

Informationsgehalt der Musik und Dramaturgie in **THE TRUMAN SHOW**

Claus Tieber (Wien)

Ich möchte mich in der Analyse der Musik in **THE TRUMAN SHOW** auf das Zusammenspiel von Dramaturgie und Musik konzentrieren. Im Zentrum steht die Frage, welche Informationen – wenn überhaupt – der Film über die Musik vermittelt, an welchen Stellen und in welchen Funktionen Musik nicht bloß als Untermalung und Verstärkung von Emotion eingesetzt wird, sondern um Inhalte des Films zu transportieren. Dabei komme ich nicht umhin, meine eigene Lesart des Films einzubringen. Am Anfang stehen bei einem mehr als zehn Jahre alten Film, der allgemein als ‚Medienkritik‘ interpretiert wird, die Erinnerung an die Jahre, in denen der Film produziert wurde.

Reality-TV* drei Jahre vor **BIG BROTHER*

THE TRUMAN SHOW kam am 1.6.1998 in den USA in die Kinos (in Deutschland, Österreich und der Schweiz erst einige Monate später, am 12.11.1998). Regie führte der Australier Peter Weir nach einem Drehbuch von Andrew Niccol. Niccol hatte sein Originaldrehbuch bereits 1993 verkaufen können, Weir wurde erst 1995 als Regisseur gewonnen.

Jene Fernsehformate, die man heute als *Reality-TV* kennt, gab es zum Zeitpunkt der Filmproduktion noch nicht. **REAL WORLD** brachte auf MTV 1992 erstmals das vermeintlich echte Leben auf den Bildschirm. Alles andere kam deutlich später: **EXPEDITION: ROBINSON** startet 1997 in Schweden und wurde erst 2001 in den USA als **SURVIVOR** zu einem der bekanntesten Reality-Shows. **AMERICAN IDOL**, der Beginn der Casting-Shows, die von „Reality“-Elementen leben und dennoch von Reality-TV unterschieden werden müssen, ist 2004 erstmals zu sehen und zieht unzählige nationale Versionen wie **DEUTSCHLAND SUCHT DEN SUPERSTAR** oder **STARMANIA** nach sich. **BIG BROTHER**, die Show, die zeitweise als Synonym für *Reality-TV* galt, ist erst drei Jahre, nachdem die **TRUMAN SHOW** im Kino gelaufen ist, am Bildschirm zu sehen.

So wenig *Reality-TV* zum Zeitpunkt der Produktion im Fernsehen existierte, so sehr ist ein deutliches Interesse Hollywoods an dem Thema festzustellen, das sich auch in der Produktion von **EDTV** (USA 1999, Ron Howard) ausdrückt, ein Film, der schon damals als Pendant bzw. Imitation von **THE TRUMAN SHOW** angesehen wurde. **ED TV** ist seinerseits ein Remake eines kanadischen Films von 1994 (**LOUIS 19, LE ROI DES ONDES**, 1994, Michel Poulette) und illuminiert die Vorstellung, dass jemand sein ganzes Leben vor Kameras verbringt, was seinerzeit aber nach übersteigerter Science Fiction klang und in beiden Versionen eher komödiantisch abgehandelt wurde. Auch die erste Drehbuchfassung von Niccol ist in einer großstädtischen Zukunft angesiedelt, nicht in einem so kleinstädtischen Ambiente wie das Seahaven der Fernsehshow, in der

der Protagonist der TRUMAN SHOW lebt (s. dazu die Featurette HOW'S IT GOING TO END? MAKING OF THE TRUMAN SHOW).

Ich sehe daher THE TRUMAN SHOW in erster Linie nicht als Medienkritik, für mich kreist der Diskurs des Films vielmehr um die Frage von Autorenschaft und die Selbstbestimmung bzw. das Eigenleben fiktionaler Figuren. THE TRUMAN SHOW ist demzufolge ein Film, der sich narratologischer Fragen annimmt und der damit natürlich auch Hollywood, nicht aber schlechthin „die Medien“ thematisiert.

What's in a name? Truman Burbank

Der Name des Protagonisten ist bereits ein Hinweis auf das eigentliche Thema des Films: Truman Burbank. Der Vorname ist auch buchstabierbar als „True Man“, der wahre, echte, authentische Durchschnittsbürger. Im Gegensatz dazu bezeichnet der Nachname einen Stadtteil von Los Angeles, in dem einige der größten Filmstudios ihren Sitz haben. Schon im Namen des Protagonisten kommt der Konflikt zwischen Authentizität und industrieller Produktion, von Realität und falschen, gespielten Gefühlen zum Ausdruck. Ein Konflikt, der sich durch den Film zieht und immer wieder thematisiert wird.

Metalepse oder: Die Engführung von Leben und Kunst

Narratologisch kann man THE TRUMAN SHOW als eine filmische *Metalepse* bezeichnen. Gérard Genette definiert eine Metalepse wie folgt:

Jedes Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum bzw. diegetischer Figuren in ein metadiegetisches Universum (Genette 1998, 168).

Werner Wolf nimmt Genettes Definition auf und erweitert sie:

... usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto)logically distinct (sub)worlds and/or levels that exist, or are referred to, within representation of possible worlds (Wolf 2003, zit.n. Feyersinger 2007, 114).

Es geht um das Überschreiten von Grenzen, um das Verschwimmen des Unterschiedes zwischen diegetischer und „realer“ Welt, es geht, wie Jörg Türschmann es ausdrückt, um die „Engführung von Leben und Kunst“ (Türschmann 2007, 109). Und damit bin ich beim Thema der TRUMAN SHOW. Genau darum geht es in diesem Film: um die Beziehung von echtem, authentischem Leben zu Kunst und Entertainment. Die Metalepse ist

dabei ein narratives Mittel, dem nicht von vornherein Subversivität zugesprochen werden kann. Nochmal Türschmann:

Dabei (bei der Metalepse, CT) handelt es sich aber nicht um eine Strategie, die den Rezipienten ernüchtern und aus seiner Faszination reißen soll. Vielmehr wird er zu einem lustvollen Spiel eingeladen, seine eigene Verständnisfähigkeit an die Überwältigung eines naiven Zuschauers zu koppeln (Türschmann 2007, 111).

Wenn man die *TRUMAN SHOW* als Metalepse betrachtet, setzt dies voraus, dass man in diesem Film einen Erzähler identifiziert. Es ist naheliegend und von den Filmemachern offensichtlich auch so intendiert, diesen Erzähler in der Figur des Regisseurs Christof zu finden. Schließlich ist es hier tatsächlich der Regisseur, der die Ereignisse und die auftretenden Figuren in Trumans Welt weitgehend kontrolliert. Christof wird als der Erfinder der Show präsentiert, die er seit fast 30 Jahren inszeniert. Christof hat Trumans Welt geschaffen: „the world I created for you“, meint er selbst am Ende des Films zu Truman.

Der Film folgt hier einerseits der in der Filmwissenschaft sehr populären Autorentheorie, andererseits macht er sich durch die Darstellung der Regisseurs-Figur als eines sich selbst allzu wichtig nehmenden „Auteurs“ über sich selbst lustig. Es ist daher nur folgerichtig, wenn der Film damit beginnt, dass Christof die *Truman Show* erläutert:

CHRISTOF

We've become bored with watching actors give us phony emotions. We're tired of pyrotechnics and special effects. While the world he inhabits is in some respects counterfeit, there's nothing fake about Truman himself. No scripts, no cue cards. It isn't always Shakespeare but it's genuine. It's a life (0:00:00).

Festzuhalten ist, dass Christof davon spricht, dass nichts Falsches an Truman ist, über die Welt, in der der Held leben muss, lässt sich dies jedenfalls nicht behaupten. Christof gibt seine Erklärung in die Kamera ab, er adressiert das Publikum direkt. Durch dieses Stilmittel, das im klassischen Hollywoodfilm nur in Ausnahmefällen vorkommt, sowie durch die Grobkörnigkeit des Bildes ist darauf zu schließen, dass hier ‚Fernsehen-im-Film‘ zu sehen ist. Das heißt: Die erste Einstellung wird als Film-im-Film bzw. Fernsehen-im-Film ausgewiesen, eine Figur des Films ist zu sehen, die offensichtlich ein Interview gibt und die dies in einem anderen Medium tut. Wir befinden uns in dem Moment noch nicht in der Welt des Protagonisten. Die Musik setzt exakt nach den Sätzen Christofs ein und markiert den Beginn des Films, den Einstieg in die Welt Trumans. Diese Form der Direktadressierung kennt man z.B. aus Dokumentarfilmen, nicht aber aus Spielfilmen (von wenigen Ausnahmen wie *HIGH FIDELITY*, Großbritannien 2000, Stephen Frears, abgesehen), ihr wird dort gewöhnlich ein höherer Grad an Realismus und Authentizität zugestanden (dazu auch Tieber 2006).

Brave New World

THE TRUMAN SHOW ist - worauf auch Christian Vittrup in seinem Beitrag in dieser Ausgabe hinweist - als Dystopie zu lesen. Eine Dystopie jedoch, die den Anschein einer schönen, neuen Welt hat. Die Welt Trumans ist nicht dunkel und apokalyptisch, sie ist hell, freundlich und scheinbar perfekt, was alle Bewohner dieser Welt auch so sehen – mit Ausnahme Trumans, der im Laufe des Films erkennt, dass die Welt, in der er leben muss, eine künstliche ist. Von dieser Anlage aus gesehen erinnert der Film an die britische Fernsehserie THE PRISONER (Großbritannien 1967-68) oder auch an den Spielfilm THE STEPFORD WIVES (USA 1975, Bryan Forbes' Remake USA 2004, Frank Oz). Er erinnert jedoch nicht an die klassische filmische Medienkritik von THE FRONTPAGE (USA 1931, Lewis Milestone) bis NETWORK (USA 1976, Sydney Lumet).

THE TRUMAN SHOW ist somit ein Film, dessen Diskurs um die Frage der Beziehung von Autoren zu ihren Figuren geht, dessen Thema das „echte“ authentische Leben versus die produzierten, künstlich hergestellten Welten der Kunst bzw. Unterhaltung ist. Ich lese THE TRUMAN SHOW daher nicht als einen medienkritischen Film. Diese Lesart wird auch die Analyse der dramaturgischen Funktionen der Musik beeinflussen.

Filmdramaturgie und die Rolle der Musik

Ich möchte im Folgenden auf einige dramaturgische Parameter eingehen und das Verhältnis der Musik zu diesen analysieren.

Die Drehbuchliteratur spricht davon, dass jeder Film in drei große Einheiten, in drei Akte einzuteilen sei (siehe v.a. Field 1994). Die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer Akteinteilung wurde bislang viel zu selten gestellt, denn das Modell ist mehr als problematisch und wurde von unterschiedlichster Seite kritisiert, ergänzt, erweitert oder ganz abgelehnt. Kristin Thompson etwa fand in den meisten der von ihr untersuchten Filme vier und nicht drei Akte (Thompson 2001). Wichtiger als die Anzahl der Akte scheint die Untersuchung bestimmter dramaturgischer Funktionen, wie etwa der Exposition, der Verdichtung und der Auflösung bzw. *Closure*, die sich jedoch nicht so einfach an bestimmte Stellen im Film platzieren lassen und etwas differenzierter zu betrachten wären, als dies die Drehbuchliteratur in der Regel tut.

Nicht minder umstritten sind die Field'schen *Plot Points*, die Wendepunkte in der Geschichte. Niemand bestreitet, dass es Wendepunkte in einer filmischen Handlung gibt. Zur Diskussion stehen aber Anzahl und Platzierung derselbigen.

Ohne mich auf eine Akteinteilung einzulassen, möchte ich daher im Folgenden einige der zentralen Stellen des Films in Hinsicht auf die dramaturgische Funktion, die die Musik dabei spielt, untersuchen.

Anfang

Der Film beginnt mit einem *close up* auf Christof (Ed Harris), der in die Kamera spricht. Wie bereits erwähnt, setzt die Musik erst nach dieser kurzen Szene mit dem Schnitt auf Truman ein, den wir durch einen Spiegel sehen. Die Musik ist auf Grund mehrerer Stilelemente als Signation zur TRUMAN SHOW, zur Fernsehshow im Film zu interpretieren. Die zweite Ebene, die hier eingebaut wurde, setzt sich mittels der vorangegangenen Erläuterungen des Regisseurs gegen eine allzu einfache Vorstellung der Ordnung der Realitäten durch - vor allem durch die ungewöhnliche Kameraeinstellung der Direktadressierung. Andere Einflussgrößen treten hinzu - das textexterne Vorwissen der Zuschauer um den Inhalt des Films, das bei den meisten vorausgesetzt werden kann, und textintern eben durch die Musik, die als Kennzeichnung eines Beginns aus etlichen Fernsehserien bekannt ist. Dazu kommt noch, dass die Anfangstitel nicht die des Films, sondern die der Fernsehshow sind, womit nun auch den weniger aufmerksamen Zusehern klar sein sollte, auf welcher erzählerischen Ebene sich der Film bewegt.

Die Musik kennzeichnet den Anfang, den Beginn der Fernsehshow. Interessanterweise mischt der Film in diesen ersten Minuten der ‚TRUMAN SHOW‘ dokumentarische und fiktionale Elemente. Zwar sehen alle Figuren in die Kamera, aber nur Truman weiß dies nicht, da die Kamera hinter seinem Spiegel versteckt ist. Truman ist der einzige, der in seiner Rolle bleibt, eben weil er sich nicht darüber bewusst ist, dass er eine Figur in einer Fernsehshow ist. Die anderen Darsteller der Serie sprechen als Schauspieler zum Publikum, außerhalb ihrer Rollen in der Serie. Der Film markiert damit von Beginn an den Wissens- und Bewusstseinsunterschied zwischen Truman und dem Rest seiner Welt. Der Bewusstwerdungsprozess Trumans stellt denn auch den eigentlichen erzählerischen Hauptstrang des Films dar.

Ein ganz ähnlich gestalteter Anfang der ‚TRUMAN SHOW‘ im Film ist nur noch einmal (nach ca. zwei Dritteln des Films, 0:58:00, bei einer Gesamtlänge des Films von 99min (Videofassung)) zu sehen. Obwohl sich die Szene von der anfänglichen deutlich unterscheidet, ist sie als Beginn der Show inszeniert: eine typische Zusammenfassung des bisher Geschehenen, sprich: ein klassisches *Recap*, von einer Sprecherstimme, die die Show ankündigt, aus dem Off begleitet. Die Musik ist aber eine gänzlich andere als am Beginn des Films.

THE TRUMAN SHOW ist wie die meisten Werke der Kunst und der Unterhaltung in sich keineswegs völlig logisch. Mehr als einmal wird darauf hingewiesen, dass die Show permanent, 24 Stunden lang ohne Werbeunterbrechung läuft. Demnach dürfte es keine Signation, keine Anfänge und keine einzelnen Episoden geben. Dennoch eignet sich der Beginn einer Fernsehserie visuell, musikalisch und dramaturgisch offenbar

allzu gut zur Kennzeichnung wichtiger Stellen im Film, als dass man auf diese Möglichkeiten einer klaren Strukturierung zugunsten einer höheren Wahrscheinlichkeit bzw. inneren Stimmigkeit verzichten wollte.

Die Szene folgt einem der Wendepunkte des Films. Kurz zuvor, bei Minute 0:54:00, wird erstmals sichtbar, dass und wie bei der Fernsehshow Regie geführt wird. Trumans Vater wird hier von Christof in die Handlung eingebracht mit dem Ziel, Trumans Zweifel an der Einheitlichkeit seiner Welt zu beenden, ihn auf andere Gedanken zu bringen. Im Moment der Wiederbegegnung zwischen dem totgeglaubten Vater und dem Sohn gibt Christof sogar Anweisungen an die Musik, er ordert „Fade Up Music“, die auch sogleich eingespielt wird. Die Szene ist als relativ deutliche Anspielung auf Shakespeares *Hamlet* inszeniert, auf die Szene, in der Hamlet dem Geist seines verstorbenen Vaters begegnet. Sie macht weiter deutlich, dass Christof tatsächlich als Autor der ‚TRUMAN SHOW‘ zu betrachten ist, womit ich wieder bei der eingangs erwähnten Metalepse bzw. beim narratologischen Diskurs des Films angelangt bin.

Von diesem Zeitpunkt an, da wir den Einsatz der Musik als von Christof gesteuert sehen, ändert sich natürlich auch die Wahrnehmung und Interpretation der Musik im Film. Gerade das Verwischen der Grenze von diegetischer und extra-diegetischer Musik gehört von nun an zu den Stilelementen des Films. Dem Publikum, das den Film zum ersten Mal sieht, ist es aber bis zu diesem Zeitpunkt nicht möglich, die Musik als eine anzusehen, die von Christof ausgewählt wird und nur innerhalb der Fernsehserie spielt. Vor der beschriebenen Szene hat eine solche Interpretation keine Grundlage.

Das Ende

In der Schluss-Sequenz des Films markiert die Musik ebenfalls deutlich deren Einzelteile (1:18:00). Während Trumans Flucht ist jene eher minimalistische Musik von Burkhard Dallwitz zu hören, die der Film ausgiebig verwendet. Als Truman die Collage der geliebten Lauren/Sylvia ansieht, erklingt ein Klavierthema. Die Stimmung schlägt um (1:20:25) und die Musik ändert ihren Charakter, als Christof versucht, Truman mittels eines künstlich erzeugten Sturms zu stoppen. Die Musik ist nun vorwiegend perkussiv. Vom Klavier ist nichts mehr zu hören, einzig ein letzter Hall kennzeichnet das Verstummen dieser individuellen Stimme. Als Christof den Sturm so heftig werden lässt, dass Truman ins Wasser fällt und man annehmen kann, dass er tot sei, erklingen Chöre (1:21:55), die man getrost als Engelsstimmen interpretieren kann. Als Truman wieder Lebenszeichen von sich gibt, ändert sich die Musik abermals, wir hören wieder das Klavier, das man den ganzen Film über als musikalische Repräsentation Trumans lesen kann.⁴⁸ In dem Moment, in dem Trumans Boot an die Studiokulisse und damit an die Grenzen seiner Welt anstößt, stoppt die Musik. Als sie kurz darauf wieder einsetzt, ist keine Atmo mehr zu hören. Erst als Christof zu Truman spricht, ist auch der diegetische Ton wieder da. Nach Trumans Abschiedsworten: „And in case I don’t see ya: good afternoon,

⁴⁸ Diesen Hinweis hat beim Symposium Adam Nowak in die Diskussion eingebracht.

good evening and good night“, setzt Musik von Philip Glass ein. Truman öffnet die Tür und verlässt die Welt der ‚TRUMAN SHOW‘. Die Show ist zu Ende. Das Fernsehen geht weiter.

Der Film verwendet für diese unterschiedlichen Stimmungen und Umschwünge die Musik von drei Komponisten: Burkhard Dallwitz, Wojciech Kilar und eben Philip Glass. Die Musik kennzeichnet jeden Stimmungswechsel, reflektiert gerade über das Auftauchen und Verschwinden des Klaviers auch den Kampf des Individuums gegen das „System“. Sie macht an den genannten Stellen die Erzählstruktur des Films erkennbar und erfüllt daher auch dramaturgische Funktionen und nicht bloß solche des „moodings“.

Wendepunkte

Neben den erwähnten Stellen Anfang, Beginn des letzten Drittels und Ende ist eine solche dramaturgische Funktion auch an einigen Wendepunkten bzw. dramaturgisch wichtigen Stellen nachzuweisen.

Bei Minute 0:08:40 soll Truman Unterlagen zu jemanden bringen, den er nur mittels Fähre erreichen kann. Truman hat jedoch Angst vor Wasser. Christof hat schon früh dafür gesorgt, dass Truman unter Aquaphobie leidet, damit er nicht über das Meer flüchtet. In dieser – wortlosen – Szene wird diese Angst deutlich gemacht. Auf dem Weg zur Fähre sieht Truman ein Boot, das mit Wasser gefüllt ist. Dazu hören wir spärliche, aber eher unheimliche Musik, laut verstärkte Wassertropfen, Paukenschläge. Die Musik signalisiert Unheil. Truman kehrt wieder um. Die Szene macht Trumans Gefühle, seine Ängste hörbar. Rein visuell ist die Szene wenig aussagekräftig, die Information wird hier weitgehend über die Musik vermittelt.

Ein erster wichtiger Wendepunkt findet sich bei Minute 0:14:27, als Truman unter den Bewohnern von Seahaven einen Obdachlosen bemerkt, den er nach kurzem Zögern als seinen Vater erkennt. Auf seine Frage: „Dad?“ ertönt perkussive Musik, der Vater wird aus der Stadt entfernt, Truman an der Verfolgung gehindert. Dieser Wendepunkt - das Auftauchen des totgeglaubten Vaters und dessen allzu auffällige Entfernung - stellt den sogenannten *Point of Attack* des Films dar. Auch wenn das Handlungsmotiv der Vatersuche sich später verlieren wird, beginnen doch zu diesem Zeitpunkt (spätestens) die Zweifel Trumans. Diese Zweifel sind der Beginn des Bewusstwerdungs- und Erkenntnisprozesses, der den Film ausmacht. Markiert wird die Bedeutung dieses Wendepunkts abermals durch Musik.

Ziel des Protagonisten

Laut Drehbuchliteratur hat der Protagonist eines Films ein Ziel zu verfolgen (etwa bei Field 1994, McKee 1999 u.v.a.). Trumans Geschichte ist die Geschichte (s)einer Bewusstwerdung. Etwa in der Mitte dieses Prozesses wird er aktiv und versucht, die Grenzen seiner Welt zu erkunden. Truman will seine Welt verlassen, das ist sein Ziel – an der Verwirklichung desselbigen wird er immer wieder von Christof, seinem Schöpfer und Widersacher, gehindert. Trumans Bewegung an die Grenzen seiner Welt, nach draußen, ob im Auto oder im Segelschiff, wird stets von Musik begleitet. Und immer wenn er dabei aufgehalten wird, hört auch die Musik plötzlich auf. Erst als er seinen Weg fortsetzt, einen neuerlichen Fluchtversuch startet, geht die Musik wieder weiter.

Der erste von Trumans Ausbruchsversuchen, als er sich bei Minute 0:46:00 im Auto auf den Weg macht, wird zudem von einer Änderung in der Instrumentierung verdeutlicht: plötzlich ist hier eine E-Gitarre zu hören, ein Instrument, das im Vergleich zu Trumans Welt der permanenten 1950er Jahre geradezu modern wirkt. In dem Moment, in dem Trumans Verhalten nicht mehr voraussehbar ist, zumindest nicht mehr für seinen Regisseur, wird dies auch in der Musik durch den Einsatz eines Instrumentes unterstrichen, das weder vorher noch nachher eine Rolle spielt und daher als Fremdkörper, als bewusste Verstörung empfunden werden kann. Die Musik macht Trumans Verfolgung seines Ziels deutlich, sie unterstreicht die Bewegung des Films.

Kontinuität

Filmmusik hat auch die Funktion, für Kontinuität zu sorgen (vgl. z.B. Gorbman 1987, 73) - die einzelnen Bilder des Films so miteinander zu verbinden, dass der Eindruck von Kontinuität entsteht, sowohl räumlich als auch zeitlich. Räumlich kann man in THE TRUMAN SHOW mehrere Welten unterscheiden: Da ist zunächst Trumans Welt, in der sich sowohl Truman, der zunächst um die Beschaffenheit dieser Welt nichts weiß, als auch seine Mitspieler leben, die nur eine Rolle spielen. Weiters sehen wir den Regieraum, eine abgeschottete Kapsel, in der sich Christof und seine Mitarbeiter – Techniker, Musiker – sowie die Produzenten der Show befinden. Und schließlich gibt es immer wieder Szenen, in denen das (diegetische) Publikum der Rahmenhandlung der ‚TRUMAN SHOW‘ gezeigt wird.

Diese räumlich getrennten Welten haben nun nicht einfach eine je eigene Musik. Vielmehr verbindet die Musik die einzelnen Welten. So ist beispielsweise in Trumans Welt Mozarts *Rondo Alla turca* über das Radio zu hören, an einer der wenigen Stellen, an denen die Musik explizit Trumans Welt zugeordnet wird. Bei den meisten anderen ist der Ort und der Ursprung der Musik nicht ganz klar. Mittels Fernsehgerät hören auch die

diegetischen Zuschauer diese Musik, womit die beiden Welten miteinander akustisch verbunden werden. Gezeigt werden die Zuschauer immer in einer Einstellung, die suggerieren soll, sie sei aus dem Fernsehgerät selbst aufgenommen, als wolle der Fernseher kontrollieren, wie seine Bilder und Töne auf die Zuschauer wirken. Es gibt keine Einstellung, in der ein Zuseher und ein Fernsehgerät in einem einzigen Bild zu sehen wären.

Ein weiteres, subtileres Beispiel für die Herstellung von Kontinuität durch die Musik ist eine Szene in der Bibliothek zwischen Truman und Sylvia. Eine klassische Liebesszene, zu der klassische (Liebes)Musik ertönt: das Adagio aus Chopins erstem Klavierkonzert. Die Musik endet, als Sylvia von einem Mann, der sich als ihr Vater ausgibt, fortgeführt wird, und setzt danach aber wieder ein. Bei der ganzen Sequenz handelt es sich um eine Rückblende, die mittels Musik, die auch zu hören ist, als das Publikum sich in einem Restaurant die Sequenz ansieht, und später schließlich, als Truman, der sich in seinem Keller an Sylvia erinnert und an seiner Collage von Sylvia arbeitet, die Szene nochmals für sich aufruft. Der Einsatz der Musik stellt so eine ebenso zeitliche wie räumliche und thematische Kontinuität her.

Ein weiteres Beispiel für die Herstellung von zeitlicher Kontinuität ist auch die Rückblende, in der das Schiffunglück von Trumans Vater zu sehen ist. Die Musik ist hier eines von mehreren Zeichen, das die Rückblende als solche markiert. Während wir sehen, woran Truman denkt, hören wir, was er dabei fühlt. Wobei natürlich darüber spekuliert werden kann, ob Rückblende und Musik von Christof nicht genauso im Rahmen der konventionellen Dramaturgien der Emotionalität eingesetzt werden, wie wir sie sehen, und ob Truman möglicherweise an etwas ganz anderes denkt.

Dass die Musik tatsächlich im Regieraum eingespielt wird, ist in einer Szene zu sehen, die noch einmal der Spekulation über ihre Herkunft neue Nahrung gibt. Bei 1:05:52 wird Christof in einem Fernsehinterview gezeigt, in dem er sich über die Zukunft der Show auslässt. Der Fernseher, in dem das Interview gezeigt wird, steht in Sylvias Wohnung (was sie deutlich von den Publikumsszenen unterscheidet, in denen in der Regel kein Fernsehgerät zu sehen ist). Am Ende des Interviews setzt ein Klavier ein. Sylvia berührt das Fernsehgerät, um das Bild Trumans zu streicheln. Schnitt auf einen anonymen Zuseher, der in der Badewanne liegt und schläft. Gegenschuss auf den Fernseher mit dem schlafenden Truman. Dies ist das einzige Mal, dass es von einem Zuschauer einen Gegenschuss gibt, in dem man ein Fernsehgerät sieht. Legitimiert wird die Einstellung durch den Schlaf beider. Im wachen Zustand bezieht sich der Gegenschuss immer auf Truman ohne die Maskierung eines Fernsehgeräts um ihn herum, während der Zuseher sozusagen aus der Perspektive des Geräts gefilmt wird. Zurück zur beschriebenen Szene: Vom TV-Bild wird auf einen riesigen Monitor geschnitten, vor dem Christof steht. Christof streicht nun über das Bild Trumans, ebenso wie dies Sylvia zuvor getan hat, nur mit dem Unterschied, dass es sich bei Sylvia um ein Fernsehgerät mit einem kleinen Bild von Truman gehandelt hatte, im Umschnitt aber ein überdimensionaler Truman das ganze (Kino-)Bild einnimmt. Die beiden Szenen sind aber bewusst symmetrisch gehalten, weil wir es mit zwei

Liebesgeschichten zu tun haben: mit der von Truman und Sylvia und mit der von Christof zu Truman. Auch im zweiten Teil der Szene ist besagte Klaviermusik zu hören. Erst nach diesem fast intimen Moment sehen wir den Regieraum in der Totale - und darin können wir nun auch den Pianisten sehen, der diese Musik, die wir die Szene über gehört haben, sozusagen „live“ einspielt.

Der Film verbindet hier einerseits verschiedene Räume. Andererseits weist er die Musik als explizit intradiegetisch aus. Dies führt nahezu zwangsläufig zu einer Diskussion um die Quelle der Musik im Rest des Films. Es wäre irreführend, den gesamten *Score* des Films als von Christof eingesetzt, somit als intradiegetisch gesetzt, lesen zu wollen. Der Film spielt bewusst mit der Verwischung der Grenzen von intra- und extradiegetisch. Dies ist bereits ein Kennzeichen einer Metalepse - und als solche möchte ich den Film insgesamt betrachten. Eine detailliertere Diskussion über die Quelle sämtlicher Musikeinsätze ändert nichts am Grundbefund der bewussten Verwischung der Grenzen.

Popmusik als Kommentar

Abschließend möchte ich noch auf eine weitere Funktion der Musik in *THE TRUMAN SHOW* eingehen - auf ihren kommentierenden Aspekt. An zwei Stellen ist im Film Popmusik zu hören, in beiden Fällen ist ihr Einsatz eindeutig als diegetisch gekennzeichnet:

- In der Szene im Reisebüro (00:40:50), in der Truman eine Reise zu den Fidschi-Inseln buchen will, ist eine Easy-Listening-Version von *Love Is Just Around the Corner* zu hören. Eine Hammond-Orgel spielt den Standard als belanglose Fahrstuhlmusik. Der Titel des Stücks ist – auch in seiner rein instrumentalen Version – ein ironischer Kommentar zur Szene. Die Geliebte ist nicht am anderen Ende der Welt, sondern viel näher, eben nur um die Ecke. Das Glück ist für Truman aber ironischerweise nur in seiner Welt zu finden.

- In der Szene im College, beim Abschlussball (00:19:45), spielt eine Rockabilly-Band *20th Century Boy* von Marc Bolan bzw. T. Rex. Der ganze Film spielt in einem Setting, das an eingefrorene 1950er Jahre erinnert. Im Fernsehen läuft eine Wiederholung von *I Love Lucy*, Architektur und Kostüme haben deutliche Anklänge an die 1950er Jahre. Die Musik klingt zunächst ganz passend: ein Rockabilly-Trio, das eine Nummer spielt, die ganz in dieses Setting passt. (Das reale Trio heißt übrigens *Big Six* und ist eine Retro-Band.) Doch der Song, den es spielt, kommt jedem, der schon länger Popmusik hört, einigermäßen bekannt vor - zumindest aber ist eine gewisse Diskrepanz zwischen dem musikalischen Material und der Interpretation zu hören. *20th Century Boy* wurde erst 1973 veröffentlicht.

Hier lohnt genauere Nachfrage, weil die Musik selbst semantische Effekte hat, die mit der populärkulturellen Bedeutung des so genannten *Glam Rock* zusammenhängen. Barney Hoskyns leitet seine Monographie zum

Glam Rock, dem Bolan und T. Rex als typische Vertreter angehörten, wie folgt ein: „The genius of glam was that it was all *about* stardom. It said flaunt it if you got it, and if you haven't got it fake it“. Und weiter: „Glam swept the nation in ways that were at once innocent and morally subversive. It called into question received notions of *truth and authenticity*, especially in the area of sexuality“ (Hoskyns 1998, 6, Hervorhebung CT). Im *Glam Rock* manifestierte sich also genau jenes Thema, das in der TRUMAN SHOW abgehandelt wird: die Frage der Authentizität, der Echtheit des Ausdruck, des Spannungsfeldes zwischen „echtem Leben“ und künstlerischem Ausdruck. In der gewählten Nummer kommt dies auch im Refrain zur Sprache: „Yeah I'm your toy, the twentieth century boy. 20th century toy I wanna be your boy.“ Dies ist ein direkter Kommentar zum Geschehen und insbesondere zur Figur von Truman.

Zusammenfassung

THE TRUMAN SHOW verwendet verschiedene Arten von Musik:

- die für den Film komponierte von Burkhard Dallwitz sowie einige Stücke von Philip Glass.
- außerdem altes, für andere Filme komponiertes, jedoch nicht verwendetes Material von Glass.
- Dazu kommt vorhandene Musik aus den Bereichen Klassik und Pop.

Eine stringente nachvollziehbare Linie der Verwendung von *Score* und *Source music* ist nicht auszumachen. Gegen die These, dass für echte Gefühle klassische Musik eingesetzt wird, wohingegen Dallwitz' Musik auch in ihrer Instrumentierung (viel Synthesizer, künstlich erzeugte Klänge) für das Gemachte, mechanisch und industriell Erzeugte steht, spricht, dass gerade Mozarts *Rondo Alla Turca* zur Fahrstuhlmusik degradiert wird, d.h. von Christof als Vademecum für die Bewohner von Seahaven eingesetzt wird.

Musik im Film, das zeigt auch die TRUMAN SHOW kann mehr Funktionen erfüllen als ihr gemeinhin zugestanden werden. Auf einige ihrer wichtigsten Funktionen, abseits von der bloßen Unterstreichung von Gefühlen, habe ich hingewiesen:

- Die Musik kennzeichnet dramaturgisch wichtige Stellen im Plot,
- sie macht Trumans Verfolgung seines Ziels und den Widerstand dagegen hörbar,
- sie kommentiert das Geschehen
- und sie verwischt bewusst die Grenzen von intra- und extradiegetischer Musik, weil genau dies einer der zentralen Themen des Films ist: Wer denn nun über welche Welt bestimmt, inwieweit ein Autor tatsächlich der Schöpfer seiner Figuren ist oder ob und inwiefern diese auch ein Eigenleben bekommen können.

Dies wiederum führt mich zu meiner Ausgangsthese, wonach es sich bei der TRUMAN SHOW um eine Metalepse handelt, zurück, eine textuelle Gesamtstruktur, die von der Musik eindeutig unterstützt wird.

Literatur

- Feyersinger, Erwin (2007) Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten: die Metalepse im Animationsfilm. In: *Montage/AV* 16,2, S. 113-130.
- Field, Syd (1994) *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Dell. - 1. Aufl. 1979.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI.
- Hoskyns, Barney (1998) *Glam. Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution*. New York [...]: Pocket Books.
- McKee, Robert (1999) *Story. Substance, structure, style, and the principle of screenwriting*. London: Methuen.
- Thompson, Kristin (2001) *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tieber, Claus (2006) Aus der Rolle fallen. Zum Stilmittel des Aparte in Film und Fernsehen. In: *Maske und Kothurn* 51,4, S. 509-516.
- Türschmann, Jürg (2007) Die Metalepse. In: *Montage/AV* 16,2, S. 105-111.

Filme

- HOW'S IT GOING TO END? MAKING OF THE TRUMAN SHOW. (USA 2005, N.N.) Special Feature auf der DVD THE TRUMAN SHOW (britische Version).

Empfohlene Zitierweise

Claus Tieber: Informationsgehalt der Musik und Dramaturgie in THE TRUMAN SHOW. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 83-94, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p83-94>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.