

Biographische und künstlerische Spuren der MGM-Pianistin Lela Simone in (pseudo)diegetischer Musik für Albert Lewins THE PICTURE OF DORIAN GRAY (1945)

Jörg Rothkamm

Thomas Schipperges zum 60. Geburtstag

Abstract

In Albert Lewins Film THE PICTURE OF DORIAN GRAY (1945) nach Oscar Wilde wird sowohl Kunstmusik als auch populäre Musik leitmotivartig als (pseudo)diegetische Musik eingesetzt. Chopins *Prélude* op. 28, Nr. 24 fungiert – analog zu Deutungen des Werks in der Musikkultur – als Charakterisierung des Todes. Dem hofft der Protagonist dieses Films durch das Verpfänden seiner Seele zu entgehen, doch die erlangte ewige Jugend erkaufte er teuer: Die von ihm geliebte Sängerin Sybil Vane begeht Selbstmord und seinen besten Freund muss er töten, um sein Geheimnis zu wahren. Das diegetisch zu verstehende *Prélude* ist nicht nur Gegenstand eines Dialogs zwischen Gray und Vane, sondern sein Erklingen hilft Vanes Bruder James später, Gray wiederzufinden. Die Pianistin Lela Simone (1907–1991), ansonsten für MGM-Musicalfilme tätig, hat zum einen dieses *Prélude* mit den verschiedenen Darstellern filmisch synchronisiert, zum anderen ihre eigene Interpretation und verschiedentlich sinnvolle Kürzung des Werks dramaturgisch mit dem 1. Satz aus Beethovens Klaviersonate op. 27, Nr. 2 verschmolzen, einem ebenfalls trauerbezogenen Stück. Diese Kunstmusik-Verwendung Simones, einst vom Chopin-Spezialisten Leonid Kreutzer in Berlin ausgebildet, kann man als Kompensation ihrer künstlerischen Entfaltungsmöglichkeit im US-Exil verstehen, zumal im Jahr 1945. Für Sybil Vanes Leitmotiv, den Song »Little Yellow Bird« von Clarence W. Murphy und

William Hargreaves, synchronisierte Simone vier verschiedene im Film agierende Pianistinnen und Pianisten. Simones Erinnerungen geben auch Einblick in die Entstehung des nicht durch alle Darstellerinnen selbst gesungenen Soundtracks. Der Gegenstand dieses Songs, der Verzicht auf ein Leben in Wohlstand und Gebundenheit zugunsten der eigenen Freiheit, wird sogar nichtklingend in Form von Musiknoten repräsentiert. Alle diegetisch vermeintlich wechselnden Interpretinnen und Interpreten dieses Songs im Film zahlen einen hohen Preis für ihren Verzicht auf Freiheit.

1. Einleitung

Unter gut 20 verschiedenen Namen lassen sich Spuren des Lebens von Lela Simone entdecken, so ihr Künstlernamen bei Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) 1939 bis 1957 (Rothkamm 2019). Diese Vielfalt mag der eine Grund gewesen sein, warum sich bislang keine Studie finden lässt, die diese zum Teil sehr weit voneinander entfernten Quellen zusammenführt und ihr Wirken als Musikerin biographisch darstellt.¹ Der andere Grund dürfte in der mangelnden öffentlichen Anerkennung liegen, sodass ihre künstlerische Arbeit gleich mehrfach im Leben ein Schattendasein fristete, beginnend im »Dritten Reich«. In der *International Movie Database* (IMDb) finden sich zwar einige Einträge zu den zahlreichen weltbekannten MGM-Musicalfilmen, bei denen sie zumindest die Koordination von Musik und Bild übernommen hatte, wenn nicht gar Produktionsassistentin oder musikalische Assistentin, aber vielfach wird ihr Wirken dort als »uncredited« bezeichnet (s. u.). Das ein-

¹ Näheres siehe bei Rothkamm 2019. Herzlicher Dank für ihre Hilfe bei den Recherchen geht an: Joan Cudhea und Tomas Erasmus Firle, Wesley Palms/CA, USA, Cornelia Firle und Gerhard Löffler-Firle, Gottmadingen, Antje Kalcher, Berlin, Olaf Matthes, Hamburg, Elizabeth Spiro, London, GB, Nicole Ristow, Hamburg, Andrea Rothkamm, Einhaus, Jan Rothkamm, Paris, FR, Elke Steinhauser, Tübingen, Jade Takahashi, Hollywood/CA, USA, Silke Wenzel, Hamburg und Magnus Wieland, Bern, CH.

schlägige Buch von Hugh Fordin zu *MGM's Greatest Musicals – 1975* unter dem Titel *The World of Entertainment! Hollywood's Greatest Musicals* erstmals erschienen – verdankt Lela Simone unzählige Informationen.² Ihr Wirken blieb vielfach im Hintergrund. Auch Lela Simones gewichtige Beiträge als Pianistin etwa zu dem Spielfilm *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* (USA 1945, Albert Lewin, »music score«: Herbert Stothart) werden in den Credits gar nicht erwähnt. Sie waren meines Wissens auch noch niemals Gegenstand der Untersuchung. Dabei handelt es sich fast um die einzigen Tondokumente, die das Wirken der in Berlin aufgewachsenen Schülerin von Leonid Kreutzer, wahrscheinlich auch von Artur Schnabel und offenbar gar von Ferruccio Busoni, überhaupt dokumentieren. Wegen des Nationalsozialismus musste die Jüdin 1933 in die USA emigrieren. Zugleich zeigt eine nähere Untersuchung ihrer Interpretation von Frédéric Chopins *Prélude* op. 28, Nr. 24 und des 1. Satzes aus Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 27, Nr. 1 nicht nur ihre pianistischen Qualitäten, sondern vor allem ihren schon früh ausgeprägten Sinn für eine dramaturgisch tiefgründige und musikalisch sinnfällige Adaption präexistenter Musik im Film. In Lewins *PICTURE OF DORIAN GRAY* nach Oscar Wilde spielt diese Musik insofern eine handlungsrelevante Rolle, als der Einsatz gleichsam leitmotivisch erfolgt und sowohl als diegetische, extradiegetische als auch pseudodiegetische Musik diskutiert werden kann. Da Lela Simone in ihrer Haupttätigkeit bei der MGM das Spiel mit der pseudodiegetischen Funktion von Musik in allen Facetten beherrschte, lässt sich ihre wohl einzige Kunstmusikaufnahme in doppelter Weise interpretieren: Einerseits als Zeichen für die Assimilation verloren gegangener oder verloren befürchteter Erinnerung an die europäische Herkunft der Exilantin im Zeichen des Kriegsendes – vor dem Hintergrund ihrer erst kürzlich rekonstruierten Biographie als Kompensation

² Es ist ihr nicht nur gewidmet (Fordin 1975, iv), sondern in den »Acknowledgements« heißt es (565): »Lela Simone, who was responsible for making it reality.«

der abgebrochenen Laufbahn einer Kunstmusik-Pianistin. Andererseits zugleich als Schlüssel zum Erfolg der kommenden Hollywood-Musicalfilme: Letztere verfolgten ähnliche Adaptions- und Assimilationsstrategien wie Simone, Komponist Stothart und Regisseur Lewin in ihrer Wilde-Verfilmung – nämlich die Konzentration auf Wesentliches, der hochreflektierte und semiotisch punktgenaue Musik-Einsatz und das Spiel mit der Identität verschiedener Interpreten.

2. Zur Biographie von Lela Simone

Als Tochter der Violinistin Irma Saenger-Sethe, Schülerin von Eugène Ysaÿe, sowie des Publizisten und Diplomaten Samuel Saenger, der 1920f. deutscher Botschafter in der Tschechoslowakei wurde, wuchs die am 26. August 1907 geborene Lela Simone als gebürtige Magdalene Saenger-Sethe in einem jüdischen Elternhaus in Berlin auf. Sie studierte möglicherweise privat bei Ferruccio Busoni (bis 1924) sowie wahrscheinlich bei Artur Schnabel Klavier, der auch an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik Berlin unterrichtete. Offiziell gehörte sie dort 1929 und 1930 zur Klasse von Leonid Kreutzer, einem ehemaligen Schüler Alexander Glasunovs und Herausgeber der Werke Chopins sowie Autor einer Studie über den Pedalgebrauch beim modernen Klavier.³ Zuvor bereits war Lela Simone von 1924 an mit dem Architekten und Grafiker Otto Firlé (1889–1966) liiert und verheiratet gewesen, wurde jedoch 1928 geschieden. Aus dieser Zeit stammt ihr einziges Kind, Tomas Erasmus Firlé (geb. 1926). Warum Simone das Studium so früh abbrach, ist unklar. Bereits ca. 1932 lässt sich ein Konzert mit dem Orchester der Städtischen Oper in Berlin unter Fritz

³ Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, www.udk-berlin.de/ enthält: verschiedene Dokumente im Bestand 1, Nr. 5197 (Matrikel) bzw. 1/703 (Aufnahmeprotokoll Klavier SoSe 1929).

Stiedry nachweisen, bis Anfang 1933 dann ein Vertrag bei einem deutschen Radiosender, der wegen der Rassengesetze gekündigt wurde (Matthes 2017, 334f.). »Vor Einführung der ›Reichskulturkammer« (Spiro 2010, 74f.) 1933 befürchtete man auch Störungen eines Konzerts in Berlin durch die SA, die jedoch unterblieben – vielleicht da Simone unter dem Namen ihres ersten Ehemanns Firle auftrat. Zwischenzeitlich war sie wieder verheiratet, offenbar mit einem gewissen Hans (?) Ritz[k]i (vgl. Matthes 2017, 335 und Bremer Passagierlisten 07.01.1928).⁴ Simone reiste nach Prag, um mit dem ehemaligen tschechischen Ministerpräsidenten die politische Lage zu erörtern (Matthes 2017, 335). Sie verließ Deutschland dann noch im August 1933 als »W[it]w[e]« (Bremer Passagierlisten 17.08.1933)⁵ Ritzkis gemeinsam mit dem jüdischen Unternehmer und späteren Übersetzer Theodor(e) Simon [sic!] (1897-1965), den sie 1935 heiratete,⁶ zunächst gen New York (Matthes 2017, 340ff). Dort folgte möglicherweise ein Konzert mit dem New York Philharmonic Orchestra (Firle 2004, 2). 1934 gelang es beiden durch Kontakte mit dem bereits aus Berlin bekannten Emigranten Otto Klemperer, der inzwischen Chefdirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra geworden war, für das Klavierkonzert von Robert Schumann nach Los Angeles zu reisen (Fordin 1975, 115 und Matthes 2017, 345ff). Lela Simone bewies sich bei diesem Auftritt trotz äußerst knapper und widriger Probenbedingungen und arbeitete im kommenden Jahr auch für einen Ra-

⁴ Hans Ritzki, in: Bremer Passagierlisten 07. Januar 1928, StaatsArchiv Bremen, online: http://212.227.236.244/passagierlisten/listen.php?ArchivIdent=AIII15-07.01.1928_N&pass=Ritzki&ID=293930&ankunftshafen=Rio%20Grande,%20Brasilien&lang=de (Zugriff 09.04.2018).

⁵ Magdalene Ritzki, in: Bremer Passagierlisten 17. August 1933, StaatsArchiv Bremen, online: http://212.227.236.244/passagierlisten/listen.php?ArchivIdent=AIII15-17.08.1933_N&pass=Ritzki&ID=513503&ankunftshafen=New%20York&lang=de (Zugriff 09.04.2018).

⁶ Magdalena [!] Ritzki, in: List of Marriages 1935 (= California, County Birth, Marriage, and Death Records, 1830-1980, California Department of Public Health), online: www.ancestry.de (Zugriff 12.04.2018).

diosender in San Francisco sowie in der Folgezeit mit einem weiteren Exilanten, dem Pianisten Wolfgang Sklarek [!] alias George Kent, im Klavierduo »The Magic Hands« (Matthes 2017, 355) an der Westküste. Für ein von Max Reinhardt inszeniertes Sing- (Joseph 1991, 214) und/oder Schauspiel (Sklarz [!], in: Firle 1991, 23) waren beide 1939 als Pianisten in Los Angeles engagiert.

Spätestens im selben Jahr wurde die MGM auf Lela Simone aufmerksam, als kurzfristig eine Pianistin für den technisch äußerst anspruchsvollen Solopart im Finale des Films *THE ICE FOLLIES OF 1939* (USA 1939, Reinhold Schünzel) gesucht wurde. Zur Zufriedenheit des Komponisten Roger Edens sowie des »musical director« Franz Waxman spielte Simone den Part des Finales nach kurzem Studium auf Anhieb korrekt ein. Sie wurde als Solopianistin in das MGM studio orchestra engagiert (IMDb 2018a; laut Firle 2004, 2 schon punktuell 1936) und zum »full staff member« im MGM music department (Firle 1991, 11). Lela Simone begleitete in dieser Funktion nicht nur die Proben, sondern nahm Einstudierungen mit den Sängern der Musicalfilme vor, wirkte an der Bearbeitung mit, koordinierte die Musikaufnahmen und sorgte vor allem für deren Synchronisation zum Bild, nicht zuletzt in den Tanzszenen und Tanzfilmen, wobei sie auch die Tonmeister unterstützte. Oftmals durfte sie die Auswahl präexistenter Musik für die Preview-Tracks treffen sowie die Redaktion für die Zusammenstellung der endgültigen Arrangements für die fertige Filmmusik übernehmen. Ab etwa 1945 wechselte Lela Simone dann verstärkt auch in den Bereich der Filmproduktion und betreute diese von der Aufnahme bis zum Schnitt als »Arthur Freed's executive assistant« (Zuckmayer / Joseph 2007, 374 und Wickenden 2002). Fordins »Filmography of Arthur Freed Productions« (1975, 528ff.) sowie die IMDb-Credits (2018a und hup234 2018) listen Simones Mitwirkung bei zahlreichen Filmen in z. T. unterschiedlicher Funktion auf,

u. a. bei AN AMERICAN IN PARIS (USA 1951, Vincente Minelli), ANNIE GET YOUR GUN (USA 1950, George Sidney), INVITATION TO THE DANCE (USA 1956/1957⁷, Gene Kelly: »music coordinator« laut hup234 2018 und Fordin 1975, 541, laut ebd. auch »production co-ordinator [uncredited]«), KISMET (USA 1955, Vincente Minelli: »music coordinator – uncredited« laut Hup234 2018), ON THE TOWN (USA 1949, Gene Kelly und Stanley Donen), SHOW BOAT (USA 1951, George Sidney) und SINGIN' IN THE RAIN (USA 1952, Gene Kelly und Stanley Donen: »music coordinator – uncredited« und »assistant: Mr. Freed – uncredited« laut Hup234 2018).

Nach ihrer Mitwirkung in GIGI (USA 1957, Vincente Minelli: »music - uncredited« laut hup234 2018), einem logistisch außerordentlich anspruchsvollen Projekt, dessen Dreharbeiten Simone als einzige französischsprachige Mitarbeiterin in Paris organisiert hatte, verließ sie die Freed Unit nach zwölf Jahren. In dieser Zeit hatte sie dort ein eigenes Büro geführt, in dem sich auch die Musikbibliothek befand (Grundriss der Freed Unit in Fordin 1975, 120). Nachdem sie während dieser Phase von 1947 bis 1958 mit Albrecht Franz Joseph (1901–1991) verheiratet war – dem Drehbuchautor, Filmeditor und Privatsekretär unter anderem von Thomas Mann und Franz Werfel sowie späteren Ehemann von Anna Mahler – heiratete sie 1958 den Filmmusikkomponisten Franz Waxman (1906–1967), von dem sie 1966 geschieden wurde. Am 23. Juli 1991 starb Lela Simone in San Diego in Kalifornien. Noch im Jahr vor ihrem Tod hatte sie Rudy Behlmer für das »MGM Oral History Project« des Preservation and Foundation Programs der Academy of Motion Picture Arts and Sciences ein Interview gegeben, das im Transkript 376 Seiten umfasst (Behlmer 1994). Von Lela Simone

⁷ Dieser bereits 1952 abgedrehte Film kam laut IMDb in Deutschland am 31. August 1956 in die Kinos, laut Fordin 1975, 540 am 1. März 1957 – wahrscheinlich bezogen auf einen zeitversetzten Start in den USA: www.imdb.com/title/tt0049367/ (Zugriff 25.02.2019).

existiert ein Gemälde, das sie als junge Frau am Klavier zeigt (von ca. 1932), gemalt von Eugene Spiro, seinerzeit Ehemann ihrer Schwester Elisabeth und Präsident der Berliner Secession (Firle 1991, 30). Die Bildhauerin Anna Mahler hat ein »Modell eines Kopfes von Magdalene Saenger Sethe« erstellt (abgebildet in Mahler 1975, nach: Joseph 1991, 240).

3. Adaption präexistenter Kunstmusik als Mittel für die (pseudo)diegetische Charakterisierung: Chopin und Beethoven

Für die (Original-)Musik zu Lewins Verfilmung von Wildes *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* zeichnet Herbert Stothart (1885-1949) verantwortlich. Der ehemalige Musikdirektor von Arthur Hammerstein, der auch mit George Gershwin und Franz Léhar im Bereich des Musicals und der Operette gearbeitet hatte, ist vor allem durch seinen Song »I wanna be loved by you« für Marilyn Monroe in Billy Wilders *SOME LIKE IT HOT* (USA 1959) bekannt geworden. Bei der MGM war er von 1929 bis 1949 als Komponist fest angestellt und adaptierte in Freeds Unit die Musik für *WIZARD OF OZ* (USA 1939, Victor Fleming). Das musikalische Konzept für Lewins *DORIAN GRAY*-Film sah jedoch – neben dem Einsatz von Populärmusik (s. u.) – eine tragende Rolle von präexistenter Kunstmusik vor, die zwar nicht durchweg, aber zentral eingesetzt wird mit handlungssteuernder Wirkung. Ihr (pseudo)diegetischer Einsatz ist so eng mit dem Drehbuch verwoben, dass eine andere Auswahl kaum denkbar gewesen wäre. IMDb nennt unter »Music Department« nicht nur einen »composer addition music (uncredited)« (nämlich den Exilanten Mario Castelnuovo-Tedesco, 1895–1968), sondern auch unspezifisch unter »Music Department (uncredited)« Magdaline [!] Si-

mone.⁸ Welchen Beitrag Simone bei diesem Gastengagement mit oder für Stothart abseits des Musicals hier geleistet hat, lässt sich anhand ihrer Gespräche mit Behlmer und einer Analyse des Films rekonstruieren.

Die Handlung von *DORIAN GRAY* adaptiert Wildes Romanvorlage u. a. dahin, dass der Protagonist als Pianist mit einem Kunstmusik-Repertoire des 19. Jahrhunderts als Angehöriger der Oberschicht charakterisiert wird, während die Protagonistin Sybil Vane – anders als im Roman – nicht als zunächst herausragende Darstellerin von Shakespeare-Rollen in einem schäbigen Vorstadttheater gezeigt wird, sondern als bloße Nummernsängerin in einem kleinen Music Hall-Theater mit entsprechendem Repertoire. Ansonsten folgt das Drehbuch in wesentlichen Zügen der Vorlage:

Der junge Dorian Gray wird von seinem Freund, dem Maler Basil Hallward, porträtiert und wünscht sich, für immer äußerlich so jung zu bleiben wie auf dem Bild, das statt seiner selbst die Spuren des Lebens zeigen sollte. Als Gray sich in die junge Sängerin Sibyl Vane verliebt und ihr die Heirat verspricht, ist sie – anders als in der Romanvorlage – zwar weiterhin als Künstlerin tätig, doch Gray verlässt sie gleichwohl. Sibyl Vane begeht daraufhin Selbstmord. Gray verliert nun alle moralischen Hemmungen. Als Hallward ihn damit konfrontiert und das Bild sehen will, tötet Gray den Maler. Gray verlobt sich erneut, diesmal mit Gladys Hallward, Basils Nichte. Diese verlässt er schließlich, um sie zu schützen. Vergeblich sinnt James Vane, Sibyl Vanes Bruder, auf Rache für seine Schwester. Als er Gray 18 Jahre später anhand seines Spitznamens »Herr Tristan« zufällig erkennt, kann dieser sich mit einem Hinweis auf sein jugendliches Aussehen entziehen. Eines Tages sticht Gray mit einem Messer in das sorgsam versteckte Porträt, da er diesen

⁸ Das Bildnis des Dorian Gray. Full Cast & Crew. In: *International Movie Database 1990–2018* www.imdb.com/title/tt0037988/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm (Zugriff: 18.06.2018).

Spiegel seines wahren Selbst nicht länger ertragen kann. Während das Porträt nunmehr wieder den unverändert jungen Gray zeigt, hat Grays hierdurch getöteter Körper die einstweilen entstellten Züge des Bildes angenommen.

Man hätte diese Handlung und sogar die Zuordnung von sozial höher und niedriger gestellter Musik zu den beiden Protagonisten beiläufig und punktuell inszenieren können. Lewin, der selbst das Drehbuch verfasste, entschied sich jedoch für einen anderen Weg. Er verknüpfte diegetische Musik, ja sogar das Sprechen über diese Musik und das Zeigen von Musiknoten mit einer besonderen Spielart des Pseudodiegetischen. Unter diegetischer Musik versteht man »diejenige Form des Filmtons [...], die zur filmischen Erzählung unmittelbar gehört« (Mücke 2012a, 123f.): »Filmmusik als eine Komponente der filmischen Tonspur ist folglich dann ›diegetisch‹ zu nennen, wenn der Klangerzeuger – [...] ein Klavierspieler [...] – im Bild gezeigt wird. Diegetic Music kann im Film über ein Primärmedium ([...] Instrumentalist) oder Sekundärmedium (Plattenspieler [...]) vermittelt werden« (ebd.). Auch die gängige Definition von »Diegetischem Ton« geht davon aus, dass dieser »von Objekten oder Akteuren in der erzählten Welt erzeugt wird [...]. Er ist für die Akteure der Diegese selbst hörbar. Insbesondere die Filmmusik entstammt oft nicht der Diegese, sondern ist extradiegetisch, hat kommentativen, psychologisierenden oder ähnlichen Charakter. Manchmal wird mit der Zugehörigkeit des Tons zur erzählten Welt gespielt [...].« (Wulff 2012) Erweitern könnte man diese einschlägigen Definitionen noch um das Zeigen von Musik in Form von Noten und das Sprechen über Musik – jeweils in der erzählten Welt. Zu fragen wäre, ob die Darsteller diese Musik, wenn sie erklingt, auch selbst erzeugt haben müssen oder dem Zuschauer dies nur glaubhaft gemacht werden muss.

Simone und Stothart waren beide lange Jahre im Filmmusical-Geschäft tätig. Eine der Hauptaufgaben von Simone bestand dabei in der Synchronisation von Musik und Bild. Produktionstechnisch wurde in der Regel zunächst der Soundtrack inklusive Gesangsstimme aufgenommen und dann in Postsynchronisation möglichst lippengenau das Bild (Altman 1987/2007, 64f). Dies war allein nötig, weil z. B. bei Außenaufnahmen wie bei *ON THE TOWN* mitten in New York Mikrophone im Bild und Außengeräusche nicht zu vermeiden gewesen wären. Simone berichtet davon, wie schwierig es überhaupt gewesen war, den Darstellern den Playbackton z. B. während einer Busfahrt zuzuspielen, damit sie sich daran orientieren konnten (vgl. Behlmer 1994, 309ff. und Fordin 1975, 264-267). Das Sujet von *SINGIN' IN THE RAIN* spielt mit der Zuordnung des Originaltons beim Übergang von der Stumm- zur Tonfilmära. Der Film lässt das reale Filmpublikum Mitwisser einer Pseudodiegese sein (die Protagonistin wird im Film im Film synchronisiert), die abschließend auch dem Publikum innerhalb der Erzählung bei einer Livedarbietung offenbart wird. Wie aber verhält es sich nun mit der Adaption von pseudodiegetischer Kunstmusik, die man den Darstellern abnehmen soll, da sie für den Fortgang der Handlung und ihr Verständnis zentral ist? Hier besteht ein Unterschied zur Kombination von (pseudo)diegetischem Gesang der Darsteller mit der supradiegetischen Musik des nicht sichtbaren Studio-Orchesters im Musicalfilm. Der Begriff »pseudodiegetisch« kann in Anlehnung an Ziegenhagen (2015), der Anwendungen im Bereich des Raums, des Lichts und der literarischen Erzählung referiert und ihn auf die Darstellung der Credits überträgt, auch auf Musik bezogen werden. Dabei wären folgende Kriterien relevant:

- Die Darsteller sind offenkundig nicht die Interpreten der Musik (anders als bei der Postsynchronisation im Musicalfilm).

- Die pianistische Interpretation und Bearbeitung der Musik (hier durch Lela Simone) verstärkt die Deutung der Musik im Film.
- Die Wahl der Kunstmusik (hier Chopins und Beethovens) steht in semantischem Bezug zur (hier: Todes-/Freiheits-)Thematik des Films. Ihre Komplexität erfordert professionelle Fähigkeiten bei der Darbietung, welche Schauspieler nicht haben können.
- Die Musik (hier Chopins *Prélude*, aber auch Murphys/Hargreaves' Song »The Little Yellow Bird«) fungiert als mehrfach wiederholtes Zeichen innerhalb der Filmhandlung. Sie muss im Film scheinbar diegetisch dargeboten werden, um durch optischen Interpretationswechsel von einer Situation und Figur auf die nächste übertragen zu werden. Diese Zeichenqualität ist anders einzuschätzen als die eines (Leit-)Motivs innerhalb extradiegetischer Musik, wie immer man diesen Begriff definiert: ob historisch hergeleitet in Abgrenzung von Richard Wagners Musikdramen wegen des »kompositionstechnisch Akzidentiell[en]« (Mücke 2012b, 336) oder eher unspezifischer mit »kommentiertende[r] Funktion« in gewisser Nähe zum Erinnerungsmotiv »in weitgehender Analogie zur Oper« (Gervink 2012, 301). In beiden Fällen stand zwar eine »Reminiszenztechnik« (Mücke 2012b, 335) im Vordergrund, allerdings in der Regel innerhalb extradiegetischer Musik (sei es in der Oper oder im Film).
- Die Personalunion der musikalischen Beraterin, Bearbeiterin und Pianistin garantierte die musikalische Einheit des Films. Auch die extradiegetische Musik wurde von ihr ausgewählt (allerdings von Stothart rekomponiert), zum Teil in enger Bezugnahme auf die diegetische.

Nachdem die Figur des Dorian Gray bereits ab 0:06:05⁹ als Pianist von romantisch klingender Kunstmusik in seinem eigenen Haus eingeführt wurde, erlebt dieser die Figur der Sybil Vane mit einer (pseudo)diegetischen Darbietung des Songs »The Little Yellow Bird« im Rahmen einer Music Hall-Aufführung von der Bühne herab innerhalb der filmischen Erzählung (0:14:36–0:18:02). Er begibt sich hinter diese Bühne und bittet Vane, sie am Klavier bei diesem Lied begleiten zu dürfen, was geschieht (0:19:11–0:19:36). Nachdem Gray sich auf diese Art in Vanes künstlerische Welt begeben hat, präsentiert er seine, indem er direkt anschließend Chopins *Prélude* op. 28/24 am Klavier darbietet (0:19:44–0:20:59). Unmittelbar danach erklingt folgender Dialog:

Sybil Vane: It's wonderful! Did you write this?

Dorian Gray: Frédéric Chopin. For a woman he loved. Her name is George Sand. Some day I'd tell you about.

SV: I should like that.

DG spielt das Hauptmotiv T. 3 des Préludes (zusätzlich extradiegetische Musik).

DG: What does the music mean to you?

SV: I don't know. It's full of emotion, but it's not happy.

DG: No, it's not happy.

SV: Why was he unhappy?

DG spielt das Hauptmotiv T. 3 des Préludes (zusätzlich extradiegetische Musik).

DG: Perhaps because he felt his youth is getting away from him.

SV: What a naughty thing for you to say.

DG: Why?

SV: You are so young.

DG: Yes, and you also.

SV: What is the music called? Has it a name?

DG: No kind of name. It is called Prélude.

Sie küssen sich (zu extradiegetischer Musik).

⁹ Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich auf die deutsche DVD-Edition DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY © 2006 Turner Entertainment and Warner Bros. Entertainment. Warner Home Video Germany Z5 65594, abgenommen mit einem Sony-DVD-Player.

Die Charakterisierung der Musik Chopins in diesem Dialog will natürlich keine musikwissenschaftliche Interpretation sein. Auch spielt die biographische Deutung mit der Geliebten Chopins eher in Parallelsetzung zur Zuneigung Grays für Vane eine Rolle, als dass biographische Gleichsetzungen – trauriger Komponist komponiert traurige Musik – hier hilfreich wären. Nicht fehl geht die Deutung im filmischen Dialog aber mit den Konnotationen von Trauer und Abschied dieser Musik innerhalb der Fachliteratur: So spricht Rueger (1999, 269) von einer »hochdramatische[n] Coda«, dem »vernichtende[n] Eindruck« der »drei Abstürze« sowie den »grimmige[n] drei Schläge[n] des ›d‹« zu Ende, die das »Schicksal« besiegeln. Noch konkreter werden diese auch als dreimaliger Schlag von Grabglocken (»funeral bells«) verstanden (Kresky, zitiert nach Leikin 2015, 142). Weiterhin wird in der Tonart d-Moll (»evoking the atmosphere of Mozart's *Requiem*«) ein Hinweis auf den Tod vermutet, im Charakter des *Préludes* jedoch auch »protest and revolt against death« (Tomaszewski 2018). Leikin (2015, 141f.) nimmt gar Anklänge an das »Dies irae« des Gregorianischen Chorals wahr (T. 9–12 und 60–62) sowie allgemein »funeral chant's motifs«, ohne dies näher zu begründen. In einer mehr der praktischen Interpretation dienenden Dissertation wird vorgeschlagen, die drei tiefen *Ds* sehr laut zu schlagen, als ob sie etwas Endgültiges aussagen: »Hedley describes these notes as slamming and bolting the door at the end of the whole work« (Meier 1993, 182). Wegen des Tempos »Allegro appassionato« und des Umrisses des Themas stellt man weiterhin einen Bezug zu Beethovens f-Moll-Sonate op. 57 her (Rueger 1999, 269). Alles in allem ist die Deutung des Chopin-*Préludes* im Filmdialog und damit die Wahl des Werkes für die Illustration von Abschied und Tod auch in dessen Semantik begründbar.

Formal könnte man das Stück¹⁰ in erweiterter Liedform erfassen mit den Kürzeln A–A'–B(=A'')–Coda(=A'''), wobei der A-Teil auf *d* beginnt, der A'-Teil in T. 19 auf *a*, der B-Teil in T. 37 auf *e* und die Coda in T. 65 wiederum auf *d*. Wie nun wird das Stück erstmals im Film präsentiert?¹¹ Vom A'-Teil, mit dem die Darbietung beginnt, erklingen die ersten vier Takte sowie die letzten drei, dann folgt der B-Teil fast ohne Kürzung (T. 57, ab 3. Achtel bis T. 59, 2. Achtel wird ausgelassen), von der Coda bleibt jedoch nur der letzte »Absturz« aus höchster Lage ins dreimalige *D₁* erhalten. Damit sind alle wesentlichen Charakteristika trotz Kürzung um insgesamt etwa die Hälfte erhalten, auch der chromatische 16tel-Terzabstieg aus der dreigestrichenen in die kleine Lage im B-Teil. Jeder, der das Stück kennt, wird es wiedererkennen. Anders als bei den Musicalfilm-Adaptionen gibt es jedoch keine Tendenz zur Simplifizierung. Die spieltechnischen und interpretatorischen Schwierigkeiten sind so hoch wie im Original. Kein Wunder also, dass der Darsteller des Dorian Gray, Hurd Hatfield, es nicht selbst spielte, obwohl er sichtbar Grundkenntnisse im Klavierspiel hatte. So werden beispielsweise die nicht ganz leicht zu greifenden Dezimen der Bassbegleitung der ersten beiden Takte im Film gezeigt, sodass der Eindruck diegetischer Musik entsteht. Hatfields linke Begleithand wird auch ab 0:20:10 nochmal kurz von Ferne gezeigt, als James Vane staunend und skeptisch zuhört. Insbesondere bei dem einzigen »Absturz« der Kurzfassung ist Hatfield mit einem realistischen Lauf von der viergestrichenen in die Kontraoktave zu sehen, dessen Fingersatz regelmäßig Handwechsel realisiert (ab 0:20:50).

¹⁰ Frédéric Chopin (1880), *Präludien und Etüden für Pianoforte* (Sämtliche Werke V), Leipzig: Steingräber, S. 28f.

¹¹ Dass die analysierte, einzig erhältliche DVD des Films im PAL-Format etwa einen kleinen Halbton (71 Cent, etwa 2/3 eines temperierten Halbtons) höher klingt, ist durch die andere Abspielgeschwindigkeit bedingt (25 statt 24 Bilder pro Sekunde des US-amerikanischen NTSC-Formats, der Film wird also um 1/24 schneller abgespielt).

Auch Exporthörer werden anhand dieser Darbietung kaum entscheiden können, ob der Darsteller selbst spielt, es höchstwahrscheinlich annehmen.

Lela Simone, die die Darsteller betreute und auf die Synchronisation achtete (Behlmer 1994, 155f.), ließ ihre eigene Interpretation, die man hört, also hier nicht als pseudodiegetische erkennen. Abgesehen davon haben Studien gezeigt, dass es selbst Experten oft nicht bemerken, wenn Musik und bewegtes Bild nicht synchron sind bzw. ein Playback-Verfahren verwendet wird. In Behnes Film-Experiment (1990, 120ff.) – übrigens auch anhand zweier Chopin-Klavierinterpreten, deren optischem Spiel akustisch jeweils derselbe Dritte zugrunde liegt – »haben selbst musikalisch Vorgebildete die Eigenart der Playback-Videos nur in Ausnahmefällen erkannt, die interaktiven Prozesse zwischen Auge und Ohr scheinen relativ leicht beeinflussbar zu sein« (ebd., 129).

Noch zweimal erklingen in DORIAN GRAY Versionen des *Prélude*, jeweils scheinbar vom Darsteller am Klavier gespielt (ab 0:31:48 und 0:35:27), das zweite Mal mit extradiegetischer Orchesterbegleitung. In all diesen Fällen imitiert ein des gehobenen Klavierspiels grundsätzlich mächtiger Schauspieler unter genauer Anleitung eine professionelle Darbietung, wie sie Laien kaum in einer solchen Situation gelingen wird.

Anders im späteren Verlauf der Filmhandlung, die 18 Jahre später spielt: Sybil Vane hat sich inzwischen getötet, Dorian Gray von seiner zweiten Verlobten Gladys getrennt. Sybils Bruder James sinnt immer noch auf Rache. Er hört das *Prélude* aus der Ferne als extradiegetische Musik, auf eine Bar zugehend (ab 1:24:08). Dort spielt der Barpianist das Stück, diesmal von Anfang an, zunächst ungekürzt. Allerdings wird filmisch, als Vane die Bar betreten hat, nicht mehr behauptet, dass der Barpianist selbst spielt. Der Darsteller bewegt die Finger der linken Hand zur Dezimenbegleitung kaum.

Dies hatte er bereits bei einer früheren Wiedergabe des Werks in derselben Bar nicht getan (ab 0:53:39), als er in Gegenwart Grays erstmals bei der Interpretation zu erleben war. Fast nur das linke Handgelenk war auch hier angeschnitten in bloßem Auf und Ab zu sehen, allerdings immerhin noch zweimal ziemlich korrekt ein Laufbeginn der rechten Hand.

Aber auf die exakte Synchronisation des Playbacks kommt es im 18 Jahre später spielenden Teil des Films, zumal bei dieser pseudodiegetischen Musik, nicht mehr an. Sie dient der Wiederkehr des Zeichens, das an diesem Ort – einer ansonsten recht simplen, sozial niedrigschwelligten Lokation – ohnehin etwas unwahrscheinlich anmutet. Vane erkundigt sich während des laufenden Spiels im B-Teil ab der *Des-Dur*-Passage näher (1:25:23):

James Vane: What's that, your playing? It has a name, hasn't it?

Pianist: No kind of name. It's called *Prélude*.

JV: Play something else!

Der Pianist wechselt, ohne weiteren Kommentar, gleichsam nahtlos zum 1. Satz aus Beethovens Klaviersonate op. 27, Nr. 2, der sogenannten »Mondscheinsonate«. Es ist unwahrscheinlich, dass ein Barpianist diese beiden Stücke in dieser Qualität beherrscht und spontan einander annähert, bevor der Wunsch nach Wechsel überhaupt ausgesprochen wurde. Stellt man dies erneut als wirkungsästhetisch irrelevant beiseite, fasziniert umso mehr, wie der Übergang gestaltet ist, sodass er scheinbar bruchlos vonstatten gehen kann. In der Melodiestimme der rechten Hand des *Préludes* werden die punktierte Achtel *des* und 16tel *f* bereits zweimal in T. 43 und 45 zu Achteln modifiziert, während in der Dezimenbegleitung der linken Hand das *Des* im Bass mit einem erhöhten Quintintervall leicht getrübt wird. Hernach kann es zu *cis*(-Moll) problemlos enharmonisch verwechselt werden – die Tonart, in der Beethovens Sonatensatz beginnt. Die eingeebnete Achtelbegleitung der

rechten Hand von Chopin geht in die triolisierten Achtel über, die ebenfalls als Quartsextakkordbrechungen gestaltet sind. Würde man beide Stücke nicht kennen, wäre der Übergang womöglich kaum zu bemerken (Abbildung 1).

Des → Des⁵⁺

SONATE
cis-moll
Sonata quasi una Fantasia
Der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmet

Adagio sostenuto
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino
sempre *ppp* e senza sordino

Opus 27 Nr. 2

→ cis

Chopin,
Prélude
op. 28,
Nr. 24

Beethoven,
Klaviersonate
op. 27, Nr. 2,
1. Satz

Abbildung 1: Frédéric Chopin: *Prélude* op. 28, Nr. 24, T. 40–51 / Ludwig van Beethoven: *Sonata quasi una Fantasia* op. 27, Nr. 2, 1. Satz, T. 1–3.

Einen völlig anderen Charakter bietet allerdings auch dieser Adagio sostenuto-Satz nicht. Ebenfalls formal in der Liedform A–B–A'–Coda deutbar,¹² fände er wie das *Prélude* zur Ausgangstonart zurück. Freilich werden im Film nur A- und B-Teil (ab T. 28)¹³, also die beiden relevanten Hauptmaterialien präsentiert. Ab 1:28:47 spricht eine Frau den auf Vane bezogenen Satz »He [Vane] is going to kill your friend [Gray]« (zu T. 37f. der Musik Beethovens). Wenig später, am Ende des B-Teils des Adagio, kurz vor der Reprise des A-Teils in T. 42, endet die Darbietung des Pianisten abrupt, der

¹² Vgl. Uhde 1970, 363ff., der »keine vorgegebene klassische Konvention« sieht, aber trotzdem eine Deutung nach der Sonatenhauptsatzform versucht.

¹³ Vgl. Uhde 1970, 364, der T. 24 den Beginn der Durchführung ansetzt. Taktzählung nach Beethoven (1952/1980): *Klaviersonate cis-moll opus 27 Nr. 2*. Nach der Eigenschaft und der Originalausgabe hrsg. von B. A. Wallner, München: Henle.

nach dem ersten Akkord durchweg nicht im Bild gezeigt wird (1:25:39). Auch wenn die Musik hier also fraglos vom Zuschauer als *diegetisch gemeint* verstanden wird, nicht zuletzt, weil die Auswahl von Vane ja ausdrücklich geändert wurde, wird sie als *pseudodiegetisch umgesetzt* wahrgenommen. Nicht glaubhaft ist auch die Qualität der Interpretation und des Instruments, welche man kaum so hochwertig in einem so schlichten Lokal wie dem gezeigten vermuten wird. In der Wirkung verändert sich die Beethoven-Darbietung nach und nach gleichsam zu extradiegetischer Musik – erst durch den abrupten Abbruch wird man der behaupteten szenischen Eingebundenheit wieder gewahr.

Freilich hat der Wechsel des Stücks, der Vane von seiner negativen Erinnerung befreien soll, kaum semantische Konsequenzen. Auch dem Beethoven'schen Kopfsatz der »Mondscheinsonate« hat die Musikforschung als »Nachtstück« einen »Zusammenhang mit Tod und Totenklage« unterstellt (Kaiser 1975/1990, 253 und 257). Angeführt wird auch, dass schon der zeitgenössische Kenner Wilhelm von Lenz gemeint habe, dass »Beethoven den 1. Satz an der Bahre eines Freundes improvisiert habe« (Uhde 1970, 361). Diese Deutung wird philologisch gestützt durch ein Skizzenblatt Beethovens, auf dem der Terzettsatz aus Mozarts *Don Giovanni* beim Tod des Komturs von *c* nach *cis* transponiert worden sei, in die Tonart des Beethoven'schen Sonatensatzes also (Oehlmann 1968, 680). Walter Werbeck (2009, 363) hingegen sieht eine Verknüpfung des Satzes mit den *Nocturnes* von John Field, die von diesem Satz inspiriert worden seien und welche selbst bekanntlich wiederum auf Chopin Einfluss hatten. Ähnlich wie den Schlussklängen in Chopins *Prélude* attestierte man den tiefen Basstönen der linken Hand die »Wirkung dunkler Glockenschläge«, der Satz habe »Trauermarschcharakter« (Oehlmann 1968, 680). Bereits Franz Liszt habe vom »Abgrund« (zitiert nach ebd., 681) in diesem Satz gesprochen bzw. genauer

von der »Blume zwischen zwei Abgründen« (zitiert nach Uhde 1970, 361). Insofern ist der Einsatz des Stücks kurz vor der Wiederentdeckung Dorian Grays durch Vane inhaltlich begründet.

Wie aufwändig die Kürzung und Umwandlung des *Préludes* in die »Mondscheinsonate« tatsächlich war, hat Lela Simone, die beide Stücke für den Film eingespielt hatte, rückblickend bestätigt. In einem Interview von 1990 sagte sie (Behlmer 1994, 11f., 251):

I never had any vacations at MGM, but at this time I had taken a vacation and two days later before I left town, the phone rang and Dore Schary was on the phone. And he said, »Lela, you have to do me a great favor. Come to work with Al Lewin on the Prelude.« And I said, »Mr. Schary, it's very difficult for me, but I shall break my vacation and I'll do it.« // So I had no vacation [for] most of six years, and worked very hard to get that Prelude done properly in the picture [...]. Lewin called me and asked me [to] play the track for the picture. So all the piano playing is mine.

Darüber hinaus wählte Lela Simone nach eigener Aussage die extradiegetische Musik aus der MGM-Bibliothek für den »preview score« (temporary track), die vorläufige Musikuterlegung für die Probevorführungen (Behlmer 1994, 4, 278). Stothart habe sie so gut gefallen, dass er sie unverändert neu eingespielt habe. Nicht berücksichtigt scheint bei dieser Darstellung allerdings jene extradiegetische Musik, die Bezug nimmt auf die präexistente Kunstmusik – wie beispielsweise im Vorspann, als das Hauptmotiv des Chopin-*Préludes* erstmals in einer Variante von Orchester mit Klavier erklingt (ab 0:00:57), oder bei Grays Betrachtung seines Porträts – farbig innerhalb des s/w-Films wiedergegeben – zu seinen zentralen Worten »Ich würde meine Seele verkaufen« (ab 0:12:30), wenn eine reine Orchesterversion zu hören ist. Eine solche begegnet wieder in Grays Villa (ca. 0:35:27), wenn Grays ausschnittsweise Klavier-Darbietung des *Préludes* vom extradiegetischen Orchester begleitet bzw. ergänzt wird.

4. Einsatz von Populärmusik mit diegetisch wechselnden Interpreten als Leitmotiv: »The Little Yellow Bird«

Das Chopin-*Prélude* ist nicht die einzige diegetische Musik, die mehrfach im Film dramaturgisch eingesetzt wird. Ähnlich häufig, insgesamt vier Mal, erklingt der Song »The Little Yellow Bird« (auch: »Good-bye, little yellow bird«) von 1903, dessen Musik und Text Clarence Wainwright Murphy und William Hargreaves zugeschrieben werden (mit durchaus wechselnder Urheberschaft).¹⁴ Dieses wirkungsvolle Strophenlied mit Refrain bzw. Chorus thematisiert die Freiheit eines Vogels bzw. Mädchens, die trotz aller Bescheidenheit einem wohlhabenden Leben in Gebundenheit vorzuziehen wäre. Damit bildet der Song, der im *DORIAN GRAY*-Film von der Figur der Sybil Vane erstmals auf der Music Hall-Bühne gesungen wird, sogleich ihr soziales Verhältnis zu Dorian Gray ab (ab 0:14:36). Nur von Ferne sichtbar ist die Klavierbegleitung durch einen älteren, dem Publikum nicht näher bekannten Pianisten, der seinen Abenddienst in dieser von Gray selbst besuchten Vorstellung am Bühnenrand absolviert. Keine fünf Minuten später begleitet Gray, der auf die Hinterbühne gekommen ist, Vane bei diesem Gesang (ab 0:19:11). Später, nachdem Vane Selbstmord begangen hat, sind die Noten des Liedes kurz gut sichtbar auf dem Flügel Grays in dessen Villa (0:46:38, Abbildung 2).

Von diesen Noten ausgehend, deutet Basil Hallward, der Maler und Freund Grays, das Lied rein instrumental einstimmig am Klavier an – für Gray eine durchaus spezielle Erinnerung. Nach Hallwards Tod singt schließlich dessen

¹⁴ Clarence Wainwright Murphy. In: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, https://en.wikipedia.org/wiki/Clarence_Wainwright_Murphy (Zugriff 18.06.2018) und William Hargreaves. In: ebd. https://en.wikipedia.org/wiki/William_Hargreaves (Zugriff 28.02.2019). Songtext, hier Murphy zugeschrieben, transkribiert durch Lou Rugani (December 2011). In: *International Lyrics Playground. Song Lyrics From Around The World* <https://lyricsplayground.com/alpha/songs/g/goodbyelittleyellowbird.html> (Zugriff 29.10.2018).

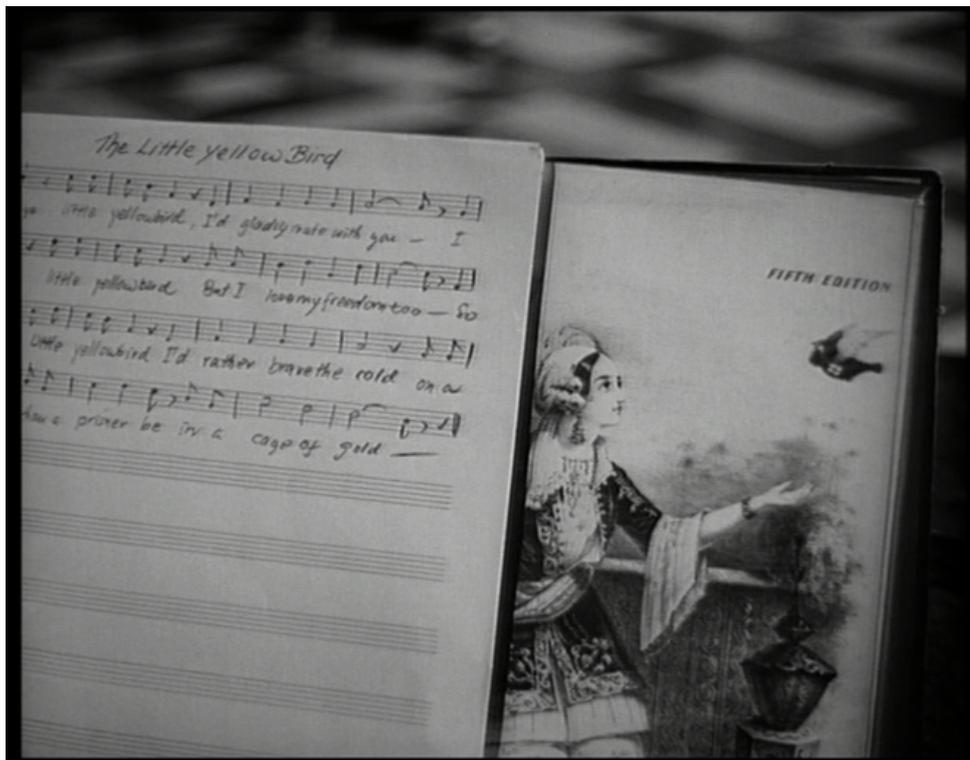


Abbildung 2: THE PICTURE OF DORIAN GRAY, Screenshot mit [Clarence Murphy / William Hargreaves:] »The Little Yellow Bird«-Noten (0:46:38).

Nichte Gladys, Grays finale Liebe, den Liedrefrain von diesen Noten im selben Raum (ab 0:55:45), sich selbst am Klavier begleitend. Damit tritt Gladys für den Zuschauer, sich selbst der Reminiszenz aber zunächst nicht bewusst, hörbar die Nachfolge von Sybil Vane an – aber auch ihr Schicksal, von Gray verlassen zu werden. Die von Richard Wagner im Musikdrama systematisch etablierte Leitmotiv-Funktion der Ahnung wird hier also innerhalb der diegetischen Filmmusik umgesetzt; der Zuschauer und -hörer ist jeweils schlauer als die Figuren der Handlung. Damit wechselt die behauptete Identität der Interpreten der (pseudo)diegetischen Musik zum einen beim selben Song von Vane zu Gladys im Gesang sowie zum anderen vom Music Hall-Pianisten über Gray und Basil Hallward zu Gladys Hallward am Klavier.

Bleibt die Frage, wer real profilmisch, also während der Entstehung gesungen und gespielt hat. Lela Simone hat offen gelegt, dass »all the piano playing« (Behlmer 1994, 251) von ihr übernommen wurde. Bekannt geworden als Sängerin dieses Songs ist insbesondere die junge Darstellerin der Sybil Vane, Angela Lansbury. In ihrem Interview mit Behlmer kann man Simones fehlender Bestätigung (»Mm-hmm«) und ausweichenden Antworten jedoch indirekt entnehmen, dass jemand anders gesungen haben dürfte, wie so oft bei den Musicalfilmen der MGM (Behlmer 1994, 254f.):

Behlmer: Yeah. Now, I'd forgotten until I saw THE PICTURE OF // DORIAN GRAY again, that Angela Lansbury made one of her earliest films ...

Simone: No, no. I think you are right.

Behlmer: And she sang that »Goodbye Little Yellow Bird« number.

Simone: Mm-hmm.

Behlmer: Actually, she was quite charming.

Simone: Very charming.

Behlmer: And she, although, I don't know, perhaps she did have some kind of a musical background, but she brought it off very nicely and it was just right for that mood.

Simone: My God, you know, Angela was eighteen years old! She just had stepped over the motion picture line of years.

Behlmer: But she had a very nice, poignant quality in that part.

Simone: Lovely girl.

Aufgrund ihrer Jugend und Unerfahrenheit könnte Lansbury Hilfestellung erfahren haben, weshalb auch für die Populärmusik im Film gilt, dass sie profilmisch pseudodiegetisch realisiert wurde, aber diegetisch verstanden werden soll. Es lohnt sich also darüber nachzudenken, ob Pseudodiegetisches bei diesem Film – anders als etwa bei SINGING' IN THE RAIN – zum Diegetischen zu zählen wäre.

5. Schluss

Die umfangreiche Mitarbeit Simones in *DORIAN GRAY*, vor allem im Bereich der Kunstmusik, die sie in ihrer Karriere seit 1934 ja fast vollständig aufgegeben musste, kann man auch als Kompensation ihrer exilbedingt abgebrochenen Laufbahn als Konzertpianistin deuten. Ausgerechnet am Ende des Zweiten Weltkriegs, als auch die Kultur Europas unterzugehen drohte, schuf die Exilantin, die 1940 amerikanische Staatsbürgerin geworden war, ein Denkmal für die Kunst, die ihr zwei Jahrzehnte lang sehr viel bedeutet hatte – und mit dem *DORIAN GRAY*-Ton fast das einzige bekannte Dokument, das ihre pianistischen Fähigkeiten, wenn auch im optischen Gewand anderer, zugunsten eines subtilen Zeichensystems im Film bewahrt. Ob der starke *rubato*-Stil ihrer Interpretation zumal des *Préludes* dem Zeitstil ihrer Ausbildung in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren unter anderem bei dem Chopin-Spezialisten Kreutzer geschuldet ist oder ihrem Bemühen, die Wendungen der gekürzten Werk-Fassung(en) der Dramaturgie der zu drehenden Filmszenen anzupassen, lässt sich heute wahrscheinlich nicht mehr klären. In ihrem Einsatz präexistenter Musik sowohl der sozial höheren wie niederen Sphäre ist der Film dramaturgisch jedenfalls präzise gelungen und selbst ein Kunstwerk geworden.¹⁵

¹⁵ Auch die Anspielungen auf Mozarts *Don Giovanni* sind hier vor allem durch das ausgewählte Duett des Protagonisten mit Zerlina »Là ci darem la mano« als Zeichen für die unsteten Bezüge Grays zu Frauen zu verstehen (der übrigens dieselben Initialen hat). Der Besuch einer Aufführung dieser Oper wird in der Filmhandlung nicht nur thematisiert, sondern Passagen des Duetts erklingen sowohl als diegetische wie extradiegetische Musik.

Literatur und Quellen

- Altman, Rick (1987/2007): Audio dissolve. In: ders.: *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press, S. 62–74.
- Beethoven, Ludwig van (1952/1980): *Klaviersonate cis-moll opus 27 Nr. 2*. Nach der Eigenschrift und der Originalausgabe hrsg. von B. A. Wallner, München: Henle.
- Behlmer, Rudy (1994): *An oral history with Lela Simone [1990]*. Mschr. Transkript MGM Oral History Project. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Preservation and Foundation Programs, Hollywood 1994.
- Behne, Klaus-Ernst (1990): »Blicken Sie auf die Pianisten!?!« Zur bildbeeinflussten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen. In: *Medienpsychologie. Zeitschrift für Individual- und Massenkommunikation* 2, S. 115–131.
- Brosch, Renate (2009): Oscar Wilde – »The Picture of Dorian Gray«. In: *Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler 2009. Zitiert nach *Kindlers Literatur Lexikon Online* – Aktualisierungsdatenbank www.kll-online.de (Zugriff 22.03.2021).
- Frédéric Chopin (1880): *Präludien und Etüden für Pianoforte (Sämtliche Werke V)*, Leipzig: Steingräber.
- Filmdienst (2021): Das Bildnis des Dorian Gray (1945). In: *filmdienst.de* ([ehemals] Lexikon des internationalen Films). Hrsg. von der Katholischen Filmkommission für Deutschland. www.filmdienst.de/film/details/6310/das-bildnis-des-dorian-gray-1945 (Zugriff 29.03.2021).
- [Firle, Tomas Erasmus] (1991): *Memorial Service for Magdalene »Lella« Waxman*, mschr. Typoskript [San Diego/CA 1991].
- Firle, Tomas E. (2004): *Tomas' Ancestral Family*. (A part of his Memoirs, Bd. [1 von 8]), mschr. Typoskript San Diego/CA 7/2004.
- Fordin, Hugh (1975): *The World of Entertainment! Hollywood's Greatest Musicals*, New York: Doubleday.
- Gervink, Manuel (2012): Leitmotiv, Leitmotivtechnik. In: *Lexikon der Filmmusik*. Hrsg. von Manuel Gervink / Matthias Bückle, Laaber: Laaber, S. 301f.
- hup 234 (2018): Lela Simone. Biography. In: *International Movie Database 1990–2018* www.imdb.com/name/nm0800502/bio?ref_=nm_ql_1 (Zugriff 14.03.2018).
- IMDb (2018a) Filmography [Lela Simone]. In: *International Movie Database 1990–2018* www.imdb.com/name/nm0800502/?nmdp=1&ref_=nm_ql_4#filmography (Zugriff 14.03.2018).

- IMDb (2018b): Das Bildnis des Dorian Gray. Full Cast & Crew. In: *International Movie Database 1990–2018* www.imdb.com/title/tt0037988/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm (Zugriff: 18.06.2018).
- Joseph, Albrecht (1991): *Ein Tisch bei Romanoff's. Vom expressionistischen Theater zur Westernserie. Erinnerungen*. Mit einem Nachwort von Stefan Weidle. Mönchengladbach: JUNI.
- Kaiser, Joachim (1975/1990): *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*. Frankfurt: Fischer.
- Leikin, Anatole (2015): *The Mystery of Chopin's Préludes*. Farnham: Ashgate.
- Lewin, Albert (1945/2006): DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY (THE PICTURE OF DORIAN GRAY, USA 1945), Turner Entertainment and Warner Bros. Entertainment, Warner Home Video Germany Z5 65594 (DVD).
- Mahler, Anna (1975): *Ihr Werk*. Eingeleitet von Ernst H. Gombrich, Stuttgart und Zürich: Belser.
- Matthes, Olaf (ed.) (2017): *Dandy – Komparse – Koch. Die Lebenserinnerungen von Theodor Simon*. Berlin: Hentrich & Hentrich.
- Meier, Marilyn Anne (1993): *Chopin: Twenty-four Preludes opus 28*. Diss. University of Wollongong.
- Mücke, Panja (2012a): Diegetic Music. In: *Lexikon der Filmmusik*, Hrsg. von Manuel Gervink / Matthias Bückle, Laaber: Laaber, S. 123f.
- Mücke, Panja (2012b): Motiv, -technik, In: *Lexikon der Filmmusik*, Hrsg. von Manuel Gervink / Matthias Bückle, Laaber: Laaber, S. 335f.
- Oehlmann, Werner (1968): *Reclams Klaviermusikführer*. Bd. 1. Stuttgart: Reclam.
- Rueger, Christoph (1999): 24 Préludes op. 28. In: *Harenberg Klaviermusikführer*. Hrsg. von demselben, Dortmund: Harenberg, S. 264–269.
- Rothkamm, Jörg (2019): Lela Simone. In: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen, Sophie Fetthauer, Hamburg: Universität Hamburg www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00007272.
- Spiro, Peter (2010): »Nur uns gibt es nicht wieder«. *Erinnerungen an meinen Vater Eugen Spiro, meine Vettern Balthus und Pierre Klossowski, die Zwanziger Jahre und das Exil*. Mit autobiographischen Texten von Eugen Spiro, einem Nachwort von Hartmut Zelinsky und 32 Farbtafeln. Hürth: Memoria.
- Tomaszewski, Mieczysław (2018): Prelude in D minor, op. 28 No. 24. In: *Internet Chopin Information Centre. Compositions*. Hrsg. von The Frederyck Chopin

- Institute. 2003-2018 <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/217> (Zugriff 11.06.2018).
- Uhde, Jürgen (1970): *Beethovens Klaviermusik*. Bd. II. *Sonaten 1–15*. Stuttgart: Reclam.
- Werbeck, Walter (2009): Zwei Sonaten op. 27 [...]. Kopfsätze. In: *Beethoven-Handbuch*. Hrsg. von Sven Hiemke. Kassel: Bärenreiter, S. 363f.
- Wickenden, Dirk (2002): Franz Waxman. In: *Soundtrack Magazine* 21, 82, zit. nach www.runmoves.eu/franz-waxman/ (Zugriff 21.10.2016).
- Wilde, Oscar (1984): *Das Bildnis des Dorian Gray*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Englischen übertragen, mit einem Nachwort, Anmerkungen, einer Zeittafel und Literaturhinweisen versehen von Siegfried Schmitz. 1. Auflage 1981, 4. Auflage. München: dtv.
- Wulff, Hans Jürgen (2012): Diegetischer Ton. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Hrsg. von dems. Letzte Änderung: 13.10.2012. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1435> (Zugriff 18.06.2018).
- Ziegenhagen, David (2015): Blending. Augmented Reality und pseudodiegetische Credits. Postdigitale Ästhetik im Filmvorspann. In: *Post-digitale Culture*. Hrsg. von Daniel Kulle u. a. www.post-digital-culture.org/ziegenhagen (Zugriff 20.06.2018).
- Zuckmayer, Carl (2007) *Carl Zuckmayer. Albrecht Joseph. Briefwechsel 1922–1972*, hrsg. von Günther Nickel, Göttingen: Wallstein.

Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Montage vom Autor nach Chopin 1880 und Beethoven 1952/1980.

Abbildung 2: Screenshot vom Autor nach Lewin 1945/2006.

Empfohlene Zitierweise

Rothkamm, Jörg: Biographische und künstlerische Spuren der MGM-Pianistin Lela Simon in (pseudo)diegetischer Musik für Albert Lewins *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* (1945). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 213–240, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p213-240.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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