Gramann, Heinz: Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts, Bonn 1984.
- Mahlke, Sybill: Romantik mit unseligem Nachhall, in: Der Tagespiegel, 18. April 1998, S. 24.
- Pieslak, Jonathan: Sound Targets: Music and the War in Iraq, in: Journal of Musicological Research (2007), S. 123-149.
- Swofford, Anthony: Jarhead, New York 2003.
- Tomasulo, Frank: The Politics of Ambivalence: Apocalypse Now as Postwar and Antiwar Film, in: Linda Dittmar/Gene Michaud (Hg.), From Hanoi to Hollywood: the Vietnam War in American Film, New Brunswick 1990, S. 145-158.

Filmographie

- A CLOCKWORK ORANGE (UK/USA 1971, R: Stanley Kubrick)
- APOCALYPSE NOW (USA 1979, R: Francis Ford Coppola)
- JARHEAD (USA 2005, R: Sam Mendes)

Internetquellen

- <http://www.ams-net.org/nl/> vom 02. April 2009 (=AMS Newsletter, February 2008).
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Matthäus-Effekt> vom 05. Oktober 2009.
- http://de.wikipedia.org/wiki/North_American_XB-70 vom 02. April 2009.
- <http://jon.pieslak.com/asom/CJGrisham.htm> vom 2. April 2009.
- <http://www.metroactive.com/papers/metro/08.30.01/apocalypse-0135.html> vom 06. August 2008 (= Richard von Busack, War

Story 2. Francis Ford Coppola revisits ‚Apocalypse Now,‘ his bold, mad tale of Vietnam).

<http://movies.ign.com/articles/401/401150p1.html> vom 02. April 2009 (= Ken P., An Interview with John Milius, 07. Mai 2003)

<http://www.nationalmuseum.af.mil/factsheets/factsheet.asp?id=2748> vom 02. April 2009.

<http://www.nytimes.com/1987/05/03/movies/coppola-returns-to-the-vietnam-era-minus-apocalypse.html> vom 06. August 2008 (= Robert Lindsey, Coppola returns to the Vietnam Era, Minus Apocalypse).

<http://www.psywarrior.com/combatloudspeakers.html> vom 02. April 2009 (= Lt. Col. Dennis W. Bartow: Combat Loudspeakers: Weapon of the Battlefield Evangelists)

http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_eng.htm vom 5. Oktober 2009.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1226147,00.html> vom 6. August 2008.

Email von Brett Stolle an die Autorin vom 24. Juli 2008.