

# **Musik als Special Effect: ›Fehlerhaftes‹ und ›fehlerfreies‹ Orchesterspiel im fiktionalen und dokumentarischen Kontext**

Julian Caskel

## *1. Einleitung*

Filmmusik entsteht durch die Produktion einzelner ›Cues‹: Mögliche Unterscheidungen bei der Verwendung von Filmmusik in einem fiktionalen und einem dokumentarischen Kontext werden daher in den folgenden Szenenanalysen versuchsweise aus der ebenso strikten Begrenzung auf eine einzelne und sehr spezifische musikalische Handlungssituation abgeleitet. Gewählt wird hierfür das Beispiel eines scheiternden, misslingenden Orchesterspiels, dessen unzureichende Qualität sowohl von den Akteuren innerhalb der Handlung wie auch vom Kinopublikum sofort erkannt werden soll. Auf der Ebene der abgebildeten Realität verweist ein ›fehlerfreies‹ Spiel zunächst auf eine professionelle Ausbildung, ein ›fehlerhaftes‹ Spiel auf eine zumindest temporär eingeschränkte Kompetenz der Musiker.<sup>1</sup> Auf der Ebene der Produktion hingegen kann ein ›fehlerhaftes‹ Spiel auch in einem fiktionalen Kontext einen dokumentarischen Realitätseffekt erzeugen (im Extremfall als filmischer Anschlussfehler), während eine ›fehlerfreie‹ Tonspur selbst in einem dokumentarischen Kontext eine artifizielle Ergänzung der Realität darstellt (dies ist wohl schon immer gegeben, wenn der Originalton von komponierter Filmmusik ergänzt wird). Zur Ausdifferenzierung dieser Aspekte soll eine These von Kevin Donnelly als Ausgangspunkt dienen:

---

<sup>1</sup> Da in den meisten der folgenden Beispiele aus zeithistorischen Gründen nur männliche Musiker abgebildet sind, wird das generische Maskulinum eingesetzt, aber entsprechend ergänzt, wenn auch Musikerinnen mitwirken.

Yet while film music traditionally has been conceived as part of narration, working for film narrative, in some ways it would be better to see it as part of the film's repository of special effects. (Donnelly 2005, 3)

Der Vorteil dieser Definition ist natürlich, dass die Abtrennung der Musikeinsätze von der fiktionalen Narration eine Verallgemeinerung auf die vielen non-fiktionalen Genres ermöglicht. Die Bestimmung der Musik auch als Special Effect verweist zusätzlich darauf, dass die Planung und Umsetzung musikalischer ›Cues‹ sämtliche Produktionsphasen betrifft: Ein Special Effect wird in der Prä-Produktion konzipiert, sodann während der eigentlichen Dreharbeiten durch die Akteure teilweise nur simuliert und durch die Schnittfassung und (digitale) Nachbearbeitung der Post-Produktion endgültig umgesetzt. Die Differenz einer ›fehlerhaften‹ und ›fehlerfreien‹ Spielweise ist hierfür ein reizvolles Beispiel, weil sie im filmischen Produktionsprozess auf zwei ganz konträren Wegen erzeugt werden kann.

Eine erste Option ist, dass das ›fehlerhafte‹ Spiel die einzige Abbildung einer tatsächlichen Performance darstellt: Die begrenzte musikalische Kompetenz der meisten professionellen Schauspieler bedingt, dass nur eine non-professionelle Umsetzung durch die Rollenbesetzung ausgeführt werden kann (dies gilt auch für motorisch-gestische Aspekte des Musikmachens). Ein typisches Beispiel sind die verschiedenen Phasen der Kompetenz, wenn die von Bill Murray gespielte Hauptfigur in *GROUNDHOG DAY* (USA 1993, Harold Ramis) sich das Klavierspielen beibringen lassen möchte: Die erste, hörbar noch etwas ›fehlerhafte‹ Version wollte Murray unbedingt selbst bewältigen, eine ›fehlerfreie‹ Version konnte er nicht mehr bewältigen (und eine Zwischenversion, die diese Differenz stärker betont hätte, wurde gemäß der Aussage im Audiokommentar des Regisseurs deswegen geschnitten).

In einer zweiten Option ist hingegen umgekehrt gerade die ›fehlerhafte‹ Musik ein Produkt der eingreifenden Maßnahmen der Prä- und Postproduk-

tion: Eine ›fehlerfreie‹ Version lässt sich durch Tonaufnahmen oder das Engagement von professionellen Musikern leicht bereitstellen, während eine ›fehlerhafte‹ Version nicht bereits in anderen kommerziellen Kontexten vorliegt, sondern mehr oder minder aufwendig für die jeweilige Filmproduktion erstellt werden muss. Auch hierfür gibt es berühmte Beispiele in der Filmhistorie (Atkins 1983, 23): Die scheiternde Opernkarriere in *CITIZEN KANE* (USA 1941, Orson Welles) oder die Dorfmusikkapellen in den Anfangssequenzen von *THE GODFATHER: PART II* (USA 1974, Francis Ford Coppola) markieren stellvertretend zwei besonders typische Situationen, bei denen die Selbstüberschätzung einer einzelnen Figur oder der Realismus amateurhafter Milieuklänge abgebildet werden sollen.

Die Parallele des ›fehlerhaften‹ Orchesterspiels zur technischen Kategorie des Special Effects besteht darin, dass eine non-intentionale Handlung für die Filmproduktion intentional erzeugt werden soll: Ein Autounfall ist ebenso wie ein musikalischer Patzer nur dann glaubwürdig, wenn diese intentionale Herstellung weitgehend verborgen werden kann.

Die Differenz des ›fehlerfreien‹ und ›fehlerhaften‹ Orchesterspiels muss daher auch noch in einen ausgeweiteten medientheoretischen Kontext gestellt werden. Eine Ästhetik der medialen Wiedergabe beruht auf der grundsätzlichen Wiederholbarkeit der aufgezeichneten Handlungen. Diese Wiederholbarkeit bedingt notwendig eine ›Achse der Selektion‹: Aus der Detailfülle der tatsächlichen Handlung wird eine Auswahl getroffen (Menke 1991, 53). Ein ›fehlerfreies‹ Spiel, das ohne jedes Nebengeräusch auf einem Tonträger gespeichert ist, entspricht dieser Selektion. Eine Ästhetik der Performanz beruht hingegen auf der Herausstellung von unwiederholbaren Handlungen. Dies erzeugt eine ›Achse der Kombination‹: Zur vollständigen Detailfülle gehören auch sämtliche non-intentionalen Handlungsmomente (Mersch

2002, 9). Ein ›fehlerhaftes‹ Spiel kann als Beleg einer derartigen Live-Erfahrung dienen, die Präsenz von Nebengeräuschen und Fehlern kann zudem auch als Bestandteil medialer Speicherungen einen indirekten Verweis auf diesen Live-Charakter bewirken (Auslander 1999, 51).

Ein ›fehlerhaftes‹ Orchesterspiel ist also im filmischen Kontext schwerer herzustellen, weil die medialen Vorlagen in Form von Sample-Datenbanken und Tonträgern professioneller Musiker genau hier eine Lücke aufweisen. Aus demselben Grund ist das ›fehlerhafte‹ Musizieren auch schwerer wissenschaftlich zu beschreiben: Während die ›fehlerfreie‹ Version eines bekannten Musikstücks im Gedächtnis des Rezipienten gespeichert ist und also auch bei einer verbalen bzw. schriftlichen Beschreibung auf die entsprechenden Bildinhalte projiziert werden kann, bleibt die ›fehlerhafte‹ Version desselben Stücks ein individuelles Produkt des einzelnen Films. Aus diesem Grund werden einzelne tabellarische Szenenanalysen dem Text beigegeben, die den fehlenden direkten Eindruck der ›fehlerhaften‹ Versionen ein wenig ersetzen sollen.

Die visuelle Wahrnehmung erweist sich zwar zunehmend als wichtiger Einflussfaktor bei der Beurteilung von professionellen musikalischen Aufführungen (vgl. dazu Kopiez / Platz 2016), aber die Kombination von Bildinhalt und Tonspur bleibt im filmischen Kontext sehr flexibel: In den folgenden Beispielen wird einem in der motorisch-visuellen Ausführung ›fehlerfreien‹ Orchesterspiel eine Tonspur mit einem ›fehlerhaften‹ Orchesterspiel unterlegt. Jedoch ist der umgekehrte Fall häufiger, wenn also eine motorisch-visuell erkennbar ›fehlerhafte‹ Ausführung durch einen Schauspieler mit einer akustisch ›fehlerfreien‹ Tonaufnahme kombiniert wird.

Das ›fehlerhafte‹ Orchesterspiel kann nur unter Mitberücksichtigung auch der Prä- und Post-Produktion beschrieben werden (also der Angleichung an

die Bildvorgabe sowie der Anpassung an die Budgetvorgabe): Die Umsetzung dieser Produktionsaufgabe soll zunächst am Beispiel eines fiktionalen Spielfilms vorgeführt werden (DAS KONZERT / LE CONCERT; F 2009, Radu Mihaileanu), danach in semi-fiktionalen Genres, die Elemente des Konzertfilms (EROICA; UK 2003, Simon Cellan Jones) und der zeithistorischen Dokumentation einbeziehen (LENINGRAD SYMPHONIE; D 2018, Christian Frey), schließlich in einem ›reinen‹ Dokumentarfilm (KINSHASA SYMPHONY; D 2010, Claus Wischmann). Die vier Beispiele sind dadurch verbunden, dass ein Orchesterwerk als zusätzlicher ›Hauptakteur‹ in die Narration einbezogen wird: Dies sind in der Reihenfolge der Beispiele das Violinkonzert von Peter Tschaikowsky, die dritte Symphonie von Ludwig van Beethoven, die siebte Symphonie von Dmitri Schostakowitsch sowie die neunte Symphonie von Beethoven.

## 2. *Beispiel I*: DAS KONZERT

Der Spielfilm DAS KONZERT erzählt die Geschichte eines Gastspiels des Bolschoi-Orchesters in Paris, wobei es jedoch einer zusammengewürfelten Gruppe von Musikern gelingt, sich als dieses berühmte Orchester auszugeben. Die Konstellation des Plots macht es sowohl realistisch, dass bei dem finalen Konzertauftritt eine ›fehlerhafte‹ Version erklingen wird (allein schon aufgrund der fehlenden Probedisziplin), es bleibt aber auch möglich, dass die Musiker eine ›fehlerfreie‹ Version zustande bringen. Tatsächlich werden beide Optionen als Teile derselben Performance hintereinander vorgeführt: Das Zusammenspiel weist in den einleitenden Takten des Violinkonzerts von Tschaikowsky noch erhebliche Mängel auf, die im weiteren Verlauf der Aufführung ebenso abrupt wie vollständig überwunden werden.

1	00.00	Dirigent	frontal	Takt 1
2	00.02	Musiker (Violine)	frontal	Takt 2
3	00.03	Dirigent / Orchester	Halbtotale	Takt 3
4	00.05	Publikum	frontal	Takt 4
5	00.07	Dirigent	frontal	
6	00.08	Solistin	seitlich	Takt 5
7	00.09	Dirigent	seitlich	Takt 6
8	00.10	Orchester (Streicherguppe)	schräg	
9	00.11	Publikum (Ausschnitt)	schräg	Takt 7
10	00.13	Musikkritiker	frontal	
11	00.14	Musiker (Holzbläser)	frontal	Takt 8
12	00.15	Dirigent	frontal	Takt 9
13	00.17	Musikerin (Streicher)	nah	
14	00.19	Solistin	schräg	Takt 10
15	00.21	Musiker (Oboe)	nah	Takt 11
16	00.22	Musiker (Horn)	nah	Takt 12
17	00.24	Musiker (Trompete)	schräg	Takt 13
18	00.26	Dirigent	frontal	
19	00.27	Musiker (Trompete)	seitlich	Takt 14
20	00.28	Musiker (Cello)	frontal	
21	00.29	Musiker (Fagott)	frontal	Takt 15
22	00.30	Backstage: Manager	frontal	Takt 16
23	00.32	Musiker (Horn)	schräg	Takt 17
24	00.34	Solistin	seitlich	Takt 18
25	00.36	Solistin	seitlich (Gegenschuss)	Takt 19
26	00.37	Musiker (Trompete)	frontal	
27	00.37	Musiker (Schlagzeug)	nah	
28	00.38	Orchester / Dirigent / Publikum	Totale	Takt 20
29	00.39	Backstage: Manager	frontal (Zoom)	Takt 21f.
30	00.44	Dirigent	frontal	Takt 23
31	00.46	Solistin	nah	

**Tabelle 1: DAS KONZERT (Anfang: 01:39:08; Musik: Peter Tschaikowsky, Violinkonzert, 1. Satz, Takt 1–23,1).**

Produktionstechnisch entspringen beide Teile der Performance aber einer identischen Quelle: Es wurden sowohl die ›fehlerfreie‹ Version wie auch die ›fehlerhafte‹ Version mit einem angemieteten Orchester vorproduziert, so dass als Playback bei den Dreharbeiten eine immerzu exakt gleiche Vorlage auch für die Fehler eingespielt werden kann und die einzelnen geplanten

Fehler in der Schauspielerführung und Kamerapositionierung nach einem feststehenden Skript abgearbeitet werden können. Dabei werden in der Tonspur vor allem die unsaubere Intonation, eine mangelhafte Koordination des Klangs sowie eine übertriebene und unpräzise Ausführung von Taktakzenten in den Blechbläsern hervorgekehrt.

In der filmischen Umsetzung dieser Szene ist die hohe Schnittfrequenz für den ›fehlerhaften‹ Anfangsteil auffällig (Tabelle 1). Die knapp dreißig Einstellungen (in knapp vierzig Sekunden) bewahren bis zum einzigen Dialogsatz, der über den Orchesterklang gelegt wird, eine Einstellungslänge von ein bis zwei Sekunden. Für das Genre des Konzertfilms mit klassischer Musik sind dagegen Schnittlängen selbst für schnelle Sätze von mehr als fünf Sekunden üblich (Richter 1996, 117). Die vielen Schnitte führen von der reinen Abbildung einer Konzertsituation weg und verstärken dennoch die Parallelführung mit der Orchesterpartitur (das metronomisch vorgegebene Tempo der Orchestereinleitung mit 126 BPM für die Viertelnote impliziert, dass ein einzelner Takt ebenfalls etwas weniger als zwei Sekunden umfasst).

Die Bildregie verstärkt die Wahrnehmbarkeit der Fehler nochmals, die nicht versteckt, sondern vorgeführt werden. Dies wird in zusätzlichen Einstellungen unterstützt durch die nonverbalen Reaktionen nahezu aller Beteiligten, die das schlechte Orchesterspiel indirekt kommentieren (Stirnrunzeln im Publikum, leichtes Kopfschütteln beim Dirigenten, ein ironisches Lächeln des Musikkritikers). Mit dem Einsatz der Solistin in Takt 23 erfolgt jedoch der abrupte Wechsel von einer stark ›fehlerhaften‹ zu einer vollständig ›fehlerfreien‹ Aufführung.

Der Qualitätssprung in der Tonspur wird auf mehreren Vermittlungsebenen narrativ begründet: Zum einen begünstigt das Musikstück an genau dieser Stelle eine Verschiebung, da die ersten 22 Takte ein in sich geschlossenes

Orchesterritornell darstellen. Weiterhin spielt bereits die Anfangsszene des Films mit diesen beiden Ebenen, wenn eine ›fehlerfreie‹ Aufführung eines Mozart-Klavierkonzerts präsentiert wird, in die umgekehrt ganz allmählich Irritationsmomente als ›fehlerhafte‹ Elemente eindringen. Zudem wird der beinahe märchenhafte Qualitätswechsel innerhalb der Handlung reflektiert, wenn der kommunistische Orchestermanager an den lieben Gott die Aufforderung richtet, ein Wunder zu bewirken – und wenig später die Existenz Gottes aufgrund des eingetroffenen Wunders zugestehen muss. Natürlich irrt sich der Altkommunist: Die Verbesserung einer unsaubereren musikalischen Intonation erfolgt längst nicht mehr durch das Eingreifen höherer Mächte, sondern durch die Mittel der technischen Nachbearbeitung.

Auf der Ebene der Musik als Special Effect wird der Qualitätssprung auch durch die veränderte Schnittfolge abgebildet. Es werden nun längere Einstellungen mit einer Dauer von drei bis vier Sekunden verwendet und anstelle der Nahperspektiven auf einzelne Musiker wird häufiger das erst jetzt funktionierende Kollektiv in der Halbtotalen gezeigt. Dabei fällt auf, dass sowohl in den ›fehlerhaften‹ wie in den ›fehlerfreien‹ Segmenten neben Einstellungen jener Musiker, die narrativ als individuelle Figuren eingeführt werden, weitere Einstellungen vorkommen, die tatsächliche Orchestermusiker zeigen (bei denen keine visuellen Anzeichen einer ›fehlerhaften‹ Spielweise erkennbar werden). Diese Einstellungen verweisen auf das dokumentarische Genre des Konzertfilms, aber nicht mehr auf den Qualitätssprung innerhalb der Konzertaufführung. Die hierfür engagierten Musikerinnen und Musiker repräsentieren das Prinzip, bei dem einzig das ›fehlerhafte‹ Spiel ergänzt werden muss, während die Schauspieler auf das Gegenprinzip angewiesen bleiben, bei dem auch das ›fehlerfreie‹ Spiel ergänzt werden muss.

Eine letzte Ebene der Vermittlung betrifft die Solistin, die zu Beginn der ›fehlerfreien‹ Version die anderen Musiker gleichsam verzaubert und auf diese Weise den Qualitätssprung legitimiert, aber in einem tränenüberströmten emotionalen Ausbruch zuletzt selbst wie verwandelt scheint (was auch als fiktionaler Effekt überzogen wirken könnte). Das Making-Of belegt allerdings, dass die Hauptdarstellerin Melanie Laurent zwar unmöglich an der musikalischen Performance beteiligt sein kann, da die Geige für die Naheinstellungen an der Schulter abgestützt wird, was einen Einsatz der Griffhand unmöglich macht (Abbildung 1a); die rein schauspielerische Performance hingegen wird in dieser Simulation verstärkt, wobei erst die Herausforderung, dass alle Einsätze und die Bogenführung mit dem Playback synchronisiert werden müssen, die unvorhergesehen heftige emotionale Reaktion bewirkt (Abbildung 1b).



**Abbildung 1: Die ›artifizielle‹ musikalische (1a, links) und ›authentische‹ emotionale Performance (1b, rechts).**

Auch eine dokumentarische Begleitung der Dreharbeiten erzeugt natürlich durch den üblichen Zusammenschchnitt von Interview- und Filmsequenzen eine eigene fiktionale Erzählung, deren Thema in diesem Fall die Entstehung der kulminierenden Schlusszene des Spielfilms bildet. Diese Erzählung aber führt in den Statements aller Beteiligten immer wieder zu dem Topos, wie die ungeplante Eigendynamik am Drehort (die ›Achse der Kombination‹) die notwendigen medialen Produktionsmittel (die ›Achse der Selektion‹)

tion) vollständig in den Hintergrund rückt. Es kann zwischen einer ›authen-tischen‹ und einer ›artifiziellen‹ Musikperformance nicht mehr sinnvoll un-terschieden werden, weil diese beiden Ebenen beständig ineinander über-führt sind. Die Differenz eines dokumentarischen von einem fiktionalen Kontext könnte also nicht in der Absenz von bestimmten (auch musikali-schen) Mitteln der Narration begründet sein, sondern in der Absenz von be-stimmten Methoden der Produktionstechnik.

### 3. *Beispiel II: EROICA*

Der ›fiktionale Konzertfilm‹ *EROICA* dokumentiert mit dem Anspruch histo-rischer Genauigkeit die erste Aufführung von Beethovens dritter Sympho-nie, deren Datum und Ort (im Jahr 1804 im Palais des Fürsten Lobkowitz) einigermaßen exakt angegeben werden können. Jedoch trennt die geringe Anzahl der Spieler das Ereignis von der späteren Aufführungsgeschichte und kann demnach nicht mithilfe einer vorhandenen Tonträgeraufnahme klanglich simuliert werden. Eine glaubhafte Umsetzung macht eine Neuein-spielung durch professionelle Musiker in der ursprünglichen Besetzung not-wendig, wofür mit dem *Orchestre Révolutionnaire et Romantique* unter der Leitung von John Eliot Gardiner absolute Spitzenkräfte verpflichtet werden konnten. Da in die szenische Narration jedoch auch die Reaktionen der kos-tümierten Musiker einbezogen werden, sind im fertigen Film Schauspieler zu sehen, die zum Playback der vorproduzierten Tonaufnahme agieren.

Der Film umfasst als Kern eine vollständige Konzertaufführung der Sym-phonie; nach den fiktionalen Anfangsszenen, in denen Komponist und Mu-siker am Aufführungsort erscheinen, überwiegt dabei zunächst ein ›doku-mentarischer‹ Modus, wobei auch das historisch verbürgte Scheitern des Or-

chesters an der ungewohnten Partitur miteinbezogen wird. Im weiteren Verlauf werden dagegen die fiktionalen Freiheiten im Umgang mit der historischen Vorlage vergrößert: Der Beginn des Scherzos ist nur aus der Entfernung zu hören, wenn kurzzeitig der Handlungsort gewechselt wird (wie es musikalisch dem anhaltenden Pianissimo des Satzanfangs entspricht), und während des Finalsatzes kommt es zu einem frei erfundenen Auftritt von Joseph Haydn, der sein Urteil über das Werk abgibt.

Es werden nicht mehr wie in DAS KONZERT in verschiedenen Teilen derselben Aufführung, sondern in zwei getrennten Durchläufen zunächst eine stark ›fehlerhafte‹ und anschließend eine völlig ›fehlerfreie‹ Version derselben Musik vorgeführt. Der märchenhafte Wechsel zwischen einer misslungenen und einer makellosen Umsetzung durch dieselben Musiker wird dadurch nochmals verstärkt:

The contradiction is insoluble, and perhaps emerges most forcefully with the breakdown at bar 33, which is as beautifully performed as the rest of the symphony: you have the impression that somebody scored it all out and that the orchestra carefully rehearsed it. (Cook 2007, 30)

Genau diese Gleichartigkeit der technischen Produktion kann jedoch auch bezweifelt werden: Die Gardiner-Einspielung der ›fehlerfreien‹ Aufführung liegt bereits in der Prä-Produktion vor, während die ›fehlerhafte‹ Aufführung das einzige Segment darstellt, bei dem auf diese Vorlage nicht direkt zurückgegriffen werden kann. Allerdings muss die ›fehlerhafte‹ Version derselben Produktionsquelle entstammen, weil das spezifische Klangbild der historischen Besetzung weiterhin benötigt wird. Anders als die Tonspur der ›fehlerfreien‹ Version und der akustischen Tonaufnahme (die der DVD als Bonusmaterial beigegeben ist) aber weist diese ›fehlerhafte‹ Version eine durchgängig abweichende Tempostruktur auf, sodass also entweder

eine stärkere Nachbearbeitung oder ein anderer ›Take‹ derselben Aufnahmesitzung zugrunde liegen muss.

Bereits in der Tonaufnahme der ›fehlerfreien‹ Version werden durch die verkleinerte Besetzung an einigen Stellen idiosynkratische Abweichungen von einem üblicheren Klangbild erkennbar: In Takt 17 wird die Hornstimme von der Klarinettenstimme nahezu überdeckt, und in Takt 21 tritt in dem Holzbläsersatz das metallisch ›schnarrende‹ Fagott allzu sehr in den Vordergrund. In der ›fehlerhaften‹ Version muss jedoch auffallen, dass nach den ›fehlerfreien‹ Anfangstakten die ersten Anzeichen für ein unpräzises Spiel genau in diesen Momenten angebracht werden: Die Hornstimme tritt in Takt 17 stärker hervor, weil sie unsauber intoniert wird, und in Takt 21 verschwindet das Fagott in einem etwas stärker verwaschenen Klangbild.

Der Orchesterklang bricht jedoch erst mit dem Einsatz der Synkopen und Sforzati in Takt 25 endgültig auseinander. Die Frage ist nur, ob hier auch tatsächlich etwas auseinanderbricht: Der Eindruck eines ›fehlerhaften‹ Klangbilds wird nicht durch chaotische Rhythmen oder durch unkoordinierte Einsätze erzeugt, sondern durch ein allmähliches Verdicken des Gesamtklangs; die Bassstimme wird bis zum endgültigen Abbruch in Takt 33 korrekt ausgeführt und bleibt mit den Oberstimmen koordiniert, lediglich die Synkopierung in Takt 28,3 in den hohen Streichern scheint durch die nachfolgende rhythmische Gestaltung als gebundene Viertelnoten ersetzt – eine merkwürdige Wahl für einen Fehler, da dieser eine Zählzeit später gleichsam sich selbst korrigieren wird. Genau diese Textumsetzung, bei der die rhythmische Variante der tiefen Streicher die Synkopierung der Violinen fast vollständig verdeckt, findet sich aber auch in der ›fehlerfreien‹ Version sowie in der akustischen Aufnahme und selbst noch in der früheren CD-Ein-

spielung von Gardiner mit demselben Orchester für die Deutsche Grammophon.

Die ›fehlerhafte‹ und die ›fehlerfreie‹ Version sind also nicht identisch im Blick auf die Prä-Produktion, in der auch die ›fehlerhafte‹ Version bis zu ihrer eigenen Perfektion geprobt wird, sondern im Blick auf die digitale Nachbearbeitung der Post-Produktion, in der die Differenzen der beiden Versionen erst künstlich erzeugt werden. Das entscheidende Indiz hierfür wäre, dass die ›Achse der Kombination‹ der ursprünglichen Version bei ihrer medialen Reproduktion zur ›Achse der Selektion‹ der abgeleiteten Version wird: Die non-intentionalen Zufälligkeiten eines Originals erzeugen eine fehlende Varianz eben an dieser Stelle in den Kopien (Neef 2008, 198).

Diese Hypothese ließe sich durch Zeitzeugeninterviews einfach verifizieren oder falsifizieren (es bleibt möglich, aber nicht recht wahrscheinlich, dass die elitären Musiker von Gardiners Spezialensemble eine abweichende Version des Anfangs zu diesem Zweck eingespielt haben). Jedoch besteht das Problem, dass in einem kommerziellen Umfeld nicht unbedingt die eigenen technischen Effekte preisgegeben werden. Es bleibt ein Indizienprozess, für den abschließend interessant ist, dass die visuelle Inszenierung des verwandten Effekts in *EROICA* dennoch in fast jeder Hinsicht eine Gegenlösung zu *DAS KONZERT* präsentiert (Tabelle 2): Der Symphoniebeginn wird abgebildet, indem nach den zwei einsetzenden Tutti-Akkorden ein mit der Musik koordinierter Schnitt aus der Totalen zu den einzelnen Orchestermusikern wechselt; danach hingegen setzt bis zum Abbruch ein einzelner Kameraschwenk über die Musiker ein, der nur lose beim Einsatz der Holzbläser mit den akustischen Ereignissen verbunden bleibt.

1	00.00	Orchester	Halbtotale	Takt 1
2	00.02	Musiker (Streicher)	Schwenk	Takt 3
	00.14	Musiker (Holzbläser)	(seitlich)	
	00.31	Beethoven (sitzend)	(schräg)	
	00.40	Beethoven (aufspringend: »Stopp«)	(frontal)	Takt 33

**Tabelle 2: EROICA (Anfang: 00:14:41; Musik: Ludwig van Beethoven, 3. Symphonie, 1. Satz, Takt 1–33).**

Der Kameranachschwenk verweist indirekt auf das Fehlen eines modernen Berufsdirigenten, dessen Rollenbild erst im Laufe des 19. Jahrhunderts vollständig entwickelt wird, indem die Kamera dessen zentrale Position gegenüber dem Orchester einnimmt. Die Bilddynamisierung erzeugt – dies ist eine Parallele zu DAS KONZERT – eine Abgrenzung vom dokumentarischen Konzertfilm, wo beim Mitschnitt einer ›realen‹ Aufführung solche Kameraeffekte nahezu unmöglich sind. Die ›fehlerhafte‹ Version ersetzt gleichsam dasjenige Merkmal einer ›werktreuen‹ Aufführung, nämlich die vorgezeichnete Expositionswiederholung, das im Film (und auch in der ergänzten Tonaufnahme) weggelassen bleibt, was sowohl für die historische Aufführungssituation wie für die aktuelle historisierende Aufführungspraxis eigentlich undenkbar erscheint. Das Verhältnis von Original und Wiederholung wird im filmischen Produktionsprozess verkehrt: Jede Form einer musikalischen Probenarbeit zielt darauf, aus einer ›fehlerhaften‹ Version allmählich eine möglichst ›fehlerfreie‹ Spielfassung herzustellen, hier jedoch wird die ›fehlerhafte‹ Version aus der zuvor produzierten ›fehlerfreien‹ Version einer Tonaufnahme abgeleitet.

#### 4. *Beispiel III: LENINGRAD SYMPHONIE*

In dem semifiktionalen Dokumentarfilm LENINGRAD SYMPHONIE (Erstausstrahlung 2018; Arte) bestimmt die Durchmischung von dokumentarischen

Sequenzen und Zeitzeugeninterviews mit nachgestellten Spielszenen und Voice-Over-Kommentaren beständig den Ablauf der Narration. Die ›fehlerfreien‹ und ›fehlerhaften‹ Klangschnipsel aus Schostakowitschs siebter Symphonie sind zudem eingebettet in eine nahezu durchgängig eingesetzte und eher stereotype Filmmusik. Der Einbezug einer ›fehlerhaften‹ Version erscheint innerhalb der fiktional erzählten, aber historisch faktischen Geschichte der deutschen Belagerung von Leningrad inhaltlich sinnvoll: Durch Unterernährung sowie durch den Austausch vieler Musiker dürfte eine stark absackende Orchesterqualität durchaus den damaligen Gegebenheiten entsprechen. Dadurch verstärkt sich jedoch die Spannung zur ›fehlerfreien‹ Version und auch zu anderen symphonischen Stücken, die zuvor in den entsprechenden Szenen mit dem Rundfunkorchester eingesetzt werden.

1	00.00	Dirigent	frontal	Takt 1
2	00.02	Dirigent	seitlich	Takt 2
3	00.05	Dirigent	hinten	Takt 3
4	00.10	Dirigent	seitlich (Schwenk)	Takt 4
5	00.14	Musiker (Klarinette)	nah	Takt 5
6	00.16	Assistentin	schräg	Takt 6
7	00.18	Dirigent (Gesicht)	nah	Ab-
8	00.22	Musiker (Streicher, setzt Instrument ab)	schräg	bruch
9	00.25	Dirigent (Gesicht)	nah	

**Tabelle 3: LENINGRAD SYMPHONY (Anfang: 01:06:16; Musik: Dmitri Schostakowitsch, 7. Symphonie, 1. Satz, Takt 1–6).**

Die erste vorgeführte Probensequenz beinhaltet einzig die allerersten Takte der Symphonie, der Abbruch erfolgt ohne ein verbales Eingreifen des Dirigenten aus der Ernüchterung der Musiker, die selbst die Untauglichkeit dieses Versuchs erkennen. Der ›dokumentarische‹ Charakter einer gefilmten Konzertaufführung bleibt dabei partiell bewahrt, weil die Einstellungen ganz auf die Hauptfigur des Dirigenten Karl Eliasberg abgestellt sind (Ta-

belle 3): Die Koordination der Tonspur erfolgt mit den Dirigentengesten, nicht mit dem Orchesterklang.

Es fallen beim Abgleich mit der Partitur jedoch einige Fehler auf, die nicht mehr ein gewollter Bestandteil des schlechten Orchesterklangs, sondern akzidentieller Bestandteil des simulierten Orchesterklangs sind. In Takt 3 verpassen Pauken, Posaunen und tiefe Streicher allesamt ihren einfachen Einsatz, was in der Koordination einer non-intentionalen Handlung unrealistisch ist. Der spezifische Fehler scheint vielmehr aus der Dirigentengestik abgeleitet, in der eben dieser Einsatz vehement eingefordert wird. Daher wäre es genauso unglaublich, wenn überhaupt keine Reaktion erfolgen würde, weshalb einzelne unauffällige Paukenklänge eingefügt werden. Dies könnte ein Indiz sein, dass die Tonspur nachträglich in der Post-Produktion erstellt wurde. Bei den Dreharbeiten scheint ein Bewusstsein für die Koordination mit der Musik nur begrenzt vorhanden gewesen zu sein, denn als agierender Musiker wird ausgerechnet der Klarinetrist gezeigt. Dies aber ist problematisch, weil zu Beginn der Symphonie alle Klarinetten pausieren. Der einfache Fehler im Zusammenspiel von Bild- und Tonspur verweist auf die begrenzteren Budgetmittel für derartige Produktionen: Die Umsetzung des ›fehlerhaften‹ Orchesterspiels ist abhängig von einer in sich ›fehlerfreien‹ Umsetzung des musikalischen Special Effects.

Dieses Problem verschärft sich, wenn als eine Art ›Wirklichkeitseffekt‹ nach dem Abbruch des Orchesters einige unkoordinierte Instrumentalstimmen in der Tonspur präsent bleiben sollen. Hierfür wird ein Hörnerklang eingesetzt, der erneut nicht der Partitur entstammen kann (da auch die Hörner auf der ersten Partiturseite keinen Einsatz haben) und der zudem in der verwendeten Version nicht wie ein Abbruchklang wirkt, sondern wie dessen künstlich geschönte Alternative. Ein ähnlicher Hörnerklang wird zuvor in

die letzten Sekunden des Orchesterspiels eingemischt und ist auch Bestandteil der Filmmusik, die direkt vor dem Beginn der Probe Sequenz erklingt (und direkt nach dem Abbruch erneut einsetzt). Der produktionstechnische Fehler besteht also darin, dass ein Moment, der akustisch noch zur diegetischen Musik der Probe gehören müsste, bereits wieder der non-diegetischen Hintergrundmusik entnommen wird.

Das scheiternde Orchesterspiel steht im Kontext anderer Markierungen einer dokumentarischen Authentizität, wie zum Beispiel den Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Schostakowitsch, der am Klavier ein Exzerpt der Symphonie vorspielt. Es werden dadurch für nahezu alle Parameter der filmischen Narration auch fingierte Doppelgänger benötigt (wie der namenlose Schauspieler, der die Darstellung von Schostakowitsch am Klavier in den neugefilmten Sequenzen fortführt). Das erleichtert aber die Akzeptanz eines gleich in mehrerlei Hinsicht ›fehlerhaften‹ Klangbilds: Eine spätere Orchesterprobe führt dies eindrücklich vor, wenn das Voice-Over darauf verweist, dass zumindest die Anzahl der verfügbaren Musiker nun den Anforderungen genügen würde, aber der für die Tonspur verwendete massive Orchesterklang ersichtlich nicht der Anzahl der Musiker entspricht, die im Bild gezeigt werden. Der Qualitätssprung in der finalen Aufführung der Symphonie wird somit indirekt durch die etwas reduzierten Qualitätsstandards vermittelt, weil von vornherein zu akzeptieren ist, dass Bildinhalt und Tonspur partiell auseinandertreten. Bei einer semi-fiktionalen Erzählsituation macht die Zusammenführung von archivalischen und nachgedrehten Materialien stets die Präsenz bestimmter Formen von Special Effects notwendig. Diese Situation aber stellt sich in einem rein dokumentarischen Kontext nicht anders dar.

## 5. *Beispiel IV*: KINSHASA SYMPHONY

Der Dokumentarfilm *KINSHASA SYMPHONY* begleitet die Musikerinnen und Musiker eines der wenigen Symphonieorchester in Afrika, die regelmäßig konzertieren, bei den Vorbereitungen zu einer Aufführung von Beethovens neunter Symphonie: Das ›fehlerhafte‹ Spiel entspricht somit nicht einer Absenkung, sondern einer realistischen Abbildung des Orchesterstandards. Das spieltechnische Niveau kann sich zudem im Verlauf des Films nicht substantiell zu einem ›fehlerfreien‹ Spiel verbessern. Die Etablierung des spezifischen Klangbilds muss daher in einer strategisch durchdachten Form erfolgen: Es fällt auf, dass der Orchesterklang genau wie in den vorherigen Beispielen mit einem unerwartet heftigen Einsatz des ›fehlerhaften‹ Spiels und dem schnellen Abbruch dieses ersten Versuchs eingeführt wird. Da sich der Film auf den vierten Satz der Symphonie beschränkt, kann dessen Beginn mit der sogenannten »Schreckensfanfare« für die erste Probenszene verwendet werden. Der stark dissonante Klang wirkt dabei einerseits etwas reduziert, weil ausgerechnet die führende Trompetenstimme in dieser Probe vollständig auszufallen scheint. Andererseits wird der dissonante Klang in seiner Wirkung noch gesteigert, denn das Erschrecken in der Musik umfasst nun latent zusätzlich einen kurzen Schrecken über die Art der Ausführung der Musik (auch bei Beethoven wird durch die Instrumentalrezitative der schroffe Satzbeginn zudem sozusagen direkt anschließend kommentiert).

1	00.00	Dirigent	frontal	Takt 1
2	00.01	Musiker (Oboe; Horn)	frontal	Takt 2
3	00.03	Dirigent	frontal	Takt 4
4	00.06	Musikerin (Flöte)	schräg	Takt 5
5	00.07	Choristin	frontal	Takt 7

**Tabelle 4:** *KINSHASA SYMPHONY* (Anfang: 00:05:05; Musik: Ludwig van Beethoven, 9. Symphonie, 4. Satz, Takt 1–7).

Die visuelle Inszenierung lässt weitere Parallelen zu den vorherigen Beispielen hervortreten (Tabelle 4): Die schnelle Schnittfolge – mit einem allerdings einfacheren Einstellungswechsel zwischen Frontalansichten des Dirigenten und einzelnen Orchestermusikern – erinnert an DAS KONZERT. Auffällig ist zudem der Schnitt auf zwei nichtbeteiligte Musikerinnen: Die Flötistin hält sich, überrascht von der klanglichen Eruption, bildlich die Hände vor die Ohren (Abbildung 2a) und eine Chorsängerin wartet erkennbar skeptisch auf ihren viel späteren Einsatz (Abbildung 2b). Auf diese Weise verschiebt sich die Identifikation von der konkreten klanglichen Umsetzung auf die Herausforderung, der sich das gesamte Kollektiv zu stellen hat: Der Statist, der eine altertümliche Glühbirne zum Brennen bringt, ist ebenso Teil des späteren Erfolgs wie Orchester und Dirigent. Zudem treten wie in LENINGRAD SYMPHONIE beim Abgleich von Filmbild und ›Notenbild‹ subtile Unstimmigkeiten zutage: Man sieht den Oboisten, hört aber im Klang weit stärker die Klarinetten heraus, und es bleibt unklar, warum die Flötistin eigentlich nicht in diesem Moment im Orchestertutti mitspielt.



**Abbildung 2: Reaktionen der Flötistin (2a) und einer Chorsängerin (2b) auf die musikalische Performance.**

Für die ›Glaubwürdigkeit‹ eines Dokumentarfilms dürfte partiell entscheidend sein, in welcher Weise die technischen Möglichkeiten der Prä- und der Post-Produktion weiter genutzt werden. Bei KINSHASA SYMPHONY betrifft diese Glaubwürdigkeit an erster Stelle den Umgang mit dem reduzierten

Aufführungsstandard europäischer Kunstmusik durch ein afrikanisches Orchester; die Beurteilung des Films hängt davon ab, ob die sympathisierende Haltung der Filmemacher zu den Protagonisten sich auf den Rezipienten überträgt, oder ob eine kulturchauvinistische Voreingenommenheit zumindest unterschwellig bemerkbar bleibt.

Wie in *EROICA* wird auch in diesem Film in bestimmten Situationen von der eigentlichen Musik eher abgelenkt: jedoch ist es nun nicht die Produktionssituation (die ›Achse der Selektion‹), sondern die reale Performance (die ›Achse der Kombination‹), von der abgelenkt werden muss. Am Ende des Films wird von der finalen Konzertaufführung nur ein sehr kurzer Ausschnitt dargeboten, nämlich die allerletzten Takte der Coda des Finalsatzes, was für einen Musikfilm doch unüblich scheint. Als Ersatz wird die Zugabe im Film belassen, der »O fortuna«-Chor der *Carmina Burana* von Carl Orff: Die kulturelle Wertdifferenz zwischen Beethoven und einer bewusst ›primitivistischen‹ Ästhetik wird damit womöglich auf die Protagonisten projiziert. Allerdings gibt es Gegenmaßnahmen, in denen schon zuvor andere Stücke wie »Va, pensiero« aus Giuseppe Verdis *Nabucco* oder der *Boléro* von Maurice Ravel in zum Teil fantasievollen Musiziersituationen präsentiert werden (als Mitsingen zur Tonaufnahme im Tourbus oder als Freiluftaufführung). Auch Beethovens neunte Symphonie erfährt eine symbolische Akkulturation, wenn die zentrale »Freudenmelodie« des Finalsatzes zum Bassthema einer spontanen Improvisation wird.

Auffällig muss jedoch sein, dass bereits nach einer halben Stunde des Films das Prinzip einer märchenhaften Verbesserung der Aufführungsqualität mit rein produktionstechnischen Mitteln angedeutet wird: Ein Ausschnitt der instrumentalen Einleitung der »Freudenmelodie« erklingt in einer klanglich perfekten, eleganten Orchesterversion, bei der relativ klar sein muss, dass in

diesem Fall nicht auf das vorhandene dokumentarische Material, sondern auf einen Tonträger zurückgegriffen wurde (dies bestätigt der Abspann, wo eine Einspielung mit Marek Janowski als bewusst abgetrennter, zuallerletzt ergänzter Eintrag angeführt wird).

Dieser Bruch wird dadurch legitimiert, dass sich der Musikeinsatz nachträglich auch diegetisch aus dem Bildinhalt ableiten lässt, indem die Musik exakt beim Abstellen eines CD-Spielers in der Wohnung einer der Musikerinnen abbricht. Auf diese Weise wäre der gehörte Ausschnitt einfach nur eine der vielen Versionen dieser Melodie innerhalb der afrikanischen Soundscape, zu denen ebenso das Summen beim Schuhputzen gehört. Es bleibt jedoch die Frage, warum der Musikeinsatz so unrealistisch als scheinbare non-diegetische Musik eingeführt werden muss, wenn er nur diesen realistischen Zweck erfüllen soll (zumal das Geräusch eines laufenden Fernsehers in derselben Szene nicht zu hören ist, sodass die Tonspur offensichtlich nicht einfach nur dem Originalschauplatz entnommen ist). Die irritierende Sequenz verweist wohl vielmehr auf die veränderten Produktionsbedingungen eines Dokumentarfilms: In *KINSHASA SYMPHONY* ist es das ›fehlerhafte‹ Spiel, das in seiner realistischen, ehrlichen Abbildung eine Absenz von musikalischen Special Effects anzeigen soll, während in dem ›fehlerfreien‹ Spiel die Präsenz einer produktionstechnischen Nachbearbeitung stärker hervortritt.

## *6. Zusammenfassung und Ausblick*

Das scheiternde Orchesterspiel lässt sich als feststehendes narratives Skript beschreiben, dessen Umsetzung in einem filmischen Kontext auf fünf (teils überlappenden) Grundfaktoren beruht. Die einzelnen Faktoren sind dem-

nach in Abstufungen sowohl in einem rein fiktionalen wie in einem rein dokumentarischen Kontext nachweisbar.

1. ›Auslassung von Zwischenstufen‹: Die präsentierte Aufführung ist entweder hörbar perfekt und weist nicht einmal kleinste erkennbare Fehler auf, oder sie ist hörbar nicht perfekt und weist relativ starke und durchgängige Fehler auf. Psychologisch verweist diese Kontrastverschärfung dabei auf so etwas wie eine kategoriale Wahrnehmung, in der die beiden Zuschreibungen erst durch ihre eindeutige Trennung funktionieren. Zugleich gibt es für diese Trennung natürlich pragmatische Gründe, insofern ein ›fehlerfreies‹ Spiel als Standard von Tonaufnahmen und von filmischen Tonspuren vorgegeben ist (jedes Knistern und Rauschen bedarf einer diegetischen, zeithistorischen Begründung). Für das ›fehlerhafte‹ Spiel gibt es hingegen keinen vorgegebenen Standard: Die beliebten »Orchestra Fails« auf YouTube von Kinder- und Jugendorchestern weichen so stark von den korrekten Versionen ab, dass nur der humoristische Effekt übrigbleibt, die Fehlerkorrekturen bei professionellen Orchesterproben weichen umgekehrt so wenig von den korrekten Versionen ab, dass die angemahnten Verbesserungen oft kaum hörbar sind.

2. ›Akustische Überinszenierung‹: Die Fehler müssen in der Melodie, in der Hauptstimme und im musikalischen Vordergrund auch für einen ›unmusikalischen‹ Zuschauer erkennbar werden. Dies widerspricht der tatsächlichen Realität, in der professionellen Musikern am häufigsten dort weiterhin Spielfehler unterlaufen, wo diese durch den harmonischen und melodischen Kontext teilweise überdeckt werden (Repp 1996). Zugleich dürfen die Fehler kein musiktheoretisches Expertenwissen voraussetzen: Es liegen keine isolierten Spielfehler als ›falsche Noten‹ vor, sondern durchgängige Intonationsprobleme als ›schräge Töne‹. Ein Beispiel, das als Ausnahme diese Re-

gel bestätigt, findet sich in dem Spielfilm GRAND PIANO (USA 2013, Eugenio Mira): Das schwerste Klavierstück aller Zeiten muss mit einer isolierten Einzelnote aufhören, weil die Forderung, das Stück ohne einen einzigen Fehler zu spielen, nur anhand dieser Endnote für das Publikum überprüfbar bleibt.

3. ›Ableitung aus Tonaufnahmen‹: Die Verlagerung der hauptsächlichen Fehlerquellen in die Intonation und Koordination des Klangs führt dazu, dass nicht die Textvorgabe der Partitur, sondern die konkrete Realisierung einer Tonaufnahme als Modell herangezogen werden kann. Diese Ausrichtung am ›fehlerfreien‹ Klang einer vorliegenden Aufnahme wird erkennbar, wenn die ›fehlerhafte‹ Version sich auf eine Verdichtung oder auf eine Ausdünnung des Klangbilds beschränkt, die auch auf rein technischem Wege produziert werden können.

4. ›Audiovisuelle Koordination‹: Die ›Zeigestockregie‹, bei der der Bildinhalt und die Tonspur punktuell miteinander koordiniert werden, betrifft den Instrumentalisten, der ›fehlerfrei‹ spielt, aber noch stärker den Instrumentalisten, der ›fehlerhaft‹ spielt. Eine Zeigestockregie setzt in einem filmischen Kontext oftmals voraus, dass die entsprechende Einzelstimme auch akustisch noch weiter in den Vordergrund gerückt wird (diese Modifikation grundiert das ›fehlerhafte‹ Spiel, aber eben auch die anschließende Überhöhung des ›fehlerfreien‹ Spiels in DAS KONZERT). Einzig das ›fehlerhafte‹ Spiel setzt diese Begründung durch eine visuelle Koordination explizit voraus, sobald nicht das gesamte Kollektiv, sondern nur ein einzelner Spieler gemeint bleibt. Ein Beispiel hierfür findet sich in RED DRAGON (USA 2002, Brett Ratner), wo ein Flötist sehr zu seinen Ungunsten die Aufmerksamkeit des kannibalischen Serienmörders Hannibal Lecter durch sein falsches Spiel auf sich zieht (Plebuch 2009, 126).

5. ›Akteursabhängigkeit‹: Jede musikalische Performance ist in einem filmischen Kontext von den musikalischen Kompetenzen der Personen abhängig, die gefilmt werden (Gorbman 2011). Die ersten vier Faktoren erzeugen eine graduelle Skala von Unterschieden, deren Umsetzung in den Phasen der Prä- und Post-Produktion festgelegt wird (sodass sich Differenzen zwischen fiktionalen und dokumentarischen Kontexten oftmals durch die kleineren Budgets, und nicht durch die Genrevorgabe erklären lassen). Die Akteursabhängigkeit bei den Dreharbeiten ist für fiktionale und dokumentarische Szenarios hingegen gleichartig, obgleich in einem Fall mit Schauspielern und im anderen Fall nicht mit Schauspielern gearbeitet wird.

Dies sei abschließend an einem weiteren Beispielpaar verdeutlicht: In dem Dokumentarfilm *DIE THOMANER* (BRD 2012, Paul Smaczny) wird eine Südamerika-Tournee des berühmten Chors begleitet, wobei spontane Improvisationen auch die landestypischen Klänge einfangen sollen. In dem Spielfilm *BACH IN BRAZIL* (BRD 2015, Ansgar Ahlers) wird ebenfalls die Musik von Bach in neu erstellten Arrangements mit exotischen südamerikanischen Stilvorgaben gekreuzt. Die Genredifferenz aber wird in der Parallelität der musikalischen Performances überdeckt, denn in beiden Fällen werden die jugendlichen Akteure einfach dabei gefilmt, wie sie etwas reproduzieren, was sowohl ihrer allgemeinen musikalischen Kompetenz wie der vorgegebenen narrativen Situation entspricht. Differenzen der Genres entstehen allein, wo die Einbettung von Musik in die filmische Diegese begründet werden muss: Die üblichen Bestimmungen für den Status einer diegetischen Musik, also die Hörbarkeit für die Protagonisten und eine kausale Ableitung aus der sichtbaren Welt der jeweiligen Filmszene (vgl. als Überblick Heldt 2018), werden in einem dokumentarischen Kontext in ihrer Bedeutung erhöht: Eine non-diegetische Filmmusik erscheint noch weiter von der Wirk-

lichkeit des Bildinhalts entfernt, eine diegetische Musik noch enger mit der Wirklichkeit des Bildinhalts verbunden.

In *KINSHASA SYMPHONY* sind beide Tendenzen spürbar, denn die non-diegetische Filmmusik bleibt auf isolierte Einsätze beschränkt, in denen untergeordnete Szenen bewusst mit ähnlichen Musiktracks ohne hohen eigenen Wiedererkennungswert unterlegt werden, während die diegetische Musik in möglichst prägnanten wie differenten Varianten präsentiert werden soll. Auch in den anderen Beispielen wird der musikalische ›Hauptakteur‹ in dieser Weise inszeniert: Eine verzerrte Wiedergabe des Violinkonzerts von Tschaiikowsky wird in *DAS KONZERT* auch den Flashbacks in das sowjetische Gulag unterlegt, in *LENINGRAD SYMPHONY* paraphrasiert der Wechsel von der Klaviertranskription zur Orchesterprobe und finalen Aufführung im Rundfunk den Entstehungsprozess der Symphonie.

Dies impliziert zwei komplementäre Folgewirkungen einmal einer ›diegetischen Musik im Off‹ und einmal einer ›non-diegetischen Musik im On‹: Eine ›diegetische Musik im Off‹ nutzt den Effekt, dass Musikeinsätze in einem dokumentarischen Kontext, zumal wenn die Stilrichtung oder das Stück etabliert sind, beinahe automatisch in die diegetische Welt eingeordnet werden; daraus ergibt sich die Möglichkeit, die Musikquelle erst relativ spät oder nur sehr kurz visuell explizit zu machen, aber zugleich ganz andere Bildinhalte mit derselben Musik zu verbinden. In *KINSHASA SYMPHONY* wird mit diesem spezifischen Effekt immer wieder die europäische Kunstmusik in afrikanische Lebenskontexte überführt. Die Gegenannahme einer ›non-diegetischen Musik im On‹ dürfte in ihrem Status umstrittener sein: Die Idee ist hier, dass eine visuelle Doppelung des Musikeinsatzes zwar vorliegt, aber letztlich unglaubwürdig bleibt, weil eine Musik, die erkennbar in der Post-Produktion über wechselnde Bildinhalte gelegt wurde, in ihrer

Wirkung auch dem Prinzip einer non-diegetischen Hintergrundmusik verpflichtet bleibt. In *KINSHASA SYMPHONY* gilt dies in erster Linie für den schon erwähnten Musikeinsatz, bei dem eine abrupte Verbesserung des Orchesterspiels suggeriert wird; das Prinzip findet sich zudem in weiteren Szenen, in denen die Verbindung der Musikeinsätze zu mobilen Abspielgeräten, die kurz im Bild zu sehen sind, bewusst offengelassen wird.

Beispiele für eine ›non-diegetische Musik im On‹ finden sich zudem in *LENINGRAD SYMPHONY*: Wenn zu Beginn die verschiedenen Handlungsorte in der noch nicht besetzten Stadt mit einer Rundfunkübertragung der *Symphonischen Tänze* von Sergei Rachmaninow vorgestellt werden, dann erscheint der Musikeinsatz durch die Bilder des spielenden Orchesters und der Empfangsgeräte eindeutig als diegetische Musik gekennzeichnet zu sein. Die fehlende Koordination mit den Bildinhalten bewirkt jedoch eher den Eindruck einer non-diegetischen Musik, die zufällig auch über ihre mögliche diegetische Quelle gelegt wird, und nicht einer diegetischen Musik, die von dieser Quelle auch auf andere Bildinhalte transferiert wird. Hinzu kommt, dass das Stück von Rachmaninow zwar exakt zeitgleich im amerikanischen Exil entstanden ist, aber eben deshalb unmöglich zu diesem Zeitpunkt in Leningrad vom Rundfunkorchester gespielt werden kann.

Auch im fiktionalen Musikfilm ist oft ein Bemühen erkennbar, eine diegetische Begründung für die allermeisten Musikeinsätze zu geben. In *BACH IN BRAZIL* gibt es allerdings erneut eine auffällige Ausnahme von diesem Prinzip: Wenn die südamerikanischen Jugendlichen staunend im Zentrum der Bach-Pflege in Deutschland ankommen, wird die Busfahrt zum Ort der späteren Aufführung bereits mit einem volltönenden (und diegetisch nicht begründeten) Orchesterklang unterlegt, was erneut einen märchenhaften Qualitätswechsel in einer einzelnen Szene bewirkt. In ähnlicher Weise werden

in DIE THOMANER teilweise nur isolierte Klangfetzen der im Bild gezeigten südamerikanischen Musiker in die Tonspur integriert, während die grundlegende Filmmusik stilistisch und auch formell außerhalb dieser diegetischen Welt platziert verbleibt. Es stellt sich in diesen Fällen also die Frage, ob nicht weiterhin eine eurozentrische Perspektive dort erkennbar wird, wo eigentlich ein ethnologischer Pluralismus abgebildet werden soll.

Eine ›fehlerhafte‹ Spielweise setzt eine Norminstanz voraus, die bestimmt, was als Fehler gilt und was nicht. Diese Normierung entstammt notwendig immer einer bestimmten Kultur und wird somit besonders leicht verletzt, wenn die Aufführung eben nicht dieser Kultur entstammt: Als allerletztes Beispiel kann diesen Zwiespalt die amateurhafte, aber filmisch überzeugende Wiedergabe des berühmten Walzers »An der schönen blauen Donau« durch eine brasilianische Musikkapelle in dem Exildrama VOR DER MORGENRÖTE (BRD 2018, Maria Schrader) andeuten. Die spektakuläre ›fehlerhafte‹ Wiedergabe durch die farbigen Musiker erfüllt auf einer ersten Ebene alle Klischees einer Wertehierarchie zwischen verschiedenen Aufführungskulturen, die auf einer zweiten Ebene jedoch durch die liebevolle Vorbereitung der gehörten Version und die Rührung des Protagonisten vollständig gebrochen wird, die nur von dieser verzerrten Fassung glaubhaft ausgelöst werden kann. Der Schnitt weg von dieser Szene zu einem ganz anderen Kapitel der Erzählung erfolgt genau koordiniert mit einer besonders falschen einzelnen Note: Der letzte gehörte Ton erscheint hier aber einmal präzise anhand der Textvorgabe ausgewählt, sodass eine harmonisch-melodisch ›falschere‹ Lösung sozusagen kaum noch denkbar ist.

Die ›reale‹ abgefilmte Performance gewinnt ihre narrative Kraft auch hier also erst durch die Vorausplanung des Arrangements in der Prä-Produktion und die Absicherung des gewünschten Effekts in der Post-Produktion. Die

Suche nach passenden Werken und Werkausschnitten, die Verknüpfung verschiedenster Stilvorgaben und Spielniveaus und natürlich die Anpassung an den Bildinhalt durch Schnitte und Kürzungen verbinden ein ›fehlerfreies‹ und ein ›fehlerhaftes‹ Spiel auf der elementaren Ebene einer notwendigen Einrichtung des musikalischen Materials. Filmmusik ist weder nur ein Bestandteil der filmischen Narration, noch der filmischen Special Effects, sondern ordnet sich ein in die umfassende Geschichte der musikalischen Arrangements.

## Literatur

- Atkins, Irene Kahn (1983): *Source Music in Motion Pictures*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Auslander, Philip (1999): *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London / New York: Routledge.
- Cook, Nicholas (2007): Representing Beethoven. Romance and Sonata Form in Simon Cellan Jones's *EROICA*. In: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Hrsg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Andrew Leppert. Berkeley: University of California Press, S. 27–47.
- Donnelly, Kevin (2005): *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI.
- Gorbman, Claudia (2011): Artless Singing. In: *Music, Sound, and the Moving Image 5/2*, S. 157–171.
- Heldt, Guido (2018): Was uns die Töne erzählen: Narratologie und Filmmusik. In: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Hrsg. von Frank Hentschel und Peter Moormann. Wiesbaden: Springer, S. 123–146.
- Kopiez, Reinhard / Platz, Friedrich (2016): Der audio-visuelle Interpret: Wie die Wechselwirkung von Sehen und Hören unser Gefallensurteil beeinflusst. In: *Perspektiven musikalischer Interpretation*. Hrsg. von Arnold Jacobshagen. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 25–42.
- Menke, Christoph (1991): *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Neef, Sonja (2008): *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Kadmos.
- Plebuch, Tobias (2009): Ergötzlich entsetzlich: Entstellte Musik im Spielfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, S. 123–129.
- Repp, Bruno H. (1996): The Art of Inaccuracy: Why Pianists' Errors Are Difficult to Hear. In: *Music Perception* 14/2, S. 161–183.
- Richter, Nicolette (1996) *Die Übertragung von Sinfoniekonzerten im Fernsehen. Probleme und Möglichkeiten der Bildregie*. Diss.: Berlin, Technische Universität.

## **Filmographie**

- BACH IN BRAZIL (BRD 2015, Ansgar Ahlers).
- CITIZEN KANE (USA 1941, Orson Welles).
- DAS KONZERT / LE CONCERT (F 2009, Radu Mihaileanu).
- DIE THOMANER (BRD 2012, Paul Smaczny).
- EROICA (UK 2003, Simon Cellan Jones).
- GRAND PIANO (USA 2013, Eugenio Mira).
- GROUNDHOG DAY (USA 1993, Harold Ramis).
- KINSHASA SYMPHONY (D 2010, Claus Wischmann).
- LENINGRAD SYMPHONIE (D 2018, Christian Frey).
- RED DRAGON (USA 2002, Brett Ratner).
- THE GODFATHER: PART II (USA 1974, Francis Ford Coppola).
- VOR DER MORGENRÖTE (BRD 2018, Maria Schrader).

## **Abbildungsnachweise**

- Abbildung 1: Screenshots, erstellt durch den Autor (J. C), Quelle: DAS KONZERT (DVD: Concorde ISBN 4 010324 027900, 2011), Making Of, Timecode: 00:30:51 (links) / 00:32:00 (rechts).

Abbildung 2: Screenshots, erstellt durch den Autor (J. C); Quelle: KINSHASA SYMPHONY (DVD: Edition Salzgeber D 265; 2011), Timecode: 00:05:12 (links) / 00:05:14 (rechts).

#### Empfohlene Zitierweise

Caskel, Julian: Musik als Special Effect: ›Fehlerhaftes‹ und ›fehlerfreies‹ Orchesterspiel im fiktionalen und dokumentarischen Kontext. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 149–178, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p149-178.

#### *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.