



# SPRUNGBRETT ODER STOLPERSTEIN?

Die Weiterverarbeitung eines eigenen Temp-Tracks zu einem Score.  
Am Beispiel von Jonny Greenwoods Filmmusik in *There Will Be Blood*

Master-Analysearbeit von Moritz Widrig



# INHALT

Vorwort .....	4
Zu Jonny Greenwoods musikalischem Werdegang	5
<i>There Will Be Blood</i> – 2007 .....	6
Zur Dramaturgie und Bildsprache von <i>There Will     Be Blood</i> .....	8
Zur Musik in <i>There Will Be Blood</i> .....	11
<i>Popcorn Superhet Receiver</i> – 2005 .....	13
Part I (Übersicht) .....	14
Part I (Takte 1-29 / <b>A</b> ) .....	15
Part I ( <b>B</b> <sup>1</sup> bis <b>A</b> ) .....	16
Part I in <i>There Will Be Blood</i> .....	19
Cue 01: Prolog [00:00:00 – 00:14:00] .....	19
Cue 02 & 03: Prolog II [00:05:54 – 00:12:44] ..	19
Cue 18: Plainview wird misstrauisch und ermordet Henry [01:39:16 – 01:48:42] .....	21
Part IIa .....	22
Part IIb .....	23
Part IIa & IIb in <i>There Will Be Blood</i> .....	24
Cues 15 – 17: Das Vermessen einer Pipeline [01:34:14 – 01:38:57] .....	24
Part III .....	25
Der Original Score von <i>There Will Be Blood</i> .....	26
<i>Open Spaces</i> .....	26
Cue 04 – Plainview erfährt von der Sunday Ranch [00:22:53 – 00:26:49] .....	26
<i>Future Markets</i> .....	28
Cue 06 [00:36:16 – 00:41:22] .....	28
<i>Prospectors Arrive</i> .....	30
Cue 07a & 07b: Der Bau eines Bohrturms [00:41:26 – 00:46:41] .....	31
Cue 14: H.W. [01:20:52 – 01:24:50] .....	32
Cue 19: Zeitsprung nach 1927 [02:04:20 – 02:07:15] .....	32
Cue 21: «Bastard from a Basket» [02:14:55 – 02:17:03] .....	32
Fazit .....	33
Quellenangabe .....	34
Literatur .....	34
Video und Audio .....	34
Selbstständigkeitserklärung .....	35

# VORWORT

Filmmusik können wir in der heutigen Zeit als genreübergreifendes Medium ohne kompositorische oder produktionstechnische Grenzen bezeichnen. Wo man in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts fast ausschliesslich Werke für grosse Orchester, wie z.B. diejenige von Meistern wie Erich Korngold, Gottfried Huppertz oder Friedrich Holländer als Filmmusik verstand, finden wir ab der Mitte desselben Jahrhunderts eine Metamorphose der Filmmusik weg von Komposition im quasi klassisch-romantischen Stil hin zu einem Medium, welches sich ungeniert den verschiedensten Genres, Trends, Technologien und Instrumenten bedient.

So ist es nachvollziehbar, dass auch Musiker einen Weg in die Filmmusik fanden, welche aus diesen der klassischen Filmmusik fremden Genres kamen. Umso mehr fanden mit der Vereinfachung der Produktionstechniken durch die Verbreitung von Synthesizern und Computern auch Musiker ohne klassische Ausbildung einen einfachen Zugang zur Filmkomposition.

Die Arbeit dieser Musiker tendiert meiner Meinung nach nicht selten dazu, die Filmmusik in neue erfrischende Gefilde zu tragen. Das bewusste oder unbewusste Ignorieren etablierter musikalischer und filmischer Regeln und das Einbringen neuer Techniken in sowohl die Produktion als auch die Instrumentation aus der oftmals so abschätzig bezeichneten U-Musik hat dabei wiederholt zu revolutionären Soundtracks oder sogar zur Prägung ganzer Ären der Filmmusik geführt. Dabei ist meine Vermutung, dass eben diese Eigenheit und Unvoreingenommenheit viel zur Qualität und vor allem einer gelegentlichen Auffrischung der Filmmusik beiträgt.

Einer eben dieser «quereinsteigenden» Musiker ist Jonny Greenwood. Als Gitarrist der Band Radiohead bekannt geworden, ist der Multiinstrumentalist heute kein Fremder mehr in verschiedensten medialen Sparten. Dabei finden wir unter seinen Werken sowohl Zusammenarbeiten im Kontext der Neuen Musik mit Ensembles wie der London Sinfonietta oder Musikern wie Krzysztof Penderecki, als auch ein mittlerweile beachtlicher Katalog an Filmmusik, insbesondere aufgrund der Zusammenarbeit mit dem Regisseur Paul Thomas Anderson.

In meiner Arbeit möchte ich auf eine Besonderheit ebendieser Kooperation eingehen und damit auch auf einen Aspekt der Arbeit vieler Filmkomponisten: Den Temp-Track<sup>1</sup>.

Die Kooperation von Greenwood und Anderson begann mit dem Film *There Will Be Blood* im Jahr 2007. Dabei zog Anderson Greenwood in die Produktion mit ein, weil dieser ein Stück komponiert hatte, welches Anderson in ersten Schnittversuchen verwendet hatte und davon derart begeistert war, dass dieses die Grundlage des dem Film zu Grunde liegenden Scores werden sollte. Dabei handelte es sich um das Werk *Popcorn Superhet Receiver*, welches Greenwood im Auftrag des London Concert Orchestra komponiert hatte. Greenwoods Aufgabe war es also, ausgehend von seiner eigenen Komposition einen Film fertig zu vertonen.

In dieser Arbeit will ich mich mittels einer genaueren Analyse des dem Film zu Grunde liegenden Stücks *Popcorn Superhet Receiver* der Thematik dieses selbst komponierten «Temp-Tracks» annehmen und will dabei weiter den von Greenwood als Reaktion auf jenes Werk komponierten Score unter die Lupe nehmen. Wie ist Greenwood mit diesem Zustand umgegangen und inwiefern bezieht er sich auf das bereits komponierte? Wie funktioniert die neue eigens für den Film komponierte Musik im Gegensatz zur bereits bestehenden Musik im Bezug zum Medium Film?

Dabei will ich mich auch nicht scheuen, einige Spekulationen über die grundsätzliche Dynamik einer solchen Vorgehensweise anzustellen. Wie wirkt sich diese wohl auf den kreativen Prozess aus? Engt sie Komponierende in ihrem kreativen Prozess ein oder kann man diesen Arbeitsvorgang gar als etwas Hilfreiches bezeichnen?

---

<sup>1</sup> Der sogenannte «Temp-Track» oder «Temporary-Track» ist ein in der Postproduktion eines Filmes oft verwendetes Element. So benutzen Filmeditor\*innen im Schnitt – gegebenenfalls mit Hilfe eines «Musical Supervisors» - bereits bestehende Musik als Platzhalter, um ein Gefühl für Tempo, Stimmung und später produzierte Musik zu bekommen.

# ZU JONNY GREENWOODS MUSIKALISCHEM WERDEGANG

*Jonathan Richard Guy Greenwood* wurde 1971 in Oxford, England geboren. Einem grösseren Publikum wurde Greenwood als Lead-Gitarrist und Songwriter der Band Radiohead bekannt. Greenwood gründete diese 1985 – damals unter dem Namen *On a Friday* – gemeinsam mit dem Sänger *Thom Yorke*, Gitarrist *Ed O'Brien*, Schlagzeuger *Phil Selway* und seinem Bruder *Colin Greenwood*, als er gemeinsam mit diesen eine Knabenschule in Abingdon besuchte.

Greenwood selber genoss keine klassische Kompositions- oder Instrumentalausbildung und schloss lediglich seine A-Levels (in der Schweiz mit der Matura zu vergleichen) mit Schwerpunkt Musik ab, er beschreibt seine Kindheit aber als äusserst musikalisch. Er begann 1991 ein Studium an der Polytechnischen Universität Oxford in Musik und Psychologie, brach dieses jedoch nach drei Monaten ab, als *On a Friday* einen Vertrag mit *EMI* abschlossen und sich kurz später zu *Radiohead* umbenannten.

Die Band kam 1992 mit ihrem Debut-Album *Pablo Honey* zu erstem Erfolg. Greenwood war dabei federführend an mehreren Songs beteiligt, so auch am Hit *Creep*, welchem er früh seine eigene Klangsprache als Gitarrist einverleibte. Es folgten die Alben *The Bends* (1995), *OK Computer* (1997), *Kid A* (2000), *Amnesiac* (2001) und schliesslich *Hail To the Thief* (2003). Jonny Greenwood spielte auf diesen Alben einige verschiedene Instrumente, so beispielsweise das *Ondes Martenot*<sup>2</sup>, verschiedenste Synthesizer oder auch Theremin, und arrangierte jeweils alle Streicher- und Bläserparts von *Radiohead*. Dabei wurde schnell sein Interesse an elektroakustischer und zeitgenössischer Musik offensichtlich. So sind im Stück *Ideoteque* vom Album *Kid A* beispielsweise Samples von Paul Lanskys Stück *Mild und leise* und von Arthur Kreigers *Short Piece*<sup>3</sup> zu hören. Auch Streicherarrangements in Anlehnung an den Komponisten Krzysztof Penderecki sind schon auf frühen Alben *Radioheads* zu hören.

Nach der Fertigstellung ihres fünften Albums *Hail To the Thief* nahmen sich viele der Bandmitglieder Zeit für eigene Projekte, so startete Thom Yorke beispielsweise sein Soloprojekt, mit welchem er 2005 die LP *The Eraser* veröffentlichte. So auch Jonny Greenwood, der mit *Bodysong* im Jahre 2003 seinen Einstieg in die Filmmusik antrat. In derselben Zeit schrieb Greenwood erste eigene Stücke für klassische Ensembles: 2004 wurde Greenwoods Stück *Smear* von der London Sinfonietta uraufgeführt und kurze Zeit später entstand das Stück *Popcorn Superheret Reciever* für grosses Streichorchester, welches er im Zuge einer Residenz für das BBC Symphony Orchestra komponierte. Mit dem Stück gewann er nicht nur den British Composer Award 2006 in der Kategorie *Listener Awards*, sondern auch die Aufmerksamkeit von Paul Thomas Anderson, welcher das Stück als Temp Track in der Schnittarbeit seines Filmes *There Will Be Blood* verwendete und Greenwood schliesslich zur Komposition des Soundtracks beauftragte. Daraus sollte eine jahrelange bis heute anhaltende Zusammenarbeit entstehen, aus welcher bisher vier Spielfilme entstanden: *There Will Be Blood* (2007), *The Master* (2012), *Inherent Vice* (2014) und *Phantom Thread* (2018). Weiter folgte in dieser Zeit auch eine intensive Auseinandersetzung und Zusammenarbeit Greenwoods mit Krzysztof Penderecki, aus welcher das Werk *48 Answers to Polymorphia*, eine kompositorische Antwort auf Pendereckis Werk *Polymorphia*, entstand<sup>4</sup>.

Nach ihrem Hiatus veröffentlichten *Radiohead* im Jahre 2007 schliesslich das Album *In Rainbows*, 2011 *King of Limbs* und 2016 *A Moon Shaped Pool*. Auf letzterem sind vermehrt Streicherarrangements von Jonny Greenwood zu hören, welche mit dem London Contemporary Orchestra aufgenommen wurden und auch in *King of Limbs* sind vermehrt die Einflüsse Greenwoods zu hören. So sind viele der Sample-Instrumente und elektroakustischen Effekte, welche in *King of Limbs* zu hören sind, von Jonny Greenwood auf der Musiksoftware Max-MSP programmiert worden<sup>5</sup>.

2 Vom französischen Musikpädagogen Maurice Martenot entwickelt, handelt es sich bei der Ondes Martenot um ein Tasteninstrument elektroakustischer Bauweise. Sie ist in ihrer Funktionsweise dem Theremin nachempfunden und lässt ähnlich, wie jenes Instrument, natürliche Glissandi zu. Sie kann mittels eines Manuals oder eines Ringes, welcher unterhalb der Tasten mit einem Draht verbunden ist, mit der rechten Hand gespielt werden, während mit der Linken die Lautstärke des Tones reguliert wird.

3 Paul Lansky – My Radiohead Adventure: <http://paul.mycpanel.princeton.edu/radiohead.ml.html>

4 <https://www.theguardian.com/music/2012/jan/23/jonny-greenwood-krzysztof-penderecki>

5 David Fricke - Radiohead Reconnect: How the most experimental band in music learned to rock again: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/radiohead-reconnect-248129/>

## THERE WILL BE BLOOD – 2007

Regie: Paul Thomas Anderson

Länge: 2h 38min

*There Will Be Blood* beginnt in der Wüste Westamerikas im Jahre 1898. Wir beobachten den Prospektor<sup>6</sup> Daniel Plainview, wie er einsam in einer Mine nach Rohstoffen schürft. Als er nach einer Sprengung mit Dynamit die Leiter in die Mine herunterstürzt und sich dabei schwer am Bein verletzt, findet er in ebendieser Mine ein Nugget aus Gold oder Silber. Mühsam schleppt er sich zurück zur Zivilisation und lässt sein Gold testen. Darauf erfolgt ein Zeitsprung und wir sehen Plainview erneut einige Jahre später, er gräbt nun mit mehreren Helfern nach Öl. Dabei wird einer von seinen Angestellten von einem herabstürzenden Holzbalken erschlagen und hinterlässt dabei einen Säugling, welcher daraufhin von Plainview als Ziehkind aufgezogen wird.

1911 ist Plainview ein etablierter Ölmann und zieht mit seinem Pflegesohn H.W. durch Westamerika, wo er Länder aufkauft, um dort nach Öl graben zu können. In ebendieser Zeit tritt ein junger Mann namens Paul Sunday an Plainview und erzählt diesem vom Grundstück seines Vaters Abel in Little Boston, Kalifornien, in welchem das Öl angeblich an der Oberfläche austritt. Paul verlangt für diese Information 500 Dollar. Plainview zahlt Paul das Doppelte der von ihm verlangte Summe und begibt sich mit H.W. zum erworbenen Grundstück, der Sunday Ranch. Pauls Vater Abel lebt dort mit seiner Frau, seiner Tochter und Pauls Zwillingbruder Eli. Dort angekommen erklärt Plainview Abel Sunday, er jage mit seinem Sohn nach Wachteln, und bittet ihn deshalb um eine Übernachtung auf der Sunday Ranch. H.W. findet bei der Jagd Öl, das aus dem Boden tritt, und so überredet Plainview Abel dazu, seine Ranch für einen Spottpreis zu verkaufen, was jedoch von Eli verhindert wird. Dieser scheint zu vermuten, dass Plainview wegen des Öls da ist und verlangt 10'000\$ für seine Kirche, wo er Pastor ist. Plainview einigt sich schliesslich mit Elis Vater, welcher den Ratschlag seines Sohns zu Herzen nimmt, auf einen faireren Preis. Plainview richtet sich auf dem Land ein und beginnt sofort damit, alle umliegenden Länder bis hin zur Küste aufzukaufen, mit Ausnahme der Bandys Ranch.

Mit einer gut einstudierten Rede, die wir früher schon einmal gehört haben, überzeugt Plainview die Bewohner aller Grundstücke davon, mit dem Boh-

ren zu beginnen. Schnell ist die gesamte Mannschaft Plainviews in Little Boston angekommen und ein erster Bohrturm errichtet. Eli bittet Plainview darum, den Bohrturm segnen zu dürfen. Plainview willigt zwar ein, hält sich aber nicht an das Versprechen und eröffnet die Bohrung mit Elis Schwester an der Hand. Den von Eli vorbereiteten Spruch ändert Plainview dabei ab. So spricht er nicht von den «Söhnen des Landes» sondern von den Töchtern. Eli ist davon sichtlich schockiert und es wird klar, dass Plainview eine grosse Abneigung gegenüber Elis fanatischem Glauben hegt.

Kurz nach Inbetriebnahme des Bohrturms geschehen gleich zwei Unglücke: Ein Arbeiter und Mitglied von Elis Kirche wird von einem Bohrkopf erschlagen, was Eli dazu missbraucht, bei Plainview Geld für das Errichten einer neuen Kirche einzufordern, und kurz darauf bohren die Arbeiter ein Gasvorkommen an, welches Öl in grossen Mengen aus dem Boden schiessen lässt. Das Öl entzündet sich und zerstört dabei den Bohrturm. Bei der initialen Explosion wird Plainviews Ziehsohn H.W. durch die Luft geschleudert und erleidet einen Hörverlust. Plainview organisiert die Löscharbeiten und scheint dabei sehr euphorisch zu sein. Seinem Partner erklärt er, es gäbe wohl ein riesiges Ölvorkommen unter ihnen und alles gehöre ihm. Das Feuer kann schliesslich mit einer kontrollierten Explosion gelöscht werden.

Nach dem Feuer sucht Eli Plainview auf. Er konfrontiert diesen damit, dass er immer noch nicht das von ihm geforderte Geld für die Kirche erhalten habe und suggeriert, dass Plainview schuld am Unglück sei, weil dieser den Bohrturm nicht habe segnen lassen. Plainview reagiert erbost auf Elis Vorwurf. Er schlägt ihn und wirft ihn in den mit Öl getränkten Schlamm, schmiert ihn wutentbrannt damit ein und droht ihm, ihn zu begraben. H.W. ist sichtlich traumatisiert vom Ereignis und sein Gehör erholt sich nicht vom Aufschlag. Plainview ist seinerseits auch überfordert, weil er nicht mehr mit H.W. kommunizieren kann.

Kurz später stellt sich Plainview ein Mann vor, der sich als Plainviews Bruder Henry zu erkennen gibt. Daniel nimmt ihn auf und stellt ihn bei sich ein. Als beide schlafen, zündet der scheinbar eifersüchtige H.W. das Haus an, in welchem sie schlafen, und nur weil Henry rechtzeitig aufwacht, können sie das brennende Haus noch verlassen – um das Feuer zu löschen ist es jedoch zu spät. Daniel entscheidet sich deshalb dazu, H.W. in ein Heim zu schicken, tut sich damit aber sichtlich schwer. Auch H.W. schreit und

<sup>6</sup> Als Prospektion bezeichnet man das Suchen und die Erkundung von bisher unbekanntem Rohstoff-Lagerstätten. Der Begriff wird von Greenwood in verschiedenen Titeln des Soundtracks verwendet.

wütet, als er begreift, dass Daniel nicht gemeinsam mit ihm wegweist und ihn weggeschickt hat.

Die Firma *Standard Oil*, welche die meisten Eisenbahnstrecken kontrolliert, macht Daniel ein Angebot für seine Bohrtürme in Little Boston, und als ihn der Delegierte auf sein Verhältnis zu H.W. anspricht, verliert Henry sein Temperament und droht diesem damit ihn umzubringen. Weil Daniel alle Gebiete bis zur Küste aufgekauft hat, entscheidet er sich nun dazu, eine Pipeline bis zur Küste zu legen, um dort direkt mit *Union Oil* in Handel treten zu können und somit die Tarife von *Standard Oil* zu umgehen. Er erfährt aber, dass ihm ein letzter Teil Land fehlt. Ausgerechnet jenes von William Bandy, welches er damals nicht aufkaufte. Daniel beschliesst gemeinsam mit Henry, zu Bandys Ranch zu reiten und dabei die Pipeline zu vermessen. Als er das erste Mal bei Bandys Ranch ankommt, scheint William aber nicht zuhause zu sein und so zieht Plainview mit seinem Bruder weiter bis zur Westküste, wo er einen Deal mit *Union Oil* schliesst. Als die beiden sich am Strand erholen, beobachtet Daniel Henry mit wachsendem Misstrauen und als dieser schläft, nimmt Daniel seine Pistole zur Hand und weckt ihn auf. Er bedroht Henry und findet heraus, dass sein wahrer Bruder Henry Plainview vor längerer Zeit an Tuberkulose verstorben ist. Der vermeintliche Bruder gesteht ihm, dass Henry sein Freund war und er, als Henry starb, seine Identität mit Hilfe dessen Tagebuchs annahm und sich auf die Suche nach Daniel Plainview machte, weil Henry ihm von ihm erzählt hatte. Daniel erschießt ihn darauf, gräbt neben seinem Schlafplatz sein Grab und betrinkt sich, während er das Tagebuch seines verstorbenen Bruders liest.

Plainview wird von einem alten Mann geweckt. Es stellt sich heraus, dass es William Bandy ist, der nach Plainview gesucht hat. Daniel macht ihm sein Angebot, doch Bandy möchte kein Geld von ihm, sondern will ihn dazu überreden, an einer Predigt in Elis Kirche «Church of the Third Revelation» (Kirche der dritten Offenbarung) beizuwohnen. Obwohl Plainview bereit ist, viel mehr Geld zu zahlen, besteht Bandy auf seine Teilnahme und bedeutet ihm, dass er vom gerade begangenen Mord weiss.

Plainview wohnt also einer Predigt bei, wo er auf seinen Knien um Vergebung beten muss. Dabei wird er von Eli gedemütigt und geschlagen und muss vor der ganzen versammelten Kongregation gestehen, dass er sein Kind verstossen und gesündigt hat.

Wenige Zeit später kehrt H.W. von seinem Besuch im Heim zurück. Plainview freut sich sehr darüber, doch es wird schnell klar, dass H.W. seinem Ziehvater mit viel Verachtung gegenübertritt. So schlägt H.W. diesen, als sie sich das erste Mal wiedersehen. Plainview seinerseits scheint seinem Alkoholkonsum zum Opfer gefallen zu sein, aber hat mittlerweile die Pipeline fertiggestellt. Eli beschliesst sich, auf Mission zu gehen und H.W. verliebt sich in den folgenden Jahren in dessen Schwester Mary und heiratet diese im Jahre 1927.

Wir begegnen Daniel Plainview erneut in der Zeit nach der grossen Depression. Er ist nun ein einsamer, alter Alkoholiker und lebt in einem riesigen Anwesen, welches von seinen Bediensteten verwaltet wird. Als H.W. als erwachsener Mann mit seinem Dolmetscher für Gebärdensprache an Plainview herantritt, zeigt sich, dass das Verhältnis der beiden sehr kühl geworden ist. Plainview reagiert mit grosser Abneigung auf H.W.s Geständnis, Plainview verlassen zu wollen, in Mexiko nach neuen Ölfeldern zu suchen und eine eigene Firma gründen zu wollen. Plainview macht deutlich, dass er H.W. nicht mehr als seinen Sohn sieht, wenn er mit ihm in Konkurrenz trete. In seiner Wut offenbart Plainview H.W., dass dieser in Wahrheit nicht sein eigener Sohn sei, sondern ein Ziehkind, worauf H.W. ihm entgegnet, er sei froh, nicht sein Sohn zu sein und so keine Eigenschaften von ihm geerbt zu haben. Als er das Anwesen verlässt, schreit Plainview ihm nach, er sei ein «Bastard from a basket» (Bastard aus einem Korb). Kurze Zeit später bekommt Plainview Besuch von Eli. Dieser will ihn um Geld bitten, weil er das Geld seiner Kirche beim Börsencrash von 1929 verloren hat, und versucht ihm im Namen der «Church of the Third Revelation», das Land von William Bandys Enkel zu verkaufen, der noch immer ein Mitglied der Kirche ist. Plainview willigt unter der Bedingung ein, dass Eli proklamiert, ein falscher Prophet zu sein, und dass Gott ein Aberglaube ist. Eli tut dies, woraufhin ihm Plainview offenbart, dass er Elis Ölfelder schon lange abgepumpt habe. Weil Plainview alle umliegenden Länder gehören, hat er auch das Öl unter Bandys Ranch schon längst abgetragen. In einer hass- und alkoholerfüllten Tirade beginnt Plainview, Eli zu schlagen, und schreit diesem zu, er sei die dritte Offenbarung. Schliesslich wird Eli von Plainview mit einem Bowling-Pin erschlagen. Der Film schliesst mit einem erschöpften Daniel Plainview, der neben Elis Leiche sitzt und sagt: «I'm finished».

## Zur Dramaturgie und Bildsprache von *There Will Be Blood*

Paul Thomas Anderson führt uns in seinem Film mit unglaublicher Geduld und Sorgfalt durch eine Welt am Ende der Industriellen Revolution. Er erzählt uns dabei die Geschichte des unermüdlichen und skrupellosen Misanthropen Daniel Plainviews und von seinem Wirken während der Jahrhundertwende. Meiner Meinung nach ist der Film neben anderen Themen, wie Familie, dem Konflikt zwischen Religion und Industrie, vor allem auch als eine harsche Kritik am «American Dream» zu interpretieren. So ist Plainviews Weg von Verrat, Verlust, Beleidigungen und mehrfachem Mord gezeichnet, doch trotzdem lebt er den «American Dream». Wir folgen über die ganze Länge des Films seiner Entwicklung vom armen, silbersuchenden Prospektor hin zum reichen Wirtschaftler mit grossem Imperium, der in einem riesigen Anwesen voller Bediensteten lebt. Die Konsequenz aller seiner Taten scheint dabei vor allem Reichtum und ein Lebensabend im Müssiggang zu sein.

Anderson eröffnet dem Zuschauer bereits mit dem Titel des Films eine düstere Thematik und spielt so mit unserer Erwartung. Wir sehen den Titel und begreifen dessen Bedeutung, bevor wir irgendein Bild der Handlung sehen können, allein dessen Typografie lässt uns Schlüsse über Zeitperiode und Ort der Handlung ziehen. Anderson offeriert uns hier «Chekov's Gun». Ein theaterdramaturgisches Prinzip, das nach dem Theaterautor Anton Tschechow benannt ist und wonach jede Pistole, die in einem Akt gezeigt wird, im folgenden Akt auch abgefeuert wird. So erwarten wir, dass in irgendeinem Teil des Filmes wohl auch Blut fliessen wird. Anderson wartet darauf aber offensichtlich nicht bis zum nächsten Akt. Schon nach wenigen Minuten werden wir mit dem Tod von Daniel Plainviews Mitarbeitenden und mit dem Anblick von Plainviews mit Öl und Blut verschmutztem Gesicht konfrontiert [00:12:45]. Dieser Tod hat zur Folge, dass sich Plainview dem hinterbliebenen Kind (H.W.) annimmt.

Der einzige Lichtpunkt in Plainviews Geschichte ist sein Verhältnis zu ebendiesem Ziehsohn. So zeigt uns Paul Thomas Anderson im Moment, in welchem Plainview seinen «bastard from a basket» zum Teufel schickt, eine kurze Rückblende, in welcher ehrliche Zuneigung zu seinem «Sohn» zu erahnen ist. Wenn auch diese Szene sinnbildlich für das Abwenden Plainviews von H.W. steht, denn dieser kehrt H.W.

auch in ebendieser Rückblende den Rücken zu, um sich wieder dem Geschäft zu widmen [02:15:45]. Nichtsdestotrotz findet Plainview im Rest des Filmes eine Art Erfüllung und Hoffnung in der Vaterrolle zu H.W. Viel evidenter wird diese Zuneigung Plainviews im Abschied zu H.W., als er diesen im Zug zurücklässt. So vergiesst er bei [01:29:50] eine einzige sehr symbolträchtige aber fast zu übersehende Träne, was uns für Plainview unglaublich atypisch vorkommt. Auch wenn Plainview über fast den ganzen Film Partner an seiner Seite hat, scheint nur H.W. auch wirklich etwas mehr in Plainview auszulösen.

Plainviews Misanthropie wird noch weiter verstärkt, als dieser Henry in seinem Leben zulässt. Dieser ist die Manifestierung aller schlechten Eigenschaften Plainviews in deren Negierung oder Komplettierung. Während Plainview von Erfolg angetrieben ist, ist es Henry von seinen Misserfolgen. Plainview kann niemandem vertrauen und Henry ist nicht vertrauenswürdig. Doch wie Plainview tut Henry alles für seinen Erfolg und wird schliesslich ermordet, weil er versucht Plainview zu täuschen. Dieser Verrat und das Unvermögen Plainviews, mit seinem Ziehsohn nach dessen Unfall zu kommunizieren, führen schliesslich zum Teufelskreis, in welchem sich Plainview im letzten Drittel des Filmes befindet.

Regisseur Paul Thomas Anderson zeichnet Daniel Plainview, welcher von Daniel Day Lewis in einer grossen schauspielerischen Leistung dargestellt ist, als einen narzisstischen Soziopathen. Alles, was er versucht, gelingt ihm und wenn nicht, muss es wohl der Fehler anderer gewesen sein. So kann sich Plainview [01:34:30] beispielsweise nicht eingestehen, dass das Land der Bandy Ranch aufgrund seiner Entscheidung, William Bandy warten zu lassen, nicht in seinem Besitz ist, als er dessen Erlaubnis für eine Pipeline durch sein Land braucht. Plainview glaubt nur seinen eigenen Worten, denn mit diesen gelingt es ihm stets, Einwohner und Mitarbeiter von seinen Arbeiten und Wegen zu überzeugen. Auch den Fehler, Henry vertraut zu haben, muss Plainview tilgen, indem er diesen heimlich ermordet.

Fast schon wie ein Prediger, der, wie Gott den Israeliten, das Brot in die Wüste bringt, schwärmt er den Bürgern Little Bostons von seinen Vorhaben auf ihrem Land vor [00:41:30 - 00:43:50]. Vermutlich genau deshalb zeichnet sich früh ein Misstrauen Plainviews gegenüber Eli Sunday ab. Denn auch dieser verfügt über die Gabe, Menschen mit seinen illustren Reden für seine Religion zu begeistern.

Plainview ertappt diesen in seiner Scharlatanerie und schlägt ihn zusammen, als er nicht fähig ist, den Hörverlust von Plainviews Sohn zu heilen [01:13:06]. Weiter ermordet er Eli, als das Machtverhältnis komplett zusammenbricht, weil dieser gar die Gelder seiner eigenen Kirche verspielt hat und somit wahrhaftig ein «falscher Prophet» ist.

Spannend im Verhältnis dieser zwei Figuren bleibt stets der Unterton einer der dem Film zu Grunde liegenden Thematiken: die Religion und die Industrie. Eli kann hier gewissermassen zugesprochen werden, dass dieser seine Religion wie ein Geschäft lebt und Plainview seinerseits sein Geschäft als Religion und sich selbst darin als Gott sieht. Anderson unterstreicht diesen religiösen Unterton immer wieder anhand von subtilen Hinweisen. So beispielsweise Plainwoods Tirade am Ende des Films, wo er sich selbst als die dritte Offenbarung bezeichnet und dabei Eli tötet. Selbst der letzte Satz des Films «I'm finished» kann in Parallele zu Jesus' letztem Satz am Kreuz «It's finished» verglichen werden. Paul Thomas Anderson bricht hier gewissermassen die vierte Wand<sup>7</sup>. Denn erst mit Plainviews Erlaubnis dürfen nun der Film enden und die Credits starten. Er bestimmt also jeden und alles, was um ihn herum vorgeht. Die einzige Motivation darin bleibt der Profit. Plainview wird so zu einer Manifestierung des kapitalistischen Systems. Wir sehen seinem Werken zu, als würden wir einem unaufhaltbaren Zug, der sich durch die Prärie wälzt, zuschauen.

Auch in der Bildsprache und der Cadrage von Plainviews Hauptcharakteren wird dieser religiöse Unterton ab und an offensichtlich. So verleiht Anderson diesen mittels sehr bewusst eingesetzten Lichts manchmal eine Art Heiligenschein, indem er sie im Gegenlicht filmt (ABB. 1) oder zeichnet seine Charaktere manchmal fast schon in einem dämonischen Licht (ABB. 2).

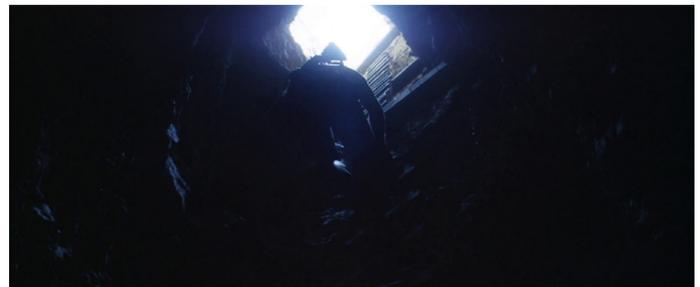


ABB. 1

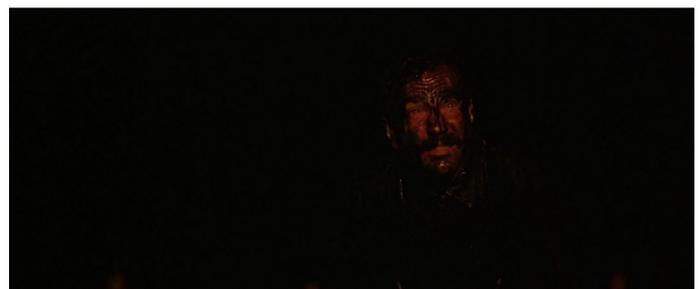


ABB. 2

<sup>7</sup> Als vierte Wand bezeichnet man die zum Publikum gewandte offene Seite einer klassischen Theaterbühne, dabei handelt es sich also um eine imaginäre Wand. Schauspiel und Handlung geschehen innerhalb dieser Wände, abgetrennt vom Publikum. Wenn diese vierte Wand aber durchbrochen wird, findet eine direkte Interaktion mit dem Publikum statt und so ein Durchbrechen der Illusion und des Mediums.

Für eine nähere Analyse von *There Will Be Blood's* Tempo eignen sich bereits die ersten vierzehn Minuten respektive der Prolog des Films. Der ganze Teil ist komplett ohne Dialog gehalten und beim Schauen dieser ersten wenigen Minuten wird klar, dass Anderson sich in der Erzählung der Geschichte sehr viel Zeit lässt. Dies wird besonders evident, wenn wir uns auf die Anzahl Schnitte in den ersten vierzehn Minuten konzentrieren. So beschränkt sich Anderson hier auf lediglich 73 Schnitte. Für einen Musiker mag das wohl nach viel klingen, doch wenn wir daraus die Länge jedes einzelnen Shots berechnen, macht das eine durchschnittliche Shotdauer von etwa 12 Sekunden oder 13.5 Sekunden aus, wenn man diese Rechnung auf den ganzen Film ausweitet<sup>8</sup>. Eine beachtliche Zeit ohne Schnitt. Anderson behält hier aber selten die Kamera auf nur einem Objekt. So benutzt er im gesamten Film wiederholt die Kameratechnik des Doppel- oder Tripel-Framings. Dabei wandert die Kamera innerhalb eines Shots langsam von einem Sujet oder einer Einstellung zur nächsten, ohne dass dabei geschnitten werden muss. Bereits in der dritten Einstellung des Filmes sehen wir diese Technik. Ein weiteres gutes Beispiel davon ist die Sequenz bei [00:47:57] (ABB. 3), wo Anderson es schafft, mittels einer simplen Kamerabewegung und Verschiebung des Charakters im Fokus flüssig und ohne Schnitt von einem Closeup auf Plainviews Hand, in einen Full-Shot, wie dieser die Treppe zur Menge heruntersteigt, und dann einen Crowd-Shot, als Plainview sich in eben diese etablierte Menge einreihet, überzugehen (ABB. 3).



ABB. 3

Dabei spart sich Anderson zwei Schnitte und vermag es so, dem Film ein ruhigeres Tempo einzuverleiben. Der Editor von *There Will Be Blood* Dylan Tichenor beschreibt in einem Interview weiter: «The moment you make a decision [...] it's [a] stark relief to the audience. There is a big spotlight on: «Now I'm changing perspective; Now I'm telling you something else»<sup>9</sup> So kontrollieren Greenwood und sein Editor und Kameramann Robert Elswit mittels simplen Tricks nicht nur das Filmtempo, sondern auch die Erwartungshaltung und Konzentration des Zuschauers. Es lässt sich beobachten, dass diese längeren Takes wirkungsreichere Schnitte mit sich ziehen und dabei auch mehr Fokus auf die Cadrage leiten.

<sup>8</sup> Ermittelt mittels Cinematics: [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=1340#nogo73](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=1340#nogo73)

<sup>9</sup> Editor Dylan Tichenor, ACE on Shaping a Quiet Scene in «There Will Be Blood»: [https://www.youtube.com/watch?v=hh-lut4dKLU&t=0s&ab\\_channel=ManhattanEditWorkshop](https://www.youtube.com/watch?v=hh-lut4dKLU&t=0s&ab_channel=ManhattanEditWorkshop)

## Zur Musik in *There Will Be Blood*

Cue	Timecode	Titel <sup>10</sup> / Stück und Komponist ( <i>Fett und kursiv</i> = Original Score)
01	00:00:18 – 00:01:03	<i>Popcorn Superhet Receiver Pt I</i> – Jonny Greenwood
02	00:05:41 – 00:09:32	<i>Popcorn Superhet Receiver Pt I</i> – Jonny Greenwood
03	00:09:55 – 00:12:44	<i>Popcorn Superhet Receiver Pt I</i> – Jonny Greenwood
04	00:22:57 – 00:26:34	<b>Open Spaces</b> – Jonny Greenwood
05	00:29:24 – 00:30:40	<b>Open Spaces</b> – Jonny Greenwood
06	00:36:20 – 00:41:23	<b>Future Markets</b> – Jonny Greenwood
07a	00:41:27 – 00:46:48	<b>Prospectors Arrive</b> – Jonny Greenwood
07b	00:44:26 – 00:44:44	<i>What a Friend we Have in Jesus</i> – Joseph M. Scriven
08	00:49:35 – 00:50:58	<i>Geigenkonzert in D-Dur, Op. 77, III</i> – Johannes Brahms
09	00:52:32 – 00:54:39	<i>Smear</i> – Jonny Greenwood
10	00:58:44 – 00:59:45	<i>Popcorn Superhet Receiver Pt I</i> – Jonny Greenwood
11	01:01:56 – 01:07:45	<i>Convergence</i> – Jonny Greenwood
12	01:09:00 – 01:10:55	<i>Fratres (für Violoncello und Piano)</i> – Arvo Pärt
13	01:12:10 – 01:14:27	<i>Fratres (für Violoncello und Piano)</i> – Arvo Pärt
14	01:20:59 – 01:25:02	<b>Oil</b> – Jonny Greenwood
15	01:34:16 – 01:38:57	<i>Popcorn Superhet Receiver Pt I - IIb</i> – Jonny Greenwood
16	01:39:20 – 01:44:47	<i>Popcorn Superhet Receiver / Smear</i> – Jonny Greenwood
17	01:45:44 – 01:28:42	<i>Popcorn Superhet Receiver Pt I</i> – Jonny Greenwood
18	01:55:20 – 01:56:23	<i>There is Power in the Blood</i> – Lewis E. Jones
19	02:04:20 – 02:07:12	<b>Prospector's Quartet</b> – Jonny Greenwood
20	02:07:34 – 02:08:46	<b>Eat Him by His Own Light</b> – Jonny Greenwood
21	02:14:54 – 02:16:55	<b>Prospectors Arrive</b> – Jonny Greenwood
22	02:30:46 – 02:37:53	<i>Geigenkonzert in D-Dur, Op. 77, III</i> – Johannes Brahms

Mit Vorgängern wie *The Good, The Bad, The Ugly* (1966), *Once Upon a Time in the West* (1986), oder *The Treasure of Sierra Madre* (1948) taucht Paul Thomas Anderson in eine Welt ein mit einer Vielzahl an sowohl filmischen als auch musikalischen Meisterwerken: die des Westerns. Wir wissen von Anderson, dass er ein immenses Grundwissen zu diesem Genre in die Filmproduktion von *There Will Be Blood* mitbrachte<sup>11</sup>. Umso mehr scheint seine Wahl, Greenwood als den designierten Komponisten für sein Werk beizuziehen, auf den ersten Blick ungewöhnlich. Wo doch zum Beispiel Ennio Morricone – eine Legende ebendieses Genres – noch am Leben gewesen wäre, scheint Greenwood, welcher zu diesem Zeitpunkt mit dem Dok-Film *Bodysong* (Simon Pummell, 2003) erst einen Film vertont hatte, nicht unbedingt die offensichtlichste Wahl zu sein, einen solchen Film zu vertonen. Ich glaube aber, dass eben genau diese Fremdheit zum Western oder gar zum eigentlichen Medium des Films eine Unvoreingenommenheit und Frische mit sich brachte, die es ermöglichte, etabliertere Klischees und Vorurteile zu brechen. Anderson traf wohl genau deshalb die Entscheidung,

Greenwood für dieses Brechen des bereits Etablierten beizuziehen. Weiter vermute ich, dass Anderson mit dem Beiziehen Greenwoods auch eine gewisse Kontrolle im Einsatz der Musik im Film behalten konnte. Greenwood hat diese nicht per se auf den Film komponiert, sondern nach seiner Involvierung im Zuge der Postproduktion des Filmes ein Füllhorn an Musik komponiert, welche nicht direkt auf den Film gecuet, sondern vielmehr von dessen Stimmung inspiriert war. Diese Musik schickte er zurück zu Anderson in den Schnitt. Anderson hatte so also grosse Freiheit, sich genau das herauszupicken, was ihm für den Film als richtig erschien, dabei den Film direkt auf die Musik zu schneiden und erst dann Veränderungen an diesen Stücken zu wünschen, wenn sie nötig wurden. So entsteht eine musikalische Dramaturgie, in welcher wir Musik in Stückform aufnehmen und somit weitere dramaturgische Ruhe geniessen können. Die Form wird also von musikalischer Dramaturgie bestimmt, welche sich grundsätzlich mehr Zeit lässt. Dadurch entstehen längere dramaturgische Bögen, welche aufgrund der in sich stimmigen Dramaturgie des zu Grunde liegenden Werkes verschiedene Situationen sowohl emotional wie auch im Kontext verbinden. Es müssen keine musikalischen Teile künstlich abgekürzt werden und

<sup>10</sup> Bei Greenwoods Cues zu *There Will be Blood* beziehe ich mich hier auf jene in Greenwoods gleichbetitelten Soundtrack-Album *There Will Be Blood* (Music from the Motion Picture), 2007

<sup>11</sup> Stephen Pizzello - Blood for Oil: [https://theasc.com/ac\\_magazine/January2008/ThereWillBeBlood/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/January2008/ThereWillBeBlood/page1.html)

der Film scheint sich um ein Musikstück herum zu flechten. Anderson erinnert sich in einem Interview folgendermassen an die Zusammenarbeit: «[...] There was one defining moment after he saw the whole film. He went away for about three weeks and said 'Ok, I'll be back' and I didn't really know what he was up to. I kind of assumed [...] ideally we'd get about fourty-five minutes of music [...] and he came back and went 'Paul, I think I went overboard' and he came back with two full hours of music. Some on piano, some for string quartet. And all I knew were the titles [...] and I was just dying to get my hands on all those cues [...]»<sup>12</sup>

Der Film *There Will Be Blood* enthält neben Greenwoods Score und grossen Teilen seines Werks *Popcorn Superhet Receiver* eine Vielzahl an weiteren Werken. So hören wir auch andere Arbeiten aus Greenwoods Katalog: Ausschnitte seines Werkes *Smear*, das vor *Popcorn Superhet Receiver* entstand, der Track *Convergence* aus dem Score Greenwoods für seinen ersten Film *Bodysong*. Brahms' *Geigenkonzert in D-Dur* (1887), das Stück *Fratres* (1977) aus der Feder von Arvo Pärt und zwei diegetische Gospelhymnen *There is Power in the Blood* (1899) von Lewis E. Jones und *What a Friend we have in Jesus* (1855) von Joseph M. Scriven<sup>13</sup>.

Bereits mit der akustischen Ästhetik der Musik in *There Will Be Blood* setzen Anderson und Greenwood ein starkes Zeichen. Wir hören keine grossen Orchester mit viel Hall und weiten lyrischen Melodien. Die von Nino Rota oder Ennio Morricone inspirierte sehnsüchtige Melodik, Harmonik und Instrumentation mit elektronischen Gitarren, Mundharmonikas und seufzenden Sopranos bleiben weg. Uns wird stattdessen eine äusserst trockene, aufreibende Musik präsentiert. So beschreibt auch die Musik hier ganz nach Andersons düsterer Thematik die Antithese eines Westerns. Statt Hoffnung, Weite, Möglichkeit und einem abschliessenden Sieg der Gerechtigkeit finden wir Trockenheit, individuelle Abgrenzung, Fanatismus und Ungerechtigkeit. Dabei fällt sofort die räumliche Trockenheit aller Aufnahmen auf. Wir fühlen uns dabei nicht in einem Konzert oder Kinosaal wieder, im bequemen Logenstuhl angenehmer Musik lauschend, sondern werden von *Popcorn Superhet Receivers* schreienden Cello-Glissandi und aufsteigenden Clustern, von kratzenden Violinenläufen aus Brahms Violinenkonzert

oder sehnsüchtigen Ondes Martenot-Melodien an die gesellschaftlichen und moralischen Missstände im Film erinnert. Hier lässt sich ein weiteres charakteristisches Element in Greenwoods Soundtrack erkennen, welches gewissermassen als Antiwestern-Plädoyer verstanden werden kann. Nämlich wäre die Ondes Martenot wohl kaum das offensichtlichste Instrument, einen Western zu vertonen. Wir fühlen uns aufgrund ihrer Klangästhetik, die dem Theremin nahesteht, vielmehr an Musik in Science-Fiction-Filmen erinnert, wie *Star Trek* im Jahre 1966 oder *It came from Outerspace* um 1950. Mit dem Klavier findet Greenwood weiter eine warme, im Kontrast zum restlichen Soundtrack stehende Klangfarbe, die uns nur sehr selten eine Vergebung vermuten lässt. Wohl finden wir in Greenwoods Musik trotz der weiten Entfernung zur traditionellen Westernmusik einige subtile Hinweise auf ein Beiziehen seiner Instrumentation auf die geografische Position des Soundtracks. So beispielsweise die Instrumentation in *Prospector's Quartet* oder *Oil*, in welchem wir Greenwoods Variation des Themas *Prospectors Arrive* mit einem Streichquartett hören. Etwa in der Mitte jenes Stückes hören wir Spieltechniken in der ersten Geige, die uns an Fiedeln erinnern.

12 Interview mit Paul Thomas Anderson bei 92nd Street Y – TC: 29:16  
<https://www.youtube.com/watch?v=9bcUQhWmVRo>

13 In dieser Arbeit findet sich keine genauere Analyse dieser zusätzlichen Werke. Der Vergleich zwischen Greenwoods Komposition *Popcorn Superhet Receiver* und dem daraus entstandenen Score lässt sich auch so anstellen.

## POPCORN SUPERHET RECEIVER – 2005

Komponist: Jonny Greenwood

Besetzung: 18 vln. – 6 vla. – 6 vcl. – 4 db

Um eine umfängliche Analyse der Musik in *There Will Be Blood* machen zu können, ist eine nähere Analyse von Greenwoods dem Film zu Grunde liegenden Stück nötig. Dabei handelt es sich um das im Jahre 2005 von Greenwood komponierte Stück *Popcorn Superhet Receiver*, welches als Kommission für das BBC Concert Orchestra entstand. Das Stück wurde bereits vor der Involvierung Greenwoods von Paul Thomas Anderson in einem frühen Stadium des Schnitts verwendet. Als für Anderson klar wurde, dass die Musik Greenwoods zu seiner Vision des Filmes passte, beauftragte er diesen mit der Komposition des Soundtracks, welcher auf dem Stück *Popcorn Superhet Receiver* aufbauen und dieses ergänzen sollte.<sup>14</sup>

Greenwood befasst sich in dem nach einem Radioempfänger benannten Stück damit, das Durchfahren von Radiofrequenzen und das damit verbundene Rauschen und gelegentliche Ertönen von Fetzen einzelner Radioübertragungen musikalisch darzustellen. Dabei befasst er sich mit verschiedensten Charakteristiken des Rauschens und nimmt sich dabei auch eigenen Kindheitserinnerungen an. So habe seine Familie auf langen Autofahrten stets denselben wenigen Kassetten gelauscht. Dabei handelte es sich um Aufnahmen von Hornkonzerten Mozarts, verschiedenen Musical-Aufnahmen und einer Coverkassette von Simon und Garfunkel-Songs. Greenwood beruft sich dabei aber speziell auf das Wegbleiben dieser Stücke beim Autofahren, sobald diese Kassetten zu Ende waren. So schreibt Greenwood in einer kurzen Textbeschreibung zum Werk: «On long journeys, when the family refused to hear them yet again, I used to listen to the engine noise, and found that if I concentrated hard enough I could hear the music from the cassettes still playing in the background. I'd do this for hours, until I could nearly hear every detail fighting to be heard through the drone of the car. And it was thoughts of background noise, and radios, that got me started writing this first BBC Concert Orchestra commission.»<sup>15</sup>

Die Anlehnung Greenwoods an eines seiner kompositorischen Vorbilder in *Popcorn Superhet Receiver* wird schnell klar. So habe Greenwood in den wenigen

Wochen seines angefangenen Studiums von einem Tutor ein Werk Krzysztof Pendereckis vorgespielt bekommen. Die Art und Weise, wie Penderecki es vermag, Klänge mit dem Orchester zu erzeugen, habe Greenwood dabei sofort begeistert. Hierzu ist auch zu bemerken, dass Greenwood gemeinsam mit seinem Vorbild schliesslich ein kollaboratives Album veröffentlichte, in welchem Penderecki selber sowohl eigene als auch Stücke Greenwoods mit dem *AUKSO Orchestra* dirigierte. In *Popcorn Superhet Receiver* selbst finden wir speziell in den ersten zwei Teilen Spieltechniken, wie sie in Pendereckis Werken *Threnodie für die Opfer Hiroshimas* oder *Polymorphia* zu finden sind.

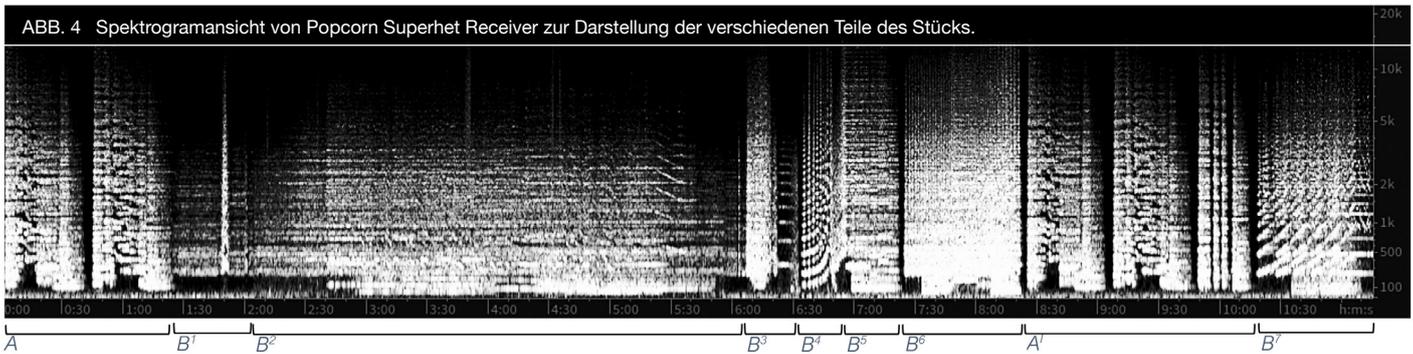
*Popcorn Superhet Receiver* ist in drei Teile aufgeteilt, von welchen der Zweite wiederum aufgespaltet ist. Es wird ohne Pause an einem Stück aufgeführt und dauert dabei zirka 19 Minuten. Part I, der umfangreichste Teil des Stückes, webt sich über längere Zeit durch verschiedenste Phasen und Charakteristiken auskomponierten Rauschens. Daraus sind immer wieder an das von Greenwood beschriebene Phänomen des Motoren- oder Radorauschens erinnernde Melodiefragmente zu hören. Dieser Teil ist, wenn auch nur fragmentarisch, in *There Will Be Blood* zu hören. Auf die Wirkung dieser Einsätze werde ich im nächsten Kapitel eingehen.

In der öffentlichen Fassung der Partitur schliesslich traditionell ausnotiert, hatte sich Greenwood jedoch erst an grafischer Notation versucht, erzählt dazu aber: «I wrote the microtonal material laboriously – it started with graph paper, pens and rulers, and, when I made mistakes, real life cutting and pasting. [...] The librarian at the BBC Concert Orchestra was very nice about it – but explained, rightly, that a graphic score was not a useful thing to present an orchestra with. Apart from anything, it left too much explaining to do. So I wrote it out long-hand. Now I realise that without that process, I'd not have had the confidence to let the notes be so invariable in pitch, for so long.»<sup>15</sup> Im zweiten Teil des Stückes finden wir mit IIa erst einen kurzen Übergang in den in *There Will Be Blood* komplett enthaltenen zweiten Teil IIb. Greenwood zufolge ursprünglich als Studie konzipiert, die Klänge einer elektronischen *Drum Machine* mit einem Orchester nachzustellen, handelt es sich dabei um den perkussivsten Teil des Stückes und lässt über seine ganze Dauer nie von einem Achtelostinato ab. Mit dem dritten und letzten Teil der Komposition findet Greenwood schliesslich in einer Reprise den Schluss des Stückes.

14 Interview mit Paul Thomas Anderson bei 92nd Street Y – TC: 27:38  
<https://www.youtube.com/watch?v=9bcUQhWmVRo>

15 Mitschrift zu *Popcorn Superhet Receiver* – Faber Music 2005; ISBN10: 0-571-52204-1

## Part I (Übersicht)



Teil	Takte	Ereignis
<b>A</b>	1 – 29	Eröffnung: Tonale Cluster in zwei langen Bögen
<b>B<sup>1</sup></b>	30 – 41	Vierteltoncluster; zweimal Crescendo auf einen Ton
<b>B<sup>2</sup></b>	42 – 86	Celloensemble und Cluster
<b>B<sup>3</sup></b>	86 – 96	Ganzes Ensemble wieder auf Cluster, dann gemeinsames Glissando zu Fis
<b>B<sup>4</sup></b>	97 – 105	Unisono Motiv in Achtelton-System aufsteigend
<b>B<sup>5</sup></b>	106 – 117	Cello Solo tonal über Cluster
<b>B<sup>6</sup></b>	118 – 142	Cluster Reprise Motiv bei E
<b>A<sup>1</sup></b>	143 – 180	Reprise Anfang
<b>B<sup>7</sup></b>	181 – 207	Shepard Töne aufwärts in Clustern; Überleitung zu Part II

Der erste Teil von *Popcorn Superhet Receiver* ist der umfangreichste Teil des Werks. Hierbei handelt es sich wie bereits erwähnt um das Erforschen Greenwoods von verschiedenen Clusterfarben und Tonalitäten.

Grob kann dieser Teil in einer A-B-A<sup>1</sup>-B<sup>1</sup> Form verstanden werden. So eröffnet Greenwood den Teil mit einem markanten tonal orientierten Teil (Abb. 4: **A**), welcher sich kurz vor Ende nochmals in leicht ergänzter Form wiederholt (Abb. 4: **A<sup>1</sup>**). Dazwischen finden wir verschiedenste Varianten eines Vierteltonclusters und dessen Ergänzung und Umdeutung mittels verschiedener harmonischer Spielereien und stetig ändernden Arrangements. Der Reprise zum Schluss hängt Greenwood einen kurzen Teil in Manier der bereits gehörten Clusterexperimente an. Dieser könnte meiner Meinung nach aber fast schon zum folgenden *Teil IIa* gezählt werden. Somit könnten wir in Teil I auch von der noch simpleren A-B-A<sup>1</sup> Form sprechen.

## Part I (Takte 1-29 / A)

Obwohl sich Greenwood als Thema das Rauschen vorgenommen hat, beginnt *Popcorn Superhet Receiver* nicht damit. Wir erleben in den ersten Momenten der Komposition eine sehr diatonische Angelegenheit, deren Analyse uns einen guten Einblick in die Harmonik Greenwoods abseits seines Hintergrunds als Gitarrist einer Rockband geben kann.

Die Einleitung dieses ersten Teils gestaltet Greenwood als eine grosse harmonische Fläche, in welcher kein klares Metrum spürbar ist. Greenwood lässt Anfangstöne mittels sehr detaillierter Synkopen verschwimmen und fährt fast ausschliesslich in Glissandi von Ton zu Ton. Dieser erste Teil lässt sich in zwei sich sehr ähnliche Tonfelder einteilen (ABB. 5). So beginnt Greenwood das Stück in einem Tonfeld der akustischen Reihe über C. In einem grossen Crescendo (*Popcorn Superhet Receiver*: TAKT 1) wird uns hier das komplette Tonfeld mit einem weiten Ambitus im Tutti gesetzt von C in den Kontrabässen bis E'' in den ersten drei Geigen präsentiert. Spannend ist hier die Aufteilung des Akkords in zwei pentatonische Felder einer C-Dur-Pentatonik am Rande des Ambitus (ABB. 5 – AKKORD 1; blau). So schälen sich die für das Tonfeld ausschlaggebenden Töne Fis und B nur in den Mittelstimmen bei den Bratschen quasi als übermässigen Akkord über D heraus (*schwarz*).

Aufgrund dieser senkrechten harmonischen Symmetrie erreicht Greenwood ein äusserts volles Spektrum und vermag es dabei nahe zueinanderstehende Dissonanzen zu vermeiden, sodass sich ein äusserst ausgewogener und wohliger Akkord bildet.

Das Deuten des ersten Akkordes in der akustischen Skala über C scheint sich hier aber als Trugschluss herauszustellen. Zwar bewegt sich Greenwood in den folgenden Takten noch immer im gleichen Tonfeld, doch können wir schnell feststellen, dass der Ton C nicht unbedingt als Grundton verstanden werden muss. Viel mehr lässt sich über die langsam diatonisch fallenden Geigen (Takte 3 bis und mit 6) kurz ein Tonales Feld über G wahrnehmen. So würde ich eher behaupten, dass, auch wenn es sich beim ersten Akkord um einen Akkord mit Tonmaterial der akustischen Skala über C handelt, dieser eher als Subdominante in einem Feld um G in melodisch Moll gedeutet werden kann. Diese Tonalität bestätigt sich spätestens im letzten Achtel von Takt fünf, als die letzten drei Geigen (1-3) den Halteton C verlassen, auf B herunter glissandieren und somit einen G-Moll-Akkord mit Sekunde im Bass bilden (ABB. 6; rote Markierung).

Auch dieses Gefühl wird jedoch schnell wieder relativiert, denn die Tonalität der Geigen wird in eine neue Perspektive gesetzt, als die Bratschen und Celli wieder einsetzen. Deren Akkord (ABB. 5:

Akkord: 1 (Takt 1)

2 (Takt 7)

3 (Takt 11)

4 (Takt 15)

5 (Takt 25)

ABB. 5 Die beiden Harmonischen Tonfelder von A (Takt 1 - 29) – erstes Tonfeld Akkord 1-3 zweites Tonfeld 4-5

ABB. 6 Geigenpart Takt 3 - 7

*Akkord 2; blau*) ist hier nämlich ein Nonenakkord über D mit kleiner Sept, kleiner None aber fehlender Quinte, welche wiederum in Geigen 16-18 zu finden ist (ABB. 5: *Akkord 2; schwarz*). So wird die Tonalität erneut um eine Quarte herunter nach Dur-Moll über D verschoben. Hier lässt sich also eine gewisse Regelmässigkeit erkennen und so müsste der nächste folgende Schwerpunkt wohl wieder eine Quarte tiefer um A im selben stets anders deutbaren Tonfeld mit gleichbleibenden Tonmaterial liegen. Genau dies erfüllt Greenwood schliesslich in der zweiten Hälfte von Takt 10. Er endet hier in einem Akkord über A, welchen er in einer Terzschichtung von A bis G" setzt (ABB. 5: *Akkord 3*). Wieder ist hier interessant, dass Greenwood die ausschlaggebenden Töne B und Fis in die Mitte des Akkordes setzt (*schwarz*) und die pentatonischen Felder am Rand des Akkordes etabliert (*blau*).

Greenwood lässt diesen schliesslich mit einer raffinierten Spieltechnik ausklingen. Dabei schreibt er – gleichzeitig zu einem Decrescendo – Triller in den Bratschen und Geigen, welche aus dem bisherig gespielten und dem nächsten oder übernächsten Ton des bereits erwähnten Tonfeldes bestehen. Diese frant er mittels kontrollierter Aleatorik, einem Begriff, der Witold Lutoslawski anzurechnen ist und auf welchen ich später noch kurz eingehen werde (SEITE 22), langsam aus. Greenwood schafft es so, innerhalb des Decrescendos die Energie trotzdem nochmal anschwellen zu lassen (ABB. 7).

In den folgenden 13 Takten (TAKTE 15-27) findet eine strukturelle Wiederholung des bisher Gehörten aber eine erste Änderung des zu Grunde liegenden Tonmaterials statt. So hören wir in Takt 15 erneut den initiierten Tutti-Akkord, diesmal aber mit neuem Ambitus von d bis E" (ABB. 5: *Akkord 5*). Weiter fehlen uns nun die bisher geschlechtsgebenden Töne B und Fis. Das B ist dabei von einem H ersetzt worden. Wir befinden uns nun also vorerst in einem D-dorischen Tonfeld, welches sich wenige Takte später (TAKT 18: *Geigen 1-3 von D zu Cis*) als ein Tonfeld in D melodisch Moll bestätigt (ABB. 5: *Akkord 5*).

Hier lässt sich eine Parallele erkennen: Wenn wir die akustische Tonleiter als eine von melodisch Moll ausgehende aber von der Quarte aufwärts

gespielte Skala betrachten, können wir auch hier wieder den Schluss ziehen, uns in einem solchen Feld zu befinden. Greenwood hat also wieder einen Quartschritt abwärts gemacht – von C akustisch zu G akustisch; respektive G melodisch Moll zu D melodisch Moll. Diesmal findet diese Bewegung um eine Quarte abwärts nicht mehr nur innerhalb des bereits etablierten Tonfeldes statt, sondern auch im Makrobereich vom ersten (TAKTE 1 - 14) zum zweiten Spannungsbogen (TAKTE 15 - 29). So verschiebt Greenwood nun das ganze Tonfeld um eine Quarte. Diese Rückung ist aber nicht ganz so offensichtlich, weil wir den Schritt aus der Terzschichtung über A bei Takt 14 hin zum neuen Feld D aufgrund des Quintfalls im Bass schon fast als dominantisch wahrnehmen.

Weil Greenwood in diesem Durchgang den Beginn in der entsprechenden akustischen Skala vermeidet, findet hier nicht mehr die gleiche harmonische Senkung um eine Quarte in den Geigen statt wie in Takten 3 bis 6. Greenwood befindet sich bereits im ersten Akkord dieser Wiederholung auf der entsprechenden Stufe und braucht nur noch auf den Akkord über A zurückzufallen. Auch dieses Mal ist jener Akkord wieder im tonfeldeigenen Material gesetzt und fasert mit derselben Spieltechnik aus (TAKT 25-27). Im Moment dieses Ausfaserns beginnen die Streicher mit dem Auffächern eines Vierteltonclusters mit Ambitus C-C" und so läutet Greenwood eine Exposition mittels verschiedenster Strukturen des Rauschens ein, die ich in den nächsten Zeilen erläutern möchte.

## Part I (B' bis A')

Ab Ziffer A erfahren wir die im Vorwort zur Partitur erwähnte Erforschung mikrotonaler Cluster Greenwoods. Er bezieht sich dabei stark auf sein Vorbild Krzysztof Penderecki. Tatsächlich sind die Ähnlichkeiten mit Werken Pendereckis, wie *Threnodie für die Opfer Hiroshimas* oder *Polymorphia* nicht zu übersehen.

So baut Greenwood seine Cluster und deren Bewegungen sehr ähnlich wie Penderecki auf, was beispielsweise in den Takten 37 und 41 evident wird. So hören wir in Pendereckis Stück etwa bei

1/8 trill \*

tr

16-18

\* 1/8 trill: the principal note is sporadically interrupted by the designated trill note at about 1/8 the frequency of a normal trill, but irregular. The effect is intentionally random.

1:45 einen einzelnen Ton unisono von 10 Streichern gespielt. Dieser fächert sich zu einem Cluster auf nur um kurz später wieder zusammenzufallen und beim ursprünglichen Ton landet. Greenwood adaptiert in den oben erwähnten Takten die Idee, dreht diese aber um, sodass der Cluster zu Beginn steht und mit Glissandi in einen gemeinsamen Ton – in *Popcorn Superhet Receiver* ist dieser bei dieser Spieltechnik jeweils ein Fis – zusammenfällt. Kurz später löst sich dieser Konsens wieder in den bisherigen Cluster auf (ABB. 8).

In den darauffolgenden Takten finden wir ähnliche Experimente des Komponisten, um verschiedene Klangfarben aus ebendiesem Cluster oder Variationen dessen herauszuholen: Greenwood bricht den Cluster hart ab und lässt in sofort wieder als Sforzato erklingen (TAKT 86); Er verteilt ihn dynamisch in den Streichern, mit abwechselnden Dynamiken (ZIFFER F) und lässt ihn als auskomponierten Shepard-Ton<sup>16</sup> in einer Orchestration, welche stark an Kompositionen von Alfred Schnittke erinnert, durch das Ensemble wandern (ZIFFER H).

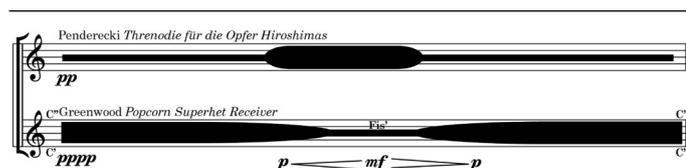


ABB. 8 Vergleich der Clusterstruktur Pendereckis und Greenwoods an zwei Beispielen

Spannend ist hier, wie Greenwood immer wieder, wie von ihm konzipiert, Erinnerungen an Melodien oder bereits Gehörtes durchsickern lässt oder diese in ernsten, lauten Cello-Tuttis herausproklamiert (TAKT 97). Motivisch und harmonisch erwähnenswert sind folgende Momente:

Kurz nach Greenwoods diatonischer Einführung lässt er den letzten Akkord in einem mikrotonalen Cluster verschwinden. Daraufhin folgt ein langer Teil, in welchem sich mit Celli und Bässen eine Harmoniewand dazu gesellt, die wie als Konglomerat aus Erinnerungsfetzen bereits gehörter Melodien – hier vielleicht die Sequenz zu Beginn des Stückes – aus dem (Motoren-)Rauschen erklingt. Mit ständigen Glissandi webt Greenwood hier ein Netz von sich permanent bewegenden Streichern, welches trotz eines ständigen auskomponierten Rauschens als äusserst harmonisch empfunden werden kann<sup>17</sup>.

Bei näherer Analyse der Harmonik in den Celli und Bässen wird schnell klar, dass dieses Netz nicht allzu kompliziert gestaltet ist und Greenwood lediglich eine lang andauernde Metamorphose kreiert, in welcher eine C-Pentatonik (ABB. 9) in eine um einen Tritonus verschobene Fis-Pentatonik und schliesslich in ein Fis-Dur Tonfeld wandert. Dieses Modulieren hin zum Tritonus des ursprünglichen Tonfeldes wird aufgrund des Intervalls und der ständigen Glissandi in sowohl Celli als auch Bässen weder als Sinken

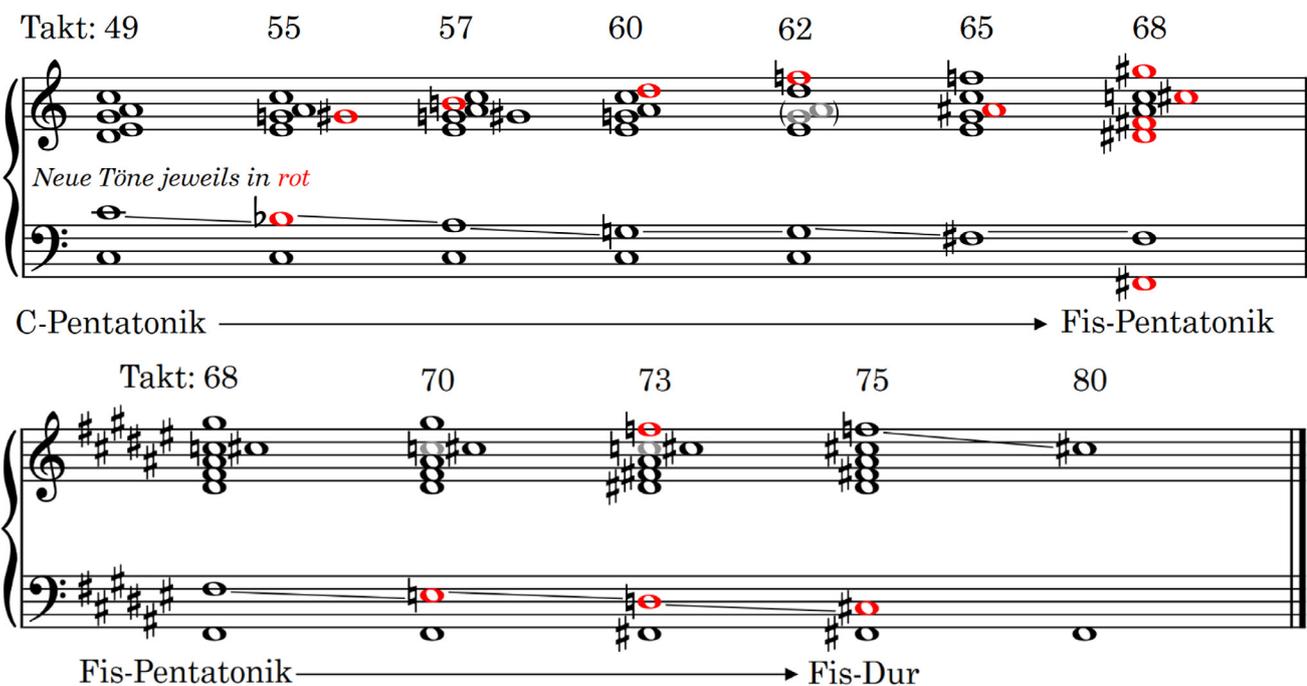


ABB. 9 Zusammenfassung des Tonmaterials der oben erwähnten Stelle in gekennzeichneten Takten. Grau sind Noten, wenn der Ausgangston aufgrund eines Glissandos oder Decrescendos nicht oder nicht mehr klar wahrnehmbar ist.

16 Vom Psychologen Roger N. Shepard konzipiert handelt es sich bei Shepard-Tönen/Shepard-Skalen um eine akustische Illusion aus ansteigenden oder abfallenden Sinustönen. Diese schwellen zyklisch versetzt ab und an, sodass sie sich ständig ablösen. Dabei entsteht das Gefühl einer stetig ansteigenden/abfallenden Skala, welche niemals die Grenze des eigenen Hörens verlässt. <https://web.archive.org/web/20070313085642/http://ccat.sas.upenn.edu/music/music55/sept16.html>

17 Ich beziehe mich hier auf die Version von Popcorn Superhet Receiver welche 2005 von Faber Music veröffentlicht wurde. In neueren Aufnahmen des Stückes wurde dieser Teil (Takt 42 bis 85) von Greenwood überholt (beispielsweise im gemeinsamen Album mit Penderecki hörbar). Grund für meine Verwendung dieser Version ist, weil dieser Part in There Will Be Blood vorkommt.

noch als Anstieg empfunden. Das in diesen Takten entstandene Spannungsgefühl ist also weniger der Modulation zu verdanken, sondern eher dem stetigen Ansteigen des zweiten Cellos, welches sich erst innerhalb der C-Pentatonik heraufarbeitet, dann den ursprünglichen Ambitus durchsticht und sich in immer extremeren Lagen schon fast schreiend behauptet. Greenwood führt uns hier wie in Zeitlupe durch Honig watend in den nächsten Abschnitt.

Wenige Takte später stellt Greenwood dann ein neues Thema vor (ABB. 10 & **B<sup>4</sup>**: PSR TAKT 97 – 105). Dabei beschränkt er sich in dessen Instrumentation nicht mehr nur auf die tiefen Streicher, sondern lässt dieses vom Tutti in ständigen Crescendi von Pianissimo zu einem im letzten Moment ausufernden Fortissimo erklingen. Greenwood benutzt hier auf sowohl rhythmischer und tonaler Ebene konsequent ein relativ simples Regelwerk. Dabei findet rhythmisch, durch ein Verkürzen des jeweils nächsten Tons um einen Achtel, ein auskomponiertes Accelerando statt und auf der tonalen Ebene eine Vergrößerung des Intervals zum nächsten Ton um jeweils einen Viertelton. Trotz des seriellen Aufbaus dieses Teils ist meiner Meinung nach ein Tonales Zentrum zu erahnen. So meine ich, eine HTGT-Skala zu hören, wenn ich vom Mikrotonalen abzusehen versuche (ABB. 10: *unteres System und Akkord rechts*).

Dabei entsteht in der unteren Lage ein Dreitonkonstrukt aus C, Dis und F (ABB. 10; *schwarz*) und in der oberen Lage ein vermindert kleiner Septakkord (*blau*), dieser Akkord deckt dabei die ganze Skala ab<sup>18</sup>. Wir finden das gleiche Motiv einige Takte später wieder in den tiefen Streichern (TAKT 121), wo es einen wesentlichen Beitrag zur Steigerung dieses Teils beiträgt.

Bei *Ziffer E* wird neben einem anhaltenden Cluster zum ersten Mal ein klassisch tonales Zentrum etabliert. So schreibt Greenwood hier eine sehr ausdrucksstarke Melodie im zweiten Cello solo gespielt (TAKTE 106 – 117), dieses bestätigt uns hier mit dem dazukommenden Bass in G (TAKT 107) eine kurze Sequenz in G-Dur. Wenn man nun den letzten Ton im Solo, das Gis, als As uminterpretiert, wird damit eine Dominante in c-Moll ersichtlich. Die Auflösung derer findet zwar nicht per se tonal statt, doch trotzdem kann hier eine gewisse Auflösung empfunden werden, wenn Greenwood schliesslich in einen Vierteltoncluster über ebendiesem C auflöst (**B<sup>6</sup>**: PSR – TAKT 118 *und folgende*). Meiner Meinung nach trägt dies auch weiter zur Intensivität der subjektiven Wahrnehmung des folgenden Clusters bei. So höre ich hier eigentlich denselben Cluster wie bisher, nehme diesen, aufgrund des zuvor erklingenden Tonmaterials, welches eine Moll-Tonart als Auflösung erwarten lässt, nun aber dunkler und ernster wahr. Greenwood trägt dieser Spannung weiter bei, indem er im folgenden Teil diesen Cluster langsam in der Tonhöhe auf seinen dynamischen Höhepunkt hochwandern lässt, bis dieser in Takt 172 seinen Höhepunkt erreicht und hart abbricht. Weiter erhöht er die Intensität nochmal, indem er die tiefen Streicher das vorher beschriebene Vierteltonmotiv aus **B<sup>4</sup>** (PSR TAKT 97 – 105) spielen lässt, welches in sich auch eine Steigerung in sowohl Tempo, Dynamik und Ambitus durchläuft.

18 Ich lasse hier den Ton Cis (in Greenwoods Partitur als um einen Viertelton erhöhtes C geschrieben), welcher die Interpretation einer HTGT-Skala über C stört, bewusst aus der Diskussion. Ich glaube, dass vor Allem der von mir erwähnte Akkord gehört wird und jener Ton noch als Durchgang in der anfänglichen Etablierung des Motivs verstanden werden kann; deshalb nicht das Erkennen eines HTGT-Feldes stört.

ABB. 10

ABB. 11 A' (Takt 143 – 180)

Kurz vor Ende des ersten Teils ertönen erneut dieselben Akkorde, wie wir sie in der Einleitung gehört haben (**A'**: TAKTE 143 – 170). Wir befinden uns zeitlich in der Hälfte des ganzen Werkes. Greenwood lässt hier auf den bisher letzten, fünften Akkord neues harmonisches Material folgen. So hören wir (TAKTE 171 – 176) zweimal eine Brechung desselben Tonmaterials (ABB. 11: *Neue Harmonik Takt 172 – 180*), wobei lediglich die Setzung der Stimmen und nicht das eigentliche Tonmaterial ändert. Dieser Akkord lässt sich nicht mehr in einer bestimmten Skala beschreiben. Vielmehr ist hier eine Schichtung von vier verschiedenen Dreiklängen (von Unten: H-Dur (ABB. 11: *Schwarz*), G-Dur (*Grün*), D-Dur (*Blau*) erst mit Fis dann A im Bass, C-Moll (*Rot*) erst mit Es dann C im Bass) zu beobachten, welche von Greenwood in den verschiedenen Sektionen herumgeschoben werden. Theoretisch liesse sich hier also von einem Tonfeld von C-Dorisch mit erhöhter Quarte sprechen. Greenwood endet schliesslich wieder in der Auflösung auf Akkord 3, dem letzten Akkord des ersten Tonfeldes.

## Part I in *There Will Be Blood*

Cue 01: Prolog [00:00:00 – 00:14:00]

*Popcorn Superhet Receiver* nimmt bereits in den ersten Sekunden von *There Will Be Blood* eine wichtige Rolle ein. So hören wir, bevor wir überhaupt irgendein Bild sehen, schon bei den Logos des Filmes einen unheilverkündenden Streichercluster. Diesen erkennen wir kurz später als eine Variation von Part I – spezifischer **B**<sup>1</sup> (PSR: TAKTE 30 – 41) – aus *Popcorn Superhet Receiver*. Fast schon wie ein heranfliegender Insektenschwarm oder eine akustische Manifestation flimmernder Luft über sengend heissem Boden untermalt, respektive übermalt der Cluster hier den Titel [00:00:30] und ruft im Zuschauer eine beklemmende Erwartung hervor. Anderson spielt hier gekonnt mit dem Klischee atonaler Musik im Film. So sind wir als Zuschauer über die Filmgeschichte gewissermassen konditioniert, atonale Musik mit Unheil und Horror zu verknüpfen.

Kurze Zeit später zieht sich der Cluster wie in Teil **B**<sup>1</sup> (PSR: TAKT 30 – 41) auf einen einzelnen Ton zusammen und gleichzeitig vernehmen wir mit einer langsamen Blende aus schwarz das erste Bild [00:00:43]. Wir sehen die Prärie Amerikas und im darauf folgenden Bild unseren Protagonisten Daniel Plainview, wie er gerade in einer Mine nach Silber gräbt.

Dieser Cluster als Insektenschwarm scheint hier, wenn wir den Ausgang des Filmes kennen, fast schon sinnbildlich für den Kapitalismus zu stehen, welcher wie eine biblische Heuschreckenplage über Amerika herfällt. All diese einzelnen Insekten vereinen sich schliesslich in einer Manifestation respektive einem Ton: Daniel Plainview.

Cue 02 & 03: Prolog II [00:05:54 – 00:12:44]

[00:05:54]: Wir sehen Plainview, der sich gerade bei einem Sturz schwer verletzt hat, wie er sich aufrafft und sich langsam den Minenschacht hochbemüht. Er kriecht mühsam zurück zur Zivilisation, wo er sein neu gefundenes Silber zum Verkauf bietet. Dazu hören wir denselben Cluster und dessen «Auflösung» in einen Ton wie bisher. Wieder verbinden Anderson und Greenwood das Finden auf einem einzelnen Ton mit demselben Bild der amerikanischen Prärie, diesmal findet gemeinsam mit den Glissandi ein Kameranachschwenk statt, der in der gleichen Einstellung endet. In der Deutung des musikalischen Kontexts geschieht meiner Meinung nach nun aber ein subtiler Shift. Weg von der unheilvollen Stimmung, hin zur Getriebenheit Plainviews. Trotz unglaublicher Schmerzen zwingt dieser sich durch den Dreck. Nicht wie bisher schreitet die Musik nun weiter voran, über die bereits etablierten Takte hinaus. Mit einem Zeitsprung befinden wir uns nun in der Zeit der Ölsuche.

[00:07:06]: Erneut schneidet Anderson mittels einer Blende zum nächsten Geschehen. Wir folgen der Kamera mit einer langsamen Bewegung zu einem Schacht und schauen herunter ins Loch, wo nach dem schwarzen Gold gegraben wird. Mit demselben Schwenk setzen nun die Celli ein, wie wir sie in Teil **B**<sup>2</sup> (PSR: TAKT 42 – 85) von *Popcorn Superhet Receiver* hören. Mit Ausnahme des **A**-Teils (PSR: TAKT 1 – 29) schreiten wir also gerade chronologisch im Stück voran. Mit dem C-Dur-Akkord sind wir unten beim schwarzen Gold und sehen Plainview und einem seiner Mitarbeitenden zu, wie sie erschöpft danach graben. Obwohl hier scheinbar immenser Reichtum gefördert wird, suggeriert uns die Musik mit ihren Clustern noch dasselbe Unheil und dieselbe Getriebenheit Plainviews, welcher sich in den Dämpfen beinahe bis zur Ohnmacht arbeitet. Trotzdem vernehmen wir mit Teil **B**<sup>2</sup> ein subtiles Aufhellen der Tonalität. Die ständigen Abwärtsglissandi in den Celli, welche sich trotzdem mühsam in immer höhere Register schrauben, unterstützen hierbei das ständige Graben immer tieferer Bohrlöcher.

Die Steigerung in der Instrumentation trägt weiter zu einer erhöhten Anspannung und Erwartung der Zuschauer bei und nimmt nun nach und nach zu. So findet in *Popcorn Superhet Receiver* hier wie bereits analysiert nun auch die langsame Modulation zur tritonusverwandten Tonart Fis-Dur statt. Andersons und Greenwoods musikalische Setzung hier als *Underscoring* zu bezeichnen, ist hier ein klares *Understatement*, auch wenn die Musik gewissermaßen eine illustrierende Rolle übernimmt. Die Musik unterstützt die Bilder nicht nur, sie deutet diese emotional stark um. Von *Overscoring* zu sprechen ist also nicht unbedingt falsch. Die ganze Szene bis [00:09:35] führt auf einen Punkt hin: Den Moment, in welchem Plainview zum ersten Mal auf Öl stösst.

Wenige Sekunden später [00:09:55] setzt die Musik erneut ein. Immer noch schreiten wir chronologisch durch den ersten Teil *Popcorn Superhet Receivers* und befinden uns nun in Teil **B**<sup>3</sup> (PSR: TAKT 86 – 96). Hier findet eine erste Abweichung von der ursprünglichen Version des Stücks statt. Das Timing wird hier subtil gestreckt, abgestimmt auf den Schnitt. So wird der Haltetakt in Takt 94 beispielsweise ungefähr um das Doppelte verlängert. Fast schon als Mickey-Mousing könnte man die Musik beim Herausziehen des Bohrkopfs und den damit verbundenen Hin- und Herbewegungen des Arbeiters bezeichnen. Wir hören hier das aufsteigende Vierteltonmotiv von **B**<sup>4</sup> (PSR: TAKT 97 - 105).

Der Teil endet in einem grossen uns mittlerweile bekannten Glissando, als sich dieser Bohrkopf ölgetränkt aus dem Boden löst. Die tragische, doch nun auch triumphierende Cellomelodie bei **B**<sup>5</sup> (PSR: TAKT 106 - 117) auf der Dominante des folgenden Vierteltonclusters über C (TAKT 118) begleitet Plainviews Erfolg, endlich Öl gefunden zu haben. Obwohl wir emotional mitfühlen und diesen Fund gewissermaßen auch als Erfolg verbuchen, sitzt uns die akustische Trockenheit und Unerbittlichkeit der Musik stets im Nacken und lässt uns die Erfolge nicht geniessen. Wir konzentrieren uns nicht auf den beschwingten **Ölsucher**, sondern auf dessen Qual, auf das allein gelassene Kind [00:11:34] oder die unangenehmen Umstände der Arbeit und Lokalität.

Anderson bemerkt zum Stück *Popcorn Superhet Receiver*: « [Greenwood] in his mad kind of way was trying to write a piece that was essentially trying to be a vacuum that never really went off [...] I remember we were working so closely with this music that he'd written and we would stop and we would go to eat

lunch and we were convinced that we still left the computers on. [...] That it was still playing and just keep buzzing on in our heads.»<sup>19</sup> Dieses Gefühl des nie endenden Tons/Geräuschs/Clusters ist auch in dieser Anfangssequenz zu spüren. Nicht nur gliedern sich jegliche Geräusche, wie das Knarren der Balken, das Grillenzirpen, das Abbrennen einer Zündschnur oder das Schreien eines Kindes unglaublich gut in diese Art von Musik ein, vielmehr wird jedes subtilste Geräusch so zu einem möglichen Musikcue, auch wenn keine Musik spielt. Anderson und Greenwood rufen in uns das angespannte Gefühl hervor, dass wir etwas verpassen könnten, auch wenn wir nur kurz weghören oder unaufmerksam sind.

[00:11:56] Nun beginnt das Ausschöpfen der neu entdeckten Quelle, langsam wird Kessel nach Kessel des schwarzen Golds gefördert. In einer Montage hören wir nun Teil **B**<sup>6</sup> (PSR: TAKT 118 – 142) und die Anspannung bleibt hoch. In diesem Teil schrauben sich wie in der Analyse bereits beschrieben Vierteltoncluster verteilt auf alle Streicher ausser den Bässen langsam und sich ständig abwechselnd hoch. Wieder könnten wir von einer Art Mickey-Mousing reden, denn Anderson setzt hier das Ausleeren der Kessel perfekt auf die ausufernden Streicherswells. Dazu gesellt sich dann auch noch das Motiv aus **B**<sup>3</sup> (PSR: TAKT 86 – 96). Dessen Einsatz ist begleitet von der letzten Zärtlichkeit, die der Vater seinem Kind zeigt, er streicht ihm Öl auf die Stirn. Die kleine Geste bekommt so einen sehr bitteren Unterton.

Während Plainview mit diesem Vater unten im Bohrloch Öl in die Kessel füllt, schrauben sich die Cluster weiter erbarmungslos hoch. Anderson wendet, damit auch in diesem Moment nochmal ein neuer Spannungsbogen entstehen kann, hier einen kleinen Trick in der Filmmischung an. So dimmt er die Musik bei [00:12:15] ganz leicht, als er ins Bohrloch schneidet. Gleichzeitig wird die laute Maschinerie, die bisher zu hören war und sich stimmig zu den Clustern gesellte, plötzlich abgeschnitten. Es entsteht so für kurze Zeit ein Vakuum, obwohl wir uns musikalisch mitten in der Steigerung von **B**<sup>6</sup> befinden. Wir verbinden die Musik nun nicht mehr mit der allgemeinen Situation, sondern empfinden sie jetzt neu als *Under-score* und erahnen, dass wohl bald etwas passieren muss. Anderson erfüllt uns diesen Wunsch gewissermaßen und baut langsam die Spannung auf, bis er uns den Teppich unter den Füßen wegreisst und uns für einen kurzen Moment mit der Stille des Präriewindes allein lässt [00:12:46]. Die Stille währt nur

19 Interview mit Paul Thomas Anderson bei 92nd Street Y – TC: 27:38 <https://www.youtube.com/watch?v=9bcUQhWmVRo>

kurz, denn Anderson bestätigt uns wenige Frames später den Titel des Filmes: Ein Balken löst sich und tötet den Vater von H.W.

In den ersten dreizehn Minuten des Filmes beweist uns Anderson, wie er mit grosser Finesse im Schnitt, Handlung und Musik zu vereinen vermag. Das ganze Statement des Prologs steht in starkem Kontrast zur Westernromantik, die wir kennen, und dabei ist die Musik Greenwoods absolut ausschlaggebend. Sie erzählt uns nicht nur die Hitze und die grauenhaften Arbeitsbedingungen, sondern macht klar, dass wir hier nichts Romantisierendes erleben werden. Sie erzählt von einer tiefen Ungerechtigkeit, menschlichem Egoismus und Getriebenheit. Anderson etabliert hier also nicht nur eine einnehmende Stimmung für eine längere Filmsequenz, sondern auch ein musikalisches Motiv, welches uns stets an die Symbolkraft dieses Anfangs erinnert: Plainview lässt sich von nichts und niemandem abbringen.

Cue 18: Plainview wird misstrauisch und ermordet Henry [01:39:16 – 01:48:42]

Eben diese Thematik wird in der Sequenz von Henrys Tod und den vorausgehenden Minuten sehr ersichtlich. Henrys Betrug ist aufgefliegen und Plainview hat ihn dabei ertappt. Als der falsche Bruder versucht, um sein Leben zu betteln, erschießt Plainview diesen und schaut ihm kühl beim Sterben zu. In genau diesem Moment hören wir wieder den Insektenschwarm der Streicher anschwellen. Die wurde uns sogar bereits früher angekündigt, als Daniel Plainview mit Henry nach dem Verlegen der Pipeline und dem abgeschlossenen Vertrag mit *Union Oil* am Strand ein Bad nimmt. Er erwähnt in einer für uns untypisch fröhlichen Art das Haus aus ihrer Kindheit und scherzt, dass er Frauen zum «Peachtree Dance» begleiten wolle. Henry scheint davon komplett kaltgelassen und wir erkennen in Daniel Plainviews Gesicht nunmehr wieder Misstrauen. Im Hintergrund des Gesprächs schleichen sich nun langsam dieselben Geigenmelodien hervor, wie wir sie vorher beim Baden vernommen haben. Es handelt sich dabei um eines von Greenwoods früheren Werken: *Smear* aus dem Jahre 2003. Unschwer ist hier die Ähnlichkeit zu *Popcorn Superhet Receiver* zu erkennen. So fühlen wir uns instrumental an die Cellosequenz bei **B<sup>2</sup>** (PSR: TAKT 42 – 85) und harmonisch an **B<sup>5</sup>** (PSR: TAKT 106 – 117) erinnert, würden wir die stetig begleitenden Cluster wegdenken. Ein essenzieller Unterschied findet sich bei *Smear* vor allem in der kleineren kammermusikalischen Instrumentierung. Ausserdem finden

wir auch hier die Verwendung der Ondes Martenot, welche im restlichen «Original Score» von Greenwood eine wichtige Rolle übernimmt (mehr dazu auf SEITE 27). Wir sind nahe bei Plainview und bekommen den weiteren Zerfall seines Vertrauens in Zeitraffer mit. Weiter spannend ist auch die Bildsprache Andersons, die zusammen mit der Musik von Greenwood Bände spricht. Speziell der Shot bei [01:41:35] (ABB. 12) zeigt uns klar die Dynamik zwischen den beiden auf: Daniel Plainview komplett im Sonnenlicht lässt Henry im Schatten gebeugt zurück und lässt im nächsten Shot symbolträchtig eine Welle über sich zusammenschlagen [01:42:08]. Er betrachtet von bedrohlichen Dissonanzen und Glissandi begleitet, wie Henry sich in einem Saloon betrinkt und sich mit Prostituierten vergnügt [01:42:18]. Die Sequenz findet schliesslich ihr Ende, als Plainview dämonenhaft aus dem Dunkeln schreitend den schlafenden Henry beobachtet, um diesen schliesslich zu wecken und zur Rede zu stellen [01:43:04].

Kurz nach dem Mord an Henry [01:45:21] hören wir wieder das altbekannte Motiv **B<sup>1</sup>** (PSR: TAKT 30 – 41). Die Parallelen zur Anfangssequenz in Musik sowie Bildmaterial sind dabei nicht zu übersehen. Erneut beobachten wir Plainview dabei, wie er mit einem Pickel gräbt. Dieses Mal findet sich das Glissando auf den Unisono-Ton Fis aber nicht mehr auf einem Landschaftsbild, sondern auf Plainview [01:46:28]. Dieser ist nun die Verkörperung der kapitalistischen Gewalt und des Misstrauens geworden. Plainview gräbt dieses Mal jedoch nicht nach Silber, sondern das Grab des vermeintlichen Bruders und begräbt dabei sinnbildlich auch seine Familie und Menschlichkeit mit. Das letzte Aufglühen ebendieser Menschlichkeit sehen wir, als Plainview das Tagebuch seines Bruders zu lesen beginnt und darin ein Bild von ihm findet. Wir befinden uns in der Musik nun bei **B<sup>2</sup>** (PSR: TAKT 42 – 85) und Plainview erlebt einen emotionalen Zusammenbruch, wohl ist er auch an H.W. erinnert, und die Celli singen das Klage lied Plainviews mit. Deren Tonalität drückt hier einen unbegreiflichen Schmerz aus, aus welchem wir abrupt herausgerissen werden, als William Bandy Plainview mit einem Tritt weckt, der an einen Pistolenschuss erinnert und mindestens so laut gemischt ist, wie der Pistolenschuss bei Henrys Ermordung.



ABB. 12

## Part IIa

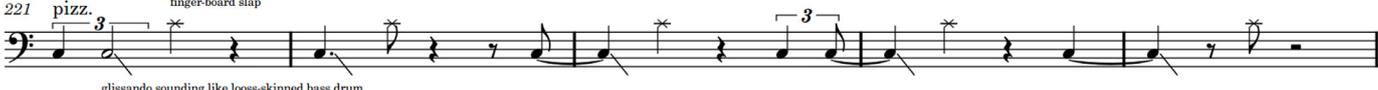
In Part IIa von *Popcorn Superhet Receiver* hören wir eine Überleitung in einen wesentlich rhythmischeren Teil von Greenwoods Werk. Neben einem in den Celli ausgeschriebenen langsamen Glissando oder vielmehr stetigen Absinkens in Vierteltönen, was wohl auch als eine Antwort auf die Vierteltonsteigerung von  $B^4$  (PSR: TAKT 97 – 105) verstanden werden kann, hören wir hier zudem eine mittels kontrollierter Aleatorik<sup>20</sup> notierte Variation des Vierteltonclusters über C. Greenwood verwendet diese Technik hier in den Geigen (ab ZIFFER I). Dabei bestimmt er relativ viele Parameter, so die Tonhöhe und Dynamik, auch schliesst er im Rhythmus vieles aus und lässt nur Sechzehntel und Viertel zu. Man könnte argumentieren, dass Greenwood diese Passage auch gerade so gut hätte ausschreiben können, doch macht Greenwoods Wahl grundsätzlich in pragmatischer Hinsicht Sinn, so erspart er sich einige Arbeit in Notation und Probearbeit und lässt gleichzeitig eine Unvorhersehbarkeit des Teils bestehen.

Greenwood bereitet hier den kontrastierenden Teil IIb von *Popcorn Superhet Receiver* vor. Er verwendet dabei einerseits bereits die Spieltechnik, in welcher er die Streicher mit Gitarrenplektrum ihre Saiten anschlagen lässt. Die oben beschriebene Aleatorik löst sich zudem langsam in jenes Achtel-Ostinato auf, welches im kommenden Teil das Fundament bilden wird.

Ebenfalls kündigt Greenwood hier in den Bässen den Backbeat an (PSR TAKT 221), welcher das Rückgrat von Part IIb bilden wird. Dabei fühlen wir uns stark an Drum Machines und Schlagzeugbeats erinnert. Die Spielanweisung Greenwoods lässt vermuten, dass er dabei an Ähnliches dachte (ABB 13). In Part IIa lässt er den Schwerpunkt des Beats der «Snare» (finger-board slap) und vor allem der «Bassdrum» noch offener, so bewegt er sich in der «Snare» zwischen synkopierter 2 und 3 und lässt die Bassdrum immer ein wenig früher erklingen. In Part IIb hingegen ist der Schwerpunkt des Beats öfter auf der 1 und der 3. Doch auch dort löst Greenwood diese Klarheit immer wieder auf.

20 Zur Erklärung dieses Begriffs ziehe ich hier folgendes Zitat bei: «In seinen Partituren gibt er [Witold Lutosławski] hierbei innerhalb von kurzen, Bausteinen gleichenden Segmenten wesentliche Elemente wie Tonhöhen, den Rahmen, in dem sich das Tempo bewegen soll, oder die Artikulation vor. Andere Elemente aber wie die exakte Wahl des Tempos, die Dauer von Pausen oder die Anzahl von Wiederholungen bleiben den Ausführenden überlassen. Vor allem wenn mehrere solcher Bausteine übereinandergeschichtet sind, wird jede rhythmisch-metrische Eindeutigkeit aufgehoben und es entstehen Klangkomplexe von faszinierender Farbigkeit und Intensität. Der Ablauf eines Werkes folgt dabei aber immer dem Gestaltungswillen des Komponisten, nur Details variieren von Aufführung zu Aufführung.» - Rülke, D. V. (15. 8 2013). Berliner Festspiele - Musikfest. Symphonieorchester des Bayrischen Rundfunks - Witold Lutosławski - Bela Bartock, S. S.11-12.

Part IIa  
221 pizz. finger-board slap  
glissando sounding like loose-skinned bass drum



Part IIb  
232 pizz. as before  
f etc.



ABB. 13

## Part IIb

	Takte	Ereignis
Exposition	232 – 245	Einleitung Thema
	245 – 248	Überleitung mit motivischem Tonmaterial
Durchführung	249 – 259	Erweiterte Polyphonie in Melodieinstrumenten mit etabliertem Material
	260 – 272	Rekapitulation Thema in Bässen; Auflösung der Beatstruktur; «Spiegel» in Geige 1 ( <i>arco</i> )
	273 – 284	Überleitung; Vereinfachung Polyphonie
Coda	285 – Ende	Ende in Beschränkung auf etablierte Rhythmik; Variation des Bartokpizz. Elements

Part IIb kann im Aufbau mit einer Invention<sup>21</sup> verglichen werden, so finden wir zu Beginn eine Exposition eines Themas, welches von Geigen 1,3 und 5 gespielt wird (TAKT 232 BIS ZIFFER K), und danach eine Durchführung ebendieses Themas in verschiedenen Fragmenten und Variationen. Diese Durchführung zeichnet sich weiter durch eine ausweitete Polyphonie aus. So laufen ab *Ziffer K* die bisherig in unisono gehaltenen Geigen in einzelnen Fragmenten des Themas auseinander und schliesslich gesellt sich auch die Grundrhythmus gebende Bassfraktion mit einem Rezitieren des eingeführten Themas hinzu. Die Rekapitulation des etablierten melodischen Materials lässt Greenwood jedoch weg. Stattdessen findet der Part IIb sein Ende in einer Wiederfindung des Tuttis auf dem etablierten rhythmischen Material und seinen Spieltechniken.

Der zweite «Hauptteil» von *Popcorn Superhet Receiver* ist im Grundgerüst sehr rhythmisch und perkussiv, Greenwoods Hintergrund als Gitarrist in einer Popband scheint hier durchzuschimmern. Evident hierfür ist beispielsweise die Spieltechnik in allen Geigen, Bratschen und Celli, welche während des ganzen Teils ein Achtel-Ostinato spielen. Dies jeweils mit einem Gitarrenplektrum. Mit Ausnahme der Bässe und Geigen 1,3 und 5 beschränken sich alle Instrumente auf jene Spieltechnik.

Weiter schreibt Greenwood im Vorwort des Stückes: «I understood that two octaves of quarter-tones would produce white noise, and wanted to start from there, treating it like a big block to carve up and distort. [...] We also tried out rhythmic material based on this cluster of tones. It's aim was to reproduce

234 (♩ = 160) pizz (with plectrum)

240

ABB. 14

21 Den Begriff der Invention benutze ich hier nicht strikt in seiner Definition nach der Formenlehre aus dem Barock. Vielmehr soll er dazu dienen, eine ungefähre dramaturgische Struktur des Teils aufzuzeigen und seinen einzelnen Unter-  
teilungen grobe Bezeichnungen zusprechen zu können.

the sounds of an electronic drum machine (which, in their early days, also built sounds from white noise). It didn't work at all: The players would have had to play at exactly the same dynamic as one another, and for every beat, to reproduce the sound of electronic high-hats and snare drums. But the failure of this idea showed the way forward. I started to enjoy these 'mistakes' [...]»<sup>22</sup> Auch hier wird die Herkunft seiner Arbeit klar. So hatten Radiohead Ende der Neunziger-Jahre auf ihrem Album «Kid A» damit begonnen, eben solche Drum Machines in ihre Musik einzubringen. Zu behaupten, dass dieser Weg von Pop zu zeitgenössischer Klassik bei Greenwood lediglich eine Einbahnstrasse sei, ist aber falsch. So hören wir im Song «Burn The Witch» aus Radioheads Album «A Moon shaped Pool» von 2015 wieder dieselbe Spieltechnik, wie wir sie in diesem Teil in den Streichern präsentiert bekommen, hier weiter mit ebenjenen Drum Machines gepaart.

Beim Hören des zweiten Teils von *Popcorn Superhet Receiver* wird schnell klar, dass wir uns hier in einem Teil befinden, der sich sehr stark vom ersten unterscheidet und vorhergehendes kontrastiert. Keine langen Flächen oder Clusters sind zu hören, Glissandos sind lauten Pizzicato- und Staccato-Melodien gewichen und die im ersten Teil nur teilweise ersichtlich Polyphonie Greenwoods wird in den Mittelpunkt gerückt.

Greenwood etabliert bereits in Teil IIa die rhythmische Grundlage des Stückes und behält diese im ganzen Teil IIb bei. Neu kommt nun eine gewissermassen atonale Melodie in den Geigen hinzu (ABB. 14).

22 Mitschrift zu *Popcorn Superhet Receiver* – Faber Music 2005; ISBN10: 0-571-52204-1

Diese Melodie spannt sich in zwei Hauptteilen über 12 Takte, welche wiederum in zwei Hälften aufgeteilt einen Vordersatz und Nachsatz bilden. Zwar kann diese Melodie nicht strukturell oder harmonisch als Periode bezeichnet werden, doch im dramaturgischen Aufbau des Motivs meine ich eine Ähnlichkeit mit jenem einer Solchen zu erkennen. So etabliert Greenwood in den ersten zwei Takten ein kurzes pentatonisches Motiv auf Grundton G (ABB. 14; *Markierung blau*). Wir verlassen diese Pentatonik jedoch sofort und Greenwood weitet die Harmonik im Verlauf der nächsten zwölf Takte auf ein Zwölftonfeld aus. In der Hälfte wiederholt Greenwood das eben gehörte Thema und variiert dieses (ABB. 14; *Markierung grau*). Harmonisch lässt sich im Vordersatz zwar kein offenes Ende erkennen, doch lässt uns Greenwood hier noch nicht ein klares Ende der Melodie verstehen, wo er doch mit dem Schlussston gleich die Wiederholung des eben erwähnten Motivs und damit den Nachsatz lostritt. In der zweiten Hälfte dieses Nachsatzes findet nun eine Variation des tonalen Materials statt, während die Rhythmik zunächst gleich bleibt. Greenwood arbeitet hier mit Synkopen zur Begleitung in den Bässen, welche sich meistens auf «Backbeats» beschränkt, das heisst Bartok-Pizzicati auf die Drei. Der Nachsatz kann bei Greenwood klar als abschliessend empfunden werden, so setzt Greenwood chromatisch einen Schlusspunkt wieder zurück auf G – nun eine Oktave Höher – und kommt gleichzeitig auf der «Bassdrum» respektive der Eins des Beats an (ABB. 14; *Markierung orange*).

Nun folgt eine «Durchführung» des gehörten Materials (*ab* TAKT 249). Die bisher unisono spielenden Melodieinstrumente laufen nun auseinander und rezitieren verschiedene Elemente des eingeführten Themas. Das Rückgrat des Beats in den Bässen bleibt dabei aber vorerst bestehen, löst sich aber schliesslich auch auf (ZIFFER L *bis* TAKT 272), um in ein Rezitieren des kompletten Hauptthemas zu wechseln. In Ziffer L erwähnenswert ist weiter ein Wechsel der Spieltechnik in den ersten Geigen, die von pizzicato auf arco umsteigen. Dabei spielen sie das Thema als lose interpretierbaren Spiegel. Lose interpretierbar, weil die Bewegung jeweils in der gegenteiligen Richtung des Hauptthemas verläuft, Greenwood sich aber nicht konsequent an die gleichen Intervalle hält. Das Ergebnis ist aber sehr nahe an einem konsequenten Spiegel.

Nach einer kurzen Überleitung und Vereinfachung der Polyphonie – die Geigen 1,3,5 und 7 bis 9 sind nun wieder Unisono und die anderen Streicher ver-

lassen das Melodiematerial zugunsten des Achte-lostinatos – finden wir uns schliesslich in der Coda des Stückes. Hier ist kein Melodiematerial mehr zu hören und Greenwood lässt das ganze Ensemble auf der dem Teil zu Grunde liegenden Rhythmik enden, wobei nur noch drei Elemente bestehen bleiben: das Achtel-Ostinato wie gehabt, der Beat im Bass und neu ein von den restlichen Streichern proklamierter Rhythmus, welchen wir schon öfter als einzelne Einwürfe gehört haben (z.B: *Vln 1,3,5 bei Takten 249-251 und Takten 270-272; alle Vln. ausser 2,4,6 bei Takten 282-284*). Greenwood hält hier die Spannung mittels einer subtilen Variation des neuen, dritten Themas.

## Part IIa & IIb in *There Will Be Blood*

Cues 15 – 17: Das Vermessen einer Pipeline  
[01:34:14 – 01:38:57]

[01:43:40] Wir begegnen Plainview, wie er mit Vertretern der Firma *Standard Oil* verhandelt und einem Mitarbeiter mit Mord droht, weil dieser das Gespräch auf Plainviews Verhältnis zu seinem Ziehsohn lenkt. Erst kurz davor musste Plainview diesen in ein Heim schicken. Wieder erklingt das Motiv der Cluster **B<sup>6</sup>** (PSR: 118 - 142) in einem Moment, in dem Plainview sich mit dem Zerfall seiner Familie beschäftigen muss und erneut sind seine Wut, Getriebenheit und sein Menschenhass die antriebstiftenden Elemente seiner nächsten Taten.

[01:35:30] Fletcher nimmt Plainview zur Seite und dieser fragt ersteren über das Heim aus, in dem H.W nun wohnt. In der darunterliegenden Musik findet nun ein Sprung statt von **B<sup>6</sup>** direkt in Part IIa, das heisst von *Takt 142* zu *207*. Anderson überspringt hier die Wiederholung des Anfangs von Part I (PSR: TAKT 1 – 29), welche den Cluster verlässt und wieder in harmonischere Felder zurückkehrt. Anderson fällt dies wohl als sehr bewussten Entscheid, denn so wird uns das Gefühl entzogen, irgendwo angekommen zu sein. Die dabei entstehende Generalpause funktioniert fast schon als eine Zäsur, in welcher Anderson das Thema – die Einweisung H.W.s in ein Heim – beginnen kann, ohne dabei in der Spannung abzufallen. Die Entscheidung, *Standard Oil* zu umgehen, welche Plainview schon beim Einsatz der Musik fällt, ist immer noch die gleiche und auch musikalisch lassen Anderson und Greenwood keine Verwirrung zu. Hier wird also der musikalische Bogen des zu Grunde liegenden Stückes dem Film angepasst. Aufgrund der klaren Abtrennungen und der offenen Dramaturgie

*Popcorn Superhet Receivers* bemerken wir aber keinen Eingriff. Das Stück scheint sich aufgrund dieser fragmentarischen Aufbauweise unglaublich gut für den Filmschnitt zu eignen.

[01:35:56] Wir befinden uns nun in Part IIa und kurz vor dem Vermessen der Pipeline. Erst besucht Plainview aber noch die Farm William Bandys, um diesem sein Land abzukaufen, findet dort aber nur seinen Enkel vor, welchem Plainview mit grossem Unmut und sehr herablassend gegenübertritt. Auch dieser scheint Plainview eher misstrauisch zu begegnen. Noch baut sich die Musik hier auf und lässt uns die Wut Plainviews und seinen (Ehr)geiz spüren. Die Etablierung des Grundrhythmus in den Bässen wird hier sehr stark zelebriert. Plainview spricht: «I want to talk to him about his property» und exakt als das Wort «Property» fällt, hört man das erste Bartokpizzicato in den Bässen. Im Hintergrund sehen wir bereits Henry, wie er Pfähle ohne Bandys Erlaubnis in den Boden hämmert.

[01:37:09] Part IIb beginnt, und damit das Ausmessen der Pipeline. Henry und Daniel Plainview schreiten durch die Prärie mit nur einem Ziel: sich das Land untertan zu machen und *Standard Oil* zu umgehen. Sie schlagen Pfähle in den Boden als würden sie eine Fahne einschlagen, um das Land als ihr Revier zu markieren. Die Musik fungiert dabei unterstützend und erinnert uns mit ihren Achtelostinatos an eine Eisenbahn, die sich ihren Weg durch die Landschaft bahnt. Genauso unaufhaltsam scheint hier der Zug der Plainviews. Wir sehen wunderschöne Landschaften und idyllische Bilder der beiden, wie sie vermessen und Markierungen in den Boden hämmern. Doch die Musik lässt uns hier keine Idylle vermuten, sondern bleibt der filmischen Thematik des unbarmherzigen Aneignens für wirtschaftlichen Erfolg treu. Sie erzählt uns die beiden Reiter nicht als Pioniere, sondern als Eroberer. Wie die Plainviews hämmern die Bässe ohne Erbarmen ihre Bartok-Pizzicati durch. Wäre nicht ab und an Sounddesign für die einzelnen Szenen zu hören, könnte es sich hier auch gerade so gut um einen Videoclip für das Stück Greenwoods handeln.

## Part III

Greenwood gestaltet den letzten Teil von *Popcorn Superhet Receiver* als Reprise des Anfangs. So hören wir erst eine exakte Wiederholung der ersten Takte. Greenwood bezieht sich hier aber auf die Variante kurz vor Ende des ersten Teils, wo er nochmals vier Akkorde anhängt (**A'** TAKTE 142 – 180). Dieser Wiederholung hängt er eine strukturelle Spiegelung des ersten Harmonischen Feldes an. So findet hier in einem Feld der akustischen Skala über C ein Hochschreiten in Quartan von A nach C statt. Greenwood verzichtet dabei auf die Verwendung von Glissandi im ganzen Ensemble, was vor allem in den Geigen evident wird (PART III: TAKTE 40 – 46). Dieser Teil sowie seine Muttersequenz in Part I des Stückes kommen im Film so nicht vor. Greenwood beginnt in diesem Teil eine neue Taktzählung und so stellt sich hier die Frage, ob er das Stück als nie endenden Loop konzipiert hat.

## DER ORIGINAL SCORE VON *THERE WILL BE BLOOD*

In den folgenden Zeilen werde ich auf die von Greenwood komponierte zusätzliche Musik eingehen und deren Bezug zum Film untersuchen. Dabei will ich die Cues besonders auf ihre Verwandtschaft zum Temp-Track *Popcorn Superhet Receiver* untersuchen. Ich beziehe mich bei den Transkriptionen, auf die von Faber-Music veröffentlichte Version «Suite from *There Will be Blood*»<sup>23</sup>

### *Open Spaces*

Cue 04 – Plainview erfährt von der Sunday Ranch [00:22:53 – 00:26:49]

Mit dem Stück *Open Spaces*<sup>24</sup> hören wir in *There Will Be Blood* zum ersten Mal eigens für den Film komponierte Musik und somit neue Thematik, die Greenwood in Reaktion auf den bestehenden Temp-Track konzipiert hat. Schnell wird offensichtlich, dass Greenwood sich vorerst in der Instrumentierung sowie der Harmonik nahe an seinem Stück *Popcorn Superhet Receiver* orientiert. Die Streicherbesetzung bleibt vorerst die gleiche und wir fühlen uns in der Harmonik stark an **A** aus Teil I (PSR: TAKTE 01 – 29) des Werkes erinnert (SEITE 15). Greenwood substituiert also mit der neuen Motivik, was Anderson aus *Popcorn Superhet Receiver* weggelassen hat. Es lässt sich weiter vermuten, dass in einer früheren Schnittversion hier vielleicht jener Teil aus *Popcorn Superhet Receiver* der Temp-Track gewesen sein könnte. Greenwood entwickelt hier aber weitere Motivik und Erzählstruktur, so wie es jener Teil wohl nicht vermocht hätte.

23 <https://www.fabermusic.com/music/suite-from-there-will-be-blood-6784/score>

24 So heisst das Motiv im zum Film veröffentlichten Album des Soundtracks.

Aufgrund von Interviews mit Anderson wissen wir aber, dass Greenwood diese Stücke bereits früh in der Produktion so benannte.

[00:22:57] Als Plainview das Geschäft zum Informationsaustausch über die Sunday Ranch mit Paul Sunday eingeht, ertönt das erste Mal im Film diese neue Motivik (ABB. 15 oder *There Will Be Blood – Suite: «Open Spaces»* ab TAKT 27). Wir hören hier zum ersten Mal im Film eine diatonische Harmonik, die nicht von Vierteltonclustern «gestört» wird. Diese offeriert uns Greenwood hier in einem grösstenteils bekannten Gewand, was die Instrumentation betrifft. Ein ruhiges und doch bedeutungsschweres Thema bereitet uns mit weichen Streicher-Akkorden auf die bevorstehende Thematik vor: Das erneute Suchen nach Öl, die damit verbundene Entdeckungsreise und die Hoffnung auf unermesslichen Reichtum.

Harmonisch fühlen wir uns mit dem Hintergrundwissen des Stücks *Popcorn Superhet Receiver*, wie bereits erwähnt, an die Eröffnung jenes Werkes erinnert, obwohl die etablierte Harmonik gerade zu Beginn noch als dorischer Modus über Gis verstanden werden kann. Hier lässt sich aufgrund der Kenntnis von Greenwoods Harmonik vermuten, dass später eine Komplettierung dieses Tonmaterials mit einem Fisis/G stattfinden könnte und wir uns somit wieder in einer melodischen Moll-Tonalität, respektive einem Tonfeld im akustischen Modus befinden, wie in **A** von Part I (PSR: TAKTE 01 – 29). Mit dem Quintschritt in den tiefen Streichern, die uns immer wieder die Tonalität bestätigen, egal wie sehr die Melodik dazwischen ausufert, beginnt der Cue also eher langsam und untermalt auf ruhige Art und Weise das Gespräch der vier Charaktere.

[00:24:56] Die Gewichtung des Cues ändert sich nun. Wir befinden uns nicht mehr im Büro Plainviews, sondern in der weiten Prärie Westamerikas. Anderson lässt die Musik nun ihre ganze Wirkung entfalten. Greenwood illustriert dabei gekonnt die Weite und Ruhe der Landschaft, aber lässt uns aufgrund ihrer unaufgelösten Harmonik doch immer in einer

♩ = c. 90

Ondes Martenot

*p* < *ff*

Hohe Streicher

Tiefe Streicher

*p* < *ff*

*f*

Erwartungshaltung schweben. So befinden sich der Quintschritt und seine mitziehenden Akkorde stets in einer gewissen Spannung. Greenwood gibt uns nie die Genugtuung, effektiv auf einer Dominante anzukommen oder eine solche aufzulösen, sondern bleibt stets auf einer Tonika als Quartsextakkord stehen und beginnt dann das Spiel erneut.

Wir fühlen uns ähnlich wie im Auftakt von *Popcorn Superhet Receivers* Teil I (siehe: SEITE 15) in einem immer schwebenden Tonfeld, hier Gis-Dorisch, welches sich zu Beginn aus einem Gis-Moll und Cis-Dur Dreiklang zusammensetzt. So entsteht ein Sechston-Konstrukt, welches sich am Ton D spiegelt. Weiter erwähnenswert ist die Spieltechnik beim Akkord bei [00:25:10] (*TWBB-Suite*: TAKT 33). Es handelt sich dabei um ein Ausfasern der Akkordinstrumente mittels eines Diminuendos, welches von Trillern über den jeweiligen Akkordtönen unterstützt wird, wie wir es auch schon in *Popcorn Superhet Receiver* hörten (siehe: SEITE 16, ABB. 7).

Wie vermutet, gesellt sich wenige Takte später (*TWBB-Suite*: TAKT 37 – 41) in einer ausufernden Polyphonie der Geigen und Celli (ABB. 16: *Melodien in Rot*) genau das von uns vermutete G respektive Fisis hinzu und bestätigt hiermit, wenn auch nur für einen kurzen Moment, das Tonfeld um melodisch Moll über Gis mit Basston Dis. So brechen erst die Celli und kurz darauf die Geigen aus ihrem jeweiligen Akkord aus. Letztere rezitieren eine Melodie, welche sich immer auf den Taktschwerpunkten wieder legt. Dabei umspielen sie erst chromatisch ihren bisherigen Ton im Akkord Gis, um dann in ein langgezogenes, elegisches Abfallen zu wechseln. Die Celli vollziehen erst ebenfalls ein Umspielen dieses Gis', jedoch von unten her und sequenzieren diese dann um einen Tritonus hoch um ein D. Sie legen sich dabei aber immer genau synkopisch zu den Taktschwerpunkten und den Geigen. So entsteht ein organisches Wechselspiel zwischen Geigen und Celli, welches sich auch bis zum Schluss des Bogens, wo sich das Spiel verlangsamt, rhythmisch in 3 (Celli) zu 2 (Geigen) weiterzieht (ABB. 16: *letzter Takt*).

In der Art dieser Melodieauswürfe werden wir auch an die Melodik von Part II *Popcorn Superhet Receivers* erinnert. Diese kurz aus dem Akkord ausbrechende Polyphonie findet bereits unter dem Gespräch in der vorherigen Einstellung statt, aufgrund der Mischung nehmen wir sie aber erst jetzt so richtig wahr. Sofort verbinden wir die beiden Melodien in den Violinen und Celli mit den beiden Charakteren Daniel Plainview und seinem Ziehsohn H.W., die gerade aus dem Automobil steigen und sich auf die Suche nach der Sunday Ranch begeben. Trotz der wehleidigen Streichermelodik nehmen wir diesen Pas de Deux wohlwollend wahr. Die Vater-Sohn Dynamik scheint noch intakt zu sein, auch wenn uns Greenwood hier subtil schon anderes vermuten lässt. Hätten wir die Präzedenz der bereits gehörten Cluster aus *Popcorn Superhet Receiver* nicht in naher Erinnerung, würde die Interpretation der Melodik wohl anders ausfallen. Weil sich diese uns hier aber in einem wesentlich tonaleren Rahmen präsentiert, empfinden wir sie schon fast als lieblich.

Greenwood übernimmt hier also viele Techniken, wie wir sie aus *Popcorn Superhet Receiver* kennen, und schafft so eine unmissverständliche Verwandtschaft zum Material, welches ihm zur Verfügung steht, und baut die emotionale Verbindung zum Geschehen aus. Er setzt nicht nur Kontrast zum atonalen Vorgänger, sondern erweitert dessen Instrumentation nach und nach. So ist nun auch die Ondes Martenot zu hören. Fast schon ätherisch schwebt diese im Orchesterklang und schält sich über den Verlauf des Cues langsam heraus [00:25:55]. Wir empfinden dabei eine Fremdheit über deren akustischen Kontrast zum Rest des Ensembles, aber doch eine Vertrautheit aufgrund ihrer menschlichen Spielweise, welche sich in einem ruhigen Vibrato äussert.

[00:29:21] Wir hören das «Open Spaces»-Motiv nun erneut. Nun wird offensichtlich, dass Greenwood nach und nach die Instrumentation von *Popcorn Superhet Receiver* erweitert, respektive auflöst. So hören wir nur noch einzelne Streicher, vermutlich ein Streichquartett, wie sie die bekannte Thematik rezi-

ABB. 16

tieren. Dazu gesellt sich ein Klavier und die bereits etablierte Ondes Martenot. Genau so, wie wir nun näher bei den einzelnen Instrumenten sind, hat sich auch im Film der Fokus verändert – wir sind wesentlich näher bei den Charakteren. Anderson vermeidet in dieser Sequenz grösstenteils auf den Gebrauch von weiten Totalen. Wieder hören wir die vorher beschriebene Melodik zwischen Celli und Violinen auf einem Shot von Plainview und H.W.

## Future Markets

Cue 06 [00:36:16 – 00:41:22]

[00:36:16] In Cue 06 führt Greenwood weiter neues Tonmaterial ein. Mit «Future Markets» vertont er nun nicht mehr Landschaft, Emotion oder eine Erwartungshaltung, sondern konkret eine Tat. Schnell wird klar, dass in der Sequenz von Cue 06 der Mensch und sein Werken im Mittelpunkt stehen. Dabei wird fast schon in Slapstick-Manier das dem Cue zu Grunde liegende Ostinato der tiefen Streicher (ABB. 18) eingeführt, als Eli Sunday zu Plainviews Verdutzen dessen Hand nicht schüttelt, sondern sie mit seiner Linken ergreift und ein Gebet anstimmt. Wir hören nun ein Thema, die uns in dessen Rhythmik an Part II *Popcorn Superhet Recievers* erinnert (siehe: SEITE 33 und *TWBB-Suite*: «Future Markets» - TAKT 1). In der Spieltechnik beschränkt sich Greenwood im ganzen Cue im Gegensatz zu Cue 17 respektive Part II von *Popcorn Superhet Receiver* auf Techniken, welche klare Tonhöhen mit sich bringen. Der Cue beginnt mit subtilen Pizzicatos in den tiefen Streichern, welche kurz später in ein lauterer Arcospiegel wechseln. Bei näherer Analyse des Tonmaterials lässt sich im Motiv des Bass-Ostinatos ein Messiaen-Modus er-



ABB. 17



ABB. 18

♩ = 120

Vlms 1,2 und Vlas  
pizz.

Celli und Bässe  
arco

Tonmaterial: Messiaen Modus No. 6 (Halbtonschritte: 1 1 2 2 1 1 2 2)

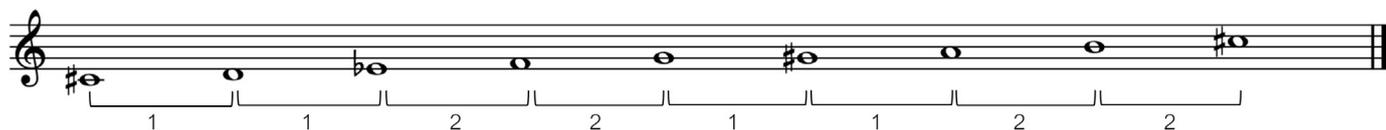


ABB. 19

kennen. Dabei handelt es sich um den 6. Modus, in welchem jeweils vom ersten Ton ausgehend zwei Halbtonschritte folgen und dann zwei Ganztonschritte (ABB. 19: unten). Greenwood hält sich sehr konsequent an dieses Material. So kommen nun die hohen Streicher mit Pizzicati dazu und spielen eine Melodie, welche stets in Dreiklängen gesetzt ist. Auch hier hält sich Greenwood an den zu Grunde liegenden Modus. Er kann aufgrund dessen stets tonale, leitereigene Akkorde brauchen, ohne dabei ein tonales Zentrum erkennbar machen zu müssen. Wir haben beim Hören also nie festen Boden unter den Füßen.

[00:36:25] Zeitgleich findet Plainviews schnelle Aneignung aller Ländereien und das Beiziehen seiner Mannschaft statt. Nun geht alles sehr schnell und wir betrachten das Treiben wie jenes in einem Ameisenhaufen, was von der Musik unterstützt wird. Die Erinnerung von Part II an eine vorbeibrausende Dampflokomotive wird hier bestätigt, so laufen Streicher-Ostinato und das Schnauben der Dampflokomotive bei [00:37:33] für einen kurzen Moment im exakt selben Tempo.

[00:37:57] Als ein Konkurrent Plainviews auftaucht, um sich auch ein Stück des Kuchens abzuschneiden, hören wir ein bekanntes Motiv aus «Open Spaces» (ABB. 20). Greenwood setzt hier in den Geigen dieselbe Melodie ein, die er erst gerade erst für die Illustration von Plainviews Verhältnis zu H.W. verwendet hat. Er setzt diese nun so um, dass sie in den etablierten Modus passt. Es fühlt sich so an, als würde Plainviews Misstrauen anderen Menschen gegenüber langsam hochschwellen. Plainview begegnet dem Konkurrenten jedoch freundlich, macht dabei aber unmissverständlich klar, dass dieses Land ihm gehört.

[00:39:08] Sich immer noch im selben Modus befindend, ufern die hohen Streicher in wilde Sechzehntel-Läufe aus (TWBB-Suite: ZIFFER C). Greenwood steigert die etablierte Motivik ins Absurde und bricht dann abrupt ab. Im kompletten Kontrast steht nun die folgende Streichersequenz (TWBB-Suite: ZIFFER F). Greenwood verlässt den bisherigen Messiaen-Modus und lässt die Bässe zuerst in tiefen Terzen und dann in Sexten ein Motiv spielen, welches – wohl den religiösen Unterton des Filmes untermalend – an das Kreuzmotiv (ABB. 21: blau) erinnert.

Melodie in Future Markets

Vlns 1  
arco nat. *f* *espress.* *div.*

Melodie in Open Spaces

*ff*

ABB. 20

47  $\text{♩} = 100$

arco *p* *pp* *espress.*

56

Chords: Dm, Cm, Bbm/Db, Abm/B, Bbm/F, F#m, Gm, Fm, Bm/D, Db, Cm, Fm/C, Bbm, Fm, /C

ABB. 21

Vermeintlich simpel gehalten schreitet Greenwood mit Rückungen und mithilfe von Terzverwandtschaften von D-Moll über B-Moll schliesslich zu einem F-Moll-Akkord als Quartsextakkord. Die dabei entstehende Sequenz lässt sich in drei Bögen aufteilen und entpuppt sich als gar nicht so simpel. Dabei kann aber vermutet werden, dass Greenwood sich nicht bewusst an harmonischen Konstrukten orientiert hat, sondern eher intuitiv eine Harmonik findet, in welcher wir uns zwar aufgehobener fühlen, aber trotzdem noch immer keinen Boden unter den Füssen spüren, da uns Greenwood stets die definitive Auflösung mit einer Tonika verwehrt.

In Bogen 1 (ABB. 21: TAKTE 47 – 52) arbeitet sich Greenwood in Ganztonschritten abwärts, dabei stets in Mollakkorden von D- zu C- zu B- zu As-Moll<sup>25</sup> und endet schliesslich in einem B-Moll-Akkord als Quartsextakkord. Mittels Terzverwandtschaft springt Greenwood von B-Moll zu Fis-Moll in einen weniger vorhersehbaren Bogen. Die Dominante dieses Fis-Moll-Bogens, – Cis-Dur respektive Des-Dur – deutet er nun als eine VI-Stufe in F-Moll um (TAKT 56). In dieser Tonart bleibt Greenwood nun, löst diese aber nie wirklich auf die Tonika auf (TAKT 57 – 61), denn sobald wir auf jener landen, stimmt Greenwood nochmal denselben Akkord neu an, setzt die Quinte in den Bass und lässt die Stimmung somit immer noch offen.

[00:39:23] Im Film vernehmen wir diese Sequenz, als Plainview mit seinem Partner Fletcher den Standort des neuen Bohrturms vermisst und dann, als H.W., der mit Mary Sunday den beiden Männern zuschaut, mit dieser über Plainviews Unterfangen spricht. Diese fragt ihn danach, wieviel Geld sie wohl verdienen, und

25 Ich vervollständige hier die ersten vier «Akkorde». So behaupte ich, auch wenn nur zwei Töne gespielt werden, dass in den ersten zwei Intervallen in dieser Lage aufgrund der Obertöne die Quinte am ehesten nachzuvollziehen ist (im Gegensatz zu einer Sexte). Weil ich nun die ersten zwei Akkorde bereits als Dreiklänge interpretierte, wende ich dieselbe Technik bei den folgenden zwei Akkorden an, auch wenn diese in Sexten stehen. Folglich müsste das H im vierten Akkord als Ces notiert sein. Ich richte mich in der Notation aber nach jener Greenwoods.

schlägt dabei eintausend Dollar vor – wohl eine naive Einschätzung. In der eben besprochenen Sequenz macht die Musik eine Metamorphose durch. Als Plainview und Fletcher den Bohrturm vermessen, wirkt die Musik düster und untermalt erneut die Unbarmherzigkeit in Plainviews Arbeit. Sobald wir aber den Kindern folgen, interpretieren wir die Offenheit der Musik neu. Wir sehen beide Kinder, wie sie in ihrer Unschuld dem Treiben zuschauen. Sie wurden in eine Welt geworfen, die ihnen aufgezwungen wird: H.W., der von seinem Ziehvater gewissermassen als Verhandlungsmittel gebraucht wird, und Mary, die von ihrem Vater geschlagen wird, wenn sie nicht betet. Greenwood vermag es, mit der offenen Harmonik eine starke Ambivalenz zu schaffen.

### Prospectors Arrive

Bei diesem Thema handelt es sich um das ruhigste des Original Scores aus Greenwoods Feder. Nie in grösseren Ensembles gesetzt, sind wir hier stets nahe bei Daniel Plainview als Mensch und beobachten ihn durch eine barmherzige, vielleicht sogar empathische Linse. Wir finden hier auf Mikro- sowie Makroebene ein «Tripel-/Doppelframing» (*Zur Dramaturgie und Bildsprache von There Will Be Blood: Seite 10*) durch Greenwood und Anderson auf der musikalischen Ebene. So werden hier mittels eines einzigen Musikkues sowohl ein grosser Zeitsprung, die Rolle Plainviews als Vater – sei es einer Gesellschaft oder als der von H.W. – als auch ein Konflikt zwischen Plainview und Eli erzählt. Weiter finden wir im Einsatz dieses Cues einen grösseren Bogen, der sich über die restlichen neunzig Minuten des Filmes bis zum Schluss hinziehen wird und die Beziehung zwischen Plainview und seinem Ziehsohn H.W. ausleuchtet.

Greenwood beschränkt sich in diesem Thema auf das kleinste im Original Score enthaltene Ensemble. Wir hören lediglich ein sehr weich gespieltes Piano

The image shows a musical score for the cue 'Prospectors Arrive'. It consists of four staves. The top staff is for Ondes Martenot, the second for Piano, the third for O. M. (Organ Mallets), and the fourth for Pno (Piano). The score is in 4/4 time with a tempo marking of '♩ = c. 50'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Piano part features a complex rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes. The O. M. part has a melodic line with some grace notes. The Pno part has a similar rhythmic pattern to the Piano part. Dynamics include 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte).

ABB. 22 Auszug aus «Prospectors Arrive»

und dazu die Ondes Martenot. Er entzieht uns dabei auf zwei Arten jegliches Gefühl von rhythmischem Schwerpunkt. Mittels des sehr langsamen Tempos wirkt der von Greenwood gesetzte 5/4 Takt komplett unvorhersehbar. Der jeweils nächste Ton der Ondes Martenot wird zwar immer erwartet, doch wann er genau kommt, bleibt stets unklar. In Takt 6 löst Greenwood das Metrum weiter auf und durchbricht den 5/4-Takt. Hinzu kommt die stete Triolen-Pendelbewegung im Piano. Plainview gleich, hinkt diese langsam voran und lässt dabei keinen klaren Schwerpunkt erahnen. So ist es nie ganz klar, ob das Zählen nun auf dem Achtel im Bass oder dem Viertel in der Harmonie beginnt. Zu Beginn hören wir die Eins auf dem ersten Basston, aber mit dem Einsatz der Melodie relativiert sich dieses Gefühl sofort. Greenwood präsentiert uns hier erneut ein vermeintlich einfaches harmonisches Konstrukt, das er mit simplen, aber trotzdem raffinierten Tricks so anreichert, dass wir nie eine klare Auflösung erleben.

Den Vorzeichen nach befinden wir uns in Cis-Dur, einer Tonart, die uns durch die ersten Klaviertöne bestätigt wird. Greenwood startet nun ein Pendel zwischen einer IV<sup>6/4</sup>-Stufe in Moll und der Tonika. Dabei übernimmt der erste Melodieton stets die kleine Septime dieser IV-Stufe. Nach diesem Pendel folgt ein Ausbrechen mittels einer Dominante in Moll. Die Tonart scheint also zwischen Dur, Moll und Mixolydisch zu wechseln.

Cue 07a & 07b: Der Bau eines Bohrturms  
[00:41:26 - 00:46:41]

[00:41:26] Wir hören dieses Thema, als Plainview – einer Predigt gleich – den Bewohnern von Little Boston von seinen geplanten Bohrungen erzählt und ihnen dabei grossen Reichtum verspricht. Die Musik setzt hier einen starken Kontrast zum vorher gehörten «Future Markets»-Thema. Dabei sind seit dem Schluss jenes Themas kaum 2 Sekunden vergangen. Einem gütigen Vater gleich sehen wir nun Plainview zu, wie er dieselbe Rede anstimmt, die er an jedem neuen Ort hält. In einer Montage zeigt uns Anderson, unterstützt von Greenwoods Musik, wie

Plainviews Arbeiter langsam nach Little Boston kommen und da mit ihrer Arbeit beginnen. Dabei liegt das Gewicht der Musik nicht mehr auf der Arbeit, sondern betont genau, was Plainview anspricht: Die Familie. Auch ihm scheint mit H.W. dieses Glück für den Moment zu gehören. Die Fremdheit der Ondes Martenot gliedert sich als menschliches und doch sehnsüchtiges Element in die Musik ein.

[00:43:01] Als Plainview den Bewohnern Brot verspricht, wechselt das Tonmaterial in der Musik: Greenwood rückt um eine kleine Terz abwärts nach B-Moll und in der folgenden Kadenz landet er endlich auf einer Tonika (ABB. 23).

Auf genau dieser Es-Dur-Tonika sehen wir den Bohrturm zum ersten Mal bei Tageslicht in seiner vollen Grösse [00:43:10]. Auf dieser Kadenz bleibt Greenwood für zwei ganze Minuten stehen und wiederholt sie [00:43:06 - 00:45:12]. Als würden die Siedler, Plainview und H.W. Wurzeln schlagen, findet sich die Musik auf dieser wohlklingenden Kadenz ein. Während bisher nur die Ondes Martenot das erst stolpernde Klavierpendel begleitete, gesellen sich nun weitere Streicher hinzu, als würden die Bewohner (Streicher) Plainviews (Ondes Martenot) Predigt folgen. Auch die Klavierbegleitung wird dabei gesetzter und fängt sich in Achteltriolen.

Das Tonmaterial ruft Erinnerungen an *Popcorn Superhet Receivers* Teil I – **A** hervor (PSR: TAKTE 1 – 29). Es-Dur mit Moll-Dominante und -Subdominante besitzt nämlich das gleiche Tonmaterial wie eine melodische Moll-Tonleiter mit Grundton Ges oder eine akustische Skala mit Grundton Des. Greenwood scheint sich in einem solchen Tonfeld sehr wohl zu fühlen.

[00:44:26] Nun gesellt sich mit der Hymne *What a Friend we Have in Jesus* erstmals diegetische Musik zum Soundtrack, als Eli mit seiner Kirchengemeinschaft zum Bohrturm geht, um Arbeiter für seine Kirche anzuwerben. Plainview beobachtet dies miss-träuisch, und die Kadenz, welcher wir während der letzten Minuten lauschten, wechselt wieder zurück

The image shows a musical score for Cue 07a & 07b. It consists of two staves: a treble clef staff for the violin (labeled 'O.M.' and 'Vln.') and a bass clef staff for the piano. The tempo starts at '♩ = c. 50' and 'allarg.' (ad libitum), then changes to 'piu mosso'. The time signature is 5/4, which changes to 2/4 and back to 5/4. The key signature is C major with a flat in the bass staff (B-flat), indicating a mixolydian or minor mode. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and a 'rit.' (ritardando) marking at the end.

ABB. 23

auf das alte Fis-Moll – Cis-Dur-Pendel. Nun aber eröffnet sich im Klavier eine Melodik im 2. Messiaen-Modus oder der Halbton-Ganzton-Skala. Das Misstrauen Plainviews überträgt sich hier auf die Musik.

Cue 14: H.W. [01:20:52 – 01:24:50]

Wir hören erneut die Thematik aus «Prospectors Arrive» in derselben Tonart, dieses Mal für Streichquartett arrangiert. Die Verbindung des Themas mit Fokus auf H.W. lässt uns besser verstehen, was die Musik uns sagen möchte. Die dysfunktionale Beziehung zwischen Plainview und H.W. wird hier näher beleuchtet. Plainview, der es so raffiniert schafft, mit einer Predigt die Bewohner Little Bostons um seinen Finger zu wickeln, findet keinen Zugang mehr zu seinem Ziehsohn, der seine Worte nicht mehr hören kann. Die Frustration und Tragik dieser Situation wird evidenter, als wir Plainview beobachten, wie er H.W. stillzustellen versucht, indem er ihm Alkohol in die Milch schüttet und ihn zwingt diese auszutrinken. Dies scheint wohl stets Plainviews letzte Lösung zu sein, so verfällt auch er nach und nach dem Alkohol. Eine Aufhellung der Musik erfahren wir erst, als Plainview das Haus verlässt, die Musik vom Fis-Moll-Cis-Dur-Pendel auf die Moll-Dominante über Gis wechselt und Plainview zu seinem wiedergefundenen Bruder heraustritt. Mit Gis-Moll, Fis-Moll und Cis-Dur hat Greenwood nun also den zweiten Teil des Themas neu verkleidet und schreitet nicht mehr zu Es-Dur weiter.

Cue 19: Zeitsprung nach 1927 [02:04:20 – 02:07:15]

[02:04:15] Die Beziehung zwischen H.W. und Daniel Plainview ist nun komplett zusammengebrochen. Wieder hören wir dasselbe Thema. Dieses Mal befinden wir uns zu Beginn in G-Dur. Das Thema wird uns nun von einer Bratsche vorgestellt, als Eli Little Boston verlässt, um auf Mission zu gehen. Fast schon triumphierend sehen wir Plainview, wie dieser zufrieden zuschaut, als Eli den Zug betritt.

Als das Stück zu seinem B-Teil in der uns bekannten Kadenz über E-Moll dann D-Moll zu A-Dur wechselt [02:05:34], finden wir den Fokus nicht mehr auf Plainview, sondern auf H.W. Dieser hat in einem Lehrer für Gebärdensprache eine neue Vaterfigur gefunden. Die Musik begleitet fast schon jovial H.W.s Finden einer neuen Familienstruktur und vor allem der entstehenden Beziehung zu Elis Schwester Mary Sunday. Plainview ist nun komplett aus der Deutung der Thematik verschwunden. Das «Famillienthema» ist

nun gewissermassen auf H.W. übertragen worden. Plainview bleibt alt, alleine und verbittert zurück. Als Plainviews Anwesen im letzten Schnitt des Cues zum Vorschein kommt, endet Greenwood nun nicht mehr offen in einem Quintklang, sondern klar in einem Moll-Akkord, um dies noch zu verdeutlichen.

Cue 21: «Bastard from a Basket» [02:14:55 – 02:17:03]

[02:14:52] Es scheint schon fast ironisch, dass wir, als H.W. zu Plainview sagt: «I thank god I have none of you in me», den letzten Teil von Greenwoods Stück hören, wo das Klavier in den 2. Messiaen-Modus wechselt, um schliesslich wieder in den ersten Teil (ABB. 22) zurückzufallen. Beim letzten Mal, als wir dieses Motiv hörten, warb Eli Arbeiter Plainviews ab, und nun verliert Plainview auch seinen Sohn an diesen. Plainview kann sich wohl nicht eingestehen, selbst der Auslöser dieser Trennung gewesen zu sein.

In einer letzten Sequenz beobachten wir nun in einer Erinnerung Plainviews Zuneigung zu H.W. Greenwoods Musik ist nun wieder in ihrem ursprünglichen Kleid. Die Tragik in diesem ambivalenten Thema hat in der Kombination mit dieser Szene einen Höhepunkt erreicht. Wir erinnern uns daran, wie uns beim ersten Hören des Themas grosser Reichtum und Prosperität versprochen wurde. Doch stattdessen haben wir den geistigen Zerfall Plainviews miterlebt, in welchem er gar sein Ziehkind von sich weggestossen hat, um sich der Gier hinzugeben [02:15:57]. Als Plainview die Treppe herunterstolpert, läuft die Musik langsam aus und endet schliesslich, als sich Eli für seinen letzten Besuch zum schlafenden Plainview herunterbückt. Wieder gönnt Greenwood uns und Plainview keine Auflösung. Er endet seinen Score in einem geschlechtslosen Quintklang über Dis.

## FAZIT

Im Soundtrack zu *There Will Be Blood* beweist uns Jonny Greenwood vieles. So erfahren wir in diesem Werk einen wunderbaren Querschnitt durch seine musikalische Sprache. Geprägt von seinen Erfahrungen in der Popmusik schreibt dieser Komponist in Anlehnung vieler seiner Helden – seien es Penderecki, Messiaen oder Schostakowitsch – Musik, welche unmissverständlich seine eigene ist. Seine Vorbilder sind zu erahnen, doch nie verfällt Greenwood in eine Kopie derer und behält stets eine eigene Handschrift.

Gepaart mit der meisterhaften Schnitтарbeit und dramaturgischen Finesse Paul Thomas Andersons ist es also keineswegs überraschend, dass es eine gute Wahl war, Greenwood für den Film beizuziehen. In diesem zeitlosen Werk entsteht eine Synergie zwischen Musik und Film, wie wir sie selten so erfahren dürfen, nicht zuletzt wegen des vermeintlichen Kontrapunkts von Greenwoods musikalischer Sprache und dem Genre des Westernfilms.

Die Entscheidung Paul Thomas Andersons, *Popcorn Superhet Receiver* als Grundwerk für die musikalische Welt von *There Will Be Blood* zu gebrauchen, war äusserst mutig. Doch das Resultat überzeugt meiner Meinung nach auf ganzer Linie. So bekommen wir über die daraus entstehende Ästhetik nicht bloss einen historischen Einblick in eine längst vergangene Welt, sondern einen Einblick in Emotionen und Gefühle von Menschen, die in Systemen leben, welche von andauernder Ausnutzung geprägt sind; Charaktere, die Umstände erleben müssen, welche alles von ihnen abverlangen.

Greenwood greift dabei seine eigene Arbeit gekonnt auf. Der Temp-Track scheint also keineswegs ein Hindernis zu sein, denn Greenwood pickt sich an Spieltechniken und Harmonik das heraus, was er braucht, und elaboriert an Melodik oder Harmonik da, wo es nötig ist. Er erweitert in einer essenziellen Entscheidung das Ensemble auf die Ondes Martenot, welche dem Film eine wichtige, weitere Klangfarbe zuspricht, und variiert gekonnt zwischen den verschiedenen Ensemblegrössen.

In seiner Zusammenarbeit mit Anderson scheint wohl nicht viel genaues Cueing seitens Greenwoods nötig gewesen zu sein. Vielmehr vertraut Anderson, dass ihm der Komponist mehr davon liefert, was er bereits verwendet hat und was er sich für den Film

wünscht, sodass er auch dieses Material gekonnt im Schnitt verwenden und einbinden kann. Für einen ausgebildeten Filmkomponisten, der erst bei Picture Lock in die Produktion hinzugezogen wird, eine ungewohnte Arbeitsdynamik, aber offensichtlich eine sehr ergiebige.

Greenwood schafft es in seinem Original Score, einen harmonischen und instrumentalen Kontrast zum Temp-Track und somit eine Verfeinerung des gesamten Soundtracks zu erreichen. Die erweiterte Emotionalität, die ihm damit gelingt, ist für den Film dabei unabdingbar. So komponiert Greenwood gekonnt das emotional Gute und Ruhige, welches *Popcorn Superhet Receiver* im Film allein nicht zu evozieren vermag, und komplettiert so den Soundtrack.

Mit ihren drei weiteren Kooperationen haben Anderson und Greenwood weiter bewiesen, dass ihre Zusammenarbeit in *There Will Be Blood* keineswegs eine Eintagsfliege war. So wurde Greenwood nicht ohne Grund mit seinem Soundtrack zu *Phantom Thread* für einen Oscar nominiert. Der Ausschluss der drei anderen Filme aus der Kategorie «Best Original Score» hatte dabei immer denselben Grund: Greenwood und Anderson hatten nicht nur Musik verwendet, die extra für den Film geschrieben wurde. Wohl haben beide die Arbeitsstruktur von *There Will Be Blood* aus gutem Grund wiederholt.

Wie Anderson so schön bemerkt: «It was one of the great joys of my life collaborating with him [...] [When you're making a film] your insecurities are really strong. You're out there, you're filming something and you get good days and you get bad days. And then everybody that works on the movie [when they] come to the editing room and they hear Jonnys music [they] go 'Ah f\*\*k, Thank god for Jonny Greenwood!'»<sup>26</sup>

# QUELLENANGABE

## Literatur

All Music. *Jonny Greenwood – Artist Biography* – Steve Bekkala - <https://www.allmusic.com/artist/jonny-greenwood-mn0000826381/biography>

Faber Music (2005). *Mitschrift zu Popcorn Superhet Receiver* – Jonny Greenwood: <https://www.fabermusic.com/music/popcorn-superhet-receiver-46>

Faber Music (2005). *Popcorn Superhet Receiver* – Jonny Greenwood ISBN10: 0-571-52204-1

Faber Music (2007). *There Will Be Blood (Suite)* – Jonny Greenwood

Film School Rejects (29.11.2019). *Paul Thomas Anderson, Jonny Greenwood and the Partnership of the Decade* – Madison Brek: <https://filmschoolrejects.com/paul-thomas-anderson-jonny-greenwood-decade/>

Petr Mikhailovich Bitsilli (1983), *Chekhov's art, a stylistic analysis*, Ardis, p. x

Radiohead at Ease (18.10.2010). *Jonny Greenwood on Penderecki, Messiaen and the BBC Concert Orchestra* – Adriaan Pels: <https://web.archive.org/web/20131111031149/http://www.ateaseweb.com/2010/10/18/jonny-greenwood-on-penderecki-messiaen-and-the-bbc-concert-orchestra/>

Rülke, D. V. (15. 8 2013). *Berliner Festspiele - Musikfest. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* - Witold Lutoslawski - Bela Bartock

The Times (04.12.2003). *Jonny Greenwood: a radio head's fine tuning* – Jonathan Richards

The Times (05.10.2010). *Radiohead's Jonny Greenwood unveils symphonic Smear* – Richard

The Times (25.06.2014). *Jonny Greenwood: Why the Future is Classical* – John O'Connell

The Times (29.03.2005). *London Sinfonietta / Jonny Greenwood* – Geoff Brown

## Video und Audio

Cinecrest Studios (26.09.2016). *There Will Be Blood – Religion and Industry* - <https://www.youtube.com/watch?v=O6kKtsqy5NM>

Directors Library (Oktober 2017). *There Will Be Blood: The Search for Family* - <https://www.directorslibrary.com/10/2017/latest/interviews-and-essays/video-essay/video-essay-will-blood-search-family/>

The Nerdwriter (26.07.2017). *One Way to Deconstruct There Will Be Blood – Or any Movie* -[https://www.youtube.com/watch?v=7KlopLcNC1Y\\$](https://www.youtube.com/watch?v=7KlopLcNC1Y$)

Movies I love (and so can you) (02.09.2015). *There Will Be Blood* - [https://www.youtube.com/watch?v=l\\_1X6Cqck6M&ab\\_channel=MoviesILove%28andsocanyou%29](https://www.youtube.com/watch?v=l_1X6Cqck6M&ab_channel=MoviesILove%28andsocanyou%29)

Gerne möchte ich mich bei diesen Personen für die Hilfe an dieser Arbeit bedanken. Merci!  
Mathias Steinauer: Mentorat  
Sina Gerschwiler: Gestaltung  
Janos Mijnsen: Lektorat

# SELBSTSTÄNDIGKEITS- ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

31. Januar 2021

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'M.W. J.' with a stylized flourish at the end.

