

Sondtrack : ganz schön ambivalent

Autor(en): **Iten, Oswald**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 364

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863262>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Soundtrack

In Pablo Larraíns Jackie bleibt die Kamera ganz nah bei der Protagonistin. Die überwältigende Emotionalität nach Kennedys Ermordung kristallisiert sich aber hauptsächlich auf der Tonebene.

Ganz schön ambivalent

Als wollten sie uns den Boden unter den Füßen wegziehen, drehen sich noch vor dem ersten Bild von Pablo Larraíns Jackie vier laute Streicherglissandi buchstäblich um unseren Kopf. Gleich darauf untermalt dasselbe Motiv eine bewegte Nahaufnahme von Jackie Kennedys Gesicht. Dessen Regungen zeigt uns *Stéphane Fontaines* agile 16-mm-Kamera in der Folge zwar immer wieder aus nächster Nähe. Dass wir der traumatisierten Hauptfigur jedoch auch emotional nahekommen, hängt massgeblich von der Tonspur ab. Neben Jackies Stimme gewährt uns insbesondere die Musik einen ungefilterten Zugang zu jenen ambivalenten Stimmungsschwankungen, die ihre und damit unsere Wahrnehmung des Gezeigten bestimmen.

Schon diese erste Einstellung deutet darauf hin, dass Jackie nach der Ermordung ihres Ehemanns auch äusserlich in ständiger Bewegung bleiben



muss, um nicht in lähmende Trauer zu versinken. Einzig ein Interview, das eine Art Rahmenhandlung zu den als Flashback erzählten Episoden vor, während und nach dem Attentat bildet, ist statisch, symmetrisch und in blassen Farben inszeniert. Doch Jackie zwingt sich hier lediglich zu oberflächlicher Ruhe, da sie im Umgang mit dem «Time»-Journalisten die Oberhand behalten will.

Zwischen Selbst- und Fremdinszenierung

Natalie Portman nähert sich ihrer Figur über deren affektiert artikuliertes Dialektgemisch, das sie so perfekt imitiert, dass es ihr sogar gelingt, je nach Gegenüber zwischen verschiedenen Varianten der charakteristisch gedehnten Sprechweise zu changieren. Neben dem aufgeräumten Ton gegenüber dem Journalisten verfällt sie in privaten Gesprächen in ein fast heiseres, verschwörerisches Flüstern, dessen Intimität von ihren Dialogpartnern sofort aufgenommen wird.

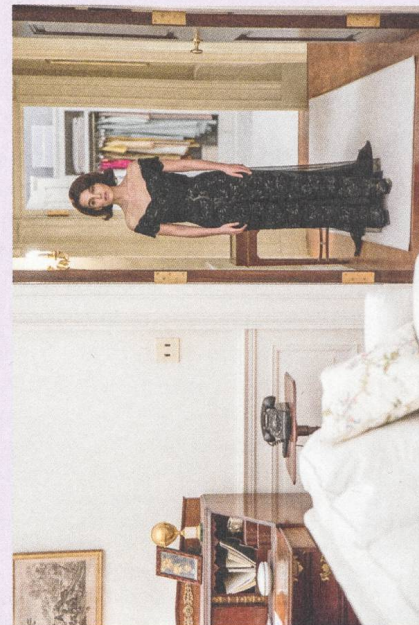
Der Öffentlichkeit wiederum präsentiert sie sich mit gehauchter, katzenartig anschmiegsamer Mädchenstimme als naive Vermittlerin amerikanischer Geschichte. Doch Jackie thematisiert nicht nur die Selbstinszenierung, sondern spielt auf mehreren Ebenen geschickt mit der Fremdinszenierung, indem historische Aufnahmen mit Spielszenen durchsetzt werden. So montiert Larraín beispielsweise schwarzweisse Originalaufnahmen der legendären *Tour of the White House* (Franklin Schaffner, 1962) mit täuschend echten Reenactments und inszenierten Backstageszenen. Jackies Stimme wird dabei durchweg von Natalie Portman

gesprochen, JFK und der Moderator hingegen behalten auch in der Nachinszenierung ihre Originalstimmen.

Dazwischen kommt Jackies Liebe zur Kultur in einer Erinnerung an *Pau Casals* zum Ausdruck, wobei dessen Cellostück «El cant dels ocells» den überlagerten Bildern der Fernsehtour eine poetische Ausstrahlung verleiht. Während Casals' Cellospiel parallel geschnittene Bildebenen mit konstanter Lautstärke zusammenhält, behandelt der Film die populäre Musicalplatte «Camelot», die Jackie in der Mitte des Films auflegt, ganz klar diegetisch. So verändert sich der Klang des Broadway-Songs bei Jackies ziellosem Gang durch die leeren Räume mit jedem elliptischen Schnitt in Abhängigkeit von Distanz und Raumbeschaffenheit, bis wir die Musik zuletzt im Oval Office nur noch dumpf und leise vernehmen. Bei dieser beiläufigen Einführung des Camelot-Mythos, den Jackie der Präsidentschaft ihres Mannes notabene erst nachträglich im «Time»-Interview übergestülpt hat, teilen wir zwar die visuelle und akustische Perspektive der Protagonistin. Von ihren Gedanken erfahren wir in Larraíns mosaikartigem Porträt jedoch nur so viel, wie sie selbst preisgeben will.

Die Musik in ihrem Kopf

Dafür lässt uns *Mica Levis* Musik die Traumatisierung der Protagonistin unmittelbar erfahren. In der Tradition von Bernard Herrmann vertont Levi Jackies innere Befindlichkeit unter Verzicht auf romantische Melodiefragmente allein mithilfe von Kürzestmotiven, die oft nur aus zwei oder drei Tönen bestehen. Um das kammermusikalische Streicherensemble





gruppiert sie akustische Instrumente, die für jene Musik, die Jackie in den sechziger Jahren gehört haben könnte, typisch sind.

Einerseits erinnern Vibrafon, Snare Drum und einige Harmoniebausteine an Modern Jazz, andererseits wirken Flötenfiguren und Streichertremoli wie Easy-Listening-Klischees, die vom sentimental Kontext befreit wurden. So tauchen die eingangs beschriebenen Glissandi wie ein musikalischer Schlag in die Magengrube immer dann auf, wenn Jackie sich der Tragweite ihres Verlusts bewusst wird – etwa bei Lyndon B. Johnsons Verteidigung, mit der sie noch im Flugzeug ihre Rolle als First Lady verliert.

Im Gegensatz zu Levis erster Filmpartitur für Jonathan Glazers *Under the Skin* (2013), bei der die Komponistin ihre avantgardistischen Klangflächen monatlang in enger Zusammenarbeit mit Regie und Sounddesign verfeinerte, stützte sie sich für die musikalische Beschreibung von Jackies Stimmungslagen ausschliesslich auf vorgängige Recherchen und Gespräche, ohne sich von den Filmbildern beeinflussen zu lassen. Den Einsatz dieser oberflächlich simplen, aber subtil variierten Stücke überliess sie dann dem Regisseur, der zusammen mit seinem Editor *Sebastián Sepúlveda* schon im Schnitt damit herumspielen konnte, sodass die Musik zu einem integralen Teil der Erzählung wurde.

Wie virtuos der Sounddesigner *David Miranda-Hardy* Musik und Geräusche miteinander verschränkt, zeigt sich, als Jackie vom Journalisten gefragt wird, wie denn die Gewehrklugel geklungen habe. Noch in der Interviewsituation hören wir den Schuss ganz laut und klar, bevor das Bild hart auf eine von Betonmauern umgebene

Autobahn schneidet, wo das Knattern der überholenden Motorräder unter hypnotischen Kamerafahrten von an- und abschwellenden Streichertremoli übernommen wird. Ein abermals harter Bild- und Tonschnitt versetzt uns daraufhin ins Flugzeug, wo sich Jackie in extremer Nahaufnahme das Blut vom Gesicht wischt. Akustisch sind wir der schluchzenden Witwe dabei so nahe, dass ihre Körpergeräusche fast unerträglich deutlich zu hören sind und dadurch subjektiv massiv lauter klingen als der Schuss oder die Motorräder.

Umdeutung von Erinnerungsbildern

Weil Levis Akkordfolgen harmonisch so ambivalent wirken wie das Bild, das der Film von seiner Protagonistin zeichnet, kommen bei ein und demselben Stück je nach Einsatz unterschiedliche Charakteristika zum Vorschein. Besonders gut lässt sich das am Walzer «Children» erkennen, dessen endlos repetiertes Streichergerüst von rhythmisch verschobenen Einzeltönen überlagert wird, die nie zusammenfinden.

Als Jackie ihren Kindern den Tod des Vaters zu erklären versucht, strahlen die melancholischen Streicher eine dringend benötigte Geborgenheit aus. Zudem ertönen die Flötentupfer die tapsig unschuldige Reaktion der Kinder und nehmen der Situation einen Teil ihrer Grausamkeit. Umso mehr erstaunt es, dass es sich dabei um dieselbe Aufnahme handelt, die in einer früheren Szene die fröhliche Begrüssung des Präsidentenpaares bleischwer erscheinen liess, wobei die Einzeltöne wie Stiche Jackies zunehmendes Unbehagen spürbar machten.



In gleicher Weise werden die sonnenigen Bilder der Prozession zum Kapitol, wo die Familie von JFK Abschied nimmt, von einem unheimlichen Streicherstück zu einer Horrorszene umgedeutet, die problemlos aus Hitchcocks *Psycho* stammen könnte. Inhaltlich lassen sich diese nachträglichen Umdeutungen damit erklären, dass Jackie sich im Wissen daran erinnert, dass sie und ihre Kinder zu diesem Zeitpunkt möglicherweise selbst in Gefahr waren.

Bei der kaleidoskopischen Verdichtung der parallelen Erzählstränge im letzten Akt des Films kommt Mica Levis flächigen Kompositionen eine stärker integrative Funktion zu. Zunehmend färbt die Musik jetzt auch die anfangs nüchterne Stimmung der eingeschobenen Interviewpassagen emotional ein, während umgekehrt Gesprächsteile als Voice-over über Erinnerungsbildern zu hören sind.

Zur Ruhe kommt Jackie schliesslich erst in einem zeitlich nach dem Interview angesiedelten Moment. Doch eine Dissonanz im Bass deutet darauf hin, dass die Dunkelheit sie weiterhin begleiten wird, auch wenn im Epilog der singende Richard Burton den Bildern vom Verteidigungsball der Kennedys noch einmal die märchenhafte Atmosphäre von «Camelot» verleiht.

Oswald Iten

→ Siehe auch Videoessay auf www.filmbulletin.ch