

»No Triumph for the Underdogs?«

Zur Musik in Howard Hawks' THE DAWN PATROL

Willem Strank (Kiel)

I. Entstehungsbedingungen

THE DAWN PATROL [START IN DIE DÄMMERUNG] erschien 1930 und war der erste Tonfilm unter der Regie von Howard Hawks. Das filmische Fliegen war um die Jahrzehntwende besonders durch William A. Wellmans Stummfilm WINGS aus dem Jahre 1927 äußerst populär und für Hawks, der selbst als Pilot im I. Weltkrieg aktiv gewesen war, als Flugenthusiast galt und sich bereits 1928 in THE AIR CIRCUS dem Thema gewidmet hatte, geradezu prädestiniert. Zudem erschien THE DAWN PATROL einerseits im selben Jahr wie andere kriegskritische und -skeptische Filme, allen voran wohl ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT von Lewis Milestone, andererseits im selben Jahr wie weitere Filme, die sich der Inszenierung des Luftkriegs verschrieben haben, so z. B. Howard Hughes' HELL'S ANGELS. Hughes, ebenfalls passionierter Pilot, verklagte gar Hawks auf der Grundlage von Plagiatsvorwürfen, woraufhin der Autor der zugrunde liegenden Story *The Flight Commander* John Monk Saunders unter Eid schwor, dass die Idee für THE DAWN PATROL den Erinnerungen des Humoristen Irvin S. Cobb entsprungen sei, der unter anderem während des I. Weltkriegs ein Geschwader von Royal-Flying-Corps-Piloten gekannt habe (Vgl. McCarthy 1997).

Ungeachtet dieses Rechtsstreits entstammt der nachweisbare Teil der Story der Feder von Saunders, welcher später dafür einen Academy Award erhielt. Hawks betonte später, er habe zwar auf den Credit verzichtet, da er schon bei der Adaption genannt worden sei, es sei allerdings er gewesen und nicht Saunders, der in Wirklichkeit für Story, Szenario und Dialoge von THE DAWN PATROL verantwortlich war (Murphy/Jameson 2006, 201). Die Idee landete bald bei David O. Selznick, der das Skript aufgrund des großen Erfolges von WINGS William A. Wellman anbieten wollte. Als Selznick klar wurde, dass Hawks bereits involviert war, versuchte er, umzuschwenken, jedoch zeigte sich Hawks beleidigt und verkaufte das Skript an Warner Bros., wo er kurze Zeit später den Film als Regisseur inszenierte (Vgl. McCarthy 1997).

Als die Dreharbeiten Ende Februar 1930 begannen, war Hawks die Existenz von Hughes' Konkurrenzprojekt durchaus bekannt – HELL'S ANGELS hatte sein Leben bereits 1927 als Stummfilm begonnen und wurde 1930 gerade zum Tonfilm transformiert. Aufgrund dessen rekrutierte Hawks kurzerhand Hughes' Kameramann, Elmer Dyer, für die Flug- und Kampfszenen (Vgl. McCarthy 1997). Der Streit setzte sich fort und Hughes schickte sich an, mit legalen und illegalen Mitteln die Produktion von THE DAWN PATROL zu stoppen, unter anderem dadurch, dass er versuchte, sämtliche alten Kriegsflugzeuge, die in Kalifornien noch erhältlich waren, aufzukaufen. THE DAWN PATROL hielt dennoch den Kurs und war ab dem 10. Juli 1930 in US-amerikanischen Kinos zu sehen.

1938 entstand ein Remake des Films unter der Regie von Edmund Goulding. Das Remake ist formal schlichter und noch prominenter besetzt – unter anderem mit Errol Flynn, Basil Rathbone und David Niven –, und greift sowohl auf die Flugszenen zurück, die 1:1 übernommen wurden, als

auch auf die Musik, indem Songs aus dem Film von 1930 auch im Remake eine große Rolle spielen.

II. Handlung

THE DAWN PATROL erzählt die Geschehnisse der Piloten einer RFC-Airbase im I. Weltkrieg, allen voran der brillanten Flieger Courtney und Scott, gespielt von Richard Barthelmess und Douglas Fairbanks jr. Das RFC-Geschwader ist in einen aussichtslosen Kampf mit der deutschen Luftwaffe verwickelt, weil es den eigenen Streitkräften an Ausbildung mangelt. Junge Piloten werden rekrutiert und nach einer Minimalausbildung in den Luftkampf geschickt, was Courtney und Scott regelmäßig gegen ihren Befehlshaber Major Brand, gespielt von Neil Hamilton, aufbringt. Brand jedoch ist auch nur ein Spielball der höheren Offiziere, die alle Anfragen nach längeren Ausbildungszeiten kategorisch verneinen. Als Courtney und Scott heimlich zu zweit eine deutsche Militärbasis angreifen, werden beide abgeschossen, überleben jedoch den Absturz und retten sich ins Lager der Franzosen. Statt die beiden wegen des unabgesprochenen Manövers zu maßregeln, wird Courtney von Major Brand zur Strafe befördert – damit er versteht, mit welchem Dilemma der Ranghöhere täglich zu leben hat. Die Situation spitzt sich in der Folge zu, da die Deutschen unter der Führung des Virtuosen Von Richter (gespielt von Howard Hawks selbst) – leicht zu entschlüsseln als Manfred von Richthofen, der sogenannte »Rote Baron« – besser organisiert sind denn je. Ungefähr zeitgleich stößt Scotts jüngerer Bruder zum Geschwader, der von Courtney ebenfalls nicht geschont wird, sondern sogleich in den Kampf eintreten muss. Er stirbt und das Verhältnis zwischen

Courtney und Scott ist zerrüttet; am Ende meldet sich Scott für einen Spezialauftrag, dessen glücklicher Ausgang unmöglich erscheint, und gedenkt sich in einem letzten Bombardement für sein Geschwader zu opfern. Courtney kommt ihm jedoch zuvor und flieht mit dem Scott zugedachten Flugzeug, um dessen Mission an seiner Statt auszuführen. Der Film endet mit der Ankunft neuer Rekruten bei dem neuen Kommandanten Scott, was eine endlose Fortsetzung der gezeigten Kompromittierung und als sinnlos dargestellten Art der Kriegsführung suggeriert.

III. Krieg/Antikrieg/Ästhetik

Der Film verfolgt mannigfaltige ästhetische Strategien, welche den oft schmalen Grat zwischen Kriegsfilm und Antikriegsfilm ausloten und ihn somit auch über den Inhalt hinaus klar Stellung beziehen lassen. Beispielsweise werden die neuen Rekruten nicht als gesichtslose Menge eingeführt, sondern erst mit Namen versehen und in den menschlichen Blick imitierenden Schwenks – 1930 längst nicht so üblich wie heute – in Nahaufnahmen eingeführt. Die dadurch erfolgende Individualisierung inszeniert das Geschwader nicht als homogene, uniforme Synekdoche des Vaterlandes, sondern als ein heterogenes Gefüge offensichtlich zu junger Individuen. Durch die Ankunft von Scotts Bruder wird diese Tendenz noch verstärkt, denn jener erhält eine ausgedehntere Sprechrolle, sodass wir ihn kurz vor seinem Filmtod noch kennenlernen können. Dies erstreckt sich jedoch nicht nur auf das eigene Land – ein deutscher Gefangener wird sowohl handlungslogisch als auch visuell sofort in die »Dawn Patrol« integriert und lernt sowohl den Piloten kennen, der ihn abgeschossen hat, als

auch Scott, den er selbst vom Himmel geholt hat. Das Aussehen der Piloten wird dabei so stark angeglichen, dass der Deutsche nur noch an seiner Sprache bzw. an seinem starken Akzent erkennbar ist. Dazu passt auch, dass vor Scotts und Courtneys illegalem Angriff das deutsche Lager gezeigt und somit der Feind fokalisiert oder eben vermenschlicht wird. Menschen sind – so die daraus ableitbare These des Films – auf beiden Seiten der Front moralisch handelnde Individuen, die in eine unmögliche Situation gezwungen wurden: den Krieg. Selbst die letzte Flugsequenz des Films, Scotts und Courtneys Angriff und Flucht, ist nicht so eindeutig, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Hier sehen wir eine Art Action-Interludium, das die anfangs konventionell unverwundbaren Piloten bei einem erfolgreichen Angriff auf den Feind zeigt – lächelnd, souverän, unfehlbar. Im zweiten Teil der Sequenz wird diese patriotische Kriegsfilmidylle jedoch jäh dekonstruiert, als beide nacheinander abgeschossen und durch großes Glück mit ölverschmierten Gesichtern an der französischen Front geborgen werden. *THE DAWN PATROL* zitiert also durchaus Konventionen des Kriegsfilms an, jedoch allenfalls, um sie *ad absurdum* zu führen und der traditionellen Kriegsdiegese eine realitätskompatiblere an die Seite zu stellen.

IV. Musik

Ähnlich verhält es sich mit der Filmmusik, auf die ich im Folgenden mein Augenmerk richten möchte. Insgesamt kann man drei Typen von Musik ausmachen, von denen zwei enger zusammenhängen. Der Film enthält dreizehn Musikeinsätze, nur zwei – die Vorspannmusik und die sehr kurze

Abspannmusik – sind extradiegetisch. Diese beiden sind es auch, die traditionelle Filmmusik-Kompositionen des Komponisten Rex Dunn darstellen. Rex Dunn hat für seine Arbeit keinen Credit erhalten, stattdessen wurde der Dirigent Leo F. Forbstein als Musikverantwortlicher erwähnt.

Die Vorspannmusik enthält ein elegisches Fünfton-Motiv, das in verschiedenen Figurationen auftaucht, vor allem rhythmisch variiert. Dazwischen sind verschiedene Überleitungen zu finden, die dazu dienen, das Motiv auf verschiedenen Tonstufen immer wieder vorzubereiten.

Dieses Motiv findet sich im übrigen Film nicht wieder, und weitere Motive werden in der kurzen Ouvertüre nicht vorgestellt. Die übrige Musik des Films ist fast ausschließlich in der Kneipe zu hören, die abends vom Geschwader frequentiert wird – einerseits die jazzähnlichen Klänge vom Grammophon, andererseits verschiedene Lieder, deren prominentestes und häufigstes »Indian Revelry« ist, auf das weiter unten genauer eingegangen wird.

Die Jazzklänge im Club hängen motivisch durchaus zusammen, was daran liegen mag, dass offensichtlich an verschiedenen Stellen das selbe Stück angespielt wird. Dieses Stück wiederholt sein Hauptmotiv mal in einer ternären Auflösung, mal strikt gespielt – auf die jeweilige filmische Situation nimmt dies keinen erkennbaren Bezug. Interessant ist hingegen, dass die Grammophonpassagen immer kürzer werden – nach der ca. 100 Sekunden langen Einführung im ersten Teil des Syuzhets erklingt die Musik nur noch einmal in einem längeren Zusammenhang und wird ansonsten kurz nach ihrem Beginn sofort wieder abgebrochen. Dies begleitet mehrere Dinge: 1. die Zusammengehörigkeit des Geschwaders löst sich durch die neuen Rekruten, die aufgrund ihrer Unerfahrenheit in immer kürzeren Abständen eintreffen, nach und nach auf und wird ebenso fragmentarisch

wie die Musik; 2. die Erholungsphasen – symbolisiert durch die Kneipe als Ort des Festes – werden für die Piloten mit fortlaufender Kriegsdauer immer kürzer und häufiger durch plötzliche Notfälle unterbrochen; 3. die Fokussierung des Films verschiebt sich vom Kampf der Piloten mit ihrem Vorgesetzten, also von klaren Fronten innerhalb des Gefüges, hin zu persönlichen Tragödien an der Front und somit vom Lager in den Krieg. Wichtiger als der Charakter der Musik – der im Wesentlichen illustrierend ist – erscheint somit ihr Einsatz.

Semantisch gesehen relevanter ist das kennmelodisch verwendete Lied »Indian Revelry«, das unter dem Namen »Stand to your Glasses« bekannter geworden ist. Das 1835 erstmals in einem Buch namens *The Bengal Annual* nachweisbare Gedicht (Wanttaja o. J.) wurde offenbar um die Mitte des 19. Jahrhunderts vertont und ist seither immer wieder als Anti-Kriegslied herangezogen worden (ebd). Es wird oft fälschlicherweise dem irisch-amerikanischen Journalisten Bartholomew Dowling zugeschrieben, wurde aber nach derzeitigem Stand der Forschung wahrscheinlicher vom Beamten William Francis Thomson verfasst (Wanttaja o. J.). Die üblichste Variante des Refrains, die auch in THE DAWN PATROL zu hören ist, lautet:

So stand to your glasses steady!
This world is a world of lies.
Drink to the dead already,
Hurrah for the next that dies!

Gegen Anfang des Films ist der Song fast vollständig zu hören, beginnt als fokussierte *onscreen*-Performance eines einzigen Piloten, wird dann von der Gruppe aufgenommen und zuletzt als kollektiver Gesang in den Hintergrund geblendet. Diese im Film eher seltene Kollektivierungsstrategie umfasst nun ausgerechnet ein Lied, das im vorliegenden Zusammenhang fast eine zynische Lesart erfährt – zumindest aber eine kriegskritische. Die »world of

lies« ist eine, mit der sich die Soldaten der »Dawn Patrol« identifizieren können, da sie sich von ihren Vorgesetzten und stellvertretend von ihrem Vaterland in einem sinnlos erscheinenden Krieg allein gelassen fühlen. Der einzige, allabendlich inszenierte Ausweg ist der exzessive Alkoholkonsum; ausgenommen von der kollektiven Realitätsflucht ist jeweils der Major – anfangs Brand und später Courtney – der alleine trinken muss. Der zweite Einsatz des Songs betont stärker die andere Hälfte des Refrains und verwendet ihn funktional als Untermalung einer Totenwache. Zudem wird der Aspekt der Kollektivierung noch verstärkt, indem auch dem deutschen Kriegsgefangenen der Song beigebracht wird. Einzig sein fehlerhaftes *th* hindert ihn nun noch daran, gänzlich in der »Dawn Patrol« aufzugehen. Scott gilt als tot und Courtney fühlt sich durch den Song provoziert, da er im Zusammenhang des Films offensichtlich Kollektivierung signalisiert und Scotts Individualität im Moment seines vermeintlichen Todes negiert. Somit erfüllt der Song eine doppelte Funktion: Er sorgt einerseits für eine kriegsfilmtypische Kollektivierung der Angehörigen des Geschwaders, die jedoch durch den zumindest kriegsskeptischen Text unterlaufen wird. Diese Kollektivierung hat wiederum eine pragmatische Funktion in der Diegese des Films und wird anhand des Songs diskutiert.

V. Summa

Zuletzt kann man festhalten, dass genau wie der Schwerpunkt des Films auch die Musik immer mehr an die Front verlagert wird – die fortschreitende Zensurierung der Clubmusik, die Kritik an der kollektivierenden Funktion des Songs und nicht zuletzt der vorletzte

Musikeinsatz des Films sind klare Indizien dafür. In einer früheren Kampfszene wird durch schnelle Schnitte, Mehrfachbelichtungen und Anschlussfehler der Krieg als unorganisiert und unkontrollierbar inszeniert – das Zerstören von Montage als *der* ordnenden Instanz des Mediums Film kann metaphorisch dafür gelesen werden. Als nun ein letztes Mal die Musik im Club abgebrochen wird, geschieht dies zuerst durch Fliegerlärm; erst wenige Sekunden später wird auch das Grammophon angehalten. Für eine kurze Zeit stehen die Klänge des Krieges und die Klänge der Heimat zeitgleich im Raum und bilden eine unauflösbare Dissonanz. Erst durch die Beendigung einer Klangspur wird wieder Homogenität hergestellt. Dies bereitet den vorletzten Musikeinsatz vor, der den Kriegslärm mit dem einsamen Gesang eines deutschen Soldaten vermengt und auch hier eine Dissonanz zwischen künstlerischer Ästhetik und zerstörerischer Gewalt erzeugt. Der Soldat singt konsequenterweise anders als die betrunkene Meute in der Kneipe oder auf dem Motorrad – mit ausgebildeter Stimme, in einem zarten Falsett, und das in einer fast surrealen Bildkomposition, vor einem Bunker sitzend und Zeitung lesend. Womöglich ist dies eine letzte visuelle Positionierung des Films, die noch weiter greift als die Integration des deutschen Kriegsgefangenen durch die gemeinsame musikalische Erfahrung: Die Musik wird ultimativ zu einem Gegenpol entwickelt, der – genau wie der Mensch – selbst vom Kriegsgeschehen permanent bedroht wird. Sie repräsentiert in *THE DAWN PATROL* einen ästhetischen, einen friedlichen Alltag, der durch den Krieg außer Kraft gesetzt und potenziell zerstört wird.

Literatur

McCarthy, Todd (1997) *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*. Darin: Kap. 6, «A New Dawn». New York: Grove, S. 102–117.

Murphy, Kathleen / Jameson, Richard T. (2006) «You're Goddam Right I Remember» (Interview with Howard Hawks). In: *Howard Hawks: Interviews* (Conversations with Filmmakers Series). Hrsg. v. Scott Breivold. Jackson: University Press of Mississippi, S. 193–250.

Wanttaja, Ron (o. J.) *The Songs They Sang: A World Full of Lies*. Online unter: http://www.bowersflybaby.com/stories/songs/02_lies.html (Stand: 24.06.2015).

Empfohlene Zitierweise

Strank, Willem: No triumph for the underdog? Zur Musik in Howard Hawks' THE DAWN PATROL. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 99–109, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p99-109>.

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.