

U-Boote, ihre Geräusche, ihre Sprache und ihre Musik. Die Interaktion von auditiver Schicht und kulturgeschichtlichem Hintergrund in U-Boot-Filmen

Linda Maria Koldau (Frankfurt/Main)

Wer ein U-Boot kaufen will, kann sich auf der Internetseite der Howaldtswerke-Deutsche Werft GmbH (Kiel) über die aktuellen Angebote informieren. Über die neuen Boote der 214er-Klasse ist da unter anderem vermerkt: „The net result was and is an air-independent but non-nuclear submarine with exceptional technical and operational capabilities, featuring extraordinarily developed stealth characteristics and an impressive weapon and sensor payload.“ (Internetseite HDW 2007). Auch die Deutsche Marine gibt mit Stolz an, ihre U-Boote – acht Boote der Klasse 206 A und vier der Klasse 212A – seien „extrem schwer ortbar“, und die Signatursilhouette der neuen 212er-Boote sei „im Vergleich zu anderen konventionellen U-Booten nochmals minimiert worden.“ (*Die Flotte* 2006, 21 und 23). In einem Telefongespräch gab der ehemalige Inspekteur der Marine, Vize-Admiral a.D. Lutz Feldt, sogar an, die neu entwickelten 212er-Boote seien so leise, dass sie, wenn man sie zu orten versuche, als eine Art akustisches Schwarzes Loch vor dem allgemeinen Geräuschhintergrund des Meeres erschienen – und dadurch fatalerweise schon wieder geortet werden könnten (Lutz Feldt, Telefonat v. 16.3.2007). Mag diese Aussage auch ein bisschen überspitzt sein – es ist nicht zu leugnen, dass sich bei einem NATO-Manöver mehrere deutsche U-Boote geräuschlos an einen amerikanischen Flugzeugträger heranschleichen konnten und mit diesem Beweis mangelhafter Abschirmung größte Bestürzung beim NATO-Partner hervorriefen.

U-Boote sind heimtückische Wesen – lautlos schleichen sie sich an, gnadenlos schlagen sie zu, und dann verschwinden sie ebenso leise, wie sie gekommen sind. Diese Wesensbeschreibung des „Meeresuntiers U-Boot“¹ führte zu den großen Erfolgen der U-Boote im Ersten und im Zweiten Weltkrieg – und aus ihr

¹ Nicht von ungefähr weist der U-Boot-Mythos enge Verbindungen zum Mythos Hai auf, die sich u.a. in der Bemalung von U-Boot-Türmen mit Haigebissen und in der Benennung von U-Booten nach Haien äußerte (z.B. das amerikanische Atom-U-Boot Thresher [= Fuchshai], das 1963 vor der Ostküste der USA sank, oder das deutsche Boot „U-Hai“, das 1966 vor Helgoland unterging). Das 11m lange, benzingetriebene Kleinst-U-Boot, das während des Zweiten Weltkriegs entwickelt wurde, aber nicht mehr zum Einsatz kam, wurde als U-Boot-Klasse ebenfalls „Hai“ benannt. Haie kommen bis heute in Bootswappen von U-Booten vor – so stellt das Wappen des 2007 bei der Deutschen Marine in Dienst gestellten U34 einen Hammerhai mit einer

entstand ein Mythos, der sich als „U-Boot-Mythos“ in das Bewusstsein der an diesen Kriegen beteiligten Völker grub (vgl. Hadley 2000). Dass dieser Mythos bis heute wirksam ist, beweist die anhaltende Beliebtheit des Films *DAS BOOT* (Deutschland 1981, Wolfgang Petersen) ebenso sehr wie das bleibende Interesse der Öffentlichkeit an den U-Booten in der Deutschen Marine.²

Für Filmemacher stellen U-Boote ob ihrer Lautlosigkeit jedoch ein Problem dar – wie sollen Sounddesigner mit einem Sujet umgehen, das – dank der vereinigten Bemühungen von HighTech und Marine – immer weniger Laute von sich gibt? Die Regisseure der ersten U-Boot-Filme hatten es noch leicht: Diese Filme waren stumm, der einzige Laut, der die berüchtigten Unterwasserfahrzeuge begleitete, war die Musik des Kinopianisten.³ Die späteren nationalsozialistischen Propagandafilme – etwa *MORGENROT* (Deutschland 1932/33, Gustav Ucicky) und *U-BOOTE WESTWÄRTS!* (Deutschland 1940/41, Günther Rittau) – bringen dagegen charakteristische Geräusche ein (z.B. das Meeresrauschen und das Schlagen der Wellen an den Außenkörper des Boots, aber auch Ortungsgeräusche und Torpedo-Explosionen), hinzu kommen die schnarrenden Befehle deutscher Offiziere. Das dritte Element der akustischen Schicht, die Musik, ist hier hauptsächlich durch selbstbewusste Märsche und schneidende Fanfaren vertreten. Diese drei Elemente, Geräusch, Sprache und Musik, wurden in den weiteren Beiträgen zum Genre U-Boot-Film (bis hin zu dem letzten mir bekannten Film *IN ENEMY HANDS* [USA 2004, Tony Giglio]) immer weiter verfeinert und diversifiziert.⁴ Bei aller Lautlosigkeit dieser „heimlichen“ (weil in größtmöglicher Stille operierenden) Waffe – Geräusche spielen im U-Boot-Alltag und erst recht im U-Boot-Krieg eine (über-)lebenswichtige Rolle, und genau dies wurde und wird von Regisseuren zunehmend erfasst und umgesetzt.

Bedeutet es für ein U-Boot ein Zeichen höchster Qualität, wenn es möglichst wenig Geräusche von sich gibt, so hängt das Leben der Besatzung gleichzeitig von der differenzierten Wahrnehmung sämtlicher Geräusche ab, die von außen kommen. Geräusche ersetzen in vielfacher Variation das fehlende Sichtfeld – in vielen U-Boot-Filmen wird dies an der Rolle des „Horchers“ deutlich, der (historisch korrekt) die Klangumgebung des Boots absuchte, um Schiffe identifizieren und ihren Kurs sowie ihre Entfernung abschätzen zu können.⁵ Im

Harpune dar. Zum gemeinsamen Paradigma des Unheimlichen in U-Boot- und Hai-Filmen und ihrer Musik vgl. in Kürze Koldau 2008.

² Nach Aussage von Hauptbootsmann Walter Prüß (Pressestelle 1. Ubootgeschwader, Eckernförde) betreffen 70% aller Anfragen, die aus der Öffentlichkeit an die Marine gerichtet werden, die U-Boote.

³ *LIEUTENANT ROSE AND THE STOLEN SUBMARINE* (England 1910, Percy Stow); *LIEUTENANT PIMPLE AND THE STOLEN SUBMARINE* (England 1914, Joe und Fred Evans). Der Film von 1910 gehört der erfolgreichen Lieutenant Rose-Serie an; der Film von 1914 den „Pimple“-Filmen der beiden Music Hall-Komödianten Joe und Fred Evans, die seit 1913 insbesondere beliebte englische Filme ihrer Zeit parodierten, so auch den U-Boot-Film von Percy Stow. – Eine Filmographie seit 1910 bietet Kamps 2006. Diese Auflistung von 100 Filmen stellt eine Auswahl der tatsächlichen Rechercheergebnisse dar, die über 150 U-Boot-Filme zutage förderte.

⁴ Grundsätzlich ließe sich das Genre U-Boot-Film als Subgenre des Kriegsfilms verstehen. Allerdings besteht bei den U-Boot-Filmen eine so große Diversität – bis hin zu Filmen, die den Krieg nicht oder nur marginal thematisieren –, dass man von einem eigenen Genre sprechen kann, das zudem spezifische, in Kriegsfilmen nicht oder selten vorkommende Merkmale aufweist. Die Genre-Frage wird in einem in Vorbereitung befindlichen Buch über U-Boot-Filme und ihre Musik ausführlicher diskutiert; im vorliegenden Aufsatz wird der U-Boot-Film als eigenes Genre behandelt.

⁵ Tatsächlich wurden für die Ausbildung des U-Boot-Personals in den 1930er-Jahren eigens Schallplatten mit Geräuschsammlungen angefertigt, anhand derer die Horcher mit den Geräuschen verschiedener Schiffe unter Wasser vertraut wurden (Möller/Brack 2002, 208). Wie Geräusche unter Wasser heute klingen, ist anhand der CD *Geräusche unter Wasser* der

Vergleich zur heutigen Sonartechnik ist dieses Abhorchen der maritimen Umgebung natürlich vollkommen veraltet: Geräusche werden heute elektronisch erfasst, digital verarbeitet und – bemerkenswert im Hinblick auf das Verhältnis von auditiver und visueller Schicht im Film! – auf dem Sonarbildschirm ins Visuelle übertragen. Manche Filme, etwa HUNT FOR RED OCTOBER (USA 1989, John McTiernan) oder CRIMSON TIDE (USA 1995, Tony Scott), setzen diese Übertragung von akustischen Phänomenen ins Optische bewusst in Szene. Hier wird das Spiel mit den Sinnesebenen zum dramaturgischen Faktor.

Aus den einleitenden Worten dieses Beitrags wird deutlich, dass die Analyse der akustischen Schicht in einem Film (hier: speziell in U-Boot-Filmen) nicht ausreicht – sie muss in ständige Beziehung zur visuellen Schicht gesetzt werden, um die dramaturgische Funktion und Bedeutung der Elemente Geräusche, Sprache und Musik zu erfassen. Aus Sicht der Filmmusikästhetik wäre dies nichts Neues – tatsächlich aber zeigen die einleitenden Zitate, die Verweise auf den U-Boot-Mythos, auf die Erfahrungen von Kriegsteilnehmern und auf die Propaganda-Wirkung bestimmter Filme, dass eine inner-filmische Analyse nicht genügt, selbst wenn sie auditive und visuelle Schicht ebenso berücksichtigt wie weitere Faktoren der filmischen Produktion (die Fabel an sich, die Einbindung einzelner Szenen in den jeweiligen Handlungsstrang, technische Faktoren wie Schnitt, Tonmischung etc.). U-Boot-Filme sind eine Quellengattung, die den U-Boot-Mythos mitgeprägt hat und ihn bis heute – wirkungsmächtiger als sämtliche anderen Quellen dieses Mythos – im Bewusstsein der breiten Bevölkerung verankert. Seine Wirkungskraft entfaltet der Mythos im U-Boot-Film jedoch keineswegs nur aufgrund einer geschickten Präsentation der Fabel in der auditiven und visuellen Gestaltung. In jedem dieser Filme spielt, auf jeweils eigene Weise, der breite historische und kulturgeschichtliche Hintergrund hinein, der dem U-Boot anhaftet – und ohne diese Hintergründe ist die suggestive Kraft der filmischen Parameter nicht zu verstehen.

Im folgenden Beitrag geht es darum, diesen kulturgeschichtlichen Kontext und seine Wirkungskraft im Film anhand einiger Beispiele aus U-Boot-Filmen aufzudecken. Ein besonderes Augenmerk ist dabei der hohen Bedeutung von Geräusch und Sprache gewidmet, die dem U-Boot-Mythos enger verbunden sind als das dritte Element der auditiven Schicht, die Musik. Daraus ergibt sich die Frage, ob es überhaupt eine „typische U-Boot-Musik“ gibt – oder ob die Musik im Genre U-Boot-Film den „realistischen“ Tonelementen dieser Waffe beigeordnet ist, gleichwohl aber ebenso wichtige dramaturgische Funktionen übernimmt.

Deutschen Marine erfahrbar (die CD ist allerdings nicht im Handel erhältlich).

1. DAS BOOT: Der historische Kontext und sein Einfluss auf die Gestaltung der auditiven Ebene

Kaum ein Roman der 1970er-Jahre sorgte für so viel Aufsehen wie Lothar-Günther Buchheims *Das Boot* (vgl. Salewski ²1985). Der Kriegsberichterstatter Buchheim hatte Glück, oder vielleicht war es auch Kalkül – er veröffentlichte seinen Roman zur rechten Zeit und wurde dadurch zum schwerreichen Autor eines Welt-Bestsellers. Zu einer weniger günstigen Zeit erschien Wolfgang Otts Marine-Roman *Haie und kleine Fische* (1956), der zwar in der Kritik auch als „das vermutlich stärkste Kriegsbuch der zweiten deutschen Nachkriegszeit“, als „der deutsche Seekriegsroman aus dem Zweiten Weltkrieg“ gepriesen wurde (Ott 1956, Klappentext), der aber dennoch nur relativ wenig Menschen erreichte – nur elf Jahre nach dem Kriegsende war die Zeit nicht reif für seinen schonungslosen Bericht. Buchheim, der als Kriegsberichterstatter tatsächlich auf U96, einem Boot der VIIc-Klasse, mitgefahren war, profitierte von dem größeren Abstand – und vermutlich auch von Otts Roman. Ehemalige U-Boot-Fahrer des Zweiten Weltkriegs sind auf Buchheim nicht gut zu sprechen, hatte er doch auf U96 lediglich zwei recht harmlose Fahrten mitgemacht, keine Spur von den dramatischen Ereignissen in *Das Boot* – liest man *Haie und kleine Fische*, so erkennt man, woher der hochtalentierte Journalist und Schriftsteller Buchheim den Stoff für seinen Bestseller nahm, bis hin zu einzelnen Aussprüchen des Kommandanten.

Ob original oder nicht – Buchheim war es, der den U-Boot-Mythos wieder an die Oberfläche holte, nachdem der Traum von der Wunderwaffe für einige Jahrzehnte wohlweislich auf Tauchstation gegangen war und nur noch von den Veteranen gepflegt wurde. Buchheims Roman erregte die Öffentlichkeit in einem Maße, wie es kaum ein Buch nach dem Krieg getan hatte. Die Obszönitäten, die nicht als Teil der ansonsten geradezu überrealistischen Schilderung zu sehen sind, sondern im Roman eine ganz andere Funktion erfüllen, spielen hierbei nur eine geringe Rolle. Vielmehr geht es darum, dass ein Mythos, der zwei Kriege hindurch die Hoffnungen der Deutschen genährt hatte und 1945 der Verdammung anheim fiel, nun wieder gesellschaftsfähig wurde. Er brach das Schweigen der Alten, er verband Generationen, er führte zu so mancher unfreiwilliger Beichte von noch immer überzeugten Anhängern der „guten alten Zeit“ – die Zuschriften, Rezensionen und Stellungnahmen, die Michael Salewski (²1985) in seinem Buch über die Rezeption von *Das Boot* abdruckt, gewähren tiefe Einblicke in die deutsche Gesellschaft der frühen 70er-Jahre.

Ein noch größerer Erfolg war der Verfilmung des Romans durch Wolfgang Petersen (Regie und Drehbuch) beschieden – die Entstehung des Films (mitsamt den Auseinandersetzungen mit Lothar-Günther Buchheim, der ein anderes Drehbuch entworfen hatte), die aufwändigen Dreharbeiten und die vielschichtige Rezeption sind in dem Ausstellungskatalog *Das Boot. Auf der Suche nach der Crew der U96* beschrieben, der 2006

zum 25. Jahrestag der Uraufführung erschien.⁶ In diesem Katalog befindet sich auch ein Aufsatz des Marine-Historikers Michael Salewski – der Film ist ohne den historischen Kontext, die Geschichte und Bedeutung der U-Boot-Waffe im Zweiten Weltkrieg, in seiner Vielschichtigkeit nicht zu verstehen. Die Verdammungen insbesondere in der deutschen Filmkritik, der Film sei „kriegsverherrlichend“, und die „guten Leute“, die der Kommandant im Film für ihre fast übermenschlichen Reparaturleistungen lobt, seien doch nichts anderes als willenlose Werkzeuge eines verbrecherischen Regimes gewesen (vgl. Raddatz 2006, 133), gehen völlig am U-Boot-Mythos vorbei – denn das Boot bedeutet eine symbolische und faktische Loslösung von Heimat, Familie und Vaterland, daran können auch die Erinnerungsbilder und Sehnsüchte der Mannschaft nichts ändern. Der U-Boot-Mythos bezieht seine Kraft gerade daraus, dass eine blutjunge Mannschaft vollkommen auf sich selbst gestellt ist:

„Der Bericht über den U-Boot-Krieg der Jahre 1943 bis 1945 ist ein Bericht aus dem Reich der Toten. Sie waren jung: 22, 21 Jahre die Kommandanten, die ‚Alten‘, 20, 19 die Wachoffiziere. Ihre Lebenserwartung betrug wenige Monate, statistisch waren sie binnen Jahresfrist alle tot. Wenn die Boote La Rochelle oder Brest, La Pallice oder Bordeaux verließen, verdichteten sich Krieg und Geschichte zum raum- und zeitlosen Kampf ums Überleben, der fast immer verlorenging. Nicht mehr das ‚Großdeutsche Reich‘ kämpfte gegen die ‚Seemächte‘, sondern vierzig bis fünfzig Jugendliche gegen das unerschöpfliche Potential des halben Erdballs.“ (Salewski ²1985, 29)

Die wenigen, allzu plakativen Hinweise, dass der „Alte“ und seine Offiziere (mit Ausnahme des nationalsozialistischen Ersten Wachoffiziers) dem Nazi-Regime kritisch gegenüberstehen, spielen eine geringe Rolle, man hätte sie auch weglassen können – in diesem Film geht es nicht um politische Überzeugungen, nicht um die Befehlshaber, sondern um das Leben oder eher Vegetieren an Bord eines VIIc-Boots im Kriegseinsatz.

Was haben all diese historisch-kulturgeschichtlichen Hintergründe – die erweitert werden könnten und müssten – mit der auditiven Schicht im Film zu tun? Wie oben dargelegt, spielen Geräusche im U-Boot-Alltag eine überlebenswichtige Rolle. Dies kommt in Buchheims Roman geradezu leitmotivisch zum Tragen: Rund 40 verschiedene Geräusch-Arten werden hier beschrieben, die den Bordalltag prägen und Auskunft über die unsichtbare Umgebung geben.⁷ Und nicht zuletzt hat auch die Stille – in Filmen bisweilen als besonders wirksames dramaturgisches Mittel eingesetzt – eine wichtige psychologische Bedeutung in

⁶ Die folgenden Aussagen zur Verfilmung beziehen sich auf die knapp fünfstündige TV-Version, die 2004 auf DVD erschien und gegenüber der ursprünglichen TV-Version von 1985 eine verbesserte Ton- und Bildqualität aufweist. Die Unterschiede zur ursprünglichen Kino-Version von 1981 und zum Director's Cut von 1997, die eine Neusynchronisation in Mehrkanalton mit Subwoofereinsatz bietet, spielen in diesem Beitrag keine Rolle, ebenso wenig die Frage, in welcher Sprache dieser Film zu sehen sei – es geht hier um die unmittelbare Zusammenwirkung von auditiver und visueller Schicht, die an jeder Filmversion individuell zu erarbeiten ist und unter der vorliegenden Fragestellung keines Vergleichs mit „besseren“ oder „schlechteren“ Versionen bedarf.

⁷ Zu unterscheiden sind hier 1. fahrtechnische Geräusche (Diesellärm, Summen der E-Maschine, Fluten, Lenzen, die „Befehlslitaneien“ beim Tauchen und Auftauchen u.a.); 2. zusätzliche Geräusche des Bordlebens (Lautsprecheransagen, Radioansagen, Musik aus Radio und von Schallplatte, Gesang der Mannschaft, Bewegungsgeräusche, Geschirrklopfen u.a.); 3. Sturm („Lärmorchester“ des Sturms über Wasser, plötzliche Stille beim Abtauchen, gedämpfter Lärm unter Wasser); 4. vielfältige Geräusche bei Kriegshandlungen (Angriff und Verfolgung).

Roman und Film. Buchheim spielt virtuos mit diesen Geräuschen; sie bilden das Lebensumfeld der Mannschaft, neben dem unerträglichen Geruch im Boot der einzige Sinneseindruck, der allgegenwärtig und überwältigend auf die Männer eindringt. Hinzu kommt die Sprache: Im Drehbuch, das Buchheim für den Film schrieb, betont er mehrfach, wie wichtig ihm die „Befehlslitaneien“ beim Ab- und Auftauchen sowie bei Angriffen als akustisches Leitmotiv des U-Boot-Alltags sind (Buchheim 1981). In Friedens- und Kriegszeiten wurden täglich Tauchmanöver durchgeführt – jeder Handgriff musste im Schlaf sitzen, jeden Tag war von Neuem zu prüfen, ob das Boot tauchfähig war (vgl. u.a. Hennemann 2006). Die Befehlskette, deren Einzelbefehle aus Sicherheitsgründen stets von einem der zuständigen Offiziere zu wiederholen sind, erhält durch ihren immergleichen Ablauf und ihre Wiederholungen quasi musikalischen Charakter – nicht umsonst spricht Buchheim wiederholt von „Befehlslitaneien“. In Wolfgang Petersens Drehbuch kommt dieser sprachlich-klangliche Aspekt, der Buchheim so wichtig war, nur sehr eingeschränkt zum Tragen – lediglich beim Angriff auf den Konvoi erklingt diese sprachliche Mechanisierung der Abläufe. Wie diegetische Musik stets auch Funktionen erfüllt, die über das Handlungsgeschehen, in dem die angeblich „filmreale“ Musik erklingt, hinausgehen, so hat diese von hoher Anspannung erfüllte Befehlskette gleichzeitig dramaturgische Funktion: Im Verein mit dem raschen Wechsel von Perspektiven, Beleuchtung und Räumlichkeiten, im Verein mit der dramatischen Handlung (der erste vollständige Angriff nach zweieindrittel Stunden Film, nimmt man die TV-Version), im Verein mit den übrigen Geräuschen und schließlich auch mit der aufpeitschenden Musik erhalten die Befehle eine Dringlichkeit, die die Gesamtspannung der Szene bei weitem erhöhen. Gleichzeitig vermittelt ihre regelmäßige Abfolge dem Zuschauer jedoch den Eindruck, dass der Angriff bei aller Tollkühnheit des Kommandanten doch in regulären, militärisch geregelten Bahnen verläuft – ein Vergleich mit dem späteren feindlichen Angriff vor der Küste von Gibraltar, bei dem die gleiche Musik erklingt und die Perspektiven und die Beleuchtung ebenso rasch wechseln, lässt klar erkennen, dass dieser erste Angriff zwar für das Boot selbst gefährlich ist, der Kommandant die Situation jedoch völlig unter Kontrolle hat.

Es würde zu weit führen, hier auf sämtliche Elemente der auditiven Schicht in der angemessenen Breite einzugehen.⁸ Geräusche sind in *Das Boot* von zentraler Bedeutung, Mike Le-Mare und Milan Bor haben ihre gesamte Phantasie eingesetzt, um sie nachzubilden und so real wie möglich klingen zu lassen. Unverwechselbar aber hat sich das „Ping“ des Sonars in das Bewusstsein des weltweiten Publikums eingepägt, ist durch diesen Film geradezu zum klingenden Symbol der U-Boot-Waffe geworden. Dabei ist dieser besondere Klang, der in *Das Boot* durch eine komplexe Mischung verschiedener, z.T. verlangsamter Klänge erzeugt wurde, keineswegs neu: In weitaus älteren Filmen kommt der Sonarklang vor, mal sehr ähnlich, mal in anderen Varianten. Dass das „Ping“ in Petersens Film der Wirklichkeit sehr nahe kommt, bestätigen Zeitzeugen mit Nachdruck – ein 88-jähriger U-Boot-Fahrer schreckte sofort auf, als ich ihm Doldingers Musik, in die das „Ping“ integriert ist, vorspielte: Ja, genau so hat es geklungen! Dieses

⁸ Dies ist dem in Anm. 4 erwähnten Buch über U-Boot-Filme und ihre Musik vorbehalten.

Aufschrecken aber ist Teil der psychologischen Wirkung dieses Films, es macht den Geräuscheffekt zu einem zentralen dramaturgischen Faktor. Und zwar auch unabhängig von den angstverzerrten Gesichtern der Mannschaft, die dieser Ortung hilflos ausgesetzt ist. Deutlich wird diese selbstständige Wirkung eines Geräuschs bereits im Vorspann. Im Grunde unterscheidet sich der Beginn von *DAS BOOT* nicht von anderen Kriegsfilmern: In wenigen Worten wird die Situation geschildert, U-Boot-Krieg auf dem Atlantik im Jahr 1941. Dazu aber der Klang des Sonars – erst in Verbindung mit dem kulturellen Kontext, den die Zuschauer im Laufe des Films kennen lernen, erhält dieser unverwechselbare Sound-Effekt seine psychologische Wirkung: Das Ping des Sonars kann vom U-Boot selbst ausgesendet werden, um die Entfernung eines Schiffes oder eines anderen Gegenstandes im Wasser zu messen. Doch werden die Jäger zu Gejagten: Auch der Feind setzt das Sonar ein, um das Boot zu orten, und so wird dieser Sound-Effekt zu einem entnervenden Geräusch, das bei der Mannschaft Todesangst auslöst. In *DAS BOOT* wird dieser Effekt zielgerichtet eingesetzt, und weiß man einmal um die Bedeutung des Ping, so erkennt man die massive Bedrohung, die von dem Vorspann allein durch Geräusch und Musik ausgeht. Der Zuschauer sitzt völlig unbefangen da, liest die nüchternen Zeilen zur Lage des U-Boot-Krieges – und da schleicht es sich ein: Ping. Erst leise im Hintergrund, fast nebenbei, dann wird es zur klanglichen Brücke – die schwarzen Schrifttafeln gehen über in ein dunkles, drohendes Grün, Meerestiefe. Jetzt erst setzt die Musik ein, hohe Violinspannung, dazu ein untergründiges Rauschen, tiefe Streicher heben an, windend, unverhohlen drohend. Und dazu immer wieder das Ping – Vorbote eines dunklen Schemens aus der Tiefe. Immer näher, immer größer wird das Unheimliche, das undefinierbare Rauschen wird zum dräuenden Fahrgeräusch, die Streicher scheinen den Zuhörer zu umschlingen, und immer wieder das Ping, der Schemen wird zum schwarzen Riese aus der Tiefe – kalt, gefühllos, gnadenlos fährt er über den Zuschauer hinweg, die Musik explodiert. Übrig bleiben die zerschossenen Buchstaben: Das Boot.

Der Filmkomponist Klaus Doldinger hat sich in seiner Filmmusik ganz bewusst auf die (vermeintlichen) Geräusche im U-Boot-Alltag eingelassen: Das Ping des Sonars wird, wie auch das dräuende Fahrgeräusch, zu einem konstitutiven Element in seiner Musik. Ähnlich wie der Sound-Effekt des Ping ist Doldingers berühmtes Leitthema, das den ganzen Film durchzieht und je nach Situation in Besetzung und Klanglichkeit variiert, aufs Engste mit dem Gefühl des Bedrohlichen verbunden: „Wie ein Riesenungetier, das aus der Meerestiefe auf dich zukommt und auftaucht“, so stellte der Regisseur Wolfgang Petersen seinem Freund Klaus Doldinger 1981 die zentrale Idee seines Millionen-Projekts vor Augen, und aus dieser Vorstellung heraus entstand – ganz spontan, so Doldinger – das Hauptthema des Films (Klaus Doldinger, Interview v. 8.11.2006). Im Laufe des Films aber wird das Thema transformiert: Wirkt es im Vorspann bedrohlich, so wird es im Film zum klanglichen Signum des Boots auf weiter See – eine Musik des Abwartens, der Einsamkeit, der Sehnsucht; in aggressive Fanfaren abgewandelt, eine aufpeitschende Angriffsmusik, schließlich aber auch ein Ausbruch unendlicher Freude und Erleichterung.

Diese musikalischen Abwandlungen – aus Platzgründen werden sie hier nicht im Detail und am Notenbild erläutert – bedingen sich aus der wechselnden Szenerie, die nirgends so eindringlich in Klang gesetzt wird wie beim Anspringen der Dieselmotoren. Diese Themenvariante zeigt auf beeindruckende Weise, wie sehr sich Doldinger vom technischen Geschehen inspirieren ließ – aber auch, wie stark die ursprünglich komponierte Musik in ihrer filmischen Einbettung schließlich beschnitten wird. Nachdem das Boot schwer beschädigt auf 280m abgesunken ist, gelingt es der Mannschaft, die zahlreichen technischen Defekte zu beheben. Das Auftauchen glückt – die nächste existenzielle Frage ist nun, ob die Diesel anspringen. Ein U-Boot des VIIc-Typs hat zwei Dieselmotoren, den Backbord- und den Steuerbord-Diesel. Im Film ist das Anwerfen dieser Motoren ein Augenblick höchster Spannung, hängt doch das Leben der Mannschaft davon ab. Doldinger hat diesen Augenblick geradezu genial auskomponiert: Technik verbindet sich mit Musik, Motorengeräusch mit Hörner- und Violinklang, die innere Anspannung der Mannschaft wird in die Musik übertragen. So erklingt erst das Stottern des einen Diesels, das dann in ein regelmäßiges Schlagzeug-Tuckern übergeht – der andere Diesel, weniger auffällig durch Einwüfe von Hörnern und spitzen Violinen verkörpert, läuft ebenfalls an, eine extreme Spannung wird aufgebaut, die schließlich, endlich in das Hauptthema mündet, diesmal nicht bedrohlich und dunkel, sondern strahlend und rasant: Das Boot ist entkommen und läuft auf Heimatkurs. Doldinger hat hier mit klassischer Instrumentalbesetzung und Schlagzeugbeat auskomponiert, was im Boot geschieht. Doch wird seine ursprüngliche, auf der Soundtrack-CD vollständig gespielte Komposition den Prioritäten des Films geopfert, und gerade dadurch wird sie zu Filmmusik: Damit sich akustisches und visuelles Geschehen nicht tautologisch überlagern, wurde in der Tonmischung des Films ausgerechnet das so spannungsvoll auskomponierte Anlaufen des Diesels weggeschnitten, da es im Film ja unmittelbar zu sehen und (in Form der Motoren-Geräusche) zu hören ist. Was Doldinger da wirklich komponiert hat, das lässt sich nur noch anhand des CD-Soundtracks nachvollziehen – im Film aber muss der eigentliche Effekt, das musikalische Anlaufen der Motoren, der visuellen Ebene geopfert werden. So bietet die Soundtrack-CD von *DAS BOOT* durch ihre Dokumentation der ursprünglichen Kompositionen ein fast einzigartiges Zeugnis, wie Filmmusik in enger Anlehnung an den kulturellen Hintergrund des Inhalts – hier: die U-Boot-Waffe des 2. Weltkriegs – entsteht und dadurch selbst zu einem klanglichen Träger für dieses kulturelle Phänomen wird.

Die Kombination der drei auditiven Elemente Geräusch, Sprache und Musik und ihr Zusammenwirken mit der visuellen Schicht erzielen eine starke emotionale Wirkung. Wie sehr Geräusche mit Emotionen verbunden sind, zeigt sich schon auf der diegetischen Ebene – wiederum erweist sich hier der U-Boot-Film als ideales Anschauungsmaterial: Die Geräusche der auftreffenden Torpedos lassen die Mannschaft jubelnd triumphieren, das immer dichtere Ping der feindlichen Ortung versetzt sie in Todesangst.⁹ Auf der nicht-

⁹ Ein weiteres Idealbeispiel für die hochemotionale Wirkung von Geräuschen mit spezieller dramaturgischer Funktion bietet der Film *DAS WUNDER VON LENGEDE* (Deutschland 2003, Kaspar Heidelberg): Die Klopf-Antwort der verschütteten Bergleute führt bei der Rettungsmannschaft zu unbeschreiblichem Jubel, beweist sie doch, dass mehrere schon tot Geglaubte überlebt haben und die hartnäckige Suche nicht vergeblich war.

diegetischen Ebene wird diese Wirkung durch die Musik von Klaus Doldinger verstärkt: Neben dem Leitthema, das je nach Instrumentation und Duktus bedrohlich, aggressiv oder jubelnd klingen kann, nutzt Doldinger vor allem musikalische Parameter der Erregung (Angriffsmusik: regelmäßiger Schlagzeug-Beat, harte Pauken-Schläge, Synthesizer-Schüsse, aggressive Blech-Fanfaren), der Anspannung und Bedrohung (Erwartung eines Angriffs, Liegen auf Grund: anhaltende hohe Violintöne) und der Liebe (Erinnerungen, Liebe des Fähnrichs: gefühlvolle Melodie von einer klassischen Gitarre gespielt, bisweilen mit Streicherteppich unterlegt), wobei er bei Letzterem am ehesten einem filmmusikalischen Stereotyp verfällt. Genauer auf die nur schlagwortartig genannten Kompositionsprinzipien einzugehen, die diese Klischees konstituieren und an der emotionalen Wirkung erheblichen Anteil haben, würde hier zu weit führen. Festhalten lässt sich anhand der genannten Beispiele, dass im Film *DAS BOOT* die drei Elemente der auditiven Schicht in einem engen Wechselverhältnis zueinander wie auch zur visuellen Schicht stehen. Dass dieses komplexe Verhältnis zwischen den verschiedenen Elementen des Films eine so intensive emotionale Wirkung entfaltet, verdankt sich nicht zuletzt dem umfassenden kulturgeschichtlichen Kontext des U-Boot-Mythos, ohne den der Film nur bedingt zu verstehen ist.

2. Filmmusikalische Analyse in kulturgeschichtlichem Kontext: K-19 – THE WIDOWMAKER und CRIMSON TIDE

DAS BOOT gehört zu den berühmtesten Filmen, die Episoden aus dem Zweiten Weltkrieg thematisieren; zahlreiche U-Boot-Filme bis in die jüngste Zeit sind ebenfalls dem Seekrieg 1939–1945 gewidmet. Das Wettrüsten des Kalten Kriegs dagegen bot Filmemachern neue Möglichkeiten, um das Publikum zu faszinieren, und zwar insbesondere mit U-Boot-Filmen: Im Januar 1954 lief das erste nukleargetriebene U-Boot, die amerikanische USS Nautilus, vom Stapel. Nuklear-U-Boote erfüllen das seit dem Zweiten Weltkrieg als dringlich angesehene Desiderat extrem langer Tauchzeiten und schneller Unterwasserfahrt; 1961 schließlich gelangte mit dem sowjetischen Boot K-19 das erste U-Boot zum Einsatz, das nicht nur nuklear angetrieben, sondern auch mit Raketen bestückt war und für den Gegner somit eine existenzielle Bedrohung bedeutete. Erweist sich schon das konventionelle U-Boot als idealer Filmstoff (vgl. Koldau 2007), so bieten Nuklear-U-Boote zusätzliche Spannungsmomente: das Faszinosum des Reaktortriebs; die globale Reichweite; die ebenso globale Zerstörungskraft der Raketen, damit verbunden die weit größere Bedrohung, die von einem einzelnen Boot ausgeht; die (im Vergleich zu den konventionellen Booten) enorme Größe; die weit höhere Zahl der Besatzungsmitglieder (d.h. ein größeres Potenzial an Konfliktstoff und Tragik); die weit ausgefeiltere Technologie, die zu einer viel stärkeren Wahrnehmung der Umgebung führt. Filmregisseure wie John McTiernan (*HUNT FOR RED OCTOBER*) und Tony Scott (*CRIMSON TIDE*) haben diese neuen dramaturgischen Faktoren weidlich ausgenutzt – Höhepunkte ihrer Filme sind Unterwasser-Duelle zwischen feindlichen U-Booten, die sich gegenseitig gut orten und den Kampf dank ihrer technischen

Möglichkeiten perfektionieren können. Wie diese dramatischen Höhepunkte durch Geräusche, Sprache und Musik intensiviert werden, ist Thema einer anderen Studie.¹⁰

Ausgerechnet das erste raketenbestückte U-Boot der Sowjetunion aber gehört zu den Booten, die trotz strenger militärischer Geheimhaltung schließlich die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregten – im Fall von K-19 geschah dies sogar durch einen Spielfilm, der vom *National Geographic* angeregt, in der Recherche unterstützt und zu guten Teilen finanziert worden ist. Die stereotype Versicherung amerikanischer U-Boot-Filme, dass sich in Realität alles so abgespielt habe wie im Film dargestellt (vgl. etwa HUNT FOR RED OCTOBER), enthält im Spielfilm K-19 – THE WIDOWMAKER (USA 2002, Kathryn Bigelow) mehr als nur ein Körnchen Wahrheit: Tatsächlich ereignete sich im Juli 1961 beim Ersteinsatz des Atom-U-Boots K-19 ein schwerwiegender Reaktor-Unfall, dem die filmische Darstellung relativ genau folgt.¹¹ Im Auftrag des *National Geographic* hat die Regisseurin Kathryn Bigelow mit einigen Mitarbeitern jahrelang in russischen Archiven und an den Originalschauplätzen des Marinestützpunkts Polyarny (Полярный) recherchiert; möglich geworden war dies durch die politische Entwicklung seit 1989, die eine Bekanntgabe dieses bis dahin geheimgehaltenen U-Boot-Unfalls erlaubte und schließlich zur Bereitschaft der russischen Marine und anderer Behörden führte, mit einem amerikanischen Team zusammenzuarbeiten.¹²

Auf den ersten Blick macht sich der Kalte Krieg als Kontext in diesem Film nur sekundär bemerkbar – im Zentrum steht, und das war die erklärte Absicht der Produzenten und der Regisseurin, die „human interest“-Story von einer Mannschaft fast durchweg blutjunger Männer, die vor die grausame Wahl gestellt wird, entweder eine Kernschmelze zuzulassen, die ihren eigenen Tod und eine Eskalation des globalen Konflikts bedeuten könnte, oder einige Mitglieder ihrer Mannschaft zu opfern, die mit der Reparatur des Reaktors ihr Leben verwirken.¹³ Eingeflochten in diesen Hauptstrang der Handlung sind der Konflikt zwischen dem schuldlos abgesetzten und zum Ersten Offizier degradierten Kommandanten Mikhail Polenin (Liam Neeson) und dem autoritären neuen Kommandanten Alexej Vostrikov (Harrison Ford) sowie die innere Entwicklung des ehrgeizigen jungen Reaktoroffiziers Vladim Radtschenko (Peter Saarsgard). Der Kalte Krieg bildet für diese Handlungsstränge den spannungssteigernden Rahmen. Fatal wirkt er bereits als Grundvoraussetzung: Das neu entwickelte Atom-U-Boot muss unzulänglich ausgestattet und mit zahlreichen Pannen in der

¹⁰ Dies soll in dem in Anm. 4 erwähnten Buch *Das Boot. U-Boot-Filme und ihre Musik* im Detail dargestellt werden.

¹¹ Vgl. Huchthausen 2002 sowie <http://www.nationalgeographic.com/k19/index.html> (5.10.2007).

¹² Hier ist freilich die Gefahr der zirkulären Evidenz zu beachten – die Recherche sowie das Filmprojekt wurden gleichzeitig von National Geographic initiiert und gesponsert, sodass sie sich gegenseitig bedingen und zuweilen als Beleg füreinander angeführt werden (dies wird etwa anhand der illustrierenden Film-Stills im Bericht des National Geographic eklatant deutlich, vgl. <http://www.nationalgeographic.com/k19/index.html> [5.10.2007]). Auch Huchthausens Buch (2002) zum Thema ist ein Produkt von National Geographic – hier verschwimmen die Grenzen zwischen Dokumentation und Spielfilm-Erzählung, eine Tendenz, die bezeichnend für neuere Dokumentationen und Spielfilme mit historischen Themen ist (vgl. Nichols 2001 und Hughes-Warrington 2007).

¹³ So die Aussage von Christine Whitaker, der Produzentin der National Geographic TV-Serie *Explorer*: „It does what the best National Geographic stories do [...] It brings you into another place, another culture, and it humanizes the people who inhabit that world. Historically, Russians have been portrayed in the movies as our traditional enemy, but this story gave us the chance to show the heroism of these people in a moment of real crisis.“ (Zitiert nach: <http://www.nationalgeographic.com/k19/index.html>, 5.10.2007).

Vorbereitung in See stechen, um den Amerikanern so rasch wie möglich zu demonstrieren, dass die Sowjets nun über eine mobile Raketenabschussbasis verfügen, die ungesehen vor der amerikanischen Küste stationiert werden kann. Im späteren Verlauf des Films fügt der Konflikt zwischen den Supermächten eine bittere Note hinzu und erhöht gleichzeitig die Spannung: Das aufgetauchte kontaminierte U-Boot wird von einem Zerstörer entdeckt; die zutiefst verzweifelte Mannschaft bricht angesichts der nahenden Rettung in frenetischen Jubel aus – doch schlägt der Jubel in bittere Enttäuschung um, als die jungen Russen erkennen, dass die „Retter“ in Wirklichkeit Feinde sind. Diese Szene gehört zu den stärksten im Film, und sie wird mit musikalischen Mitteln eindringlich gesteigert, worauf hier jedoch nicht weiter eingegangen werden kann.

Der Kontext des Kalten Krieges ist unverzichtbar zum Verständnis der extremen Notsituation, in der sich die Besatzung von K-19 befindet. Ist dieser Kontext auch notwendig zum Verständnis der auditiven Schicht? Die Filmmusik von Klaus Badelt unterliegt dem Gesamtfilm im Sinne des Underscoring; der Film in seiner Dauer von über zwei Stunden ist fast lückenlos von einem musikalischen Gewebe überzogen, das im Wesentlichen aus zwei eng miteinander verwandten Themen besteht. Badelt betreibt hier Mood technique in einem sehr umfassenden Sinn: Die beiden schwermütigen Hauptthemen, in der vollen Orchesterbesetzung der Spätromantik instrumentiert, schreiben von vornherein die Stimmung des Films fest. Von Anfang an besteht kein Zweifel: Ein Boot, dem eine solche Musik zugeordnet wird, ist zum Untergang verurteilt. Den einzigen musikalischen Kontrast – mit Ausnahme des Reaktor-„Requiems“, das nicht von Badelt komponiert wurde¹⁴ – bildet ein zweimal vorkommendes Thema, das in der *K19-Suite*, die Badelt aus dieser Musik gemacht hat, mit dem Titel *War* bezeichnet ist – aggressive Schläge, ein tastendes, immer schnelleres Voranhaben einer kleingliedrig kreisenden melodischen Wendung, unterlegt von nervösen Staccato-Einwürfen, die wie fieberhafte Morsezeichen klingen. Erstmals erklingt dieses Thema bei der Übung, die den Zuschauer in den Film katapultiert; erst unmittelbar vor der Klimax, dem Abschuss der Nuklearrakete, wird klar, dass es sich hier nur um eine Übung im Marinestützpunkt handelt und nicht etwa um einen Ernstfall im Kalten Krieg. Bei seinem zweiten Vorkommen ist dieses Kriegs-Thema viel kunstvoller auskomponiert – und hier handelt es sich dann auch wirklich um den Ernstfall, nämlich die sehr ernst gemeinte Hochsee-Übung, die im Abschuss einer Testrakete gipfelt und den Amerikanern demonstriert, dass die Sowjets nunmehr über gleichwertige tödliche Waffen verfügen. Diese hochdramatische Sequenz folgt auf eine nicht minder dramatische Episode: Unmittelbar vor dem Abschuss der Testrakete geht der Kommandant mit dem kaum erprobten Boot an die äußerste Grenze, indem er es zunächst weit unter die maximale Tauchtiefe bringen und dann mit Höchstgeschwindigkeit auftauchen, dabei eine 1m dicke Eisschicht durchbrechen lässt. Die Musik untermalt dieses Geschehen sowie den anschließenden Abschuss der Testrakete mit dem Kriegs-Thema; diesmal aber wird die choreographisch gestaltete Abfolge der Abschussvorbereitung mit viel massiveren musikalischen Mitteln ausgestaltet – ein allmähliches Anlaufen eines höchst bedrohlichen

¹⁴ Soundtrack Tr. 10 „Reactor“: Ausschnitte aus dem „Oratorium“ *Voices of Light* (hier arr. von Walter Murch), das der Komponist Richard Einhorn als Filmmusik zu einem Stummfilm über Jeanne d'Arc komponierte. Näheres zum Einsatz und der Bedeutung dieser Musik im in Anm. 4 erwähnten Buch.

Prozesses, die kleinen Schritte des Kriegsthemas wachsen langsam, aber unaufhaltsam zu einem gewaltigen Moloch heran, der unaufhaltsam an Bewegungskraft gewinnt, immer drängender und aggressiver klingen die Morsezeichen der Streicher und Bläser, schrille Triller markieren ein Höchstmaß an Spannung; Intervalle, Rhythmus, Dynamik, Tempo, Instrumentation, alles trägt dazu bei, dass dem Zuschauer allein durch die Musik die gewaltige Bedrohung der Abschussvorbereitungen deutlich werden. Dieser musikalische Prozess läuft in zwei Wellen an – und diese Wellen sind handlungsbedingt. Nachdem der musikalische Koloss an Bewegung gewonnen hat, kommt es zu einer plötzlichen Verzögerung, die in einen gewaltigen Beckenschlag mündet – die Rakete ist in Position gebracht (Abb. 1; vgl. Soundtrack *K-19 – The Widowmaker*, Tr. 9, 2'50"). Aus dieser Explosion geht eine neuerliche, diesmal sehr kurze Steigerung hervor, die schließlich in das zweite Hauptthema mündet: Die Testrakete ist abgeschossen, die Mission ist erfüllt. Der Höhepunkt aber, musikalisch eindeutig markiert, war die Positionierung dieser mit russischen Schriftzeichen versehenen Rakete.

Fast zu gewaltig erscheint diese Musik für ein einfaches Manöver – nur dass es eben nicht ein einfaches Manöver war, sondern die erste und erfolgreiche Erprobung eines vernichtenden, erstmals global einsetzbaren Waffensystems, das gleichzeitig die Balance im Kalten Krieg zugunsten der Sowjetunion wiederherstellte. Vor diesem Hintergrund ist diese Musik zu sehen, vor diesem Hintergrund auch die hochdramatische Inszenierung, die manchem Kritiker als übertrieben erscheint. Klaus Badelts Musik wie auch die übrigen Elemente der auditiven Schicht sind durchaus ohne den Hintergrund des Kalten Kriegs zu verstehen. Bezieht man jedoch diesen politischen und kulturgeschichtlichen Kontext mit ein, so erschließen sich die auditive Schicht und der Gesamtfilm in einer tieferen Dimension.

Auch der asynchrone und kontrapunktische Einsatz von Musik kann in U-Boot-Filmen Wirkungen hervorrufen, die – im Verbund mit dem historischen oder fiktiven Kontext der Fabel – zu einem tieferen Verständnis für die Bedeutung des Geschehens führen. Musik in U-Boot-Filmen wird nicht nur paraphrasierend und verstärkend eingesetzt, wie dies in *K-19 – THE WIDOWMAKER* der Fall ist – wie jede Filmmusik nimmt sie auch andere Funktionen wahr, die das Sichtbare überschreiten, ihm eine neue, vielleicht sogar konträre Bedeutung geben. Der Regisseur Tony Scott hat diese Funktion 1995 in seiner Hollywood-Produktion *CRIMSON TIDE* gezielt eingesetzt – und damit eine visuelle und sprachliche Parodie auf den Militarismus in ein sehr amerikanisches Bekenntnis voll Patriotismus und Aufopferungsbereitschaft umgewandelt. Visuelle Effekte haben an diesem Wandlungsprozess einen wichtigen Anteil – vor allem aber die Filmmusik, die die Appellszene im ersten Teil des Films ihrer potenziellen Lächerlichkeit enthebt und sie in den Bereich des Erhabenen transferiert.

Der Hintergrund von *CRIMSON TIDE* ist fiktiv (obwohl auch dieser Film beansprucht, er zeichne wahre Geschehnisse nach): Der Film spielt in einer nicht näher bestimmten Gegenwart, in der sich der Ost-West-

Konflikt zu einer vorsichtigen Partnerschaft zwischen Amerikanern und Russen gewandelt hat (seit dem Schlüsseljahr 1989 bis zur Entstehung des Films also keine sechs Jahre). Die Bedrohung kommt diesmal nicht von der (ehemaligen) Sowjetunion, vielmehr handelt es sich um eine asymmetrische Bedrohung durch nationalistische russische Rebellen, die ihre Forderungen mit der Drohung, die USA ansonsten mit Atomraketen zu beschießen, durchzusetzen versuchen. Tatsächlich kann dieses Szenario von 1995 unter heutigen Bedingungen geradezu als prophetisch angesehen werden: Die Terroranschläge vom 11. September 2001 haben zu einer grundlegenden Umdefinierung drohender Kriegsszenarien geführt, an erster Stelle steht heute die asymmetrische Bedrohung durch Terroristen, die an die Bündnis-Streitkräfte völlig neue Anforderungen stellt. Insbesondere die Marinen, die eine rasche und sichere Annäherung an küstennahe Krisengebiete sowie die Überwachung von Knotenpunkten im maritimen Weltverkehr ermöglichen, sind davon betroffen – und damit haben sich auch die Aufgaben der U-Boote seit 2001 grundlegend gewandelt.¹⁵ In *CRIMSON TIDE* ist es in der Tat ein U-Boot, die USS Alabama, das an die vorderste Front abkommandiert wird, um die Rebellen am Abschuss der Atomraketen zu hindern. Damit verflochten ist der Konflikt zwischen dem Kommandanten Frank Ramsey (Gene Hackman), einem weißen Mann der alten Garde, und dem jungen schwarzhäutigen Ron Hunter (Denzel Washington), der durch einen Vertretungsfall zum Ersten Offizier des U-Boots wird – das Vorbild *THE CAINE MUTINY* (*DIE CAINE WAR IHR SCHICKSAL*, USA 1954, Edward Dmytryk) ist unverkennbar.¹⁶ Der autoritäre und überaus patriotische Charakter des erfahrenen Kommandanten kommt nirgends besser zur Geltung als in der Appell-Szene vor dem Einstieg in das Boot – eine klassische Militärszene, bei der der Erste Bootsmann mit Stentorstimme die patriotischen Floskeln des Kommandanten wiederholt. Die Szene schwankt zwischen Ritual und Parodie – einerseits handelt es sich ganz offensichtlich um ein Kampfritual, das den Männern der USS Alabama wohlvertraut ist und dazu dient, ihnen Mut und Kampfesgeist einzuflößen. Andererseits sind in dieser Szene unverkennbar parodistische Elemente enthalten: die Diskrepanz zwischen Erhabenheit und strömendem Regen (mitsamt Regenschirm des Kommandanten); der unvermeidliche kleine Hund Ramseys; der dicke Bootsmann mit seiner übertrieben militärischen Wiederholung der Floskeln (Abb. 2); die mehrfache Einblendung von Hunters Gesicht mit einem leichten Grinsen – ihm als Neuling ist dieses Ritual offenbar fremd, sodass sein Lächeln die Überzogenheit der ganzen Szene preisgibt.

¹⁵ Einen knappen und leicht verständlichen Überblick über diesen Wandel bieten Hess/Schulze-Wegener/Walle 2005.

¹⁶ Das Grundgerüst der Handlung stimmt in der Tat mit dem maßstabsetzenden amerikanischen Marinefilm *THE CAINE MUTINY* überein. Doch bestehen entscheidende, vor allem zeit- und genrebedingte Unterschiede. Im Gegensatz zur Zeit des Zweiten Weltkriegs ist die drohende globale Vernichtung in *CRIMSON TIDE* greifbare Realität, der die militärischen Möglichkeiten der 1990er-Jahre völlig entsprechen – der Film ist demgemäß düster und dramatisch (ebenso die Musik), das ganze Weltchicksal ruht auf den Schultern der U-Boot-Besatzung, die sich für oder wider ihren Kommandanten entscheiden muss. Die weniger bedrohliche Lage in *THE CAINE MUTINY* verbindet sich mit dem gemischten Genre des Films: Die ernste Atmosphäre des Kriegsfilms wird durch humorvolle Zwischenfälle auf dem Schiff unterbrochen (z.T. mit viel Ironie versehen; auch hier von entsprechender Musik untermalt), außerdem sind Festland-Episoden mit Liebeshematik eingefügt. In *CRIMSON TIDE* kommt dagegen zum Zuge, was Wolfgang Petersen mit *DAS BOOT* vorgemacht hat – und was ein entscheidendes Charakteristikum des U-Boot-Mythos ist: Nach dem Ablegen ist die Mannschaft völlig auf sich gestellt, vollkommen isoliert (symbolisiert durch den verstümmelten Funkspruch), allein verantwortlich. Hinzu kommt, dass der Kommandant der Caine psychisch krank ist, in *CRIMSON TIDE* steht dagegen der Generationenkonflikt in der US Navy im Vordergrund.

Diese parodistischen Elemente jedoch werden transformiert, und zwar von der Musik. Leise, zunächst ganz unauffällig setzt das Thema an, eine an Wagner erinnernde Kantilene, gespielt von heroischen Hörnern. Der Appell setzt sich fort, wird für den äußeren Beobachter immer absurder – doch das Thema wird lauter, die Perspektive weitet sich vom militärisch-kantigen Gesicht des Bootsmanns hin auf eine großartige Totalansicht des Bootes mit sprühenden Funken: die letzte Bastion der Freiheit, die letzte Hoffnung der westlichen Welt. Ohne die Musik wäre auch hier die Wirkung verfehlt: Erst die Hörner verleihen diesem Appell eine ungeahnte Würde, lassen den Einsatz der Soldaten als heroisches Opfer erscheinen – und dann blüht das Thema auf, der vollstimmige Einsatz des Hornthemas eröffnet die Weiten des Ozeans und erhebt diesen Militärauftrag zu einer Mission von globaler Bedeutung.¹⁷ Ausgerechnet in dieser Appell-Szene wirkt die Musik nicht affirmativ, sondern asynchron – d.h. sie entspricht nicht der in der visuellen Ebene vorherrschenden Stimmung.¹⁸ Tatsächlich böten sich hier mehrere Möglichkeiten: Aufgrund der Doppeldeutigkeit der visuellen Ebene – ernstes Ritual oder Parodie? – würde eine Musik, die in ihrem Ausdruck zur einen oder anderen Seite strebt, polarisierend wirken. Der Komponist Hans Zimmer hat sich jedoch für einen dritten, eben den asynchronen Weg entschieden, der zwar keinen eindeutigen Gegensatz zum visuellen Geschehen herstellt, aber auch nicht mit ihm übereinstimmt. Aus diesem Reibungsverhältnis zwischen auditiver und visueller Ebene entsteht etwas Neues, Drittes – mit musikalischen Parametern des Heroischen wird die angedeutete Leere militärischer Konformität transzendiert, stattdessen entsteht durch die Musik – in Kombination mit den Einblendungen einer wechselnden Perspektive sowie dem Übergang vom militärischen „Stillgestanden“ in zielgerichtete kämpferische Bewegung – das Gefühl von patriotischer Erhabenheit des Geschehens.

Es ließen zahlreiche weitere Beispiele für die gegenseitige Integration von visueller und auditiver Schicht und ihrer Wechselwirkung mit dem kulturgeschichtlichen Kontext des U-Boot- Mythos anführen. Über 150 U-Boot-Filme lassen sich nachweisen, zehn davon konnte ich bislang genauer untersuchen – und jeder dieser zehn Filme bietet seine eigenen Lösungen, das kultur- und militärhistorische Phänomen U-Boot mitsamt seiner auditiven Begleiterscheinungen zu erfassen. Jeder Film hat dazu seine eigene Musik, mehr oder weniger profiliert, und diese Musik vermag es, unsere Wahrnehmung des Phänomens U-Boot zu verstärken wie auch zu differenzieren.

Filmmusik – die Musik eines der einflussreichsten Medien unserer Zeit – ist eine wichtige kulturgeschichtliche und gesellschaftliche Erscheinung, die der historischen wie auch der systematischen Erforschung bedarf. Ihre Analyse verlangt die Berücksichtigung zahlreicher filmischer Parameter, da Filmmusik ihre Funktionen und Wirkungen nur im Zusammenspiel mit anderen Komponenten des

¹⁷ Bei einer Detailanalyse dieser Szene wäre zu zeigen, wie die visuelle Schicht (wechselnde Perspektiven, Weitung des Raums und Wechsel der Beleuchtung, aber auch die Aufstellung der Mannschaft) im Miteinander mit der auditiven Ebene zunehmend den Eindruck des Erhabenen hervorruft.

¹⁸ Der Begriff des Asynchronismus von visueller und auditiver Ebene ist in der Literatur nicht eindeutig definiert; hier wird er im Sinne Zofia Lissas (1965, 105f) verwendet, die Asynchronismus eindeutig von Kontrapunktik unterscheidet.

komplexen Kunstwerks Film entfalten kann. Geht man einen Schritt weiter und bezieht den kulturgeschichtlichen Kontext auch des Filminhalts mit ein – in diesem Fall den U-Boot-Mythos in Geschichte und Gegenwart –, so eröffnet sich eine Vielfalt an Bedeutungsebenen, die die Aufmerksamkeit der Musik-, Film- und Medienwissenschaft sowie weiterer Disziplinen in jeder Hinsicht verdient.

Literatur

- Ausstellungskatalog *Das Boot* (2006) *Das Boot. Auf der Suche nach der Crew der U96*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Hg. v. Deutschen Filmmuseum Frankfurt, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum.
- Buchheim, Lothar-Günther (1973) *Das Boot*. München: Piper.
- Buchheim, Lothar-Günther (1981) *U96. Szenen aus dem Seekrieg. Ein Film*. Mit einem Vorwort von Helmut Krapp. Hamburg: Knaus.
- Die Flotte* (9. Aufl.) (2006). Hg. v. Presse- und Informationszentrum Marine.¹⁹
- Hadley, Michael L. (2001) *Der Mythos der deutschen U-Bootwaffe*. Hamburg / Berlin / Bonn: Mittler.
- Hennemann, Friedrich (2006) *Über Wasser ... unter Wasser. Erlebnisse eines Unterseebootfahrers vor, im und nach dem 2. Weltkrieg*. Frankfurt/Main: F. Hennemann.
- Hess, Sigurd / Schulze-Wegener, Guntram / Walle, Heinrich (Hg.) (2005) *Faszination See. 50 Jahre Marine der Bundesrepublik Deutschland*. Hamburg: Mittler.
- Huchthausen, Peter (2002) *K-19 und die Geschichte der russischen Atom-U-Boote*, ins Dt. übersetzt von Christiane Gsänger. Hamburg: Gruner und Jahr / RBA.
- Hughes-Warrington, Marnie (2007) *History Goes to the Movies. Studying History on Film*, Oxford/New York: Routledge.
- Internetseite HDW (5.10.2007)
<http://www.tk-marinesystems.de/products.html?product=30&subprod=8&detail=12>
- Kamps, Johannes (2006) 100 U-Boot-Filme. In: Ausstellungskatalog *Das Boot*, S. 182-197.
- Koldau, Linda Maria (2007) Von U-Booten, U-Boot-Filmen und ihrer Musik. In: *MarineForum* 82 (2007), H. 12 (im Druck).
- Koldau, Linda Maria (2008) Of Submarines and Sharks – Paradigms of the Uncanny. In: *Journal of the American Musicological Society* 61 (2008) (in Vorb.)
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.
- Möller, Eberhard / Brack, Werner (2002) *Enzyklopädie deutscher U-Boote. Von 1904 bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Motorbuch Verlag.

¹⁹ Zu beziehen über piz@marine.de oder
[http://www.marine.de/02DB070000000001/vwContentByKey/W26V5JNM814INFODE/\\$File/Flotte_Nr_9_060926.pdf](http://www.marine.de/02DB070000000001/vwContentByKey/W26V5JNM814INFODE/$File/Flotte_Nr_9_060926.pdf)

National Geographic Sub Disasters (5.10.2007)

<http://www.nationalgeographic.com/k19/index.html>

Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Ott, Wolfgang (1956) *Haie und kleine Fische*. München: Langen/Müller.

Raddatz, Fritz J. (1985) Das Boot ist leer. Einspruch gegen ein politisch fragwürdiges Heldenepos. Rezension in *Die Zeit*, Hamburg, 8. März 1985. Nachdruck in: Ausstellungskatalog *Das Boot*, S. 132-134.

Salewski, Michael (1976, 21985) *Von der Wirklichkeit des Krieges. Analysen und Kontroversen zu Buchheims „Boot“*. München: dtv.

Empfohlene Zitierweise

Linda Maria Koldau: U-Boote, ihre Geräusche, ihre Sprache und ihre Musik. Die Interaktion von auditiver Schicht und kulturgeschichtlichem Hintergrund in U-Boot-Filmen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 86-101, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p86-101>.

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.