

Barton Fink

Komposition und Film - SoSe 2020 - Prof. Oliver Curdt

Maurice Strobel (39256)

1 Einleitung	2
2 Der Film	2
2.1 Coen Brothers	2
2.2 Produktion	2
2.3 Zusammenfassung	2
3 Sound	3
3.1 Skip Lievsay	3
3.2 Sounddesign	3
3.3 On-Musik	4
3.3.1 Old Black Joe	4
3.3.2 Restaurant Music	5
3.3.3 Ballroom Music	5
4 Musik	5
4.1 Carter Burwell	5
4.2 Formanalyse	6
4.3 Der Soundtrack	6
4.4 Analyse „Opening“	8
5 Interpretation	9
6 Fazit	9
Quellen	10

1 Einleitung

Der *Coen Brother*-Film *Barton Fink* fällt musikalisch besonders dadurch auf, dass er nur sehr sporadisch Musik enthält und stattdessen sehr bewusst auf die feine Balance aus Sounddesign und Musik setzt. Dies macht die Untersuchung beider Aspekte sehr interessant. Daher soll hier zunächst auf den Film im Allgemeinen eingegangen werden, dann das Sounddesign und Sounddesigner *Skip Lievsey* beleuchtet und darauf im Detail auf *Carter Burwells* Komposition vor dem Hintergrund seiner Karriere eingegangen werden.

2 Der Film

2.1 Coen Brothers

Joel Daniel Coen (*29.11.1954) und *Ethan Jesse Coen* (*21.09.1957) wuchsen in St. Louis Park, Minnesota, einem Vorort von Minneapolis, auf (vgl. Wikipedia 2020c). Gemeinsam haben sie bereits 18 Filme veröffentlicht und sind dabei in der Regel Autoren, Regisseure und Editoren ihrer Filme (vgl. Wikipedia 2020c). Sie treten unter dem Pseudonym *Roderick Jaynes* als ihre eigenen Filmeditoren auf (vgl. Jaynes 2001).

2.2 Produktion

Die Produktion *Barton Fink* ist der fünfte Film der *Coen Brothers* und wurde im Jahr 1991 veröffentlicht (vgl. Wikipedia 2020c). *Barton Fink* war der erste Film ohne *Barry Sonnenfeld* und mit *Roger Deakins* als Cinematograph, der auch bei allen folgenden Produktion diese Position füllte (vgl. IMDb 2020b). Mit Sounddesigner *Skip Lievsey* sowie mit Komponist *Carter Burwell* hatten die *Coen Brothers* bereits bei den vorigen Filmen zusammengearbeitet (vgl. Warner Brothers Sound 2013/Burwell 2020b). Abgesehen davon waren beteiligt *Toss Kasow* als Music Editor, *Mike Farrow* als Music Scoring Mixer, *Emile Charlap* als Arrangeur & Dirigent (vgl. Burwell 2020a).

Der Film spielte nur 6,2 Millionen der 9 Millionen Dollar Produktionsbudget ein, wurde aber kritisch sehr gut aufgenommen und erlangte diverse Nominierungen und Preise (vgl. Wikipedia 2020b). So gewann er bei den Festspielen in Cannes 1991 die Preise *Palme d'Or*, *Award for Best Director*, *Award for Best Actor* und *Award for Best Actor* (vgl. Festival de Cannes 2020). Außerdem war er für drei Oscars nominiert in den Kategorien *actor in a supporting role*, *art direction* und *costume design* (vgl. Academy of Motion Picture Arts & Sciences 2020).

Die *Coen Brothers* schrieben das Drehbuch 1989 in nur drei Wochen während einer Schreibblockade für den vorigen Film *Millers Crossing* (vgl. Wikipedia 2020b). Dabei schrieben sie die Hauptrollen bereits speziell für *John Turturro* und *John Goodman* (vgl. Wikipedia 2020b), die diese dann auch spielten (vgl. Burwell 2020a).

2.3 Zusammenfassung

Barton Fink ist ein junger am Broadway erfolgreicher Theater-Autor, der von seinem Manager nach Hollywood beordert wird, wo er für *Capitol Pictures* ein Drehbuch für ein Wrestling-B-Movie schreiben soll. Er bucht sich dort in das abgelegene *Hotel Earle* ein, um in Ruhe schreiben zu können. Jedoch verfällt er immer mehr in eine Schreibblockade, wodurch auch der Druck von Produzent *Ben Geisler* und *Capitol*-Präsident *Jack Lipnick* größer wird. Er freundet sich derweil mit seinem Zimmernachbarn *Charlie Meadows* an, dessen Geschichten er jedoch entgegen seines eigentlichen Ideals des „Theaters für den kleinen Mann“ nicht zuhört. *Fink* sucht Rat beim in die Jahre gekommenen und dem Alkohol verfallenen Autor *W.P. Mayhew* und kommt dabei dessen Sekretärin und Geliebten *Audrey Taylor* näher. Als die erste Deadline bevorsteht ruft er *Taylor* verzweifelt an, die ihn besucht und mit ihm die Nacht verbringt. *Fink* findet sie jedoch am nächsten Morgen tot neben sich auf und sucht verzweifelt Hilfe bei *Meadows*, der die Leiche entsorgt.

Finks Meeting mit *Lipnick* verläuft entgegen seiner Erwartungen erfolgreich. Nach *Meadows* Abreise suchen *Fink* zwei Kriminalbeamte auf, die ihn über die wahre Identität *Meadows* als Serienmörder *Karl Mundt* aufklären. Schockiert und entfremdet von den Ereignissen erlangt *Fink* wieder die Kontrolle über sein Schreiben und schreibt ohne Unterbrechungen sein Drehbuch fertig. Als *Fink Lipnick* stolz sein Drehbuch präsentiert, tut dieser dieses einerseits wegen des inzwischen ausgebrochenen zweiten Weltkrieges, andererseits wegen des zu großen intellektuellen Anspruchs des Skripts ab. *Fink* ist weiter vertraglich *Capitol* verpflichtet, jedoch werden seine Werke nicht veröffentlicht. Zuletzt läuft *Fink* am Pazifikstrand entlang und trifft dort auf eine Dame, die große Ähnlichkeit mit einem Bild in seinem Hotelzimmer hat.

3 Sound

3.1 Skip Lievsay

Skip Lievsay hat als Sound Supervisor, Soundeditor oder Soundmixer bisher alle Coens Filme betreut (vgl. Warner Brothers Sound 2013). Zu seinen sonstigen Credits gehören Martin Scorseses *GoodFellas*, Spike Lees *Jungle Fever*, John Sayles *Matewan*, Alfonso Cuarons *Y tu Mama Tambien*, Terrence Maliks *The New World* und Jonathan Demmes *The Silence of The Lambs* (vgl. Warner Brothers Sound 2013). Für letzteren gewann er den Preis der BAFTA (vgl. Warner Brothers Sound 2013).

3.2 Sounddesign

Der Film legt einen starken Fokus auf das Sounddesign *Lievsays* und gibt diesem großen Entfaltungsspielraum:

„The film’s carefully designed sound effects, heard without the safety net of emotional colour that music inevitably brings, have a vivid clarity that rubs up against the image like static electricity.“ (vgl. Murch 2008, S. 53)

Dabei wird insbesondere das unheimliche *Hotel Earle* porträtiert, von dem man nur Lobby, Flur und *Barton Finks* Zimmer sieht, jedoch über die Klangebene deutlich mehr erlebt und beinahe in die umliegenden Räume hineinsehen kann. Das visuell so tot wirkende Hotel erwacht so zum Leben. Beispiele für die charakteristischen Geräusche des Hotels sind der Luftzug durch die geöffneten Türen und die verstörenden Stimmen der nie sichtbaren Nachbarn (vgl. Chion 2008, S. 176). Bereits die erste Szene in der sonst stillen Hotellobby ist durch die surreal lang klingende Klingel einer der ersten besonderen sounddesignerischen Momente und macht das Publikum sowie auch *Fink* aufmerksam auf die Klangwelt (vgl. Murch 2008, S. 81). Die stille Klangwelt des Hotels wird in langen Abständen auch immer wieder durchbrochen vom Hämmern auf der Schreibmaschine (vgl. Murch 2008, S. 82).

Einige Szenen spielen sich fast ausschließlich akustisch aus der auditiven Perspektive *Finks* und seines Zimmers ab. Beispielhaft ist hier die erste Szene mit Charakter *Charlie Meadows*. Das erste Zeichen von ihm ist sein wahnsinniges weinendes Lachen aus dem Nebenraum, das durch die Klingel seines Telefons und den Anruf von Lobbyboy *Chet* infolge *Finks* Beschwerdeanrufs beendet wird. Das schwere Stapfen Richtung Tür sowie das bedrohliche Anklopfen machen die Erscheinung *Meadows* schon vor dessen ersten visuellen Auftritt greifbar, stehen jedoch im Kontrast zu seinem gegenüber *Fink* freundlichen Wesen.

Neben dem starken Foleysounddesign gibt es jedoch auch künstlerischeres Sounddesign, welches meist *Finks* eigene Wahrnehmung wiedergibt. So schwimmt das Schreien der Boxer aus dem Screening der Tagesaufnahmen zu einem halligen Schwall der sich bis in seine Träume zieht. In der Liebeszene von *Audrey Taylor* und *Fink* schwimmt deren sinnliches Stöhnen mit den gewaltvollen Schreien der Boxer, was wie ein Vorausgriff auf die Gewalttat ist, die *Fink* am nächsten Morgen entdeckt. Beim Blick auf das Strandbild an seiner Hotelzimmerwand kommt auch vereinzelt eine Atmo einer Brandung an einem Felsen hervor.

Das Sounddesign wird zudem sehr oft verwendet, um Szenen zu verbinden, Übergänge darzustellen und sogar eigene Orte darzustellen. So markiert die gewaltig aufschlagende Brandung des Pazifiks den Wechsel der Szenerie von New York nach Hollywood. Das Hämmern der Schreibmaschine *Finks* geht nahtlos in das der Sekretärin seines Produzenten über und verbindet den Schnitt zwischen den beiden Szenerien.

Außerdem werden Sounds teilweise kontrastierend und selbstreferenziell eingesetzt. Die freundliche Telegrammklingel im New Yorker Theaterfoyer steht im Kontrast zur bedrohlich surrealen Klingel der Hotellobby. Die surreale Lobbyklingel wird wiederum vom überleitenden verhallten Trompetenton nach der Tanzszene wieder aufgegriffen, um eben jene surreale Leere des Hotels zu beschreiben.

Andere Elemente werden durch die akustische Porträtierung noch weiter in ihrer Wirkung verstärkt. Die Hitze des Hotels bzw. des Sommers wird durch das schleimig glitschige Geräusch der sich abrollenden Tapeten dargestellt und dem Zuschauer sinnlich zugänglich gemacht, der die Temperatur sonst nur visuell erkennen könnte. Das unangenehme Gefühl sowie die Präsenz der Moskito, die *Fink* unsichtbar plagt, wird durch das leise, aber penetrante Summen greifbar gemacht.

Kurios ist, dass auch *Charlie Meadows* sehr sensibel auf die Geräuschkulisse des Hotels reagiert und die Hellhörigkeit auf die Rohre schiebt:

„Seems like I hear everything that goes on in this dump. [...] It's the pipes or something.“

Dies scheint ein beinahe selbstironischer oder zumindest selbstreferenzieller Hinweis auf das vordergründige Sounddesign des Films zu sein. Gleichmaßen wird so auch klar, dass nicht nur der reale Klang des Hotels durch das Sounddesign transportiert werden soll, sondern auch explizit die Wahrnehmung selbiger durch die Ohren der Hauptcharaktere.

3.3 On-Musik

3.3.1 Old Black Joe

Im Film hört man an zwei Stellen den Charakter *W.P. „Bill“ Mayhew* in trunkenem Zustand das von *Stephen Foster* geschriebene Sklaven- oder Arbeiterlied *Old Black Joe* summen oder singen.

Liedtext *Old Black Joe*

1. Verse

*Gone are the days when my heart was young and gay,
Gone are my friends from the cotton fields away,
Gone from the earth to a better land I know,
I hear their gentle voices calling "Old Black Joe".*

Chorus:

*I'm coming, I'm coming, for my head is bending low:
I hear those gentle voices calling: "Old Black Joe"...*

Coens-typisch hat auch diese Idee einen tieferen Hintergrund oder er lässt sich zumindest hineininterpretieren, weswegen dieser hier exemplarisch analysiert werden soll. So basiert der Charakter *Mayhews* wahrscheinlich auf dem realen Autor *William Faulkner* (1897-1962), der ebenfalls als ersten Auftrag das Drehbuch für den *Wallace Beery*-B-Movie *Ring frei für die Liebe* im Jahr 1932 hatte (vgl. IMDb 2020b). Die Werke *Faulkners* beschäftigten sich oft mit dem Verhältnis der schwarzen zur weißen amerikanischen Südstaatenbevölkerung (vgl. Wikipedia 2020a). Dessen Vater *Murry Falkner* betrieb zudem mehrere Fabriken, unter anderem auch eine Baumwollsamensölfabrik (vgl. Wikipedia 2020a). *Faulkner* hatte außerdem außerhalb seiner Schaffensperioden wie *Mayhew* starke Alkoholprobleme (vgl. Wikipedia 2020a). Diese Fakten geben

dem sonst eher zufällig wirkenden Sklavengesang des weißen und privilegierten Charakter mehr Gehalt, da sie scheinbar in Beziehung zu den Interessen sowie Hintergründen *Faulkners* stehen. Daraus könnte man auch die These formulieren, dass *Mayhew* sich als Sklave von *Capitol* sieht (vgl. Wikipedia 2020b) und dies eventuell sogar einen Vorausgriff des Schicksals *Finks* darstellt.

3.3.2 Restaurant Music

Im *New Yorker* Restaurant, in dem sich die Theatergesellschaft nach der Aufführung *Finks* Stück trifft, spielt im Hintergrund eine Jazz-Combo den Jazzstandard *For Sentimental Reasons* (Autoren: *Edward Heyman, Al Sherman, Abner Silver*) - interessanterweise jedoch widersprüchlich zum Bild, wo man im Hintergrund der Szene ein Kammermusikensemble spielen sieht. Zudem verändern sich weder Lautstärke noch Position der Musik realistisch zum Bild, sondern bleiben in einer leisen Stereomischung statisch. Somit ist dies gewissermaßen ein Hybrid aus On- und Off-Musik.

3.3.3 Ballroom Music

In der euphorischen Tanzszene, die auf die Fertigstellung des Skripts *Finks* folgt, spielt eine Bigband ein Arrangement von *Down South Camp Meeting* (Autoren: *Irving Mills, Fletcher Henderson*). Hier gibt es eine stärkere Kongruenz von Bild und Ton, da sowohl Besetzung als auch Timing zusammenpassen. Einzig die Mischung ist nicht realistisch, sondern eigentlich typisch für eine Off-Musik stereophon gehalten, mit einer Form von Lautstärke-Ducking in den Sprechpassagen. Abgeschlossen wird diese Szene mit einem lang gehaltenen Trompetenton der noch surreal lang in den nächsten Shot des Hotelflurs hallt - eventuell in Referenz auf die Klingel in der ersten Foyerszene. Somit findet hier ebenfalls ein interessanter hybrider Umgang der On-Musik mit Off-Musik-Elementen statt.

4 Musik

4.1 Carter Burwell

Carter Burwell (*18.11.1954) machte 1977 seinen Abschluss am *Harvard College* in den Fächern *Elektronische Musik* und *Animation* (vgl. Burwell 2020b). Nach seinem Collegeabschluss war er Lehrassistent im *Harvard Electronic Music Studio* (vgl. Burwell 2020b). 1979 bis 1981 war er *Chief Computer Scientist* am *Cold Spring Harbor Laboratory*, 1982 bis 1987 *Director of Digital Sound Research* im *Computer Graphics Lab of the New York Institute of Technology* (vgl. Burwell 2020b).

Carter Burwell hat im Allgemeinen großes Interesse an Biologie, Neurologie, Wahrnehmung sowie Architektur und hat sich vor kurzem aus reinem Wissensdrang bezüglich der Virologie in einen Master der Biologie an der NYU eingeschrieben. Er betrachtet Musik nicht als seine Karriere und hat generell keinen starken Karrieredrang (vgl. Kenny 2020, S. 22). Nichtsdestotrotz ist er seit den 1980ern parallel sehr erfolgreich musikalisch tätig in den Bereichen Popmusik, Tanzmusik und Film (vgl. Burwell 2020b).

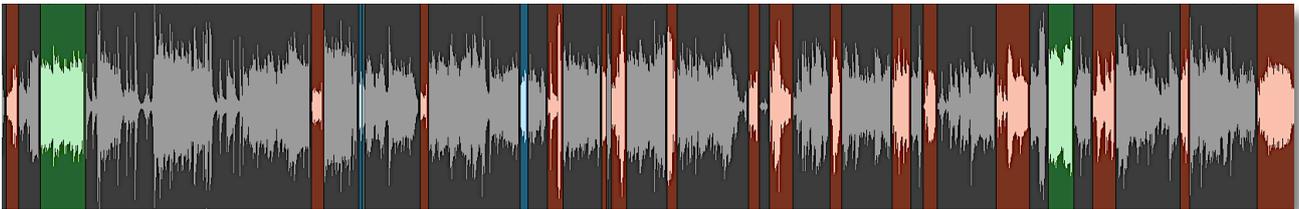
Er hat seither Filmmusiken geschrieben für unter anderem *Miller's Crossing*, *Barton Fink*, *The Hudsucker Proxy*, *Rob Roy*, *Fargo*, *The Spanish Prisoner*, *Gods and Monsters*, *Being John Malkovich*, *Before Night Falls*, *Adaptation*, *Before The Devil Knows You're Dead*, *Burn After Reading*, *Where The Wild Things Are*, *Twilight*, *The Kids Are All Right*, *True Grit*, *Carol*, *Anomalisa* und *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (vgl. Burwell 2020b). Er wurde zweimal für einen *Oscar* nominiert (Todd Hynes *Carol* und Martin McDonaghs *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*) und erhielt 2009 den *ASCAP Henry Mancini Award* (vgl. Kenny 2020, S. 23).

Burwells musikalische Bildung beschränkt sich auf wenige Klavier- und Schlagzeugstunden in seiner Kindheit - sein Können hat er sich hauptsächlich in der diversen Musikszene *New Yorks* angeeignet, in die er nach seinem Collegeabschluss eintauchte (vgl. Kenny 2020, S.23).

Die *Coen Brothers* traf *Burwell* bei einem Gig im CBCG, die ihn für deren ersten Film *Blood Simple* anwarben, der ursprünglich weder auf Erfolg noch Veröffentlichung aus war, was den Druck aus diesem ersten Filmprojekt nahm (vgl. Kenny 2020, S. 24). Durch den *Hitchcock*-Film „Vögel“, den *Burwell* als erste generelle Filmmusikreferenz nahm, erkannte er bereits die besondere Wirkung von nicht typisch orchestraler Filmmusik (vgl. Kenny 2020, S. 24). Seitdem hat *Burwell* alle *Coens*-Filme vertont - außer *O, Brother, Where Art Thou?* und *Inside Llewyn Davis* (vgl. Kenny 2020, S. 23). Erst für den *Coens*-Film *Millers Crossing* begann *Burwell* sich analytisch und in Eigenregie mit Orchestrierung auseinanderzusetzen, indem er seine liebsten Filmmusiken analysierte - *Fargo* war der erste Film, den er orchestrierte und selbst dirigierte (vgl. Kenny 2020, S. 25). Durch diese langjährige Zusammenarbeit der *Coens* mit *Burwell* ist die Musik meist so mit dem Film verschmolzen, dass man sie nach einem ersten Schauen kaum differenziert wahrnimmt (vgl. Chion 2008, S. 175).

Carter Burwell kritisiert oft die Separation von Musik und Sound in vielen Produktionen, da die beiden am Ende meist nur um Lautstärke kämpfen, was nicht schön und nicht zielführend sei (vgl. Burwell 2020a), was auch in diesem Film klar ersichtlich ist, worauf in den Folgekapiteln näher eingegangen wird.

4.2 Formanalyse



Musikalische Formanalyse:

Grün: On-Musik (Restaurant Music, Ballroom Music)

Rot: Off-Musik (Soundtrack)

Blau: gesungene Musik *Old Black Joe*

Auffällig ist bei der formellen Betrachtung der Abbildung der Musik auf Zeit, dass nur sehr wenig vom Film überhaupt musikalisch unterlegt ist. So tritt die erste Off-Musik erst nach etwa einer halben Stunde Spielzeit auf. Im Allgemeinen ist erste Hälfte des Films so gut wie kaum musikalisch unterlegt (vgl. Chion 2008, S. 176). Im zweiten Drittel tritt dann die Musik öfter und in immer kürzeren Abständen auf und kann sich auch zeitlich mehr entfalten. Inklusiv Opening und Abspann kommt man hier auf nur 22 Minuten Off-Musik, wovon wiederum 5 Minuten aus Abspann und Opening bestehen. Hinzu kommen noch 6 Minuten On-Musik, die aus der Restaurant-Hintergrundmusik, der Bigband-Tanzmusik sowie *Old Black Joe* bestehen. So kommt man auf etwa 30 Minuten Musik bei 112 Minuten Gesamtspielzeit, womit nur ca. 27% der Filmspielzeit überhaupt mit musikalisch unterlegt oder gefüllt sind.

4.3 Der Soundtrack

Der Soundtrack des Films *Barton Fink* zeigt sehr gut *Burwells* wenig traditionellen und sehr besonderen Ansatz (vgl. Kenny 2020, S. 24) sowie auch sein Feingefühl für Pause und Raum. Denn *Burwell* ist der Ansicht, dass die Rolle von Musik auch darin bestehen kann nicht da zu sein, was er auch in *Barton Fink* eindrücklich zeigt (vgl. Chion 2008, S. 176). So beschreibt er die Versuche von herkömmlicher Orchestrierung für die *Coens*-Filme folgendermaßen:

„We noticed early on, that if you actually heard the entrance of a musical instrument, all the tension just dropped out of the film. [...] And the film is all about tension“ (Carter Burwell, Youtube 2013)

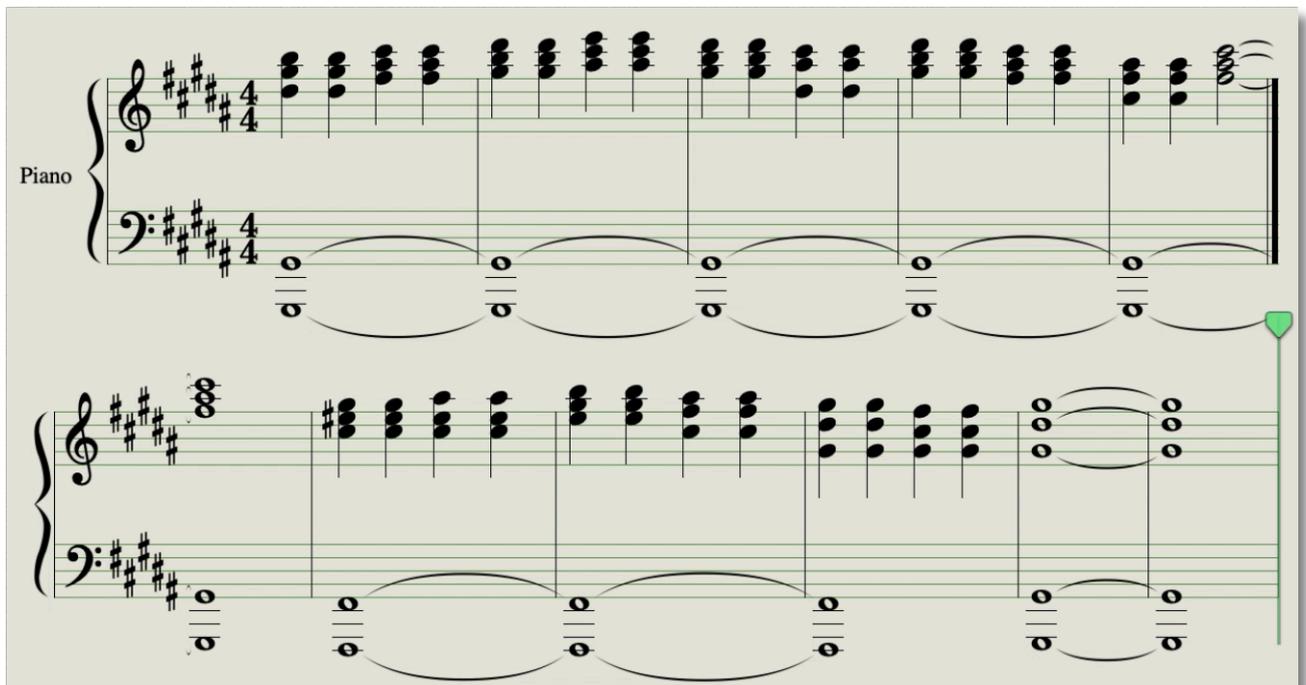
Die *Coens* hatten den Film ursprünglich ohne eine genaue Vorstellung einer Filmmusik geschrieben (vgl. Youtube 2013). Sie kommunizierten *Burwell* anfangs sogar Unsicherheit, ob der Film überhaupt Musik braucht oder ob man *Skip Lievsays* Sounddesign nicht einfach noch stärker betonen sollte (vgl. Burwell 2020a). *Burwell* sah jedoch eine Chance über die Musik eine wichtige zusätzliche Ebene zu erzählen und insbesondere *Barton Finks* Charakter eine weitere Dimension zu geben (vgl. Burwell 2020a). *Burwell* und *Lievsay* entschieden daraufhin gemeinsam, welche Szenen musikalisch oder nur sounddesignerisch unterlegt werden sollen, mit Fokus auf ein ausgeglichenes Frequenzspektrum - dieser Workflow wurde daraufhin bei allen folgenden *Coens*-Filmen angewandt (vgl. Burwell 2020a). So ergab sich eine ausgewogene Dynamik zwischen Musik und Sound:

"Skip might have a mosquito pestering Barton in his hotel room while I'd play dark mystery with bass trombones. Or I'd have a high violin line, referencing the mosquito, while Skip would play low submarine groans coming from the hotel" (Burwell 2020a)

Der Score wurde in den Clinton Studios, NY aufgenommen, unter anderem wegen des dortigen Steinway D Konzertflügels aus dem Baujahr 1947 (vgl. Burwell 2020a). Auf dem Flügel wurden unter Umständen die Alben „Kind of Blue“ und „Time Out“ aufgenommen, als dieser noch in den CBS 30th Street Studios stand (vgl. ebd.). 2010 kaufte *Burwell* den Flügel nach Schließung der Clinton Studios und komponiert nun größtenteils darauf (vgl. ebd.).

Die musikalische Komposition basiert auf einem einzigen musikalischen Thema, das in den Eröffnungscredits auftaucht, im Film jedoch meist nur in Fragmenten (vgl. Murch 2008, S. 83).

Die Musik kommuniziert einen wichtigen Teil des Charakters der Hauptfigur. Sie zeigt im Kontrast zu seinem Erfolg und Idealismus seine kindlich naive und unreife Seite, was insbesondere durch das Klaviermotiv vermittelt wird (vgl. Burwell 2020a).



Klavier-Transkription Opening

4.4 Analyse „Opening“

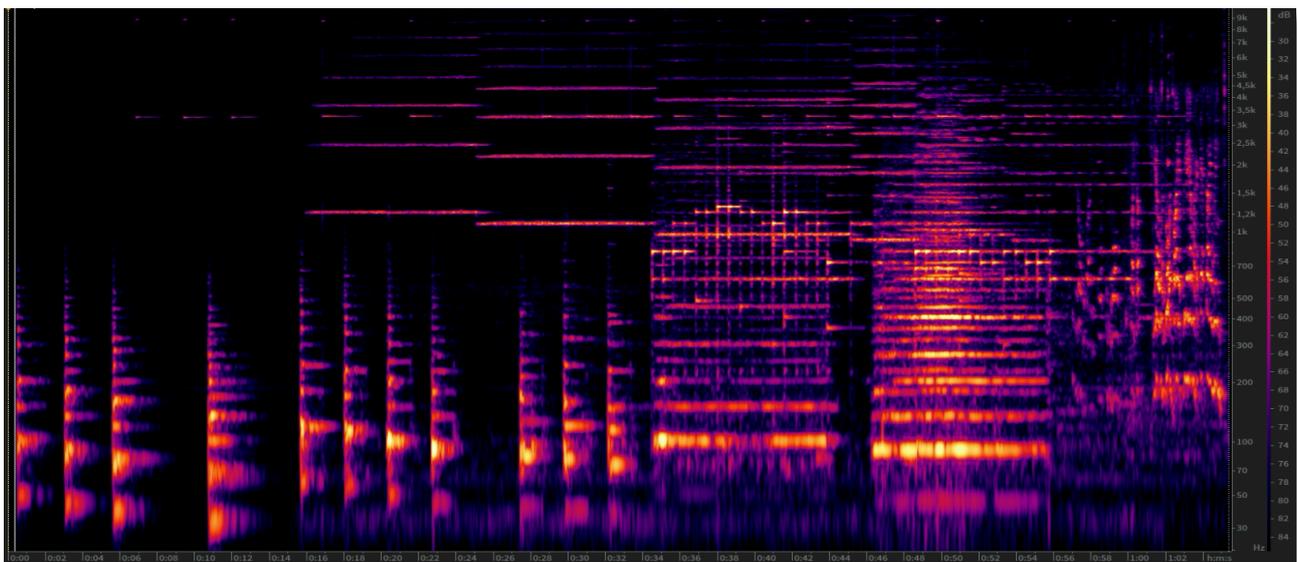
Das *Opening* etabliert bereits alle musikalischen Motive und Texturen, die im Laufe des Films eingesetzt werden. Deswegen wird hier exemplarisch das *Opening* betrachtet.

Das Pianomotiv, das, wie bereits erwähnt, die kindlich-naive Seite des Hauptcharakters verkörpern soll (vgl. Burwell in Youtube 2013), besteht aus weitestgehend diatonisch und eng gesetzten Dreiklängen der Tonart *Gis-Moll*, die sanft hüpfend nach oben rücken und langsam das Tonmaterial zu erkunden scheinen. Die erste von zwei Phrasen wird abgeschlossen mit einem lang gehaltenen *Gis-Moll* Akkord. Darauf folgt eine die Tonart verlassende Kadenz, beginnend mit einem *Cis-Dur*-Akkord mit dem Tonart-fremden Ton *eis*. Modal betrachtet könnte man dies auch als einen kurzen Abstecher in das *Gis-dorische* Tonmaterial betrachten. Die zweite Phrase wird abgeschlossen mit einem weiter gesetzten *Gis*-Akkord, der interessanterweise die Terz auslässt und somit gewissermaßen neutral auftritt. Unterlegt ist das akkordische Klaviermotiv mit einem *Gis* als tiefen Pedalton, der beim besagten Verlassen der Diatonik für zwei Takte auf ein *Fis* wechselt.

Dieses simple zweiphrasige Motiv beschreibt sehr interessant zunächst die Naivität *Finks*, in der zweiten Hälfte eine kindliche Neugierde und mit dem neutralen Schlussakkord eine merkwürdige Unentschlossenheit und Leere. Dies gibt den Hauptcharakter deutlich mehr Tiefe als es sein reines Handeln vermuten lässt.

Das orchestrale Arrangement, das sich um das Klaviermotiv bewegt, wirkt wie ein Porträt des Umfelds *Finks*, das mit seinem Charakter wechselwirkt. So ist das Motiv oft unterlegt mit einer tief stampfenden absteigenden Pizzicato-Kontrabasslinie. Diese tritt oft in Verbindung dem Erscheinen *Charlie Meadows* auf, womit sie beinahe leitmotivischen Charakter hat. Die Kontrabasslinie wird teilweise auch alleine von Röhrenglocken gespielt, was eine gewisse Dringlichkeit vermittelt und an das Schlagen einer alten Standuhr erinnert. Die hohen und teilweise sogar nur unterbewusst wahrnehmbaren hohen gehaltenen Streichertöne ohne Vibrato referieren auf die Moskitos, die *Fink* im Hotelzimmer quälen (vgl. Burwell 2020a). Hinzu kommen teilweise crescendierende Texturen aus dem Tiefblech, die bedrohlich wirken und besonders in den sehr düsteren Passagen zum Einsatz kommen. Außerdem wird auch musikalisch die Klingel bzw. Glocke zitiert, die auch im Sounddesign eine besondere Rolle spielt, wie bereits im Kapitel zum Sounddesign erwähnt. Zum Schluss wird die Orchestrierung dichter und das ostinierende Streichermotiv wird etabliert, das in anderen Filmpassagen auch vordergründiger auftritt.

Generell arbeitet *Burwell* mit den wenigen und in sich sparsamen Motiven im Verlauf des gesamten Soundtracks sehr texturell und mischt diese je nach vorhandenem Sounddesign oder der Intensität und Stimmung.



Spektrogrammansicht Opening: Pizzicato-Kontrabässe zu Beginn, hohes Klavier in der Mitte, sehr hohe Streicherpedaltöne, volles Orchester am Ende

5 Interpretation

Bei der Betrachtung der Form ist auffällig, dass die erste Off-Musik erst nach etwa einer halben Stunde Spielzeit auftritt. Dies ist zugleich der erste Wendepunkt in der Handlung. *Fink* ist hier zum ersten Mal un aufmerksam und hört *Meadows* Geschichte nicht zu. Ebenso markiert die letzte Off-Musik auch den letzten entscheidenden Moment, in dem *Meadows* *Fink* über eben jenen Fehler aufklärt ihm nicht zugehört zu haben: „Because you don't listen!“. *Barton Fink* ist hier also besonders an den entscheidenden Wendepunkten un aufmerksam und hört nicht zu, als *Charlie Meadows* ihm eventuell genau die Geschichte erzählen will, die sein Skript inspirieren könnte und die zudem seiner Idee des „Theaters für den kleinen Mann“ genau entsprechen würde (vgl. Murch 2008, S. 83). Zudem schottet *Fink* sich auch in seiner finalen Phase der Inspiration bewusst komplett von seiner akustischen Außenwelt ab, indem er sich Watte in die Ohren steckt, und stellt so sein Werk zu Ende (vgl. Murch 2008, S. 83), was wiederum der schicksalhafte Grund für das Scheitern dieses Skripts sein könnte. Der Filmeditor und Tonmeister *Walter Murch* stellt die These auf, dass, hätte *Barton Fink* zugehört, sich das Unheil nicht aufgetan hätte, sein Drehbuch angenommen worden wäre, er seine Verbindung zum kleinen Mann erhalten hätte und sogar *Charlie Meadows* nicht zu *Madman Mundt* geworden wäre (vgl. Murch 2008, S. 84). *Murch* stellt die These auf, dass sich hier die ignorierte Idee rächt (vgl. Murch 2008, S. 84).

6 Fazit

Der Film *Barton Fink* ist ein besonderes Beispiel für den Einsatz von Foley, Sounddesign und Musik sowie deren sensibles Verhältnis zueinander. So werden diese Welten hier teilweise nahtlos vermischt oder sie koexistieren in unterschiedlichen Frequenz- oder Zeitbereichen, ohne einander zu stören. Auch verleiht hier die akustische Ebene dem Film weitere Ebenen, die durch Bild allein nicht oder nicht ausreichend transportiert werden können. So gibt das Motiv *Finks* seinem Charakter deutlich mehr Tiefe. Anderorts kündigt die Musik in der Handlung bereits oft das nahende Unheil an oder unterstreicht die jeweilige Stimmung. Außerdem werden einige Szenen allein durch den Klang und das feine Foleydesign getragen. Die Vertonung des Films ist auch ein hervorragendes Beispiel für die Devise „weniger ist mehr“.

Quellen

- Academy Awards Search | Academy of Motion Picture Arts & Sciences (2020):** 21.6.2020, URL: <http://awardsdatabase.oscars.org/Search/Nominations?filmId=2556&view=2-Film%20Title-Alpha> [Zugriff: 21.6.2020]
- Burwell, Carter (2004):** Orchestrating War *Harper's Magazine*. Harper's Magazine Foundation, S. 15–19, URL: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=11985761&lang=de&site=eds-live> [Zugriff: 19.6.2020], journalAbbreviation: Harper's Magazine
- Burwell, Carter (2020a):** Carter Burwell - Barton Fink. 19.6.2020, URL: http://www.carterburwell.com/projects/Barton_Fink.shtml [Zugriff: 19.6.2020]
- Burwell, Carter (2020b):** Carter Burwell - Biography. 19.6.2020, URL: http://www.carterburwell.com/carter/carter_bio_facts.shtml [Zugriff: 19.6.2020]
- Burwell, Carter (2020c):** Carter Burwell - Photography. 20.6.2020, URL: http://www.carterburwell.com/carter/carter_photo.shtml [Zugriff: 20.6.2020]
- Chion, Michel (2008):** The man who was indeed there (Carter Burwell and the Coen brothers' films). In: *Soundtrack*, Band 1, Ausgabe 3, 11.2008, S. 175–181
- Coen, Joel (1991): Barton Fink
- Coen, Joel; Coen, Ethan (2020):** Barton Fink - Script. 22.6.2020, URL: https://www.dailyscript.com/scripts/barton_Fink.html [Zugriff: 22.6.2020]
- Festival de Cannes - BARTON FINK (2020):** 19.6.2020, URL: <https://www.festival-cannes.com/en/festival/films/barton-fink> [Zugriff: 19.6.2020]
- Fink, Barton** Note: Nominations and awards not associated with a specific film title (e.g. Sci/Tech and Honorary awards) do not display in this view. In: , S. 1
- IMDb (2020a):** Barton Fink (1991) - IMDb. , URL: <http://www.imdb.com/title/tt0101410/plotsummary> [Zugriff: 19.6.2020a]
- IMDb (2020b):** Barton Fink (1991) - Soundtracks. 21.6.2020, URL: <http://www.imdb.com/title/tt0101410/soundtrack> [Zugriff: 21.6.2020]
- IMDb (2020c):** Barton Fink (1991) - Trivia. 21.6.2020, URL: <http://www.imdb.com/title/tt0101410/trivia> [Zugriff: 21.6.2020]
- Jaynes, Roderick (2001):** The title that wasn't there. In: *The Guardian*, 28.9.2001, URL: <https://www.theguardian.com/film/2001/sep/28/artsfeatures> [Zugriff: 21.6.2020]
- Kenny, Tom (2020):** The Importance of Space: The Mind and Music of Carter Burwell. In: *Mix*, Band 44, Ausgabe 2, 2.2020, S. 22–25
- Murch, Walter (2008):** „How do you like your room?“ Thoughts on the use of sound in Barton Fink. In: *Soundtrack*, Band 1, Ausgabe 2, 7.2008, S. 81–85
- SoundtrackINFO: Fargo / Barton Fink Soundtrack Compilation (complete album tracklisting) (2020):. 19.6.2020, URL: <http://www.soundtrackinfo.com/tracks/fargobartonfink/> [Zugriff: 19.6.2020]
- Spitzer, Nick (2020):** American Routes Shortcuts: The Coen Brothers. 22.6.2020, URL: <https://www.wwno.org/post/american-routes-shortcuts-coen-brothers> [Zugriff: 22.6.2020]
- Tomaschewski, W. (2008):** Old Black Joe (1853). 2008, URL: <http://www.stephen-foster-songs.de/foster022.htm> [Zugriff: 22.6.2020]
- Warner Brothers Sound (2013):** Skip Lievsay | Warner Bros. Sound. 29.10.2013, URL: <https://www.wbsound.com/portfolio/skip-lievsay-2/> [Zugriff: 21.6.2020]

Wikipedia (2020a): William Faulkner. , URL: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=William_Faulkner&oldid=200386086 [Zugriff: 22.6.2020], Page Version ID: 200386086

Wikipedia (2020b): Barton Fink. , URL: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Barton_Fink&oldid=959503520 [Zugriff: 19.6.2020], Page Version ID: 959503520

Wikipedia (2020c): Coen Brothers. , URL: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Coen_brothers&oldid=963077476 [Zugriff: 19.6.2020], Page Version ID: 963077476

Youtube (2013): Alec Baldwin, Joel & Ethan Coen, Carter Burwell | Art of the Score | Barton Fink. , URL: https://www.youtube.com/watch?v=r_imaSxTFEk [Zugriff: 19.6.2020]