



KIELER BEITRÄGE ZUR

FILMMUSIKFORSCHUNG

AUSGABE 4 / MÄRZ 2010

Impressum

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung
ISSN 1866-4768
DOI: 10.59056/kbzf.2010.4

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

Heldt, Dr. Guido (Bristol)
Krohn, Tarek (Kiel)
Lehmann M.A., Ingo (Köln)
Martin, Dr. Silke (Weimar)
Moormann, Dr. Peter (Berlin)
Rabenalt M.A., Robert (Berlin)
Strank M.A., Willem (Kiel)
Tieber, Dr. habil. Claus (Wien)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)
Christoph Henzel (Würzburg)
Linda Maria Koldau (Frankfurt)
Georg Maas (Halle)
Siegfried Oechsle (Kiel)
Albrecht Riethmüller (Berlin)
Fred Ritzel (Oldenburg)
Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)
Bernd Sponheuer (Kiel)
Jürg Stenzl (Salzburg)
Wolfgang Thiel (Potsdam)
Hans J. Wulff (Kiel)

Kontakt:

filmmusik-medien@lists.uni-kiel.de

Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung
c/o Hans J. Wulff
Institut für NDL- und Medienwissenschaft
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhaltsverzeichnis

Impressum4

Artikel

Kongressbericht

Zum Einsatz von Musik, Klängen, Tönen und Geräuschen in DIE EHE DER MARIA BRAUN von
Rainer Werner Fassbinder und Peer Raben.....8

Ornella Calvano (Würzburg)

Ich sehe Musik. Bildwelten der Rausch- und Horrorfilme in Elektroclips.....21

Patrick Kruse (Kiel)

BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttmann). Zur Originalstummfilmmusik
von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch.....30

Björn Rückert & Claudia Bullerjahn (Gießen)

Visual Jazz. Performative Mittel afroamerikanischer Identitätsrepräsentation in Dudley Murphys
ST. LOUIS BLUES und BLACK AND TAN FANTASY (1929).....52

Andreas Münzmay (Bayreuth)

Sammelartikel

Close Reading: Fünf Beiträge zu Peter Weirs THE TRUMAN SHOW (USA 1998).....80

Siegfried Oechsle / Bernd Sponheuer (Kiel), Claus Tieber (Wien),

Christian Vittrup (Kiel), Guido Heldt (Bristol)

Vermischtes

Sound und Musik im Magazin-Beitrag. Glanz und Elend auf dem Kartoffelacker des alltäglichen Fernsehens. Grundsätze, Merksätze.....116

Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)

The Cymbal a Symbol - eine Nachlese zu Sprache, Intertextualität und Musik in Clint Eastwoods BIRD (USA 1988).....155

Wolfgang Biesterfeld (Kiel)

Ansichten aus der Praxis

Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik. Eine Einführung und Gedankensammlung.....161

Werner Loll (Goosefeld)

Wiederentdeckt

Vergiß, daß du Musiker bist. Notate zum Problem einer filmspezifischen Musik.....174

Wolfgang Thiel (Berlin)

Kleinartikel

Filmbesprechungen

MUSIC & LYRICS / MITTEN INS HERZ – EIN SONG FÜR DICH (Caroline Amann).....187

FULL METAL VILLAGE (Anja Schlicht / Caroline Amann).....192

Komponistenportraits

Erwin Halletz (Ansgar Schlichter).....	196
Hans-Martin Majewski (Ansgar Schlichter).....	201
Herbert Windt (Henning Dibbern / Ansgar Schlichter).....	209
Dmitri Schostakowitsch [Teil 1] (Jan Kästel).....	213

Rezensionen

Refrains und Paradoxien. Bemerkungen zu Amy Herzogs <i>Dreams of Difference</i> (2010).....	218
(Hans J. Wulff)	
Rezension zu: Piel, Victoria / Holtsträter, Knut / Huck, Oliver (Hrsg.): Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung.....	227
(James zu Hünigen)	

Forschungsberichte

Tagungsbericht vom IV. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung (9.-11. Juli 2009).....	232
(Susan Levermann)	

Zum Einsatz von Musik, Klängen, Tönen und Geräuschen in DIE EHE DER MARIA BRAUN von Rainer Werner Fassbinder und Peer Raben

Ornella Calvano (Würzburg)

DIE EHE DER MARIA BRAUN im Jahr 1978 - mit diesem Film erreichte Fassbinder als Regisseur das Ziel seines Lebens: ein deutsches Melodram zu drehen, mit dem er ein großes Publikum begeisterte. In einem Interview mit Wilfried Wiegand hatte sich der Regisseur im Jahr 1974 wie folgt geäußert:

Das Beste, was ich mir vorstellen könnte, wäre es, so eine Verbindung zu schaffen zwischen einer Art, Filme zu machen, die so schön und so kraftvoll und so wunderbar sind wie Hollywoodfilme und die trotzdem nicht unbedingt Bestätigungen sind. Das wäre schon mein Traum, so einen deutschen Film zu machen, der so schön und so toll und so wunderbar ist und der trotzdem systemkritisch sein könnte, zumal es eine ganze Masse Filme aus Hollywood gibt, die keineswegs so simpel bestätigend sind, wie es immer oberflächlich behauptet wird (Jansen/Schütte 1974, 93-94).

Mit MARIA BRAUN verwirklichte Fassbinder tatsächlich seine Wünsche und realisierte einen Film, der die Erwartungen eines sehr breit gefächerten Publikums erfüllte. „Wie alle klassischen Filme erlaubt seine Erzählung eine Vielzahl von Interpretationen und Reaktionen“ (Elsaesser, 2001, 159): Intellektuelle wie auch das große Publikum wurden gleichermaßen angesprochen.

Der Film erzählt die Geschichte von Maria, einer Frau, die in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg erfolgreich Karriere in einer Textilfirma macht. Ihre Geschichte fängt am Ende des Zweiten Weltkriegs an und endet genau im Jahr 1954. Das Schicksal der Heldin wird sehr bewusst mit bestimmten Momenten der deutschen Geschichte in Verbindung gesetzt, weil Fassbinder nicht nur die Lebensgeschichte einer Frau erzählen, sondern auch die Entwicklung Deutschlands nach dem Jahr 1945 aus seiner Sicht darstellen wollte.

In einem Interview mit Peter W. Jansen im Jahr 1978 sagte er:

Ich glaube, dass speziell Deutschland sich in einer Situation befindet, wo sehr vieles sehr rückläufig ist. Das heißt, ich würde sagen, dass 1945, als der Krieg zu Ende war, als das Dritte Reich zu Ende gewesen ist, dass da die Chancen, die Deutschland gehabt hätte, nicht wahrgenommen worden sind, sondern ich würde sagen, was

ich auch in der *Zeit* damals geschrieben habe, dass die Strukturen letztlich und die Werte, auf denen dieser Staat, jetzt als Demokratie, beruht, im Grunde die gleichen geblieben sind. Das heißt, dass das zusammen mit einer Entwicklung nach rückwärts zu etwas führen wird, was eine Art von Staat ist, in dem ich nicht so gerne leben möchte (1992, 100-101).

Diese Einstellung zur deutschen Vergangenheit wird im Film durch eine zyklische Struktur vermittelt. Sowohl die Gesellschaft, die nach seiner Auffassung stehen geblieben ist, als auch die Personen in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* bewegen sich im Kreis, sie entwickeln sich nicht eigentlich weiter. Seine kritische Einstellung zu der Unfähigkeit der Deutschen sich weiterzuentwickeln, vermittelt Fassbinder nicht nur mit Bildern, sondern auch mittels einer Ton-Partitur: Im Film findet man neben der Filmmusik auch Ausschnitte populärer Musik, Radiodokumente und Geräusche, die in vielen Fällen Kontrapunkte zu den Bildern schaffen.

Schon zu Beginn seiner Karriere als Regisseur arbeitete Fassbinder mit dem Komponisten Peer Raben zusammen. In zahlreichen Interviews hat Raben beschrieben, wie Fassbinder ihm bei der Auswahl von Musikstücken und bei der Komposition große Freiräume ließ. Zu Rabens Einsatz der Musik sagte Fassbinder einst: „Musik, davon verstehe ich nichts, das ist schon richtig, was du machst. Wenn es mir nicht gefällt, dann sag ich es“ (Schmid/Gehr/Lorenz 1995, 77).

Aufgrund dieser außergewöhnlichen Beziehung zu Fassbinder war Raben nicht nur Komponist verschiedener Stücke, sondern auch Berater und Koautor bei Fragen der Musikdramaturgie im Film. In *DIE EHE DER MARIA BRAUN* steht die von Raben komponierte Musik vor allem für die Gefühle der Darsteller. Sie schafft außerdem Verbindungen zwischen einzelnen Szenen und erzeugt damit eine Kontinuität in der gesamten Struktur der Erzählung. Für die politischen Ideen Fassbinders hingegen sind andere Elemente der Tonspur bedeutsam: Kriegsgeräusche, Schreie, die Kommentare des Radiosprechers und Zitate klassischer Musikstücke. Dies soll im Folgenden anhand einiger Szenen und Sequenzen aus *DIE EHE DER MARIA BRAUN* analysiert werden.

Anfang des Films: Vorspann, Titel, Szene in der Küche und Szene am Bahnhof

Am Anfang des Films verbindet eine zusammenhängende Tonspur verschiedene Szenen an verschiedenen Orten zu einem einzigen Erzählstrang. In der ersten Szene (0:00:00/0:01:46) wird in grotesk anmutenden, chaotischen Bildern gezeigt, wie Hermann und Maria Braun im Jahr 1943 während eines Luftangriffs heiraten.

Zu Beginn sieht man ein Porträt des „Führers“ nach einem Treffer zu Boden fallen, dann folgen Szenen der Trauung, die vor dem Standesamt ein abruptes Ende findet, weil die Darsteller vor den Bomben fliehen müssen. Sie schaffen es gerade noch die Unterschrift des Beamten unter ihre Heiratsurkunde zu setzen, bevor alles zerstört wird.

Hinzu kommt, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers sofort von den pfeifenden Geräuschen der Bomben und der Explosionen gefangen genommen wird. Diese erzeugen einen Klanghintergrund, vor dem sich drei einzelne Explosionen abheben, die mit bestimmten Bildern synchronisiert werden. Bei der ersten Detonation fällt das Hitlerporträt zu Boden (0:00:16), als hätte man es gezielt bombardiert, bei der zweiten das Schild des Standesamts (0:01:01) und bei der dritten erscheinen in roter Farbe die Vorspanntitel auf der Leinwand (0:01:48).

Zusammen mit den Geräuschen hört man nach einigen Sekunden (0:01:01), beginnend mit Takt 6, den 3. Satz (Adagio) aus der *IX. Sinfonie* von Beethoven. Die Sinfonie ist in den ersten Szenen das verbindende Element. Sie wird weder durch die Handlung noch das Erscheinen der Vorspanntitel unterbrochen. Im Hintergrund hört man das Schreien eines Kleinkindes.

Gleich nach dem Vorspann springt die Erzählung in der Zeit nach vorn (0:04:36): Der Krieg ist zu Ende und man sieht Maria und ihre Mutter bei einem Gespräch in der Küche ihrer gemeinsamen Wohnung. Im Hintergrund hört man Beethovens Sinfonie, für den Zuschauer zwar kaum hörbar, aber dennoch immer präsent, bis zu dem Moment, wo ein Radiosprecher die Übertragung unterbricht um die aktuellen Suchmeldungen für vermisste Soldaten durchzugeben. Genau in diesem Moment stellt Maria das Radio lauter, in der Hoffnung von ihrem Gatten zu hören, der bislang noch nicht von der Front zurückgekehrt ist. Die Suchmeldungen aus dem Radio hört man auch noch in der folgenden Szene am Bahnhof (0:06:03), wo sie sich mit den Geräuschen der ankommenden Züge und den Stimmen der Passanten vermischen.

In diesen ersten Einstellungen zielt die Verwendung der Musik auf das Setzen von Kontrapunkten auf zwei verschiedenen Ebenen. Den ersten Gegensatz findet man zwischen Bildern und Musik. Man sieht Menschen, die den Schrecken der Bombardierung zu entfliehen versuchen und dabei von der ruhigen und fließenden Musik Beethovens begleitet werden. Der zweite Kontrast befindet sich in der Tonspur selbst, wo die Geräusche des Luftangriffs und die Schreie des Babys mit den ruhigen Klängen der *IX. Sinfonie* unterlegt sind.

Die *IX. Sinfonie* wird in diesen ersten Bildern ausschließlich nicht-diegetisch eingesetzt, und zwar bis zur Szene in der Küche, wo der Zuschauer endlich erfährt, dass die Musik Beethovens Teil einer Radiosendung ist. Im Gegensatz dazu werden die Geräusche der Bombardierung zu Beginn diegetisch eingesetzt und wandeln sich erst beim Erscheinen der Vorspanntitel zu nicht-diegetischen Tönelementen. Auch in anderen

Szenen werden dieselben Geräusche zuerst diegetisch und dann nicht-diegetisch eingesetzt. Am Ende der ersten Szene werden z.B. die Suchmeldungen von einem Radioempfänger in die Küche übertragen. In der Folgeszene am Bahnhof sind sie noch im Hintergrund als nicht-diegetischer Sound zu hören.

Der Wechsel zwischen diegetischem und nicht-diegetischem Klang verlangt vom Zuschauer eine besondere Aufmerksamkeit und die Fähigkeit der Interpretation. Peer Raben äußerte sich dazu folgendermaßen:

Das Filmerlebnis besteht hauptsächlich darin, dass unser Bewusstsein verschiedene Ebenen, das Akustische und das Optische, zusammenmischt zu einem neuen Gesamterlebnis in dem Sinn, dass wir eine veränderte Wirklichkeit sehen und hören. (Schlagnitweit/Gottfried, 2001, 5)

Die Autoren des Films haben demnach diese Effekte nicht dem Zufall überlassen. Es handelt sich um bewusste Entscheidungen, um in der Erzählung bestimmte Positionen zu beziehen.

Raben zufolge sah Fassbinder in der Musik von Beethoven eine „populäre“ Musik (Schmid/Gehr/Lorenz 1995,74), eine Musik also, die in der Lage war, die Wünsche und Erwartungen eines großen Teils des Publikums auszudrücken. Auch in anderen Filmen hatte der Regisseur schon Beethoven verwendet, so z.B. in *WILDWECHSEL* (1972).

Sicherlich hatte Fassbinder bei der Produktion von *DIE EHE DER MARIA BRAUN* den Film *SCHLUSSAKKORD* (Deutschland 1936) im Sinn, ein Film des von ihm hochgeschätzten und mit ihm befreundeten Regisseurs Douglas Sirk (bzw. Detlef Sierck), in dem ebenfalls die *IX. Sinfonie* von Beethoven eine zentrale Rolle spielt. Sirk lässt darin seine Protagonistin erklären, wie das Adagio der *Neunten Sinfonie* ihr das Leben gerettet habe, und zwar tut sie dies in dem Moment, in dem beide Hauptdarsteller herausfinden, dass sie einander lieben.

So könnte die Wahl auf das Adagio gefallen sein, um einerseits einen größtmöglichen Kontrast zu den Bildern zu erzeugen und andererseits um Sirk zu zitieren. *SCHLUSSAKKORD* ist auch ein gutes Beispiel für einen UFA-Film der dreißiger Jahre, in dem sich Unterhaltung und Nazi-Propaganda mischen. Nach Meinung von David Dennis waren Hitler und Goebbels am Anfang gegen den Einsatz der *IX. Sinfonie* Beethovens: „the idea of all men becoming brothers did not sit well with party ideology“ (1996, 151). Im Laufe der Zeit gewann aber die Neunte an Ansehen und wurde schließlich auch zum Geburtstag Hitlers im Jahr 1942 gespielt. Beethovens Musik wurde von den Nazis als Sinnbild für deutsche Werte und deutsche Identität zur Propaganda verwendet. Im Film könnte die Sinfonie demnach auch als Symbol für den Nationalsozialismus gelten.

Es gibt aber auch andere Interpretationen zum Einsatz der Neunten am Anfang des Films: Nach Norbert Jürgen Schneider steht Beethovens Musik als Stellvertreter für Deutschland (1986, 268). Caryl Flinn ist der Ansicht, dass Fassbinder die Musik als „Testament der deutschen Hochkultur“ (2001, 49) eingesetzt hat, um sie auf der akustischen und visuellen Ebene zu zerstören. In dem Buch *The New German Cinema* führt sie ihre These weiter aus und setzt die *IX. Sinfonie* in Verbindung zum Prinzip „Gewalt“ (2004, 86). Nach Flinn:

[...] it is worth noting how critics have associated violence with Beethoven's famous symphony, formally (see McClary), historically (Beethoven's work was the first that the Nazis officially placed off limits for Jewish performers), or both (the still-fetishized „Ludwig van“ that accompanies Alex's violent sprees in Kubrick's *CLOCKWORK ORANGE* [1971]). Brecht, who disliked Beethoven, quipped that „his music always reminds one of paintings of battles“.

Das Adagio wäre somit ein negativ besetztes Symbol für die deutsche Hochkultur, die ihrer Meinung nach auch Phänomene wie den Nationalsozialismus hervorgebracht hat. Gegen dieses Symbol der Gewalt kämpft Fassbinder in den ersten Bildern von *DIE EHE DER MARIA BRAUN*. Er bombardiert auf einer metaphorischen Ebene nicht nur die Gebäude, sondern auch „the acoustic icon of official German culture“ (Flinn 2004, 13).

In der Küchenszene schafft der folgende Satz des Radiosprechers eine Verbindung zwischen der *IX. Sinfonie* und den anschließenden Suchmeldungen: „Wir unterbrechen die Ausstrahlung der Neunten Sinfonie von Ludwig van Beethoven und senden die Suchmeldungen“. Diese verkörpern die Konsequenz des Krieges und die Gewalt des Nazi-Regimes. Die Sinfonie wird hier nochmals negativ konnotiert, was wiederum Flinns These stützt.

Aber Fassbinder war der Überzeugung, der Krieg sei auch eine Chance für die Deutschen gewesen. Die Schreie des Babys können auch als Zeichen für die Geburt einer neuen Gesellschaft interpretiert werden. Nach der Interpretation Roger Hillmans (1995, 188-189) stellt das Adagio Beethovens eine Trauermusik für das verletzte Land dar. Dies würde die Sinfonie viel mehr mit der intellektuellen Tradition Deutschlands als mit dem Konzept von Gewalt in Verbindung bringen.

Die *IX. Sinfonie* gewinnt durch diese Betrachtung eine eher positive Konnotation und verkörpert die Ideale des deutschen Volkes, die mit dem Krieg verloren gegangen sind und nun wieder etabliert werden müssen. Beide Hauptdarsteller stehen so symbolisch für die Deutschen nach dem Krieg. Im Laufe des Films werden die positiven Werte, die für einen Neuanfang stehen können, jedoch nicht in dieser Weise weiterentwickelt. Die Geburt eines Kindes am Anfang des Films wird in späteren Szenen wieder aufgegriffen. Allerdings entscheidet sich Maria, ihr eigenes Baby eben nicht auf die Welt zu bringen. Im krassen Gegensatz zu einem Neubeginn, kann diese Abtreibung sogar als gegenständliches Symbol für den Tod verstanden werden, als verzweifelter Akt, der jeden Ansatz zur Veränderung schon im Keim erstickt und die Akteure in einem Kreis ständiger Wiederholung erstarren lässt.

Alle Tonelemente der ersten Szene deuten auf das bevorstehende Drama hin und sind damit als eine Art Overtüre des Filmes zu verstehen. Hillman schreibt dazu: „the opening sound effects function as something of a leitmotiv“ (1995, 188). Die lauten Geräusche der fallenden Bomben spielen zum Beispiel auch später in der Erzählung wieder eine Rolle. Wir begegnen ihnen an verschiedenen Orten, in unterschiedlichen Situationen und in wechselnder Form: So verwendet Raben beispielsweise einen Presslufthammer als Hintergrundgeräusch für etliche Szenen im Büro der Protagonistin. Das Geräusch stellt eine Beziehung zu den Explosionen am Anfang des Films her.

Schwarzmarkt

Maria entschließt sich in einer „American Bar“ als Animiermädchen zu arbeiten. Sie braucht ein passendes Kleid für diesen Zweck und geht auf den Schwarzmarkt, um sich dort eines zu besorgen. Dies ist ein wichtiger Moment in der Erzählung, denn der Regisseur, der selber die Rolle des Verkäufers übernimmt, äußert hier seine Meinung über die Situation Deutschlands. Was die Tonspur betrifft, können zwei Segmente unterschieden werden, in denen das *Deutschlandlied* unterschiedlich gespielt wird. Im ersten Teil (0:17:18/0:18:10) sieht man Maria am Markt und im Hintergrund hört man das *Deutschlandlied*. Es wird von einem Akkordeonspieler ungenau und fehlerhaft gespielt. Der Musiker wirkt unsicher, gerade so, als ob er das Stück niemals zuvor gehört hätte. Im zweiten Teil (0:18:37/0:19:50) spricht Maria mit dem Verkäufer auf dem Schwarzmarkt und man hört im Hintergrund wieder das *Deutschlandlied*, nur wird es diesmal richtig und ohne Fehler gespielt.

Hier geht es um die Bearbeitung eines für Deutschland bedeutungsvollen Stücks. Fassbinder lässt den Zuschauer eine musikalische Karikatur hören. Auch die Mischung der Bombengeräusche mit Beethovens *Neunter Sinfonie* am Anfang des Films ist in diesem Sinne als Bearbeitung eines berühmten Stücks zu verstehen. Durch die Bomben- und Kriegsgeräusche wirkt die Sinfonie Beethovens unverständlich und verzerrt, genauso wie die Versuche des Akkordeonspielers in der Schwarzmarktszene, das *Deutschlandlied* zu spielen. Im Unterschied zu Beethoven wird das *Deutschlandlied* jedoch sofort vom Zuschauer erkannt. Keine Interpretation ist nötig um zu verstehen, dass das *Deutschlandlied* für Deutschland steht.

In der Schwarzmarktszene hört man das *Deutschlandlied* in einem ganz anderen Kontext. Es fällt dem Spieler offensichtlich schwer sich an das Stück zu erinnern, vielleicht weil es für die Gesellschaft einfach nicht mehr wichtig ist. Außerdem wird das Lied auf einem Akkordeon gespielt, ein Instrument, das oft in der populären Musik Verwendung findet und kaum bei offiziellen Zeremonien, zu denen die Nationalhymne erklingt. Peer Raben sagt über die Verwendung des Instruments in dieser Szene:

Das Akkordeon ist, wenn man es immer in einer bestimmten Weise benutzt, ein klägliches Versuchen, zu klingen. Ich habe es auch zusätzlich ein bisschen elektro-akustisch verfremdet, damit diese Ärmlichkeit des Klanges noch stärker zum Tragen kommt (Peer Raben, Booklet zur CD *The Music from Rainer Werner Fassbinder Films*).

Solche Bearbeitungen gehören zu der Tradition der Komponisten des Neuen Deutschen Films. Die Regisseure und die Komponisten dieser Gruppe haben sich immer wieder sehr kritisch gegen die „Tradition der Väter“ gestellt. Caryl Flinn (2004, 85) meint, „he [Peer Raben] wages violence against Europe’s canonic repertoire“ und erfülle mit der Musik einen Teil der üblichen Trauerarbeit der Nachkriegszeit. Flinn interpretiert die Rolle der Filmmusik im Neuen Deutschen Film als zentral für die Bewältigung der Schuldgefühle in der deutschen Nachkriegsgesellschaft.

Bemerkenswert ist in diesem ersten Segment die Tatsache, dass der Klang des Akkordeons Maria solange begleitet, wie sie im Bild steht. Sobald sie für den Zuschauer aus dem Bild verschwindet, endet auch die Musik. Im Hintergrund hört man sogar eine männliche Stimme, die sagt: „Aufhören! Aufhören!“. Auf diese Weise schafft Fassbinder eine direkte Verbindung zwischen seiner Protagonistin und Deutschland: So wie die deutsche Nation ihre eigene Identität aus Trümmern wieder aufgebaut hat, hat auch Maria Braun ihr Leben gemeistert und wird es zu Ansehen und Reichtum bringen. „Maria Braun“ ist außerdem ein Name, in dem verschiedene Bedeutungen mitschwingen. Braun ist die Farbe des Nationalsozialismus sowie auch der Name von Hitlers Frau Eva Braun.

Wenn Fassbinder in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* als Verkäufer auftritt, pfeift er die ersten vier Töne der *V. Sinfonie* Beethovens. Im Zweiten Weltkrieg wurde das gleiche Fragment als Jingle für BBC-Sendungen verwendet. Diese hatte ursprünglich das Kopfmotiv „tam-tam-tam-ta“ wegen seiner Bedeutung als Buchstabe „V“ (Victory) im Morse-Alphabet (...-) ausgewählt, aber die Hörer verstanden es sofort als den Anfang der *V. Sinfonie* Beethovens. Hier pfeift Fassbinder also eine Tonfolge, die für die Menschen ein starkes Symbol für den Freiheitskampf darstellt. Im zweiten Teil der Szene, während des Dialogs zwischen Maria und dem Verkäufer (i.e. Fassbinder), hört man das *Deutschlandlied* korrekt erklingen. Maria bekommt ein Kleid und eine Flasche Korn für die Mutter. Die Stimmung während des Dialogs bleibt kühl. Der Verkäufer bietet ihr die gesammelten Werke von Heinrich von Kleist an, aber Maria lehnt ab, denn Bücher, meint sie, brennen zu schnell und erzeugen keine Wärme. In der Tonspur hört man das *Deutschlandlied* bis sich Fassbinder - in der Rolle des Verkäufers – abschließend bedankt.

Im ersten Teil der Szene wird das *Deutschlandlied* eher als diegetischer Sound verwendet. Das heißt, man sieht zwar den Akkordeonspieler nicht, aber man kann vermuten, dass er sich auf dem Markt befindet. Im zweiten Teil findet der Dialog in einem geschlossenen Raum in der Nähe des Marktplatzes statt. Die

Lautstärke der Musik sollte deshalb zwar deutlich leiser werden, aber sie bleibt sehr gut hörbar im Hintergrund, während Maria und der Verkäufer miteinander sprechen.

In diesem zweiten Teil wird das Lied also nicht-diegetisch verwendet. Die Musik sowie die Sammlung von Heinrich von Kleist-Bänden können als zwei Symbole für die deutsche Tradition verstanden werden. Nur die Tradition ist nutzlos geworden: Maria muss sich prostituieren, um zu überleben, und die Amerikaner können ihr eher helfen als die alten Ideale. Die Szene endet damit, dass Fassbinder seiner Heldin „Viel Glück!“ wünscht. Der Satz ist sehr gut hörbar, weil er in diesem Moment das einzige Element in der Tonspur ist. Ihre Ablehnung der deutschen Tradition zeigt auch, dass Maria zwar bereit zur Veränderung ist, diese Veränderung aber nicht unbedingt positiv gewertet werden kann. Fassbinder wünscht ihr viel Erfolg in ihrem neuen Leben.

Adenauers Rede

Zwei Radiodokumente mit der Stimme von Bundeskanzler Konrad Adenauer im Film geben den Bildern einen exakt definierbaren historischen Kontext. Darüber hinaus erfüllen sie aber auch eine andere Funktion: Sie weisen deutlich auf bestimmte politische Ideen des Regisseurs hin. Das erste Rundfunkdokument (0:53:43) hört man, als Maria sich entscheidet, aus der Wohnung ihrer Mutter auszuziehen. Die Szene spielt in der Küche, wo die ganze Familie mit der Freundin Betti und ihrem Mann zum Abendessen zusammenkommt. Alle Teilnehmenden kommentieren die neue Situation Marias: Maria wird für Herrn Oswald arbeiten, den sie überhaupt nicht kennt. Die Familie und die Freunde haben unterschiedliche Meinungen und die Darsteller sind während der gesamten Szene ständig in Bewegung.

Dem Zuschauer fällt es schwer, die Stimmen der einzelnen Darsteller deutlich zu hören. Das wichtigste Element in der Tonspur ist das Rundfunkdokument mit der Rede Adenauers, in der er sich gegen die Remilitarisierung der Bundesrepublik ausspricht. Die Stimme des Bundeskanzlers wird diegetisch verwendet, aber ihre Lautstärke weist auf ihre Bedeutung in der Tonspur hin. In Bezug auf die Verwendung von Radiodokumenten in diesem Film spricht Elsaesser (2001, 166) von zwei verschiedenen Funktionen: Auf der einen Seite schaffen solche Ausschnitte eine Verbindung zwischen der Geschichte Marias und der Geschichte der Bundesrepublik. Das Schicksal der Protagonistin gewinnt dadurch an Realismus. Elsaesser nennt diese Funktion „interpretative Folie“. Aber die Rundfunkdokumentationen sind auch in einer anderen Hinsicht wichtig: Sie erzeugen eine ironische Sichtweise und ermöglichen damit dem Regisseur, Stellung zu beziehen.

In dieser Szene beginnt die Karriere der Protagonistin. Der Dialog entfaltet sich zwischen den Frauen, die von einem Raum zu dem anderen wandern. Die Männer bleiben im Vergleich zu den Frauen eher statisch, sie haben scheinbar in der neuen Gesellschaft keinen Platz mehr. Ein zentrales Motiv für Maria ist es nun Geld zu verdienen. Sie sagt selber: „Ich habe mich verändert“. Und diese Veränderung hat sie in die „Mata-Hari des Wirtschaftsbooms“ - wie Maria sich selber an einer Stelle des Films nennt - transformiert. Das Geld ist die Grundlage der neuen Ideale, der Zukunft der Nation. Und Deutschland entwickelt sich auf der Grundlage positiver und pazifistischer Werte, die Adenauer in seiner Rede erwähnt.

Das zweite Rundfunkdokument mit der Stimme des Bundeskanzlers ist erst gegen Ende des Films zu hören (1:40:42). Maria ist inzwischen reich geworden und die Szene spielt nun nicht mehr in einer kleinen Küche, in der es nur Kartoffeln zu Essen gibt, sondern in einem teuren Restaurant. Das einzige Element in der Tonspur ist der Rundfunkbeitrag. Dabei ist das Gerät selbst nicht im Bild zu sehen. Man hört Adenauer sagen: „Wir haben das Recht aufzurüsten, soviel wir können, soviel wir wollen“. Der Bundeskanzler widerspricht hier dem Inhalt seiner ersten Rede. Dies könnte zum ersten Mal ein positives Zeichen sein: Die Nation hat jetzt genug Geld und Macht, um mit anderen Ländern gleichzuziehen. Die harten Zeiten des Aufbaus sind endlich vorüber. Nur Fassbinder ist anderer Meinung und sein Kommentar zu der neuen politischen Richtung findet sich in den Bildern: Man sieht, wie sich Maria übergibt. Zu dieser Szene hat sich Peer Raben folgendermaßen geäußert:

Eine Szene beispielsweise, die schon fast kabarettistisch anmutet, ist die, wenn Maria Braun in einem vornehmen Restaurant speist, das ist eine ungemein pointierte Szene. Da sind ein paar solche Sachen in dem Film, die ich sehr gut finde. (Peer Raben, Booklet zur CD *The Music from Rainer Werner Fassbinder Films*).

Fassbinder möchte darauf hinweisen, dass eine Gesellschaft, die ihre Entwicklung nur auf Geld gründet, sich notwendigerweise wieder bewaffnen muss: Deutschland könnte nun wieder in der Lage sein als Aggressor aufzutreten. In der Nachkriegszeit gab es seiner Meinung nach die Chance für etwas Neues, die Filmerzählung zeigt aber, wie alles stehen bleibt bzw. sich im Kreis dreht, und dass die Remilitarisierung des Landes den ersten Schritt zu einem neuen Krieg darstellen könnte.

Letzte Sequenz: Fussballspiel

Die letzte Sequenz (1:41:16/1:55:10) handelt von der Rückkehr von Hermann, dem Ehemann Marias, und den Konsequenzen, die sich daraus ergeben. In der Tonspur finden sich verschiedene Geräusche, vor allem aber die Reportage von Herbert Zimmermann zu dem Endspiel der Fußballweltmeisterschaft am 4. Juli 1954 zwischen Deutschland und Ungarn. Es handelt sich um die letzten Minuten des Spiels, dessen Ende auch das Ende der Geschichte Marias ist. Dieses Spiel ist als „Wunder von Bern“ in die Geschichte eingegangen (die Reportage machte Herbert Zimmermann). Fassbinder verwendet die Stimme Zimmermanns nicht nur als

Hintergrund und damit als bloßen Kommentar zum Fußballspiel, sondern auch als Kommentar zu den letzten Minuten des Lebens der zwei Hauptdarsteller: Die Brauns haben es endlich geschafft wieder zusammen zu kommen. Sie sind noch jung, außerdem reich und könnten jetzt beginnen ihre Ehe miteinander zu leben. Ihre Beziehung hat sich jedoch verändert, ist distanzierter geworden: Sie schaffen es nicht, einander nahe zu kommen. Die veränderte Situation zwischen Maria und Hermann wird im Bild und auch durch den Kommentar des Sprechers deutlich. Auf der Leinwand sind beide Darsteller oft durch Gardinen oder andere szenische Elemente getrennt. Auch die Geschwindigkeit ihrer Bewegungen ist sehr unterschiedlich: Hermann bewegt sich in den ersten Bildern sehr langsam, Maria eher hektisch und aufgeregt.

Die Wahrheit über ihre Beziehung wird durch den Kommentar Zimmermanns sogar noch deutlicher aufgedeckt. Die Brauns schaffen es nicht mehr den Kontakt zueinander aufzubauen und werden vom Regisseur so gezeigt, als seien sie zwei Mannschaften, die gegeneinander spielen. Maria und Hermann sind sich der neuen Situation nicht bewusst und sprechen ausschließlich über nebensächliche Kleinigkeiten. In einem bestimmten Moment (1:43:00) beginnen Maria und Hermann im Wechsel Dinge durch den Raum zu werfen wie zwei gegeneinander spielende Fußballmannschaften. Immer, wenn Maria etwas tut, kommentiert Zimmermann im Hintergrund die Aktionen der deutschen Mannschaft, hingegen wird der ungarische Kapitän Ferenc Puskás genannt, wenn Hermann im Bild ist.

Am Anfang der Sequenz läuft Maria durch den Raum, als ob sie Fußball spielen würde. Kurze Zeit später (1:44:41) spricht Zimmermann über die noch verbleibende Spielzeit, gleichzeitig unterhalten sich Maria und Hermann über „ihre zukünftige Zeit“. Maria sagt etwa: „Lass’ uns Zeit ... unsere Tage sind lange Tage“, dadurch wird eine weitere Übereinstimmung zwischen Tonspur und filmischer Handlung hergestellt. An einer anderen Stelle (1:47:58) diskutieren Maria und Hermann über Geld, während Hermann seine Frau auf dem Bett zu küssen versucht. Statt Liebe und Gefühle verbindet sie nur noch das Gespräch über Geld. Es ist zur einzigen Sache geworden, die sie einander noch geben können.

Der Versuch Hermanns seine Frau zu küssen, wird von der Türklingel unterbrochen - Besuch wird angekündigt. Oswald ist inzwischen gestorben und der Notar kommt um das Testament zu verlesen: Maria wird viel Geld erben. Während wir diese Bilder sehen, spricht Zimmermann abermals über Puskás. Der ungarische Fußballspieler versucht ein Tor zu schießen, doch es gelingt ihm genauso wenig wie es Hermann Braun gelingt, seine Liebe durch einen Kuss auszudrücken. Der Kommentar in der Reportage verleiht der ganzen Szene einen grotesken Effekt. Eine weitere Übereinstimmung zwischen Maria und Deutschland wird kurz darauf (1:49:50) sichtbar. Der Radiosprecher sagt, dass die deutsche Mannschaft weiß gekleidet ist, während einige Sekunden später Maria ein weißes Kleid anzieht. Weiß ist auch die Farbe des Hochzeitskleides, das Maria am Anfang des Films getragen hat.

In der letzten Sequenz spiegeln sich die ersten Bilder des Films sowohl auf der visuellen wie auf der akustischen Ebene. Die *IX. Sinfonie* am Anfang des Films ist – wie die Reportage Zimmermanns – ein Radiodokument. Die Explosionen beim Fall des Hitlerporträts, dann des Schilds am Standesamt und schließlich während der Vorspanntitel spiegeln sich in den beiden Detonationen am Filmende wider. Die Bilder des zerstörten Hauses kommentiert Zimmermann am Spielende mit dem Ausruf: „Aus! Aus! Aus!“, auch wenn seine Worte nun eine andere Bedeutung bekommen: Nun ist damit auch der Tod der Brauns gemeint.

Auf der visuellen Ebene wirkt die zyklische Struktur des Films noch stärker. Sowohl am Anfang als auch am Ende zeigt Fassbinder Trümmerhaufen. Das Hitlerporträt vom Anfang wiederholt sich sozusagen am Ende in den aufeinander folgenden Fotonegativen der deutschen Bundeskanzler.

Der letzte Satz Zimmermanns - „Sie wissen nicht, was hier los war“ - kann unterschiedlich interpretiert werden. Entweder bezieht man ihn auf den Tod der Brauns, durch die Verbindung mit den Porträts der Bundeskanzler bekommen die Worte jedoch auch eine symbolisch-metaphorische Bedeutung. Die letzten Bilder bauen eine Brücke zwischen der Nachkriegszeit, in der die Geschichte spielt und den Siebziger Jahren.

In der Serie der Porträts fehlt Willy Brandt, weil Fassbinder überzeugt war, dass „die Zeit von Willy Brandt eine Unterbrechung war, dass Brandt das Selbstinfragestellen eher herausgefordert hat“ (Fassbinder 1986, 138). Das Konzept „Demokratie“ hat für Fassbinder viel mit der Fähigkeit einer Gesellschaft zu tun, sich immer neue Fragen zu stellen. Seiner Meinung nach besteht darin die einzige Möglichkeit für das Individuum sich weiterzuentwickeln.

Zusammenfassung

In *DIE EHE DER MARIA BRAUN* spielt die Filmmusik quantitativ keine große, qualitativ aber eine wichtige Rolle. In der Tonspur finden sich viele Elemente, die für das Verstehen des Films bzw. von Fassbinders Intentionen von großer Bedeutung sind. Dabei hält die Ton-Partitur als Ganze verschiedene Bedeutungen bzw. Deutungsmöglichkeiten bereit. Sie bietet dem Zuschauer die Möglichkeit, sich eine eigene Meinung über das Geschehen im Film und in Deutschland zu bilden. Regisseur und Komponist wollten keine objektive Realität darstellen, sondern dem Publikum eine Reihe von Interpretationsmöglichkeiten offen lassen. Fassbinder äußerte sich darüber folgendermaßen:

Der Realismus, den ich meine und den ich will, das ist der, der im Kopf der Zuschauer passiert, und nicht der, der da auf der Leinwand ist, der interessiert mich überhaupt nicht, den haben die Leute ja jeden Tag (Jansen/Schütte, 1974, 85).

Die Tonelemente unterstützen die Struktur des Films in einer ausgeprägten Art und Weise. Am Anfang baut sich aus der Musik und aus unterschiedlichen Geräuschen eine Art Overture auf. Man findet diese Elemente dann später im Film in anderem Kontext und in anderer Form wieder; man denke etwa an die Explosionen.

Wichtig ist auch die Tatsache, dass die Ton-Partitur gleichzeitig als diegetischer und nicht-diegetischer Sound verstanden werden kann. Dies ist entscheidend für das dramaturgische Konzept von Fassbinder-Raben. Wenn man beispielsweise die Radiodokumente nur als diegetischen Ton betrachten würde, wären sie vom Regisseur eingesetzt worden, um der Szene einen präzisen zeitlichen Rahmen zu geben. Nimmt man sie aber als nicht-diegetischen Sound wahr, dann transportieren sie im Zusammenspiel mit den Bildern die politische Meinung des Regisseurs.

Auch die Interpretation, dass Maria für Deutschland steht, wird in der Tonspur nicht nur vom *Deutschlandlied*, sondern auch durch die Reportage Zimmermanns unterstützt. Um seine pessimistische Meinung über die Nachkriegszeit zu verdeutlichen, gab Fassbinder dem ganzen Film eine zyklische Struktur. Auch sie spiegelt sich deutlich auf der Tonebene wider.

Literatur

Dennis, David B. (1996) *Beethoven in German Politics, 1870-1989*, New Haven: Yale University Press.

Elsaesser, Thomas (2001) *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin: Bertz.

Fassbinder, Rainer Werner, Michael Töteberg (ed.) (1986) *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Flinn, Caryl (2001) Strategie der Erinnerung. Musik und Geschichte im Neuen Deutschen Film. In *Film und Musik*. Hrsg.v. Regina Schlagnitweit, Schlemmer Gottfried. Wien: Synema Publikationen, S. 39-60.

Flinn, Caryl (2004) *The New German Cinema: Music, History and the matter of Style*. Berkeley: University of California Press.

Hillman Roger (1995), Narrative, Sound, and Film. Fassbinder's The Marriage of Maria Braun. In *Fields of vision. Essays in film studies, visual anthropology and photography*. Hrsg. v. Deveraux Leslie, Hillman Roger. Berkeley: University of California Press, S. 181-195).

Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (ed.) (1974) *Rainer Werner Fassbinder. Reihe Film 2*, München: Carl Hanser Verlag.

Jansen, Peter W., Schütte, Wolfram (ed.) (1992) *Rainer Werner Fassbinder*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

Pott, Sabine (2001) *Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Schmid Marion, Gehr Herbert, Lorenz Juliane (ed.) (1995) *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Henschel Verlag.

Schneider, Norbert Jürgen (1986) *Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. München: Ölschläger.

Tonträger

Raben, Peer (CD und Beilage 1997), *The Music from Rainer Werner Fassbinder Films*, Milan: Sony BMG.

Empfohlene Zitierweise

Ornella Calvano: Zum Einsatz von Musik, Klängen, Tönen und Geräuschen in DIE EHE DER MARIA BRAUN von Rainer Werner Fassbinder und Peer Raben. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 8-20, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p8-20>.

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.

Ich sehe Musik. Bildwelten der Rausch- und Horrorfilme in Electroclips

Patrick Kruse (Kiel)

Abstract

Die Struktur moderner Videoclips ist nicht neu. Schon im 16. Jahrhundert versuchte man mit Instrumenten wie dem *optischen Cembalo* Optisches und Akustisches zu koppeln. Seit über einem halben Jahrhundert versuchen Künstler folglich Bild und Musik zu vereinen. Besonders in den so genannten Konzept-Videos der elektronischen Musik, bei denen Bild und Ton eine Synthese eingehen und die Musik *sichtbar* gemacht wird, steht der Satz „Ich sehe Musik“ Pate für die Übersetzung der Musik in Bilder. Neben dem Verschwinden des Interpreten aus dem elektronischen Musik-Video ist die Inszenierung von Körperlichkeit ein Thema der Electroclips – Körper werden häufig in Rückgriff auf die Bilderwelten des Horror- und Rauschfilms visualisiert: dekonstruiert und deformiert. Dies hängt mit den ideologischen Implikationen der elektronischen Musik zusammen, die sich scheinbar am präzisesten innerhalb dieser Bilderwelten artikulieren lassen. Wie dies geschieht, soll hier anhand von Beispielvideos untersucht werden.

1. Intro

Die Ursprünge der heutigen Videoclips reichen bis ins 16. Jahrhundert und Instrumenten wie der *perspektivischen Laute* oder dem *optischen Cembalo* zurück, mit denen man Optisches und Akustisches koppelte. Damals wie heute galt das künstlerische Interesse also der Visualisierung von Musik. Heute ist das nichts Besonderes mehr: Musikvideos verschiedenster Art laufen 24 Stunden am Tag auf diversen Fernsehkanälen oder sind im Internet auf einschlägigen Seiten wie myspace.com oder youtube.com verfügbar.

Trotz der künstlerischen Möglichkeiten des Mediums liegt der Hauptaspekt von Musikvideos heute in der Vermarktung der Interpreten. Das Prinzip des Sichtbarmachens von Musik, das ihnen zugrunde liegt, wird nur noch selten angewandt. Der Großteil der ausgestrahlten Musikvideos lässt sich daher als Performance-

Video klassifizieren, also als ein Werk, das „den oder die Musiker bei der Ausübung ihres ‚Berufs‘“ (Menge 1990, 191) zeigt. Hier ließe sich der Satz „Ich sehe Musik“ als freie Übersetzung von Musikvideo nur schwerlich anwenden.

Anders ist es bei den sogenannten Konzept-Videos, bei denen Bild und Ton eine Synthese eingehen und die Musik *sichtbar* gemacht wird. Diese Gruppe von Videoclips ist sehr häufig im Bereich der elektronischen Musik zu finden, in der ein Trend weg vom Performance- hin zum Konzept-Video auszumachen ist:

Der Körper scheint sich aus der Performance zurückgezogen zu haben [...]. Welche Erklärungen gibt es dafür? Der Körper als Grab der Seele? Oder ist es der lange gehegte Wunsch des mit seinem Körper unzufriedenen Menschen, ein vollkommenes technisches Wesen zu werden?

Es ist in meinen Augen zuallererst die Unfähigkeit, die Möglichkeiten des neuen Mediums Computer in der Welt der Musik adäquat umzusetzen und zu einer Ausdrucksform zu finden, die menschliche Gefühle so zu artikulieren vermag wie jemand, der auf einer Violine spielt. (Dahlke 2005, 45)

Der von Kurt Dahlke angesprochene *Rückzug des Körpers* darf allerdings nicht als das Fehlen jeglicher Körperlichkeit in Elektroclips gesehen werden, sondern lediglich als Abwesenheit des Star-Körpers, des Interpreten, so wie man ihn aus den Performance-Videos kennt. Körper sind im Elektroclip durchaus zu finden: deformiert, zerstört, kybernetisiert.¹

Doch unabhängig davon, ob Elektroclips von Körpern besiedelt sind oder nicht, ist auszumachen, dass dieser Musikstil seine Musik häufig in Rückgriff auf die Bilderwelten des Horror- und Rauschfilms visualisiert.² Um die Aussage bzw. Ideologie der elektronischen Musik zu verbildlichen, werden daher Konzepte der visuellen Musik und der Synästhesie zur Anwendung gebracht.

2. Augenmusik – Visuelle Musik – Synästhesie

Wie die Überschrift andeutet, geht es um die Verbindung von Bild und Ton, um das Sehen von Tönen, um Verbildlichung: visuelles und akustisches Material gehen eine Koppelung ein, ergänzen sich und erreichen so, was die beiden Ebenen getrennt nicht erreichen würden. Diese synästhetischen Konzepte, die in den modernen Musikvideos aufgegriffen werden, sind nicht neu, sondern reichen weit zurück:

¹ Man denke nur an *MONKEY DRUMMER* (USA 2000, Chris Cunningham), in welchem von dem ursprünglichen Menschen nur die Arme als Teile eines Mensch-Maschine-Hybrids zu sehen sind.

² Zur Ähnlichkeit der Darstellungsformen von Rausch- und Horrorfilmen siehe auch Wulff, Hans J. / Kruse, Patrick (2006): *Andere Zustände - Psychonauten im Kino*. In: Jaspers, Kristina / Unterberger, Wolf (Hrsg.) (2006): *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. S. 107-113.

Der Traum eine Farbmusik für das Auge zu schaffen, die der tonalen Musik für das Ohr entspricht, datiert mindestens bis zu Pythagoras und Aristoteles in die Antike zurück – sicherlich wird man die Videoclips von heute als letzte künstlerische Apotheose dieses Traums ansehen können. (Moritz 1987, 17)

Aus diesem Traum heraus entwickelt man im 16. Jahrhundert Farb-Musik-Maschinen³, die gleichzeitig optische und akustische Reize vereinigen. Im 19. Jahrhundert folgen dann Farborgeln, der Trickfilm⁴ und später die visuelle Musik:

»Visuelle Musik ist eine dynamische Kunstform, in der Visuelles und Musik kombiniert werden, wodurch eine Interaktion zwischen den beiden Bestandteilen stattfindet«, lautet die offizielle Definition der Visual Music Alliance in Californien. Sie wäre auch die ideale Definition für die populären Musik-Videos. (Weibel 1986, S. 35)

Einer der Pioniere dieser Kunstform, der Avantgardist Oskar Fischinger, zog 1936 nach Hollywood um seine Vision eines abendfüllenden Visual Music-Films zu verwirklichen und arbeitete 1939-1941 an Walt Disneys Trickfilm *FANTASIA* (USA 1940, James Algar, Samuel Armstrong) mit. Diese Mitarbeit belegt die fortschreitende Entwicklung des Visual Music-Films und deren Einfluss auf das Hollywood-Kino.

Fischingers Arbeit beeinflusste u.a. die Brüder Whitney, die von der spirituellen Wirkung der Bilder fasziniert waren. Mit ihren psychedelischen Filmen wie *YANTRA* (USA 1957, James Whitney), *LAPIS* (USA 1966, James Whitney) schufen sie einen visuellen Grundstein für spätere Musikvideos:

Die Drogenfarbenträume der 60er Jahre fanden ihre technische Proliferation in den Video-Farbträumen. Die televisive Farbe, das heißt, die Möglichkeit der elektronischen Manipulation nicht nur der Farbfläche wie im Kino, sondern jedes einzelnen Punktes des Bildschirm-Farbfeldes, gehört ja zu den größten ästhetischen Errungenschaften der digitalen Video-Kultur. Die halluzinatorischen Farbveränderungen der Rockvideos sind in ihrer Wirkung Drogenerfahrungen vergleichbar, mit dem Unterschied, daß erstere steuerbar sind. Manche Musik-Videos sind also digitale Drogensimulation. (Weibel 1986, S. 35)

In direkter Beziehung zum Avantgardefilmen und seinen beschriebenen Ausformungen steht auch das Musikvideo. Besonders im Bereich der Konzept-Videos werden Techniken der visuellen Musik wieder aufgegriffen und verarbeitet und erzeugen im Visuellen Bedeutungen, die über die Musik hinausgehen, indem sie Musik und Text bildlich erweiterten bzw. ergänzten. Konzept-Videos – besonders im Bereich der elektronischen Musik - verfolgen das gleiche Ziel wie John Whitney in den 60 Jahren: eine visuelle Kunst zu schaffen, die so aussieht wie Musik klingt (Weibel 1986, S. 35). Das Resultat der Koppelung bzw. Symbiose von Musik und Bild, die in modernen Elektronik-Clips auftritt, scheint am besten mit dem Begriff der

³ Wie z.B. die Perspektivlauten von Giuseppe Arcimboldi.

⁴ Diese Art des Trickfilms wurde auch *direct animation* genannt und ist nicht mit Zeichentrickfilmen zu verwechseln, wie man sie aus dem Kino kennt. Die Künstler arbeiteten direkt mit dem Filmträger, auf den sie ihre Bilder ritzen, malten, klebten usw. Diese Art des Films reichte von erzählenden bis zu hochgradig abstrakten Werken und war aufgrund seiner Produktionsweise ungemein preiswert.

visuellen Musik beschreibbar zu sein. Bild und Musik sind auf einander abgestimmt, von einander abhängig und beeinflussen einander. Es geht im weitesten Sinne nicht um die Bebilderung von Musik, sondern um die *Versinnbildlichung*⁵ von Musik.

Ein Musikvideo, das in direkter Tradition dieser Entwicklung steht, ist *STAR GUITAR* (USA 2002, Michel Gondry) von den Chemical Brothers unter der Regie von Michel Gondry.⁶ Jeder Ton der Instrumente, die man hört, kann man im Video auch visuell in Form von Zügen, Bäumen, Häusern, Menschen etc. erfassen, so wird z.B. die Hihat der Drums in Anordnung und Größe der Schornsteine zu Beginn des Videos visualisiert. Und selbst Änderungen der Melodie schlagen sich in der dargestellten Landschaft nieder. In diesem Video wird Musik sichtbar gemacht und wirkt direkt als konstruierendes Moment der Diegese - ohne Musik kein Bild.

3. Konzeptvideos und elektronische Musik

Während der Primat des Performance-Videos auf dem musikalisch agierenden Interpreten liegt, sei es bei einer Performance auf der Bühne oder im Studio, mit Realitätsbezug, in der Kulisse oder ohne jeglichen Bezugsrahmen (vgl. Menge 1990, 191), konzentrieren sich Konzept-Videos auf etwas anderes. Aber wie lassen sich die Darstellungsformen von Konzeptvideos beschreiben?

Johannes Menge schlägt folgende Einteilung vor:

- narrative Clips: zeigen eine Story mit erkennbarem Handlungsablauf
- situative Clips: zeigen Handlungselemente, die nicht narrativ aufeinander bezogen, sondern segmentartig aneinandergereiht erscheinen
- illustrierende oder illustrative Clips: zeigen Sachverhalte oder im Song behandelte Gefühle anhand von Beispielbildern, die eng an den Songtext angelehnt sind (1990, 195)

Dabei ist es möglich, dass auch in den Konzept-Videos der Interpret dargestellt wird. Allerdings wird er in diesem Fall nicht beim Musizieren gezeigt. Auch sind Mischformen nicht auszuschließen – diese sollen allerdings nicht Thema dieses Beitrags sein.

Wie bei der Performance sind auch die konzeptuellen Darstellungsweisen von den folgenden Faktoren abhängig: vom Musikstil des Videos und von der „Person des Interpreten, die immer auch Repräsentant des von ihr vertretenen Musikstils in einer besonderen individuellen und personenspezifischen Ausprägung ist“ (Menge 1990, 198).

⁵ Versinnbildlichung bezeichnet hier die Transformation der Bedeutung der Musik ins Bildhafte.

⁶ online: <http://video.google.com/videoplay?docid=-6251120876835401587> (Stand 10.09.2008)

Der Musikstil ist eine genrespezifische Ausdrucksform und somit bestimmten Regeln und sozialen und visuellen Codes unterworfen. Verschiedene musikalische Stile unterscheiden sich nicht nur in ihren musikalischen Mitteln, sondern auch in den Ausprägungen einer musikalischen Szene, wie Mode, soziale Räume, Handlungsschemata (Menge 1990, 199) usw. Diese Merkmale schlagen sich auch in der visuellen Umsetzung eines Songs in einem Musikvideo nieder und erklären die bevorzugte Form des Konzept-Videos innerhalb der elektronischen Musik.⁷

In diesem Beitrag sollen die Videos *MONKEY DRUMMER* (USA 2000, Chris Cunningham) und *COME TO DADDY* (USA 1997, Chris Cunningham) vom Elektromusiker Aphex Twin und *SECOND BAD VILBEL* (USA 1995, Chris Cunningham) von der Elektroformation Autechre als Beispiele dieses musikalischen Genres dienen.

Anhand dieser Videos soll auf die Koppelung von Bild und Ton eingegangen werden, genauer: auf die Art und Weise wie Musik – ganz in der Tradition des Avantgardefilms und synästhetischer Konzepte – visualisiert wird. Zudem soll aufgezeigt werden, wie sich Elektroclips in der bildlichen Darstellung der Musik, dem ästhetischen Fundus des Horror- und Rauschfilms bedienen.

4. Musik sehen

Das erste Beispiel bildet das Video *MONKEY DRUMMER*, eine Videoinstallation des Regisseurs Chris Cunningham unter Zusammenarbeit mit dem Musiker Aphex Twin.⁸ Was man hört, ist der Song *MT SAINT MICHEL + SAINT MICHAELS MOUNT*, der 10. Track auf dem Aphex Twin – Album *DRUQKS*. Was man sieht, ist eine mechanisches Affenwesen mit sechs Armen, zwei Beinen, einem Drumstick im Genitalbereich und einem kleinen künstlichen Affenkopf. Diese Auswüchse kontrollieren jeweils einen Teil des im Song benutzten Drumkits, werden aber zusätzlich von rein mechanischen Anbauten unterstützt. Seitlich des Bildausschnitts mit dem mechanischen Affenwesen sind Wellendarstellungen der Ton-Frequenzen zu sehen. Die gezeigten Körperteile gehören dem Drummer Sigtryggur Baldursson der isländischen Band *The Sugarcubes* und sind durch Tricktechnik mit dem mechanischen Gerüst verwachsen.

Mit dieser visuellen Darstellung erschafft Cunningham eine Versinnbildlichung des Sounds:

Nur die phantastische Mechanik eines künstlichen Körpers kann den Klang noch visuell repräsentieren. Denn die hochkomplexe digitale Breakbeat-Architektur der Musik wäre von einem echten Drummer manuell gar nicht reproduzierbar. (Karnik 2005, 85)

⁷ Dies bestätigt auch Michaela Pfadenhauer, die schreibt, dass im Bereich der elektronischen Musik Konzept-Darstellungen, also die Visualisierung eines *Textes*, den Performance-Darstellungen vorgezogen werden (1999, 295).

⁸ online: <http://video.google.com/videoplay?docid=9022313791239280767> (Stand 10.03.2010)

Die Konstruktion des Hybridwesens aus Mensch und Affenmaschine, das einem Horrorfilm entstammen könnte, verweist direkt auf die Konstruiertheit der Musik. Nicht nur, dass das Video die Komplexität der musikalischen Struktur visualisiert, es geht auch auf die Verbindung von Mensch und Maschine ein, die diese Musik erst möglich macht. Die Frequenzwellendarstellungen links und rechts ergänzen das Bild und visualisieren zeitgleich, welche Frequenzen während des Songs real das Ohr des Rezipienten erreichen.

Das Körperbild, das dieses Video inszeniert, ist eng am Körperbild des Horrorfilms gehalten. Cunningham zeigt einen dekonstruierten, transformierten, technologisierten Körper, der einzig der Darstellung der Musik dient. Er tastet damit die Furcht vor der Unversehrtheit des authentischen Körpers an und präsentiert dem Zuschauer sein Ergebnis eines sadistischen Zerstückelungsaktes im Dienste der Musik (vgl. Reiß 1990, 98).

Das zweite Beispiel bildet das Video zum Aphex Twin-Song COME TO DADDY⁹ ebenfalls von Regisseur Chris Cunningham. In diesem Elektroclip liegt wieder eine starke Musik-/Bild-Koppelung vor. Dies wird besonders gegen Ende des Clips deutlich. Es „dominiert ein formalistisches Prinzip, das sich in dem nicht-expressiven Tanz, den Blitzschnitten, der Verflüchtigung einer festschreibbaren Örtlichkeit durch wechselnde Hintergründe und einer perfekten Übereinstimmung zwischen Ton- und Bildrhythmus sowie zwischen den peitschenähnlichen Sounds und den Bildern von geschleuderten Wasserperlen äussert“ (Meteling 2004, online-Quelle). Die Bildebene des Videos ist von technischen Störungen durchzogen, die ihre Entsprechung bzw. ihren Ursprung im schmutzigen und vom Schema abweichenden Beat haben. Es breitet sich eine „zunehmende inhaltliche und formale Zerstörung aus, die Personen, Identitäten und narrative Strukturen am Ende völlig überlagert und verdrängt“ (Meteling 2004).

Diese Überlagerung ist formaler und inhaltlicher Natur - auf beiden Ebenen kommt es zu einer Zersetzung. Alles löst sich auf. Musik und Video bedienen sich der Ästhetik von Horrorfilmen: Das Video zeigt die Geburt einer Kreatur aus dem Formlosen ins Grotteske, den Übergriff des Phantastischen ins Alltägliche, die ihre Entsprechung in den verzerrten und unangenehmen – fast enervierenden - Geräuschketten findet. Begleitet wird diese Szene von einem entrückten Tanz, der Züge des Rauschhaften trägt und in der Auflösung der räumlichen Ordnung der diegetischen Welt durch eine taktgenaue Bild-Montage mündet. Das Ende des Clips ist schließlich als Höhepunkt des Gewaltexzesses der Kinderwesen zu deuten, die alle das Gesicht des Künstlers tragen.

In diesem Beispiel tritt die Versinnbildlichung der Musik durch die Bilder deutlich hervor: Die diegetische Welt und ihre Struktur scheinen direkt aus der Musik geboren worden zu sein. Der kalte, technoide LoFi-Sound der Musik wird durch die Welt der verwitterten Hochhäuser und schmutzigen Hinterhöfe 'verkörpert'. Die dargestellte Welt und Handlung werden zur Metapher auf die Musik. Die Montage der Bilder, die diese

⁹ Online: http://www.youtube.com/watch?v=5Az_7U0-cK0 (Stand 10.03.2010).

Welt strukturieren, orientiert sich am Rhythmus des Beats. Das Video zelebriert einen auditiven Exzess, der in einen visuellen Exzess übersetzt wird. Es agiert nach dem Prinzip der Rausch-Arien, welches auf die emotionale Überwältigung des Rezipienten setzt, um ihn – wie das tanzende Wesen aus dem Fernseher – in einen ekstatischen Zustand zu versetzen. So wird die Distanz zwischen dem Rezipienten und dem Dargestellten zum Zusammenbruch gebracht. Der verzerrte Maschinenlärm, zu dem die Musik geworden ist, und der komplexe – fast schmutzige – Rhythmus der Drums, bewirken eine taktgenaue (De-) Montage der dargestellten Welt, deren Inhalte das verstörende Moment der Musik auf bildlicher Eben noch einmal verdoppeln. Augen und Ohren wird multi-modal ein und dieselbe Botschaft vermittelt: Das hier ist das Ende. Als drittes und letztes Beispiel soll der Clip *SECOND BAD VILBEL* von der Elektroformation Autechre dienen.¹⁰ Regisseur Chris Cunningham arbeitet in dem Video mit der extremen Synchronisation von Bild und Sound.

Cunningham sagt, er sei davon besessen gewesen, die dargestellten Dinge exakt im Rhythmus der Musik zu bewegen. Dazu eignen sich natürlich besonders gut abstrakte Bilder – hier eine Szenerie aus einem saurier-ähnlichen Roboter und skulptural geformtem Industriematerial, die mit Effekten der digitalen Bildbearbeitung verfremdet und an die Rhythmik der Musik angepasst wird: das Bild als *Slave To The Rhythm*.

[...] So gerät das Bild zur Metapher auf die Musik und umgekehrt. Gerade in solchen Momenten wird Cunningham der eigentlichen Bestimmung von Non-Performance-Videos voll gerecht“ (Karnik 2005, 849).

Cunningham nutzt in Video zu *SECOND BAD VILBEL* erneut die Kategorie des Konzept-Videos – er arbeitet mit abstrakten Bildern, um das bildliche Material dem musikalischen anzugleichen, sie zur Deckung zu bringen und so die Musik zu visualisieren. Das abstrakte, technoide Bildmaterial, das sich – wie auch die Musik – über Teile des Videos in Loops strukturiert, entspricht dem experimentellen und repetitiven Duktus der Musik, die ausschließlich durch elektronische Klangerzeuger (z.B. Roland TR-606, Casio SK1 usw.)¹¹ entsteht.

Die farbigen Muster sind an die experimentellen Mandala-Filme der Brüder Whitney und an die Visualisierungs-PlugIns von Programmen wie *Winamp* angelehnt, die mit Gestaltungsmitteln des psychedelischen Films arbeiten wie Farb-Projektionen, Stroboskopeffekten und OP-Art-Mustern (den musterähnliche Wiederholung geometrisch-abstrakter Motive).

Die rasche - das eine Mal stakkatoartige, das andere Mal fließende - Abfolge abstrakter Formen im Zusammenspiel mit einer in ihrer Intensität geradezu infernalischen Farbmixtur läßt sich als Versuch

¹⁰ online <http://www.youtube.com/watch?v=-8ZeEHp0afA> (Stand 10.03.2010).

¹¹ Quelle wikipedia.org unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Autechre> (Stand 10.03.2010).

interpretieren, halluzinogene *Rauschzustände* zu visualisieren, die durch die Zufuhr illegaler Drogen hervorgerufen werden können (Pfadenhauer 1999, 296).

Diese Art der Visualisierung scheint der Versuch zu sein, Befindlichkeiten der Anhängerschaft dieses Musikstils zum Ausdruck zu bringen.

5. Outro

Die Liste von Videos, die mit Darstellungsformen des Horror- und Rauschfilmes arbeiten, um die jeweilige Musik zu visualisieren ist leicht weiterzuführen, so sind z.B. die Videos *AFRIKA SHOX* (USA 1999, Chris Cunningham) von Leftfield und Afrika Bambaataa, *SMACK MY BITCH UP* (USA 1997, Jonas Åkerlund) von The Prodigy, *COME ON MY SELECTOR* (USA 1998, Chris Cunningham) von Squarepusher, *4 TON MANTIS* (FR 2000, Floria Sigismondi) von Amon Tobin uvm. zu nennen. Sie alle sind Konzept-Videos, die im narrativen, situativen oder illustrativen Kontext Musik zur visuellen Darstellung bringen, indem sie wirbelnde Farben, dekonstruierte, verzerrte und verformte Objekte und Räume, bildliche Darstellungen von Gewalt, Sex und Tod zeigen - sich also der Ikonographie des Horror- und Rauschfilmes bedienen.

Die untersuchten Beispielvideos aus dem Bereich der elektronischen Musik nehmen das Erbe der Farb-Musik-Maschinen und der Visual Music wieder auf und machen die gehörte Musik sichtbar. Das auffällige Fehlen des Interpreten, der Umgang mit dem Körper und dessen Inszenierung in Bilderwelten des Horrorfilms scheint hierbei besonders auffällig und stellt die Frage nach dem Umgang mit dem Konzept der Identität innerhalb dieses Musikgenres in den Raum.¹²

Auch die Verwendung synästhetischer Konzepte, hervorgerufen durch die extreme Koppelung von Bild und Ton, die sich nicht auf den Rhythmus der Montage beschränkt, sondern auf die syntaktische und semantische Ebene auszuweiten ist, und die damit einhergehende Nähe zum psychedelischen Film und dessen rezeptionstheoretischen Ansätzen, scheinen ein fruchtbarer Boden für weitere Analysen zu sein.

¹² So tauchen Musiker wie die beiden Mitglieder des Elektro-Duos *Air* nie in ihren Musikvideos auf und der Musiker und Autor *Peter Licht* lässt auf jedem Foto sein Gesicht unkenntlich machen und tritt bei Konzerten mit Papiertüte auf dem Kopf auf.

6. Literatur

- Dahlke, Kurt (2005) Die Rehabilitierung des Körpers in der elektronischen Musik. In: *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Hrsg. v. club transmediale und Meike Jansen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 45-51.
- Karnik, Olaf (2005) Cunningham & Co. Körperinszenierungen in Elektronikclips. In: *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Hrsg. v. club transmediale und Meike Jansen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 76-99.
- Menge, Johannes (1990) Videoclips: Ein Klassifikationsmodell. In: *2. Film- und Fernseh-wissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89*. Hrsg. v. Hans J. Wulff und Karl-Dietmar Möller. In Zusammenarbeit mit Norbert Grob und Karl Prümm. Münster: MakS Publikationen, S. 189-200.
- Meteling, Arno (2004) Die Geburt des urbanen Grauens aus dem Musikfernsehen. In: F.LM – Texte zum Film. Nr. 5. online: http://www.fl-m.de/ausgaben/nr_5/meteling_cunningham.html
- Moritz, William (1987) Der Traum von der Farbmusik. In: *Clip, Klapp, Bum: von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Hrsg. v. Veruschka Bódy und Peter Weibel. Köln: DuMont, S. 17-53.
- Pfadenhauer, Michaela (1999) Tanz in den Ruinen. Members of Maydays *Sonic Empire*. In: *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Hrsg. v. Klaus Neumann-Braun. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 294-306.
- Reß, Elmar (1990) Die Faszination Jugendlicher am Grauen, dargestellt am Beispiel von Horror-Videos. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- Weibel, Peter (1986) Von Vaudeville zu Videoville. In: *Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip*. Hrsg. v. Gábor Bódy und Veruschka Bódy. Köln: DuMont, S. 24-41.
- Wulff, Hans J./Kruse, Patrick (2006) Andere Zustände - Psychonauten im Kino. In: *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Hrsg. V. Kristina Jaspers und Wolf Unterberger. Berlin: Bertz+Fischer, S. 107-113.

Empfohlene Zitierweise

Patrick Kruse: Ich sehe Musik. Bildwelten der Rausch- und Horrorfilme in Elektroclips. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 21-29, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p21-29>.

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.

BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttmann).

**Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen
Rekonstruktionsversuch.**

Björn Rückert & Claudia Bullerjahn (Gießen)

Die landläufige Meinung über Meisels Komposition zu *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* diskreditiert die Musik vorrangig als illustrativ, die Bildinhalte allein verdoppelnd, klischeehaft und deswegen künstlerisch als nicht sonderlich wertvoll. Diese Einstufung trifft, so pauschal und plakativ wie beispielsweise bei Helga de la Motte-Haber und Hans Emons (1980, 60f) sowie Werner Sudendorf (1984, 20ff) deklariert, nicht zu. Die Intentionen des Künstlerduos Meisel und Ruttmann in den zwanziger Jahren, einer Zeit der Umbrüche, wurden dabei ebenso wenig berücksichtigt wie eine orchestrale Umsetzung der Musik. Den Autoren der diffamierenden Schriften lag ausschließlich die überlieferte Piano-Direktionsstimme mit den darin enthaltenen Synchronangaben vor, welche eine Besprechung der Filmmusik lediglich auf rein theoretischer Basis ermöglichte. Eine Rekonstruktion der Orchesterfassung auf der Grundlage dieses erweiterten Klavierauszuges wurde erstmals 1987 von Mark-Andreas Schlingensiepen unternommen, so dass sich alle vorherigen Aussagen zur Musik alleine auf das wesentlich reduzierte Abbild der Orchesterfassung beziehen konnten. Der künstlerische Kontext von Regisseur und Komponist, die zeithistorische Einordnung von Inhalten und Machart, die Vielfalt der Instrumentierung, die Synchronisationssituation zwischen Film und Musik in der Live-Aufführung sowie die möglicherweise rezipientenorientierten Ansätze Ruttmanns und Meisels blieben außen vor. All diese Sachverhalte spielen jedoch im Rahmen der Filmmusikanalyse und hinsichtlich der Interdependenz von Film und Musik bei *BERLIN* eine bedeutende Rolle, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Untersuchungsgegenstand

Der dokumentarische Stummfilm *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*, der unter der Regie von Walter Ruttmann (1887-1941) entstand, wurde am 23. September 1927 im Taentzien-Palast Berlin mit der Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel (1894-1930) uraufgeführt. Heute ist lediglich ein 139-seitiger Klavierauszug der Komposition überliefert, der, ähnlich einem Particell, eine über die gewöhnliche

Klaviernotation hinausgehende zusätzliche Stimme umfasst. Darüber werden sowohl das harmonische und melodische Material ergänzt als auch wertvolle Hinweise zu Instrumentierung, Motivik und Bildbezug gegeben. Der Analyse lag die am 30. September 2007 auf Arte ausgestrahlte Aufzeichnung der Aufführung vom 24. September 2007 im Friedrichstadtpalast Berlin zugrunde, die anlässlich des 80-jährigen Jubiläums des BERLIN-Films stattgefunden hatte. Unter der Leitung von Dirigent Frank Strobel führte dort das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin die Orchestrierung der Piano-Direktion (nachfolgend PD genannt) des Mainzer Komponisten Bernd Thewes zum Film auf. Der Erstautor der vorliegenden Arbeit war als Assistent des Dirigenten Frank Strobel bei Proben, Studioaufnahmen und der Premiere in Berlin anwesend und stand darüber hinaus in ständigem Kontakt mit dem Komponisten Bernd Thewes.

Künstlerischer Kontext von Regisseur und Komponist

Mit dem Namen Walter Ruttmann verbinden sich in erster Linie abstrakte Filme Anfang der 1920er Jahre. Der ambitionierte Maler aus Frankfurt am Main gilt mit seiner OPUS-Film-Reihe I bis IV für viele Autoren neben Viking Eggeling und Hans Richter als Begründer dieses Genres (vgl. Goergen 1995, 11; la Motte-Haber/Emons 1980, 45). Klare geometrische Formen gehen dabei in rhythmischen Bewegungen ineinander über, lösen einander ab und fusionieren zu größeren Einheiten. Die optischen Kontraste von hell und dunkel, schneller und langsamer Bewegung sowie natürlich gewachsener und technisch produzierter Physiognomie der Formen stehen dabei im Vordergrund (z.B. LICHTSPIEL OPUS I-IV) und bilden eine visuelle Musik, bei der optische Formen ähnlich musikalischen Motiven fortwährend variiert, entwickelt und miteinander kontrastiert werden. Bei diesen Experimenten orientierte sich Ruttmann maßgeblich an bekannten filmästhetischen Konzepten der Zeit (z.B. Hermann Häfker, Béla Balázs, Dziga Vertov und Sergej Eisenstein). Mit zahlreichen Arbeiten für die Werbeindustrie und die Mitarbeit an Lotte Reinigers Scherenschnittfilm DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (D 1926) sowie an dem Falkentraum in Fritz Langs DIE NIBELUNGEN (D 1924), sicherte er sich seinen Lebensunterhalt (vgl. Goergen 1989, 23f).

Edmund Meisel engagierte sich stark an Erwin Piscators proletarischem Theater am Nollendorfplatz in Berlin. In propagandistischem Sinne agierte er dort für die kommunistische Partei, wobei unklar bleibt, ob Meisel selbst Mitglied war. Er partizipierte an der Verwirklichung der „Idee kollektiver Kunstproduktion“ (Sudendorf 1984, 11) und profitierte von der umfangreichen künstlerischen Infrastruktur. Der Wandel des Programms der Piscatorbühne während der 1920er Jahre, von der rebellisch politisch-proletarischen Revue zum dokumentarischen Drama (vgl. Kothes 1977, 122ff), spiegelt sich in Meisels musikalischer Entwicklung wider. Sein musikalischer Gestus entwickelte sich vom affirmativ besetzten Kampflied zu Geräuschstudien, die Atmosphäre und Zeitgeist vermittelten. In diesem Zusammenhang ist vermutlich auch die Entwicklung seiner Geräuschmaschine vorangeschritten, mit deren Hilfe verschiedene Umweltgeräusche im Gegensatz zu einem traditionellen Instrumentarium relativ naturalistisch reproduziert werden konnten. 1926 erfolgte dann

die erste Zusammenarbeit mit dem russischen Regisseur Sergej Eisenstein bei dessen Propagandafilm *BRONENOSSEZ POTJOMKIN* (*PANZERKREUZER POTESKIN*, UdSSR 1925). Die geräuschhafte und rhythmisch an Bewegungen orientierte Komposition, die er ein Jahr nach der offiziellen russischen Uraufführung für die Berlin-Premiere schrieb, bescherte Meisel einen überdurchschnittlichen Erfolg und dem Film eine vollkommen neue Durchschlagskraft.

1928 widmete er sich dann der Aufzeichnung so genannter Geräuschkassetten (erschieden bei der *Deutschen Grammophon*), die ursprünglich für Eisensteins Film *OKTJABR'* (*OKTOBER*, UdSSR 1928) gedacht waren. Die Musikalisierung von Alltagsgeräuschen, zum Beispiel der Rhythmus eines Zuges bis zur Notbremse, die Ankunft und Abfahrt eines Zuges, Bahnhofsgläusche, Maschinengläusche, Schlachtmusik sowie rhythmische Studien und Chormusiken standen dabei im Vordergrund (vgl. Zielesch 1928/1984, 62).

Meisels rege Aktivitäten im Umfeld von Piscator und Eisenstein belegen, dass er zwischen 1926 und 1930 nahezu ausschließlich im sozialistischen, kommunistischen Lager tätig war – seine Kompositionen mussten daher grundsätzlich einem programmatischen Anspruch gerecht werden. Betrachtet man nun die zwei recht gegensätzlichen Personen Ruttman und Meisel, so erkennt man hinsichtlich des *BERLIN*-Films, dass sie stellenweise divergierende künstlerische Intentionen verfolgten. Während Regisseur Ruttman eine Anwendung seiner abstrakten künstlerischen Errungenschaften auf gegenständliche Inhalte beabsichtigte, ist zu vermuten, dass Komponist Meisel mit der Dokumentation aktueller, zeit- und gesellschaftskritischer Szenen aus dem Berlin der zwanziger Jahre dem Ziel der Gewinnung der Massen für die kommunistische Partei näher kommen wollte. Inwieweit eine Fortsetzung seiner politischen Inszenierungsabsichten über musikalische Inhalte transportiert werden konnte, wurde an anderer Stelle (Rückert 2008) ausgiebig besprochen und soll im vorliegenden Artikel anhand einiger weniger Beispiele herausgestellt werden. Eine grundlegende Basis fanden die zwei Künstschaflenden in der gemeinsamen Faszination für den Rhythmus. Die Relevanz dieses Aspekts für den Komponisten wird in einem Vorwort des Klavierauszugs „An die Herren Kapellmeister!“ deutlich, in dem er konstatiert, dass er

zu diesem abstrakten Film ‚Berlin, die Sinfonie der Großstadt‘ die einzige Möglichkeit seiner Lautbarmachung: eine rhythmische Komposition, die dem Film das durchgehende akustische Tempo gibt, geschrieben

habe. Und er bittet darum,

diese Musik zunächst rhythmisch aufzufassen, nicht starke Klangwirkungen zu geben, sondern Farbe, d.h. wo sonst *mf*, hier nur *pp* und wo sonst *f*, hier nur *p* in der Klangstärke, allerdings unbeschadet der erforderlichen starken Intensität des Tones. Eigentliche F-Höhepunkte dürfen nur mit dem Bild-Höhepunkt kommen, jedes lyrische Portamento ist zu vermeiden, nur Rhythmus, Rhythmus! (Meisel [1927], 2).

Zeithistorische Einordnung von Inhalten und Machart

Die Metropole Berlin, eine moderne kapitalistische Großstadt krasser sozialer Gegensätze, die 1920 bereits über vier Millionen Einwohner verzeichnete, wird in Ruttmanns *BERLIN*-Film zur Protagonistin. An ihr wird exemplarisch eine gesellschaftliche Entwicklung in den 'Goldenen Zwanzigern' aufgezeigt. Obwohl seit Ende der Inflation 1923 eine allgemeine Prosperität einsetzte, moderne Produktionstechniken, Massenmedien, Massenkonsumartikel und Freizeitkultur florierten, musste dennoch eine Arbeitslosigkeit von etwa zehn Prozent verzeichnet werden. Das daraus resultierende ambivalente Erscheinungsbild der Großstadt wurde zum maßgeblichen Bestandteil des Films. Über eine kontrastierende Schnittbeziehungsweise Montagetechnik wird der Dualismus von arm und reich verdeutlicht. Das Berlin der 1920er Jahre stand nicht nur Modell, sondern sollte in dokumentarischem Sinne als reales Abbild wiedergegeben werden. Ruttmann kann somit vorgeworfen werden, dass er zwar keine explizite Kritik am Kapitalismus und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Widersprüchen äußerte, jedoch ein sozialistisches Ideal verfolgte, indem er sich mit seinem Konzept an eine breite Öffentlichkeit wandte und damit den Versuch unternahm, sie für die gesellschaftlich existierenden Kontraste zu sensibilisieren.

Insofern gilt *BERLIN* als ein „Querschnittfilm“, als eine Filmform, bei der die Montage der Szenen im Sinne der Neuen Sachlichkeit nicht nach ihren Inhalten, sondern nach ihren formalen Ähnlichkeiten und ihrem Kontrast vorgenommen wird (vgl. Korte 1991, 75ff). Die Kritik Kracaers, dass in dem Film eine einseitige Berücksichtigung formaler Beziehungen zwischen den benutzten Bildern gegenüber den tatsächlichen Bedürfnissen der Menschen vorherrsche, zielt genau auf diesen Sachverhalt ab (vgl. Kracauer 1927, zit. n. Goergen 1989, 118; Kracauer 1984, 195).

Zur „sinfonischen Begleitmusik“

Meisels Komposition ist insgesamt in fünf Akte gegliedert, wobei dem ersten Akt ein elf-taktiges Vorspiel vorangestellt ist, das den Vorspann des Films begleitet. Ein enges Verhältnis von Bild und Ton scheint in Hinblick auf die ästhetische Konzeption des visuellen Materials unumgänglich. Als maßgeblich strukturierendes Prinzip wird beiderseits die Bewegung vor der Kamera aufgefasst. Diesbezüglich dürfe Meisels Auffassung nach

Filmmusik [...] nur die farbige, rhythmische Unterlage, also Illustration des Bildes sein unter gleichzeitiger Entwicklung der fortschreitenden Handlung durch Weiterführung der entsprechenden Themen. (Meisel 1928/1984, 70)

Die Verwendung des Begriffs „Illustration“ erfolgt im Zusammenhang mit Filmmusik unter Berücksichtigung der Chronologie der einzelnen Entstehungsprozesse des Mediums Film an sich. Filmmusik wird schließlich als Filmmusik bezeichnet, weil sie einerseits auditive Ergänzung, andererseits integrativer Bestandteil des spezifischen, visuellen Mediums Stummfilm ist. In diesem Konglomerat kommen den einzelnen Elementen bestimmte Funktionen zu, die ausschließlich dem Kunstwerk Film in seiner Gesamtheit zugute kommen sollten. So kann Filmmusik sowohl im Ausdruck und Inhalt entgegengesetzt (kontrapunktierend) als auch den Ausdruck und Inhalt nur wiederholend (paraphrasierend) bzw. verstärkend (polarisierend), jedoch immer retroaktiv zum bewegten Bild eingesetzt werden.

Für Ruttmanns dokumentarisches Experiment *BERLIN* verfolgte Meisel daher ein ästhetisches Konzept, welches dem filmischen entsprach. Seine kompositorische Herangehensweise erinnert dabei im weitesten Sinne an den Terminus *Akusmatik*, der der elektroakustischen Musik entlehnt ist. Der Begriff Akusmatik geht vor allem auf Pierre Schaeffer zurück und meint die Loslösung der Klangerscheinungen von ihren Produktionsquellen, wobei Schaeffer die Klangerscheinungen in ein System einordnete (vgl. Schaeffer 1966, 429ff). Häufig dient Akusmatik der Suggestion von Klanglandschaften bei gleichzeitiger Trennung des Akustischen vom Visuellen, was idealer Weise durch im Studio vorproduzierte Lautsprechermusik verkörpert wird. Heutzutage wird häufig ein Wechselspiel zwischen der Erkennbarkeit von Alltagsklängen und einer kontextfreien musikalischen Klanglichkeit angestrebt, um das Assoziationsbedürfnis des Zuhörers zu befriedigen, jedoch gibt es auch Puristen, die den visuellen Verweis ausgeschlossen wissen wollen (vgl. Dack 2002; Ungeheuer 2002, 200-203). In Bezug auf Meisels Komposition kann das geräuschhafte Imitieren visueller Vorgänge, das wegen der realistischen Anleihen an eine deskriptive Filmmusik-Technik erinnert, mit Akusmatik in Verbindung gebracht werden. Die in der Realität tatsächlich vorhandenen Geräusche werden mit dem Orchesterapparat in abstrahierender Art und Weise reproduziert.

Ich lauschte Stunden um Stunden in den Großstadtlärm hinein, notierte mir die Tempi der Geräusche, das Klingeln der Straßenbahnen, das Hupen der Autos, den Rhythmus nächtlicher Schienenarbeit. Aber am schönsten ist es in den Fabriken. Man müsste einen Maschinenfilm drehen (Meisel, zit. n. Zielesch 1928/1984, 62).

Dies geht bei *BERLIN* so weit, dass Sudendorf sogar von einer „Vorwegnahme des Tonfilms“ spricht. Die Musik „sollte [...] nicht nur in formaler Hinsicht dem Film adäquat sein, sondern die Filmmusik als eine dem Film gleichwertige Wirkungsebene qualifizieren“ (Sudendorf 1984, 21).

Dieses Vorhaben wird gleich zu Beginn des Films durch den Einsatz von Ferntrompeten, die zur Premiere im Zuschauerraum positioniert waren, umgesetzt. Anhand einer Aussage Meisels kann das dem zugrunde liegende Konzept belegt werden: „Für die Momente, in denen der Totalitätseindruck unbedingt erforderlich ist, werden Teile des Orchesters in den Zuschauerraum postiert.“ (Meisel, zit. n. Goergen 1989, 116) Auch

wenn Meisel hier von ganzen Teilen des Orchesters spricht, sind der Piano-Direktion nur die im Theater verteilten Trompeten zu entnehmen (PD S.12/T.4). Poldi Schmidt (1927) von der überregionalen Film-Fachzeitschrift Lichtbild-Bühne verweist darüber hinaus in einer zeitgenössischen Rezension der Premiere auf „die Placierung [sic!] des Jazzensembles [und] die des Vierteltonklaviers abseits vom Orchester, so daß dieses die Rolle eines Begleitkörpers auch räumlich übernehmen konnte.“ Das Publikum sollte aufgrund des daraus resultierenden „Totalitätseindrucks“ einen wahrhafteren Wirklichkeitseindruck erfahren. Die Geräusche der Großstadt sollten in ihrer Allgegenwart adäquat auf den Kinoraum übertragen werden. Meisels orchestrale Geräuschnachahmung unterstützt damit die Parallel-Dimensionalität von Film und Musik, indem sie Lokomotiven und Verkehrsszenen, den Start eines Flugzeugs oder Achterbahnfahrten akustisch ergänzt. Ohne die Verwendung seiner in der Fertigstellung befindlichen Geräuschmaschine griff er auf das gewöhnliche Instrumentarium eines zur Premiere „75 Musiker“ (Erdmann 1927, 32) umfassenden Sinfonieorchesters zurück. Eine tatsächlich naturalistische Illustration des filmischen Bildes kann daher nicht erfolgt sein. Die Vermutung von Sudendorf, dass gerade dieser Effekt in der Komposition unweigerlich in eine „Theatralisierung des Kinoraumes [münden musste], in dem der Film nicht mehr die Hauptsache war“ (Sudendorf 1984, 21), sollte hinsichtlich der falschen Annahme zur Verwendung der Geräuschmaschine und unter Berücksichtigung des ästhetischen Konzepts eines Gesamtkunstwerks mit Bedacht betrachtet werden.

Zahlreiche Instrumentierungshinweise im Klavierauszug geben einen umfangreichen Überblick über das von Meisel gewünschte Instrumentarium. So werden beispielsweise Gruppierungen nach Klangfarben in Holzbläser-, Blechbläser- und Streichersätze vorgenommen und unterschiedliche Körperschall-Effektgeräte wie Amboss und Donnerblech gefordert. Als offensichtliches Charakteristikum geht die Integration von Vierteltonelementen aus der Piano-Direktion hervor. Bei der Anfang des 20. Jahrhunderts noch recht jungen Kompositionstechnik, die sich der Mikrotonalität bedient, wird die Oktave in 24 gleiche Abschnitte eingeteilt. Die dabei entstehenden Intervalle sind jeweils nur halb so groß wie temperierte Halbtöne und unweigerlich der abendländischen Hörgewohnheit konträr. Allgemeine Anwendung findet die mikrotonale Erweiterung in zweierlei Art und Weise, indem „die Einführung der Viertelöne [entweder] zur klanglichen Bereicherung [oder einer] Vermehrung der Leiter- und Melodiemöglichkeiten“ (Dahlhaus/Eggebrecht 1998, Bd. 4, 304) dienen. Laut Joachim Stange-Elbe (1994) hat sich die Vierteltonmusik in abendländischen Sphären selbst bis heute nicht durchsetzen können, „ein untrügliches Zeichen dafür, wie sehr auch die zeitgenössische Musik in den Prinzipien der (temperierten) Tonhöhenorganisation verwachsen ist.“ Umso erstaunlicher und experimenteller erscheint diesbezüglich Meisels Komposition, die an zahlreichen Stellen im Klavierauszug Vierteltoninstrumente (Viertelton Harmonium PD S. 78/T. 12, S. 82/T. 4, S. 107/T. 1) respektive Vierteltonmusik-Passagen (PD S. 78/T. 1, S. 130/T. 6) explizit mit entsprechenden schriftlichen Verweisen benennt. Interessanterweise wird jedoch an keiner dieser Stellen Vierteltonmusik ausnotiert. Er versuchte eher einen vergleichbaren, der vertikalen Klangverdichtung zugute kommenden Effekt über eine um einen Viertelton verschobene Intonation bei dem Violin-Solo (PD S. 83/T. 8) oder über die Interpretationsangabe „verschwommen“ im Zusammenhang mit dem Harmonium (PD S. 79/T. 5f) zu

erzielen. Es kristallisiert sich rasch heraus, dass es Meisel ausschließlich um eine klangliche Bereicherung des musikalischen Materials gehen musste. Er verwendet die befremdlich klingenden Elemente an ausgewählten Stellen in der Musik und in direkter bildlicher Entsprechung im Sinne von Erdmanns „Incidenzmusik“ (Siebert 1990, 125ff). So hört man Vierteltonmusik etwa im vierten Akt, wenn die sozialen Unterschiede beim Mittagessen zu Tage treten und elegante Restaurants neben Würstchenbuden und den im Abfall nach Essen Suchenden (PD S. 78/T. 1ff) visualisiert werden. Bei der um einen Viertelton „daneben greifenden“ Violine (PD S. 83/T. 8) sind im Film Musikanten in einem Berliner Hinterhof zu sehen. Möglicherweise sollte hier eine fehlerhaft intonierte und dadurch dilettantisch wirkende Spielweise akustisch authentifiziert werden.

Letztendlich sollte ein symbiotisches Gesamtkunstwerk entstehen. Die Musik soll laut Meisel keine

gleichgültige und dem Filmwerk sehr nachgeordnete Angelegenheit bleiben[, sondern] untrennbar Teil des Ganzen werden. Das Ideal wäre es, zu jeder Filmkopie, die hinausgesandt wird, auch die Musik gleich mitzuliefern (Meisel, zit. n. Zielesch 1928/1984, 62).

Insgesamt kann vermutet werden, dass Meisel eine Rezipientenbindung über populäre Musikidiome und klischeehaft eingesetzte „Neue Musik“ beabsichtigte. Populäre Aspekte werden in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts beispielsweise über Märsche offensichtlich, die im Film Soldaten im Gleichschritt sowie marschierende Arbeiter und Kinder begleiten. Szenen der Ruhe und Besinnung werden hingegen mit einer religiös besetzten Musikform, dem Choral, unterlegt. Zu Unterhaltungsszenarien des Nachts erklingen häufig zeitgenössische Modetänze, während die Darstellung von sozialem Elend und einem befremdlichen Berlin durch den Einsatz von Vierteltonmusik repräsentiert wird. Durch vertraute Musikstile und -formen bietet Meisel dem damaligen Filmpublikum über die visuelle Ebene hinaus Anknüpfungs- und Identifikationsmomente. Hierbei steigern klischeehafte Stilkopien, zum Beispiel von zeitgenössischer Schlagermusik, den Eindruck des Authentischen (PD S. 118f/T. 8ff).

Zum Aspekt der Neuen Sachlichkeit in Meisels Komposition

Sowohl gesellschaftliche als auch wirtschaftliche und politische Umbrüche bedingen die „Einführung des Begriffs der ‚Neuen Sachlichkeit‘ durch Hartlaub in den frühen zwanziger Jahren als ‚Querschnitt durch das [...] Kunstwollen der ‚Nachexpressionisten‘“ (Grosch 1999, 15). Ein erster Bezug zu Ruttmanns Film wird über die konzeptionelle Herangehensweise an das Werk an sich sinnfällig, über die filmische Darstellung eines Querschnitts der Berliner Welt. BERLIN, so Helmut Korte (1991, 85), verkörpere eine „(unmenschliche) formale Strenge“, die auf einer „betont sachlich registrierenden Neutralität stehen“ bleibe. Daher gelte das Werk auch als „Prototyp der Querschnittsfilm – zu Recht als einer der reinsten Vertreter der Neuen

Sachlichkeit im Film“. Ruttmann verfolgte ein stringentes Prinzip: Der vielfältige Charakter Berlins sollte durch „das Unerbittliche seiner Ehrlichkeit: seine unbestechliche Objektivität“ (Ruttmann, zit. n. Goergen 1989, 80) filmisch realisiert werden. Meisel ergänzte eine gleichwertige akustische Ebene: Über eine extreme musikalische Rhythmisierung maschineller filmischer Passagen, die Geräuschnachahmung mittels erweiterter Instrumentierung (Amboss, Autohupe, Zinnblech), das Forcieren einer bis dato unerreichten Synchronität (während der Orchesterproben setzt Meisel das Blumsche Musikchronometer ein) und das Erzielen eines Totalitätseindrucks beim Rezipienten (bei der Premiere waren Trompeter, Jazzband und Vierteltoninstrumente im Zuschauerraum positioniert), entstand ein realitätsnaher Eindruck, der bereits den Tonfilm erahnen ließ. Diese Aspekte charakterisieren eine Musik mit ausgeprägt funktionalem Erscheinungsbild, die das Gesamtkunstwerk BERLIN in symbiotischem Verhältnis komplettiert.

Die voranschreitende Popularisierung der Kunst spielte in den 1920er Jahren eine entscheidende Rolle. Kommunikative Fähigkeiten eines Werkes traten gegenüber den stilistischen Kriterien zunehmend in den Vordergrund. Bärbel Schrader und Jürgen Schebera (1987, 149) erkennen den sachlichen Charakter in den Künsten als ein Resultat

der stürmischen technischen Entwicklung, der immer stärkeren Urbanisierung des Lebens[, die] die bisherigen Ausdrucksmittel der Kunst mit neuen Materialien und Techniken aus der materiellen Produktion zu verbinden

suchten. Bei BERLIN zeichnet sich dies dadurch ab, dass die reale materielle Produktion selbst Gegenstand des Films ist und in reziprokem Prozess auf die formalen und zeitlichen Strukturen, die Ausdrucksmittel des Mediums Film Einfluss nehmen. In musikalischem Zusammenhang nutzte Meisel im Sinne der Neuen Sachlichkeit das gleichlaufende, rhythmische Pochen der Maschinen als Grundlage für ostinate Musik. Über das Anklingen verschiedener Jazzelemente im fünften Akt des Films beschreibt er darüber hinaus einen Zeitgeist, der nur dem urbanisierten Leben entsprungen sein konnte. Damit greift auch Meisel

ausschließlich und für den Rezipienten erkennbar auf vorhandene Stile [zu] – ein Zugriff, der die semantische Besetzung jener Stile mittransportiert und Musik somit in breitere kulturelle Zusammenhänge hineinträgt. (Grosch 1999, 17)

Eine umfassende Betrachtung der technischen und soziologischen Rahmenbedingen scheint hier unumgänglich und führt auch Nils Grosch hinsichtlich der Untersuchung wesentlicher musikimmanenter Eigenschaften in der Musik der Neuen Sachlichkeit zu folgendem Ergebnis:

Ein Begriffsverständnis der ‚Sachlichkeit‘ als eine von Expressivität, Gefühl und Ornament befreite Musiksprache, Nüchternheit im Tonfall und auf Funktionalität bedachte ‚Objektivität‘, die den Terminus von

seiner Bedeutung im wirtschaftlichen und politischen Leben der Weimarer Republik trennt, übersieht, daß solche Kriterien kein explizites Spezifikum der Zeit seit der Erfindung des Begriffs Neue Sachlichkeit darstellen können (Grosch 1999, 16).

Die Stilistik der Musik der Neuen Sachlichkeit ist somit nicht in einem sachlich und objektiv konzipierten musikalischen Material zu suchen, sondern in dem kommunikativen Aspekt eines Kunstwerks. Der Komponist bezieht dann beispielsweise „die rapide Technisierung des Lebens, die wachsende Vergesellschaftung der Produktion“ (Schrader/Schebera 1987, 161) in seinen künstlerischen Habitus mit ein. Auf musikalisch formaler Ebene macht daher das Herausstellen unmittelbarer Neuerungen im Zusammenhang mit dem Stil der Neuen Sachlichkeit nur im gesellschaftlichen Kontext Sinn. Der betreffende Komponist muss sich dafür unumgänglich mit den Möglichkeiten der Massenkommunikation auseinandersetzen, um eine kommunikative Handhabe zu besitzen.

Parallelen zu Meisel sind offensichtlich und werden anhand von Rhythmisierung und Einfachheit der Musik augenscheinlich, die sich laut Max Butting äquivalent zu den menschlichen Alltags- und Lebenserfahrungen äußern:.

Der Rhythmus jeder Maschinen, jedes Verkehrsmittels, jedes Tanzes und Sportes drängt sich in Ton, Geräusch und Bewegung so stark auf, daß rhythmisches Empfinden uns selbstverständlich geworden ist, und zwar so restlos, daß wir uns dessen gar nicht mehr bewußt sind (zit. n. Grosch 1999, 7).

Die Koexistenz von Bewegung beziehungsweise Rhythmus und kommunikativem Moment im Sinne eines mitteilenden Mediums, ist auch elementarer Bestandteil der Kinematografie an sich. Bei BERLIN tritt sowohl in der Musik als auch im Film das einzig zu benennende Stilkriterium der Neuen Sachlichkeit zu Tage: „der kunstvolle Umgang mit Signalen oder auch konkreten Themen, die nicht mehr für das Werk sondern für einen öffentlichen kulturellen Diskurs eintreten.“ (Grosch 1999, 18) Ruttman verfolgte mit der künstlerischen Gestaltung der „Unmittelbarkeit des Ausdrucks“ (zit. n. Goergen 1989, 79) eine ästhetische Linie, die sich in der Argumentation der Neuen Sachlichkeit wieder findet. Ferner distanzierte er sich von einer überhöhten Anschauung des Films an sich, der „nicht nur eine künstlerische, sondern vor allem eine menschlich-soziale Angelegenheit“ (Ruttman, zit. n. Goergen 1989, 82) sei. Laut Grosch (1999, 7f) ist

niemals ein bestimmter ‚sachlicher Stil‘ für die Musik der Neuen Sachlichkeit charakteristisch [geworden], ihre Bezugspunkte blieben die massenrezeptive Ästhetik und die Forderung der Öffnung ‚moderner‘ Musik für ein ‚modernes‘ Publikum.

Meisels Versuch, eine außermusikalische Realität unter Zuhilfenahme moderner Kompositionsmethoden abzubilden, stellt auch den zentralen Gesichtspunkt der Musik der Neuen Sachlichkeit dar. So fungiert

beispielsweise mechanische Musik als ein „Synonym für Musik in den technischen Medien“ (Grosch 1999, 10), und

Unterhaltungs- und vor allem Gebrauchsmusik ist mithin im ästhetischen Denken der Neuen Sachlichkeit primär rezeptionssoziologisch und nur sekundär aus strukturell-innermusikalischen Gegebenheiten zu verstehen (ebd., 8).

Überträgt man dieses ästhetische Konzept auf die Komposition Meisels zu BERLIN, so müssen unweigerlich rezeptive und soziologische Gesichtspunkte in die Analyse miteinbezogen werden, da die kommunikativen Fähigkeiten der Werke der Neuen Sachlichkeit über ihren stilistischen Kriterien stehen.

Zur musikalischen Bedeutung des Begriffs „Sinfonie“ im Titel

Die Bedeutung des Wortes „Sinfonie“ im Titel des Films beschäftigt seit jeher die Kritiker und Künstler, die sich mit BERLIN auseinandersetzten. So unterteilte etwa Andor Kraszna-Krausz in der Fachzeitschrift *Filmtechnik* den Ablauf des Films, der eigentlich in fünf Akte gegliedert ist, in eine bei der Sinfonie meist viersätzigige Großform:

1. Erwachen der Stadt. (Mit dem Präludium der Einfahrt und den Schlussakkorden der anschwingenden Maschinen.)
2. Der Anlauf und die Arbeit des Vormittags. (Von den sich öffnenden Läden bis zum Mittagssignal am Bau.)
3. Mittagsrast und Nachmittagstempo. (Bei den Mahlzeiten angefangen und mit den hereinströmenden Massen aufhörend.)
4. Feierabend und Großstadtnacht. (Beginnt mit den Sportbildern und erreicht in dem Spiel der Lichtreklamen das Finale.) (zit. n. Goergen 1989, 28).

Für die Kategorisierung dieser Abschnitte spielt das Tempo eine nicht unwesentliche Rolle. Ein Vergleich mit den Montagetempi beziehungsweise der durchschnittlichen Einstellungsdauer von Filmszenen, die bei Korte detailliert untersucht wurden, lässt erkennen, dass der „Schlußteil des Films [...] inhaltlich und von dem z. T. extremen Wechsel der Tempi her deutlich uneinheitlicher [ist] als die vorangegangenen.“ (Korte 1991, 81) In Anlehnung an die musikalische Architektonik einer Sinfonie sind in diesem Zusammenhang die *Finalsinfonien* zu nennen, die seit Beethoven „eindeutig vom letzten Satz gekrönt“ (Altmann 1989, 279) werden. Korte identifiziert aufgrund seiner Untersuchung folgende Satzfolge für BERLIN: „schnell (Allegro), langsam (Andante), mäßiges Tempo (Menuett), schnell (Allegro)“ (Korte 1991, 81). Nicht nur die Einstellungsdauer ist im letzten Akt des Films mit 3,1 Sekunden unter dem doch relativ einheitlichen Durchschnitt der einzelnen Abschnitte (vgl. ebd., 80), sondern es findet auch eine musikalische Verdichtung statt, die die Annahme über eine Steigerung zum Ende hin untermauert. Meisel integriert beispielsweise im fünften Akt Jazzelemente (vgl. PD S. 110/T. 8f, S. 118/T. 2f, S. 129/T. 5ff, S. 135/T. 19ff), fordert

dementsprechende Instrumente wie etwa Jazz-Posaune, Banjo und Sousaphon, und baut die polyphone Mehrstimmigkeit (achtstimmige Notation in PD S. 137/T. 6) zunehmend aus.

Andernorts wird die Verwendung des Begriffs „Sinfonie“ im Zusammenhang mit der Aufgabe betrachtet, der sich Ruttman bei der Konzeption seines Films unterwarf: die Totalität des Themas „Berlin“ optisch über „die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve“ (Ruttman, zit. n. Goergen 1989, 80) beim Montieren des filmischen Materials zu begreifen. Abgesehen von den offensichtlichen formalen Defiziten, die bei der Adaption musikalischer Formprinzipien auf die filmische Struktur entstanden sind, ist die intentionale Relevanz der Gattung Sinfonie zu berücksichtigen. Im Laufe ihrer Entstehung entwickelte sie sich „zur Krönung der Instrumentalmusik und vor allem zu derjenigen, in welcher der Komponist nach dem Vorbild Beethoven ein Weltbild zu entwerfen hatte.“ (Finscher 1998, Sp. 56) Da Ruttmans Dokumentarfilm die Welt Berlins auszugsweise und über das die zwanziger Jahre bestimmende Weltbild der Modernität abzubilden bzw. zu konstruieren vermag, wandelt er sozusagen auf einem sinfonischen Pfad. Ferner gilt die „Symphonie als öffentliche Rede“ (ebd.), wodurch ein Bogen zu Meisels kommunikativen Aspekten in seiner Musik im Sinne der Neuen Sachlichkeit geschlagen wird.

Grundsätzlich müsste bei BERLIN eher von einer *Programm-Sinfonie* oder *Sinfonischen Dichtung* die Rede sein, die „die Sätze zu einer im Sinne des Musikdramas einheitlich durchkomponierten Form“ (Altmann 1989, 280) vereint. In Symbiose mit dem Film folgt die Komposition gestalterischen Ideen und schildert Eindrücke der Stadt. Wie George Gershwin in seiner Orchesterfantasie *An American in Paris* (1928) verzichtet Meisel ebenfalls nicht auf illustrative Klangmittel, auch wenn diese eher der strukturellen Integrität des Gesamtwerkes dienen, und verleiht seiner Komposition durch das Einbeziehen von Jazzidiomen und typischen Tanzformen und -rhythmen einen besonderen Reiz (vgl. ebd., 281). Auch der Vergleich zu „Arthur Honeggers rhythmisch packende[m] und harmonisch farbige[m] Orchesterstück *Pacific 231* aus dem Jahre 1923“ ist zulässig, wenn man konstatiert, dass sich „deskriptive Elemente mit einer starken ideellen Konzeption und mit Traditionsbewußtsein zu bildhafter Ausdruckskraft verbinden können“ (ebd.).

Die musikalische Gattung „Sinfonie“ wird in BERLIN gemäß einer in den zwanziger Jahren bereits vonstatten gehenden Entwicklung hin zu unterschiedlichen Erscheinungsformen ausgedeutet. Meisels Komposition bewegt sich mit ihrer motivischen Vielfalt, der harmonischen Freizügigkeit, die neben der erweiterten Tonalität durch die Verwendung von Viertelton-Instrumenten (PD S. 78/T. 1) auffällt, der stark rhythmisierten, bisweilen geräuschhaften Adaption der Umwelt und der Integration von realistisch-volkstümlich wirkenden Stücken in dem angedeuteten Rahmen.

Zur Leitmotivik

Auszugsweise sollen hier zwei zentrale Motive besprochen werden, die eine stark eingeschränkte Auswahl der vorhandenen darstellen. Das *Berlin-Motiv* nimmt über die gesamte Komposition hinweg eine besondere Position ein. Es erklingt häufig, stellt meist eine Zäsur im musikalischen Verlauf dar und fällt aufgrund seines prägnanten Klangs im Kontext der Komposition auf. Mit dem Eintreffen des Zuges im Berliner Anhalter-Bahnhof und dem Erscheinen des Berlin-Ortsschildes zu Beginn des Films erklingt es das erste Mal. Es handelt sich dabei um einen bei Volksliedanfängen häufig anzutreffenden Quartaufgang, der unüblicherweise zum Tritonus vergrößert wird und in seiner Zweiteiligkeit auf die Zweisilbigkeit des Namens Berlin verweist. Der Tritonus, ein dissonantes Intervall, das bereits zu Bachs Zeiten als „diabolus in

The image shows a musical score for the Berlin theme. It consists of two systems of staves. The first system includes a trumpet part (Trp. im Theater) and a piano part (8²...). The trumpet part starts with a forte (fz) dynamic and features a tritone interval. The piano part starts with a fortissimo (ffz) dynamic and includes markings for 'Trp. im Theat. vert.' and 'molto'. The second system continues the piano part with markings for 'Sehr breit', 'ziemlich doppelt so langsam', 'noch langsamer', and 'II. Bild'. The score is annotated with various musical terms and dynamics throughout.

Notenbeispiel 1: Berlin-Thema (PD S. 12/T. 4ff.)

musica“ die Konnotationen Tod, Sünde und Klage beinhaltete und letztendlich eine affektbetonte Textausdeutung evoziert (vgl. Dahlhaus/Eggebrecht 1998, Bd. 4, 266), räumt im Zusammenhang mit Meisels Komposition einen erheblichen Spielraum für Interpretationen ein. Es liegt nahe, dass Meisel in soziologischem Sinne auf den Sündenpfuhl Berlin mitsamt seinen Widersprüchlichkeiten und Ungerechtigkeiten aufmerksam machen wollte. In Verbindung mit dem vertraut erscheinenden Volkslied-Quartaufgang kann darüber hinaus die Vermutung angebracht werden, dass eine bestimmte Rezipientengruppe des Films erreicht werden sollte – das Proletariat. Neben einigen anderen Stellen im Film ertönt das besagte Berlin-Motiv während eines Blicks über den Alexanderplatz (PD S. 64/T. 5), während einer Szene mit erheblichem Verkehrsaufkommen (PD S. 71/T. 2) sowie in der „Selbstmordszene“ (PD S. 92/T. 7). Es bietet sich abermals eine Deutung als musikalische Anklage des jeweiligen Sachverhaltes an. Zu Beginn der Komposition (PD S. 12/T. 4 ab der dritten Zählzeit) tritt das Berlin-Motiv unisono und prägnant

hervor. An den weiteren Stellen erklingt es meist nur in einer Stimme, ist weniger ausgeprägt und eher als subtile Kommentierung zu verstehen.

Der Dreiklang Es-A-Es, sowohl in den Stimmen für die linke und rechte Hand des Klavierspielers als auch in der Zusatzstimme, beinhaltet bereits jeweils eine übermäßige Quarte und eine verminderte Quinte. Anschließend folgt ein Tremolo auf der vierten Zählzeit im Wechsel zwischen A und dem einen Quintsprung höher liegenden Tritonus (Es-A). Die Zusatzstimme spielt auf der vierten Zählzeit besagten Quartaufgang, woraus eine Umstellung der Intervallkonstellation des vorherigen Dreiklangs zu A-Es-A resultiert. Als Instrumentierungshinweis gibt Meisel in PD S. 12/T. 4 „Trp. im Theat. vert.“ an. Hierbei handelt es sich um die so genannten *Ferntrompeten*, die dem Stück neben der Jazz-Combo einen räumlichen Eindruck vermitteln sollten. Beide waren zur Premiere 1927 im Zuschauerraum positioniert, die Jazz-Combo – ob nun zur Abgrenzung des Klangs oder aus Platzgründen – in einer Loge (vgl. Korte 1991, 86f).

Anschließend, in PD S. 12/T. 11ff, beginnt auftaktig auf der vierten Zählzeit das „Berlin-Thema“. „Breit u. wuchtig“ soll es nach einem vorherigen Crescendo im Bläasersatz und in den Posaunen hervortreten – die Zusatzstimme pausiert. Sowohl rhythmisch als auch harmonisch auf das Wesentliche reduziert, verkörpert das Thema den klaren, morgendlichen Panoramablick der statischen Kameraeinstellung über Berlin. Während die rhythmische Einfachheit bei diesem visuellen Eindruck noch nachvollziehbar bleibt, kontrastieren die Schwere der Blechbläser und der stark tritonuslastige harmonische Verlauf des Themas die Idylle. Meisel hatte anscheinend ein sonderbares Bild von Berlin vor Augen und wollte dieses wohl unmissverständlich über seine Musik transportieren. Die Musik verleiht dem Panoramablick einen fahlen Beigeschmack – anscheinend hat die Stadt weitaus mehr zu verbergen als man zunächst annimmt. Das kontrapunktische Verhältnis zwischen Film und Musik geht in diesem Moment auf. Theodor W. Adorno und Hanns Eisler konstatieren, dass Musik den Sinn einer Szene hervortreten lässt, „indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt“ (Adorno/Eisler 2006, 30). Meisels Komposition konterkariert in jener Einstellung Ruttmanns erhabenes Bild der erwachenden Metropole.

Als zweites Beispiel soll der „Choral der Weltstadt“ besprochen werden. Es handelt sich dabei um ein

Choral der Weltstadt

C D♭ C Dm Em^{b5} A♭ C^{♯m} E♭ H F H^bm G E H^b F^{♯5} Gm

Notenbeispiel 2: „Choral der Weltstadt“ (PD S. 79/T. 17ff.)

getragenes Motiv, das sowohl im oberen als auch im unteren System des Klavierauszugs simultan die gleichen Dreiklangsharmonien aufweist. Bei der Aufeinanderfolge der Dreiklänge wird eine tonartbezogene

Funktionalität vermieden, weswegen von einer Tonalitätserweiterung gesprochen werden muss. Meisel konstruiert eine „sukzessive Dur-Moll-Vermischung“ (Amon 2005, 278), indem er zwischen den Tongeschlechtern gleichen Grundtons in horizontalem Verlauf wechselt (G und Gm sowie Hb und Hbm), er erweitert das harmonische Gefüge über die Verwendung von alterierten Akkorden (Em^{b5} und F^{#5})¹ und bedient sich der chromatischen Fortschreitung einzelner Akkorde (C–C#m, Db–Dm, Eb–E, H–Hb). Die rot umrandeten Töne im Notenbeispiel werden in Pfeilrichtung als Klangquerstand fortgeführt. Dieser entsteht, wenn „eine Leittonauflösung in einer anderen Stimme (stellvertretende Auflösung) bei zugleich entgegengesetzter Fortschreitungsrichtung erfolgt.“ (ebd., 252) Ferner sind im Notenbeispiel grundständige Akkorde² auf der letzten Zählzeit des zweiten, dritten und vierten Taktes zu finden. Der metrischen Position am Ende der jeweiligen Takte wird dadurch ein stärkeres Gewicht zuteil. Über diese kompositorischen Mittel entsteht ein den Stimmführungs- und Satzregeln des strengen Palestrinasatzes widersprechendes Motiv. Sein trotz alledem choralisch gefärbtes Antlitz verdankt der „Choral der Weltstadt“ einem „schlicht akkordische[n] Tonsatz“ (Möller 1995, Sp. 827) und einer aus vertikalen Bindungen resultierenden Gleichzeitigkeit des Klangs, die gemeinsam einen schnellen „harmonische[n] Rhythmus“ (Amon 2005, 102) bedingen. Die vertikale Wirksamkeit der Akkorde dient der gewohnten Wahrnehmung des größtenteils konsonanten Zusammenklangs der Stimmen, während in horizontalem Verlauf ungewohnte Akkordfolgen erklingen.

Ruttmann zeigt an dieser Stelle im Film eine ruhige Szene mit relativ langen Einstellungen, die einen deutlichen Kontrast zum vorherigen ‚Mittagsessen-Marathon‘ darstellen. Ein Kahn bewegt sich gemächlich auf einem von der Stadt eingefassten Kanal unter Brücken hindurch, während die Kamera am Heck das dahin ziehende, im Dunst verschwindende Szenario einfängt. Mit dem letzten Akkord, der im Notenbeispiel wiedergegeben wird, ist erstmals der Verkehr auf der Brücke im Bild zu sehen. Des Weiteren arbeitet Meisel auch hier mit Klangfarben, die sich aus der Instrumentierung des Orchesters ergeben, indem er zur Fahrt des Kahns „ins Helle“ (PD S. 79/T. 24f) ein zartes Flötensolo einsteigen lässt.

Die Benennung des Motivs als „Choral“ verweist unweigerlich auf die im deutschsprachigen Raum übliche Gattungsbezeichnung des liturgischen Gesangs. Seit dem 17. Jahrhundert umfasst diese Gattung neben der vokalen Interpretation auch „instrumentale Choralbearbeitungen [sowie] mehrstimmige Kirchenliedsätze“ (Dahlhaus/Eggebrecht 1998, Bd. 1, 245). Dass Meisel tatsächlich eine Bearbeitung eines existierenden Chorals vornahm, ist hinsichtlich des weit reichenden harmonischen Materials unwahrscheinlich. Eher ist zu vermuten, dass er über den absichtlichen Ge- und Missbrauch von Kompositionskonventionen und die Bezeichnung des Motivs als Choral einen Bezug zu sakraler Musik herstellen wollte. Grundsätzlich kann summiert werden, dass Meisel mit dem „Choral der Weltstadt“ unweigerlich eine Verbindung mit

¹ Diesen kommt im klanglichen Gesamtbild, aufgrund ihrer Klangschärfe gegenüber den konsonanten Akkorden, eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu.

² Im Gegensatz zu Sextakkord und Quartsextakkord ist damit die Grundstellung des Akkordes beispielsweise in Terz- oder Quintlage gemeint.

Religiosität eingeht, die abseits jeglichen rational Erfahrbarem ein wesentlicher gesellschaftlicher Bestandteil ist. Die Verwendung des Chorals in der Komposition kann diesbezüglich in zwei Richtungen ausgelegt werden. Erstens schreibt Meisel der Metropole Berlin klischeehaft eine erhabene Position als Weltstadt zu, drapiert sie aber provokativ auf den Pfeilern eines fehlerhaft, das heißt nicht den strengen Stimmführungsregeln entsprechend komponierten Chorals. Zweitens könnte Meisel damit und in Hinblick auf eine rezipientenorientierte Produktion von BERLIN einen direkten Anknüpfungspunkt zum proletarischen, als gottesfürchtig deklarierten Publikum erzielt haben wollen.

Bernd Thewes Orchesterfassung

Bernd Thewes, 1957 in Mainz geboren, übernahm im Auftrag des ZDF die Rekonstruktion der Orchesterfassung anhand der überlieferten Klavier-Direktion für die Wiederaufführung des restaurierten Films im Friedrichstadtpalast Berlin. Die Partitur für ein großes Sinfonieorchester (nachfolgend TP genannt) umfasst insgesamt 210 Seiten und ist für ein ähnliches Instrumentarium wie bei Meisel konzipiert.

Eine erweiterte Standardbesetzung, die während der Studioaufnahmen und der Live-Aufführung in amerikanischer Orchestersitzordnung angeordnet war, wird durch eine Jazz-Combo ergänzt, die von Thewes sowohl eine eigenständige als auch integrative Rolle zugewiesen bekommt. Die Jazz-Combo, vertreten durch Kornett (in Bb), Altsaxophon (in Eb), Tenorposaune, Klavier, Keyboard, Akkordeon, Banjo, Kontrabass und Drumkit, bestehend aus Hi-Hat, Crash-Becken, Ride-Becken, drei Tomtom, Bassdrum sowie zwei Holzblöcken, erweitert die Klangfarben des ursprünglichen Orchesters erheblich. Gegenüber den Instrumentierungsvorschlägen in der Piano-Direktion nimmt Thewes neben etlichen Schlaginstrumenten und Effektgeräten lediglich Kontrafagott und Kornett hinzu. Der umfangreiche Perkussionsapparat Meisels wird darüber hinaus um Tamtam (in drei Größen), Schellenreif, Maracas, Claves, Trillerpfeife, Autohupe, drei Zinnblechen in unterschiedlichen Größen, zwei Eisenblechen, zwei Windmaschinen, eine große Eisenfeder (Auto-Stoßdämpfer), zwei Teller sowie um drei Schlaginstrumente mit bestimmter Tonhöhe, nämlich Vibraphon, Röhrenglocken und fünf Tempelblocks, ergänzt. Die ausgeprägte perkussive Besetzung sorgt für zahlreiche geräuschhafte Effekte. Anstelle eines Bandoneons kommt ein klangähnliches Knopfakkordeon zum Einsatz.

Insgesamt folgt Thewes bei der Rekonstruktion der Musik einem Konzept, das allgemeine Angaben im überlieferten Klavierauszug ziemlich detailliert berücksichtigt. Dafür spricht schon die originalgetreu gestaltete Orchesterbesetzung. Gleichmaßen übernimmt er Tempo- und Synchronisationsangaben sowie Vortragsbezeichnungen minutiös und erweitert diese mit aufführungs- und probenrelevanten Informationen. So werden beispielsweise Tempoangaben durch explizite Metronomschlagzahlen ergänzt, um dem aufführenden Orchester beziehungsweise Dirigenten eine Synchronität steigernde Option an die Hand zu

geben. Solche Angaben erweisen sich oftmals in der Probe als hilfreich, werden aber in der Aufführungssituation als irritierend und zu pedantisch abgelehnt. Hier dient dann alleine der Rhythmus der Projektion als Initiator eines homogenen symbiotischen Verhältnisses zwischen Film und Musik.

Hinsichtlich der Instrumentation hat Thewes auch eine Adaption der *Ferntrompeten* vorgenommen. Bei der Wiederaufführung 2007 im Friedrichstadtpalast waren insgesamt drei Trompeten auf der linken und rechten Seite des Saals sowie im Rücken des Publikums platziert. Ferner lässt Thewes einzelne Motive und kurze Instrumentalsoli in derselben Instrumentierung erklingen, wie dies in der Piano-Direktion ursprünglich vorgesehen war. Selbst Dynamik bezogene Vorgaben, die unter anderem auch über die dynamische Positionierung einzelner Instrumente im Gesamtklangbild des Orchesters definiert werden, wurden eins zu eins übernommen. Hinweise zu orchesterinternen Instrumenteneinsätzen und deren dynamische Ausprägung werden akribisch in die orchestrierte Fassung übernommen. Selbstverständlich sind auch etliche Auslassungen und Ergänzungen zu finden, die meist bezüglich der Instrumentierung vorgenommen wurden und somit eine direkte klangästhetische Wirkung haben. So greift Thewes für die Umsetzung der Vierteltonmusik etwa auf eine elektronische Klangerzeugung mittels Keyboard zurück. Dementsprechend soll ein „accordion“ oder „reed organ“-Sound am Instrument ausgewählt und um 50 Cent höher gestimmt werden. Durch eine äußerst enge Stimmführung entstehen ferner clusterartige Klangfarben, die zudem eine vierteltonige Stimmung evozieren. Des Weiteren wird das vierteltonig verstimmte Keyboard durch ein Solo

Choral der Weltstadt
Kahn fährt ruhig

Viol. 1
 Viol. 2
 Vla.
 Vlc.
 Kb.
 PD

C Db C Dm Em^{b5} Ab C^{#m} Eb H F Hbm G E Hb F^{#5} Gm

Notenbeispiel 3: Choral der Weltstadt (PD S. 79/T. 17ff. - TP S. 120f./T. 19ff.)

der Violinen und der Violoncelli untermauert. Die instrumentenimmanente Eigenschaft der Streichinstrumente, frei zu intonieren, wird hier bei Thewes effektiv instrumentalisiert. Über die spieltechnische Anleitung an die jeweiligen Instrumentalisten, die „etwas falsch intonieren“ sollen, formiert sich ein entsprechend klanglicher Eindruck Richtung mikrotonaler Systeme, da statt temperierter Halbtöne kleinere Intervalle Verwendung finden.

Die Übertragung der reduzierten Stimmen aus der Piano-Direktion in eine umfangreiche Orchesterpartitur soll nun an zwei Beispielen verdeutlicht werden. Zunächst geht es um den schon erwähnten „Choral der Weltstadt“ (Notenbeispiel 3). Der im Klavierauszug bereits sehr kompakt in Violin- und Bassschlüssel gesetzte Choral wird bei Thewes von der Instrumentengruppe der Streicher wiedergegeben. Die Klangquerstände lösen sich teilweise auf, weil die Melodie von unterschiedlichen Instrumentengruppen wiedergegeben wird. An diesem Notenbeispiel wird deutlich, dass Thewes sich sehr genau und ohne Stimmenerweiterung oder Klangfarbenvariation an den Vorgaben der Piano-Direktion orientiert. Eine interpretatorische Variable besteht allerdings in der Wahl der Instrumentierung. Thewes setzt ohne Hinweise Meisels – die Piano-Direktion gibt an dieser Stelle keine Auskunft über die zu verwendende Instrumentierung – einen reinen Streichersatz und beeinflusst somit maßgeblich die klangästhetische Wirkung. In Hinblick auf das symbiotische Gesamtkunstwerk wurde Thewes vermutlich durch den im Filmbild ruhig dahin treibenden Kahn dazu bewogen, einen sanften, im Mezzopiano notierten und mit MM = 57 recht langsamen Streichersatz zu bemühen.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The score is in 4/4 time and consists of eight staves: Krm. (Trumpet), A-Sax. (Alto Saxophone), Pos. (Tuba), Klav. (Piano), Akk. (Acoustic Guitar), Ban. (Banjo), Bass, and Dr. (Drum). The piano part is marked 'Ragtime-Solo' and includes dynamics like *mf* and *f*, as well as performance instructions like 'marcato'. The other instruments have various melodic and harmonic lines, with dynamics like *mf* and *sf*. Above the score, there are three section markers: 'beim 2.x: "Tänzer"', 'beim 2.x: "Mannequin auf Laufsteg"', and 'beim 1.x: "Tänzer"'. The drum part features a steady rhythmic pattern.

Notenbeispiel 4: Ragtime (TP S. 159/T. 5ff.)

Im zweiten Beispiel (Notenbeispiel 4) wird die Rolle der Jazzcombo etwas genauer beleuchtet. Es handelt sich um den von Thewes als „Ragtime-Solo“ bezeichneten Teil, der kurz vor dem Ende des vierten Aktes (TP S. 159/T. 5ff.) erscheint. Zwar benennt Meisel diese Passage im Klavierauszug nicht explizit als Ragtime (PD S. 106/T. 8ff.), jedoch wird über die rhythmische Gestalt mit ihren Auslassungen oder Verschiebungen betonter Takteile durch Synkopierung das Charakteristikum der sich Anfang des 20. Jahrhunderts immer größerer Beliebtheit erfreuenden Unterhaltungsmusik ersichtlich. Da der Ragtime heutzutage vornehmlich als Klavierstil wahrgenommen wird, setzt Thewes das Klavier entsprechend dominant ein: Der Stride-Bass der linken Hand wird unverändert übernommen und die Melodiegrundtöne in der rechten Hand zugunsten

größerer Klangfülle oktaviert. Die sinfonische Besetzung lässt Thewes zugunsten der Jazzcombo pausieren, die teilweise ebenfalls den Ragtime vorträgt. Altsaxophon und Posaune treten in einen kommunikativen, sich gegenseitig ablösenden und damit jazzig wirkenden Akt. Das für Frühformen des Ragtimes typische Banjo setzt abwechselnd mit dem Akkordeon akkordische Akzente und rhythmisiert darüber hinaus die chromatischen Sechzehntelläufe zum Ende der ersten beiden Takte im Klavier mit, während der Schlagzeuger einen ‚straighten‘ Achtelrhythmus mit einem alle vier Takte wiederholten Sechzehntel-Fill spielt.

Die Verlagerung der Instrumentierung, vom ganzen Orchester auf die Jazzcombo, bedingt einerseits eine merklich gesteigerte Flexibilität hinsichtlich Tempo und rhythmischer Differenzierung – die achtköpfige „Band“ ist gegenüber einem großen Sinfonieorchester hier eindeutig im Vorteil. Andererseits bewirkt die Reduktion des nahezu ganzen Orchesters auf die Jazzcombo eine klangliche Zäsur im Kontext der Musik. Die filmische Szene, die tanzende Menschen und Mannequins auf dem Laufsteg zeigt, wird mit ihrem zeitgenössischen Unterhaltungswert herausgestellt.

Resümee

Die aus dem wechselseitigen Bezug resultierende Einheit von Film und Musik ist bei *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* offensichtlich vorhanden. Das Werk verkörpert in seiner Gesamtheit den nervösen Pulsschlag der zwanziger Jahre und protegiert in seiner Machart die Loslösung von den Zwängen einer zunehmend im Zerfall befindlichen Tradition sowohl in filmischer als auch musikalischer Hinsicht. So erscheinen Meisels vermeintlich kompositorische „Schwächen“ plötzlich als bewusst provozierende, stereotype Genres demontierende Konstruktionen. Die Aufbruchstimmung und Modernisierung der Goldenen Zwanziger tritt in der motorischen Rhythmisierung und Technifizierung der Musik zutage. Meisel beweist in der Komposition ein Gespür für symbiotische, auf Rhythmus basierende Zusammenhänge mit dem visuellen Material. Zudem sprach er über die Einbindung von Unterhaltungsmusik kontextuell eine bestimmte Klientel an, die den Prozess des Zerfalls anhand von Chorälen, Märschen und zeitgenössischen Tänzen leibhaftig zu spüren bekam. Im Sinne Adornos schlägt sich Soziales in Meisels Musik nieder, so dass gesellschaftliche Widersprüche über musikalische Ausdrucksformen ersichtlich werden. Gesellschaftliche Erfahrungen und historische Lebensverhältnisse äußern sich in der Komposition über die Lautbarmachung der Metropole Berlin, die als eine Hinwendung zum Publikum zu begreifen ist. In dem Nebeneinander von bürgerlicher Musik und erweiterter Tonalität bekommt die Musik im Kontext des filmisch dargestellten Kontrasts eine zusätzliche Bedeutung – verweist ihrerseits ebenfalls auf den thematisierten Dualismus.

Deutlich wird durch die Analyse, dass nicht einzelne Menschen, sondern die Metropole Berlin die Protagonistin des Films ist und somit der Kritikvorwurf der Oberflächlichkeit Ruttmanns Intention

ignoriert, das Allgemeine des Großstadtlebens und nicht den Einzelfall herausarbeiten zu wollen. Außerdem hat die Musik Meisels eine maßgebliche Auswirkung auf die politische Wahrnehmung des Films, da mit ihrer Hilfe einige Szenen durchaus im Sinne einer Dialektik der Aufklärung und nicht nur positivistisch wahrgenommen werden können.

Der deskriptive Gehalt der Musik wurde fälschlicherweise und vorschnell als illustrativ abgetan. Unberücksichtigt blieb, dass der Musik im Genre des Dokumentarfilms ohnehin eine über die Spielfilmästhetik hinausgehende, divergierende Funktion zukommen muss. Meisels Musik verleiht dem Film additiv, soweit dies ohne die technische Reproduzierbarkeit von Originaltönen als die der Wirklichkeit entstammenden Geräusche möglich war, eine abstrakt an die Realität angelehnte Ebene. Der Raumeindruck der Ferntrompeten und der separat positionierten Jazzcombo sowie das Forcieren einer Geräuschkomposition mittels ausgebreiteter perkussiver Instrumentierung, zeugen von dem ambitionierten Vorhaben. Ferner organisiert die Musik strukturelle Zusammenhänge im Film. Eine umfangreiche Motivik stützt thematische Schwerpunkte und ermöglicht einen Kontrapunkt, der sich aus den Rhythmen von Mensch und Maschine ergibt. Von daher ist BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT nicht nur ein historisch relevantes Dokument, welches einen speziellen Zugang zum urbanen Leben im Berlin der 1920er Jahre ermöglicht, sondern auch ein experimentelles ästhetisches Gesamtkunstwerk.

Die im Laufe des Artikels betrachtete Rekonstruktion von Thewes geht auf die Intentionen Meisels und Ruttmanns ein. Sie versucht im Gegensatz zu neueren Aneignungen, wie dies durch Arthur Kleiner oder erst kürzlich durch Technoproduzent Ricardo Villalobos in Zusammenarbeit mit Moritz von Oswald und Max Loderbauer geschah³, über eine enge Anlehnung an das überlieferte Material historische Authentizität zu vermitteln. Über eine detaillierte Aneignung instrumentaler und kompositorischer Nuancen anhand des überlieferten Klavierauszuges wird von Thewes nicht nur eine Orchestrierung rekonstruiert, sondern auch die Gegebenheiten der historischen Rezeptionssituation an sich.

Es ist bei solchen Rekonstruktionen immer abzuwägen, inwieweit die Komposition heutigen Rezeptionsgewohnheiten entgegenkommt und ob man bereit ist, aus Gründen einer immer doch nur zugeschriebenen Authentizität auf die ästhetischen und technischen Errungenschaften einer mehr als hundertjährigen Filmmusikgeschichte zu verzichten. Unserer Meinung nach ist die zeitangepasste musikalische Aneignung eines Stummfilmklassikers in Form einer Neukomposition in Zukunft ebenso zu

³ Am 1. April 2008 wurde von den benannten Musikern und Produzenten BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT im Rahmen des Time-Warp-Festivals mit einem Live-Musik-Set, bestehend aus diverser Perkussion (Drumset, Steeldrum u.v.m.), Laptop und etlichen Synthesizern, im Atlantis-Kino Mannheim begleitet. Die an *Minimal Music* erinnernde Adaption erzeugte über Synthesizer-Sounds, die fortlaufend in feinen Nuancen verändert und bis auf den fünften Akt des Films rhythmisch frei behandelt wurden, einen zeitgenössischen Bezug zu elektronischer Musik. Dabei wurde nicht klischeehaft eine möglichst affektvolle Musik produziert, sondern diffizil und ihrerseits wieder weit entfernt von Meisels deskriptiven Ansatz eine Lautbarmachung Berlins erreicht. Über elektronische Musik wurde eine Hinwendung zu einem Publikum vollzogen, das nicht erst seit der Loveparade ein wesentlicher Bestandteil des heutigen Berlins ist. Der rezipientenorientierte Ansatz Meisels wäre damit auch berücksichtigt.

begrüßen, wie die Rekonstruktion einer historischen akustischen Rezeptionssituation, verfolgen doch beide Ansätze, abgesehen von ihrer kommerziellen Rentabilität, eine unterschiedlich konzeptionelle Intention. Beim Sonderfall BERLIN würde sich bezüglich Meisels musik- und geräuschästhetischen Konzepts beispielsweise eine ähnliche Bearbeitung anbieten, wie dies Giorgio Moroder bei seiner METROPOLIS-Adaption in den 1980er Jahren unternahm. Hierdurch könnte dem Film über das Einspielen von Straßenlärm und Menschenmengen eine pseudorealistische Atmosphäre zuteil werden. Inwiefern solche Unternehmungen wiederum einen ästhetischen Wert an sich für sich beanspruchen könnten, kann in der Praxis nur aus dem wechselseitigen Verhältnis von komponierendem Künstler und dem zu bearbeitenden konzeptionellen Ansatz in Interdependenz mit dem Filmwerk BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT hervorgehen.

Literatur

- Adorno, Theodor Wiesengrund/Eisler, Hanns (2006) *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Die Erstausgabe erschien 1947 unter dem Titel: *Composing for the Film* bei der Oxford University Press in New York).
- Altmann, Günter (1989) *Musikalische Formenlehre. Mit Beispielen und Analysen*. 2. Auflage. München/London/New York/Paris: K. G. Sauer.
- Amon, Reinhard (2005) *Lexikon der Harmonielehre*. Wien/München: Ludwig Doblinger KG.
- Dack, John (2002) Instrument und Pseudoinstrument: Akusmatische Konzeptionen. In: *Elektroakustische Musik*. Hrsg. v. Elena Ungeheuer. Laaber: Laaber Verlag (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 5), S. 243-259.
- Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (ed.) (1998) *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 2. Auflage. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Erdmann, Hans (1927) Filmkritik. Berlin, die Symphonie der Großstadt. In: *Reichsfilmblatt* Nr. 39 vom 1.10.1927.
- Finscher, Ludwig (1998) Symphonie. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter Metzler, Sp. 16-153.
- Goergen, Jeanpaul (1989) *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.
- Goergen, Jeanpaul (1995) Film wird Musik... Avantgardefilme der zwanziger Jahre. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 156,4, S. 10-15.
- Grosch, Nils (1999) *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Korte, Helmut (1991) Die Welt als Querschnitt. Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt (1927). In: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (ed.) (1991) *Fischer Filmgeschichte. Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft. 1925-1944*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 75-91.

- Kothes, Franz-Peter (1977) *Die theatralische Revue in Berlin und Wien. 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkampverlag.
- la Motte-Haber, Helga de /Emons, Hans (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Meisel, Edmund ([1927]) *Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt von Edmund Meisel. Musik zu dem gleichnamigen Fox-Film von Walter Ruttmann*. Piano-Direktion. Berlin: Fox-Film.
- Meisel, Edmund (1928/1984) In eigener Sache. In: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*. Hrsg. v. Werner Sudendorf. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, S. 70f.
- Möller, Hartmut (1995) Choral. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 2. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter Metzler, Sp. 824-827.
- Rückert, Björn (2008) *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt. Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und heutigen Rekonstruktionsversuchen*. Unveröffentlichte Magisterarbeit im Hauptfach Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik (Fachbereich 03) der Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Schaeffer, Pierre (1966) *Traité des objets musicaux*. Paris.
- Schmidt, Poldi (1927) Die Musik zum Film „Berlin“. In: *Licht-Bild-Bühne*. Berlin: 26.09.1927.
- Schrader, Bärbel/Schebera, Jürgen (1987) *Die »Goldenen« Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*. Leipzig: Edition Leipzig.
- Siebert, Ulrich Eberhard (1990) *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Verlag Peter Lang. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 36, Bd. 52, Musikwissenschaft).
- Stange-Elbe, Joachim (1994) Elektrische Musikinstrumente. Ein historischer Rückblick mit zeitgenössischen Dokumenten. 5. Teil: Sphärenklänge. In: *ZeM-Mitteilungsheft* Nr. 14, S. 6–10; online: http://www.zem.de/heft/14_emu5.htm (Stand: 02.03.2010).
- Sudendorf, Werner (ed.) (1984) *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum (= Kinematograph Nr. 1).
- Ungeheuer, Elena (2002) Hörarten und Lesarten elektroakustischer Musik. In: *Elektroakustische Musik*. Hrsg. v. Elena Ungeheuer. Laaber: Laaber Verlag (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 5), S. 199-205.
- Zielesch, Fritz (1928/1984) Beim Schöpfer der Geräuschmusik. In: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*. Hrsg. v. Werner Sudendorf. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, S. 61f.

Empfohlene Zitierweise

Björn Rückert u. Claudia Bullerjahn: Berlin – Die Sinfonie der Großstadt (D 1927, Walter Ruttmann). Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 30-51, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p30-51>.

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.

Visual Jazz. Performative Mittel afroamerikanischer Identitätsrepräsentation in Dudley Murphys ST. LOUIS BLUES und BLACK AND TAN FANTASY (1929)

Andreas Münzmay (Bayreuth)

Dass die Filmgeschichte des frühen Jazz in weiten Teilen noch Forschungsdesiderat geblieben ist, ist insofern erstaunlich, als die performative Komponente – der Auftritt als solcher, aber genauso die mediale Bannung und Verfügbarmachung des ‚unwiederholbaren Moments‘ – unbestritten als eines der wichtigsten Charakteristika von Jazz gilt. Vorrangiges Medium der Speicherung von Jazzgeschichte sind selbstverständlich die Tonträger. Hinsichtlich der Performance von Jazz – also der körperlichen, Identität vorstellenden oder konstruierenden Präsenz der Musikerin/des Musikers – sind aber gerade Bildmedien und insbesondere Filmkunstwerke aussagekräftige Auskunftgeber (Gabbard 2003). Zu den frühesten tonfilmischen Jazzdokumenten gehören die beiden Jazz-Kurzfilme, die Dudley Murphy im Jahr 1929 für RKO¹ schrieb und drehte: die *musical shorts* ST. LOUIS BLUES mit Bessie Smith (Premiere: New York Ende August 1929²) und BLACK AND TAN FANTASY mit Duke Ellington (Premiere: New York 8. Dezember 1929). Diese Filme sind zudem deshalb interessant, weil sie Protagonisten in Szene setzen, die hinsichtlich afroamerikanischer musikalisch-kultureller (Selbst-)Darstellung besonders prominent, selbstbewusst und fortschrittlich wirkten. Trotzdem ist die Frage, ob die Filme ‚politisch korrekt‘ sind oder in zu hohem Maße die zeittypischen rassistischen Klischees bedienen, kaum zu entscheiden, und es soll hier auch keineswegs darum gehen, die Ambivalenz aufzulösen zwischen Wertungen wie „the finest film of Negro life up to that time“ (Cripps 1977, 205; über ST. LOUIS BLUES) bzw. „a real breakthrough for Blacks in films“ (Yanow 2004, 47; über BLACK AND TAN FANTASY) auf der einen, und „efforts [that] seldom emerged from the morass of ingrained conventions of blackness and misrepresentations of the African-American experience“ (Crafton 1997, 410; über beide Filme) auf der anderen Seite. Vielmehr scheint es lohnend, gewissermaßen einen Schritt hinter solche Fragen zurückzugehen und den Blick nicht zuerst auf die *Absichten*, sondern auf die künstlerischen (filmischen, musikalischen) *Mittel* zu richten: auf das Ineinandergreifen der vielfältigen künstlerischen Entscheidungen im Rahmen der Produktion, d. h. auf die medial vermittelte künstlerische und

¹ Radio-Keith-Orpheum, die Filmtochter der RCA (Radio Corporation of America). Die RKO bewarb ihre Filme auch unter dem Namen Radio Pictures.

² Das genaue Premierendatum scheint unbekannt, häufig angegeben wird der 8. September 1929, was aber gemäß den Forschungen von Susan Delson überholt ist (2006, 91f.)

kulturelle Performance an sich.³ Die beiden Filme weisen in Thematik und filmmusikalischer Umsetzung deutliche Parallelen auf, wobei aber *BLACK AND TAN FANTASY* nicht bloß als *sequel*, sondern vielmehr als Übertragung des mit *ST. LOUIS BLUES* erprobten Musik-Verfilmungs-Konzepts auf einen neuen Gegenstand (auf einen anderen Star *und* auf eine anders gedachte Musik) erscheint. Somit ist es sinnvoll, die beiden Filme nicht einzeln, sondern in synoptischer Gegenüberstellung zu diskutieren, um Thesen zu Murphys musikfilmischem Konzept zu entwickeln und zu prüfen.

Die Ausrüstung amerikanischer Kinosäle mit Tonfilmtechnik hatte 1926 begonnen; 1929 kann als das Jahr der endgültigen Durchsetzung des neuen Mediums gelten.⁴ Die beiden Murphy-Filme gehören in diesen kinogeschichtlichen Kontext und sind mithin zwar keine besonders frühen, aber doch tonfilm- wie jazzhistorisch zentrale, innovative Tonfilmprojekte, die erst seit kurzem als film- wie jazzgeschichtlich einigermaßen gut dokumentiert gelten können: Für die Filmwissenschaft an erster Stelle zu nennen sind Susan Delsons Dudley-Murphy-Monografie (2006, 89f. über *ST. LOUIS BLUES*; 93f. über *BLACK AND TAN FANTASY*), Craftons Darstellung der Geschichte des frühen Tonfilms (1997), sowie Thomas Cripps' nach wie vor wertvolle Untersuchungen aus dem Blickwinkel der *Black Studies* (Cripps 1977, insbes. Kap. 8 „Two Cheers for the Indies“; ferner Cripps 1979, S. 75–86). In der Jazzforschung lösten neuere und neueste Arbeiten das zuvor gängige Bild ab, für das Bemerkungen im Rahmen von Bessie-Smith-Biografien wie diejenige, *ST. LOUIS BLUES* enthalte „rien de remarquable“ (Billard 1994, 37), oder habe „a thin plot“ (Albertson 2003, 194) symptomatisch gewesen waren.⁵ So kann hier etwa an David Metzgers (1997) Arbeit über die kulturelle Bedeutung des Spirituals in dem Ellington-Film, sowie insbesondere an Bernd Hoffmanns (2007) detail- und materialreiches Plädoyer, die Murphy-Filme als herausragende jazzgeschichtliche Quellen ernst zu nehmen, angeknüpft werden.

Das Innovative betrifft aber dabei – so die These, die hier zur Diskussion gestellt werden soll – weder das Visuell-Filmische an sich noch die Tonschicht an sich, sondern die künstlerische Nutzung der technisch bedingten Möglichkeit der Synchronizität beider medialer Ebenen: Murphys Filme stellen ihre berühmten Protagonisten nicht einfach *zur Schau* (im Sinne abgefilmter Bühnenauftritte), vielmehr setzen sie sie *in Szene*, und zwar in *genuin tonfilmischen* (soll heißen: nur in dem neuen Medium möglichen) Performances, in denen Narration, Musik und Bild eine *integrative* Verbindung eingehen. Dem liegen – erstens – Handlungskonzeptionen zugrunde, die nicht (wie man auf den ersten Blick meinen könnte) komödiantisch-

³ Vgl. grundlegend zur Bedeutung des Performativen in Blues/Jazz Jackson 2000, insbes. S. 33–35.

⁴ Vgl. dazu sowie Crafton 1997, 1–15 und 160–164: Die großflächige Ausrüstung amerikanischer Kinosäle mit den Lichttonsystemen Movietone (Western Electric) oder dem etwas billigeren Photophone (RCA) erfolgte v. a. in der kurzen Spanne zwischen Anfang 1928 und Mitte 1929. Mit Blick auf filmästhetische Fragen legt Crafton aber zurecht größten Wert darauf, dass die gängige Vorstellung einer „inevitability of sound as an organic metaphor“ Teil einer überholten „legend“ sei, die Filmgeschichte als teleologisch auf den modernen Hollywoodfilm zielende Entwicklung beschreibt: „One of the lessons from recent research [...] is that the boundaries dividing Hollywood ‚before‘ and ‚after‘ were not so clear-cut“ (Zitate S. 1–4). Zur Situation 1927 (Stichworte Vitaphone, *THE JAZZ SINGER*) vgl. auch Martin 2009.

⁵ Ellington-Biograf James Lincoln Collier (1989) übergeht *BLACK AND TAN FANTASY* ganz; genauso wie Will Friedwald den Bessie-Smith-Film, obwohl dieser doch „the Greatest and Highest Salaried Race Star in the World“ (1991, 5) immerhin drei Jahre lang (1929–1932) auf amerikanischen Kinoleinwänden und -verstärkeranlagen präsentierte – zudem als einzige filmische Präsentation dieses Superstars.

narrativ, sondern vielmehr parabolisch-gleichnishaft angelegt sind.⁶ Politisch-kultureller Nährboden der beiden Filme war, wie anhand vieler ineinandergreifender Indizien zur Diskussion gestellt werden soll, die *Harlem Renaissance*, die 1928/29, also gleichzeitig mit der Durchsetzung der Tonfilmtechnik, ihren Höhepunkt erlebte⁷ – eine ebenso zufällige wie für die Filme grundlegende historische Koinzidenz. Dabei leisten die Filme – zweitens – so etwas wie eine ‚Übersetzung‘ afroamerikanischer musikalischer Idiome in bewegte, konservierte Bilder. Dies geschieht auf der Basis musikalischer Arrangements, die vom Erwartbaren erheblich abweichen und insofern ganz spezifisch tonfilmisch sind, als sie offenbar von vornherein mit einer ‚Erklärung‘ durch Bilder rechnen, ja einer solchen Erklärung womöglich sogar notwendig bedürfen.

Einer auf Spielfilme und ihre *scores* fokussierten Tonfilmgeschichtsschreibung mögen die Jazz-Kurzfilme als Randphänomene erscheinen; es gilt aber, die *musical shorts* als Gattung mit spezifischen narrativen und intermedialen Möglichkeiten in den Blick zu nehmen. Dabei ist es lohnend, auch wenn der Rahmen der vorliegenden Studie dies nur ansatzweise erlaubt, Murphys Filme als integralen Bestandteil einer als Kulturgeschichte gedachten Jazzgeschichte zu betrachten und ihre Wirkung in der Geschichte von Jazz und Pop – der über Audio- und Bildmedien vermittelten US-amerikanisch geprägten Musik des 20. Jahrhunderts – zu bedenken. Denn eines der Missverständnisse, das die erstaunliche Vernachlässigung von Bildquellen für die Jazzhistoriografie und -theorie erklären könnte,⁸ ist es, afroamerikanische Jazzperformance nicht als ‚gemacht‘, sondern – ein im Grunde rassistisches Schema bedienend – als ‚naturegeben‘ anzusehen (bzw., wenn Weiße Jazz machen, als Imitation eines ‚schwarzen Naturzustands‘). Hier kann der kulturwissenschaftliche Performativitäts-Begriff von großem Nutzen sein, denn er akzentuiert gegenüber dem *Darstellen* von Identität das *Herstellen* von Identität. Begreift man in diesem Sinne die Filme und ihre musikalischen Arrangements als künstlerische Konstrukte, die bestimmte Identitätskonzeptionen umsetzen,

⁶ Zur afroamerikanischen Diskurstradition des „Signifying“ als „für schwarze Bedeutungsprozesse zentrale Figur“ und „Form des sinnbildhaften, uneigentlichen Sprechens“ vgl. Kemper 2005 (die Zitate S. 234), und insbesondere Burrows’ schlüssigen Vorschlag, „to reinterpret Ellington as an artist ‚beyond category‘ by considering his most controversial and ambitious work, *Black, Brown and Beige* [Suite; 1943] as a Signifiyin(g) text.“ (2007, 45).

⁷ Vgl. z. B. Watson 1995, 3.

⁸ Die Forschung zum Jazzfilm steckt nach wie vor in den Anfängen: Yanow 2004 stellt, Meeker 1981 ergänzend und aktualisierend, eine katalogische Übersicht zur Verfügung, die insbesondere die in Jazzfilmen beteiligten Musiker akribisch erschließt. Weihsmann 1997 und Sandner 2005 (288–299: Abschnitt „Von Hollywood zur Nouvelle Vague nach Hollywood: Jazz im Film“) weisen im Rahmen ihrer knappen Versuche zu Überblicksdarstellungen v. a. auch auf das Desiderat hin. Selbst Sandner bezieht sich noch auf die in vielen Details leider unzuverlässige Studie Dauer 1980; über die beiden Murphy-Produktionen bemerkt er, es seien „die ersten beiden Filme [...], die die Bezeichnung als Jazzfilm rechtfertigen“, begründet dies aber nicht mit inhaltlichen oder musikalischen Kriterien, sondern lediglich damit, „weil bedeutende Musiker des Genres mitwirkten“ (289). Richter deutet in seiner *Ästhetik des Jazz* an (1995, 246): „Die inszenierte Person ist entscheidender Teil der amerikanischen Kunst seit Benjamin Franklin und P. T. Barnum, aber für die Musik wird sie es bewußt erst mit dem Jazz und der damit verbundenen Popmusik [...]. In Jazz und Pop wird die Selbstinszenierung zum Teil der Musik, das Bild des Musikers spielt in seine Musik.“ Hoffmann (2007, 120) beklagt zu Recht: „Der jazzwissenschaftliche Diskurs akzentuiert gerne musikimmanente und sozialgeschichtliche Fragestellungen, wobei die Überlegungen zur afroamerikanischen Tanzforschung nur ansatzweise einbezogen werden, d. h. die Aufarbeitung der visuellen Komponente erscheint eher vernachlässigbar.“ Kulturwissenschaftliche Forschungsansätze zur Konstruktion kultureller Identität und zur Performativität von Identitäten erscheinen mithin für die Jazzforschung vielversprechend; aus der reichen Forschung zum Thema Performativität sollen hier nur stellvertretend genannt werden die Überlegungen von Sybille Krämer zum Zusammenhang von *Performativität und Medialität* (2004) und die sehr anregende Studie von Stefanie Menrath über *Performativität von Identitäten im HipHop* (2001); beide Arbeiten mit ausführlichen Forschungsberichten und Literaturverzeichnissen.

prägen und transportieren, ergeben sich Fragestellungen, wie sie etwa Donna M. Cassidy in ihren lesenswerten Schriften über Jazz in der Bildenden Kunst der 1920/30er-Jahre aufwirft:

But how did jazz, a musical form originating in African-American culture, become equated with American identity? What notion of Americanness did this music construct? (Cassidy 2002, 203).

In diesem Sinne ist der Blick nun nacheinander zu richten auf die Gattung *musical shorts* (I *Virtual Broadway*), auf die Figurenkonstellationen und *plots* der beiden Filme (II *All Black*), auf Strategien der visuellen Repräsentation von Musik in Murphys Œuvre (III *Visual Music*), auf die Besetzungen (IV *Harlem Renaissance als Tonfilm*), auf die präexistenten Titelkompositionen (V *Musikkulturelle Hybride*), und schließlich auf die verfilmten musikalischen Arrangements und ihre Rolle im medialen Gesamtzusammenhang (VI *Mediale Integration*).

I *Virtual Broadway: sound shorts als audiovisuelle ‚Auftritte‘*

Gefilmte musikbasierte *Auftritte* von Sängern und Instrumentalisten waren eine Hauptattraktion des frühen Tonfilms, wobei dies auf der (aus heutiger Sicht etwas fremd anmutenden) Vorstellung basierte, durch die synchronisierte Bild-/Ton-Projektion werde eine zwar immaterielle, aber doch im Sinne einer Anwesenheit von Körper *und* Stimme ‚vollständige‘ Präsenz der Musikerin/des Musikers hergestellt. Crafton schlägt für diese die frühe amerikanische Tonfilmästhetik prägende Vorstellung die sprechende Bezeichnung „virtual Broadway“ vor:

[S]ound film technology could do for theater and vaudeville what radio and telephone were doing. It could transmit performances from the entertainment capital, New York, to local theaters. [...] The popular press enthused about the new sound shorts, willingly suspending disbelief and writing as though the performances were unfolding in the space of the theater. Perhaps self-serving, the film producers [...] also suggested that the sound film was a simulacrum of an in-person appearance [...]. I call this effect ‚virtual Broadway‘ (Crafton 1997, 11).

Dass im frühen Tonfilm der nichtdiegetische Musikbereich zunächst weniger interessierte als der diegetische, hat dabei mutmaßlich einen simplen Grund: Der Mehrwert, der sich durch Synchronisation erzielen ließ, erscheint ja im Bereich des gefilmten musikalischen Auftritts ungleich viel höher als im Bereich der untermalenden Musik, da erstere ohne Synchronisation gar nicht realisierbar, letztere aber ein das Stummfilmkino tragender, höchst elaborierter Standard war.⁹

⁹ Erinnert sei in diesem Zusammenhang daran, dass Filme, die als musikalische Revuen konzipiert waren (wie *THE JAZZ SINGER*/*THE SINGING FOOL*, 1927/1928, mit Al Jolson, oder später *THE KING OF JAZZ*, 1930, mit und über Paul Whiteman) besonders großen Erfolg hatten – ein Film wie Murnaus *SUNRISE* (16.9.1927, eine Produktion zur Markteinführung des Fox Movietone Systems) mit synchronisierter orchestraler Begleitmusik kam gegen *THE JAZZ SINGER* (6.10.1927; Warner Bros./Vitaphone-System) mit Gesang

Wichtigster Ort des technisch reproduzierten Bühnenauftritts im Kino waren, in direkter Linie mit der Tradition der *presentation acts* (Live-Auftritte beliebter Künstler zum Beginn eines Kinoprogramms) die vor dem Hauptfilm gezeigten *short films*, die ab 1927 produziert wurden.¹⁰ Schon 1923 hatte Lee De Forest zwei ‚afroamerikanische‘ Tonfilme mit Noble Sissle und Eubie Blake produziert; mit *vaudeville*-nahem Songmaterial (Yanow 2004, 230 bzw. 255). Einer der ersten Jazz-/Bluestitel, die als Vitaphone-Kurzfilm zu sehen und zu hören waren, dürfte dann 1927 W. C. Handys *St. Louis Blues* gewesen sein, performt vom (weißen) ‚King of the Banjo‘ Eddie Peabody (EDDIE PEABODY IN *BANJOMANIA*; Meeker 1977, Nr. 577). Mamie Smiths Film-Auftritt im gleichen Jahr (*JAIL HOUSE BLUES*; ebd., Nr. 947) folgt ebenfalls Mustern der *vaudeville*-Bühne, wenn die Bluessängerin versucht, mit Hilfe ihrer Fäuste und ihres Gesangs (*Jailhouse Blues* und *You Can't Do It!*) ihren Mann aus dem Gefängnis frei zu bekommen.¹¹ 1929 wächst das Interesse von Jazzleuten für die Filmgattung sprunghaft; *AFTER SEVEN* (Premiere: 18. Mai 1929) etwa zeigt einen *dance contest* mit der Chick Webb Band in einem Harlemer Nachtclub, BEN POLLACK AND HIS PARK CENTRAL ORCHSTRA präsentiert eine sehr erfolgreiche weiße Hotel-Band, ebenso LEO REISMAN AND HIS HOTEL BRUNSWICK ORCHSTRA IN RHYTHM, „in welchem die Titelband ein Unterhaltungsprogramm spielt, das auch W.C. Handys ‚St. Louis Blues‘ enthält“ (Meeker 1977, Nr. 1090).

Murphys Filme stehen einerseits klar in dem von diesen Beispielen umrissenen Gattungsumfeld und greifen auf hier angelegte Muster (die handgreifliche Bluessängerin; *St. Louis Blues* als besonders häufig in Filmen verwendeter Musiktitel¹²; Performances virtuoser Tanzorchester; Tanzauftritte) ausdrücklich zurück. Dabei werden aber andererseits diese Muster inhaltlich gebrochen und umgewertet, wofür eine dezidiert integrative, über das Simulieren von Bühnenauftritten weit hinausgehende Nutzung der medialen Kanäle des Tonfilms den zentralen Ansatzpunkt bildet.

und Dialogen buchstäblich nicht an (vgl. Crafton 1997, 110 und 525; sowie die Dokumentation „Talking Pictures. Milestones in Sound“ des *American Widescreen Museum*; www.widescreenmuseum.com/sound/sound01.htm). Warner Bros. bewarb den Tonfilm mit nicht weniger als dem Argument einer Demokratisierung von Kultur (Crafton 1997, 73f.): „The constant refrain“ von Warners Werbung „was that sound would greatly multiply the geographic and cultural contacts with the performing arts. In addition to the ‚New Era‘ millennial rhetoric [...] the creators and promoters of Vitaphone also made an appeal to ‚democracy‘ in their description of the new system. It was film’s destiny to disseminate oral and aural culture to the masses. [...] The *New York Times* observed in a glowing editorial: ‚The most obvious fact is that this invention in its various forms will enable the smaller communities to participate to a greater degree than even the radio permits in the cultural advantages that have been possible in the past only in places of large population.‘ [...] The strategy was clearly to imitate telephone company advertising, which proclaimed that phone service was uniting the country. But the culture proposed to be spread by Vitaphone *was not film*. Sound film was to be a medium, not an art in its own right. The models for the new sound cinema were opera, classical music, light drama, and Broadway vaudeville entertainment, with its characteristic melting-pot flavor of New York ethnicity.“ Zur Wahrnehmung von *THE JAZZ SINGER* existieren konträre Zeugnisse; so bemerkt *Film Daily*, die Tonspur sei nicht essentiell für den Film („With Vitaphone accompaniment an immense entertainment. Without it an attraction anyway because of Jolson’s drawing power“; 23.10.1927, zit. nach Crafton 1997, 110), während *Exhibitors Herald* betont, der Film sei kein *feature film* sondern eher ein überdimensionaler *musical short* („THE JAZZ SINGER is scarcely a motion picture. It should be more properly labeled an enlarged Vitaphone record of Al Jolson in half a dozen songs“; zit. nach Barrios 1995, 38).

¹⁰ Vgl. Crafton (1997, 10) zur anfänglichen Unsicherheit, wie Ton im Kino angewandt werden könnte: „In 1925 there were no takers in the film industry for Western Electric’s working sound movie system. Even the Warner brothers [...] approached the sound device hesitantly. [...] Instead of innovating toward a specific goal [...], the movie company was not certain which of several directions to take. The scheme settled on was to circulate silent features with ‚canned‘ musical accompaniment, along with filmed performances by name entertainers from the New York stage, opera, and high-class vaudeville. These were replacements for the live ‚presentation acts‘ of the big picture palaces.“

¹¹ Zwei weitere *shorts* aus dem Jahr 1927 zeigten Noble Sissle bzw. Eubie Blake; vgl. Meeker 1977, Nrn. 1352 u. 1353.

¹² Der Titel erklang 1929 außerdem in dem Spielfilm *IS EVERYBODY HAPPY?* (dir. Archie L. Mayo; vgl. Meeker 1977, Nr. 921); später in mehreren *shorts* der 1930er-Jahre (etwa *THOSE BLUES*, 1932).

II *All black*: Filmhandlungen als Identitäten ins Bild setzende Parabeln

Auffälligstes, und konstitutives Merkmal der beiden Filme sind die um die *race stars* (wie man damals gesagt hätte) Smith beziehungsweise Ellington herum versammelten *all-black*-Besetzungen; eine klare Abkehr von der aus *minstrel show* und *vaudeville* in den Film übergegangenen *blackface*-Tradition à la THE JAZZ SINGER (Hoffmann 2007, 125f.). *All black* kam in Mode, was sich auch in der Bühnenbiografie Bessie Smiths niederschlägt, die ab 14. Mai 1929 als Star der *all black* besetzten Show *Pansy* auftrat – ein Vertrag, der ihr half, den Niedergang des Bluesplattengeschäfts besser zu überstehen als viele andere Bluessängerinnen.¹³ Am 20. August 1929, also wenige Tage vor der Kinopremiere von ST. LOUIS BLUES, war dann King Vidor's *all-black*-Filmdrama HALLELUJAH! (MGM, 101 Min.) erstmals zu sehen als gleichzeitige Doppelpremiere am Broadway und in Harlem. Dieser Film zeigt die Tänzerin Nina Mae McKinney in der Rolle der Verführerin Chick, die durch ihren unsteten Lebenswandel dramatische Verwicklungen heraufbeschwört: Aus Eifersucht wird der rechtschaffene Baumwollpflücker Zeke versehentlich zum Mörder seines eigenen Bruders und wandelt sich daraufhin zum erleuchteten christlichen Priester Ezekiel. Selbst Chick scheint sich durch Zekes/Ezekiels spirituelle Ausstrahlung zum Guten zu bekehren. Zeke erliegt ein weiteres Mal Chicks Reizen, sie heiraten, doch bald wird Zeke von Chick betrogen. Zeke erschlägt den Nebenbuhler, Chick kann fliehen, verunglückt aber bei der Flucht tödlich. Zeke verbüßt eine Haftstrafe, bereut, kehrt am Ende in den Schoß der Familie zurück und beginnt ein neues Leben.

Die Antriebskräfte dieser Handlung – erotisches Verlangen und religiöser Furor – schließt King Vidor (ein weißer Texaner) direkt mit Klischees über Schwarze kurz, wenn er seine Motivation, diesen Film zu machen, folgendermaßen erklärt:

The sincerity and fervor of their religious expression intrigued me, as did the honest simplicity of their sexual drives [...]. In many instances the intermingling of these two activities seemed to offer strikingly dramatic content. (Zit. nach Cripps 1977, 237¹⁴).

Ob Murphy zum Zeitpunkt der Konzeption und Produktion von ST. LOUIS BLUES von HALLELUJAH! wusste, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, aber es ist nicht unwahrscheinlich. Anlass zu dieser Vermutung gibt, dass auch in ST. LOUIS BLUES die Klischees Spielsucht, Alkoholismus, Promiskuität und Tanzsucht abgerufen werden, und dass auch hier als zentrales Thema die moralische Frage nach dem rechten Lebenswandel von Afroamerikanern verhandelt wird:

¹³ Die Show lief allerdings nur drei Mal, und in Bessies Bühnenbiografie stellten diese Auftritte im weißen institutionellen Kontext ‚Broadway‘ eine absolute Ausnahme dar; Watson 1995, 120. Bessies Auftritt – erst im Finale – war die einzige Attraktion der desaströs schlechten Produktion: ‚She sang and danced with gusto. She did more – she performed. And those of the audience who had waited for her shook the little theatre with cheers‘, schrieb z. B. die *Sun* (zit. nach Albertson 2003, 191).

¹⁴ Thomas Cripps stellte selbstverständlich das Rassistische dieses Ansatzes klar heraus, betonte aber die dennoch große Bedeutung des Films gerade auch für das schwarze Publikum, die aus der Ablösung des *blackface*-Prinzip durch ‚echte‘ Hollywood-Auftritte von Schwarzen in ernsten, dramatischen Rollen resultierte (Cripps 1977, 236–262: Kap. ‚Black Music. White Movies‘; vgl. ferner Crafton 1997, 405f.; Parkinson 2007, 107–109).



Der attraktive Jimmy gewinnt beim Glücksspiel (1), geht fremd, schlägt und verlässt seine Frau Bessie, nachdem diese die Nebenbuhlerin verprügelt (2) und Jimmy vergeblich angefleht hat, bei ihr zu bleiben (3). Bessie greift zur Flasche und beginnt, den Titelsong zu singen (4). Nach einem Schnitt sieht man Bessie in einem Harlemer Klub allein am Tresen sitzend mit einem Humpen Bier (5), sie singt weiterhin *St. Louis Blues*, allerdings jetzt in Begleitung einer Band und des von den übrigen Gästen gebildeten Chores. Jimmy tritt ein und führt einen virtuosens *Tap Dance* auf (6), daraufhin erblickt er Bessie und tanzt mit ihr einen eng umschlungenen *Slow Drag* (7), allerdings nur, um ihr Geld abzunehmen, das sie unter ihrem Kleid verwahrt (8). Lachend und provokant die Geldscheine schwenkend verlässt Jimmy Bessie endgültig (9). Die Zurückgelassene singt, mit neuerlicher und intensivierter Begleitung des Chores, den *St. Louis Blues* (10).¹⁵

Das zentrale Motiv dieser parabolischen Handlung ist, dass Jimmy einerseits überaus attraktiv, andererseits als moralisch verwerflicher Verführer erscheint – ist er bewusst als ‚männliche Version‘ der Chick aus HALLELUJAH! konzipiert?¹⁶ Übrig bleibt Bessie allein, und zwar – wiederum durchaus parallel zu HALLELUJAH! – geborgen im Schoß einer solidarischen *black community*.

Auch wenn sich der Erfolg von *ST. LOUIS BLUES* vor allem auf den New Yorker Broadway und eine für einen solchen Kurzfilm ungewöhnlich ausführliche Besprechung in *Variety* beschränkt zu haben scheint, ermutigte dieser Erfolg die RKO, bei Murphy sogleich einen zweiten die ‚Harlem‘-Thematik ausführenden Musikfilm in Auftrag zu geben (Delson 2006, 91f.). Dieser Film, *BLACK AND TAN FANTASY*, nimmt noch offensichtlicher auf HALLELUJAH! Bezug, denn die virtuose Tänzerin als Hauptfigur des Films wird direkt übernommen. Allerdings wird diese Figur in bemerkenswerter Weise umgewertet: Die sehr hellhäutige afroamerikanische Tänzerin Fredi (Fredi Washington) besteht aus Liebe zu Duke Ellington darauf, trotz ihres Herzleidens in dessen Revue im Cotton Club aufzutreten, also in jenem vielleicht berühmtesten Nachtclub Harlems, der nach seiner Schließung im Gefolge der Prohibitions Gesetze von 1919 im Jahr 1923 von einem weißen Eigentümer für ein strikt weißes Publikum wiedereröffnet worden war (Jost 2003, 75–78; Watson 1995, 125–

¹⁵ *ST. LOUIS BLUES*, USA 1929, passim. Die *screenshots* und Zeitangaben stammen von der DVD Bessie Smith, *St. Louis Blues*, Music Film Collection / Unforgettable, 2005, UFGL 12201.

¹⁶ Jimmy sehr ähnlich wird übrigens auch Sporting Life in George Gershwins „folk opera“ *Porgy and Bess* (1935) angelegt sein: Als Bühnenattraktion, als Verführer, als moralische Negativfigur.

128; Fisher 1927/1999); als Attraktionen wirkten die Möglichkeit, in Harlem leichter an Alkohol heranzukommen, sowie die Revuen, die mit Erotik und dem Klischee einer ‚wilden‘ ‚Natürlichkeit‘ arbeiteten. Die *chorus line* des Cotton Club war bekannt für ihre besonders hellhäutigen und besonders großen Tänzerinnen. Das im Film gezeigte Motiv Fredis, trotz Krankheit genau einen solchen Auftritt zu absolvieren, verdient besondere Beachtung: Sie opfert sich auf, damit Duke sein von der Pfändung bedrohtes Klavier behalten kann, das er wiederum benötigt, um seine Komposition *Black and Tan Fantasy* fertigzustellen. Es geht hier also darum, die Entwicklung und den Fortbestand einer ganz bestimmten, in *Black and Tan Fantasy* formulierten afroamerikanischen Musikvorstellung zu sichern! (Vgl. dazu unten Abschnitt V.) Zudem spielt der Titel der Komposition auf die Problematik an, dass die unter anderem entlang von der vom Grad der Dunkelhäutigkeit bestimmten *color lines* vielfach ausdifferenzierte afroamerikanische Bevölkerung, die schon durch die *Jim-Crow*-Gesetze ‚gleichmacherisch‘ behandelt wurde, im Zuge der Entstehung einer schwarzen Urbankultur in den nördlichen Städten der USA auch kulturräumlich zu einer Einheit zusammengedrängt wurde, ein Vorgang, für den Harlem, das sich binnen kürzester Zeit ab 1910 vom weißen zum schwarzen Stadtteil entwickelt hatte, prototypisch steht (Peretti 1992, 58). Die *Harlem Renaissance* sah gerade diese Vereinigung als Chance, die zur Emanzipation verhelfen könnte, und sicherlich spielt der Kompositionstitel *Black and Tan Fantasy* nicht nur auf verschiedene afroamerikanische Hauttöne, sondern, damit verbunden, vor allem auch auf diese politische Hoffnung an. Bis zum tödlichen Ende der Parabel wird Fredis Status als ‚Märtyrerin für die fortschrittliche afroamerikanische Musik‘ immer weiter befestigt:



Fredi tanzt (1) und bricht zusammen (2), ein Manager – der einzige Weiße in dem Film – tritt auf und ordnet an, dass Fredi weggetragen und die Show fortgesetzt werden soll. Sechs Tänzerinnen, in ähnlicher Weise spärlich bekleidet wie Fredi, betreten die Bühne und beginnen eine Fredis Auftritt sehr ähnliche ‚wilde‘ Tanznummer (3) (vgl. Stearns/Stearns 1994, 405). Ellington bricht nach wenigen Takten ab (4) – eine Szene, die sich als Ausdruck liebender Besorgtheit verstehen lässt, die aber andererseits auch signalisiert, man müsse dem Verschleiß schöner Afroamerikanerinnen durch das *showbusiness* endlich ein Ende setzen. Und auch Ellingtons Abbruch der Show ist ja ein Akt emanzipierter Selbstbestimmung. Später, wieder in der Wohnung mit dem Klavier, stirbt Fredi, in Begleitung eines Gospelchores und der Mitglieder des Duke-Ellington-Orchesters (5).¹⁷

¹⁷ BLACK AND TAN FANTASY, USA 1929, passim. Screenshots und Zeitangaben stammen von der DVD *Hollywood Rhythm. The Paramount Musical Shorts*. Vol. 1: *The Best of Jazz & Blues*, Kino Int. Corp. 2001, K 197.

Auch dieser Film endet, wie schon *ST. LOUIS BLUES*, tragisch, und gerade nicht mit dem der *vaudeville-/musical*-Tradition eingeschriebenen *happy end*.¹⁸ In der Sterbeszene sind Sänger und Musiker zu sehen, die ihre hoch in die Luft erhobenen Arme und Instrumente schwenken. Das scheint kein Zufall, bedenkt man, dass das bis heute fortlebende Instrumente-Schwenken-Klischee von Anfang an eine wichtige Strategie war, ‚Jazz‘ filmisch umzusetzen: Schon über den ersten Filmauftritt einer Jazzband überhaupt in dem Film *THE GOOD-FOR-NOTHING* (1917) berichtet Nick LaRocca von der *Original Dixieland Jazz Band*, dass die Band „in einer kurzen Nachtclub-Sequenz aufzustehen und mit ihren Instrumenten hin- und herzuschwenken [hatte], während der Pianist sitzenblieb“ (Dauer 1980, 42). Zudem greift, wie die folgende Abbildung zeigt, Murphys Sterbeszene direkt auf visuelle Mittel der Kernszene von Vidors *HALLELUJAH!* zurück, wo Zeke als flammender Prediger gegen den Teufel kämpft, von dem „gamblers“, „corn-whiskey drinkers“ und „jazz dancers“ besessen seien. Chick betritt den Saal und wird von Zekes Rede ergriffen. Als die Gemeinde singt „We done be sanctified. We done be purified“ stimmt sie mit ein. Der Jubel gipfelt in dem Spiritual „I Belong to That Band, Hallelujah“.¹⁹ Die zunehmende kollektive Ekstase wird durch zunehmendes Arme-Schwenken visualisiert, das schließlich durch Schattenwurf inszenatorisch zusätzlich vergrößert wird:



HALLELUJAH (USA 1929), (1:17:41) | BLACK AND TAN FANTASY (0:15:23)

In *BLACK AND TAN FANTASY* ist die rituelle Jazz-Performance in der Sterbeszene ebenfalls als Schattenspiel realisiert, und zwar in einer raffiniert beleuchteten Einstellung, die es erlaubt, zwischen Schatten- und Normalansicht der Musiker per Kameranäherung hin und her zu wechseln. Das filmische Mittel ‚Schattenspiel‘ scheint hier aber nicht nur als Mittel der Ausdruckssteigerung, sondern gleichzeitig auch als Mittel der Verfremdung eingesetzt zu sein, eine Vermutung, die dadurch bestätigt wird, dass zuvor im Film auch der in vollkommener orchestermäßiger Diszipliniertheit in Galaanzügen vonstatten gehende *öffentliche* Auftritt des Ellington-Orchesters im *Cotton Club* in dem Maße zunehmend mit Hilfe eines ‚delirierenden‘ Kaleidoskop-Effekts verfremdet wird, je näher der fatale Auftritt der Tänzerin rückt. Stellen also die filmischen Mittel in *BLACK AND TAN FANTASY* die urbane moderne Jazzkultur (hier: Ellingtons Orchestermusik)

¹⁸ Als Vorbild einer solchen tragisch-ernsthafte Behandlung eines ‚schwarzen‘ Stoffs erscheint schon Buddy de Sylvas/George Gershwins Musical *Blue Monday* (1922), das Gershwin als „Opera à la Afro-American“ bezeichnete und das 1924 von Will Vodery, einem schwarzen Tin-Pan-Alley-Kollegen Gerhwins, sinfonisch orchestriert wurde.

¹⁹ *HALLELUJAH!* (USA 1929), 1:13:43–1:14:50; zit nach der DVD-Edition Warner Home Video 67676 (2006).

hergebrachten ländlichen Traditionen gegenüber, die noch ‚schattenhaft‘ (hier: in der privaten Praxis des *sorrow songs*) bzw. die Sinne verwirrend‘ (hier: in der Bühnenpraxis des aufreizenden Tanzes) nachwirken? Die Deutung muss offen bleiben, denn allzu spärlich sind sowohl die Anmerkungen, die Murphy selbst zu seinen Jazz-Filmen macht²⁰, als auch, wohl zu einem guten Teil gattungsbedingt, die Presseberichterstattung.²¹ Zumindest so viel ist aber klar, dass Murphys Filme über den Ansatz der *all-black*-Filme Hollywoods – zu nennen außer HALLELUJAH! vor allem auch FOX’S HEARTS IN DIXIE (ebenfalls 1929) – einen entscheidenden Schritt hinausgingen, indem sie „[u]nlike other all-black films released in 1929 [...] urban blacks in modern settings“ zeigten, wobei „most of the characters were poised, and self-possessed – a striking contrast to the prevalent Hollywood depictions of blacks on-screen.“ (Delson 2006, 98) Dies wird bei BLACK AND TAN FANTASY besonders in der Behandlung der Tänzerinnenfigur deutlich, die gerade nicht als ‚wilde‘ *Täterin*, sondern als *Performerin* des ‚wilden‘ Klischees für ein zahlendes weißes Publikum dargestellt wird, und die als *Opfer* des Broadway-Betriebs endet.

III *Visual Music*: Murphy als Verfilmer von Jazz

„Of the early cinema Negrophiles Murphy was the most unlikely *and* the most successful,“ stellt Thomas Cripps (1977, 204) fest, wobei ihm Murphy als Regisseur der afroamerikanischen Filmperformances nicht primär seiner weißen Hautfarbe wegen als ‚unwahrscheinlich‘ erscheint, sondern deshalb, weil er zuvor im Kontext einer europäischen Avantgarde aufgefallen sei: mit BALLET MÉCANIQUE (1924).²² Ob allerdings der von Cripps zugrundegelegte Maßstab, der Avantgarde- und Jazz-Darstellung als Gegensätze betrachtet, zur Beschreibung von Murphys Jazzfilmkonzept der passende ist, ist fraglich. Susan Delson benennt drei übergreifende Spezifika der filmografischen Arbeit Murphys, die Anlass geben, die These von der ‚Unwahrscheinlichkeit‘ Murphys zu überdenken: Erstens sei „music as organizing principle“ (2006, x) die Haupttriebfeder für Murphys Schaffen schon in der Stummfilmzeit gewesen. Delson legt ausführlich etwa

²⁰ In seinen ungedruckten, von Delson ausgewerteten Memoiren (Dudley Murphy, „Murphy by Murphy“, 1966, Murphy Family Collection) merkt er lediglich an, er habe zu BLACK AND TAN FANTASY „a simple scenario“ verfasst, „in which [...] Ellington’s sweetheart, when dying, asks him to play the ‚Black and Tan Fantasy‘.“ Zit. nach Delson 2006, 92.

²¹ Zumal zur afroamerikanischen Rezeption der Produktionen ist die Überlieferung sehr spärlich. ST. LOUIS BLUES scheint in der schwarzen Presse überhaupt nicht besprochen worden zu sein (Delson 2006, 91f.; Cripps 1977, 204–208), möglicherweise verhinderte die Ablehnung von HALLELUJAH! im afroamerikanischen Diskurs eine breitere Rezeption von ST. LOUIS BLUES (Delson 2006, 97). BLACK AND TAN FANTASY wurde in der Harlemer Presse sehr lobend besprochen: „The *Amsterdam News* bubbled with praise for the mood inspired by Duke Ellington’s ‚half savage, half tender‘ title composition, combined with the ‚stark realism‘ of Harlem folk life, tenements, and saloons.“ (Cripps 1977, 207). Über die Verbreitung der Filme im amerikanischen Kino über den Broadway hinaus, und insbesondere in schwarzen Theatern, weiß man bislang nicht viel; Crafton (1997, 406) vermutet gar, ohne dies allerdings belegen zu können: „The big studio features [HALLELUJAH!; HEARTS IN DIXIE] and the entertainment shorts were probably aimed at the ‚Cotton Club‘ market – whites who were attracted to black music and (imagined) lifestyles.“ Delson (2006, 92) stellt für ST. LOUIS BLUES fest: „Nationwide, bookings were more spotty than the critical acclaim might suggest. Many exhibitors in smaller markets declined to take the chance on such ‚hotsy-totsy‘ material, and African-American at that“; BLACK AND TAN FANTASY fand, wenn auch sehr allmählich, bessere Akzeptanz (ebd., 96): „In the months following its premiere, the film appears to have reached a national audience. A list of sample sound-film programs in Chicago movie houses in April 1930, for instance, noted that it played at the Central Park theater for three days, and an article in the *New York Amsterdam News* indicated that in August 1930 (some nine months after its release) *Black and Tan* opened at the Sunset Theatre in Harlem.“

²² Bei dieser Zusammenarbeit u. a. mit Fernand Léger, Man Ray, Ezra Pound und George Antheil hatte übrigens Murphy „as the only professional filmmaker on the project“, wie Delson (2006, 41–68, das Zitat 45) herausgearbeitet hat, eine viel gewichtigere Rolle inne als wegen Légers späterer Beanspruchung des Films als sein alleiniges Werk allgemein bekannt ist.

Murphys Interesse für das 1921 in Frankreich entwickelte Visiophone-System dar sowie seine erfolglos gebliebene Gründung eines eigenen Studios namens „Visual Symphony Productions“, das mit einer Verfilmung von Saint-Saëns' *Danse macabre* aber immerhin den ersten synchronisierten amerikanischen Film hervorbrachte (ebd., 28). Zweitens sei in Murphys Schaffen von Beginn an (*SOUL OF THE CYPRESS*, 1920) bis zu den späteren Hollywood-Produktionen ein Vorrang des Visuellen vor dem Narrativen zu beobachten (ebd., 58). Dies bedeutet in Bezug auf die dargestellten Figuren nichts anderes, als dass das Performative Vorrang vor dem Dramatischen hat. Und drittens sei Murphy schon beim berühmten *BALLET MÉCANIQUE* von der Idee geleitet gewesen, Jazz ins Bild zu setzen:

The idea of visual music is crucial to *Ballet mécanique*, but instead of the classical works that inspired Murphy's previous films, the music in this case is jazz. When work on *Ballet mécanique* began in 1923, jazz had already gathered France into its raucous embrace. [...] Now, with a small African-American enclave taking root in Montmartre, the avant-garde encountered a living black culture, and an intoxicating one at that. [...] For Paris, *le tumulte noir* was the sound of modernity itself. Perhaps as much as the machine, jazz is the aesthetic ground from which *Ballet mécanique* springs. This is certainly true from Murphy's perspective. [...] For him, musicality and film were already tightly linked, but from *Ballet mécanique* onward, jazz and other African-American musical forms exerted a profound influence on his filmmaking, in visual aesthetics as well as in subject matter. (Delson 2006, 45f.; zur Pariser *black community* und ihren Verbindungen zur *Harlem Renaissance* vgl. Watson 1995, 104f. und Stovall 1996, 25–81).

Die beiden hier diskutierten Filme sind also durchaus als Fortführung der mit *BALLET MÉCANIQUE* begonnenen Arbeit zu sehen.²³ Ende 1928 heuerte die RCA-Tochter RKO Murphy an, *sound shorts* zu schreiben und zu inszenieren. Bislang unbeachtet blieb in diesem Zusammenhang die Information, dass die RKO 1928 aus dem Zusammenschluss zweier *Independents* (Pathé und Murphys Studio FBO) und des 200 Vaudevilletheater umfassenden angeschlagenen Keith-Albee-Orpheum-Circuit hervorgegangen war. Dabei sollte die RKO insbesondere durch die Umwandlung der Vaudevilletheater in Kinosäle zur Verbreitung des Photophone-Tonfilmsystems der RCA beitragen. (Delson 2006, 85f.).²⁴ So gesehen hatte Murphy also *shorts* anzufertigen, die in räumlicher Hinsicht buchstäblich ‚an die Stelle‘ von *vaudeville-* und *minstrel-*Theaterstücken treten sollten. Nicht zuletzt Carl van Vechten schürte Murphys Harlem-Interesse und verhalf ihm zu Einblicken und Kontakten.²⁵ Dabei ist zu betonen, dass die Harlem-Begeisterung des weißen New York der späten 1920er-Jahre²⁶ vorbereitet und begleitet wurde von der seit Mamie Smiths Platte *The Crazy*

²³ Versuche einer „Verfilmung“ von Jazz setzen also keineswegs erst mit den Soundies der 1940er-Jahre ein, wie man bei Haberl 1997 liest.

²⁴ Bis 1935 konnten tatsächlich die zunächst übermächtigen Konkurrenzsysteme von Warner/AT&T (Vitaphone) bzw. Fox/AT&T (Movietone) überflügelt werden.

²⁵ Van Vechten als der wohl prominenteste weiße Kenner Harlems hatte dorthin Zugang u. a. aufgrund von Verbindungen zu den *Harlem-Renaissance*-Schriftstellern James Weldon Johnson (1920–31 Generalsekretär der *National Agency for the Advancement of Coloured People* NAACP; laut Watson (1995, 21) „the most versatile elder statesman of the New Negro movement“) und Walter White (Johnsons Assistent, dann Nachfolger als NAACP-Chef) (Watson 1995, 22). Schon für die Genese von Darius Milhauds Harlem-inspiriertes Ballett *La création du monde* (1922; mit Fernand Léger und Blaise Cendrars) hatte van Vechten eine wichtige Rolle gespielt, und Murphy hatte er darin unterstützt, *BALLET MÉCANIQUE* in New Yorker Kreisen bekannt zu machen (Delson 2006, 86).

²⁶ Ein aussagekräftiges Dokument zum plötzlichen Boom, den Harlem seit etwa 1923 beim weißen Publikum erlebte, ist ein Artikel

Blues (1920)²⁷ herrschenden *blues craze*. In gewisser Weise war die Harlem-Mode die *live*-Kehrseite des reißenden Absatzes von Bluesschallplatten, der sich allerdings 1929 im rapiden Niedergang befand. In seinen unveröffentlichten Memoiren erinnert sich Murphy, er selbst habe die Initiative ergriffen, ‚Harlem‘ mit Hilfe von W.C. Handys berühmtem *St. Louis Blues* und mit Hilfe der berühmten Sängerin Bessie Smith filmisch neu in Szene zu setzen:

I fell in love with the characters and exciting jazz. [...] I felt I must capture this excitement in a film. [...] I approached W.C. Handy, who sold us the rights and who did a special arrangement of his classic piece. [...] I got Bessie Smith, the greatest Blues singer of all times [...] and wrote a story for the film, suggested by the lyric. (*Murphy by Murphy*, zit. nach Delson 2006, 88).

IV *Harlem Renaissance* als Tonfilm, oder: Wer spielt die Musik in ‚Harlem‘?

Als Drehort für *ST. LOUIS BLUES* stand Murphy das neu eingerichtete, technisch moderne New Yorker Synchronisationsstudio der RCA zur Verfügung, das unweit von Harlem am Gramercy Park gelegen war.²⁸ Sowohl bei der Einrichtung des Sets wie auch beim Umgang mit den Darstellern suchte Murphy größtmögliche Echtheit und Ungezwungenheit herzustellen:

I rehearsed the piece in a loft in Harlem and then brought a group [...] from Harlem to our studio [...]. To capture the spirit, I had created a set which was more or less a duplicate of a Harlem night club and peopled it with the real people who frequented this Harlem night club. I gave them beer to drink while we set up the cameras and rehearsed in the studio. (*Murphy by Murphy*; zit. nach Delson 2006, 89).

Der aus diesem Bericht entstehende Eindruck, die Besetzung sei mehr oder weniger zufällig erfolgt, führt allerdings in die Irre; vielmehr folgte die Besetzung auch jenseits der Hauptrollen streng einem Prinzip, das man zusammenfassen könnte als ‚jeder Darsteller spielt nicht eine Rolle, sondern sich selbst‘. (Dementsprechend tragen in beiden Filmen alle Figuren ihre wirklichen Namen.) Zunächst zeigt sich dies an den Hauptrollen, besser: Hauptfiguren: Smiths auffällige körperliche Größe und Stärke, ihre häufigen Verwicklungen in Handgreiflichkeiten und ihr

„The Caucasian Storms Harlem“, den der schwarze Arzt, Journalist und Musiker Rudolf Fisher 1927 im *American Mercury* veröffentlichte. Darin vergleicht er die Situation um 1919 mit 1927 und wundert sich, nun ein gänzlich weißes Publikum anzutreffen: „I [...] wandered about in a daze from night-club to night-club. I tried the Nest, Small’s, Connie’s Inn, the Capitol, Happy’s, the Cotton Club. There was no mistake; my discovery was real and was repeatedly confirmed. No wonder my old crowd was not to be found in any of them. The best of Harlem’s black cabarets have changed their names and turned white.“ Fisher 1927/1999, 61.

²⁷ Das Stück hieß ursprünglich „Harlem Blues“ und stammte aus der *vaudeville*-Revue *Made in Harlem* (Perry Bradford, 1918); für die Plattenveröffentlichung auf dem *race record* Label Okeh wurde der Titel geändert; vgl. Albertson 2000, 78.

²⁸ Der Filmvorspann gibt unmissverständlich an „Produce of Gramercy Studio of RCA Photophone Inc.“; für weitere Angaben zu diesem Studio vgl. Delson 2006, 125 und 210, Anm. 30. Die oft gemachte Angabe, der Film sei in Long Island gedreht worden, ist nicht richtig.

Alkoholismus, alles prägend für ihren Auftritt in *ST. LOUIS BLUES*, ist in der Smith-Biografie beschrieben und belegt (Albertson 2003; Billard 1994, 25–50), wobei Peretti (1992, 64) zudem darauf hinweist, dass Smiths rauher Stil gerade in Harlem durchaus negativ auffiel: „Bessie Smith did not cut the proper figure among respectable Harlemites.“ Murphy erklärt, wie behutsam er vorgehen musste, um die Kamera-unerfahrene, zudem als unberechenbar geltende Bluessängerin möglichst ‚authentisch‘ auf Film zu bannen: „Bessie Smith’s close-ups were taken with a 6” lens from 20 feet [...] so that there was no self-consciousness on her part, which might have occurred had the camera been close to her“ (*Murphy by Murphy*; zit. nach Delson 2006, 89). Smith selbst scheint mit dem Ergebnis sehr zufrieden gewesen zu sein – zumindest besuchte sie Murphy überraschend und mit einem Fässchen Gin, um die Arbeit zu feiern.²⁹ Im zweiten Film ist Duke Ellington ein Komponist, Pianist und Bandleader, ‚spielt‘ also ebenfalls unverkennbar ‚sich selbst‘. Murphys filmische Inszenierung Ellingtons weist dabei auf ähnliche Schwierigkeiten der Wahrung der authentischen Persönlichkeit hin: Ellington ist nicht in Großaufnahme zu sehen, ja, man sieht sogar die meiste Zeit nur seinen Rücken, und Aufnahmen seines Gesichts sind durch Effekte verfremdet (vgl. v.a. den Weichzeichnungseffekt am Filmschluss). Ellington muss, wie George Burrows unlängst darlegte, in seinen künstlerischen Ideen mit der *Harlem Renaissance* in unmittelbarer Verbindung gesehen werden:

Ellington showed a life-long ambition and inclination towards claiming ‚high‘ art credentials and an aspiration to problematize the essentializing and categorizing of African Americans and their art as inferior. In essence there is little difference between Ellington’s approach to these matters and that of the group of intellectuals and artists who formed the New Negro movement of the Harlem Renaissance in the period roughly covering the years 1925–29. In spite of Ellington’s ‚jazz‘ credentials that were somewhat at odds with Renaissance thinking, Ellington was very much a Renaissance man. His high art aspirations and his race pride agenda fit with Renaissance thinking and he shared a concern for representing a proud, black American history. (Burrows 2007, 49).

In den Nebenrollen wurde die ‚Authentizitäts‘-Vorgabe ungebrochen fortgesetzt: Isabel Washington in der sehr kleinen Rolle der „Saint Louis woman“ sprang für ihre durch Krankheit verhinderte Schwester Fredi Washington ein (Albertson 2003, 297, Anm.7), die dann als Tänzerin in *BLACK AND TAN FANTASY* aber auftreten konnte. Dabei ist von Interesse, dass beide Washington-Schwwestern sich trotz ihrer Hellhäutigkeit, die sie durchaus hätte ‚als Weiße passieren‘ lassen, sich für die Zugehörigkeit zur afroamerikanischen *community* entschieden hatten und der politisch-künstlerischen Harlemer Elite angehörten.³⁰ Als attraktiver,

²⁹ Smith „was pleased with *St. Louis Blues*. When it was finished, Murphy recalled, she turned up at his door with a case of gin, ready to celebrate. The result, he wrote, was „one of the best parties I have ever given.“ (Delson 2006, 90).

³⁰ Isabel Washington war die Ehefrau von Adam Clayton Powell Jr., dem ersten in den Kongress gewählten Afroamerikaner. Fredi Washington (vgl. Black 2004) trat nicht nur als Filmschauspielerin, sondern auch als Bürgerrechtsaktivistin und Gründerin der *Negro Actor’s Guild* hervor; verheiratet war sie mit Lawrence Brown, Posaunist im Duke Ellington Orchestra. James Weldon

eine virtuose „specialty tap number“ (Stearns/Stearns 1994, 405) präsentierender Bösewicht tritt in ST. LOUIS BLUES Jimmy Mordecai auf, der im unmittelbaren zeitlichen Umfeld von ST. LOUIS BLUES nicht zuletzt im Cotton Club mit dem Jazz-Dance-Act *Wells Mordecai and Tailor* (auch genannt „The Three Klassy Kids“) große Erfolge feierte und zu jenen gehörte, die den mit dem Niedergang der Vaudevilletheater verbundenen Umbruch im Showbusiness³¹ besser überstanden als viele andere. Dass er sich unter seinem wirklichen Vornamen und in Ausübung seines wirklichen Berufs als Tänzer von Murphy als Wüstling zeigen ließ, ist ziemlich bemerkenswert. Als Volksmenge schließlich – nimmt man einen politischen Kontext an, erst recht eine sehr wichtige ‚Rolle‘ – tritt in beiden Filmen der Hall Johnson Negro Choir auf, ein auf höchstem sängerischem Niveau agierender Konzertchor mit Spiritual-Repertoire³² und „a force in the promotion of spiritual“ (Metzer 1997, 154). Hall Johnson selbst erklärt:

The Hall Johnson Negro Choir was organized on September 8, 1925. Its principal aim was not entertainment. We wanted to show how the American Negro slaves [...] created, propagated and illuminated an art-form which was, and still is, *unique* in the world of music (Johnson 1983, 277).

In dieses Ideal einer Erhebung afroamerikanischer Musik zur ‚Kunst‘ (und zwar nicht unter den Vorzeichen eines wie auch immer gearteten Primitivismus³³, sondern unter jenen der *sophistication*) fügen sich auch die in den Filmen auftretenden Bands bruchlos ein: In ST. LOUIS BLUES leitet James P. Johnson – klassisch ausgebildeter, als besonders virtuos und ‚sophisticated‘ geltender Ragtime- und Bluespianist; Hauptvertreter (wenn nicht gar ‚Erfinder‘) des schwierigen Harlemer *Stride-Piano*-Stils; lt. Albertson (2003, 147) Smiths Lieblingspianist³⁴ – eine Band, die aus Mitgliedern des Fletcher Henderson Orchestra besteht, dem ‚Aushängeschild‘ des *race-records*-Labels *Black Swan* und wichtigsten Vorbild für den schwarzen Orchesterjazz der Zeit.³⁵

Johnson erwähnt Lawrence Brown zudem als herausragenden Vertreter des *Spiritualgesangs* in den 1920er-Jahren (Johnson/Johnson 1926, 12).

³¹ Vgl. Stearns/Stearns 1994, 298f.: „In 1919 eighty theaters presented big-time, two-a-day shows; in 1929, only five. Dance acts turned to stage shows and night clubs.“

³² 1925 gegründet, hatte der Chor 1928 seine ersten Plattenaufnahmen für RCA Victor gemacht, insofern lag das Engagement für die RKO-Filme besonders nahe. Lt. Albertson (2003, 194) wirkte auch W. C. Handys Tochter Catherine im Hall Johnson Choir und in ST. LOUIS BLUES mit.

³³ Metzgers Schlussfolgerung, *BLACK AND TAN FANTASY* als Film der weißen RKO ziele bloß auf „fascination“ ab und auf die Zurschaustellung von „primitivism“ (1997, 152f.), leuchtet nicht ein, umso weniger als Metzer selbst herausarbeitet, dass die Spiritual-Darbietung „exemplifies the elite harlem Renaissance ideal of the genre“ (154). Zum „Mythos des Primitiven“ und dem „Klischee des edlen Wilden“ als Grundlagen der Jazzrezeption und oft auch -produktion vgl. Richter 1995, 256–260 (Zitate: 256f.).

³⁴ Smith hatte mit Johnson seit 1927 zusammengearbeitet, gleich die erste gemeinsame Aufnahmesession (17. Februar 1927) brachte mit *Back Water Blues* und *Preachin' the Blues* zwei zentrale Kompositionen Smiths hervor. Johnson schuf die Musik des Musicals *Runnin' Wild* (1923), inklusive des berühmten Charleston, der die urbane Tanzkultur des Jahrzehnts nachhaltig prägen sollte; vgl. Stearns/Stearns 1994, 111f. und 145f. Im Juni 1930 machte Smith mit *On Revival Day (A Rhythmic Spiritual)* erstmals Spiritual-Aufnahmen – mit Johnson am Klavier.

³⁵ Fletcher Henderson, der Kopf des Orchesters, der im Film aber selbst nicht auftritt, begann 1920 als *song demonstrator* der 1907 gegründeten Pace-Handy Music Company, arbeitete dann für das von Miteigentümer Harry Pace 1921 gegründete erste schwarze Plattenlabel *Black Swan*. 1924 holte Henderson Louis Armstrong nach New York, was der dortigen Tanzband-Szene einen ‚Ruck‘ in Richtung ‚Jazz/ländliche musikalische Traditionen des Südens‘ bescherte: „Armstrong left Henderson's band in the fall of 1925; but the seed sown by him and others took root, and by 1926 the band was playing excellent jazz [...]... From this time until the mid-1930s the Fletcher Henderson Orchestra was one of the principal models for big jazz bands.“ Collier 1994, 515. Diese Vorbildrolle erstreckte sich nicht zuletzt auf Duke Ellingtons Arbeit. – Die in ST. LOUIS BLUES erscheinenden Mitglieder des Henderson Orchestra listen Yarnow (2004, 26) und Hoffmann (2007, 119) auf.

In den späten 1920er-Jahren hatte der etwa gleichaltrige Duke Ellington gerade begonnen, Henderson den Rang abzulaufen, wobei die Weiterentwicklung, die Ellington in den schwarzen Jazz einbrachte, grosso modo als ‚Anhebung‘ des Jazz hin zu einer gewissen ‚Klassizität‘ zu beschreiben ist. Ellington schaffte es, in diesem Sinne als *Komponist* zu gelten und nicht mehr ‚bloß‘ als Stückeschreiber und/oder Arrangeur (Hodeir/Schuller 1994, 332–334). Ellingtons Auftritt in *BLACK AND TAN FANTASY* leistete zur Festigung dieses Bildes einen sehr frühen und mutmaßlich sehr wirkmächtigen Beitrag. Gezeigt wird dabei nicht nur, *dass* Ellington komponiert, sondern es wird auch detailliert ausgeführt, *wie* er komponiert, nämlich in einem kollektiven, quasi-improvisatorischen Verfahren gemeinsam mit seinen Musikern: Den Film eröffnet eine Sequenz, in der Ellington zusammen mit seinem Trompeter (Arthur Whetsol, hier gewissermaßen die Rolle Bubber Mileys spielend; s.u.) aus einer gemeinsamen Inspiration heraus *Black and Tan Fantasy* entwirft.

V Musikkulturelle Hybride, oder: Die merkwürdige ‚Authentizität‘ der Titelstücke³⁶

Ein wichtiger Faktor für die Entscheidung, gerade Handys *St. Louis Blues* zu verfilmen, mag dessen überragende Bekanntheit gewesen sein; von W.C. Handy (Sohn freigelassener Sklaven; Minstrel-Sänger; klassisch ausgebildeter Kirchenmusiker) 1914 als *sheet music* veröffentlicht, wurde das Stück rasch bekannt durch die vokalen bzw. tänzerischen Performances von Ethel Waters bzw. Gilda Gray, aber vor allem auch der weiße Unterhaltungsbetrieb absorbierte den Titel rasch. Eine der ersten Plattenaufnahmen des Stücks (1918) stammt von der jüdischen *Broadway*-Sängerin Sophie Tucker, woraufhin das Stück zum ersten Blues wurde, der sich (als *sheet music*) mehr als eine Million mal verkaufte. Die Original Dixieland Jazz Band nahm den Titel 1921 auf. Insgesamt steht das Stück somit idealtypisch für jene von New York – und zwar in besonderem Maße von Handy – ausgehende Merkantilisierung des Blues (ursprünglich eine orale Tradition improvisatorischen sängerischen Erzählens) in einer durch Schematisierung urbanisierten (d.h. kommerzialisierten und hinsichtlich ihrer Verständlichkeit Ethnien-übergreifend verallgemeinerten) Form, die die popmusikalische Weltkultur des 20. Jahrhunderts bekanntlich so nachhaltig prägte.³⁷

Neben die Bekanntheit tritt aber ein weiterer Faktor, der das Stück zur Verfilmung besonders geeignet erscheinen lassen musste: eine Narrativität, die sich nicht nur auf textlicher Ebene, sondern auch in der musikalischen Form niederschlägt. Denn in formaler Hinsicht ist das Stück kein ‚reiner‘ Blues, sondern müsste richtiger als Blueselemente einschließender Hybrid bezeichnet werden. Handys formales Hauptgestaltungsmittel ist der Kontrast zwischen dem bluesigen Beginn,

³⁶ Grundlegende Überlegungen zum Zusammenhang von musikalischer Form und kultureller Bedeutung stellte Ingrid T. Monson an (1990); ihre Prämisse „cultural meaning in music is [...] something constructed between sonic form, interacting cultural groups and interacting individuals“ leitet auch die folgenden Überlegungen.

³⁷ Einen repräsentativen Eindruck von Handys Errungenschaften für den Jazz bieten die Aufnahmen Handy'scher Stücke, die Louis Armstrong im Juli 1954 im Rahmen der von Columbia veranstalteten „Great Jazz Composer Series“ machte (als CD erhältlich).



d-Moll-Mittelteil mit Habanera-Anklängen



und dem Bluesrefrain:

F Bb7 F F7

... GOT THE SAINT LOU - IS BLUES JUST AS BLUE AS - I CAN - SE. THAT -

Bb7

MAN GOT A HEART LIKE A ROCK CAST - IN THE - SEA. OR -

C7 Bb7 F

ELSE HE - WOULDN'T HAVE - GONE - SO - FAR FROM - ME.

Dieser Refrain wiederum ist allerdings aufgrund seiner melodischen Komplexität, die als *Ragtime*-beeinflusste ‚Instrumentalität‘ aufzufassen ist (rhythmische Verschiebungen; ‚Herumreiten‘ auf der *blue note*; tiefe ‚Ausreißer‘; etwas gekünstelt anmutende Textverteilung), von der ländlichen Tradition des Blues als Erzähl lied besonders weit entfernt: Der Grund für Erfolg und epochalen Signalcharakter von Handys Komposition ist mit Sicherheit (auch) in dieser musikalischen ‚Urbanität‘ und ‚Modernität‘ des Stücks zu suchen.

Dem musikalischen Formplan entspricht präzise der Text: In dem musikalisch ‚europäischeren‘ Mittelteil geht es um die ‚künstliche, aufgetakelte‘ „Saint Louis woman“, die mit Diamantringen, Schürzenbändern und Perücke (eine Anspielung auf die Praxis, durch Glätten der Haare ‚weißer‘ zu erscheinen?) dem singenden Ich den Mann ausgespannt hat – somit entspricht der musikalische Stilkontrast auch dem moralischen Kontrast zwischen der ‚bösen‘ Saint Louis woman und dem ‚guten‘ Ich, dem (sicherlich nicht zufällig) der Blues-Stil exklusiv zugewiesen ist. Auf der Aktionsebene im Film entspricht dem die Entscheidung, dass die schwarze, ‚wilde‘ Bessie die hellhäutige, ‚zivilisierte‘ Saint Louis woman vor laufender Kamera verprügelt und verjagt. Ein solches Verständnis der Komposition als Identitäten mit Hilfe des Zusammenspiels von Text und Musik erstens *vorstellendes*, zweitens *kontrastierendes* und drittens *wertendes* Kunstprodukt wird noch gestützt dadurch, dass Handy selbst die Erklärung verbreitete, das Stück beruhe auf einer *wahren* Begebenheit: Er habe in St. Louis eine schwarze Frau getroffen, die geschluchzt habe „Ma man’s got a heart like a rock cast in de sea“ (Morgan, s. d.).

Auch in Bessie Smiths eigener Karriere spielte die Komposition *St. Louis Blues* eine wichtige Rolle: Sie nahm sie 1925 mit Louis Armstrong (Trompete) auf, in einem für unseren Zusammenhang sehr bemerkenswerten Arrangement mit Harmoniumbegleitung (Fred Longshaw). Denn das Harmonium fasst das Ganze, sowohl die Blusteile wie auch den Mittelteil, unter einen in gewisser Weise sakralen, ans Spiritual gemahnenden Tonfall, der durch das *call and response* zwischen Armstrong und Smith zusätzlich verstärkt wird; der Kontrast wird verwischt zugunsten eines insgesamt ‚ernsten‘ Habitus‘ und die vaudevilleske Narration verschwindet zugunsten einer Performance eines ‚wirklich‘ leidenden Individuums. Einerseits aber galt, auf Basis der Schriften W.E.B. Dubois‘, das Spiritual als „one of the crowning achievements of the race [...], a noble voice of suffering, raised during slavery, that conveyed the sadness, hope, and faith expressed by its creators to following generations.“ (Metzer 1997, 137) Diese zentrale Bedeutung des Spirituals für das Projekt der *Harlem Renaissance* wurde just 1925/26 von James Weldon Johnson und John Rosamond Johnson in einer musikalisch-theoretischen Großpublikation (zwei *Books of American Negro Spirituals*) untermauert:

Measured by length of years, [the spirituals] have wrought more in sociology than in art. Indeed, within the past decade and especially within the past two or three years they have been, perhaps, the main force in breaking down the immemorial stereotype that the Negro in America is nothing more than a beggar at the gate of the nation [...], but it is true that America is the exact America it is today because of his influence. [...] The awakening to the truth that the Negro is an active and important force in American life is, I think, due more to the present realization of the beauty and value of the spiritual than to any other cause (Johnson/Johnson 1926, 19).

Und andererseits wurde Bessie oft als ‚Priesterin‘ des Blues beschrieben,³⁸ so erinnert beispielsweise Carl van Vechten später daran, dass Smiths Auftritte sich durch eine quasi-religiöse Stimmung ausgezeichnet hätten: „[The] audience burst into hysterical, semi-religious shrieks of sorrow and lamentations [...]. Amens rent the air.“ (Carl van Vechten, *Memories of Bessie Smith*. In: *Jazz Records*, Sept. 1947; zit nach Albertson 2003, 83) Träger solcher Performativität im Dienste des ‚Ernstens‘ und einer ganz bestimmten, Authentizität vorstellenden Identitätskonstitution (im Sinne von: Die Sängerin ‚spielt‘ nicht das leidende Individuum, sondern ‚ist‘ es) ist in besonderem Maße die Stimme und der Umgang mit ihr.³⁹ Will Friedwald analysiert das ‚Phänomen Smith‘ nicht, wie üblich, apologetisch auf eine möglichst ‚schwarze‘ Heldengeschichte hin,

³⁸ U.a. schrieb sie selbst ein Stück namens *Preaching the blues* (aufgenommen 1927, mit James P. Johnson). Sehr aufschlussreiche Ansätze zu einem Verständnis von Jazz und insbesondere Blues als ‚afrikanische‘ rituelle Praxis entwirft der Ethnomusikologe Travis A. Jackson (2000): „Indeed, jazz is separated from other African American musics to emphasize its status as art and its expansive ‚Americanness‘ at the expense of ritual functions and seemingly less expansive *African-Americanness*.“ (23). Er zitiert Ralph Ellisons Sicht auf Bessie Smith: „Bessie Smith might have been a „blues queen“ to the society at large, but within the tighter Negro community where the blues were part of a total way of life [...] she was a priestess, a celebrant who affirmed the values of the group and man’s ability to deal with chaos“. (27f.)

³⁹ Die Vorstellungen von der ‚schwarzen‘ weiblichen Jazzstimme unterliegen ja ganz besonders dem (nach wie vor marktrelevanten) Dogma einer ‚primitiven Natürlichkeit‘. Bessie Smith ist vielleicht ein ideales Beispiel, um dies nach und nach aufzulösen zu Gunsten einer Darstellung des Artistischen und Performativen von Jazz-Stimmkunst. Vgl. die grundsätzlichen Überlegungen von Doris Kolesch über „Die Stimme im Medienzeitalter“ (2004).

sondern er begreift die auf beiden Seiten der Apartheid gleichermaßen wichtige Rezeption der Sängerin zutreffend als Frucht jener bereits für Handys Komposition beschriebenen Hybridisierung:

The music of blues singer Bessie Smith, which stands at the exact halfway point between black and white traditions, represents the highest peak ever reached by black pop of the twenties. This style, also known as the ‚vaudeville blues‘, developed on a pattern of a gradually decreasing connection with both jazz and ‚genuine‘ blues (Friedwald 1990, 3).

Smiths Verdienst liege darin, den für das Showbusiness europäisierten ‚vaudeville blues‘ mit performativen Mitteln gewissermaßen wieder ‚geschwärzt‘ zu haben:

Look at the way she takes on thirds of the scale, which are a traditional hot spot of black harmony. Even on the occasions when she doesn't sing an out-and-out blue third, she'll give a major or minor third a distinct blue feeling (Friedwald 1990, 6).

Genau diese Terzintonation, die je nach Prägung vom Ohr gleichermaßen als ‚rein‘ und ‚blue‘ interpretiert werden kann, ist das Erste, was von Smith im Film ST. LOUIS BLUES zu hören ist, und zwar gleich dreimal, wobei beim dritten Mal von der Halbtotale zur Großeinstellung gewechselt wird. Von hier an singt Smith den Refrain – weiterhin unbegleitet – zu Ende, wobei im vorletzten Takt („like a rock cast ...“) bis zum völligen Schwarz abgeblendet wird, so dass, nach einem Schnitt, im letzten Takt („... in de sea“) ‚überraschend‘ aufgeblendet werden kann zu einer Naheinstellung, die Smith mit Bierhumpen an einem Tresen sitzend zeigt:



Smith (unbegleitet): My man, my man, my man got a heart like a rock cast



in de sea / my man got a heart like a rock cast in de sea.

(ST. LOUIS BLUES, USA 1929, 6'46''–7'22'')

Dieser Schnitt vom privaten in den öffentlichen Raum, in dem die Musik gewissermaßen als ‚Kitt‘ fungiert, gilt filmhistorisch nach wie vor als herausragender Einfall Murphys. Vor allem aber besitzt der Schnitt, fasst

man ihn als performatives künstlerisches ‚Sprach‘-Mittel auf, neben der technischen auch eine inhaltliche Komponente, denn er transportiert die für die Wirkung des Films ganz zentrale Authentizitätsbehauptung, dass die hier inszenierte, ‚afroamerikanische‘ Musik ihren direkten Ursprung im Privaten, im ‚wirklichen Leben‘ habe.

Etwas anders gelagert, aber in bestimmter Hinsicht auch vergleichbar, ist der Fall der Titelkomposition von *BLACK AND TAN FANTASY*. Die Ko-Komposition Ellingtons mit seinem Lead-Trompeter James Bubber Miley war 1927 auf Schallplatte erschienen und legte, zusammen mit *Creole Love Call* (1927), den Grundstein dafür, dass Ellington als erster ‚ernsthafter Jazz-Komponist‘ wahrgenommen wurde. Dass dem Film diese Komposition zugrundegelegt werden konnte, ist alles andere als selbstverständlich, denn Bubber Miley, mit dessen Sound und Spielweise das Stück durch die Plattenaufnahme eng assoziiert war, war im Februar 1929 aus Ellingtons Band ausgeschieden. Aber auch mit Miley als Komponist wie als Live-Performer war die Komposition besonders eng verbunden: Als Inspiration für die Melodie gab Miley ein „Hosanna“ an, das ihm aus der Kindheit im Ohr geblieben sei – alles spricht dafür, dass das Spiritual *The Holy City* des weißen Komponisten Stephen Adams das Vorbild war, das Miley nach Moll wendete und es auf diese Weise ‚verblueste‘ (Metzer 1997, 141). Bei Auftritten spielte er das Stück bevorzugt in Priesterkleidung und untermauerte so den ‚religiös-rituellen‘ Charakter der Komposition auch visuell.⁴⁰ Ellingtons Klavierbegleitung zu Mileys Melodie ist eine Kontrafaktur von Chopins *Marche funèbre* (Sonate op.35, 3.Satz), der zusätzlich in den Schlusstakten 11/12 der Hauptmelodie wörtlich zitiert wird. Der Chopin-Bezug weist in diesem Jazz-Zusammenhang nicht nur auf den Topos ‚Totenklage‘/ ‚Trauerritual‘, sondern – nicht zu vergessen! – gleichzeitig auf eine Sphäre der europäischen Klassik und der gehobenen bürgerlichen Hausmusik.⁴¹ Genau diese Zuordnung wird am Beginn des Films *BLACK AND TAN FANTASY* besonders betont: Im Gegensatz zur Originalaufnahme von 1927, in der Miley vom Orchester begleitet wird, stellt das dem Filmbeginn zugrunde gelegte Arrangement für Trompete mit Klavierbegleitung eine realistische Situation häuslichen Musizierens vor.⁴² Diese Nummer präsentiert der Film gerade nicht auf der Bühne des im Sinne einer Zurschaustellung ‚schwarzer‘ Tanz- und Musikkultur streng segregierten Cotton Club, sondern reserviert sie für die ‚schwarzen‘ Privaträume. Auch in *BLACK AND TAN FANTASY* leitet Murphy mit einem Schnitt von der Wohnung in den öffentlichen Raum über – analog zu *ST. LOUIS BLUES* ist die Kamera vor und nach dem Bildschnitt ganz auf den Starmusiker konzentriert. Hier aber ist der öffentliche Raum nicht der ‚geschützte‘ Raum einer Kneipe, sondern der ‚ungeschützte‘ der Showbühne, und damit geht, gerade anders

⁴⁰ Metzer 1997, 143. Roger Pryor Dodge, mit Miley befreundet, lobte die „purity“ von Mileys Stil, die, wie er in einem Aufsatz mit dem Titel „Harpichords and Jazz Trumpets“ (1934) ausführt, mit einem Credo von Palestrina vergleichbar sei; siehe Metzer 1997, 146–148.

⁴¹ Vgl. Lenz' Bemerkung (2000, 160f.): „Gerade am Beispiel von Duke Ellingtons Werk läßt sich die sich immer erneuernde Spannung des Jazz [...] zwischen einer spezifischen ‚black folk music‘ und einer komplexeren ‚art music‘ in vielfältiger Weise beobachten und der Frage nachgehen, in welchem Sinne Jazz als synkretistische, ‚hybride‘ afroamerikanische Musik als die bedeutendste Ausdrucksform einer ‚indigenous American music‘ überhaupt verstanden werden kann und verstanden werden muß.“ Zu Ellingtons „Vorstellungen zur afroamerikanischen Musik und Kultur“ und zu seinem Verständnis von Musik als politisch wirksamem Engagement vgl. grundlegend ebd. 173–184.

⁴² Schon der Vorspann des Films ist mit einer Klavier-Solo-Intro unterlegt, deren Gestus sehr ‚klassisch‘ ist. Diese Intro ist nicht Teil des 1927 aufgenommenen Originalarrangements, sondern wurde für den Film offenbar neu komponiert.

als in ST. LOUIS BLUES, auch ein Musikschnitt einher: In der Wohnung spielt Ellington gemeinsam mit dem Trompeter Arthur Whetsol Fredi die neue Komposition *Black and Tan Fantasy* vor. Diese ist formal ebenfalls ein hybrides Gebilde: Auf den eher vokal gedachten, harmonisch als Mollblues angelegten, Gospel-artigen, in das Chopin-Zitat mündenden A-Teil folgt ein eindeutig ‚instrumentaler‘ B-Teil im Swing-Stil (mit Ragtime-typischen rhythmischen Verschiebungen ab dem fünften Takt), also im Stile einer Tanz- und Bühnenmusik.

28. (SLOW) BLUES **BLACK AND TAN FANTASY** DUKE ELLINGTON BARBER MILEY

A-Teil („Blues / Gospel“)

Chopin-Zitat (Trauermarsch; op. 35, 3. Satz)

B-Teil („Swing / Ragtime“)

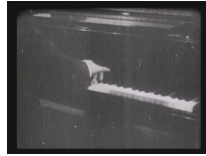
30

Solo over B \flat BLUES

Aus: *The Real Book. All New*, vol.2, o.O., o.J., S.28.

Geradezu idealtypisch entspricht diese Anlage den musikalischen Vorstellungen, die James Weldon Johnson 1912 in seinem Roman *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* formulierte, nämlich der „Vision einer Verbindung der Tradition klassischer Musik mit der aus der ‚folk tradition‘ erwachsenen urbanen afroamerikanischen Musikform des Ragtime zu einer neuen, genuin *amerikanischen* zeitgenössischen Kunstmusik“ (Lenz 2000, 164). Genau in dem Moment des hausmusikalischen Vortrags von Ellington/Whetsol (in der Abb. unten Bild 1), als in der Komposition der B-Teil folgen müsste, erfolgt der Musikschnitt und die Kamera wird abgeblendet. Stattdessen ist nun ein Jazzorchester zu hören mit der Intro des Swing-Titels *The Duke Steps Out*,⁴³ die Kamera blendet auf und man sieht wiederum Ellington am Klavier, diesmal aber im Cotton Club (2):

⁴³ Übrigens ist just dies der Titel eines ersten Aufsatzes mit theoretischen Erwägungen, den Ellington 1931 in der Zeitschrift *Rhythm* veröffentlichte. Darin hat er „im Anschluss an [...] die Betonung der Bedeutung von Harlem für die afroamerikanische Kultur angedeutet, in welche Richtung er sein Ziel, es der Literatur der Harlem Renaissance in der Musik gleichzutun, verfolgen wollte“ (Lenz 2000, 178), nämlich mit einer Suite über die Geschichte der Schwarzen in Amerika, die spätere Suite *Black, brown and beige* (1935).



BLACK AND TAN FANTASY, USA 1929, 1'31'' bzw. 1'33''

Dadurch, dass der Zuschauer den ‚richtigen‘ Verlauf der Komposition vom Filmbeginn her bereits kennt, wirkt dieser Schnitt bewusst als dramaturgisches Mittel (nämlich als enttäuschte Erwartung/Überraschung), das signalisiert, dass die Musik des Cotton Club von der zuvor gezeigten privaten afroamerikanischen Musikpraxis deutlich getrennt bleibt. Eine Bühnenvorführung der ‚ernsten‘ *Black and Tan Fantasy* steht in dem Film allerdings als Zukunftshoffnung im Raum, wobei ja das Martyrium der Tänzerin zur Verwirklichung just dieser Hoffnung beitragen soll. Dementsprechend gipfelt und endet die Parabel damit, dass die Tänzerin genau synchron zum Chopin-Zitat – dem stärksten im Film präsenten Signal musikalischen ‚Anspruchs‘ und ‚Ernsthaftigkeit‘ – stirbt. Indem sie mit dem klassisch-romantisch anmutenden Klavierpräludium beginnt und mit dem Chopin-Zitat endet, ‚rahmt‘ die Tonspur den Jazzfilm gewissermaßen in ‚europäische Klassik‘.

VI Mediale Integration: Wie Narrationen, Bilder und musikalische Arrangements voneinander abhängen und sich gegenseitig ‚erklären‘

Eine zentrale Gegebenheit hinsichtlich der Produktionsbedingungen dieser frühen Tonfilme ist es, dass nicht etwa das (geschnittene) Filmbild als visuelle Narration der Vertonung *vorausgeht*, sondern gerade umgekehrt *die Tonspur zuerst* fertig produziert werden musste und als praktisch nicht mehr zu verändernde zeitliche und inhaltliche Leitinstanz für den ganzen Film fungierte, und zwar für den Dreh wie für den Schnitt. Murphys Schilderung der Dreharbeiten zu *ST. LOUIS BLUES* vermittelt eine plastische Vorstellung von dieser Priorität der Tonspur: Vier Kameras wurden

synchronized to the master sound track, so that I would not have to stop the action for close-ups or moving shots and could run the music and song without a break. When the crowd was completely relaxed with the beer and the spirit of the night club, I called for action and a continuous scene, which ran 10 minutes, was photographed (*Murphy by Murphy*; zit. nach Delson 2006, 89).

Diese halb technisch, halb durch Murphys ‚Authentizitäts‘-Konzeption bedingte Priorität der Tonspur bedeutete, dass das musikalische Arrangement mit Blick auf die Narration und die später zu verwirklichenden Bilder zuerst herzustellen war und als aufgezeichnete Studioperformance dann Grundlage

des dazu pantomimisch erfolgenden theatralen Spiels war. Damit nimmt das Arrangement eine für das Endprodukt äußerst bedeutsame Zwischenstellung zwischen Drehbuch und Dreh ein, denn es ist konkrete, determinierende Grundlage auf praktisch allen Ebenen: hinsichtlich der Atmosphäre (das betrifft z.B. das Licht), hinsichtlich Bewegung, Timing und Emotion (das *Acting* betreffend, sowie auch die Kamera) und schließlich auch hinsichtlich der Rhythmik des Filmschnitts. Dies gibt Anlass, zu Cassidys eingangs aufgegriffenen Fragen, wie Jazz zum Inbegriff von *Americanness* werden konnte und was diese Zuschreibung für *Americanness* bedeutete, die umgekehrte Frage hinzuzufügen: Wie beeinflusste die Anforderung, die in ganz bestimmter Weise kulturelle Identität vorstellenden/konstruierenden Filmbilder zu begleiten, den Jazz?

Für die Verfilmung arrangiert (vgl. den Transkriptionsversuch bei Hoffmann 2007, 134–139) wurde *St. Louis Blues*, wie der Vorspann ankündigt, von Handy und John Rosamond Johnson – ein weiterer Name, der im Umfeld der *Harlem Renaissance* aufhorchen lässt, denn gerade Johnson hatte deren musikalisches Ideal wie kaum ein zweiter geprägt: Von ihm stammte die Melodie des auch als ‚The Black National Anthem‘ geltenden Songs *Lift Every Voice and Sing* (1900), und er verfertigte die musikalischen Arrangements (für Solostimme und Klavier) für die beiden bereits erwähnten Bände *American Negro Spirituals*. Der Spiritual-Chorklang wird in den Film musikalisch wie filmisch in einem mehrstufigen Verfahren eingeführt: Nach dem oben beschriebenen Schnitt in den Kneipenraum trägt Smith, bei unveränderter Kameraeinstellung, eine komplette Wiederholung des Refrains vor, immer noch unbegleitet, aber improvisatorisch variiert. Dann bringt eine weitere, langsam auf Augenhöhe nahe an den Tischen vorbeifahrende Kamera, zunächst einige im Saal anwesenden Gäste in den Blick, man hört einen großen gemischten Chor summend einen Ton anstimmen und James P. Johnson, den Pianisten der Band, mit einem Vorspiel, dann erreicht auch die Kamera zunächst Johnson, dann weitere Bandmitglieder. Während die Kamera weiter die Bandmitglieder abfährt, setzt Smith wieder ein (nur zu hören, nicht zu sehen), dann hört man einen großen gemischten Chor, unverkennbar Gospel-artig, respondieren. Erst wenige Sekunden nach dem Einsatz dieses Chores wird das ‚Rätsel‘, woher denn die Gospel-Töne kommen, visuell aufgelöst, wenn die Kamerafahrt wieder die an den Tischen platzierten Gäste erreicht, die man nun singen sieht. Abgeschlossen wird die raffiniert in mehreren Stufen den visuellen und musikalischen ‚Raum‘ erweiternde Sequenz mit der bereits bekannten Naheinstellung mit Smith am Tresen. Das Arrangement entwickelt sich von den Choreinwürfen graduell weiter zu einer immer selbstständigeren Chorpartie, wobei der Spiritual-Eindruck immer weiter zunimmt, bis zu den sehr schwer verständlichen wiederholten Rufen („Mourn [More?], sister!“ „Fight!“ [?] und „Back! [?]“), mit denen der Chor Smiths Refrain „Got the Saint Louis Blues ...“ begleitet.

Chorarrangement für St. LOUIS BLUES (USA 1929) 9'54''–10'06'';
 sinngemäße Transkription vom Verf. (Die Tonqualität erschwert
 eine exakte Transkription sowohl hinsichtlich des Textes als auch
 des Chorparts beträchtlich).

Dass diese Überlagerung von „Mourn sister“ (Gospel; Gruppe) und „Got the Saint Louis Blues“ (Blues; Individuum) am Ende des Films wiederkehrt und den musikalischen und visuellen Schluss des Ganzen bildet, bestätigt die Bedeutung dieser Idee. Dabei ist zu betonen, dass sich der ‚Spiritual‘-Chor zu Bessie Smiths solistischer Blues-Klage weniger als ‚Begleitung‘, sondern vielmehr als *Kontrast* verhält. Denn nicht zu vergessen ist, dass die Prinzipien ‚Blues‘ – solistische, improvisatorisch narrative Singtradition – und ‚Chor‘ sich historisch gegenseitig geradezu ausschlossen.⁴⁴ Insofern ist die *musikalische* Entscheidung, beides zusammenzubringen, überaus bemerkenswert und erklärt sich letztlich aus der *filmischen* Idee, das leidende Individuum im Schoße einer solidarischen Menge zu zeigen – eine Idee, die ein musikalisches Pendant innerhalb der Blueskultur eben nicht besaß, sondern das erst zu schaffen war. Johnson zu beauftragen, als ‚klingendes Drehbuch‘ des Films das berühmteste Stück Handys zu arrangieren, bedeutet nichts weniger als die Entscheidung, im Dienste der herzustellenden Bilder Blues und Spiritual – also weltliche und geistliche neueste afroamerikanische Musik – zusammenzuführen. Das musikalische Arrangement ist das zentrale performative Mittel der tonfilmischen Umsetzung der Darstellung einer auf Leiderfahrung, Gemeinschaft und Religiosität gründenden kulturellen Identität.

Indirekt bestätigt wird dies durch die Änderung des Chorparts in dem Moment, als die Sängerin verstummt: Jetzt leitet – deutlich im Kontrast zum Vorangehenden – ein beschwingt-komödiantisches Intermezzo des Männerchors und der Band, zu dem Smith noch einige Blues-Einwürfe („don’t go“) improvisiert, über zum geselligen Tanz. Zu diesem spielt die Band dann Jazz in Dixieland-Jazz-Manier (also in einem zum von Smith gesungenen Blues in scharfem Kontrast stehenden eher ‚weißem‘ Stil), der bald darauf auch den

⁴⁴ Vgl. Ogren 1989, 111–113; und Burton Perettis (1992, 16) Zusammenfassung des Kenntnisstandes über den frühen Blues: „Blues singers cultivated an interest in voodoo charms and lore and promoted the notion that they had bargained at the crossroads with Satan to sing the blues – the ‚devil’s music‘ – well. Historians of the blues argue convincingly that the music was part of a folk movement that reacted against the heavy postemancipation white Christian influence among blacks. Blues lyrics usually avoided Christian references, but the certainly did not neglect basic spiritual concerns.“

Tanzauftritt des ‚bösen‘ Jimmy begleitet. Als beredtes visuelles Element markiert den schon von der Musik beschriebenen Wechsel der Sphären zusätzlich ein mit Charleston-Schritten von links vorn nach rechts hinten diagonal durch den Raum tanzender Kellner, der dabei ein Tablett rotieren lässt – eine besonders im weißen New York bewunderte Spezialität von Harlems Nachtclubs:⁴⁵



ST. LOUIS BLUES, USA 1929, 11'12''

Diese Feststellung eines ganz grundsätzlichen sich-gegenseitig-Bedingens von Bild und Musik im Dienste einer kulturellen Positionierung lässt sich durch einen abschließenden Blick auf den Schluss von BLACK AND TAN FANTASY prüfen und bestätigen. Dort singt der Hall-Johnson-Chor als *sorrow song* an Fredis Totenbett das Spiritual *Same Train* (Transkriptionsversuch: Hoffmann 2007, 140). Im zweiten *Book of American Negro Spirituals* war ausgerechnet dieses Stück Carl van Vechten gewidmet (fast alle enthaltenen Titel tragen Widmungen), und im Vorwort greift James Weldon Johnson gerade dieses Stück als Beispiel für die Erfindungsgabe und mögliche Modernität von Spirituals heraus:

For illustration: the age old symbol of death's convoy is a boat crossing a stream or a ship leaving one port and entering another. The Negro has made frequent use in the Spirituals of these classic symbol; but turn to the song, *Same Train*, and you will see that he does not hesitate to scrap the stereotype and create a new symbol out of his own everyday experiences. He dares to do this, and, what is more important, he does it to the point of perfection. The imagery is not lessened; and see how the inevitability of death is insistently suggested in the inevitably recurring ‚Same train. Same train‘ (Johnson/Johnson 1926, 13).

Wie David Metzger zeigte, hat Rosamond Johnson höchstwahrscheinlich selbst dieses Stück für den Film arrangiert, und zwar unter jener ‚Realismus‘-Prämisse, die auch schon über der Hausmusik-Performance von Ellington und Whetsol gestanden hatte: Das Spiritual erscheint als sehr einfacher unbegleiteter Vokalsatz. Die sterbende Fredi unterbricht diesen realistischen kollektiven Klagegesang ausgerechnet bei der Textstelle ‚Same train, be back tomorrow‘⁴⁶ mit der an Ellington gerichteten Bitte, ‚Please, play me the Black and Tan

⁴⁵ Für seine Charleston tanzenden und ihre Tablett drehenden Bedienung war besonders Small's Paradise berühmt, mit dem Cotton Club und Connie's Inn einer der drei großen Harlemer Klubs; vgl. Watson 1995, 125–133.

⁴⁶ Der vom Chor gesungene Text ist gleich wie in Johnsons Aufzeichnung des Stücks in Johnson/Johnson 1926, 60–62 und lautet insgesamt: ‚Same train, same train / Same train carry my mother / Same train, same train / Same train be back tomorrow / Same train, same train‘.

Fantasy“. Dann geschieht etwas Bemerkenswertes: Nicht nur Ellington und Whetsol stimmen den Titel an, sondern von Beginn an singt der Chor die Melodie mit.⁴⁷ Auch wenn der Text leider praktisch unverständlich ist, ist doch zumindest so viel klar, dass es sich um eine Fortsetzung des religiösen Textinhalts von *Same Train* handelt (zu errahnen sind Rufe wie „Oh Lord“). Und auch beim ‚leichteren‘ B-Teil des Stücks bleibt der Spiritual-Chor unverändert präsent – wie schon in der oben angesprochenen Harmonium-Aufnahme des *St. Louis Blues* ist auch hier wieder der ‚religiöse‘ Tonfall das Mittel, das die Stilgegensätze überbrückt, die afroamerikanische Musik insgesamt überspannt.

Die Tatsache, dass diese identitätsstiftend thesenhaften musikalischen Überlagerungen nicht im Rahmen der Schallplattengeschichte, sondern der Filmgeschichte des Jazz zu besprechen waren, ist aufschlussreich. Sie weist nämlich darauf hin, dass hier die technische Möglichkeit, eine synchronisierte Film-/Tonkonserve herzustellen und zu projizieren weder zur Herstellung eines Bildkunstwerks mit begleitendem Soundtrack, noch eines bebilderten Tonkunstwerks, sondern vielmehr eines integrierten Bild-Ton-Kunstwerks genutzt wurde: Ebenso wie die Bilder als Stummfilme nicht sinnvoll und verständlich wären, sondern von der Musik ‚erklärt‘ und rhythmisiert werden, bedürfen auch umgekehrt die von unkonventionellen Überlagerungen (Chor + Instrumentaljazz, Spiritual + Blues) charakterisierten musikalischen Arrangements notwendig der ‚Erklärung‘ durch die Bilder.

Literatur

- Albertson, Chris (2000) Bessie Smith. In: *The Oxford Companion to Jazz*. Hrsg. von Bill Kirchner. Oxford: Oxford Univ. Press, S. 78–87.
- Albertson, Chris (2003) *Bessie*. Revised and expanded edition. New Haven/London: Yale Univ. Press.
- Barrios, Richard (1995) *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. New York/Oxford: Oxford Univ. Press.
- Billard, François (1994) *Les chanteuses de jazz*, Paris: Lieu Commun.
- Black, Cheryl (2004) ‚New Negro‘ Performance in Art and Life: Fredi Washington and the Theatrical Columns of *The People’s Voice*, 1943–47. In: *Theatre History Studies* 24, S. 57–72.
- Burrows, George (2007) *Black, Brown and Beige* and the Politics of Signifyin(g): Towards a Critical Understanding of Duke Ellington. In: *Jazz Research Journal* 1,1, S. 45–71.
- Collier, James Lincoln (1994) Henderson, Fletcher (Hamilton, Jr.). In: *The New Grove Dictionary of Jazz*. Hrsg. von Barry Kernfeld. London: Macmillan, S. 514–516.
- Crafton, Donald (1997) *The Talkies: American Cinema’s Transition to Sound, 1926–1931*, New York: Charles Scribner’s Sons (*History of the American Cinema*. 4).

⁴⁷ Hoffmanns Transkription (2007, 151) unterschlägt dies.

- Cripps, Thomas (1977) *Slow Fade to Black: the Negro in American Film, 1900–1942*, London/Oxford/New York: Oxford Univ. Press.
- Cripps, Thomas (1979) *Black Film as Genre*, Bloomington/London: Indiana Univ. Press.
- Dauer, Alfons M. (1980) Jazz und Film. Ein historisch-thematischer Überblick. In: *jazzforschung/jazz research* 12, S.41–59.
- Fisher, Rudolf (1927/1999) The Caucasian Storms Harlem. In: *The American Mercury* 11, S. 393–398. Wiederabdruck in: *Keeping Time. Readings in Jazz History*. Hrsg. von Robert Walser. Oxford/New York: Oxford Univ. Press, S. 60–65.
- Friedwald, Will (1990) *Jazz Singing. America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*, London: Quartet Books.
- Gabbard, Krin (2003) Le film, mémoire du jazz. In: *All that Jazz. Un siècle d'accords et désaccords avec le cinéma*. Hrsg. von Franco la Polla. Locarno: Festival internationale del film.
- Haberl, Georg (1997) Blue Motions – Anmerkungen zur Verfilmung von Jazz. In: *Jazz als Ereignis und Konserve*. Hrsg. v. Alfred Smudits und Heinz Steinert, Mühlheim: Gutman-Peterson (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 25), S. 69–78.
- Hodeir, André und Schuller, Gunther (1994) Ellington, Duke [Edward Kennedy]. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*. Hrsg. von Barry Kernfeld. London: Macmillan, S. 330–336.
- Hoffmann, Bernd (2007) Und der Duke weinte. Afro-amerikanische Musik im Film. Zu Arbeiten des Regisseurs Dudley Murphy aus dem Jahre 1929. In: *jazzforschung/jazz research* 39, S. 119–152.
- Jackson, Travis A. (2000) Jazz Performance as Ritual: The Blues Aesthetics and the African Diaspora. In: *The African Diaspora: A Musical Perspective*. Hrsg. v. Ingrid Monson, New York: Garland, S. 23–83.
- Johnson, Hall (1983) Notes on the Negro Spiritual (1965). In: *Readings in Black American Music*. Hrsg. von Eileen Southern. 2. Auflage. New York: Norton, S. 273–280.
- Johnson, James Weldon und Johnson, J. Rosamond (1925/26) *The Book of American Negro Spirituals* (1925) und *The Second Book of American Negro Spirituals* (1926), mit Vorworten von J.W. Johnson, musikalische Arrangements von J.R. Johnson, New York: Viking. Nachdruck in einem Band New York: Da Capo, 1969.
- Jost, Ekkehard (2003) *Sozialgeschichte des Jazz*. Frankfurt/Main.
- Kemper, Peter (2005) Bausteine einer sozialen Ästhetik. In: *Jazz*. Hrsg. von Wolfgang Sandner. Laaber: Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. 9), S. 219–254.
- Kolesch, Doris (2004) Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Bonn: VG Bild-Kunst (Theater der Zeit. Recherchen. 21), S. 19–38.
- Krämer, Sybille (2004) Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Einführung zu dem Band: *Performativität und Medialität*. Hrsg. von Sybille Krämer. München: Fink, S. 13–32.

- Lenz, Günter H. (2000) Die kulturelle Dynamik der afroamerikanischen Musik. Duke Ellingtons Kulturbegriff und seine Bedeutung in der afroamerikanischen Literatur und Kritik. In: *Duke Ellington und die Folgen*. Hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke (*Darmstädter Beitr. zur Jazzforschung*. 6), S. 157–205.
- Martin, Silke (2009) Überlegungen zur hybriden Form des vermeintlich ersten Tonfilms THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, S. 57–67.
- Meeker, David (1977) *Jazz in the Movies. A Guide to Jazz Musicians 1917–1977*, London: Talisman Books.
- Menrath, Stefanie (2001) *Represent what.... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument (Argument Sonderband. N. F. 282).
- Metzer, David (1997) Shadow Play. The Spiritual in Duke Ellington's „Black and Tan Fantasy“. In: *Black Music Research Journal* 17, S. 137–158.
- Monson, Ingrid (1990) Forced Migration, Asymmetrical Power Relations and African-American Music: Reformulation of Cultural Meaning and Musical Form. In: *The World of Music* 32, 3, S. 22–47.
- Morgan, Tom (s.d.), „St. Louis Blues: An American Classic“, unter:
<http://bluesnet.hub.org/readings/st.louis.blues.html> (Stand: 2.9.2008).
- Ogren, Kathy J. (1989) *The Jazz Revolution. Twenties America & the Meaning of Jazz*. New York / Oxford: Oxford Univ. Press.
- Parkinson, David (2007) *The Rough Guide to Film Musicals*, London: Rough Guides.
- Peretti, Burton (1992) *The Creation of Jazz. Music, Race, and Culture in Urban America*, Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press.
- Sandner, Wolfgang (2005) Der Jazz und die Künste. In: *Jazz*. Hrsg. von Wolfgang Sandner. Laaber: Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. 9), S. 255–311.
- Stearns, Marshall / Stearns, Jean (1994) *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*. New York: Da Capo.
- Stovall, Tyler Edward (1996) *Paris noir: African Americans in the City of Light*. Boston und New York: Houghton Mifflin.
- Yanow, Scott (2004) *Jazz on Film: The Complete Story of the Musicians & Music Onscreen*. San Francisco: Backbeat.
- Watson, Steven (1995) *The Harlem Renaissance. Hub of African-American Culture, 1920–1930*. New York: Pantheon (Circles of the Twentieth Century. 1).
- Weihsmann, Helmut (1997) Jazz und Film: Eine historische und stilistische Studie. In: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Klaus Wolbert, Frankfurt: Zweitausendeins, S. 589–606.

Empfohlene Zitierweise

Andreas Münzmay: Visual Jazz. Performative Mittel afroamerikanischer Identitätsrepräsentation in Dudley Murphys ST. LOUIS BLUES und BLACK AND TAN FANTASY (1929) In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 52-79, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p52-79>.

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.

Close Reading: Fünf Beiträge zu *The Truman Show* (USA 1998, Peter Weir)

Thesen zum Ort der Musik in Peter Weirs *THE TRUMAN SHOW*

Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer (Kiel)

Die folgenden Thesen beschränken sich auf die Frage nach dem Verhältnis von Schauspiel (Bild, Worte, Geräusche) und Musik in Peter Weirs Film.

1. Unmittelbar nach dem musiklosen *logo-trailer* ist ein *close-up* von Christof zu sehen, der sich an ein Publikum wendet und über die *Truman Show* spricht. Doch es zeigt sich schnell, dass dies bereits Teil der *Truman Show* (im folg. TS) selbst ist. Es handelt sich demnach um eine Einführung in die TS durch den Regisseur als Vorspann zur TS selbst (es wird keine extradiegetische Ebene aufgemacht). Die Musik setzt dann mit der Szene „Truman vor dem Spiegel“ ein. Sie muss als Bestandteil der TS gelten. Die Zuschauer der Show und des Weir-Films sind noch nicht voneinander geschieden.
2. Mit den *reaction-shots* wird dies getan. Sofern zu den *reaction-shots* Musik erklingt, stammt sie aus der Show. Die *shots* sind offenbar nicht mit Christofs Kamera aufgenommen.
3. Wenn auf der Flucht Trumans aus *Seahaven* ein Polizist versehentlich Trumans Namen ausspricht (ca. 49:57), beginnt schlagartig der Titel „Underground“. An dieser Stelle bleibt unklar, ob dies die Musik der Ebene *Christof* oder der Ebene *Weir* ist. Musikwechsel können im Prinzip mit der gleichen Geschwindigkeit erfolgen wie Bildwechsel und demnach in Christofs Studio erfolgt sein (dieselbe Musik wird indes später auch zur Sturm-Szene in der TS verwendet [1:20:50]).
4. Bei ca. 58:00 erfolgt Christofs „coming out“: Er wird als Regisseur der TS einschließlich ihrer Musik sichtbar, und zwar für uns, nicht aber für die im Film gezeigten Zuschauer der TS. Damit wird endgültig offenbar, dass zwei auktorialen Kameraperspektiven existieren: die von *Christof* und die von *Peter Weir* (wenn hier im Text diese Ebenen/Perspektiven gemeint sind, stehen die Namen in kursiver Wiedergabe). Den

beiden Kameraperspektiven entsprechen allerdings keine analogen musikalischen Ebenen. Wie bereits im Fall der *reaction-shots* wird auch für Christof, wie er von Weirs Kamera gezeigt wird, keine eigene Musik verwendet. Die Musik stammt aus dem musikalischen „pool“ der Show. Der Titel „Truman sleeps“ wird live in Christofs Studio gespielt, während Christof vor der Videowand steht und das Bild des schlafenden Truman streichelt, das die Zuschauer der TS in ihren Fernsehapparaten sehen. Indem zu beiden Kameraperspektiven dieselbe Musik Verwendung findet – und nicht etwa mit einer eigenen, nur für *Peter Weir* reservierten Musik die Etablierung einer „objektiven Realität“ versucht wird –, verrät streng genommen die Musik, dass die Ebenen nicht geschieden werden können und somit alles als eine einzige Show betrachtet werden muss (systemtheoretisch ausgedrückt: die TS ist ein „re-entry“ in der Weir-Show [„russische Puppe“]). Von der Kategorie der Kameraperspektive aus gesehen: Es existieren für das Zustandekommen des Films „The Truman Show“ eine Anzahl von x Kameras. Der Autor und Regisseur Peter Weir hat Zugriff auf sämtliche Kameras (x). Auf einen Teil dieser Kameras hat auch Christof Zugriff. Die Kamera *Christof* ist demnach eine „Teilmenge“ der Kamera *Peter Weir*.

5. In der Zeit, in der TS unterbrochen ist (Suche nach dem entflohenen Truman, 1:15), wird dieselbe Musik wieder aufgenommen („Anthem Part 2“), die schon bei 29:31 erklingen ist (Radiostörung, „classic line“ meldet sich). Damit bedient sich die Ebene *Weir* der Musik der Ebene *Christof*.

6. Der Musiktitel „Opening“ (1:31) setzt ein, wenn Truman durch die Tür in der Himmelskulissee („exit“) geht. Diese Musik erklingt im Film nur an dieser Stelle. Sie währt bruchlos zu den nachfolgenden *reaction-shots* mit Sylvia oder anderen, applaudierenden Zuschauern, ebenso wenn Sylvia ins Freie stürmt. Die Musik erklingt auch noch nach dem endgültigen Abbruch der TS. Spätestens hier wird deutlich, dass die *Christof*-Ebene und die *Weir*-Ebene nicht voneinander zu scheiden sind. Auf diese Selbstverdoppelung des Autors verweist auch die Äußerung Peter Weirs: „The use of music in this film is as unusual as the concept of the movie itself. Sometimes the music is Christof’s choice, sometimes it’s mine!“ Wenn mit dem beginnenden Abspann des Films der bereits in der TS verwendete Titel „Underground/Storm“ ertönt (1:32:05), sind *Peter Weir* und *Christof* endgültig eins geworden: die Show geht immer weiter – und wer weiß schon, von wem der mit „Peter Weir“ signierte Film gemacht worden ist?

Empfohlene Zitierweise

Siegfried Oechsle u. Bernd Sponheuer: Thesen zum Ort der Musik in Peter Weirs THE TRUMAN SHOW. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S: 80-82 DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p80-82>.

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.

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

Claus Tieber (Wien)

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

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

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

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

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

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

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

What's in a name? Truman Burbank

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

Metalepse oder: Die Engführung von Leben und Kunst

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

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

Werner Wolf nimmt Genettes Definition auf und erweitert sie:

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

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

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

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

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

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

CHRISTOF

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

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

Brave New World

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

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

Filmdramaturgie und die Rolle der Musik

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

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

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

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

Anfang

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

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

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

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

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

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

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

Das Ende

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

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

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

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

Wendepunkte

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

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

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

Ziel des Protagonisten

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

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

Kontinuität

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

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

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

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

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

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

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

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

Popmusik als Kommentar

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

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

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

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

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

Zusammenfassung

THE TRUMAN SHOW verwendet verschiedene Arten von Musik:

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

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

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

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

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

Literatur

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

Filme

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

Empfohlene Zitierweise

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Wo spielt die Musik in Peter Weirs *The Truman Show*?

Der Erlöser zieht aus

Christian Vittrup (Kiel)

Peter Weirs Film *THE TRUMAN SHOW* (USA 1998, Peter Weir) ist zunächst als klassische Dystopie zu lesen. Beispielhaft wird von einer nicht genau definierten nahen Zukunft erzählt, in der es einem Konzern an Privatpersonen statt möglich ist, ein Kind zu adoptieren und unbehelligt für ein kommerzielles Unternehmen zu missbrauchen: Die Produktion einer ultimativen Reality-Show-Soap-Opera. Der Film erzählt über dieses Motiv von einem unkritischen Medienkonsum, der diese Praxis honorierenden Mehrheit der Fernsehzuschauer und nicht zuletzt von der Macht des Kapitals. Die enorme Produktion wird ausschließlich durch genuines Product-Placement und Merchandising ermöglicht.

Ohne Bezug zur Gegenwart kann keine Zukunftsvision gedacht werden, und so erweist sich *THE TRUMAN SHOW* wie jede Dystopie als Kritik zeitgenössischer außersprachlicher Phänomene und Tendenzen seiner Entstehungszeit. Unhinterfragter Konsum, die Herrschaft des Kapitals über individuelle und politische Moral, eine Fernsehlandschaft, die auf Realityformate setzt und deren Protagonisten der allgemeinen Unterhaltung geopfert werden, während das Leben von Millionen von Zuschauern durch Fernsehsendungen und Werbestrategien manipuliert werden – die Kritik, die *THE TRUMAN SHOW* zum Ausdruck bringt, scheint heute, zehn Jahre nach der Premiere des Films, nicht weniger angebracht. Die kritischen Referenzpunkte jedenfalls sind eindeutig identifizierbar. Die Erzählung *THE TRUMAN SHOW* weist jedoch über diesen offensichtlichen, konkret politischen und medienkritischen Kern hinaus. Interpretationsbedürftig bleibt vor allem das im Film prominent inszenierte Verhältnis von Christof, dem Schöpfer, und Truman, dem Objekt seines Schaffens.

Im Folgenden soll zunächst gezeigt werden, dass der Filmtext ein auf Analogien zur christlichen Mythologie basierendes Hybrismotiv etabliert, mit dem die Kritik an der gezeichneten dystopischen Gesellschaft gestützt wird. Weiter soll in diesem Zusammenhang eine allegorische Lesart des Konfliktes zwischen Truman und Christof als Generationenkonflikt erläutert werden. Im Anschluss folgt die Diskussion eines zentralen narrativen Merkmals des Films, der Verunsicherung der Unterscheidbarkeit diegetischer und nicht-diegetischer Strukturelemente. Diese Verunsicherung erweitert die dystopische Erzählung um eine selbstreflexive Dimension, indem das System filmischen Inszenierens bewusst gemacht wird und so in den Vordergrund tritt. Abschließend gilt es, beispielhaft zu zeigen, dass der Film eine solche Strategie der Verunsicherung und der diesbezüglichen Sabotage bis in die Mikroebene einzelner Sequenzen und Einstellungen verfolgt.¹

¹ Die Diskussion des Films bezieht sich auf die in Deutschland vertriebene DVD: *The Truman Show*, Paramount Pictures, 2000 (EAN/UPC: 4010884514483).

Hybris

Obwohl der Film Trumans Adaption durch eine Firma als Tabubruch herausstellt, wird einem Repräsentanten dieser Firma, dem als Allroundgenie inszenierten Regisseur der Show, Christof, eine übergeordnete Vaterrolle zugewiesen. „I was watching when you were born; I was watching when you took your first step“, wird er Truman am Ende des Films zuflüstern.

Der Film assoziiert ihn, den Mann im Mond, durch seinen Namen Christof und seine Rolle als Schöpfer einer neuen Welt sowie durch einzelne spezifische Sequenzen zunächst mit dem göttlichen Schöpfer der christlichen Mythologie. Wie dieser kann Christof den Lauf der Welt bestimmen, die Sonne aufgehen lassen, Menschen durch einen Eingriff in die ‚Dramaturgie‘ wieder auferstehen oder sterben lassen, und wie dieser ist er schließlich der eigentliche Vater des einen Sohnes. Im Einklang mit den so etablierten Analogien »Christof/Schöpfer«, »Truman/Jesus« beschreibt Christof seinen Ziehsohn dann auch als Hoffnungsträger und Verkünder der frohen Botschaft. „I’m the creator of a television show [und diese Show ist letztlich Truman selbst; Anm. d. Verf.] that gives hope and joy and inspiration to millions“, ertönt Christofs Stimme von dem Himmel herab, den er selbst erschaffen hat.

In gewissem Sinne ist natürlich auch Truman künstlich erschaffen und tatsächlich so etwas wie Christofs Sohn, da dieser fast jeden Aspekt von Trumans Leben zu kontrollieren vermochte. Truman ist zwar nicht in der Retorte entstanden, die Entwicklung seiner Persönlichkeit jedoch ist seit seiner Zeit als Säugling durch das für ihn erschaffene kontrollierte Umfeld geprägt. Das Motiv des künstlich erschaffenen oder extrem manipulierten Menschen ist ein konstantes Element filmischer Dystopien. Es findet sich in unterschiedlichster Form in einer Vielzahl von Filmen, von METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) und FAHRENHEIT 451 (GB 1966, François Truffaut) über THX 1138 (USA 1971, George Lucas), BLADE RUNNER (USA 1982, Ridley Scott) und GATTACA (USA 1997, Andrew Niccol). Wie viele dieser Filme assoziiert THE TRUMAN SHOW das Motiv des im weitesten Sinne ‚künstlichen‘ Menschen durch die oben umrissene Analogie zum christlichen Schöpfer- und Erlösermythos mit dem Motiv der Hybris. Das Handeln Christofs und damit letztlich das Agieren des Medienkonzerns wird nicht zuletzt durch die Assoziationen mit und die strukturellen Analogien zum christlichen Schöpfer- und Erlösermythos als Anmaßung in diesem Sinne lesbar. Christof ist lediglich ein „*televisionary*“, wie es der Fernsehmoderator von »Tru-Talk« ausdrückt, maßt sich jedoch die Rolle eines gottähnlichen Schöpfers von Leben an, dessen Meinungen und Vorstellungen als normative Maximen zu akzeptieren sind und vor denen die Rechte des Individuums Truman in den Hintergrund treten. Deutlicher als durch das, wie hier über religiöse Analogien evozierte, Hybrismotiv kann ein Text das Handeln einer Figur wohl nicht als moralisch verwerflich markieren.

Generationenkonflikt

Diese Aspekte des Filmes sind natürlich relativ konventionell und erschließen sich ohne genauere Analyse. Interessanter ist es, das hier inhärente Vater-Sohn-Motiv, oder konkreter: den Vater-Sohn-Konflikt, umfassender zu beleuchten. Christof ist mehr als bloß ein begnadeter, wenngleich skrupelloser Fernsehmacher. Tatsächlich scheint er davon überzeugt zu sein, seinem Pseudosohn Truman eine bessere Welt – oder besser: die richtige Welt – zu bieten. Stellvertretend für Truman begibt sich Sylvia in einen direkten Disput mit Christof, in dessen Verlauf letzterer in seiner Argumentation und seiner Wortwahl einem eifersüchtigen Vater angenähert ist, der aus Angst, den Sohn an die potentielle Partnerin zu verlieren, diese abzuweisen sucht und das Kind weiter an die ‚bessere‘ Welt der Eltern zu binden. Sylvias herausfordernde Behauptung, Truman werde sich letztendlich selbst befreien, steht für das dementsprechend oppositionelle Weltbild, das den Drang nach Freiheit und selbstbestimmter Erfahrung als natürliches und rechtmäßiges Verlangen eines jeden Individuums konzipiert, egal unter welcher behüteten, perfektionierten Umständen der jeweilige Mensch aufwächst und lebt. Entsprechend dieses Konfliktgespräches zwischen Sylvia und Christof wird Truman im Verlauf des Films immer wieder mit der Rolle des rebellischen Teenagers assoziiert. „Maybe I feel like a teenager!“, entgegnet er seiner Frau, die seine Pläne, etwas ganz neues zu wagen, mütterlich abtut – in den Händen ein Kinderbuch mit dem Titel »A Dream Machine Part 2«. Wie ein junger Teenager etwa seine Pornohefte oder Horrorfilme verbirgt, versteckt Truman seinen Traum von einem anderen Leben im Keller. Dort hütet er die Erinnerung an Sylvia und versucht, diese mit Hilfe des provisorischen Fotos am Leben zu halten.

Wie Fiji, der Ort mit dem sie assoziiert ist, symbolisiert Sylvia das genaue Gegenteil von Sea Haven. Für Truman bedeutet diese Liebe, dass er sich fortan nach etwas anderem sehnt als das, was ihm sein Elternhaus – hier letztlich Christof, der Trumans Elternhaus, ja seine ganze Welt komponiert hat – bieten kann. Trumans Entscheidung, den sicheren, aber von anderen für ihn geschaffenen und überwachten Raum zu verlassen, ist dementsprechend als Emanzipation des Kindes zu lesen, das eine eigene Welt, ein eigenes Leben zu entdecken hat. Sie bedeutet hier nicht bloß das Ende der als unmoralisch markierten Fernsehshow, Trumans Emanzipation wird in dem beschriebenen Analogiekontext ‚Vater-Sohn-Konflikt‘ als unweigerliche Entwicklung erzählt.

Die Abwendung Trumans von Christof bedeutet gleichzeitig seine Abkehr von dem ideologisch geprägten Modell von Welt, das Christof um ihn herum errichtet. Sea Haven spiegelt eine nostalgische Idealvorstellung bürgerlichen Lebens samt all seiner kapitalistisch-heteropatriarchalen Machtstrukturen und naiv-konsumorientierten Werte. Der Film spezifiziert hier seine gesellschaftskritische Aussage: Die Truman Show ist das Produkt einer Welt, in der Kapital über Moral gesiegt hat. Die ‚bessere‘ Gegenwelt, die Christof für Truman erschaffen zu haben glaubt und die er ausdrücklich von der Realität der Außenwelt unterscheidet, erweist sich letzten Endes als eine Annäherung an das ideologische Ideal der Elterngeneration, das auch der

Welt jenseits der Soundstage Sea Haven zu Grunde liegt – einer Welt, die auch Christof als ‚krank‘ und korrupt erkennt. Sea Haven ist hier insofern als indexikalisches Zeichen lesbar, das indirekt auf Christofs Disposition, seine unbewusste Inkonsequenz und Widersprüchlichkeit verweist. Dass die Emanzipation Trumans als natürlicher Prozess inszeniert wird, bestätigt die Kritik an diesem Idealbild, schließlich ist Truman der True-Man, der wirkliche, natürliche Mensch. *THE TRUMAN SHOW* stellt auf dieser Ebene nicht nur die fiktionale dystopische Gesellschaft und Christofs konkrete Inszenierung einer besseren Welt in Frage, spezifisch kritisiert werden auch die Gründungsmythen, die beiden zu Grunde liegen.²

Alles macht weiter?

Die der konkreten Emanzipation Trumans und seinem letzten Zwiegespräch mit Christof vorausgehende Sequenz lässt nun wieder an die im Film etablierte heilsgeschichtliche und schöpfungsmithologische Analogie denken. Der fassungslose Vater ist eher bereit, seinen Sohn zu ermorden, als ihn gehen zu lassen. Die Einstellungsfolge lässt kaum einen Zweifel daran, dass Christof überzeugt ist, Truman ertränkt zu haben. Doch unser Protagonist wird seiner Jesusrolle gerecht und tatsächlich wiedergeboren. Die Rolle des Erlösers wird noch einmal deutlich mit dem über das Wasser gehenden Truman assoziiert, bevor auch Christof ihn mit seiner Rede von „hope and joy and inspiration to millions“ mit einer entsprechenden Rolle verbindet. Christof muss nun jedoch miterleben, dass nicht Trumans freiwillige Rückkehr nach Sea Haven den Menschen Hoffnung und Glück bringt, es ist vielmehr sein beispielhafter Ausstieg, seine Emanzipation, die die Fernsehzuschauer jubeln lässt. Der Regisseur hat diese fahrlässigerweise Trumans Hoffnung auf ein anderes Leben und seine wachsende Skepsis miterleben lassen, und die Zuschauer bejubeln nun die Überwindung des Gefängnisses und letztlich die Überwindung des unmoralischen Fernsehformats. Ist Truman also in gewisser Hinsicht tatsächlich ein Erlöser, der die Hoffnung auf und die Botschaft von einer die Würde und Freiheit der Menschen respektierenden Fernsehlandschaft und Gesellschaft im Allgemeinen verkündet und damit die Fernsehzuschauer, die willentlichen Opfer eines entfesselten Kapitalismus bekehrt? Der Text stimmt eher skeptisch und ironisiert dieses ‚Happy End‘ durch die gezeigten Zuschauerreaktionen. So denken die beiden Parkhausangestellten, die gerade noch Christofs Worte naiv-bedächtig abgenickt haben, nicht daran, eine Fernsehpause einzulegen und sich in ihrer Welt einmal genauer umzusehen. Für sie ist nur interessant, welche Show das Fernsehen als nächstes bereithält. Obwohl sich Christof in der Show auf ein entlarvendes Wortgefecht mit Truman eingelassen hat, stellt Trumans Emanzipation womöglich nur den krönenden Abschluss einer phänomenal erfolgreichen Show dar, der mit Sicherheit ein vergleichbares Format folgen wird.

² Vorbild und Drehort der Filmstadt Sea Haven ist das in Florida realisierte New Urbanism-Pionierprojekt Seaside, das Kritiker der New Urbanism- und der New Pedestrianism-Bewegungen mit ähnlichen Argumenten in Frage stellen. Indirekt kommentiert *THE TRUMAN SHOW* dadurch neben konkreten Tendenzen der Fernsehlandschaft auch konkrete Architekturphänomene der außersprachlichen Realität und ist als Äußerung innerhalb diesbezüglicher Diskurse lesbar.

Reflexion über das filmische Zeichensystem

An diese vorangestellten Interpretationsansätze lässt sich eine Analyse der den Film bestimmenden Verunsicherung der Unterscheidbarkeit diegetischer und nicht-diegetischer Strukturelemente anschließen, die sich auch auf der Tonebene des Films *THE TRUMAN SHOW* festmachen lässt.

Zu differenzieren sind zunächst die diegetische und die nicht-diegetische Musik, also Musik, die Figuren in der erzählten Welt produzieren und wahrnehmen beziehungsweise wahrnehmen können einerseits und Musik, die nur dem Textrezipienten zugänglich ist andererseits. Letztere werde ich im Folgenden als Filmscore bezeichnen. Der Filmscore erfüllt eine Vielzahl von Funktionen und generiert eine Vielzahl rezeptionsabhängiger Bedeutungen, die sich wohl kaum abschließend systematisch analysieren lassen (Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2002, 123). Auch kann die Art und Weise, in der Bedeutung und damit eine näher bestimmbare Funktion produziert wird, höchst unterschiedlich sein. Der Filmscore kann als Zeichensystem relativ direkt, beispielsweise über den Liedtext eines Popsongs, Bedeutung vermitteln. Der Score kann als identifizierbarer Text wahrgenommen werden und mit allen interpretatorischen Konsequenzen, die dies mit sich bringt, als intertextueller Verweis lesbar sein. Er kann auf Komponisten, Autoren oder Interpreten verweisen, deren Vita oder Gesamtwerk als Referenz aufgerufen wird. Zentral, wenn auch schwerer zu bestimmen, ist natürlich die Eigenschaft des Filmscores, rein über kompositorische und klangästhetische Mittel und performative Eigenheiten Stimmung zu generieren oder zumindest das Lesen des Textes lenkende Konzepte von Stimmung zu vermitteln – in diesem Zusammenhang kann und muss wohl bis zu einem gewissen Grad von identifizierbaren Codes und Konventionen gesprochen werden, die auch bewusst analysiert und nachvollzogen werden können. Diegetische Musik andererseits verweist vor allem direkt auf die Figuren und ihr kulturell-soziales Umfeld, sowie etwa auf die Motive von Figuren, gerade in dem gezeigten Moment die jeweilige Musik zu hören, zu produzieren oder – eben wie in *THE TRUMAN SHOW* – als Score in einer diegetischen Filmproduktion zu verwenden.

Infolge der umfassenden Irritationsstrategien, die Ebene des *discours* des Films prägen, verschwimmen unter anderem die Ebenen des nicht-diegetischen Filmscores und der diegetischen Musik. Der zunächst vermeintlich nicht-diegetische Filmscore ist zu großen Teilen als Strukturelement der Fernsehshow *The Truman Show* und damit als Teil der Diegese identifizierbar. So sehen wir anstatt der erwarteten Credits, die als Paratexte auf die außersprachliche Welt der Filmproduktion verweisen würden, sofort nach dem Paramount-Logotrailer Einstellungen der in der erzählten Welt produzierten Fernsehsendung. Die Einstellungen und die sie organisierende Montage mitsamt der Tonebene des Films *THE TRUMAN SHOW* sind hier zunächst mit der Einstellungsfolge der Fernsehsendung identisch. Diese irritierende Pseudoeinheit von Fernsehshow und Filmtext, wird später punktuell und deutlich markiert aufgehoben, wenn Reaktionen

diegetischer Zuschauer oder die Arbeit des Regieteams der diegetischen Fernsehshow zu sehen sind. Während etwa Christof die Regie der Brückensequenz übernimmt (~00:57:00), wird neben anderen Regieentscheidungen auch der Einsatz der Musik diskutiert, Musiker und Toningenieur, die den Fernsehscore verantworten, können gar bei der Arbeit beobachtet werden. In diesen Momenten wird deutlich, dass der Rezipient vornehmlich diegetische Musik, den Score der Fernsehshow vernimmt.

Da die diegetische Fernsehshow *The Truman Show*, deren Bild- und Tonebene der Filmtext *THE TRUMAN SHOW* über weite Teile mehr oder minder zu entsprechen vorgibt, zudem mit konventionalisierten Montagesyntagmen und Tonebenen des traditionellen Spielfilms operiert, mag der Rezipient bisweilen fast vergessen, dass er zumeist Bild und Ton eines diegetischen Filmproduktes vor sich hat.³ Gleichzeitig ist er jedoch durch die Masken einzelner Einstellungen, die diegetische Bedingungen der Kameraarbeit signalisieren, sowie durch eben die Einstellungen, in denen wir die Bilder der *Truman Show* hinter uns lassen, immer wieder dazu gezwungen, über die Natur jeder einzelnen Einstellung und ihrer audiovisuellen Inhalte sowie über die Fragen zu reflektieren, welche Bedeutung generierende Funktion diese haben, wer ihr Autor ist und welche Motive dieser Autor verfolgt.

Der Film thematisiert sich auf diese Art und Weise selbst als filmisches Zeichensystem und Teil eines medialen Feldes und diskutiert über diese selbstreflexive Ebene Möglichkeiten, Konsequenzen und manipulative Zwecke der Gestaltung und Kombination einzelner Einstellungen und der dazugehörigen Tonspur. Nicht zuletzt regt der Film, der sich immer wieder der diegetischen Filmproduktion *The Truman Show* angenähert hat, auf diese Weise dazu an, das zentrale Thema der Dystopie, die Verführbarkeit unreflektierter Zuschauer Massen durch audiovisuelle Medien, auch auf den konkreten Filmtext *THE TRUMAN SHOW* und seine Rezeption zu übertragen.

Dass ‚Filmmusik‘ in diesem Zusammenhang in besonders augenfälligem Maße thematisiert und funktionalisiert wird, ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass der Filmscore eines der Elemente des Zeichensystems Film ist, dem am landläufigsten manipulative Eigenschaften zugesprochen werden. Wird dieser konventionalisierte und zugleich in hohem Maße abstrakte Bestandteil des Spielfilms in seiner Funktionalisierung nun bewusst gemacht, steht er hier *par pro-toto* für die vermeintliche Verführmaschine Film, deren Mechanismen *The Truman Show* vorzuführen sucht.

³ Im Gegenteil zu etwa DITTSCHÉ – *DAS WIRKLICH WAHRE LEBEN* (D 2004 ff., Olli Dittrich / o. A.) oder vergleichbaren realen Sendungen, in denen mit fest installierten Kameras gearbeitet wird.

Sabotage der Sabotage: Beispielanalyse einer Sequenz

Die Verunsicherung der Unterscheidbarkeit der diegetischen und der nicht-diegetischen Textelemente stellt sich auf die oben angedeutete Weise als Grundprinzip des Films dar, der die entstehende Irritation dazu nutzt, seine Medienkritik um eine selbstreflexive Perspektive zu erweitern. Doch auch jenseits der großen Syntagmen, auf einer Mikroebene gewissermaßen, sabotiert der Film die Unterscheidbarkeit von diegetischem Material der Fernsehshow *The Truman Show* und ‚autonomen‘ Einstellungen. Auch hier spielt die Nicht-Unterscheidbarkeit von diegetischer und nicht-diegetischer Musik eine maßgebliche Rolle.

Beispielhaft sei hier die Sequenz genauer betrachtet, in der Truman seinem angeblichen und vermeintlich toten Vater auf der Straße erstmalig wieder begegnet (Anfang: ~00:13:50, Ende: ~00:15:23). Sie beginnt im Anschluss an eine Einstellung mit den beiden Parkhausangestellten, die sich die Truman Show im Fernseher ihres Büros ansehen, und endet mit Trumans vergeblicher Verfolgung des Nahverkehrsbusses. Durch die Einstellung mit den beiden (diegetischen) Fernsehzuschauern wird dem Rezipienten abermals signalisiert, dass der Hauptteil der audiovisuellen Einstellungsinhalte, die der Film *THE TRUMAN SHOW* umfasst, als Material der Fernsehshow *The Truman Show* zu lesen ist. In der Folge wird dementsprechend eine Einstellungsfolge der diegetischen Serie erwartet.

Der Totalen, die Ort und Zeit angibt, morgens in Sea Haven, folgen nun Einstellungen von Truman auf dem Weg zur Arbeit. Die Kundin vor ihm macht auffällig Werbung für das Magazin *Dog Fancy*, Truman kauft die Zeitschriften, die er braucht, um Sylvias Gesicht zu rekonstruieren. Diese Einstellungen lassen sich relativ problemlos als Montageeinheiten der Fernsehshow lesen. Nun tritt der Schauspieler auf, der früher die Rolle von Trumans Vater übernommen hatte, und die Regie der Livesendung reagiert blitzschnell auf die unvorhergesehene Situation, indem sie den Mann von Statisten entfernen lässt. Die Einstellung, in der diese eingreifenden Statisten sich jedoch ans Ohr fassen, um die Befehle der Aufnahmeleitung besser zu verstehen, ist nicht wirklich als Einstellung der Fernsehshow zu erklären. Die Regie könnte kaum so schnell auf die jeweiligen Statisten schneiden, also die richtige Kamera aussuchen. Ebenso wenig hätte sie ein Interesse, dies zu tun. Es stellen sich die Fragen, ob es sich hier um eine autonome Einstellung des Filmtextes *THE TRUMAN SHOW* handelt und ob über eine entsprechende Zuordnung überhaupt objektiv entschieden werden kann.

Achtet man auf die Tonspur und insbesondere auf die Filmmusik stellen sich bezüglich der Unterscheidung zwischen unabhängigen Elementen und Elementen der Fernsehshow weitere Fragen. Ab der ersten Einstellung, die auf die Zuschauer im Parkhaus folgt, ist Musik aus dem dritten Satz von Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonate Nr. 11 in A-Dur zu hören. Der Rezipient kann die Filmmusik zunächst als Teil der diegetischen Filmproduktion akzeptieren. Dies wird weiter dadurch gestützt, dass sie unseren Rezeptionsgewohnheiten entspricht und als typisch gemäß eines konventionalisierten Einsatzes von

Filmmusik wahrgenommen werden kann. Die relative Leichtigkeit und Verspieltheit der Musik sowie ihre Vertrautheit prädestiniert sie als Filmscore einer Sequenz, in der die alltägliche morgendliche Routine eines sonnigen Tages erzählt wird. Zudem klingt die Aufnahme leicht künstlich und ‚indirekt‘, sie wurde wahrscheinlich durch einen Filter verfremdet. Eher unbewusst ordnet sie der Rezipient dadurch umso mehr der diegetischen Filmmusik zu. Das Mozartstück klingt aus, und es folgen einige Einstellungen ohne Musik. Durch dieses Aussetzen wird Spannung aufgebaut – ein Umstand, der für sich genommen schon einen Bruch mit der Erwartung bedeutet, diegetisches Material der Truman Show gezeigt zu bekommen, schließlich kann allein der reale, nicht der diegetische Filmemacher von der bevorstehenden Konfrontation wissen. Als Teil der diegetischen Inszenierung ließe sich das Verstummen der Musik noch als Zufall erklären, der Einsatz des folgenden Musikstücks widersetzt sich einem solchen Erklärungsansatz jedoch eindeutig: Gleichzeitig mit dem Schnitt zu eben jener Einstellung, in der die Statisten auf den Vater angesetzt werden, setzt wieder Musik ein. Das nun zu hörende Musikstück unterscheidet sich ästhetisch jedoch auffällig von Mozarts Klaviersonate. Die Musik ist stark perkussiv, eindeutig durch elektronische Klänge geprägt und in ihrer Klangqualität sauberer und direkter als der Mozart. Gemäß unserer Rezeptionserfahrung erfüllt dieser kontrastive Einsatz von Musik ebenfalls Rezeptionserwartungen, indem die neue Musik den Beginn einer unerwarteten und actionreichen Handlung signalisiert. Die Macher der Truman Show könnten dies durchaus aus der Not heraus beabsichtigen, ob sie die Musik jedoch so schnell passend wählen könnten, ist mehr als fraglich. Schließlich stellt sich auch hier wieder die Frage, welches Motiv die Macher haben könnten, den Status der Statisten als eingreifende Akteure auf diese Art und Weise zu betonen. Es bleibt letztlich nicht entscheidbar, ob es sich bei dem ‚elektronischen‘ Score in dieser Sequenz um nicht-diegetische Filmmusik handelt, ob der ‚elektronische‘ Score als Indiz zur Identifikation autonomer Einstellungen im obigen Sinne dienen kann und ob der vermeintlich nicht-diegetische Score von dem Filmscore der diegetischen Truman Show unterschieden werden kann. Auf einer solchen Mikroebene kehrt der Film stets zu der Verunsicherung der Ebenengrenzen zurück, die seine Makroebene bestimmt.

Literatur

Borstnar, Nils; Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff (2002) *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH (UTB für Wissenschaft; 2362).

Empfohlene Zitierweise

Christian Vittrup: Wo spielt die Musik in Peter Weirs *The Truman Show*? Der Erlöser zieht aus. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 95-103, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p95-103>.

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.

His master's voice: Musik und Fiktionalitätsebenen in THE TRUMAN SHOW

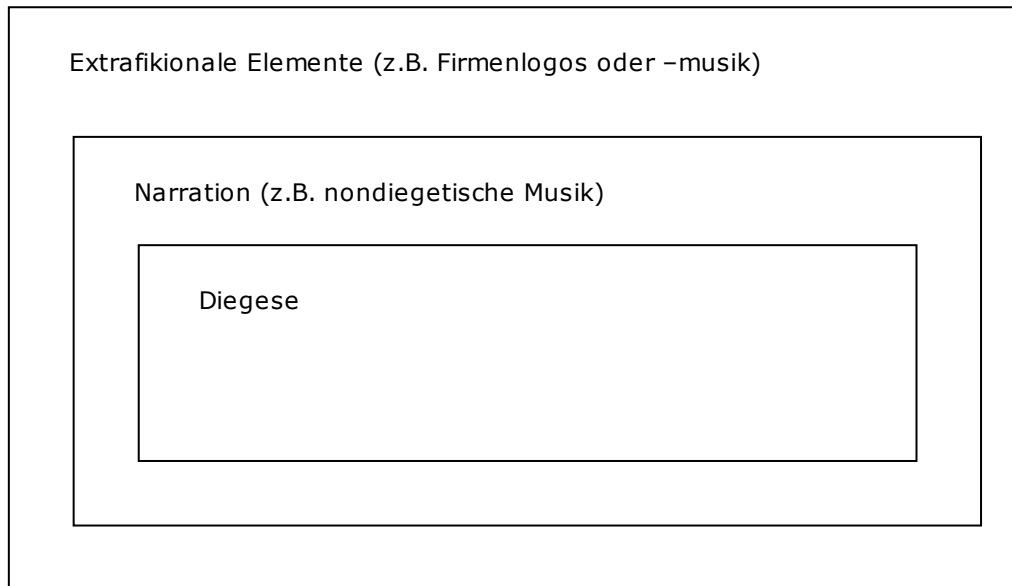
Guido Heldt (Bristol)

THE TRUMAN SHOW bietet jede Menge an großen und ernsten Themen und Lesarten: Kritik am Reality-TV und an den modernen Massenmedien allgemein, sowohl an den Machern wie am Publikum, eine religiöse Allegorie oder eine auf Vater-Sohn-Beziehungen, eine Reflexion über das Verhältnis von Autor und fiktionaler Figur oder eine über die soziale und institutionelle Kontrolle unseres alltäglichen Lebens... Aber es ist auch ein Film über die Freude am Spiel mit filmischen Strukturen, in diesem Falle das Spiel mit den Strukturen filmischer Erzählung resp. mit den Ebenen von Fiktionalität, die jedem fiktionalen Text inhärent sind. Beide Elemente, thematischer Ernst und formales Spiel, sind dicht ineinander verwoben.

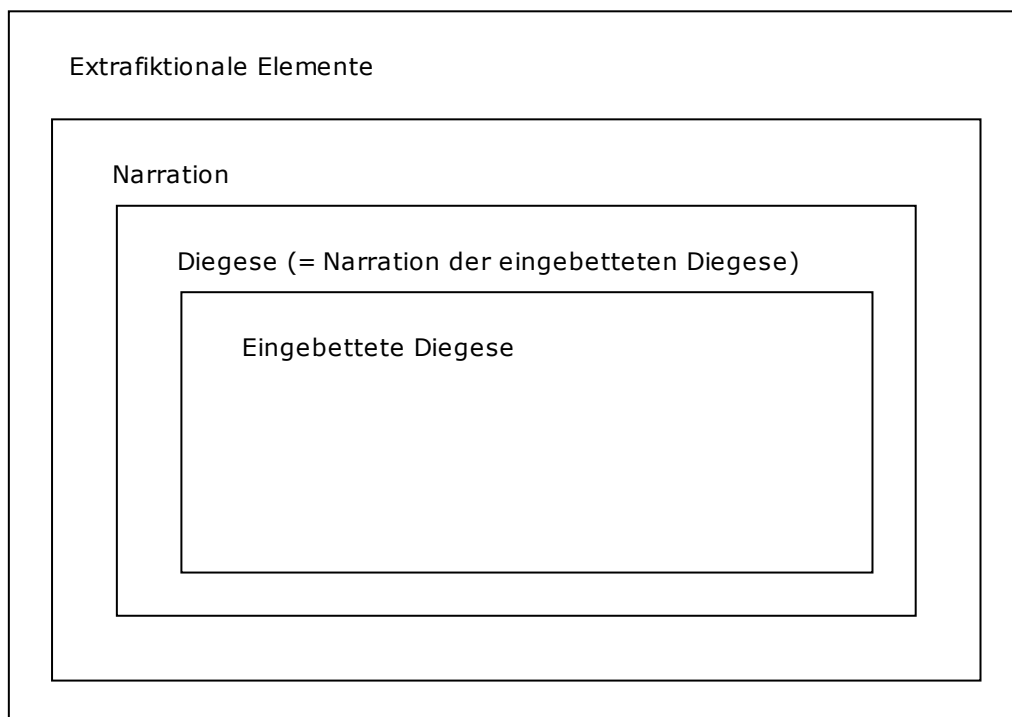
THE TRUMAN SHOW (1998, Regie Peter Weir) erzählt die Geschichte von Truman Burbank (gespielt von Jim Carrey). Truman ist der erste Mensch, der in einer Fiktion geboren wurde und aufgewachsen ist – in der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW', die um ihn herum konstruiert wurde. Zu dem Zeitpunkt, an dem wir ihn treffen, ist er verheiratet, hat ein Haus und einen Job im hübschen kleinen Küstenstädtchen Seahaven, und für ihn ist das die Welt. Alle um ihn herum jedoch, einschließlich seiner Frau und seines besten Freundes, sind Schauspieler; alle sind Teil der großen Maschine, die läuft, um die Illusion ihrer eigenen Realität in Trumans Bewusstsein aufrechtzuerhalten und um Trumans Leben einen für das Fernsehpublikum dramatisch befriedigenden Verlauf zu geben. Die Filmhandlung setzt ein, wenn Dinge schiefzugehen beginnen, wenn Risse in der Fassade auftauchen – ein Studioscheinwerfer, der vom 'Himmel' vor Trumans Füße fällt, ein Autoradio, das Truman statt des gewöhnlichen Programms die Durchsagen aus dem Kontrollraum des Studios hören lässt usw. – und Truman Verdacht zu schöpfen beginnt, dass nicht alles in seiner Welt so ist, was es zu sein scheint, und er schließlich die schreckliche Wahrheit begreift und aus dem Gefängnis der Fiktion auszubrechen versucht.

Die doppelte Ironie seines Namens ist deutlich: Er ist der einzige in seiner Welt, der authentisch ist und in diesem Sinne wahr (= *true*). Auf der anderen Seite bedeutet diese Authentizität, dass er auch der einzige ist, der die Wahrheit über seine Welt nicht sieht, die eine große Lüge ist – eine Lüge, die Trumans Authentizität als ihre „unique selling proposition“ verwendet, als Errungenschaft, die sich selbst verkauft (an die Fernsehzuschauer rund um die Welt), die aber auch Produkten angeheftet werden kann (in Form von Werbespots und von „product placement“ innerhalb der Fiktion). Dass Truman wahrhaftig ist, profiliert die Inauthentizität um ihn herum nur umso schärfer – „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“, wie Adorno in den *Minima moralia* feststellt (Adorno 1980, 419). (Die zweite, mindere Ironie betrifft seinen Nachnamen, Burbank, der auf die Stadt in Los Angeles County anspielt, in der sich die Zentralen von Medienkonzernen wie NBC, Warner, Disney und Viacom befinden, die Mutterfirma von Paramount, federführend bei der Produktion der TRUMAN SHOW.)

Unterschiedliche Ebenen von Fiktionalität und von auktorialer bzw. erzählerischer Kontrolle sind – naturgemäß angesichts der Handlung des Films – zentral für seine Struktur. Aber *THE TRUMAN SHOW* ist kein klassischer Fall eingebetteter Erzählung, mit einer klaren Schachtelung der Erzählebenen, wie man sie in vielen anderen Filmen findet (ein beliebiges Beispiel: *THE BRIDE OF FRANKENSTEIN* benutzt die bekannte Geschichte der Entstehung von *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, um eine Rahmenhandlung mit den Shelleys und Lord Byron zu zeigen, die sich am unvermeidlichen Kaminfeuer mit Horrorgeschichten unterhalten, eine derer dann den Hauptteil des Films bildet).



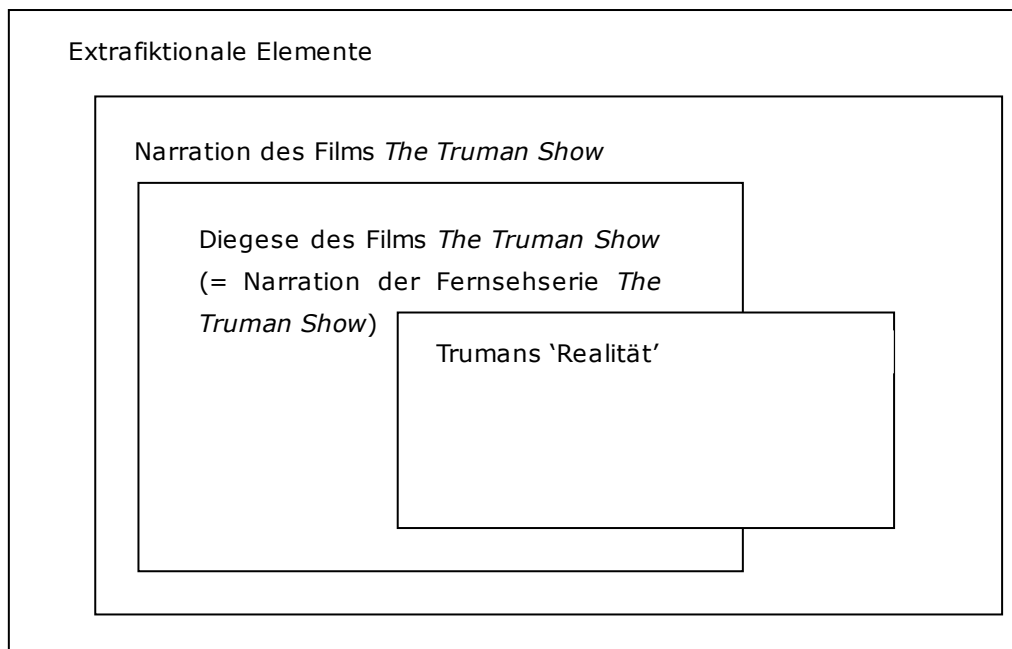
Struktur eines 'normalen' narrativen Films



Struktur eines Films mit eingebetteter Erzählung

In *THE TRUMAN SHOW* ist das Verhältnis der Fiktionalitätsebenen jedoch komplizierter: Die Geschichte dreht sich ja gerade um Trumans Versuch, aus der Fiktion auszubrechen, in die ihn die Macher der 'TRUMAN SHOW' (das heißt, der fiktionalen Fernsehserie) eingeschlossen haben. Abgesehen von Truman wissen alle anderen Protagonisten der eingebetteten Erzählung – der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW' – um ihre Fiktionalität, was heißt, dass sie eigentlich auf der umschließenden Ebene der Diegese des Films *THE TRUMAN SHOW* operieren, der Ebene, auf der sich auch der Produzent und *Spiritus rector* der Serie, Christof, und das übrige Produktionspersonal der Serie befinden; und der Film weist auf dieses Wissen um die Fiktionalität der Fiktion immer wieder hin.

Und natürlich ist auch Truman selbst nicht wirklich auf einer anderen Fiktionalitätsebene angesiedelt als die anderen Protagonisten der Fernsehserie: Er ist ja kein fiktionaler Charakter, nicht das Produkt auktorialer Erfindung, sondern ist ganz authentisch er selbst. Der Film zeigt den Lernprozess Christofs, der begreifen muss, dass er nicht der Gott seiner kleinen Reality-TV-Welt und Truman nicht sein Geschöpf ist, auch wenn er sich bis zum beinahe bitteren Ende gegen diese Einsicht sperrt, und er zeigt den Lernprozess Trumans, der begreifen muss, dass das, was er für die Welt hielt, nur eine Fiktion ist und dass er die wirkliche Welt noch gar nicht gesehen hat (auch wenn das kein Grund zu großen Hoffnungen sein sollte: „Possibly TV isn't much of a role model, but then have you seen real life these days?“, wie eine der Figuren in Michael Marshall Smiths *Roman Spares* sagt [1998, 60]).



Struktur von *THE TRUMAN SHOW*

Der Film macht diese unsaubere, auseinander brechende Schachtelung von Fiktionalitätsebenen¹ von Anfang an auf verschiedene Weisen deutlich, und die erste ist der Titel selbst: THE TRUMAN SHOW ist der Titel der Fernsehserie, von der der Film handelt, und der Titel des Films, den wir im Kino sehen, und das Publikum, das Trumans Leben und Trumans Entdeckung der Falschheit dieses Lebens verfolgt, ist sowohl das Publikum der Fernsehserie wie das Publikum im Kino. Für den Fall, dass wir diese Doppelung übersehen, wird sie schon im Vorspann verdeutlicht: Was wir erwarten, ist der Vorspann des Films THE TRUMAN SHOW, was wir sehen, ist der Vorspann der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW', „created by Christof“, und spätestens an diesem Punkt sollte auch der Unaufmerksame begriffen haben, dass wir es nicht mit der Vorspannsequenz des Films zu tun haben.² Normalerweise besorgt einen Vorspannsequenz den Übergang von der außerfilmischen Realität zum Innenraum der Diegese, und dieser Prozess beginnt meist mit dem Eingeständnis der Fiktionalität des ganzen Unternehmens (durch Firmennamen und -logos und gegebenenfalls auch musikalische Jingles), bevor der Vorspann uns langsam in die Fiktion hineinzieht. THE TRUMAN SHOW hat einen Vorspann, aber er dient nicht wirklich dazu, den Zuschauer über die Schwelle der Als-Ob-Realität zu ziehen, sondern täuscht dies nur vor und wirft uns mitten hinein in die Fiktion. Das offene Eingeständnis von Fiktionalität, das eine klassische Vorspannsequenz liefert, wird hier umgangen; paradoxerweise lenkt aber gerade das die Aufmerksamkeit nur um so mehr auf die Fiktionalität des Leinwandgeschehens: Eine auktoriale Instanz, die ihre Präsenz verschleiert, muss etwas Besonderes im Schilde führen. Irgendetwas stimmt nicht: Es scheint keinen Raum außerhalb der Diegese des Films zu geben, und das macht uns misstrauisch; und in der Tat erweist sich diese Weigerung, die narrative Struktur des Films offenzulegen, als Teil einer Strategie narrativer Ambiguität.

Die Musik, die wir dazu hören (Burkhard Dallwitz' *It's a Life*), passt: Ein generischer, repetitiver Cue mit Klavier, Synthesizer und Perkussion – Fastfood-Musik, angemessen für eine Fernsehserie, aber schwerlich das Richtige für einen aufwändigen Hollywood-Film. Das wird sich bestätigen, wenn wir später sehen, wie die Musik zur laufenden Sendung in Echtzeit im Studio gemacht wird. In der wirklichen Welt hätte die oft wiederholte Eröffnungsmusik einer weltweiten erfolgreichen Fernsehserie natürlich größeren musikalischen Aufwand erlaubt; mit der klischierten TV-Musik unterstreicht der Film hier deutlich den narrativen Trick des intradiegetischen Vorspanns.

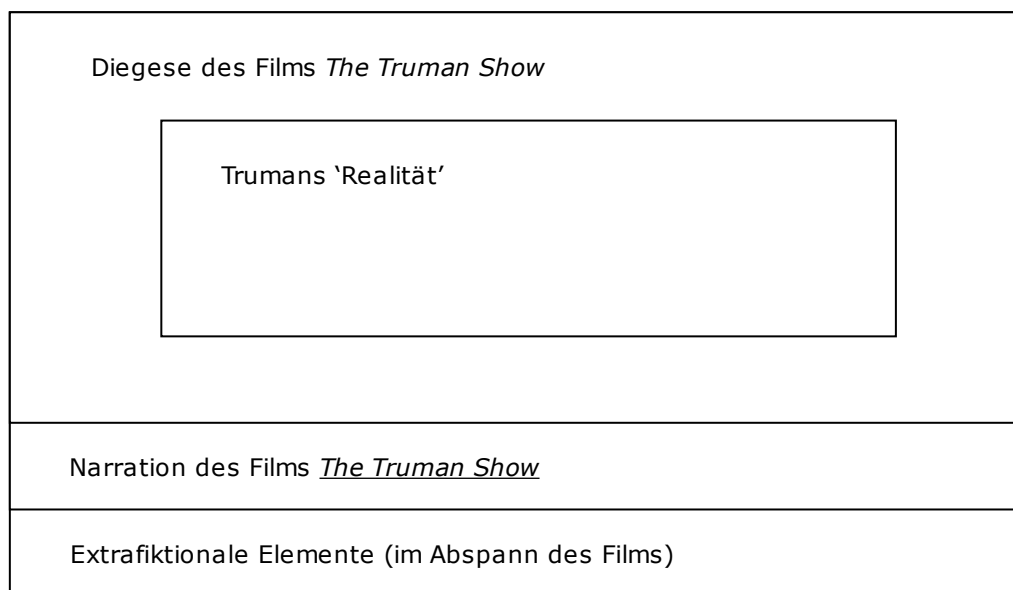
¹ Eine Unsauberkeit, die man mit Gérard Genette als eine 'Metalepse' verstehen kann; siehe dazu den TRUMAN SHOW-Beitrag von Claus Tieber.

² Dass Christof, Trumans geistiger Vater und Antagonist, nur diesen einen Namen hat, mag verschiedene Gründe haben:

- Es fällt auf und lenkt darum unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass wir keinen normalen Filmvorspann sehen.

- Es betont seinen quasi-mythischen Status als Schöpferfigur: Gott braucht keinen Vornamen. Es ist schwerlich ein Zufall, dass er 'Christof' heißt: Das 'Christ-' trägt die religiöse Allegorie in den Vordergrund, verleiht ihr aber auch eine intrikate Ironie: 'Christoph(erus)' ist wortwörtlich der 'Christus-Träger', und im Verlauf des Films wandelt sich Christof vom gottgleichen Herren von Trumans Geschick zu einem, wenn auch unwillentlichen, Instrument von Trumans Transzendenz, seiner Befreiung von Gefangenschaft und Ignoranz. (Platos Höhlengleichnis ist ein weiterer Hallraum des Films.)

- Ein dritter Aspekt des Namens mag sein vage europäischer Klang sein, besonders angesichts des kapriziösen abschließenden 'f', das zusammen mit seinem Barrett Christof wie die Pop-Version eines französischen Philosophen erscheinen lässt – eine Art Anti-Baudrillard, der seinen Frieden mit den Simulakren gemacht hat.



Struktur des Films THE TRUMAN SHOW, wie sie sich in der Vorspannsequenz darstellt

Eine Anmerkung zur Musik in THE TRUMAN SHOW im Allgemeinen: Sie stammt aus unterschiedlichen realweltlichen Quellen – es gibt Fetzen von Mozart und Chopin, es gibt für den Film geschriebene Musik des australischen Komponisten Burkhard Dallwitz, es gibt ein Stück des polnischen Komponisten Wojciech Kilar, und es werden mehrere Stücke von Philip Glass verwendet, die Regisseur Peter Weir kannte und mochte und die so etwas wie das Rückgrat der musikalischen Struktur des Filmes bilden. In meiner Analyse werde ich nicht viel darüber sagen, welches Stück aus welcher Quelle stammt und welche Signifikanz das haben mag.³ Die Frage ist legitim, aber es ist eine, die ich für den Zweck des vorliegenden Textes eher hintanstellen möchte, weil es hier um den Film als Text geht und um die Musik als Funktion dieses Textes. Darum sollen Fragen zur Genese des Texts weitgehend ignoriert bleiben.

Dass die fiktionalen Ebenen in THE TRUMAN SHOW nicht sauber ineinandergeschachtelt sind, heißt natürlich nicht, dass solche Schachtelung nicht dennoch ein Schlüsselaspekt der Konstruktion des Films wäre. In der Szene, in der Truman seinen 'Vater' wiedertrifft, führt der Film in aller Deutlichkeit vor, wie das funktioniert: Die erste Andeutung wird gegeben, wenn das Bild vom Gespräch zwischen Truman und seinem Freund Marlon auf der Brücke (beginnend bei 0:53:07) durch einen Schnitt auf das Fernsehstudio umblendet, während sich die Musik, die wir zum Gespräch hören (und von der wir nicht wissen, ob nur wir sie hören oder auch die Zuschauer der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW'), jedoch fortsetzt. Das allein könnte einfach ein Stück musikalisches 'continuity editing' sein mit der Musik als durchlaufender Schicht, die die Sequenz über die Schnitte hinweg zusammenhält. Die Musik setzt sich zum Rückschnitt auf die Begegnung mit dem Vater

³ Wenn einzelne Cues aus der Musik erwähnt werden, so nimmt dies Bezug auf die Soundtrack-CD *The Truman Show*, Milan/WEA 7313835850-2, veröffentlicht 1999.

aber fort⁴, bleibt auch beim Umschnitt auf die Kneipe erhalten, in der die Sendung läuft – und immer noch sind wir uns nicht sicher, ob die Musik Teil der Fernsehserie oder nondiegetisch auf der Ebene des Films *THE TRUMAN SHOW* lokalisiert ist. Dann aber kehren wir wieder zurück ins Studio, Christof fordert: „Fade up music!“ – und das Bild zeigt uns Studiomusiker und Toningenieure beim Drücken auf die musikalische Tränendrüse. Endlich ist die Musik klar der Ebene der Fernsehserie zugeordnet, und die theatralisch inszenierte ‘Enthüllung’ dieser diegetischen Realität der Musik macht das überdeutlich klar – so überdeutlich in der Tat, als solle dem Zuschauer wiederum der Verdacht nahegelegt werden, dass die musikalische Sache so einfach nicht ist.

Aber auch ohne solch drastische Dekonstruktion der Macht der Fernsehmusik zeigen andere Szenen, dass ihre Musik auf der Ebene der Fernsehserie lokalisiert ist und nicht auf der des Films. Ein gutes Beispiel für eine subtilere Methode der Zuordnung ist die Szene, in der Truman sich an den ‘Tod’ seines ‘Vaters’ auf dem Segelboot ‘erinnert’ – aber er erinnert sich in den oval eingerahmten Bildern, die eine spezielle Kamera der Fernsehserie ‘*THE TRUMAN SHOW*’ andeuten, was verdeutlicht, dass die Bilder nicht metadiegetisch in seinem Kopf, sondern Einblendungen in die Serie sind – Bilder, die die Zuschauer vor den Fernsehbildschirmen ebenso sehen wie wir im Kino, was uns vermuten lässt, dass sie auch die daruntergelegte Musik hören (Burkhard Dallwitz’ *Flashback*). Möglicherweise denkt Truman am Strand an etwas ganz anderes, als die Fernsehserie ihren Zuschauern weiszumachen sucht (zum Beispiel, dass er weg will aus Seahaven). Die desillusionierende Kalkuliertheit der Szene (einschließlich Zeitlupenbildern mit tropfenden Pianofiguren in Moll darunter) macht es höchst unwahrscheinlich, dass wir die Musik als nondiegetisch auf der Filmebene verstehen; sie ist als nondiegetische Musik auf der Ebene der Fernsehserie inszeniert, als weiteres Beispiel der perfiden Manipulationsstrategie, der sie unterliegt.

So weit, so (relativ) geradlinig. Aber in anderen Szenen funktioniert der Versuch, die Musik eindeutig einer der Fiktionalitätsebenen zuzuordnen, nicht ganz so glatt, sondern produziert Fragen und Ambiguitäten. Der zweite Teil meines Textes wird versuchen, solche Ambiguitäten zu demonstrieren, in drei Gruppen von Beispielen, die zunehmend uneindeutiger werden.

Präexistente Musik und die musikalische Welt von Seahaven

Das erste Beispiel legt nahe, dass wir die Musik als Teil der ‘Realität’ des Lebens in Seahaven verstehen – die innere Ebene der geschachtelten fiktionalen Welten. Truman fährt zur Arbeit (0:03:40ff), wir hören Mozarts *Rondo alla turca* aus der Klaviersonate KV 331. Die Stimme des Sprechers der Radiosendung, die Truman hört, lässt uns annehmen, dass die Musik aus seinem Autoradio kommt. Aber wenn die Musik

⁴ Die Musik setzt sich fort in der Logik des Films, nicht ihrem realweltlichen Ursprung nach: Da wird in dem Moment, in dem Truman aufsteht und sich nach seinem Vater umdreht, Musik aus Philip Glass’ Score zu *Anima Mundi* durch Musik von Burkhard Dallwitz ersetzt. Dieser Wechsel affiziert jedoch nicht die Lokalisierung der Musik in der Erzählstruktur der Szene.

beginnt, wechselt die Einstellung von einer Nahansicht Trumans im Auto zu einer Halbtotale, die sein Auto bei der Fahrt durch den Ort zeigt, und die Musik wird zur Untermalung zuerst dieser Fahrt und schließlich sogar von Trumans (Fuß-)Weg durch den Ort, seinem Gespräch mit dem Zeitungsverkäufer usw. genutzt. Woher kommt die Musik, bzw.: Wer kann sie hören? Nimmt die Narration der Fernsehserie die Musik, die aus Trumans Radio kommt, auf, und verwendet sie als Underscore für den Rest seines Wegs zur Arbeit? Der ovale Bildrahmen (0:04:26) als Artefakt einer der versteckten Kameras, die Trumans Weg verfolgen, macht wiederum deutlich, dass wir das sehen, was auch die Zuschauer der Fernsehserie sehen, was uns wie beim Wiedersehen mit dem 'Vater' vermuten lässt, dass die Verschiebung in der narrativen Position der Musik – von diegetischer zu nondiegetischer Musik in Bezug auf die Welt von Seahaven – Teil der narrativen Strategie der Serie ist, die uns hier, kurz nach Anfang des Films, exemplarisch vorgeführt wird.⁵

Eine weitere Szene ca. zehn Filmminuten später spitzt die Sache zu: Wieder ist Truman auf dem Weg zur Arbeit (0:13:50ff), und wieder ist die Morgenmusik das *Rondo alla turca*, aber es ist sehr unwahrscheinlich, dass sie schon wieder aus Trumans Radio kommt – selbst Truman, gründlich an die Repetitivität seines Lebens gewöhnt und zumeist enthusiastisch daran beteiligt, würde Verdacht geschöpft haben. Ohnehin beginnt die Musik, während wir eine von hoch oben in der Kuppel gefilmte Totale von Seahaven sehen, und setzt sich fort, wenn Truman sein Auto bereits verlassen hat und am Zeitungsstand angekommen ist. Nun sind wir eher geneigt, anzunehmen, dass es sich beim *Rondo alla turca* um die gewöhnliche nondiegetische Morgenmusik der Serie handelt und dass die erste Szene mit dem Stück entweder eine Ausnahme war (sehr gelegentlich kann die Standard-Morgenmusik in das Programm für Trumans Autoradio eingebaut werden), oder dass das *Rondo*, das wir in der ersten Szene hören, der Musik, die tatsächlich aus Trumans Radio kommt (und die wir in dieser Lesart gar nicht hören würden), überblendet ist, um den Zuschauern der Serie ihre gewohnte Morgenmusik zu bieten.

Zusammen liefern die beiden Szenen eine milde Form von narrativer Ambiguität: Die einfachste Erklärung wäre, dass die Macher der Fernsehserie sowohl die diegetische Musik im Radio wie die nondiegetische Musik der Serie bestimmen und hier das gleiche Stück für beide verwenden. Aber die Erklärung benötigt eine Ergänzung, wenn das gleiche Stück wiederholt als Morgenmusik verwendet wird. Nun haben wir zwei Erklärungsmöglichkeiten:

1. Einen unwahrscheinlichen Zufall: Wir sind just Zeugen der diegetischen Verwendung eines Stücks geworden, das zum nondiegetischen Standardmusikprogramm der Serie gehört.

⁵ Es handelt sich gewissermaßen um die diegetische Variante eines 'impliziten Autors': ein narratologisches Konstrukt, das eine narrative Instanz beschreibt, die nicht nur die Mittel der Präsentation einer vermeintlich vorgegebenen Geschichte kontrolliert – wie es ein Erzähler tut –, sondern auch die Fakten der Geschichte selbst. Die Macher der Fernsehserie 'The Truman Show' wählen sowohl die diegetische Musik der Serie (also die Musik, die Truman und die Schauspieler um ihn herum in Seahaven hören zu können scheinen) als auch die nondiegetische Musik (also die Musik, die nur die Hörer vor den Fernsehschirmen – und wir im Kino – hören können). Im Falle des *Rondo alla turca* scheinen die Macher ein Stück für die diegetische Ebene ausgewählt zu haben, das auch als nondiegetische Musik Dienst tut. (Und natürlich haben die Macher des Films *THE TRUMAN SHOW* dazu ein Stück gewählt, das so maßlos bekannt, so trivial geworden ist, dass es die Dekonstruktion von Medienmanipulation und –simulation unterstreicht, die der Film betreibt.)

2. Einen weiteren Fall medialer Manipulation: Die Serie legt über die diegetische Musik im Radio ihre Standard-Morgenmusik, weil das die Musik ist, die das Publikum an den Bildschirmen erwartet. Was Truman tatsächlich im Radio hört, erfahren wir nicht.

Nondiegetische Musik und die Frage nach der Fiktionalitätsebene

Eine Reihe weiterer Szenen verwendet Musik, die stilistisch mehr oder weniger zu dem Muster passt, das die Vorspannsequenz etabliert hat, das aber in Situationen, die es unwahrscheinlich erscheinen lassen, dass die Macher der Fernsehserie 'THE TRUMAN SHOW' sie an diesen Stellen und auf diese Weise verwendet haben würden: In allen diesen Szenen reagiert die Musik auf Augenblicke von Zweifel oder Einsicht in Trumans Kopf – er erkennt, dass irgendetwas nicht stimmt, und es ist kaum anzunehmen, dass die Macher der Serie wollen würden, dass die Musik auf diese Momente so emphatisch reagiert, wie sie es tut. Die Frage ist, wie weit wir es plausibel finden, anzunehmen, dass die implizite Quelle der Musik in diesen Szenen die Produktion der Fernsehserie ist, die auf Entwicklungen in Trumans Verhalten reagiert, und von welchem Punkt an das unplausibel wird, von welchem Punkt an wir annehmen, dass die Quelle der Musik die Narration des Films THE TRUMAN SHOW ist, die Trumans graduellen Erkenntnisprozess mit passenden musikalischen Gesten unterstreicht.

Truman hat Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Frau bekommen und entschließt sich, sie auf dem Weg zu ihrer angeblichen Arbeit im Krankenhaus mit dem Fahrrad zu verfolgen (0:38:35ff). Die dynamische Spannungsmusik, die wir dazu hören (*The Beginning* aus Glass' *Anima Mundi*), passt gut zu einer Verfolgungsjagd, aber woher kommt sie? Ist es sinnvoll, anzunehmen, dass die Macher der Fernsehserie Trumans Zweifel aufnehmen und zu einem Teil der Show machen, zu einem Zeitpunkt, zu dem sie ansonsten alles zu tun scheinen, ihn am Ausagieren seiner aufkeimenden Zweifel zu hindern? Oder verorten wir die Verfolgungsmusik auf der Ebene des Films? Die Bilder zeigen durch die Verwendung der ovalen Rahmung, die wir schon kennen, dass die Fernsehserie Trumans Verfolgung mit ihren Kameras verfolgt, was die Vermutung plausibel scheinen lässt, dass sie auch die Musik hinzusetzt; aber dieses Mitgehen der Serie mit Trumans Zweifeln ist gleichwohl unwahrscheinlich oder würde implizieren, dass schon zu diesem Zeitpunkt Trumans Ausbruchsversuch aus dem Gefängnis der Fiktion zum größten Triumph der Reality-TV-Idee zu werden verspricht.

Nach dem schon erwähnten Fehler mit dem Autoradio, das statt des gewöhnlichen Programms die Durchsagen aus dem Fernsehstudio in Trumans Auto einspielt, kommt aus dem Radio beruhigende pseudo-klassische Musik, die offenkundig verwendet wird, um den Fehler zu überspielen, und die verstummt, wenn Truman das Radio ausschaltet, was sie klar als diegetische Musik auf der Ebene der Serie identifiziert

(0:29:05ff). Die Musik, die unmittelbar im Anschluss einsetzt, begleitet Trumans durch den Radiofehler ausgelöste Zweifel über die Authentizität der Welt um ihn herum. Die repetitive, flächige Musik (aus Philip Glass' Musik zu POWAQQATSI) fügt sich in den stilistischen Rahmen der Serienmusik, unterstreicht aber allein durch ihre Präsenz, dass in Truman etwas gärt: Anzunehmen, dass die Produktion der Serie Trumans Zweifel durch rasch eingespielte beruhigende diegetische Musik zu zerstreuen sucht, dann aber mit nondiegetischer Musik diese Zweifel für das Fernsehpublikum unterstreicht, erfordert einen mentalen Spagat; wiederum wäre die Annahme einer kalkulierten medialen Manipulationsstrategie, die Trumans Zweifel zum Teil der Show macht, die einzige, wenn auch etwas an den Haaren herbeigezogene Erklärung. Einfacher wäre es, die Musik nun eher auf der Ebene des Films anzusiedeln – hier macht es eminent viel Sinn, Trumans wachsende Zweifel zu betonen. Es stellt sich aber die Frage, was es bedeutet, dass der Film zu diesem Zweck Musik benutzt, die stilistisch ebensogut von der Fernsehserie verwendet werden könnte, die er ironisch aufs Korn nimmt. Diese Spannung verstärkt sich, wenn die Musik nach einer kurzen Pause (in der Truman auf einer Bank gesessen hat) wieder einsetzt, aber nun präzise mit den Bewegungen seiner Allmachtsphantasie synchronisiert ist (die Musik stoppt genau, wenn seine Handbewegung einen LKW 'stoppt'). Nun müssen wir entweder annehmen, dass die Musik das Ergebnis einer äußerst raschen – und in der Tat vorausschauenden – musikalischen Reaktion im Fernsehstudio oder aber endgültig auf der Ebene des Films angekommen ist, der seinerseits ein bisschen Mickey-Mousing betreibt.

Das gleiche Problem tritt schon eher im Film auf, wenn Truman auf der Straße den Schauspieler erkennt (0:14:20ff), der seinen Vater gespielt hat (d.h. der für ihn sein Vater ist), wenn die Autoritäten den Mann in einer sekundenschnellen Reaktion wegzerren und danach alle Figuren der Serienrealität Truman an seiner Verfolgung zu hindern versuchen – während die Musik die Verfolgung mit einem perkussiven Cue so deutlich hervorhebt, dass es schwer vorstellbar scheint, die Macher der TV-Serie dafür verantwortlich zu machen. Stilistisch aber passt der Cue wiederum glatt in den Rahmen der Musik, die eindeutig auf der Ebene der Fernsehserie zu lokalisieren ist.

Das gilt auch, aber noch deutlicher, wenn Truman bei seinem Versuch, Seahaven mit dem Auto zu verlassen (0:49:55ff), an jeder Ecke gebremst und umgelenkt wird, weil er nirgendwo hin kann, ohne an die Grenzen seiner Welt zu stoßen, und die Produktion der Serie ihn daran hindern muss, in die Nähe dieser Grenze zu kommen. Einer der Schauspieler an der Sperre vor dem 'Kernkraftwerk', das einen 'Störfall' hat, macht einen Fehler und begrüßt Truman mit seinem Namen, auch wenn er ihn innerhalb der Fiktion nicht kennen kann. Wiederum unterstreicht die Musik (Burkhard Dallwitz' *Underground*) den Schock des Moments und die Spannung von Trumans folgendem Versuch, die Sperre zu Fuß zu durchbrechen, was plausibel ist, wenn wir sie auf Filmebene verorten, aber unwahrscheinlich, wenn wir sie dem nondiegetischen Soundtrack der Serie zuordnen. Stilistisch aber passt sie wiederum in den Serienrahmen.

Musik auf der Ebene des Films (oder doch nicht?)

Es gibt eine Reihe weiterer Beispiele, die sinnvollerweise auf der Ebene des Films zu lokalisieren sind, deren Musik wir jedoch schon vorher gehört haben, mit jeweils ganz unterschiedlichen Auswirkungen auf die Eindeutigkeit ihrer Verortung.

Truman hat es geschafft, dem allsehenden Auge der Fernsehkameras zu entkommen, und Christof entschließt sich, zum ersten Mal in der Geschichte der Serie die Ausstrahlung zu unterbrechen, um nach Truman suchen zu lassen, ohne den der Serie ihr *raison d'être* fehlt (1:15:00ff). Zur Suche des ganzen Teams der Serie hören wir eine reduzierte Version der Musik, die Trumans Zweifel nach dem Autoradiofehler begleitet hatte. Dort war ihre Lokalisierung nicht ganz klar, auch wenn sich die Waage funktional zugunsten des Films neigte. Nun ist die Serie nicht auf Sendung, was die Musik eindeutig der Ebene des Films zuweist. Können wir annehmen, dass diese Eindeutigkeit auf die vorhergehende Verwendung der Musik zurückwirkt?

Truman und sein Team starren auf die Kameras im Studio, um Truman zu entdecken, der sich offensichtlich auf der Flucht befindet (1:18:20ff). Schließlich sieht Christof (und wir sehen mit ihm) Truman in einem Segelboot, und Christof gibt die Anweisung, die Ausstrahlung wieder zu starten – offensichtlich hat er sich endgültig entschieden, aus Trumans Fluchtversuch einen Teil der Show zu machen (konsequenterweise in dem Moment, in dem Truman wieder vom Kameraauge eingefangen ist – der unsichtbare Truman ist fürs Fernsehen unbrauchbar, seine Sichtbarkeit ist wichtiger als die Tatsache, ob die Fiktion der Realität seiner Welt ungebrochen bleibt oder nicht). Die Musik beginnt jedoch genau in dem Moment, in dem wir den kleinen Studiomonitor sehen, der das Segelboot zeigt, mit dem Truman zu fliehen versucht, und einen kurzen Moment, *bevor* Christof die Anweisung gibt: „Resume transmission!“ Das würde heißen, dass es sich nicht um die Musik der Fernsehserie handeln kann. Spielt die Musik also auf der Ebene des Films? Aber der Cue basiert auf dem gleichen Motiv wie die Musik, die für Trumans Wiedersehen mit seinem ‘Vater’ verwendet wurde, wo ihre Verortung auf Serienebene durch den ‘reveal’ im Studio geklärt worden war. Hat der Film nun die Musik der Serie übernommen und benutzt sie für seine eigenen Zwecke – in diesem Falle den Kulminationspunkt einer anderen Vater–Sohn–Geschichte?

Die Musik, die Trumans Flucht begleitet (Burkhard Dallwitz’ *Raising the Sail*), endet abrupt und mitten in der Phrase, wenn das Boot mit der Wand der Kuppel kollidiert, in die seine Existenz eingeschlossen ist (1:25:40ff), aber wir wissen nicht mehr, wie wir diesen Moment verstehen sollen: Ist die Musik nondiegetisch auf Ebene der Serie, die inzwischen ihren Frieden mit dem Fluchtversuch der Titelfigur gemacht hat und versucht, das Letzte an Schock und Drama selbst noch aus diesem Moment herauszupressen? Oder ist sie nondiegetisch auf der Ebene des Films, der den Schock des Crashes für uns

Kinozuschauer eindrücklich machen will? Und spielt die Unterscheidung zu diesem Zeitpunkt noch eine große Rolle?

Scheint diese Reihe aufeinander folgender Szenen die Musik mehr und mehr von der TV-Serie zum Film hin verschoben zu haben, wenden sich die Dinge ganz am Ende des Films noch einmal, und wir sind wieder bei den musikalischen Strategien Christofs und seiner Mitarbeiter: Wenn Truman den Rand der Kuppel erreicht und schließlich berührt, beginnt *Father Kolbe's Preaching* von Wojciech Kilar, ein Stück, das mit seiner repetitiven Begleitung aus Blockakkorden und der einfachen, tonalen Melodie gut genug zum Ton der Musik des Films und/oder der Fernsehserie passt, in seiner naiven Schlichtheit und mit seiner Klavier/Streicher-Instrumentation aber auch ein wenig verschieden davon ist – Musik für die fürchterliche Epiphanie, die Truman erlebt. Aber die Kilar-Musik endet, wenn Christof Truman anherrscht, doch etwas zu sagen, er sei schließlich live im Fernsehen. Für den Moment, in dem er sich entschließt, den goldenen Käfig zu verlassen, und den darauf folgenden Jubel der Zuschauer vor den Fernsehschirmen sind wir wieder zurück bei der Synthesizer-Musik der Serie (hier in Gestalt eines Cues aus Philip Glass' Musik zu *MISHIMA*). Es ist nicht sofort deutlich, wie wir diese Musik verorten sollen, aber dann gibt der Studio-Chef die Anweisung, die Übertragung zu unterbrechen, und mit einem Knopfdruck stoppt abrupt auch die Musik und wird damit wiederum auf der Serienebene lokalisiert. Das ist jedoch mehr als ein weiteres Beispiel für das verwirrende Mäandern der Musik zwischen den unterschiedlichen Fiktionalitätsebenen des Films – es ist auch ein Moment, der uns unsere Annahmen über die Szenen überdenken lässt, in denen die Handlungslogik die Musik eher auf Filmebene platziert (s.o. den Satz von Beispielen unter *Nondiegetische Musik und die Frage nach der Fiktionalitätsebene*): Mehr oder minder alles, was wir gehört haben, war vielleicht Teil der musikalischen Strategie der Serie (oder hätte es zumindest sein können), die selbst den Moment ihres eigenen Untergangs noch mit triumphierender Musik untermalt, ein Untergang, der natürlich zugleich ihr größter Triumph als Reality-TV darstellt. Trumans Durchbruch zur Wirklichkeit ist ebenso Teil des Nexus totaler Unterhaltung wie alles andere in der Serie; und die Reaktionen der Zuschauer an den Fernsehapparaten, die wir im Film sehen, zeigen, dass zumindest sie dieser Totalität auf den Leim gehen.

Es ist dieser Aspekt, an dem die Frage nach der Logik der musikalischen Strategie des Films relevant wird. Offenkundig schwankt die Musik in schwer vorherzusagender und nicht wirklich konsistenter Weise zwischen verschiedenen Lokalisierungsmöglichkeiten in der narrativen Struktur. Man könnte es sich einfach machen und mit David Bordwell argumentieren, dass Filme nicht zur narrativen Konsequenz neigen, dass sie in promisker Weise alles nutzen, was ihnen hilft, eine Geschichte wirkungsvoll zu erzählen, und dass sie sich oft wenig darum scheren, ob das alles schlüssig zusammenpasst.⁶ So zutreffend das generell sein mag, so leicht kann es jedoch auch als Ausrede dienen, nicht mehr genau hinzuschauen und -zuhören und über weitergehende Erklärungsmöglichkeiten hinwegzugehen. Die Verwendung der Musik in *THE TRUMAN SHOW* mag keine konsistente Unterscheidung der Fiktionalitätsebenen leisten (so wenig, wie es die Bilder tun – die

⁶ Bordwell 2008, S. 121–133, besonders S. 126.

eingestreuten Andeutungen der Perspektiven der versteckten Fernsehkameras in der Show schließen sich auch nicht zusammen zu einer konsistenten Unterscheidung zwischen den Ebenen von Fernsehserie und Film) und nicht einmal eine klare Bewegung der Musik von der Ebene der Serie zu der des Films andeuten. Aber gerade der Zickzack-Kurs, den die Musik durch die narrative Landschaft des Films nimmt, und die Bereiche von Ambiguität, die sie dabei durchwandert, haben einen anderen Effekt: Sie blenden die musikalischen Strategien der fiktionalen Fernsehserie und des Films ineinander. Es ist ein Film *über* die perfiden Mechanismen medialer Manipulation, und es ist zugleich einer, der nicht klar macht, inwieweit sich seine eigenen Mittel von solcher Manipulation unterscheiden – und der dies, so würde ich argumentieren, ganz bewusst tut. Die Fernsehzuschauer, die der Film uns zeigt, sind in dieser Hinsicht ein Schlüsselement: Sie halten uns den Spiegel unseres eigenen Medienrezeptions- und -reaktionsverhaltens vor.

Noch einmal: Es gibt kein richtiges Leben im falschen. Fallen wir ebenso auf das falsche herein wie die Zuschauer und -hörer der 'TRUMAN SHOW', denen wir in THE TRUMAN SHOW zuschauen und zuhören?

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1980) *Gesammelte Schriften. 4: Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*. New York/London: Routledge.
- Smith, Michael Marshall (1998) *Spare*. London: HarperCollins.

Empfohlene Zitierweise

Guido Heldt: His master's voice: Musik und Fiktionalitätsebenen in THE TRUMAN SHOW. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 104-115, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p104-115>.

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.

Sound und Musik im Magazin-Beitrag.

Glanz und Elend auf dem Kartoffelacker des alltäglichen Fernsehens

Grundsätze, Merksätze

Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)

Allen Cutterinnen,
von deren Wissen und Phantasie
ich unendlich viel und
unschätzbar Wichtiges gelernt habe

Geständnis, persönlich

Seit ca. 24 Jahren betreibe ich das Geschäft eines Medien-Trainers mit den Themen Sound und Musik; quäle mich ab mit hunderten von musikalisch vermurksten Magazin-Beiträgen, diesen schnell aus der kalten Hose geschossenen Produkten von 1 min bis 6 min, durchschnittlich 3 min Länge; ärgere mich über den dramaturgischen Missbrauch von meistens falsch gewählter Musik; frage mich, wie der musikalische Analphabetismus der Beitrags-AutorInnen in zwei bis drei Seminar-Tagen wirksam zu bekämpfen wäre ... und resigniere bei der nächsten aktuellen Ausgabe von *Hierzuland*, *Drehscheibe Deutschland*, *Hessenschau*, *Hallo Niedersachsen*, *MDR Regional* oder *Abendschau*, um nur einige Namen stellvertretend für viele andere zu nennen. Glanz und Elend? Realistisch geschätzt, fristen Sound und Musik in diesen Beiträgen in bis zu 95% aller Fälle ein elendes Dasein – Momente eines filmmusikalischen Glanzes lassen sich nach jahrzehntelanger Erfahrung an zwei Händen abzählen.

Das mag vielleicht wie arrogantes Genäsel eines Besserwissers vom Hochsitz seiner akademischen Überlegenheit heruntertönen. Und kommt die Reizvokabel vom ‚musikalischen Analphabetismus‘ nicht einer leichtfertig hingeworfenen Beleidigung all jener gleich, die sich wacker Mühe geben, aus dem, was sie morgens aufgenommen haben, einen passablen Beitrag fürs Abendmagazin zu bauen? Ich gestehe, dass der tägliche Unfug bei der Handhabung klingender Gestaltungsmittel mich dünnhäutig gemacht hat, ungeduldig

und mutlos. Ich gestehe aber auch, dass die Autorinnen und Autoren solcher Beiträge über den Neubau eines Altenheimes, die Einrichtung eines mittelgebirgigen Wanderpfades oder über die Veränderung der Pöppelsdorfer Kneipenszene daran keine Schuld tragen, weder an den musikalischen Sündenfällen im Besonderen noch an ihrer musikalischen Ahnungslosigkeit im Allgemeinen. Warum nicht?

Musikalische Ahnungslosigkeit hat viele Gründe

Erstens stattet der schulische Musikunterricht, indem er notorisch ausfällt oder sich vornehmlich mit der musikpädagogisch selig gesprochenen Sonatenhauptsatzform befasst, den normalen Menschen mit fragmentarischen bzw. unbrauchbaren Kenntnissen aus ... mit dem entbehrlichen Wissen um einen Quintenzirkel, um Schönbergs Zwölfton-Theorie oder die Subdominanten-Vertretung des sog. ‚Neapolitaners‘. Wie viele Vorzeichen hat As-Dur, warum transponiert die Klarinette und die Oboe nicht? Womit der Musikunterricht einen Menschen nicht einmal ansatzweise ausstattet, ist musikalische Bildung im Sinne einer flächendeckenden Kenntnis von Gattungen, Stilen und Ausdrucks-Charakteren, weder auf dem Gebiet der Klassik, des Jazz, noch der Popmusik. Das gigantische Ausmaß solch blinder Flecken lässt sich bestaunen, wenn man Abiturienten bei Aufnahmeprüfungen an Hochschulen erlebt.

Hinzu kommt erschwerend, dass kaum jemand (es sei denn, er spielt ein Instrument) im Alltagsleben mit, gleich welchem, musikalischen Material aktiv, d.h. gestaltend umgeht ... im Gegensatz zum Medium Sprache, dessen wir uns unablässig bedienen ... im Gegensatz zum Medium Bild, dessen Handhabung wir schon früh erlernen – bei ersten Fotografierversuchen, nicht zu reden von phantasievollen Malübungen, bereits im Kindergartenalter. Dass die meisten Menschen (vom gelegentlichen Liedersingen in der Grundschule abgesehen) Musik nicht ‚können‘, weil sie weder ihr Vokabular bzw. ihre Grammatik kennen noch deren Ausdrucks-‚Spielräume‘, muss bedauernd hingenommen werden. Daran ändert auch die jauchzende Euphorie des neomodischen ‚Klassenmusizierens‘ nichts; wer es im Laufe eines mühseligen Übe-Jahrs auf dem Saxophon oder der Geige nicht weitergebracht hat, als ‚Freude, schöner Götterfunken‘ recht und schlecht zu spielen, der hatte vielleicht seinen Spaß gehabt, an verwertbarer musikalischer Bildung indessen so gut wie gar nichts hinzugewonnen. Beiseite gesprochen: das verlängert sich derzeit sogar in die musikwissenschaftlichen Studiengänge an den meisten Universitäten, die sich schwerpunktmäßig lieber mit Genderforschung, elektronischer Klanggenerierung, Medienkunde oder den musikalischen Missbräuchen im Dritten Reich befassen und dafür Fundamental-Veranstaltungen wie ‚Einführung in die Musikgeschichte I – IV‘ stumpf canceln.

Klänge es nicht zynisch, so wäre festzuhalten: der musikalische Analphabetismus ist die Frucht einer systematischen und mit curricularem Eifer betriebenen Verweigerung, die Sache Musik als einen Lernstoff zu respektieren – mit dem traurigen Ergebnis einer allgemeinen musikkulturellen Desorientierung.

Liebe Kolleginnen und Kollegen in den Redaktionen ... diesbezüglich seid Ihr freigesprochen, man hat Euch musikalische Bildung schlicht verwehrt, schimpflicher Weise.

Zweitens wäre die Geschichte der Filmmusik zu studieren, was sonst? Sie bietet wundervolle Rezepte an, beginnend mit Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Deutschland 1931) bis hin zu Rolf de Heers *ALEXANDRA'S PROJECT* (Australien 2003) über Carol Reeds *THE THIRD MAN* (*DER DRITTE MANN*, UK 1949) oder Krzysztof Kieslowkis *TROIS COULEURS: BLEU* (*DREI FARBEN: BLAU*, Frankreich/ Polen/ Schweiz 1994), um nur ganz wenige Titel zu nennen. Doch leider muss man, um den ‚richtigen‘ Einsatz von ‚richtiger‘ Musik exemplarisch zu sehen bzw. zu hören, tief in die Geschichte hinabsteigen. Denn seit ca. 20 Jahren sind filmmusikalische Einfälle, die der Rede wert wären, eher die Seltenheit (in Jean Beckers *DIALOGUE AVEC MON JARDINIER* (*DIALOG MIT MEINEM GÄRTNER*, Frankreich 2007) zum Beispiel). Dieser Befund mag anstößig tönen, denn gerade der Hollywood-Soundtrack hat eine symphonische Opulenz wieder entdeckt, wie sie in den Vierzigern und Fünfzigern in voller Blüte stand. Kein modernes Kino ohne mindestens dreißig potente Lautsprecher ringsherum, auf dass die gewaltigen Musikströme von *LORD OF THE RINGS* (*HERR DER RINGE*, USA/ Neuseeland 2001-2003, Peter Jackson) oder *HARRY POTTER* (USA/ UK/ Deutschland 2001-2009) oder *3:10 To YUMA* (*TODESZUG NACH YUMA*, USA 2007, James Mangold) oder *THE BRAVE ONE* (*DIE FREMDE IN DIR*, USA 2007, Neil Jordan) oder *VANTAGE POINT* (*8 BLICKWINKEL*, USA 2008, Pete Travis) dolby-surrounded durchs Halbdunkel donnern.

So hoch der kompositorische Aufwand der Herren Horner, Isham, Shore, Zimmer oder Williams auch sein mag und so selbstbewusst die Musik den Bildern derzeit ebenbürtig ist, so fragwürdig ist sie a) stilistisch entworfen und b) dramaturgisch eingefügt. In den meistens Filmen neueren Datums lässt sich erkennen, dass Musik nur noch da ist, um da zu sein, und zwar dick und fett ... weil sie, so glaubt man, für die Emotionen des Betrachters verantwortlich sei, sie mögen passend sein oder nicht. Hollywood hat nun mal die Ordre ausgegeben, dass es dem Erfolg eines neuen Streifens dienlich ist, wenn mindestens 50% an cineastischen Erlebnissen über den Soundtrack transportiert werden.

Das ist umso bedauerlicher, weil sich die aktuelle Bildästhetik derart elaboriert, um nicht zu sagen kunstvoll entwickelt hat, dass die Schere zwischen visuell hochklassigen Eindrücken und musikalisch miserablen Effekten weiter auseinander klafft als je zuvor. Man hockt im Kino und hat sein visuelles Entzücken neben dem Leiden auditiver Torturen ... am allerschlimmsten, ja geradezu grotesk bei Paul Thomas Andersons *THERE WILL BE BLOOD* (USA 2007); dort sitzen Passagen aus Arvo Pärts *Fratres* und aus dem Violinkonzert von Brahms – ein Lehrstück der filmmusikalisch galoppierenden Dummheit, weil weder der musikalische Stil (Neo-Avantgarde bzw. Romantik) noch die zumeist starken Rhythmus-Patterns zur epischen Ruhe einer Geschichte anfangs des 20. Jahrhunderts im ländlichen Amerika passen. Wohltuende Ausnahmen, leider selten, sind Produkte von Clint Eastwood (*MILLION DOLLAR BABY* (USA 2004) zum Beispiel) oder Altmeister

Lumets jüngster Geniestreich BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU`RE DEAD (TÖDLICHE ENTSCHEIDUNG, USA 2008) wo – wenn auch nicht alles dramaturgisch stimmig geraten ist – die Musik a) einfach gehalten und b) präzise auf ihre Funktionalität berechnet ist.

Ich entdecke rückblickend eigentlich nur einen einzigen Film, dessen kompositorische Sparsamkeit, filmdramaturgisches Raffinement und musikstilistische Treffsicherheit geradezu mustergültig sind ... Caroline Links JENSEITS DER STILLE (Deutschland 1996, Musik: Niki Reiser). Ich weiß, ich wäre hier analytisch-detaillierte Nachweise schuldig, verfolge aber eine andere thematische Spur ... die nämlich, dass im Kino von heute die Auswahl einer zutreffenden Musik, ihre sinnvolle Einsatzmöglichkeit und das stimmige Zusammenspiel von Bildern und Klängen nicht mehr studiert werden können; das aktuelle Erzählkino gibt dem, der von dort ein paar Tipps mitnehmen möchte, keine Anregung außer der, dass viel Musik her muss, laut und teuer und möglichst im Stile spät- wagnerianischer Prachtentfaltung.

Ein beklagenswerter Umstand insofern, als wir „gewöhnlichen Menschen“ (Thomas Mann) unsere Hörerfahrungen – wenn schon nicht (siehe oben) im Musikunterricht – nahezu ausschließlich vor der Leinwand resp. vor dem Bildschirm machen. Pointiert gesagt: das Kino ist eine Zentrale des gegenwärtigen Lernens von Musik, die Hauptquelle allgemeiner musikalischer Halbbildung.

Liebe Kolleginnen und Kollegen in den Redaktionen – auch diesbezüglich seid Ihr freigesprochen; der moderne Erzählfilm überschüttet Euch mit Musik, so großzügig wie noch nie zuvor, aber er lässt Euch im Dunkeln, wie man handwerklich sauber damit umgeht – wann, wo, wie, wieviel und vor allem warum.

Drittens wäre die einschlägige Literatur zur Filmmusik zu lesen. Ich weiß, dazu lässt der hektische Fernseh-Alltag wenig bis gar keine Zeit. Trotzdem wäre es gewinnbringend, zum Beispiel Norbert Jürgen Schneiders kenntnisreiches Handbuch *Komponieren für Film und Fernsehen* (1997) aufmerksam zu studieren. Schneider ist erstens ein exzellenter Fachmann, zweitens ein mit allen Wassern gewaschener Filmkomponist (HERBSTMILCH, SCHLAFES BRUDER, LEISE SCHATTEN, STAUFFENBERG, DIE FLUCHT, BIBI BLOCKSBERG und DAS GEHEIMNIS DER BLAUEN EULEN etc.). Er weiß Bescheid, kennt das Metier wie kein zweiter, kann theoretische Einsichten praktisch untermauern und handwerkliche Maßnahmen theoretisch begründen – ein Glücksfall. Und dann gibt es noch das von Ruth Blaes und Gregor A. Heussen 1997 herausgegebene *ABC des Fernsehens*, darin viele renommierte Autoren sich mit dem Medium, den Zuschauern, filmischen Formen und filmischem Handwerk befassen ... nicht mit der Musik, die hatte man (so das verschämte Herausgeber-Geständnis) „leider vergessen“. Was schade ist, denn weit über die Hälfte aller Magazin-Beiträge versucht es mit der Musik, und nicht ein einziger, der ohne vorgefundene ‚Atmo‘ bzw. nachgearbeiteten Sound auskäme. Genau das hätte neben Bild und Text also Anspruch auf mindestens ein Drittel an Gestaltungs- und Wirkungswertigkeit ... zuviel, um einfach vergessen zu werden.

Zu wenig allerdings, um sich selbstbewusst bemerkbar zu machen. Sound und Musik gelten in der allgemeinen Einschätzung als nachrangig bis nebensächlich, was sich nicht zuletzt darin dokumentiert, dass den Sparmaßnahmen zuallererst die Ton-Teams zum Opfer fielen. Am wichtigsten gilt das Einfangen der Bilder, dann werden sie geschnitten, drittens legt sich – meistens lücken- und pausenlos – der Autorentext im belehrenden Tonfall von Sonntagspredigten darüber. Und jetzt? Jetzt scheint irgendwas noch zu fehlen, eine Kleinigkeit ... richtig, die Musik! So war es immer, auch auf großem Parkett; regelmäßig haben sich Hollywood-Komponisten darüber beklagt, dass sie behandelt würden wie spät hinzu gerufene Maler, die – wenn das Haus schlüsselfertig ist – hier eine Wand noch mal grün streichen dürften und dort eine andere zartrosa. Und schnell, bitte.

Liebe Kolleginnen und Kollegen in den Redaktionen ... ein drittes Mal seid Ihr freigesprochen; dem Sound bzw. der Musik gilt wenig Aufmerksamkeit, weder schriftlich noch mündlich. In den Aus- und Fortbildungsprogrammen kaum, gar nicht in den Produktions-Etagen, folglich nicht in unser aller Köpfe. Und weil das so ist, gibt es entsprechende Aus- und Fortbildungsprogramme kaum noch ... mangelnde Nachfrage führt zu mangelndem Angebot, während das mangelnde Angebot mangelnde Wichtigkeit zu signalisieren scheint – ein fatal gut geölter Regelkreis.

Viertens geistern seltsame Anweisungen von oben durch Redaktionen und Schneiderräume, ausgegeben von wichtigen Menschen auf wichtigen Stühlen der Produktions-Büros. Eines Tages – niemand weiß warum – wurde die Parole ausgegeben, Textpassagen in Magazin-Beiträgen müssten immer mit Musik unterlegt werden ... immer. Vielleicht hat irgendein Leitender in irgendeinem Seminar irgendwann einmal die Weisheit vernommen, Musik sei ein Mittel ... nein, sei d a s Mittel, um Vigilanz zu erzeugen, Aufmerksamkeit zu steigern, erhöhte Wahrnehmungsbereitschaft zu wecken. Prinzipiell ist das richtig. Ginge im bestimmten Moment einer Filmszene eine Tür auf ohne Musik, würde das keine Zuwendung provozieren ... eine Tür geht auf, na und? Würde in diesem Augenblick aber ein blechgeblasener Es-Dur-Dreiklang strahlend ertönen oder ein sanfter Glockenschlag, dann wüchse diesem trivialen Vorgang eine außerordentliche Bedeutung zu, gleich dem Aufgehen des Vorhangs im Theater. Die permanente Verknüpfung von laufendem Text mit laufender Musik aber (meistens in Form eines flotten Schlagzeug-Grooves) erzeugt beim Betrachter den misslichen Effekt, zwei Informationsquellen gleichzeitig zu hören zu müssen, vergleichbar jener Situation im Café, wo zwei Menschen zugleich auf mich einreden mit der Folge, dass meine Vigilanz nicht geweckt, sondern fragmentiert wird beim Versuch, mal einen Fetzen aus diesem Munde, mal einen aus jenem zu erhaschen. Das geht einher mit gestörter, zerlöcherter und zerfaserter Wahrnehmung.

Gar nicht zu reden davon, dass sich das Reizmittel Musik im Laufe der zurückliegenden Jahrzehnte schlicht und einfach verbraucht hat. Wer's nicht glaubt, lese die eindrucksvolle synoptische Studie von Klaus-Ernst Behne *Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-) Musik*. Zu häufiger Einsatz von musikalischen Stimulanzen führt zu deren Wirkungslosigkeit, bei noch häufigerer Verwendung zu entnervter

Rezeptionsverweigerung. Die Idee, laufende Texte mit laufender Musik zu verknüpfen, ist in der geistigen Tiefebene von Kneipenbetreibern angesiedelt, die dem kindlichen Glauben anhängen, unablässige Hintergrundmusik steigere das Wohlbefinden der Gäste und den Bierkonsum. Wiederholtes „Ausschleichen“ von Kneipenmusik führte jedoch stets dazu, dass die Absenz von Musik a) von niemandem bemerkt, b) von niemandem beklagt wurde und c) der Lautstärkepegel von Tischgesprächen sich absenkte, was – wörtlich bezeugt – zur Steigerung des Wohlbefindens der Gäste führte und damit vermutlich zur Steigerung des Umsatzes. Prost!

Liebe Kolleginnen und Kollegen in den Redaktionen, freizusprechen seid Ihr ein viertes Mal. Aber nur im Falle eines zivilen Ungehorsams gegen oben erwähnte Schnapsideen. Es ist ganz einfach: wenn die Musik spielt, darf man nicht reden. Und wenn einer redet, hat Musik zu schweigen.

Die Sache mit dem verunglückten Transfer

Langsam schleiche ich mein Thema an. Angenommen, man würde etwas genauer hinhören, während man im Kino sitzt und sich gleichsam auflöst, um selbstvergessen in den Film hineinzuwandern, Teil zu werden von dessen Geschichte, teilzuhaben an den Schicksalen von anderen Menschen ganz im Sinne des aristotelischen ‚eleos‘ und ‚phobos‘ (d.h. mitleiden mit den Figuren und zu fürchten, Ähnliches könne einem selbst passieren). Angenommen, man spitzte die Ohren und stellte – ausnahmsweise – dieses feine musikalische Zitat fest oder jenen brüchigen Klang in genau diesem szenischen Moment, wo einem das richtig erschiene und gut. Nehmen wir an, bei einer Szene, wo Menschen in Gefahr geraten ... verloren gehen ... sich fürchten ... finstere Gedanken hegen ... Sehnsüchte haben ... sich verlieben ... sich verlieren ... hadern und trauern ... sich empören ... sich ergeben. Gesetzt, wir würden merken, dass bei derart elementaren Emotionen nun die Musik – gottlob die richtige im richtigen Augenblick – zu Hilfe eilt, um auszudrücken, was die Leinwandfigur weder gestisch noch sprachlich ausdrücken kann, weil uns Menschen die Sprache ausgerechnet dann versagt, wenn besonders viel zu sagen wäre. Plötzlich machen wir die Erfahrung, *dass uns die Musik fühlen lässt, was uns die Bilder zu fühlen nahelegen* – eine wundervolle Erfahrung, einer der besten und stärksten Momente von Filmmusik.

Bloß hat die Sache einen Haken ... abends sitzen wir im warmen Kino, mittags im kühlen Schneiderraum; die Rede ist vom großen Film, nicht vom kleinen Magazin-Beitrag. Gemeint sind lodernde Passionen wie Betrug, Hoffnung, Liebe, Verzweiflung, Furcht, Wut oder Resignation – nicht solche albernen, trivialen Magazin-Geschichten von der Wahl einer Bürgermeisterin, von Renovierungen alter Mühlen oder von verwehrten Schulstuben. Was nicht gelingt und auch nicht gelingen kann, ist der Transfer von Einsichten, Erfahrungen und Erlebnissen, die wir mit der Musik im Spielfilm machen, wenn wir sie denn machen. Anders gesagt: welche Hilfe bietet mir die Lektüre von Thomas Manns *Der Zauberberg* oder von Robert

Musils *Mann ohne Eigenschaften* beim Verfassen von 10-zeiligen Zeitungsnachrichten? Das ist ein großes Problem, und darin stecken wir fest, einstweilen.

Vom Sehen und vom Hören

Wie weiter? Man mache sich zunächst ein paar fundamentale Unterschiede klar zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung, um zu verstehen, dass das Bild-Medium von ganz anderer Art ist als das Klang-Medium und deswegen von radikal anderer Wirksamkeit. Zugespitzt formuliert: Bilder und Klänge stehen quer zueinander, das Sehen funktioniert total anders als das Hören ... wer dies nicht akzeptieren will, ist von vornherein auf der Verliererstraße. Ein paar Hinweise gefällig?

- Das Auge ist unvergleichlich schneller als das Ohr
- Optische Ereignisse werden extrem rasch aufgenommen ... schon bei der Bild-Projektion von der Dauer einer Fünfzigstel Sekunde (!) werden Gestalten erkannt. Akustische Ereignisse hingegen brauchen Zeit: ein musikalischer Augenblick dauert ca. 2 – 3 Sekunden ... etwa so lange wie das fünftönige T-Com-Logo
- Das Ohr, obwohl sehr sensibel, hinkt hinterher (Achtung, was jetzt kommt, ist ganz wichtig!) ... ca. **85 Prozent** unserer Wahrnehmung entfallen auf die visuelle Wahrnehmung, ca. **15 armselige Prozente** bleiben für die auditive Wahrnehmung übrig ... während des Bildersehens stehen uns nur noch geringe Restmengen zur Verfügung für die Wahrnehmung von Klängen
- Optische Eindrücke werden mit dem Hirn-Cortex verschaltet, d.h. **kognitiv-analytisch ausgegliedert**. Das heißt: sie lösen in aller Regel keine Gefühlsresonanzen aus und werden deswegen wenig bis gar nicht im Gedächtnis festgehalten. Im Vergleich zu akustischen Ereignissen kann unser Wahrnehmungsapparat optische Ereignisse in sehr hoher und schneller Informationsdichte bewältigen
- Akustische Eindrücke wandern in den entwicklungsgeschichtlich ältesten Bezirk unseres Gehirns, ins Stammhirn; dort werden sie **emotional-assoziativ ausgegliedert** (vergleichbar den Düften). Das bedeutet: Sie lösen immer Gefühlsresonanzen aus und werden deswegen stabil und dauerhaft gespeichert. Dieses sog. *affektive Gedächtnis* hält ein Leben lang ... der Geruch von Großvaters Tabakspfeife, der Klang jener ganz besonderen Schmusemusik beim ersten Kuss.
- Bilder werden mehr oder weniger ‚distanziert‘ betrachtet, meistens ‚berühren‘ sie uns nicht ... weder angenehm noch unangenehm, weder wohltuend noch lästig
- Akustische Gestalten indes haben eine direkte Wirkung. Sie stellen zum Hörenden einen sinnlichen Kontakt her, weil ihre Schallwellen ihm buchstäblich auf die Haut gehen, starke Schalldrücke haben sogar die Wirkung von Schlägen mit einem Knüppel. Das führt zu messbaren Wirkungen: Veränderungen der Puls- und Atemfrequenz, des Hautwiderstands, zu Schweißabsonderungen, manchmal zu Tränen und den bekannten Schauerwellen über den Rücken, mit der Folge, dass wir bei jedem Klang (Geräusch oder Musik, egal) reflexhaft werten zwischen ‚angenehm‘ und ‚unangenehm‘ ... die Industrie weiß das, Porsche hat drei Jahre lang am sonoren Klang (!) des Boxter-Motors arbeiten lassen

- Klänge (Geräusche oder Musik, gleichviel) haben keine Begrenzung wie das rechteckige Filmbild, sie dehnen sich ‚kugelförmig‘ aus. Das verleiht den Bildern ihren dreidimensionalen Raum-Charakter; damit wird das Bild entgrenzt und dem Betrachter der Eindruck vermittelt, er sehe mehr, als es tatsächlich zu sehen gibt
- Tonliche Rhythmen haben ein anderes Tempo als laufende Bilder. Beim Bildschnitt (erfahrene CutterInnen kennen das Phänomen) laufen die Bilder ohne Ton langsamer und mit akustischer Hilfe schneller ... weil man (siehe oben) mit der Bildwahrnehmung schneller ‚fertig ist‘ und weil die Bilder mit Tönen als ‚erfüllter‘ = langsamer erlebt werden
- Geräusche bestätigen die vom Film gezeigte Wirklichkeit ... eine filmische Welt ohne Geräusche bleibt unwirklich und wird in ästhetischer Distanz wahrgenommen; das wusste man schon zu Zeiten des alten Stummfilms, wo Klaviermusik die fehlenden Geräusche beisteuern musste, um den Realitätseindruck von fahrenden Lokomotiven, marschierenden Soldaten oder galoppierenden Pferden herzustellen

Daraus folgt ...

- Wenn beim Filmbetrachten für die Geräusche bzw. die Musik nicht mehr als 15% Wahrnehmungsenergie übrig bleiben, dann muss das Konsequenzen haben ...
 - a) einfachstes musikalisches Material verwenden ... Clichés, einsame Töne, angedeutete Akzente, liegende Klänge, lieber zwei als zehn dezente Klangtupfer; mit anderen Worten: Mut haben zur holzschnittartigen Vereinfachung, bloß keine ‚Kunst‘ machen!
 - b) wissen, dass gegen sehr bewegte Bilder bewegte Musik keine Chance hat; starke Bilder fressen die Musik auf
 - c) komplizierte Musik unbedingt vermeiden ... der schlimmste Fehlgriff wäre Bruckner’sche Symphonik oder eine mehrstimmige Fuge
 - d) dafür sorgen, dass die Bilder gewissermaßen ‚stillstehen‘, d.h. die optische Informationsdichte vermindern ... nur dann haben Klänge eine Chance, gehört zu werden
 - e) die Finger lassen von Musik mit Text ... unter dem starken Eindruck bewegter Bilder hätte der Betrachter keine Möglichkeit, auf den Text zu achten, was zu unangenehmen und unnötigen Irritationen führt
- Klänge haben eine andere sinnliche Qualität als Bilder. Bilder sehen wir, wohingegen Klänge unmittelbar körperlich erlebt werden. Akustische Schocks können erschrecken. Schnelle Impulsfolgen beschleunigen Herzrhythmen und Atmung. Überraschende Stille kann zur Pulsverzögerung und verflachendem Atem führen. Musikalische Tempo-Beschleunigungen resp. -Verlangsamungen werden vom Hörer physiologisch erfahren, indem sein Kreislaufsystem unmittelbar darauf reagiert
- Grob vereinfacht: Bilder erzeugen Einsichten, Klänge erzeugen Gefühle ... das sollte unweigerlich zur Gewissenserforschung eines Beitrags-Autoren führen: will ich informieren, oder will ich berühren? Zielt mein Beitrag in den Kopf des Betrachters oder in seinen Bauch? Wer sich diese Frage nicht jedes Mal aufs Neue stellt, sollte schleunigst den Beruf wechseln
- Wenn emotionales Berühren beabsichtigt ist, müssen die Bilder – wenn ich so sagen darf – als ‚Gefühlsvorlage‘ gedreht werden, denn merke: erst die tonliche Bestätigung der gezeigten Wirklichkeit führt zu einem echten Wirklichkeits-Eindruck. Soll heißen ...

- Der Ton macht dem Betrachter tatsächlich fühlbar, was die Bilder ihm zu fühlen nahelegen ... eine tragfähige und wichtige Formel, vielleicht die wichtigste überhaupt

Geräusche ehren und lieben lernen

Wir leben im Zeitalter des *Sound Designs*. Wer sich gründlich informieren möchte, greife zu Barbara Flückigers umfassender Studie *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Selbst der Sound eines Blinkers in neuen Automodellen klingt angenehm, satt, schön, sexy. Innenarchitekten von heute designen den Klang von Wohnungen, werfen Teppichböden raus, stellen wohlige Wohnklänge her exakt zwischen beengender Stumpfheit und beängstigender Halligkeit; Türen schließen schwer und sanft, Badezimmer sind nicht mehr kalt und Schlafzimmer nicht mehr muffig. Die Entdeckung des Sounds = Geräuschs ist die Entdeckung der damit untrennbar verknüpften subjektiven Empfindungen. Warum eigentlich?

Weil Geräusche immer mit Bildassoziationen einhergehen. Sobald wir gleich welches Geräusch vernehmen, sucht unser Gehirn nach der dazu passenden Bildquelle – Geräusche sind, anthropologisch erklärt, wichtige Hinweise auf mögliche Gefahren und bergen deswegen ein gewisses Spannungsmoment; wir leben mit ‚genuiner Geräuschangst‘: ein bestimmtes Knistern kann das bratende Ei in der Pfanne bedeuten oder leise prasselnden Regen. Die Irrtumswahrscheinlichkeit ist hoch, weil Geräusche innere Sicherheit erzeugen (ein behaglich knisterndes Kaminfeuer) oder auch Unwohlsein (ein eher unbehaglich knisterndes Dachstuhlfeuer). Heißt: Geräusche sind mit Bewertungen verbunden; Regenwetter-Geräusche können Kinder glücklich machen, dann fällt der Sonntagsspaziergang aus; sie können Urlauber unglücklich machen, dann fällt die Wanderung aus. Weil summa summarum j e d e s Geräusch unsererseits polar bewertet wird: gut oder schlecht, angenehm oder unangenehm, plus oder minus. Weil eine Unzahl von Geräuschen nicht spontan dekodiert werden kann, die Spannung also so lange dauert, bis die entsprechende Bildassoziation eingesprungen ist. Und weil schließlich (s.o.) das Geräusch am besten geeignet ist, den Realitätsgehalt filmischer Geschehnisse zu bestätigen.

Im Spiel- und Dokumentarfilm spielt die wunderbare Welt der Geräusche nur selten eine Rolle. Man traut der Geräusch-Symphonie einer Großstadt nicht und legt lieber romantischen Orchesterklang drüber. Man traut dem akustisch prickelnden Hexenkessel eines Bundesligastadions nicht und blendet ihn lieber weg (am liebsten fängt man ihn erst gar nicht ein, es gibt keine Ton-Teams mehr). Man traut dem traulichen Klang einer alten Pendeluhr nicht und lässt lieber eine Flöte spielen. Man traut dem Naturklang eines südhessischen Wanderweges nicht und gießt lieber eine Soft-Pop-Sauce dazu.

Dann und wann eine aufregende Ausnahme. In Axel Cortis Romanverfilmung *RADETZKYMARSCH* (Österreich/ Deutschland/ Frankreich 1994) nehmen der altersmüde jüdische Regimentsarzt Demant und der junge

Leutnant von Trotta Abschied im Hinterzimmer eines schäbigen Lokals. Die Situation ist emotional hoch aufgeladen, der kurzsichtige Arzt muss sich in wenigen Stunden einem Pistolen-Duell stellen. Komponist Zbigniew Preisner hat das Format, auf Musik zu verzichten, vertraut stattdessen dem simplen Geräusch eines winterlichen Windes ... kalt ist es in der Schankstube, kalt ist in den Herzen der beiden Protagonisten. Die Atmo eines Waldes oder einer Insel, eine sonntäglichen Dorfes, einer Kirmes, Radrennbahn, Hochzeit, italienischen Piazza oder Stierkampfarena ... man kann sie durch nichts ersetzen, weil sie unverzichtbarer Teil der bildlichen Authentizität ist.

Das sollte uns geschwind zu Harald Wolffs Systematik *Geräusche und Film* aus dem Jahr 1996 greifen lassen, auf dass man sich die unendliche Vielfalt des Spielraums von Geräuschen vor Ohren stelle ...

Klassifikation von Geräuschen

IKON existierendes Geräusch, z.B. Krankenwagensignal, Autohupe, als Geräusch eineindeutig, man nennt es ‚präsentativ‘, weil es eine im Bild präsenste Kirchenglocke tonlich ‚abbildet‘; man hört, was man sieht

INDEX Geräusch, das auf eine Quelle hindeutet: Wasserrauschen + Bach, Bellen eines Hundes, Quietschen einer Tür etc.; der Bach, der Hund können dabei unsichtbar bleiben

wird unterteilt in

Anzeichen (Wind, Donner, Regen, Feuerknistern)

Symptom (Magenknurren, Husten, Herzschlag)

Signal (Brunftschrei, Vogelgesang, Gong)

SYMBOL verabredetes Zeichen für etwas anderes: Gong im Flieger für ‚Bitte anschnallen‘, Dreiklang für ‚Pause‘ etc.; vgl. die Ton-Symbole beim Telefonieren oder in der Schifffahrt

Bedeutungsrelationen von Geräuschzeichen

HOMONYM kann eindeutig sein: Autohupen für ‚Achtung‘
kann aber mehrdeutig sein: Autohupen für frisch vermähltes Paar, als Ersatz für ‚Auf Wiedersehen‘, als Mitteilung ‚Du Idiot!‘

ATMOSPHERE Gaststätte, Park, viel befahrene Autobahn, Schulhof während der Pause

SYNONYM Klopfen an der Tür u n d der Türgong

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 126

ATTRIBUT das dünne oder volle Geräusch einer Tür vermittelt den vollständigen Eindruck: schwere oder leichte Tür, das Fahrgeräusch einer Straßenbahn sagt etwas aus über die Fahrgeschwindigkeit, Raumgeräusche vermitteln Eindrücke über die Weite oder Enge des Raumes

METAPHER Klopfender Specht + Presslufthammergeräusch, rennender Mann + Dampflok-Geräusch, streitende Frauen + Hühnergackern

METONYM = Vertauschung: gezeigtes Bild + artfremdes Geräusch, z.B. Kennedy mit seiner Frau im Flugzeug nach Dallas + peitschende Schüsse; Hahnenschrei = Morgen; Käuzchen = Nacht; Glocken = kirchliche Institution; Ticken einer Uhr = Monotonie

SYNEKDOCHE = Begleitverständnis: Rasseln von Kutschenrädern = Ankunft von Menschen aus einer früheren Zeit

KONNOTATIONEN

Wasser = Lebenselement

Meer = erhabener zeitloser Rhythmus

Wind = launisches Element

Glockentöne = heilige Macht

Hörner = Autorität

Kanonendonner = Krieg

Martinshorn = Unfall oder Gangsterjagd ... im Gegensatz zu den ‚präsentativen‘ Geräuschen sind diese Geräusche ‚re-präsentativ‘: heulende Sirenen konnotieren Fliegeralarm, quietschende Betten Sex, lachende Kinder glückliche Vergangenheit

GIMMICK akustische Übertreibung: wenn Ollie oder Stan aufs Auge gehauen wird, hört man den Klang einer Autohupe, besonders beliebt in Comics

Funktionen von filmischen Geräuschen

1. Realitätseindruck verstärken

Auto-Crash + Knall; Vorgänge akustisch bestätigen, z.B. Kleiderrascheln
Dreidimensionalität des Bildes infolge der ‚Kugelförmigkeit‘ von Geräuschen
Kontinuität unterstreichen: durchlaufende Geräusche bei ‚springenden‘ Bildern

2. Ort und Zeitpunkt determinieren

Bahnhof, Bauernhof, Kneipe, amerikanisches Telefon, islamischer Gebetsruf, Windmühlenklappern

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 127

3. **Intensivierung** mit ‚groß‘ gemachten Geräuschen, z.B. Messerschleifen, Boxschläge, überdimensionales Wassertropfen
4. **Bild-Ersatz** Applaus ohne klatschende Hände, hörbare Schlägerei im Lokal + sichtbare Zuschauende; Unfall auf der Geräusch-Ebene; Lawinengeräusche + zitternde Wohnungseinrichtungen
5. **Handlungs-Auslöser** Geräusche lösen Handlungen aus, z.B. ein Pfiff setzt Zug, ein Schuss Hundertmeterläufer in Bewegung
6. **Stille darstellen** heute ein besonders eindrucksvolles Mittel, weil Atmo bzw. Musik immer erwartet werden, bewirkt Stille eine außerordentliche Steigerung der visuellen Wahrnehmung
7. **Aufmerksamkeit erzeugen** durch unvermutete Geräusche, Anhebung des Reizniveaus, z.B. durch Gongschläge, schrilles Pfeifen oder laute Signale
8. **Imagebildung unterstützen** „knackig-frisch“ durch kräftige Beißgeräusche, ganz leise Geräusche einer modernen Waschmaschine, sattes Türgeräusch einer Limousine, auch das Quietschen eines alten Fahrrades
9. **Darstellung von Inwendigkeiten** Verhallung als Hineinbohren in tiefe Bewusstseinschichten, Herzschlag als Mitteilung von Anspannung, Keuchen als Äußerung von Angst oder Lust
10. **Aufmerksamkeit lenken** durch tonliche Akzente, durch partielles Wegblenden per Richt-Mikro; auch mit Mikros kann man eine akustische ‚Tiefenschärfe‘ verändern, Ereignisse nach ‚vorne‘ holen oder nach ‚hinten‘ wegblenden (perfekt gelungen in *Titanic*)
11. **Darstellung von subjektiver Wahrnehmung** die Kamera fokussiert einen Gegenstand, gleichzeitig wird der Ton schärfer fokussiert
12. **Gefühle evozieren** ein andauernd leises Zischen erzeugt Unbehagen, Meeresrauschen bewirkt Ruhe, startendes Flugzeug Sehnsucht; besonders gefühlsfördernd sind unbekannte, fremdartige Geräusche, sie machen extrem unruhig
13. **Karikieren, parodieren** Kombination von Aktionen mit falschen Geräuschen, z.B. Toilettentür + Wasserfall-Atmo; umhersausende Kätzchen + Formel-1-Sound, in der Werbung besonders beliebt

14. *Irreal machen*

beseitigt man gewohnte Geräusche, entstehen Verfremdung, Distanz, Unwirklichkeit; dann nimmt man die Bilder wie hinter einer dicken Glasscheibe wahr, z.B. das lautlose Explodieren von Bomben oder den (geträumten) Gang durch belebte Straße

Geräusche verwenden lernen

Vorausgesetzt, eine Autorin oder ein Autor hat die verwegene Idee, beim nächsten Beitrag von vornherein und auch hinterher auf Musik ganz zu verzichten und nur auf das unschlagbar starke Gestaltungsmittel von Geräusch/Sound/Atmo zu setzen – was wäre zu beachten, und vor allem: welchen Vorteil hätte das? Ich nehme mir die Freiheit, Merksätze zu formulieren ...

- Denke immer daran: Atmo und Sound garantieren beim Film die Wirklichkeit; fehlen sie, hat Film keine Realität

Das mag eine Binsenweisheit sein, aber wer – wie's häufig geschieht – keine saubere Atmo angelt, programmiert die mangelhafte Qualität seines Beitrags schon am Drehort vor; Atmos machen eine Filmszene authentisch.

- Mache den Ton groß, er muss eindringlich und deutlich klingen ... *Bigger than life*, heißt die Formel des modernen Sound Designs

Atmos müssen griffig klingen, ihre im soeben dargestellten Funktionskatalog genannten Wirkungen kommen nur dann zum Tragen, wenn sie ein deutliches Profil haben, klar erkennbar und physiologisch effektiv sind. Geräusche werden immer von einer gewissen Verstehensunsicherheit begleitet, deshalb sollten sie stets präsenter klingen als im wirklichen Leben. Meistens ist die vom Soundsampler geholte oder vom (leider aussterbenden) Geräuschemacher hergestellte Atmo um ein Vielfaches besser als die reale ... wer einmal versucht hat, das Rauschen einer Quelle per Mikro so korrekt wie möglich einzufangen, weiß, von welcher Schwierigkeit ich rede

- Suche den Ton am Drehort. Dort klingt immer etwas, meistens ist es rhythmisch; daraus könnte vielleicht ein Leitmotiv werden ...

... das Rattern einer Maschine, das Quietschen einer Spielplatzschaukel, das Rasseln von Ketten, das Schaben von durchgesiebttem Korn, das unverwechselbare Glockenläuten einer Dorfkirche, der Motorenklang einer Werkstatt, das Fräsen von Bäumen, das malende Geräusch von Windrädern. Heißt: man ist gut beraten, den Drehort zunächst ohne Kamera und nur mit den Ohren abzuwandern

- Das Geräusch sollte i m m e r Priorität vor der Musik haben

Immer? Ja, grundsätzlich! Eine sehr persönliche Behauptung ohne Beweiskraft. Aber es sollte wohl leichter sein, korrekte Atmos einzufangen, als hinterher tagelang im Studio zu sitzen und verzweifelt Dutzende von CDs durchzuhören. Außerdem geht es in Magazin-Beiträgen in den allerwenigsten Fällen um dramatische oder emotional bewegende Ereignisse, überwiegend spielen sachliche Berichte eine Rolle ... und dort hat Musik sowieso nichts verloren

- Verwende Deinen Ton komplementär ... er kann gegenwärtig machen, was vergangen ist

D a s ist eine fabelhafte Möglichkeit. Ich entsinne mich eines Beitrags, der sich, nachdem die Berliner Mauer fiel, mit geräumten russischen Kasernen in Ostdeutschland befasste. Die Kamera zeigte menschenleere Speisesäle, verwaiste Exerzierplätze, verfallene Panzer-Garagen, verdreckte Waschräume. Eine ausgestorbene Welt. Aus dem Off die lebendigen ursprünglichen Geräusche von einst: der Lärm eines überfüllten Speisesaals, die russischen Kommandos beim Exerzieren auf dem Platz, Soldatenstimmen bei der morgendlichen Wäsche, die kernigen Geräusche startenden Panzermotoren, derweil die Kamera auf die Garagen-Ruinen zufuhr ... eine geradezu wundervolle Möglichkeit, mittels Geräuschen aus dem Damals den gewaltigen Abstand zum Heute zu markieren; klanglich dem Leben einzuhauchen, was visuell als tot dargestellt wird. Man prüfe also wo immer möglich diese Ersatzfunktion des Sounds vor allem dort, wo sich die Kamera in die Vergangenheit bewegt – der Sound kann sie glaubhaft gegenwärtig machen, stellvertretend sozusagen

- Fädele den Ton in der Regel antizipatorisch ein, das Ohr braucht (weil träge) eine gewisse Gewöhnungszeit

So schnell sind die Ohren nun mal nicht. Außerdem ist das übliche Verfahren, Bild und Ton synchron zu schneiden (im Branchen-Jargon ‚Schnitt auf Bums‘), nervtötend. Das Ohr möchte sich gern etwas früher einhören in das, was kommt. Zudem schafft es eine schöne Spannung, wenn man sich bildlich gerade noch in diesem Kapitel befindet, akustisch aber schon die nächste Seite umblättern hört

- Definiere, wenn möglich, Deinen Ton symbolisch = re-präsentativ

Es gäbe eine Situation beim Dreh im Altenheim, Kinderstimmen zuzuspielen; in verdreckten Vorstädten Naturlaute hören zu lassen; hübsch eingerichtete Wohnhäuser mit entnervenden Autobahngeräuschen zu garnieren; das Portrait einer Politikerin mit akustischen Zitaten aus erregten Parlamentsdebatten zu hinterlegen ... der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt

- Verwende Geräusche zur Erzeugung von Räumlichkeit bei oft flachen Bildern

Bilder sind flach, zweidimensional. Klänge wirken dreidimensional, vor allem wenn sie Raumtiefe haben wie ein akustisches Atmen. Fotos, Zeichnungen oder Gemälde z.B. können auf diese Weise verräumlicht und groß gemacht werden, anstatt – wie leider üblich – Bilderausstellungen mit der unvermeidlichen Klaviermusik von Erik Satie zu drapieren

- Gut hörbarer Ton braucht die Stille als akustischen Rahmen

Wenn auf der Tonspur ständig was los ist, ist gar nichts los. Töne sind wie Gewürzzutaten oder wie Duftnoten – je sparsamer verwendet, desto stärker entfalten sie ihre Wirkung; mitten hinein in stille Bilder das feine Stundenschlagen einer silbrig tönenden Uhr oder der Doppler'schen Effekt einer herankeuchenden Dampf-Lok ... das ist es

- Verzichte auf den Ton ganz, wenn Du ‚maskieren‘ willst ... dann verschwindet die Wirklichkeit

Manchmal will man den Wirklichkeitseindruck verschwinden lassen, ein Geschehnis als Traum darstellen, eine Handlung in die Distanz rücken, den Vulkanausbruch ohne Ton zeigen, den Formel-1-Start lautlos filmen, ein Streitgespräch stumm darstellen ... dann greift man zum ungemein effektvollen Mittel der ‚Maskierung‘, d.h. man zwingt den Zuschauer, das Geschehen aus sozusagen großer Entfernung zu betrachten, anstatt es hautnah erleben zu lassen. ‚Maskierte‘ Ereignisse haben dann auch den Charakter des „*Es war einmal*“ einfach deswegen, weil ihnen der Bezug zur Realität genommen ist

- Bedenke das gestaltpsychologische ‚Figur-Grund‘-Verhältnis: wenn der Ton deutlich werden soll, müssen die Bilder undeutlich werden

Wir wissen, dass einem bei der Filmbetrachtung vor lauter Sehen das Hören vergeht; schnell bewegte Bilder oder rasche Schnittfolgen führen dazu, dass die auditive Wahrnehmung von der visuellen Wahrnehmung buchstäblich verzehrt wird ... 85% Sehen gegen 15% Hören, das ist die Faustformel.

Daraus folgt: das Netz der visuellen Informationen weitmaschig machen, die Bilder ruhig halten oder zum Standbild einfrieren, wenn ein ganz wichtiges Klangereignis ungestört wahrgenommen werden soll, z.B. das Stimmen eines Instruments, näher kommende Schritte, Abzählreime von Kindern oder subtiles Knistern brechender Bäume

Darf ich noch einen guten Tipp geben? Wir haben gelernt, mit filmischen Gestaltungsmitteln kunstvoll umzugehen, Achsen-Sprünge zu vermeiden, Kameras nicht wackeln zu lassen, Licht sparsam zu setzen, Hintergründe neutral zu halten, rhythmisch zu schneiden, dynamisch zu montieren ... das ganze Programm halt. Immer vom Ehrgeiz motiviert, Bilder als Sinnbilder zu drehen und ihnen einen visuell eleganten Erzählfluss zu geben. Diesen Ehrgeiz bitte nicht auf Geräusche oder Musik übertragen! Geräusche machen nur dann Wirkung, wenn sie einfach sind, kunstlos sozusagen. Sie müssen sparsam verwendet werden, aber dann ‚bigger than life‘, klar und deutlich. Geradezu verheerend wäre, Geräusche ähnlich wie die Bilder kaleidoskopartig zu mischen, dynamisch zu montieren oder rhythmisch zu schneiden ... das arme Ohr wäre heillos überfordert, es ist nun mal ungleich bedächtiger als das schnelle Auge. Selbst auf die Gefahr hin, missverstanden zu werden: mit dem Material von Geräuschen gehe man möglichst ehrgeizlos um ... je primitiver, desto besser.

Jetzt die Musik, meinetwegen

Eine Standardsituation im sonntäglichen *Tatort* (gestern abend noch gesehen): die Kommissarin geht über den Parkplatz, schließt ihren Dienstwagen auf, steigt ein und fährt los. Dazu – unvermeidlich – Musik, irgendein läppischer *Mainstream*-Gestus, verhaltenes Saxophon über viertelgetaktetem Schlagzeug plus E-Bass. Eine Standardsituation beim Ratespielchen mit Jörg Pilawa: leiser, musikalischer Spannungs-Drive, wenn die vier Fragen eingeblendet werden und die Kandidaten sich am Kopf kratzen, dann hymnisch-machtvolle Synthesizer-Fanfaren in B-Dur bei richtigen Antworten. Dieses Stereotyp mag noch hingehen ... Musik als Spannungsmoment zu verwerten in spannenden Augenblicken, dann strahlende Musik als Jubel-Synonym einer befreiten Energie, meinetwegen. Was aber die Auto aufschließende Kommissarin angeht, hat sie mit Musik so wenig zu tun wie wir selbst frühmorgens beim Starten unseres eigenen Autos. Der notorische Missbrauch von Musik bei solchen Allerweltssituationen entspringt der irrümlichen Ansicht, dass Musik lückenbüßend immer dann einspringen müsse, wenn auf der Bildebene nichts los ist. Im Grunde entspringt dieser Glaube dem mangelnden Vertrauen des Filmemachers in seine eigenen Bilder. Warum also hat Musik nichts zu suchen beim Schwenk über ein Städte-Profil? Warum nicht bei der Zufahrt auf Werksmaschinen? Warum nicht bei Bildern von Spielplätzen, Wasserspeichern, Fallschirmspringern oder Demonstrationen? Weil Musik (s.o.), gleich welcher Art, Gefühle wachruft, Emotionen freisetzt, Empfindungen evoziert, das ist ihre primäre Bestimmung. Grob vereinfacht, stehen ihr dabei vier Ausdrucks-

Charaktere zur Verfügung: 1. der *Aktivitäts-Gestus*, 2. der *Trauer- oder Depressions-Gestus*, 3. der *Imposanz-Gestus* und 4. der *Zärtlichkeits-Gestus*, vgl. Helmut Rösing: *Musikalische Ausdrucksmodelle in ‚Musikpsychologie. Ein Handbuch‘* (1993).

Verhaltensweise					Musik				
	Aktion	Gestus	Äußerung	Funktion	Tempo	Rhythmus	Lautstärke/ Klangfarbe	Melodik	Harmonik
1. Freude/ Prestotyp	vital, agil, sprunghaft	vorwärts- eilend, sich-öff- nend	hell, leben- dig, ab- wechs- lungsreich	lebens- bejahende Veräußerung von innerer Aktivität	schnell, mit Accele- randi	punktiert, synkopiert, abwechs- lungsreich	laut, hell, strahlend	großer Ambi- tus, sprung- hafte Inter- valle, auf- wärtsstre- bende Motive	einfache Harmonien, Betonung der Diskant- töne
2. Trauer/ Adagiotyp	schlep- pend, ohne Stoßkraft, kreisend	in-sich-zu- sammen- fallend, sich zu- rückzie- hend	dunkel, monoton, farblos	Abkapseln vom alltäg- lichen Leben	langsam, mit Ritar- dandi	konturlos, mit Ten- denz zum «Stehen- bleiben»	leise, dun- kel, ver- schmelzend	geringer Am- bitus, krei- send, schritt- weise fallende Motive	komplexe Harmonik mit kompli- zierten Ak- kordfort- schreitungen
3. Macht- gefühl (Imponier- gehabe) Marsch	zielstrebig, gemessen, bestimmt	sich-groß- machen, ange- spannt, aufrecht, unnahbar	voluminös, beeindruck- kend	Drohgebärde gegenüber «Feinden», Re- präsentation von Macht	nicht zu schnell, gemessen	stark akzen- tuiert	laut, volu- minös, mas- siv	weitgespannt, großer Ambi- tus	dichte Zu- sammen- klänge, Grundton- betonung
4. Zärtlichkeit (Demuts- gebärde) Wiegenlied	behutsam, sich-an- schmiegend	sich-klein- machen, Nähe suchend	zurückhal- tend, sanft	durch Zuwen- dung Gebor- genheit und Schutz vermit- telnd	gemäßigt	gleichmäßig pulsierend	leise, hell, durchhörbar	kurze Motive in Bogenform	einfache Har- monien

‚Aktiv‘ ist schnell metrisierte Musik während der eingeblendeten Fragen bei Ratespielen, ‚imposant‘ die dann folgenden Erleichterungs-Fanfaren, laut und pompös. Darüber muss man sich zunächst im Klaren sein, welchen Gestus man verwenden und welche Gestimmtheit man erzielen möchte. Will ich dem Betrachter eine dunkel verschattete Melancholie, eine schöne Tristesse verabreichen? Oder ihn schwungvoll auf Trab bringen mit flotten Rhythmen, ihm Beine machen mit einem zackigen Marsch? Will ich ihn zärtlich über den Kopf streicheln bzw. einlullen mit einer Art schmusigem Wiegenlied? Oder möchte ich mit dickem Klang und großer Lautstärke erhabene Gefühle erzeugen, gar (wie in der Kirche mit donnerndem Orgelgetön) heiligen Respekt einflößen?

Sollte dieses grundsätzlich geklärt sein, bleibt eine weit wichtigere Frage offen: wann und warum? Was für den *Tatort* bedingt und für den Magazin-Bertrag prinzipiell gilt, ist folgendes: Gefühle dürfen musikalisch nur dann geschmacksverstärkt werden, wenn sie von den Bildern bzw. der filmischen Handlung ins Spiel gebracht werden. Das tut die genannte Szene mit der Auto aufschließenden Kommissarin ganz und gar nicht, solchen Szenen sind Empfindungen nicht mal ansatzweise inhärent. Grob geschätzt, operieren ca. 95% aller Magazin-Beiträge in einem Bereich, wo es nicht um Emotionen, sondern um Informationen geht, abgesehen vielleicht von sehr seltenen Produkten, wo Menschen auf sicht- und nachvollziehbare Weise von ihren

Gefühlen ergriffen sind, z.B. in Augenblicken, wo jemand auszuwandern sich anschickt und schmerzlich Abschied nehmen muss von Heimat, Haus und Freunden. Einer herbstlichen Obstplantage hingegen wohnen keine Gefühle inne, nicht einer leeren Dorfstraße und auch nicht einer mäßig belebten Einkaufspassage (Orte also, denen im Fernsehalltag gedankenlos Musik beigelegt wird). Um es zugespitzt zu sagen:

Musik hat nur dann zu erscheinen, wenn a) in bestimmten Momenten, auf Gesichtern oder bei Tätigkeiten Gefühlsnuancen angedeutet werden, denen die Musik vernehmlich dann zum Laut verhelfen muss. Und wenn b) die Kamera Menschen oder Dinge abbildet, aber unfähig ist zu zeigen, was sich *h i n t e r* den Menschen und Dingen abspielt.

Anders formuliert: nur wenn im Kontext der Bilder ein Stichwort sichtbar wird, welches auf Gefühlregungen hinweist, nur dann wäre überhaupt erst über Musik nachzudenken. Bewegt man sich hingegen im gefühlsfreien Raum (und das ist so gut wie immer der Fall bei informativen Beiträgen), entfällt die Notwendigkeit der Musik ... es gibt keine Not, die gewendet werden müsste.

Eine meiner Doktorandinnen ist im Augenblick dabei, solche Grenzwerte experimentell zu erkunden, mit einer Szene aus Tom Toelles *DER SCHREI DER EULE* (Deutschland 1987), wo eine junge Frau im Begriff ist, sich umzubringen. Ruhig, fast wie erstarrt, sitzt sie auf dem Sofa, der Blick nahezu ausdruckslos. Sie nimmt die Klinge und tut den Schnitt, cool und leidenschaftslos. Das ist selbst im Spielfilm einer der ganz seltenen Momente, wo die Kamera nur die Physiognomie eines Menschen darstellen kann, aber unfähig ist, gewissermaßen in den Kopf und in die Seele hinzuschauen. 405 mal hat Nicola Leffers, besagte Doktorandin, diese Szene vertont, davon 89 Vertonungen in die engere Wahl gezogen. Die meisten davon stiften eine plausible und teilweise konträre Wirkung ... mal erscheint der Selbsttötungsakt als zwanghaft-rituell, mal verzweifelt; freudig oder niedergeschlagen; hoffnungslos oder hoffnungsvoll; warm oder kalt; zynisch oder weltverloren; hysterisch oder nüchtern (wobei sowohl Atmos wie Musiken verwendet wurden). Hier stoßen die Bilder an ihre Grenzen, Inwendiges kann die Kamera nicht abbilden. Sie gerät an einen Punkt, wo sie übergeben muss ... an die Musik. Allein diese ist fähig, die inneren, d.h. psychischen Befindlichkeiten mitzuteilen, weil nur die unbegriffliche Musik unbegriffliche Empfindungen widerspiegeln kann. Jenen Grenzpunkt, wo das eine Medium (Bild) mit seinem Latein am Ende ist und ein anderes (Musik) bitten muss, den Rest zu erledigen, nenne ich den alles entscheidenden Augenblick: hier und nur hier ist das Zusammenspiel von Bild- und Musik-Medium legitimiert, alles andere ist Unsinn. Oder schlampige Gewohnheit.

Die Gewissensfrage, ob in filmischen Sequenzen Hinweise enthalten seien auf verborgene Gefühle (wenn ja, auf welche?), und die Überlegung, wann und warum optische Mitteilungen unzureichend und deswegen notwendigerweise um akustisch-musikalische Mitteilungen zu ergänzen wären, schärfen den analytischen Blick bei der Filmbetrachtung außerordentlich. Dann nämlich stellt man fest, dass die Musik häufig überflüssig ist und somit ‚falsch‘, weil sie aus den Bildern heraus weder gezeugt noch geboren wird; weil sie Gestimmtheiten ins Spiel bringt ohne visuelles Stichwort; weil sie schlicht und einfach ohne Veranlassung ist. Sie, die Musik, muss als ‚Text‘ vom filmischen Kontext gewissermaßen herbei gebeten werden, muss eingeladen sein entweder von einem bestimmten Moment der Handlung, einer thematischen Kulmination oder von emotional hoch aufgeladenen Bildkompositionen, andernfalls ist sie nur willkürliche, ärgerliche Zutat.

Solche Momente sind in Spielfilmen ganz rar, in Magazin-Beiträgen spielen sie nahezu gar keine Rolle. Stadt-, Dorf- oder Naturpanoramen haben in aller Regel keinen ‚Gefühls-Impact‘, also kein inneres Verlangen nach musikalischer Darstellung; arbeitende oder Sport treibende Menschen, Hobbyeisenbahner oder Wattwanderer auch nicht. Was ich hier tue, mag seltsam tönen: eigentlich rede ich dem generellen Verzicht auf Musik das Wort. Gleichwohl gibt es Situationen, sie dennoch ins Spiel zu bringen. Wie, wo und warum? Ich antworte in Merksätzen.

- Setze Musik als tönende Tapete immer sehr diskret ein, meistens leiser als Du denkst

Angenommen, ich habe eine lausige, unbrauchbare Atmo; angenommen, ich möchte das italienische Stadtbild italienisch, die ostfriesische Landschaft archaisch ‚einfärben‘ (mit einem sizilianischen Akkordeon-Walzer oder mit altertümlich-zarten Blockflöten-Soli), dann gilt umgekehrt, was für Geräusche gilt: *Smaller than Life*, andeutungsweise hörbar, ganz subtil; klangliche Tapeten sollten wie Tapeten in Räumen sein: geschmackvoll-unaufdringlich, ein Hauch von Musik sozusagen

- Setze sie als ‚Gestus‘ immer sehr deutlich ein: der Zuschauer soll dabei nicht denken, sondern spontan umarmt werden

Verträgt mein Beitrag ein Signal? Dann sollte es laut sein. Verträgt mein Beitrag Kirmesmusik? Dann sollte sie schrill tönen. Verträgt mein Beitrag eine Trauermusik? Dann sollte sie vernehmlich wehklagen. Ein musikalischer Gestus ist wie ein klingende Gebärde: unmissverständlich, klar und profiliert. Doch Vorsicht: dieser Fall tritt selten ein

- Benutze sie, vor allem den Rhythmus, als ‚Herzschrittmacher‘, entweder sehr markant oder sehr subtil

Das Tempo ist von allen musikalischen Parametern der effektivste. Mit einem entweder diskret oder kräftig unterlegten ‚Tempo-Groove‘ deutlich oberhalb ‚Ein Viertel = 72 Metronomschläge‘ (Puls im Ruhezustand) beeinflusst man die Atemfrequenz des Betrachters, macht ihm Geschwindigkeit körperlich fühlbar – ja, damit greift man manipulierend in sein Vegetativum ein, wenn man ihm die Hektik einer Großstadt oder den Drive eines Hunderennens hautnah vermitteln möchte

- Lass ihr eine gewisse Länge, sie braucht Zeit

Ein ständiges Ärgernis sind die kurzen musikalischen Schnipsel; kaum sind sie da, sind sie auch schon wieder weg. Musikalische Gestalten haben eine Mindestdauer, etwa die Zeit eines viertaktigen Motivs, einer achttaktigen Periode (so lang etwa wie man die Zeile *„Yesterday, all my Troubles seemed so far away“* oder *„Hoch auf dem gelben Wagen“* singt). In musikalische Gestalten muss man sich einhören, sonst bildet sich ihr Gestaltcharakter nicht aus

- Blende sie schon vor dem nächsten Schritt ein, verwende sie antizipatorisch, das Ohr ist nicht so schnell wie das Auge

Hatten wir schon bei den Geräuschen angemahnt. Musik zu antizipieren ist noch wichtiger, weil besonders sie die Fähigkeit zur Intonation hat. Befindet man sich mit den Bildern derzeit noch im fahrenden Auto und hört man zwei, drei Sekunden vor dem nächsten Schnitt schon einen von Männern gesungenen lateinischen Choral, dann bereitet sich die Wahrnehmung organisch auf den Besuch eines Klosters vor; abgesehen davon, dass sie andeutet, wohin dieses Auto gerade fährt. In gleicher Weise darf die Musik noch ‚überhängen‘ in die nächste Sequenz, sie darf ausatmen. Musik, die auf den Punkt einsetzt und abreißt, ist ein sehr dramatisches Gestaltungsmittel bei der Parallelmontage, d.h. bei Szenen, in denen Situationen oder Handlungsstränge scharf gegeneinander geschnitten werden, also eher die große Ausnahme

- Musik sollte größtmögliche Einfachheit und Regelmäßigkeit haben, bloß keine Kontraste, keine Komplexität

Na klar. Wenn dem Ohr unter dem Druck schnell wechselnder Bilder wenig bis kaum Zeit zum Hören bleibt, dann wäre es das Allerdümmste, mit elaborierter, vielstimmiger, kunstvoll verflochtener und kontrastreicher Musik zu arbeiten. Am tauglichsten sind einfache Klänge, vereinzelt Klangspritzer, liegende oder leicht modulierte Einzeltöne, sparsame Akzente, monotone Dreitonfolgen etc. Besser einzelne Klang-, Vokabeln' nehmen als ganze Wörter bzw. Sätze

- Sorge dafür, dass die Musik eine Insel der Entspannung (oder der Spannung) ist

Durch die Verwendung von Musik in bestimmten Sequenzen (längere Zugfahrt, technische oder sportliche Abläufe, Kamerawanderung durch den Wald) gebe ich dem Betrachter die Erlaubnis: bitte entspannen und nur die Bilder betrachten; betrachten im Sinne von ‚schauen‘. Musik wäre in diesem Fall der klingende Rahmen für ruhig anzuschauende Bilder. Allerdings muss die Bewegung der Bilder und die der Musik dann möglichst synchron verlaufen, das gelassene musikalische Tempo muss das Auge zwingen, gelassen wahrzunehmen, womöglich zu genießen

- Musik ist ‚analoge‘ Information, lege also bitte keinen Text drüber, sondern lass sie frei ‚sprechen‘ bzw. wirken

Hier wird am meisten gesündigt und am schwersten. Gesprochener Text ist ‚digitale‘ Information, adressiert an den wahrnehmenden Verstand (in reinster Form als Wettervorhersage). Gefilmte Abläufe, z.B. die Fertigungsschritte von Yoghurt-Bechern, sind ‚digitale‘ Informationen ... es werden sachliche Fakten mitgeteilt auf rein kognitiver Ebene.

Hingegen der warme Klang einer Stimme, der lebendige Klang einer Musik, der fröhliche Klang zwitschernder Vögel ‚analoge‘ Informationen sind, adressiert an das wahrnehmende Gefühl ... mir werden Stimmungen, Eindrücke, Impressionen mitgeteilt auf rein emotionaler Ebene. Es liegt auf der Hand, dass es unsinnig ist, ‚digitale‘ und ‚analoge‘ Informationen zeitgleich zu vermitteln, denn die Wahrnehmung von ‚digitalen‘ Informationen ist anstrengend, die Wahrnehmung von ‚analogen‘ Informationen hingegen entspannend. Im optimalen Fall wechseln sie miteinander ab, dann entsteht eine sog. ‚wellenförmige‘ Dramaturgie.

Ich erinnere mich eines Magazinbeitrags zum Thema *Einkaufshektik in der Weihnachtszeit*; ‚digitale‘ Informationsanteile waren die mit ruhiger Kamera gefilmten O-Töne von Käufern, Geschäftsleuten und Menschen aus der Bankenwelt, ‚analoge‘ Informationen kamen in rasch geschnittenen Sequenzen von hastenden Menschen in überfüllten Einkaufszentren rüber, unterlegt mit nervöser

Techno-Musik. O-Töne und Bild-Impressionen im gesunden Wechsel, d.h. wellenförmig gestaltet; so hat der Betrachter die Möglichkeit des Erlebens in den ‚analogen‘ Phasen und die Möglichkeit des Verstehens in den ‚digitalen‘. Das schafft einen angenehmen Wechsel von Spannung und Entspannung, von Verständnis und Erlebnis. Was wahrnehmungspsychologisch übrigens Sinn macht, denn unser Gehirn kann maximal nur 45 Sekunden lang aufmerksam zuhören, danach braucht es eine kurze Zeit der Rekreation. Musik ist in solch erholsamen ‚analogen‘ Phasen angesagt. Deswegen wäre es tödlich, ihre Wirkung mit einem parallel laufenden Text (mit ‚digitaler‘ Information) zu ersticken.

- Musik braucht ein Stichwort, das sollte möglichst in den Bildern angelegt sein

Ein Gefühl, welches zu fühlen die Bilder nahe legen ... Abschiedsschmerz, Nervosität vor einem Wettkampf, Trauer über den Verlust eines Menschen oder über das Verschwinden eines Dorfes, ausgelassen spielende Tiere, weinende Kinder, die Müdigkeit eines alten Menschen, der Frohsinn von Brautpärchen etc. – ohne ‚Empfindungsstichworte‘ keine Musik.

Ich sehe einen Beitrag über die ‚sanfte‘ Schlachtung eines Schweines, es soll in Würde sterben und behutsam, nicht anonym wie bei üblicher Massentötung. Ein Thema, das ohnehin an die Nerven geht. Die Sequenz schließt zu den anrührenden Instrumentalklängen einer barocken Passionsmusik – warum? Weil man am Ende dieses Akts das ausgeweidete Tier auf ein kreuzförmiges Holzgestell bindet und hochstellt. Der optische Eindruck ähnelt dem einer Kreuzigungsszene, worauf der musikalische Gestus mit entsprechender Trauermusik antwortet. Es liegt der perfekte Fall einer Empfehlung der Bilder an die Musik vor, welche stringent aus ihnen heraus erfunden und vom Betrachter dann als quasi natürlich empfunden wird.

Brauchbare Stichworte für Musik findet man auch bei Interviews mit Menschen, bei Personenportraits oder Darstellungen von Zeitzeugen. Man frage sie nicht nur nach diesen oder jenen Erlebnissen, man frage sie auch, welche Musik sie lieben, lasse sie eine Platte auflegen, vielleicht ein paar Bemerkungen zu ihrer Lieblingsmusik machen. Vielleicht spielen sie die Gitarre oder das Akkordeon sogar selber. Und schon hat man, quasi wie ein Leitmotiv, die Möglichkeit, solche Musik einzusetzen als eines der Persönlichkeitsmerkmale ... vielleicht an drei markanten Stellen, denn merke: einmal ist keinmal, zweimal ist Zufall, erst dreimal ist Methode

- Manche Szenen haben einen Erklärungsbedarf, dann sind sie offen, d.h. ambivalent. Du kannst/musst sie musikalisch vervollständigen

Wenn die ersten Bilder zerstörte Brücken zeigen, beschädigte Häuser und kaputte Autos, kann man mit musikalisch-folkloristischen Mitteln darauf hinweisen, wo wir uns befinden ... in Bosnien oder im Irak, in Nordirland oder in Algerien. In diesem Fall obliegt es der Musik, das fehlende geographische oder historische ‚Klima‘ zu definieren. Die *Internationale* könnte auf den spanischen Bürgerkrieg verweisen, „*We shall overcome*“ auf die Rassenunruhen im Amerika der Sechziger Jahre. Ambivalente Bildsequenzen schaffen Wahrnehmungsspannung, d.h. sie machen neugierig, deswegen wäre hier die Musik ein ausgezeichnetes Mittel, die erwünschte Vervollständigung zu leisten.

Ein Zitat ist ein Zitat ist ein Zitat

Mit dem musikalischen Zitat betreten wir besonders gefährlich schwankenden Boden – vermintes Gelände sozusagen. Und wird doch so gern genommen, das Zitat. Eines Tages habe ich mit dem Zählen aufgehört, wie oft Ennio Morricones vier Mundharmonik a-Töne aus *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, Italien/ USA 1968) in Magazinbeiträgen verhunzt wurden ... bei mit Brettern zugemagelten Bierlokalen am Prenzlauer Berg, beim Abräumen von Kohlehalden in Ostdeutschland, beim Schließen von Zechen im Ruhrgebiet, beim Schreddern von alten Autos, um nur wenige Wildwest-Trauerfälle zu nennen, wo gestorben und begraben wird. Doch bevor wir uns der Frage zuwenden, warum es zu derart albernen Zitat-Missgriffen kommt, sollten wir abklären, was eigentlich den Reiz eines musikalischen Zitats grundsätzlich ausmacht.

Mit dem Zitat spiele ich dem Betrachter einen Ball zu, setze an den Rand der Bilder bzw. des Textes in meinem Beitrag einen persönlichen Kommentar. Einen Kommentar, von dem zu hoffen ist, dass er wahrgenommen und verstanden wird. Musik hätte in diesem Fall, anders als sonst, die Funktion einer ‚digitalen‘ Information im Sinne einer zusätzlichen Botschaft, adressiert an den Kopf des Zuschauers. Es ist, als zwinkere ich ihm per Zitat zu, er möge doch bitte, was ich ihm zeige, so und nicht anders verstehen. Das Zitat ist m e i n e persönliche Anmerkung. Die Zechenschließung in Wanne-Eickel als ‚Spiel vom Tod‘? Nun ja. Doch in gelungenen Momenten stiftet das Zitierverfahren einen charmanten Reiz des Wiedererkennens, dort zum Beispiel, wo in Wolfgang Staudtes *DER UNTERTAN* (Deutschland 1951) Diederich Heßling sein scheues Liebchen aufs Zimmer lockt, das Mädchen im Treppenhaus ängstlich fragt, ob es ihm, dem jungen Manne, vertrauen dürfe und dieser sich aufspreizt, er wisse, was er der „*Ehre seiner Korporation*“ schuldig sei ... genau hier ertönt das *Gebet einer Jungfrau*, und jedermann im Kino ahnt zu wissen, dass es mit der Jungfräulichkeit des Mädchens in wenigen Stunden vorbei sein wird.

Weiß es tatsächlich jedermann? Das ist leider gar nicht sicher, denn Zitate muss man kennen, um sie wiederzuerkennen, sonst ist dieses Pulver wirkungslos verschossen. Genauer: die Rede ist vom ‚wörtlichen Zitat‘, das im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte ‚beschriftet‘ wurde ... vier markante Töne in Beethovens Fünfter als ‚Schicksalsmotiv‘ (das übrigens von der BBC in Zeiten des Zweiten Weltkriegs doppelsinnig als Radio-Logo verwendet wurde), Blechbläserfanfaren aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss als Symbol für die Erschaffung der Welt, das *Tristan*-Motiv als Chiffre für schwüle Erotik. ‚Beschriftungen‘ auch durch einen Text, der dann eines Tages verschwindet ... in den Nationalhymnen, in „*Je t'aime moi non plus*“, „*O Fortuna*“ aus den *Carmina Burana* oder „*Pretty Woman*“ oder „*Ich hab' das Fräul'n Helen baden seh'n*“ oder „*I can get no satisfaction*“ oder „*Lady Madonna*“ oder „*Non, je ne regrette rien*“. Auch die Unzahl von wörtlichen Zitaten aus bekannten Filmen ... STAR WARS, PLATOON, E.T., SCHINDLERS LISTE, HARRY POTTER, DER DRITTE MANN, DIE VERURTEILTEN etc.

Gleich daneben das sog. ‚Stil-Zitat‘. Es hat keinen wörtlichen Bezugspunkt, sondern einen historischen mittels bestimmter Klanglichkeiten aus dem Barock, der Klassik, der Romantik oder musikalischen Avantgarde. Solche Zitate stammen aus den stilistischen Bereichen des argentinischen Tangos, der Bayerischen Volksmusik, der schwarzen Ragtime-Kultur oder dem Jazz-Rock, nicht zu vergessen jene Musik, die indisch, afrikanisch oder japanisch klingt. Mit diesen Zitaten hat man weniger Verstehensprobleme, irgendwie und irgendwann hat jeder schon mal gehört, wie eine prächtige Konzertmusik à la Vivaldi, ein biedermeierliches *Lied ohne Worte* à la Mendelssohn oder symphonischer Bigband-Jazz aus den Vierzigern klingen. Mehr oder weniger rudimentär verfügen alle Menschen über die Kenntnis solcher Stil-Konventionen. Das stilistische Zitat ist also leichter zu dekodieren als das wörtliche.

Die Frage ist nur: braucht man's? Anders gefragt: was bringt's? Und dann noch: wie geht man damit um, wenn man meint, es werde gebraucht und bringe was? Antworten wiederum in Form von Merksätzen.

Deute nur an, spiele nie breit und aufdringlich aus.

Das Zitat – ob wörtlich oder stilistisch – ist immer als dezente Zutat zu handhaben, als Marginalie, d.h. als diskrete Randbemerkung. Im Grunde ist es ein Angebot an den gebildeten Zuschauer, an den Kenner. Man muss davon ausgehen, dass nur er versteht, was gemeint ist. Also ist taktvolle Zurückhaltung geboten, sonst entsteht bei denen, die es nicht wieder erkennen, Verdrossenheit. Ich denke an Stefan Botts engagierte Film-Dokumentation über Uwe Barschel, den ehemaligen Ministerpräsidenten von Schleswig-Holstein, und über dessen fragwürdige politische Karriere. Eine kurze Sequenz zeigt ihn an reich gedeckter Tafel, silberne Kerzenleuchter auf dem Tisch und funkelnde Weingläser, Barschel am Kopfende, um ihn herum seine Parteivasallen. Dazu, fein und dezent, zart tönende Cembalomusik ... höfische Unterhaltungskunst aus Zeiten des adeligen

Feudalismus zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Per Stil-Zitat ein diskreter Hinweis, eine leicht ironische Fußnote zu Barschel, den die Musik ins Licht setzt als Souverän von Gottes Gnaden.

Gib' der instrumentalen (möglichst verfremdeten) Version immer den Vorzug vor der vokalen.

Text-Musik-Zitate haben immer etwas Peinliches, tragen zu fett auf, wirken wie nachträglich erklärte Witze. Getextete Zitate geben kund, dass der Film-Autor seinem Zuschauer nichts zutraut. Die Würze liegt in der Andeutung wie in Fritz Langs M, wo der Kindermörder das berühmte Zitat aus Griegs *In der Halle des Bergkönigs* nur pfeift, das symphonische Original hätte schlicht zu dick aufgetragen. Ein berühmtes Zitat – sagen wir: die *Promenade* aus Mussorgskijs *Bilder einer Ausstellung* – nur gesummt, auf dem Kamm geblasen, auf der Gitarre oder Harfe als Andeutung gezupft – reicht, mehr braucht es nicht. Denn ein Zitat ist immer schon eine intelligente Brechung, die durch den gebrochenen Klang dann noch raffinierter, d.h. noch intelligenter in Erscheinung tritt. Deswegen meine Empfehlung: zitiere möglichst in vereinfachter, verdünnter Bearbeitung, lieber nicht im Original!

Prüfe, woher das Zitat kommt und welche ursprüngliche ‚Beschriftung‘ es hatte.

Jemand dreht einen Beitrag über seit Jahren verfallene Brücken, welche die Bahn-AG den Gemeinden jetzt zurückschenkt, kleine marode Brücken im Ländlichen. Die Autorin macht mit Brückenbildern auf und zitiert den originalen Colonel Bogey-Marsch aus *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (*DIE BRÜCKE AM KWAI*, UK/ USA 1957, David Lean)... blanker Unsinn, denn das gezeigte Brücklein hat so gar nichts mit jener gewaltigen Filmbrücke zu tun, außerdem konnotiert die Musik Krieg in Fernost, nicht im Emsland.

Ich betrachte einen Beitrag über Windräder im Westfälischen und höre das Vorspiel aus Verdis *La Traviata* ... blanker Unsinn, denn zwischen drehenden Windrädern und der Liebestragödie einer italienischen Edelkurtisane namens Violetta liegen Lichtjahre.

Ich sehe mir einen Beitrag über den Maler Max Liebermann an, garniert mit konzertanter Musik von Antonio Vivaldi ... blanker Unsinn, denn Liebermanns malerischer Impressionismus ausgangs des 19. Jahrhunderts und Vivaldis barocker Streicherklang eingangs des 18. Jahrhunderts stammen aus inkommensurablen Kulturwelten. Peinlich, wenn ein Autor auf diese Weise zu erkennen gibt, dass er sich in der Musik nicht auskennt.

Das Zitat darf niemals der Schlüssel zum Verständnis sein, immer nur ‚Randbemerkung‘.

Das versteht sich von selbst, denn stets ist damit zu rechnen, dass ein Zitat unerkannt bleibt. Deswegen ist es als Pointe untauglich, zumal Magazin-Beiträge im alltäglichen Fernsehen nicht für Zuschauer mit großem Bildungsfundus gemacht werden. Im Spielfilm, z.B. *IN THE LINE OF FIRE* (*DIE ZWEITE CHANCE*, USA 1993, Wolfgang Petersen) ist das anders: wenn Frank Horrigan, in der Hotelbar am Klavier sitzend, der attraktiven Lilly Raines „*As Time goes by*“ Abschied nehmend hinterherspielt, mag der Uneingeweihte das für zärtlich verliebtes Geklimper halten, der Kenner aber stellt den Bezug zum tragischen Traumpaar Rick und Ilsa aus *CASABLANCA* (USA 1942, Michael Curtiz) her; und auch die Filmfigur Lilly versteht die Botschaft, denn wenig später wird sie, die spröde Schöne, mit Frank ins Bett gehen. Aber beide – der Nichtkenner und der Kenner – kommen auf ihre Kosten.

Erklärende oder ironische ‚Fußnote‘? Entscheide Dich!

In *FAITS DIVERS* (*UNTERSCHIEDLICHE VORKOMNISSE*, Frankreich 1983)), Raimond Dépardons Dokumentar-Studie über Pariser Polizisten, gibt es eine Sequenz, in welcher ein paar Flics eine renitente Straßendirne verhaften und ins Auto verfrachten; dazu einige Takte *Habanera* aus Bizets Oper *Carmen*. Heißt: Achtung, lieber Polizist, da gab es schon mal jene Geschichte, wo ein Soldat in schweres Unglück stolperte nach der Verhaftung eines leichten Mädchens. Ironische Fußnote, augenzwinkernde Bemerkung, weniger an den Zuschauer gerichtet als an die Filmfigur. Eine unwichtige, gleichwohl aparte Marginalie.

Und dann die Szene eines Beitrags über Tennis spielende Ärzte-Senioren, von denen die Autorin während der Dreharbeiten derart arrogant behandelt wurde, dass sie meinte, sich revanchieren zu müssen, indem sie auf die Tennisspiel-Sequenzen den drolligen Schlager *Popcorn* legte, was das Senioren-Match ungemein witzig choreographierte ... die Redaktion musste sich anschließend bei den erbosten Ärzten entschuldigen, diese hatten den ironischen Zungenschlag des Zitats sehr wohl verstanden.

Das Zitat darf, aber es muss nicht verstanden werden.

Ein Beitrag über eine zwielichtige Figur aus dem Hamburger Kiez auf die Frage, ob er Hamburgs ‚Pate‘ sei. Der Film selbst lässt sie offen im Pro- und Contra-Wechsel von widersprüchlichen O-Tönen. Die Musik aber legt sich per Zitat fest mit dem mehrmals zwischen gefügten einsamen Trompetensolo aus Coppolas *THE GODFATHER* (*DER PATE*, USA 1972). Kaum jemand kennt heute noch die Zitatquelle. Dennoch wurde es richtig eingesetzt, weil dieser kühle, zögerliche und verlorene

Einsamkeits-Gestus vorzüglich zu leergefegten Straßenbildern der Reeperbahn am frühen Morgen passte ... wenn denn ein Zitat nicht verstanden wird, kann es trotzdem gut fungieren dadurch, dass sein Gestus mit dem der Bilder eins zu eins zusammengeht ... dann versteht der Nicht-Kenner das Zitat als passenden Ausdruck und der Kenner als passenden Kommentar.

Das Zitat braucht einen filmischen ‚Rahmen‘, d.h. eine geringe optische Informationsdichte.

Um beim gerade gewählten Beispiel zu bleiben: wenn die Bilder langsam laufen und nur ganz wenig zeigen wie menschenleere Straßenbilder, dann hat die Musik gewissermaßen viel ‚Platz‘. Der Verzicht auf bewegte und bewegende Bilder führt zu großen musikalischen ‚Spiel‘-Räumen ... deswegen hat die Zusammenarbeit von Sergio Leone und Ennio Morricone immer so fabelhaft funktioniert, weil der Regisseur dem Komponisten von Fall zu Fall eine leere ‚Bühne‘ baute, auf der dann nichts anderes passierte als Musik ... wie in der Oper, wo gesungene Aktionen nur dann beginnen, wenn die Handlung zum Stillstand kommt. Die Faustformel ist einfach: soll die Musik dynamisch werden, braucht sie statische Bilder – und sind die Bilder dynamisch, brauchen sie keine Musik.

Wenn Du Dir nicht sicher bist ... hole Dir Rat, frage Dich schlau, spiele es Freunden vor.

Daran führt kein Weg vorbei: Zitate müssen getestet werden bevor man sie verwendet. Oft sind in ihnen Konnotationen (= mitklingende Bedeutungen) versteckt, deren Wirkung man ausprobieren, abschmecken muss. Außerdem sollte man einen Fachmann zu Rate ziehen. Nur er kann helfen, die Zitatquelle mitsamt ihrer ursprünglichen ‚Beschriftung‘ korrekt einzuordnen, damit es später nicht zu peinlichen Reibereien zwischen optischen und musikalischen Informationen kommt.

Sei ehrlich: ist das Zitat wirklich nötig, notwendig? Wird es unbedingt gebraucht?

Ehrlich geantwortet: meistens ist es überflüssig. Oft wirken wörtliche oder stilistische Zitate als unnötige Verdoppelung dessen, was ohnehin zu sehen ist. In den allerwenigsten Fällen muss es helfen, die filmische Message auf den Punkt zu bringen. Der Umgang mit Zitaten setzt großes musikalisches Wissen und eine noch größere dramaturgische Virtuosität voraus ... und sehr lange Bearbeitungszeiten, die in aller Regel nicht zur Verfügung stehen

Zitate sind vor allem heute aus Filmen bekannt ... aber Vorsicht, sie könnten eine neue ‚Beschriftung‘ haben oder eine missverständliche!

Nochmals zum Beitrag mit den kleinen Brücken und dem großen *River Kwai*-Marsch ... darüber sprachen wir im Seminar. Und dort meldete sich eine ca. 23 Jahre junge Teilnehmerin mit der Frage, was die Brücken bitteschön mit *Underberg* zu tun hätten ... Autsch! Da hat jemand beim Trüffeln dieses Marsches aus diesem Film einfach nicht bedacht, dass Musik im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte ‚unbeschriftet‘ wurde und nun mit neuer ‚Beschriftung‘ einen vollkommen anderen Sinn macht.

Zitate aus Filmen zu bemühen, kann fahrlässig bzw. gefährlich sein; vornehmlich dann, wenn man unsicher ist, was sie dort bedeuten. Ich sehe einen Beitrag über den Einsatz von Medizinerinnen, die in den Hubschrauber klettern, um ins jugoslawische Krisengebiet abzufliegen. Dazu – dreimal darf man raten was, wenn Hubschrauber ins Spiel kommen? – dazu Richard Wagners sattsam bekannter Ritt aus der Oper *Walküre*. Der Opernkontext kann nicht gemeint sein, denn dort ist die Musik das Leitmotiv von Brünnhildes Pferd Grane. Gemeint ist selbstverständlich der Helicopterstaffel-Start aus Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (USA 1979), wo das *Walkürenritt*-Zitat allerdings ausgesprochen abwertend gedacht ist als Musik, die von den Nazis ein ums andere Mal in propagandistischen Wochenschauen missbraucht wurde. Das hatte Coppola gemeint: die unsinnige Hubschrauber-Attacke der Amerikaner kritisch zu kommentieren als Akt einer militanten Aggression im Stile Nazi-Deutschlands. Diese Musik jetzt abfliegenden medizinischen Helfern hinterher zu schmettern, verrät grimmigen Zynismus auf dem Nährboden maßloser Dummheit und sollte strafrechtlich verfolgt werden

Wann der Film die Musik einlädt ... und womit

- Wenn den Bildern eine Stimmung, eine Gefühls-Note innewohnt, welche musikalisch eingelöst werden muss. Das hatten wir schon erörtert.

Irgendwo und irgendwie muss in den Bildern ein emotionaler ‚Cue‘ (= Schlüssel) versteckt sein als Hinweis auf die sinnvolle musikalische Ergänzung bzw. Vervollkommnung. Bilder von Zerstörungen können Trauermusik nahe legen, Bilder heiteren Inhalts vertragen sich mit heiterem Musikausdruck, Momente von kindlicher Zärtlichkeit oder kreatürlicher Hilflosigkeit evozieren wie von selbst den entsprechenden musikalischen Gestus. Das heißt in logischer Konsequenz: sich solche musikalische Spielräume von vornherein bewusst machen und – das wäre der Idealfall – die Musik schon im Kopf haben, bevor man die entsprechenden Bilder dreht. Dieser äußerst seltene Fall ist allerdings nur dann gegeben, wenn das Ziel des Magazin-Beitrags die Vermittlung einer den Betrachter stimulierenden Empfindung ist.

- Wenn den Bildern eine ambivalente Stimmung innewohnt, welche musikalisch konkretisiert werden muss. Hatten wir auch schon.

Selbst in nur wenigen Momenten des ambitionierten Spielfilms bekommt man Bildsequenzen zu sehen, deren optische Informationsdichte noch unvollkommen ist; Bilder, die noch nicht alles verraten (z.B. wo man sich befindet oder wie ein Liebesakt emotional getönt ist, verzweifelt oder glücklich). In solchen Augenblicken ‚schließt‘ die Musik die noch offenen Stellen in den Bildern, rückt ambivalente visuelle Eindrücke sozusagen zurecht. Man mache sich keine Hoffnung: solche optischen Mehrdeutigkeiten, die dann von der Musik eindeutig gemacht werden, tauchen in der Alltäglichkeit der Fernseharbeit wenig bis gar nicht auf. Bilder von Autobahnen, Kindergärten oder Sportplatzeinweihungen haben keine Geheimnisse, zu deren Lüftung Musik bemüht werden müsste.

- Wenn der Realitäts-Eindruck verschwinden soll ... das nennt man eine akustische ‚Maskierung‘

Ein wunderbares Gestaltungsmittel, das durchaus auch im schlichten Beitragsformat anwendbar ist. Im gleichen Augenblick, wo die reale Atmo weggeblendet wird, entstehen akustische ‚Leerräume‘. Zwischen die Bilder und den Betrachter schiebt sich eine dicke Glaswand, durch er die gezeigte Wirklichkeit nur noch distanziert wahrnimmt, statt sie realitätsgenau mitzuerleben. Das Verschwinden der Atmo ist gleichbedeutend mit dem Verschwinden von physischer Echtheit. Stumm drehende Windräder zeigen ihre plötzlich ästhetische Schönheit, sie drehen sich wie geträumt. Hundertmeterläufer ohne Stadion-Atmo laufen nicht in Echtzeit und auch nicht mit echtem Kraftaufwand. Bäume fallen weich ins Nichts, wenn das Geräusch der Kettensäge und des knackenden Holzes fehlt. Ausgeblendete Atmos fokussieren das Auge dergestalt, dass die wirklichen Dinge ent-wirklicht erscheinen und dann (wenn man so sagen darf) gebannt erschaut werden als künstliche Gebilde. In solchen Momenten kann die im Grunde stets künstliche Musik ersatzweise für die realen Geräusche einspringen, dann entsteht eine andere, d.h. eine musikalisch ‚maskierte‘ Realität, deren Ausnahme-Charakter man durch Slow Motion noch zuspitzen kann.

- Wenn man so etwas wie ein Ausrufezeichen setzen will ... oder eine syntaktische Gliederungs-Marke

Ein einfacher und dennoch wirkungsvoller Kunstgriff. Die Kamera zoomt auf eine Inschrift oder auf eine Fahne ... am Ende der Zufahrt das leise Triangel-Ping, fertig ist das sowohl optische wie akustische Ausrufezeichen (muss ja nicht gleich eine Trompetenfanfare sein). Ein einzelner Harfenton kann ‚Achtung!‘ sagen, ein dezenter Gong wie ein Fingerzeig wirken (kann auch ein Telefonsignal sein oder – wo es passt – ein fern tönendes Schiffshorn). Und ist der Klavierton beim ersten Mal hoch und fein, beim zweiten Mal etwas länger in mittlerer Lage und beim dritten Mal satt,

tief und andauernd, so hat das akustische Merkzeichen Methode. Kurze, simple und musikalisch grobkörnige Zeichensetzungen können den Beitrag syntaktisch gliedern in einen ersten, einen zweiten und einen dritten Teil ... ein Dreitonmotiv auf der Oboe oder Gitarre, zunächst in der Folge c-a-b, dann in der Folge b-c-a und schließlich in der Dreitonfolge a-b-c, gliedert die dreieinhalb Minuten einerseits in drei Kapitel, andererseits deutet die zweimalige Variation des Gleichen an, dass diese drei Kapitel als Einheit gedacht sind. Zwei dissonante Intervalle und dann ein konsonantes geben kund, dass man mit seinem Bericht in die Zielgerade einbiegt. Syntaktische Gliederungen mit einfachen, ja primitiven musikalischen Mitteln geben dem Beitrag Form, schaffen Zäsuren, außerdem erleichtern sie dem Zuschauer die Orientierung.

- Wenn – zusätzlich zum filmischen Tempo – das akustische Tempo für Beschleunigung sorgt

Rasche Rhythmen (immer vorausgesetzt, sie werden nicht aufdringlich, sondern subtil verwendet) fungieren wie Herzschrittmacher, weswegen die musikalische Qualität des Tempos eine genuin filmische Qualität hat. Sie unterstreicht die Zügigkeit von Bewegungsabläufen insofern, als flotte rhythmische Patterns physiologisch gefühlt werden, d.h. körperlich auf das Vegetativum des Betrachters einwirken. Sie regulieren dessen Puls- und Atemfrequenz, nichts und niemand kann die Wirkung eines energischen Marsches verhindern. Und wie zwang- bzw. triebhaft rasante Techno-Patterns erlebt werden, führt Tom Tykwer in *LOLA RENNT* (Deutschland 1998) exemplarisch vor. Würde man einer ruhigen Sequenz, z.B. das langsame Pinselführen eines Malers, mit schnellem und leisem Groove unterlegen, käme Nervosität als neue Qualität ins Spiel, die den Bildern nicht innewohnt ... dieser Maler, sagt die Musik, steht unter einem enormen inneren Druck.

- Wenn man das Tempo der Bilder musikalisch langsamer machen will

Das Gegenteil funktioniert gleichermaßen gut. Dynamische Pferde- oder Radrennen mit einem gegenläufigen musikalischen Tempo auszubremsen, gelingt rätselhafterweise erstaunlich deswegen, weil der Zuschauer gewissermaßen zwischen zwei Stühle gesetzt wird ... er sieht eine schnelle Aktion und er hört eine langsame, welchem Eindruck darf er trauen? Diesen Zwiespalt kann er nicht auflösen, also muss er akzeptieren, zu einer verzögerten Wahrnehmung von tempogeladenen Aktionen gezwungen zu sein. Einerseits zweifellos ein manipulatives Verfahren, andererseits ein Stück Gestaltungsfreiheit, welches ohne die Musik nicht gelänge.

- Wenn man die Bilder kommentieren will

a) mittels einer musikalischen **Paraphrase**. Der Fall tritt ein mit der eben geschilderten Funktion von Musik als Tempomat, d.h. eilige Aktionen akustisch zu beschleunigen. Auch tritt er ein, wenn man zu Bildern aus dem Bayerischen, aus Westfrankreich oder Süditalien die jeweilige musikalische Tapete dazu gibt ... als paraphrasierend bezeichnet man Musik, wenn sie in Stil und Gestus zu gezeigten Bildimpressionen eins zu eins passt (ob sie notwendig ist, steht dann auf einem anderen Blatt).

b) mittels einer musikalischen **Polarisierung**. Der Fall ist gegeben mit der musikalischen Verlangsamung von schnellen Bildbewegungen, mit ‚alter‘ Musik zu modernen Industrieanlagen oder mit oben geschilderter ‚Maskierung‘. Dann sagt die Musik etwas anderes als die Bilder; anstatt sie zu verdoppeln, geht sie ihre eigenen Wege ... mit leisen Tönen, wo es laut sein sollte oder mit Musik, die merkwürdig fremd wirkt im Kontext vertrauter Bilder.

Ich erinnere mich eines Beitrags über den unfrohen Lebensalltag von Prostituierten, Arm in Arm mit frommen Choral-Klängen „*Wir setzen und mit Tränen nieder*“ aus J.S. Bach *Matthäus-Passion*. Ab und zu darf ein Autor durchaus zeigen, dass die Bilder und die Musik aus gegensätzlichen Welten stammen und mit unterschiedlichen Zungen sprechen ... subjektive Angebote insofern, als der Autor Menschen bzw. Dinge darstellt und per Musik Deutungen aus seiner ganz persönlichen Sicht anbietet. Das ist erlaubt, denn Filme, selbst Magazin-Beiträge, spiegeln grundsätzlich die Einstellung dessen wider, der sie macht

c) mittels eines **Kontrapunkts**. Das ist der raffinierteste Schachzug, den Musik zu bieten hat: radikal gegen die Bilder zu gehen und vehement das Gegenteil zu behaupten von dem, was man sieht. Im TV-Alltag kommt so etwas nicht vor, dazu ist dieses Gestaltungsmittel dramaturgisch-ästhetisch zu ehrgeizig und filmmusikalisch zu fein geschliffen.

Eine Rolle spielen musikalische Kontrapunkte dann und wann in der internationalen Werbung, vornehmlich im sog. ‚Social Commercial‘ mit dem Ziel, nachdenkliche Betroffenheit zu entbinden. So etwa in einem ‚Denk-Spot‘ des Schweizerischen Jugendfernsehens, darin Bilder von verhungerten afrikanischen Kindern gezeigt werden im Verbund mit geradezu obszön fröhlicher Charleston-Musik. Dann das Insert „*Findest Du die Musik unpassend?*“... zweites Insert: „*Finden wir auch*“ ... Musik säuft ab ... drittes Insert: „*Aber die Musik ...*“ ... viertes Insert: „*... ist nicht das Problem*“. Schärfer, grimmiger, provozierender und verletzender kann ein musikalischer Kontrapunkt nicht gesetzt werden; hier nutzt man diesen genialen Kunstgriff, um den Zuschauer zu verstören durch den eklatanten Widerspruch zwischen Bildern und Musik mit dem Ziel, dessen Irritation umzumünzen in tieferes Verstehen.

- Wenn man sich für die sog. ‚elliptische‘ Erzählweise entscheidet

Jetzt wird's spannend. Man gibt eine musikalische Phrase mit Anfang und Ende vor und schneidet die Bilder so, dass sie mit der Musik zeitgleich anfangen und enden. Ich wundere mich, dass diese ebenso einfache wie wirkungsvolle Gestaltungsmethode immer noch nicht durchgesickert ist zu den Niederungen des alltäglichen Filmemachens. Dabei ist sie so einfach, und ein Musikexperte muss man auch nicht sein. Tauglich in den meisten Fällen, wo Abläufe geschildert werden ... die sprunghaft geschnittene Montage eines Gartenhäuschens, Bildsequenzen einer fahrenden Dampfeisenbahn, die montierte Folge von Trainingseinheiten, industrielle Fertigungsprozesse, die Abreise von Auswanderern oder Darstellungen von sportlichen Aktionen. Abläufe mit Kopf und Schwanz von der Länge von ein bis anderthalb Minuten, es kann auch eine Kochsequenz sein, was heute besonders geschätzt wird.

Man gehe folgendermaßen vor: man wähle – unbedingt vor dem Schnitt! – eine in sich geschlossene musikalische Gestalt von ein bis anderthalb Minuten Länge (Trio eines Mozart-Menuetts, Evergreen, Tanzmusik, Pop-Ballade oder instrumentales Volkslied, als Paraphrase ungefähr passend zum dargestellten Ablauf der Aktion). Damit gibt man musikalisch den Anfang und das Ende der Sequenz vor. Nun werden die entsprechenden Bilder darauf geschnitten, meinetwegen ‚Schnitt auf Bums‘, muss aber nicht ... fertig. Mit der Musik nimmt der Ablauf dann seinen Anfang, und er endet, wenn die Musik zu Ende ist. Was man gewinnt? Man gewinnt eine in sich stimmige, gleichsam bogenförmige Verlaufsform, der Zuschauer spürt den Scheitelpunkt, auch spürt er das nahende Ende. Die Voraushörbarkeit der Musik macht die Filmsequenz vorhersehbar. Nennen wir diese Methode ein filmisches Erzählen innerhalb eines musikalischen Rahmens. Der eine Autor stellt eine neue Sportart vor (Pfedebasketball zum Beispiel) und wählt als musikalische ‚Trägerschicht‘ einen amüsanten Tango. Der andere Autor zeigt das mechanische Ballett von Hafenkranen exakt parallel zum Zeitablauf des Themas aus Ravels *Bolero*. Die dritte Autorin schneidet ihre Bilder vom Ablauf eines Kinderspiels auf die vollständige Phrase aus Tschairowskijs *Nussknacker*, eine vierte die Pflege des Aquariums zur entsprechenden Musik aus *Karneval der Tiere* von Saint-Saëns.

Berühmte Ellipsen-Beispiele: die Verwandlung des Kleinganoven Johnny Hooker zum seriösen Mann von Welt in George Roy Hills *THE STING* (*DER CLOU*, USA 1973) als rasch montierter Ablauf synchron und taktgenau zum Ragtime von Scott Joplin. Oder die einzigartige Liebesszene in Nicolas Roegs *DON'T LOOK NOW* (*WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN*, UK/ Italien 1973) auf den weit gespannten Bogen einer Kindermusik mit Gitarre und Flöte.

Geradezu grandios, um nicht zu sagen mustergültig ist jene Ellipse gestaltet, die in *GOOD MORNING, VIETNAM!* (USA 1987, Barry Levinson) eingefügt ist. Sie dauert so lange, wie Louis Armstrongs

Schmuse-Song *What a Wonderful World!* dauert. Die Musik als tönendes Vehikel transportiert eine üppig gefüllte Montage aus Kriegsbildern mit fliehenden Menschen, explodierenden Bomben, schreckerfüllten Gesichtern, Heerscharen von Soldaten und chemisch beschädigter Natur – wahrlich eine ‚wundervolle Welt‘, die da präsentiert wird Arm in Arm mit dem warmherzigen Sound der Musik ... obendrein ist dem Komponisten Alex North ein lupenreiner optisch-akustischer Kontrapunkt gelungen, denn zwischen dem, was man sieht, und dem, was man hört, waltet schärfster Widerspruch.

Zwei Gebote sind dabei strengstens zu beachten. Erstens muss die tragende Musik einen klar definierten Anfang und ein ebenso klar definiertes Ende haben. Ausblenden ist verboten, sonst geht's nicht. Und zweitens keinen Text drüberlegen, das wunderbare Zusammenspiel von musikalischer Trägerschicht und musikalisch transportierter Bilderfolge darf man nicht stören ... niemals!

- Wenn Musik mitspielt als sog. ‚diegetische‘ Musik

Der Fall ist klar: wo immer die Quelle der Musik im Bild sichtbar ist, braucht Musik keine Legitimation, sie ist gewissermaßen vor Ort. Als Schützenfestkapelle, als Mädchenchor, als Tanzorchester, als Rockband im Studio, als Kirche in der Orgel. So weit, so gut. Deswegen tönt die Orgel mit schöner Regelmäßigkeit, wenn die Kamera Kirchenräume betritt. Aber mit unschöner Regelmäßigkeit wird die Musik immer willkürlich eingeblendet, in den seltensten Fällen wird sie im Bild festgemacht und damit zum Mitspieler erklärt. Wie man das macht? Indem man anfangs einen übenden Organisten einfängt und dann, im späteren Verlauf des Beitrags, diesen besonderen ‚Übeklang‘ weiterhin verwendet, nur er definiert den besonderen Augenblick und die besondere Lokalität.

Ich denke an einen Beitrag über eine rheinhessische Theatergruppe, ihren Idealismus und ihre Finanznöte. Während des Drehs erhascht die Kamera einen vor sich hin wandernden Trompeter, wie er gedankenversunken ein paar kümmerliche Töne von sich gibt. Dieses Material fand dann an zwei, drei weiteren Stellen des Beitrags Verwendung ... nicht als Musik, sondern als ein für diese Gruppe an diesem Ort authentischer Klang. Insofern wäre ein spielendes Radio auch ‚diegetische‘ Musik, wenn das Radio zu jener Person gehört, die interviewt wird ... wie die altmodische Möblierung seines Wohnzimmers. Im Kapitel ‚Geräusche‘ gaben wir die Empfehlung: suche den Ton am Drehort, dort klingt immer etwas. Das sollten wir wiederholen und sagen: suche die Musik am Drehort, dort spielt immer etwas ... eine kratzende Geige, zwei singende Kinder, eine schiefe Drehorgel oder Hiphop aus Kopfhörern. Solche Spurensuchen haben etwas Gutes: sie machen aufmerksam auf den klingenden Drehort und verhindern, später beim Schnitt, die Suche nach Unpassendem.

Schließen wir das Kapitel herz- und schmerzlos ab: in allen anderen Fällen als den soeben aufgezählten hat die Musik wenig bis gar nichts zu schaffen ... was einmal mehr die Besinnung auf die Priorität von Atmos und gestaltkräftigen Geräuschen aus dem Fundus des Sound-Samplers schärfen hülfe.

Vom Stochern mit der Stange im musikalischen Nebel

Höchste Zeit, auf den eigentlichen Kern des Problems zu stoßen. Er hat etwas zu tun mit der durchaus verständlichen Unsicherheit, die ‚richtige‘ Musik zu finden, wenn man sich denn schon entschieden hat, Musik einzusetzen. Man geht eine Tür weiter zum Musikberater, will wissen, was zum Glitzern von Diamantenschmuck passt und was zu bunten Paragliden vor azurblauem Himmel. Mit – sagen wir – sechs CDs zurück in den Schnitt. Dieses und jenes legt man an und ist gleichwohl nicht rundum zufrieden damit ... irgendetwas ‚passt‘ nicht, nicht mal Track 14 von der Lieblingsscheibe mit Katie Melua. Wie bitteschön findet der musikalische Laie, also der Normaltyp aller Magazin-Beitragsautoren, jene Musik, welche die Bildausbeute korrekt paraphrasieren oder einfallsreich polarisieren könnte?

Dem eigentlichen Kern des Musik-Bild-Problems nähern wir uns mit der Klarstellung einiger grundsätzlicher Einsichten.

Stehende Bilder verlangen in der Regel nach nichts. Sie werden als nicht ergänzungsbedürftig bewertet, niemand würde Musik vermissen beim Betrachten von Fotografien. Eine Kirche ist eine Kirche, eine Sprungschanze eine Sprungschanze. Bilder sind künstliche Momentaufnahmen, zeigen einen begrenzten Ausschnitt aus der Fülle alles Möglichen, allenfalls denkt man sich eine Bewegung hinzu beim Schnappschuss vom hochspringenden Basketballer.

Laufende Bilder unterliegen anderen Gesetzen, sie verlangen nach Geräuschen, werden als ergänzungsbedürftig bewertet, weil laufende Bilder eine bewegte Wirklichkeit abbilden. Und wie wir gehört haben, sind dynamisch abgebildete bzw. wiedergegebene Wirklichkeiten ohne Geräusche nicht authentisch. Vereinfacht gesagt: stehende Bilder brauchen keine akustische Ergänzung, laufende Bilder brauchen sie. Doch wie verhält es sich umgekehrt? Wie, wenn wir Geräusche wahrnehmen oder Musik?

Wahrgenommene Geräusche bleiben so lange fragmentarisch, wie wir sie nicht mit den entsprechenden Bildlichkeiten verknüpfen. Das ist so, weil in anthropologischer Hinsicht alle Geräusche als Gefahren-Indikatoren funktionieren: was immer wir außerhalb unseres Gesichtssinns (also in den rückwärtigen 180 Grad unserer visuellen Wahrnehmung) hören, ergänzen wir unwillkürlich um entsprechende Bildlichkeiten, um die Geräusch-Phänomene einzuordnen und damit als gefahrlos bzw. als gefährlich zu erkennen. Bei vertrauten Geräuschen assoziiert man spontan die entsprechenden Bilder (tatütata = Feuerwehr), wohingegen

man bei fremden Geräuschen mehr oder weniger verzweifelt nach einer passenden Bildlichkeit sucht und nicht eher Ruhe gibt, bis man sie gefunden hat. Ein fremdes Schabegeräusch beim Autofahren macht nervös, ein seltsames Knistern im Flugzeug macht Angst. Hören heißt imaginiertes Bildersehen. Das gilt auch für die Wahrnehmung von Musik.

Für **Wahrgenommene Musik** gilt das Gleiche; immer geht sie einher mit mehr oder weniger deutlich assoziierten Impressionen. Umso mehr, als es sich bei der Musik um ein abstraktes Gebilde handelt. Dem Sinn einer rätselhaften musikalischen Gestalt – eine Folge von Akkorden, eine monotone oder beweglich schweifende melodische Linie – versucht unser Hörapparat auf die Schliche zu kommen durch imaginierte Bildvorstellungen.

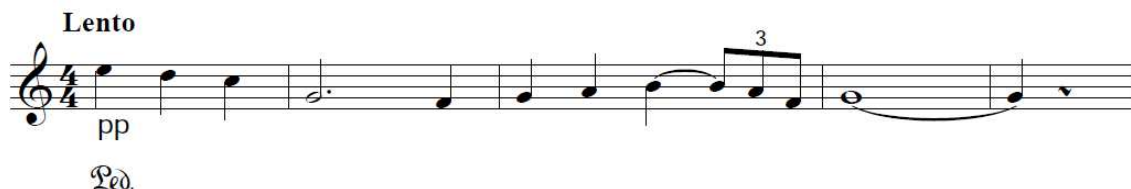
Solche fundamentalen Wahrnehmungsunterschiede führen in der Film-Musik-Montage oft zu handfesten Schwierigkeiten:

Erstens verlangen laufende Bilder nach mitlaufenden Geräuschen, und zweitens können laufende Bilder auch nach mitlaufender Musik rufen, aber dann taucht ein handfestes Problem auf.

Musik erzeugt ihre eigene Bildlichkeit. Will sagen: diese ‘innere’ und vom Hörer imaginierte Bildlichkeit trifft auf die reale Bildlichkeit des Films ... meistens vertragen sich diese realen (Film-) und die assoziierten (Musik-) Bilder nicht miteinander, dann passt was nicht. Das sollte zu einer selbstverständlichen Schlussfolgerung führen: die Verträglichkeit der sichtbaren Bildeindrücke des Films mit den hörbaren Bildeindrücken der Musik prüfend zu vergleichen. Wie man das macht?

Mit einem Verfahren, das ohne großen Aufwand auch vom musikalischen Laien zu handhaben ist: **freies Hörprotokoll**, eine vielfach erprobte und immer wieder zuverlässige Methode. Wie man es nutzt?

Man gebe eine schlichte Tonfolge vor, z.B. ein musikalisches Klischee der einfachsten Art ...



... und bitte die Zuhörenden um möglichst spontane und möglichst freie Formulierungen ihrer Höreindrücke. Im vorliegenden Fall wurden die folgenden Assoziationen protokolliert ...

- *unsicher, sucht sich ein Ziel*
- *Schneeflocken*
- *ein Blatt landet auf der Erde*
- *Fernweh, Blick in die Ferne*
- *Einsamkeit*
- *träumerisch*
- *gedankenverlorene Blicke in die Ferne*
- *wehmütige Langeweile*
- *kreisende Erinnerungen*
- *Sonnenschein*
- *morgendliche Tautropfen, Nebel*
- *Idylle, klingende Zeitlupe*
- *Tristesse*
- *Kindheitserinnerungen*
- *Blick aus einem Fenster in weite Fernen*
- *sommerlicher Regen*
- *Raum mit Samtvorhängen*
- *Zweifel und Hoffnung*
- *offene Frage*
- *Eindrücke aus früheren Tagen*

Durch die musikpsychologische Lesebrille betrachtet, ist zunächst bemerkenswert, wie eng die mitgeteilten Assoziationen um einen inneren Kern herum angesiedelt sind. Hörer hören nicht willkürlich, sondern sehr genau. Was sie hören? Die Offenheit der musikalischen Phrase, ihre zarte Andeutung, den um eine Mitte kreisenden Bewegungs-Charakter der melodischen Linie, die Helligkeit des einstimmigen Klavierklangs etc. Im zweiten Schritt sollte man den Versuch wagen, die Höreindrücke rückzubeziehen auf die musikalische Substanz, etwa so ...

- *unsicher, sucht sich ein Ziel* = Melodie schließt nicht ab
- *Schneeflocken* = schwerelose Töne
- *ein Blatt landet auf der Erde* = Leichtigkeit des Klangs
- *Fernweh, Blick in die Ferne* = offener Schluss, fallende Melodie
- *Einsamkeit* = einstimmige Melodie
- *träumerisch* = halliger Klang

- *gedankenverlorene Blicke
in die Ferne* = ziellose Melodierichtung
- *wehmütige Langeweile* = ‚müde‘ Bewegung
- *kreisende Erinnerungen* = melodische Pendelbewegung
- *Sonnenschein* = Töne im hohen, hellen Register
- *morgendliche Tautropfen, Nebel* = tropfende Einzeltöne
- *Idylle, klingende Zeitlupe* = extrem langsames Tempo
- *Tristesse* = kraftlos abwärts sinkendes Melos
- *Kindheitserinnerungen* = naives, ‚kindliches‘ Klavierspiel
- *Blick aus einem Fenster
in weite Fernen* = offener Schluss, räumlicher Hall
- *sommerlicher Regen* = leichte Tontropfen
- *Raum mit Samtvorhängen* = Instrument aus dem 19. Jh.
- *Zweifel und Hoffnung* = unentschiedener Melodieverlauf
- *offene Frage* = offen stehenbleibende Klanglinie
- *Eindrücke aus früheren Tagen* = Hall, Klavier, naive Spieltechnik

Erste Schlussfolgerung: selbst diese im Grunde lächerlich wenigen Töne haben es ‚bildlich‘ in sich ... was einmal mehr für die Verwendung von sehr einfachen, sogar möglichst primitiven Klischees spricht.

Zweite Schlussfolgerung: musikalisch erzeugte Bildlichkeiten entstehen nicht beliebig, sondern werden durch erkenn- und benennbare Eigenschaften des musikalischen Materials hervorgerufen.

Wie sensibel und genau meine Seminarteilnehmer hören, zeigen Zusammenhänge, die ihnen selbst verborgen sind und die sie trotzdem deutlich wahrnehmen ... diese Handvoll Töne wird auf dem Klavier a) durchgehend verhallt und b) mit kleinen rhythmischen Unebenheiten gespielt, so dass der Eindruck entsteht, ein Kind stünde am Klavier, den Fuß auf dem rechten Pedal und die Töne mit einem Finger auf den Tasten stochernd – wie das eben ungeübte Kinder am Klavier tun. Fast alle Hörer assoziieren mit den absinkenden Tonfolgen Traurigkeit, Zweifel, Wehmut oder Langeweile; diesen Effekt machen in aller Regel melodische Gestalten, die ‚den Kopf hängen lassen‘. Ebenso provozieren die einzelnen Töne der Tonfolge den Eindruck von Einsamkeit – es ist eine einsame Melodie, die nicht mit einem Punkt schließt, sondern mit einem Doppelpunkt endet, was Gefühle von Unsicherheit erzeugt. Dass man mit den Klängen Rückerinnerungen an frühere Zeiten zu empfinden glaubt, liegt am Klavier selbst, dem ‚Frauen‘-Instrument aus den Bürgerstuben oder den Salons des 19. Jahrhunderts (beim Saxophon oder der Mundharmonika würde vollkommen anders assoziiert). Tropfende Töne und tropfender Tau, leichter Klang und leichte Blätter, sonnige Helligkeit ... alles

ist in diesen wenigen Tönen sozusagen ‚verschlüsselt‘, dementsprechend präzise sind die innerlich erlebten Bildeindrücke.

Um das Rätsel aufzulösen: entnommen ist das musikalische Beispiel mit dem Titel *Doe Eye* dem poetischen Liebesdrama *THE BRIDGES OF MADISON COUNTY* (DIE BRÜCKEN AM FLUSS, USA 1995) von Clint Eastwood. Francesca, schlichte Farmersfrau aus Iowa, steht am geöffneten Fenster (!), ihr Blick macht sich an dem fremden Fotografen fest, der sich im Hof wäscht (Wassertropfen), in ihr regen sich Gefühle der Hoffnung, aber auch des Zweifels ... eine Frau in jenem kurzen Moment, wo das Herz sich noch nicht sicher ist, ob es sich verlieben will oder sich nicht verlieben darf. Die häusliche Umgebung ist altmodisch, und kurz vorher hatte Francesca dem durchreisenden Robert erzählt, nicht alle Träume ihrer Kindheit seien wahr geworden.

Kurz: Inhalt und Stimmung der Filmbilder passen nahtlos mit Inhalt und Stimmung der musikalisch evozierten Bilder aufeinander. Musik wird in diesen geglückten, d.h. leider sehr seltenen Augenblicken als derart richtig empfunden, dass man sie deswegen nur unterbewusst wahrnimmt. Es ist wie in der Mode oder beim Kochen: die passenden Zutaten sind oft unauffällig.

Freie Hörprotokolle lassen sich an jedem beliebigen Ort, zu jeder beliebigen Zeit und mit x-beliebigen Mitspielern durchführen. Wer es also genau nehmen möchte mit der Musik, muss die Genauigkeit der Passform von visueller und musikalischer Bildlichkeit auf den Prüfstand schicken. Ein **freies Hörprotokoll** ist schnell mal durchgeführt mit ein paar Kollegen zum Beispiel oder mit Freunden. Stellt sich dabei heraus, dass die musikalisch generierte Bildimpression nicht deckungsgleich ist mit dem Bildeindruck der Filmszene, kommt diese Musik nicht in Frage, sie wird unweigerlich falsch sein. Gleichermäßen wichtig ist der Umkehrschluss: erst dann sollte man zum Musikberater gehen, wenn die Filmsequenz einem **freien Sichtprotokoll** unterzogen wurde; aus den auf diese Weise gewonnenen Eindrücken entsteht eine Stichwort-Liste, auf die sich der Musikberater einen ersten Reim machen kann hinsichtlich der gewünschten Grundstimmung oder Musikfarbe oder des adäquaten musikalischen Gestus.

Der geneigte Leser schüttelt jetzt vielleicht den Kopf ... so viel Aufwand für so wenig Effekt? Richtig. Das wäre dann ein Argument mehr für die Einsicht, die Finger von der Musik zu lassen und größere Aufmerksamkeit der starken Leistungsfähigkeit von Atmos zu widmen. Tröstlich, wenngleich beklagenswert, mag noch der Hinweis darauf sein, dass selbst die Profis der kommerziellen Filmmusik-Branche solchen Aufwand nicht treiben, ansonsten würden sie nicht mit unschöner Regelmäßigkeit unpassende Musik in unpassenden Momenten über die Filme kleckern.

Zwar hatte Jack Warner einst dekretiert: „*Filme sind Märchen, und Märchen brauchen Musik*“, aber mit Märchenerzählungen hat ein Großteil heutiger Filme eher wenig zu tun. Und der 2'45“-Magazin-Beitrag am Dienstagnachmittag? Ehrlich ... der doch schon mal gar nicht. Oder?

Literatur

- Behne, Klaus-Ernst (1999) Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-)Musik. In: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Band 14, S.7 – 23.
- Blaes, Ruth / Heussen, Gregor Alexander (Hg.) (1997) *ABC des Fernsehens*. Konstanz.
- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Schüren.
- Rösing, Helmut (1993) Musikalische Ausdrucksmodelle. In: Bruhn, Herbert/Oerter, Rolf/ Rösing, Helmut (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek. S. 579 – 588.
- Schneider, Norbert Jürgen (1997) *Komponieren für Film und Fernsehen*. Mainz.
- Wolff, Harald (1996) *Geräusche und Film*. Kirchheim.

Empfohlene Zitierweise

Hans Christian Schmidt-Banse: Sound und Musik im Magazin-Beitrag. Glanz und Elend auf dem Kartoffelacker des alltäglichen Fernsehens. Grundsätze, Merksätze. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 116-154, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p116-154>.

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.

The Cymbal a Symbol - eine Nachlese zu Sprache, Intertextualität und Musik in Clint Eastwoods BIRD (USA 1988)

Wolfgang Biesterfeld (Kiel)

Es geht im Folgenden um die Funktion von jeweils zwei Texten und Wörtern, die in Verbindung mit der Musik, die Thema und Bestandteil des Films ist, gesprochen, zitiert und konnotiert werden.

Ich beginne mit dem Text zu Parkers Komposition *Parker's Mood*. Die Komposition erscheint im Film in zwei Versionen: einmal als Instrumental-Stück bei Birds Begräbnis, das andere Mal mit dem von „King Pleasure“ gesungenen Text in einer Szene mit Bird und seiner Frau Chan sowie wieder beim Begräbnis. *Parker's Mood* wurde am 18. September 1948 und am 28. August 1950 eingespielt. Der Film geht von der Aufnahme von 1948 in der Besetzung Parker (as), John Lewis (p), Curly Russell (b) und Max Roach (dr) aus. In dieser Version hat das Stück, ein zwölftaktiger Blues, insgesamt 58 Takte, die sich so aufteilen: 6 Takte Intro, 2 x 12 Takte Solo Parker, 12 Takte Solo Lewis, 12 Takte Parker, 4 Takte Coda. Der Blues steht in B-Dur und weist in seiner Akkord-Progression Varianten auf, die für den Parker dieser Zeit typisch sind, allerdings nicht in jedem Chorus identisch wiederkehren. Das entfernt an Gershwins *Summertime* erinnernde Motiv des Intro, gespielt von Parker, legt in den ersten beiden Takten G-moll und D-Dur zugrunde und leitet, gespielt von Lewis und der rhythm section, zu B-Dur über. Die Coda greift das Motiv des Intro wieder auf und endet mit 2 Takten von Lewis und der rhythm section.

Der Film, der die Original-Musik unter der künstlerischen Leitung von Lennie Niehaus aus der originalen Parker-Tonspur und einer neuen Spur mit Musikern der achtziger Jahre mixt, fügt in der Instrumental-Version Streicher hinzu und verlängert den Schluss, der in der Aufnahme von 1948 aus einer Fermate besteht, quasi um einen Takt.

Die gesungene Version erklingt im Film zuerst. Bird und seine Frau hören sie bei Regen im Autoradio zunächst neugierig, dann sichtlich verletzt (1:52:00). Der sich hier einmischt, ist der geschäftstüchtige Rhythm-and-Blues-Sänger Clarence Beeks (1922 – 1981), der unter dem Namen „King Pleasure“ auftrat. Seiner im Englischen schlicht „vocalizing“ genannten Methode, auf Schallplatten festgehaltene markante

Soli von Jazzmusikern mit einem eigenen Text zu versehen¹, die bereits Lester Young und James Moody zu spüren bekamen, fällt hier Bird zum Opfer, wobei ihn besonders schmerzen musste, dass wie bei seiner eigenen Aufnahme John Lewis am Piano saß.

Der Text dieser Paraphrase von 1954 (*Parker's Mood*, Prestige 7586), die im Film nur den Vokal-Teil bringt und beim Piano-Solo ausgeblendet wird, lautet (Russell 1973, 325 f.):

Come with me,
If you wanna go to Kansas City

I'm feeling low down and blue, my heart's full of sorrow,
Don't hardly know what to do; where will I be tomorrow?
Goin' to Kansas City. Want to go, too?
No, you can't make it with me.
Goin' to Kansas City, sorry that I can't take you.

When you see me comin', raise your windows high,
When you see me leaving, baby, hang your head and cry,
I'm afraid there's nothing in this scream, streamy town
A honky-tonky, monkey woman can do.
She'd only bring herself down.

So long, everybody, the time has come and I must leave you.
So, if I don't ever see your smiling face again.
Make a promise you'll remember, like a Christmas day in in December,
That I told you all through thick and thin, on up until the end,
Parker's been your friend.
Don't hang your head when you see those six pretty horses pullin' me.

Put a twenty-dollar silver piece on my watch chain,
Look at the smile of my face,
And sing a little song to let the world know I'm really free.
Don't cry for me, 'cause I'm going to Kansas City.

Come with me, if you want to go to Kansas City.

¹ Diese Methode ist mit dem aus der Theorie der Parodie stammenden Begriff der „Kontrafaktur“ nur unvollkommen gekennzeichnet. In der klassischen Musik erinnert sie in etwa an das, was Charles Gounod mit Bachs Präludium Nr. 1 aus dem *Wohltemperierten Klavier* macht, wenn er zu den Harmonien der Vorlage eine neue Melodie erfindet, also improvisiert, und diese mit dem Text des – allerdings überlieferten - *Ave Maria* verbindet.

In diesem Text entspricht das „Come with me...“, das Russell mit dem Gebetsruf eines Muezzin assoziiert, dem Intro des Originals, die 4 darauf folgenden Strophen verteilen sich auf die 4 Blues-Chorusse.

Der Text ist ein mehrfacher Affront gegen Bird, dessen baldiger Tod hier prophezeit wird, er enthält deutliche Anspielungen auf sein selbstzerstörerisches Leben. Parkers Geburtsstadt Kansas City, später in Robert Altmans gleichnamigem Gangster- und Musik-Film thematisiert (USA 1996)², ist mittlerweile provinziell und rassistisch geworden (Russell 1973, 325), so dass er absolut keine Lust gehabt hätte, ausgerechnet dort zu sterben. Er nahm seiner Frau Chan das Versprechen ab, ihn auf keinen Fall dort beerdigen zu lassen (Giddins 1987, 115). Wie wir wissen, starb er zwar in New York, ruht aber auf dem Lincoln Cemetery in Kansas City.

Das Motiv der 20-Dollar-Münze stammt aus *St. James Infirmary*, einem 8 Takte kurzen, in d-moll gehaltenen Traditional, das zahlreiche Interpreten in Jazz und Pop von Louis Armstrong bis Van Morrison gefunden hat und in diversen Textvarianten von Liebe, Tod, Begräbnis und Saufen spricht. Das Lied, das keine Silber-, sondern eine Goldmünze nennt, spricht auch von den Pferden, nicht sechs, sondern sechzehn „black cold horses“, die den Sarg ziehen – ein Motiv, das an volksliterarische Symbolik erinnert.³ Dass Eastwood Birds Begräbnis und den langen Abspann seines Films mit dem vokalisiertem Parker-Solo und dann, nach dem zweiten „Come with me...“, unmittelbar darin übergehend, der überarbeiteten instrumentalen Version von *Parker's Mood* unterlegt, lässt all dies Dunkle assoziieren, lässt aber Bird auch darüber siegen. Denn sein Altsaxophon hat das letzte Wort.

Ein anderer Text wird im Film ganz zu Anfang (0:09:34), vor dem ersten Selbstmord-Versuch, von Parkers Stimme aus dem Off zitiert: eine Strophe aus den Gedichten (*Robā'iyât* = Vierzeiler mit dem Reimschema aaba) des persischen Lyrikers Omar Khayyam (1048 – 1131), den Parker über alles schätzte.⁴ Parker beantwortete einmal alle Fragen eines englischen Interviewers stereotyp und provozierend mit einem Gedicht Omar Khayyams (Russell 1973, 270). Und Robert Reisner gegenüber, dem Verfasser des Buchs *Bird. The Legend of Charlie Parker* (1962), zitierte er, als er Reisner am Neujahrstag 1955 auf einer Straße in Greenwich Village traf, die folgende Strophe des Persers (Russell 1973, 338), die im Film verwendet wird:

Come, fill the cup, and in the fire of Spring,
Your Winter garment of Repentance fling;
The Bird of Time has but a little way
To flutter – and the Bird is on the Wing.

² Robert Altman (1925 – 2006) wurde fünf Jahre vor Parker ebenfalls in Kansas City geboren. Sein Film, der sich auf die dreißiger Jahre bezieht, bringt 21 Jazzmusiker von heute zusammen, unter ihnen die bekanntesten David Murray (ts) und Ron Carter (b), und besetzt auch den jungen Charlie Parker mit einer Nebenrolle.

³ Eduard Mörike verwendet am Ende seiner Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855, hundert Jahre vor Parkers Tod) mit seinen beiden schwarzen Rösslein ein ähnlich prophetisch intendiertes Motiv.

⁴ Für das deutschsprachige Publikum seit 1953, als Berendt erstmals sein *Jazzbuch* herausbrachte, das fröhlich alle amerikanischen Quellen kompilierte, eine geläufige Information, zuletzt Berendt 1989, S. 134.

In deutscher Übersetzung des persischen Originals lautet diese Strophe (Khayyam 1956, VI):

Komm, füll das Glas! Der Frühling ist im Land.
Wirf in die Glut des Winters Bussgewand.
Schon hob der Vogel „Zeit“ die leichten Schwingen
Zum kurzen Fluge nach dem ew'gen Strand.

Bei der Begegnung mit Reisner hat der bereits todgeweihte Parker, so Russell, seinen Spitznamen „Bird“ in einer Art von Galgenhumor, „a grim pleasure“, benutzt. Über diese Feststellung jedoch müssen hinausgehen: Zu einer Zeit, da er kaum mehr spielen konnte, war nur noch die Nachbarkunst der Lyrik eine adäquate Möglichkeit, seine Situation ästhetisch zu artikulieren. Während so in der realen Begegnung Musik durch Sprache substituiert wird, hören wir in der Filmszene jedoch ein Solo-Saxophon im Hintergrund. Der Musiker ist hier trotz allem präsenter als in den Worten der Musiker-Anekdote.

Der Name „Bird“ ist eins der beiden Worte, zu dem noch Bemerkungen fällig sind. Ursprünglich abgeleitet von „Yardbird“, dem amerikanischen Slangwort für „Rekrut“, konnte Parker, der ja nur kurze Zeit Rekrut, also Anfänger war⁵, diesen Namen zunächst nicht leiden, bezog sich dann aber immer wieder in seinen Kompositionen darauf, z. B. mit *Blue Bird*, *Bird of Paradise*, *Yardbird Suite* und, indirekt, *Ornithology*; er fühlte sich zu Recht geehrt, als das New Yorker Jazzlokal „Birdland“ eröffnet wurde.

Der Name Bird erhält aber eine zusätzliche Konnotation in Verbindung mit Parkers Verhältnis zur modernen europäischen Musik. Mehr oder weniger gut bekannt waren ihm Strawinsky, Bartók, Hindemith, Debussy, Schönberg und sogar Honegger (Hirschmann 1994, 171 ff.). Strawinsky, der 1939 an der Harvard University Vorlesungen über „Musikalische Poetik“ hielt, in den USA blieb und 1945 amerikanischer Staatsbürger wurde, genoss seine besondere Verehrung. Strawinskys *Feuervogel* soll sogar das erste klassische Werk gewesen sein, dem er begegnete (Shapiro und Hentoff 1962, 253). Im Film hört Bird in der Luxuswohnung einer blonden Eroberung, die er im Club beeindrucken konnte, dieses Stück (0:55:44). Er fährt unmittelbar anschließend mit der Freundin zur Wohnung des Komponisten, läutet ihn vor die Tür, wagt aber nicht, ihn anzusprechen (0:57:30). Der *Feuervogel*, 1910 in Paris uraufgeführt, wurde von Strawinsky französisch mit *L'Oiseau de Feu* benannt. Auf Englisch heißt das Werk *Firebird*, und so hat Parker es kennen gelernt.

Wir müssen uns klarmachen, dass Parker zu beiden Bestandteilen dieses Worts, zu deren semantischen Dimensionen die Psychoanalyse einiges sagen kann, die engsten Bezüge hatte. Der Mann, der nicht nur in Panik seine Wohnung anzündete, sondern auch in einem eigenen lyrischen Versuch von seinem „unlöschbaren Feuer“ sprach (Berendt 1989, 134) und sich den Spitznamen „Bird“ = „Vogel“ einhandelte, war in jeder Hinsicht ein „Feuervogel“, bildlich in dem Sinne, dass er durch seine künstlerischen

⁵ Gillespie (1985, 323) äußert sich empört: „Er war ein musikalisches Genie und wurde behandelt, als ob er überhaupt nichts wäre. Als ob er wirklich ein „Yardbird“ wäre“.

Innovationen ein Feuer entzündete, eine Fackel weiterreichte und dabei selbst tragisch verglühte. Auch hier hat der Regisseur Eastwood in faszinierender Empathie mit seinem Protagonisten für die Rezipienten eine Spur gelegt, wobei der Bezug primär über das Medium der englischen Sprache herstellbar ist.

Zum Schluss noch Gedanken zum durch die Luft segelnden Becken aus dünnem, aber sinnschwerem Blech. Dieser wichtige Bestandteil eines regulären Schlagzeug-Sets hat im Film eine Funktion, für die die Novellentheorie den Begriff „Dingsymbol“, die Musikwissenschaft den Begriff „Leitmotiv“ (den man gern mit Wagner verbindet, obwohl das entsprechende musikalische Phänomen bereits vor Wagner greifbar ist) bereithält. Dieses Becken, auf Englisch „cymbal“, spielt eine Rolle in der Parker-Legende: Der Schlagzeuger Jo Jones warf es in einer Jam Session, wohl im Frühjahr 1936, dem jungen Parker, dessen Spiel er als Stümperei missverstand, vor die Füße (Giddins 1987, 40). Diese Szene folgt im Film bald nach dem Vorspann; das fliegende Becken als von dieser Szene isoliertes Symbol wird noch mehrfach an entscheidenden Stellen eingesetzt.⁶

Hierzu eine letzte These: Dass das Becken, englisch „cymbal“, im Film durchgehend als Symbol, englisch „symbol“, fungiert, wird jedem Rezipienten relativ schnell klar. Versprachlicht man diesen Sachverhalt, ergibt sich im Deutschen die Formulierung: „das Becken als Symbol“, im Englischen aber „the cymbal a symbol“. Diese Formulierung, die im Film nicht fällt, ist trotzdem präsent, weil sie im Intellekt der um eine Interpretation bemühten Rezipienten entsteht. Und da „cymbal“ und „symbol“ im Englischen identisch gelautet werden, können wir annehmen, dass Eastwood bewusst oder unbewusst diese Meta-Ebene für das Verstehen seines Films etablierte.

Zwei Texte, zwei Worte. Wie Eastwood sie gehört hat und uns hören und sehen lässt, verdient Bewunderung.

Literatur

Aebersold, Jamey / Slone, Ken (Transcription) / Goldsen, Michael H. (Editor) (1978) *Charlie Parker Omnibook*. New York : Atlantic Music.

Berendt, Joachim Ernst (1989) *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*.

Überarbeitet und fortgeführt von Günther Huesmann . Frankfurt a. M.: Wolfgang Krüger.

Biesterfeld, Wolfgang (1974/75) Rezension von Russell: *Bird Lives!* In: jazzforschung - jazz research 6/7, S. 285 f.

Giddins, Gary (1987) *Celebrating Bird. The Triumph of Charlie Parker*. New York: Beech Tree Books.

⁶ Vgl. dazu umfassend Strank 2008.

- Gillespie, Dizzy [John Birks] / Frazer, Al (1985) *To Be or not to Bop. Memoiren. Deutsch von Walter Richard Langer*. Ulm: Ebner [*To Be or not to Bop*. New York: Doubleday 1979].
- Hirschmann, Thomas (1994) *Charlie Parker. Kritische Beiträge zur Bibliographie sowie zu Leben und Werk*. Tutzing: Hans Schneider.
- Omar Khayyam (1956) *Die Sprüche der Weisheit. Deutsch von Hector G. Preconi*. Zürich: Rascher.
- Russell, Ross (1973) *Bird Lives! The High Life and Hard Times of Charlie „Yardbird“ Parker*. London: Quartet Books.
- Shapiro, Nat / Hentoff, Nat (1962): *Jazz erzählt. Von New Orleans bis West Coast. Aus dem Amerikanischen übersetzt und für diese Ausgabe eingerichtet von Werner Burkhardt*. München: dtv. [*Hear me talkin' to ya. The story of Jazz by the men who made it*. New York 1955].
- Strank, Willem (2008) Die Verflechtung von Biographie und musikalischer Diegese in Clint Eastwoods Bird (USA 1988), in: Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung (Hg.): *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2, 2008*, S. 68-75; Dort weitere Literaturhinweise. URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege2/KB2-Strank.pdf> (Stand: 1.4.2010).

Filme

- BIRD (Clint Eastwood, USA 1988, 161 Min). Zitiert wird nach der deutschen DVD-Ausgabe.
- KANSAS CITY (ROBERT ALTMAN, USA 1996, 116 Min).

Empfohlene Zitierweise

Wolfgang Biesterfeld: The Cymbal a Symbol - eine Nachlese zu Sprache, Intertextualität und Musik in Clint Eastwoods BIRD (USA 1988). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 4* (2010), S. 155-160, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p155-160>.

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.

Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik.

Eine Einführung und Gedankensammlung.

Werner Loll (Goosefeld)

1. Einleitung

Vom Beginn der Filmgeschichte und damit auch der Geschichte der Filmmusik an stand das kommerzielle Interesse durchaus im Vordergrund. Das Bestreben, eine möglichst große Zahl von Adressaten zu erreichen, prägte schon immer die Gestaltung der Filme. Der Wandel der Gesellschaftsschichten, aus denen das Publikum stammte, in den ersten Jahrzehnten der Entwicklung der Filmindustrie – zunächst weniger gebildete Zuschauer auf Jahrmärkten, dann ein weltweites Publikum möglichst aller gesellschaftlichen Klassen – bestimmte in zentralen Punkten die Entwicklung der filmischen Inhalte und Formen und somit auch deren musikalische Begleitung. Die Musikauswahl oder Komposition zu Filmen war und ist dementsprechend von damals bis heute von dem von künstlerischer Leitung und Produktion erwünschten Kundenkreis abhängig und zwischen zwei Extremen angesiedelt: populär und avanciert.

2. Die Anfänge

Die Stummfilme wurden nie in aller Stille sondern immer mit musikalischer Begleitung präsentiert. Über die dramaturgische Funktion der Musik – wie auch über den sinnvollen szenischen Aufbau und die daraus resultierenden Spannungsbögen in der Abfolge der laufenden Bilder – war man sich jedoch häufig noch nicht im Klaren. So spielte schon in den ersten Vorführungen der Gebrüder Lumière zwar ein Pianist, seine Aufgabe dürfte es jedoch - wie die seiner Kollegen in den folgenden Jahren - im Wesentlichen nur gewesen sein, eine angenehme Atmosphäre zu erzeugen. Im Prinzip konnte jede Musik verwendet werden, wobei wohl populäre Musik bevorzugt wurde.

Mit der Entwicklung erster kleiner Filme mit erzählenden Strukturen wurde die Willkür der Musikauswahl jedoch zurückgedrängt. Die Wechsel von Inhalt und Schauplatz in der Abfolge der Szenen weckte bald das

Bewusstsein, dass zur wirkungsvollen Darbietung eine differenzierte und gezielte musikalische Gestaltung von Vorteil war. Dabei orientierten sich die Musiker am vorhandenen Repertoire, neben populären Stücken überwiegend an Oper-, Theater-, Programmmusik und Charakterstücken des 19. Jahrhunderts, vor allem als die Filme als Beiprogramme in Shows wie z. B. Vaudeville einbezogen wurden, deren meist mit gut qualifizierten Musikern besetzten Orchester über ein großes Reservoir solcher Musik verfügten.

Als dann überwiegend in den eher ärmlichen Vorstädten die ersten wirklichen Kinos für wenig zahlungskräftige und gering gebildete Adressaten entstanden – zunächst als „Penny Arcades“ und dann ab 1905 als „Nickelodeons“ bezeichnet – wurde der meist schlecht bezahlte „Mann am Klavier“ Standard und die Qualität der Filmmusik von den Unterschieden der Ausbildung und des Talents der Pianisten abhängig. Die großen Vorteile allerdings, die das Klavier für die Filmbegleitung bietet, dürften darin zu sehen sein, dass es über einen beträchtlichen Registerumfang verfügt, im Beiprogramm solistisch Ein- und Überleitungsmusiken gespielt werden und auch Sänger und weitere Instrumentalsolisten begleitet werden konnten. Zudem blieb es den Pianisten überlassen, mehr oder weniger ausgiebig zu improvisieren. So entstand häufig eine Mischung von eigener Musik und Zitaten.

Mit der weiteren Entwicklung des Spielfilms zu größeren Formen kamen dann immer komplexere Anforderungen. Die Musiker hatten die zunächst fast paradox anmutende Aufgabe zu erfüllen, sowohl Szenen zu verbinden und Kontinuität über die Zeitsprünge des Films hinweg vorzutäuschen, als auch dramaturgisch wichtigen Szenenwechseln Rechnung zu tragen – und das ohne spezielle Ausbildung und Vorbilder. Wenn man zusätzlich berücksichtigt, dass die Pianisten häufig von der Mittagszeit bis tief in die Nacht Dienst tun mussten, ist es nicht verwunderlich, dass die Qualität des Dargebotenen häufig recht durchwachsen war.

3. Praktische Hilfen für einen geplagten Berufsstand

Nach und nach kam es auch auf Grund der kommerziellen Interessen der Filmwirtschaft zu Verbesserungsbestrebungen. So wollte man auch ein bürgerliches Publikum mit höherer Bildung erreichen und auch die amüsichsten Produzenten gewannen mit der Zeit die Einsicht, dass die Qualität der Musik für die Vermarktung ihrer Produkte von wesentlicher Bedeutung war.

Etwa ab 1910 erschienen in der Filmpresse Filmmusikkolumnen mit Tipps für aktuelle Filme und Erörterungen allgemeiner Probleme. So wurde unter anderem ein als „toning the picture“ bezeichnetes Verfahren beschrieben. Darin wurden den Musikern empfohlen, nicht auf jeden Schnitt zu reagieren, sondern die Musik großflächig und variabel (Tempo, Dynamik, Tongeschlecht) anzulegen, um ein gewisses Maß

musikalischer Geschlossenheit zu erreichen. Die meisten Artikel beschäftigen sich damit, welchen szenischen Wirkungen musikalische Charaktere entsprechen.

Als wichtigste Methoden bildeten sich zwei Arten der praktischen Unterstützung heraus: Sammlungen mit Repertoirestücken und Originalkompositionen für katalogisierte Standardsituationen und die so genannten Cue Sheets. Unter dem Begriff Cue Sheet ist eine Liste zu verstehen, in der eine Abfolge von Stücken in Korrelation mit dem filmischen Geschehen aufgeführt ist und die zusammen mit den Filmkopien an die Lichtspielhäuser geliefert wurden. Zunächst sind sie häufig noch recht allgemein gehalten und legen lediglich Charakter, Tempo und Genre der Musik fest. Später werden auch bestimmte Stücke vorgeschlagen, wobei populäre Musiken und Kompositionen der ernsten Musik häufig bedenkenlos gemischt werden. Insgesamt ist jedoch im Laufe der Zeit ein Vordringen gehobener Musik feststellbar. Ein wesentliches Merkmal schon der ersten Cue Sheets ist die Verwendung von Kennmelodien, meist an Hauptpersonen oder Schlüsselszenen gekoppelte Themen, die im Verlauf des Films mehrfach wiederholt werden, auf diese Weise den Aufbau strukturieren und zumindest einen gewissen Anschein musikalischer Geschlossenheit erwecken.

Zu ersten Sammlungen, die auf die Begleitung von Stummfilmen zugeschnitten sind, gehört die *Sam Fox Moving Picture Music* von 1913 mit Kompositionen von J. S. Zamecnik, die auch in vielen Cue Sheets bis ans Ende der 20er Jahre Verwendung finden. Besondere Bedeutung erlangten vor allem in den USA dann die *Motion Picture Moods* von Ernő Rapee aus dem Jahr 1924. Sie enthalten nach filminhaltlichen Stichworten geordnet weit über 300 Musiken, unter anderem Märsche, Kinderlieder und Tänze zur Darstellung von Bildtönen, Folklore unterschiedlicher Nationen sowie Salon- und Kunstmusik überwiegend des 19. Jahrhunderts (Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Grieg, Johann Strauß u. a.). In Deutschland setzte sich vor allem die *Kinothek* des aus Italien stammenden Komponisten Giuseppe Becce durch, der auch einige Originalvertonungen zu Stummfilmen schuf. 1919 erschien der erste Band „Tragisches Drama“, es folgten 2. „Lyrisches Drama“, 3. „Großes Drama“ und 4. „Hochdramatisches Agitato“. Der Erfolg der Kompositionen dürfte vor allem auf folgende Eigenschaften zurückzuführen sein: Sie waren brillant, aber nicht zu schwer und unempfindlich gegenüber Kürzungen, Dehnungen durch die Wiederholung einzelner Abschnitte sowie Veränderungen der Dynamik und des Tempos. Im Jahr 1927 gab Becce zusammen mit dem ebenfalls erfolgreichen Stummfilmkomponisten Hans Erdmann das *Allgemeine Handbuch der Filmmusik* heraus. Es enthielt über 3000 Werke von ca. 200 Komponisten, neben Weber, Verdi, Tschaikowski, Dvořak, Bizet und Puccini unter anderem auch Becce und Zamecnik.

Allgemein entwickelte sich eine Kompilationspraxis, in der offen strukturierte musikalische Stimmungsbilder à la Becce mit Werken aus dem klassischen Repertoire und eigens für den jeweils zu vertonenden Film komponierten Stücken (zumeist Überleitungen und spezielle Kennmelodien bzw. Leitmotive) verknüpft wurden. Bei den Klaviersolisten kamen dann auch noch mehr oder weniger ausgedehnte Improvisationen hinzu. Auch die Kompositionen der bedeutenden Komponisten konnten dabei

in ihrem Charakter beträchtlich verändert werden. Ein durchgehender Grundgestus wurde bevorzugt, rein musikalisch begründete Entwicklungen vermieden und Reihungsformen mit Ad Lib.-Wiederholungen bevorzugt.

4. Film und Kunstmusik

Entscheidende Wandlungen in der europäischen Kunstgeschichte prägten die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Unter dem Schock des Ersten Weltkriegs wandte man sich von dem herkömmlichen Ideal einer autonomen Kunst ab und es entstand in der folgenden Aufbruchsstimmung ein ungewohnter Stilpluralismus. Expressionismus, Neoklassizismus, Spielmusik u. v. a. entwickelten sich parallel und auch die Einbeziehung von Folklore und Jazz waren kein Tabu, sondern sogar Quell neuer Energien und Gestaltungsweisen.

Die Experimentierfreude der Musiker traf auch auf Parallelen zur Entwicklung der Filmkunst. Die wichtigsten filmischen Gestaltungsmittel wie bewegte Kamera, Montage, Parallelmontage und alle möglichen Arten von Trickaufnahmen wurden als eigenständige Kunstsprache entwickelt und so die ursprüngliche Abhängigkeit vom Theater nach und nach überwunden. So kann es kaum Verwunderung hervorrufen, wenn sich auch einige der bedeutendsten Komponisten der Zeit mit ihrem gegenüber den vorangegangenen Musikergenerationen gewandelten Verhältnis zur „Angewandten Musik“ der Filmmusik zuwandten und zu einer enormen qualitativen Verbesserung des Genres beitrugen. Im Zusammenhang mit der Verfeinerung der rein visuell-narrativen Gestaltungsmittel der Filme wurde so im Verlauf der 20er Jahre eine teilweise recht beachtliche und durchaus eigenständige künstlerische Qualität der Stummfilmmusik erreicht. Zwar wurden die Werke überwiegend nur bei den Uraufführungen tatsächlich unverfälscht gespielt, da es vor Ort keine einheitlichen Besetzungsnormen gab und den Musikern häufig die Zeit fehlte, die Stücke einzuüben. Die Wirkung, die die speziellen Kompositionen auf Publikum und Kritik ausgeübt haben, scheint jedoch häufig von signalhafter Intensität gewesen zu sein.

Eine der ersten durchkomponierten Filmmusiken schuf im Jahr 1908 Camille Saint-Saëns zu dem Film DIE ERMORDUNG DES DUC DE GUISE. Es folgten in Frankreich u. a. Darius Milhaud (LE BOEF SUR LE TOIT, 1919; DIE INHUMANE, 1925), Arthur Honegger (LA RUE, 1921/22, später umgearbeitet zu dem Orchesterstück *Pazific 231*) und Eric Satie (BALLET MECHANIQUE, 1924).

In Deutschland beginnt die Liste der Komponisten von Filmmusiken mit Joseph Weiss (DER STUDENT VON PRAG, 1913). Später tauchen dann auch so illustre Namen auf wie Paul Hindemith (DER KAMPF MIT DEM BERG, 1921; FELIX DER KATER, 1927; VORMITTAGSSPUK, 1929), Richard Strauss (zu der Verfilmung seiner Oper DER ROSENKAVALIER, 1925) und Hanns Eisler (*Op. III*, später umgearbeitet zum 1. Satz der *Orchestersuite Op. 23*).

Zu erwähnen sind u. a. auch Milhauds Musik zu einer Wochenschau sowie Pietro Mascagnis Vertonung der *RHAPSODIA SATANICA* von 1914 und vor allem Dmitri Schostakowitschs herausragende Musikalisierung des *NEUEN BABYLON* von 1929, deren spezifische Gestaltungsweise auch sein späteres sinfonisches Schaffen in nicht geringem Maße prägte. Eine Randerscheinung war die *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* Arnold Schönbergs, die zwar durch die Katalogisierung in Becces *Kinothek* angeregt, aber auf keinen bestimmten Film hin konzipiert und, soweit bekannt, nie zu einem Stummfilm erklingen ist. Auch Kompositionen von Musikern, die überwiegend nur im Filmmetier bekannt wurden, wie Gottfried Hupperts (*METROPOLIS*, 1927) und Edmund Meisel (*PANZERKREUZER POTEMKIN*, 1915/16; *BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*, 1926/27), erregten in den 20er Jahren Aufsehen. Die Musik Meisels kann mit ihrem ausgiebigen Gebrauch von Schlag- und Geräuschinstrumenten sogar als Vorläufer der *Music concrète* angesehen werden.

Von den Anfängen der Komposition von Filmmusiken, die zunächst an tradierte Gattungen wie Oper, Bühnen- oder Programmmusik anknüpften, bis zu den modernen Werken eines Schostakowitsch, eines Eisler oder auch Meisel spannt sich in der Entwicklung der Vertonungen von Filmen also ein weiter Bogen, in dem die Musikgeschichte mehr als eines Jahrhunderts auf wenige Jahre komprimiert zu sein scheint. Ein gemeinsames Merkmal ist dabei über alle stilistischen Unterschiede hinaus eine gewisse Tendenz zu skizzenhaften, offenen rhapsodischen Formen, in der die rein musikalischen Entwicklungsprozesse der autonomen Musik nur eine untergeordnete Rolle spielen. Eine Anpassung, die der narrative szenische Aufbau erfordert, die dann aber auch in der Konzertmusik etwa eines Schostakowitsch oder Eisler ihre Spuren hinterließ.

Bei der überwiegenden Anzahl der Filmproduktionen hat sich das Prinzip der durchkomponierten Musiken allerdings nicht durchgesetzt – wohl aus praktischen wie auch aus kommerziellen Gründen. Zum Standard wurden Verbindungen von Kompilationen mehr oder weniger bekannter Repertoirestücke mit für den jeweiligen Film neu komponierten Kennmelodien und Überleitungen. Sie lagen in Bearbeitungen für alle möglichen Ensembles vor (vom großen Orchester über diverse kammermusikalische Besetzungen bis zum Soloklavier) und enthielten eben auch Musiken aus der populären und klassischen Musik, die den Adressaten aus den unterschiedlichsten Publikumsschichten bekannt waren, was zur wirtschaftlichen Expansion der Filmindustrie nicht unwesentlich beitrug. Als erster Meilenstein kann die Partitur Joseph Carl Briels zu D. W. Griffiths *BIRTH OF A NATION* von 1915 angesehen werden, jenem *moving picture*, das auch häufig mit der Geburtsstunde des monumentalen Spielfilms gleichgesetzt wird. Nach zeitgenössischen Berichten war der Eindruck so überwältigend, dass in relativ kurzer Zeit große Orchester in den Uraufführungskinos Standard wurden. Noch im Jahr 1915 richteten die ersten Studios eigene Musikabteilungen ein. In der späten Stummfilmzeit wurde es dann üblich, Themensongs zu den Eingangstiteln zu komponieren, die gleichzeitig zur Vermarktung durch die junge Schallplattenindustrie genutzt werden konnten. Zumindest das hat sich bis in die heutige Zeit erhalten.

5. Vom Soloklavier bis zum Riesenorchester

Bedingt durch die fortschreitende Entwicklung der Stummfilmmusik veränderten sich auch die Bedingungen ihrer Aufführung. Schon früh war dem Pianisten ein Schlagzeuger zur akustischen Imitation von Geräuschen an die Seite gestellt worden. Auch wurden Besetzungen wie Klavier mit Harmonium, Violine und Cello oder Klavier mit Trompete und Violine oder sogar Kammerorchester verwendet. Speziell für das Kino entwickelte Instrumente und die großen Lichtspielorchester setzten sich jedoch erst durch, als die Bedeutung der Musik für die Wirkung des Films und die angestrebte Erweiterung des Adressatenkreises, wie dargelegt, ins allgemeine Bewusstsein trat. So waren zwar ab 1910 in den größeren Lichtspielhäusern Kinokappellen eine Selbstverständlichkeit, wurde an der Entwicklung der Kinoorgel gearbeitet und verfügte als größtes Haus das „Strand Theater“ in New York bereits 1914 über ein Orchester mit 30 Musikern. Die wirklich großen Kinopaläste entstanden jedoch erst in den 20er Jahren, wie das „Roxy“ in New York, das im Jahr 1927 mit 6200 Plätzen, mehreren Lobbys und Restaurants, einem Orchester mit 110 Musikern, 4 Dirigenten, 3 Orgeln, einem gemischten Chor und Vokalsolisten ausgestattet war. In Berlin war in den Uraufführungshäusern zu dieser Zeit das um Harfe und Saxophon (für Slapstick) erweiterte Beethoven-Orchester üblich. Aus der Produktion und Präsentation kulturell minderwertiger, mit Jahrmarktgeklimmer begleiteter Burlesken für anspruchslose Adressaten hatte sich ein Massenmedium für alle Publikumsschichten entwickelt und die Uraufführungen zu Spektakeln, die im künstlerischen und materiellen Aufwand mit großen Opernpremierern zumindest vergleichbar waren. Je weiter es in die Vorstädte hinaus ging, wurden allerdings die Ensembles kleiner, bis in den ärmeren Vierteln der herkömmliche „Mann am Klavier“ wie in früheren Tagen seinen Dienst tat. All dies führte zu einer Fülle von Notenpublikationen, die zugleich für großes Orchester, Salonorchester, Klavierquartett, Klaviertrio und Soloklavier zu erwerben waren.

Auch an Techniken zur Synchronisierung von Musik und Bild wurde mit Nachdruck gearbeitet. So wurden in die Stücke Dehnungs- und Verkürzungsmöglichkeiten wie Ad Lib.-Takte, Fermaten und Ad Lib.-Wiederholungen eingearbeitet. Darüber hinaus konnte der Dirigent beispielsweise auf speziell entwickelte Geräte zurückgreifen, um die Vorführgeschwindigkeit des Films zu verändern und wurden die Taktzahlen oder die Bewegungen eines Kappellmeisters, der mit seinen Musikern die Schauspieler während der Dreharbeiten begleitet hatte, am Bildrand einkopiert.

Die umfangreichen Ensembles, die den Kinobetreibern zur Verfügung standen, wurden dann auch nicht nur zur Begleitung des Films eingesetzt. Es wurde ein umfangreiches Rahmenprogramm mit Vokal- und Instrumentalsolisten und sogar Ballettaufführungen geboten. Der eigentliche Hauptfilm nahm in der gesamten Veranstaltung dann häufig nur eine relativ geringe Zeitspanne ein.

6. Die musikalische Illustrationsindustrie

Wie aber sah nun der praktische Alltag eines Stummfilmmusikers aus? Zur exakten Vorbereitung - die sicherlich nicht immer möglich war – waren folgende Schritte nötig:

Betrachten des Films, Notizen über Grundstimmung, Form und Inhalt, Aufteilung der Szenen nach dramaturgischen Gesichtspunkten.

Auswahl der Musiken unter stilistischen und narrativen Aspekten (Stimmung, dramatischer Charakter der Szenen, Ort und Zeit der Handlung etc.).

Bearbeitung der Musiken in Anpassung an die Ausdehnung der gewählten Abschnitte, die vorgegebene Atmosphäre und die jeweilige Besetzung.

Komponiert bzw. kompiliert wurden dann folgende Arten von Stücken: Titel-, Vorspann-, Schlussmusiken, Überleitungen, illustrative und untermalende Klänge, lyrische und dramatische Stücke, Onmusic (Musik im Bild), Leitmotive bzw. Kennmelodien und spezifische Zitate wie Freiheitslieder oder Hymnen.

Bei den großen Orchestern der Uraufführungshäuser waren die Abläufe in Anbetracht der häufig nur kurzen Vorbereitungszeit im höchsten Maß organisiert. Der Leiter sichtete den Film mit einem eigens für ihn arbeitenden Vorführer, gliederte ihn, wählte die Musiken aus und komponierte häufig mit Hilfe eines Arrangeurs Überleitungen u. ä. Kopisten verfassten die Stimmen der Neukompositionen, Archivare suchten die Noten aus der Musikbibliothek des Kinos heraus und bereiteten die Pulte der Musiker vor. Umfangreiche Proben waren nur selten möglich. So wurden Stücke bevorzugt, die den Orchestermusikern bekannt waren, und waren die Neukompositionen so angelegt, das sie ohne größere Schwierigkeiten vom Blatt gespielt werden konnten.

7. Stummfilmmusik im 21. Jahrhundert. Einige persönliche Anmerkungen

Auch heute, Jahrzehnte nach seiner Verdrängung durch den Tonfilm, gibt es im Rahmen musealer Filmarbeit eine lebendige Pflege des Stummfilms. Aufführungen mit großen Orchestern finden zwar wieder statt, sind aber eine Seltenheit geworden. Im Alltag kommunaler Kinos und filmhistorischer Kongresse dominiert im musikalischen Bereich wieder der Solopianist. Und die Schwierigkeiten, die er zu bewältigen hat, unterscheiden sich kaum von denen seiner Kollegen aus den frühen Zeiten des Kinos, sowohl in Bezug auf praktische als auch auf ästhetische Probleme.

Wie früher sind eine Menge Erfahrung und Improvisationsfähigkeit, aber auch mentales und physisches Durchhaltevermögen erforderlich, um nach einmaliger Sichtung (manchmal auch nur mit Hilfe von Literatur) innerhalb relativ kurzer Zeit Musik für 90, 120 oder auch mehr Minuten zusammenzustellen und dann auch noch möglichst perfekt an den Film angepasst darzubieten. Die Originalmusiken und Cue Sheets sind häufig verloren und auch aus organisatorischen Gründen nur in Ausnahmefällen verfügbar.

Bei ästhetischen Fragestellungen allerdings hat der Stummfilmmusiker von heute den Vorteil, auf den Erfahrungsschatz seiner Vorgänger und auch auf theoretische Untersuchungen zurückgreifen zu können. So kann ihn die Erkenntnis, dass die von Eisenstein geforderte „absolute Korrespondenz von Musik und Visuellem“ (Fabich 1993, 46) auf Grund ontologischer Gegensätze nicht zustande kommen kann, davon abhalten, Unmögliches zu versuchen. Auch muss er nicht auf eigenen Wegen zu dem Bewusstsein gelangen, dass seine Arbeit auf strukturellen Analogien zwischen Musik und Film wie Entwicklung in der Zeit, Bewegung und auf der Affirmation der psychischen Zustände der Protagonisten beruht. Auch bieten detaillierte Theorien zur Filmgestaltung z. B. den unterschiedlichen Arten der Bewegung (Bewegung der Personen, Schnitt, Zoom, Montage etc.) und Typologisierungen der Filmmusik etwa in nachahmendes „Mickey Mousing“, affirmative „Mood-Technik“ und der vordergründigen Handlung scheinbar widersprechende kontrapunktische Bildinterpretation wichtige Hinweise. Schließlich können auch die Statements von Komponisten, die für den Film gearbeitet haben, davor bewahren im Bestreben nach Synchronisation frühere Fehler zu wiederholen und in redundantes Nachahmen zu verfallen. So fordert Schostakowitsch die Musik „eher mit der inneren Bedeutung als mit der äußeren Handlung zu verknüpfen“ (Fabich 1993, 60) und Weill, dass sie „keine sklavische Nachahmung der Handlung sein und sich nicht in Effekthascherei vordrängen darf [...] sondern das formale Geschehen des Films in eine adäquate Form bringen sollte“ (ebd., 61). Auch Feststellungen wie die Brechts, dass die Musik sich fundamental auf die Rezeption der narrativen Bewegung auswirkt - sie kann Dynamik, Tempo und emotionale Intensität erzeugen, wo sie in der filmischen Erzählung vielleicht nur begrenzt stattfinden, und ein „Gefühl der Logik“ über Sprünge und Ungereimtheiten hinweg vermitteln (ebd., 61).

Zusammenfassend möchte ich die Aufgaben des Stummfilmmusikers folgendermaßen definieren:

Entscheidend für eine adäquate Musikalisierung ist das Herausarbeiten der Dramaturgie durch Betonung der Höhepunkte, Steigerungen, Entspannungen und Ruhepunkte.

Wesensmäßig damit verknüpft ist eine sinnvolle Gliederung durch das Verbinden von Szenen, die dramaturgisch und inhaltlich zusammengehören sowie die Verdeutlichung dramaturgisch-inhaltlicher Kontraste.

Verdopplungen sind zu vermeiden. Musikalische Synchroneneffekte sind häufig oberflächlich und künstlerisch fragwürdig. Das Nachvollziehen eines Sturzes beispielsweise ist in Komödien zwar durchaus angebracht, kann aber auch eine Tragödie zum Slapstick machen.

Die Musik darf weder hinter der Intensität der Bilder zurückbleiben noch – was schlimmer ist – diese übertönen, sondern muss, dem Ideal des Verschmelzens mit dem Film naheifernd, insgesamt die sinnliche und die intellektuelle Rezeption vertiefen. Dies ist in der Praxis häufig nur durch einen flexiblen Umgang mit den Gestaltungsmitteln Dynamik, Phrasierung, Tongeschlechtswechsel (Dur-Moll und umgekehrt), melodische Variation durch Verzierungen, Registerwechsel u.ä., Tempowechsel sowie durch angemessen gestaltete Improvisation möglich.

Insgesamt erfordert die Musikalisierung eines Films das Bewusstsein, dass die Musik den Film überlagernde Strukturen bildet und ihm im besten Fall zusätzliche inhaltliche und emotionale Dimensionen verleihen kann.

Die Techniken für den sinnvollen Aufbau einer Stummfilmmusik, die natürlich kombiniert werden können, sind noch heute die gleichen wie in den 20er Jahren: Neukomposition oder Kompilation mit Kennmelodien. Die durchkomponierte Fassung kann zwar als Idealfall angesehen werden, ist aber in der Praxis auf Grund des Zeitaufwands für die Schaffung eines umfangreichen Werks mit häufig Tausenden von Takten nur selten realisierbar. Die Kompilation mit Kennmelodien bzw. Leitmotiven kann mit entsprechend hochqualitativer Improvisation – oder genauer Spontanvariation und Spontankomposition – jedoch durchaus ein ähnliches Niveau erreichen.

Ein umfangreicher Einsatz von Kennmelodien bzw. Leitmotiven bietet sich dann an, wenn:

- die Szenen von Hauptfiguren geprägt sind, deren Situation und emotionale Gestimmtheit expliziten Wandlungen unterliegen, die exakt nachvollzogen werden können.

Dies ermöglicht eine große Variationsvielfalt bei einem begrenzten musikalischen Material, so banal es klingt, auch genügend Protagonisten vorkommen – zwei Themen tragen auch bei vielfältigster Variation keinen 90-minütigen Film.

Bei der reinen Kompilation besteht die Gefahr, dass die Musik in ein gehaltsarmes, lediglich untermalendes Potpourri abgeleiten kann. Diese Technik ist jedoch vorzugsweise anzuwenden wenn:

- der Film viele Nebenfiguren in selbständigen Episoden enthält, nur wenige Hauptfiguren vorkommen, vor allem, wenn diese auch noch statisch charakterisiert sind, nur ein Protagonist sehr

lange Abschnitte bestimmt, für die eine noch so intensiv variierte Kennmelodie nicht ausreicht und spezifische Schauplatzwechsel dramaturgisch bestimmend sind.

Improvisationen sind auch im Rahmen von Kompilationen möglich (vor allem überleitende Modulationen bei Texttafeln). Auch sollte mit dem Tempo und der Dynamik der Stücke in Anpassung an den Film flexibel umgegangen werden (auch wenn das den ursprünglichen Intentionen der Komponisten nicht entspricht).

Abschließend noch einige Bemerkungen zur Wahl des musikalischen Stils: Grundsätzlich ist es anzustreben, einen Film mit einer möglichst einheitlichen Stilistik zu musikalisieren. Für Komödien (und komische Passagen) bietet es sich an, dem Ambiente angepasste Unterhaltungsmusik zu verwenden. Zu Filmen ernsten Charakters sollte auch so genannte ernste Musik erklingen, angepasst an den Stil der filmischen Gestaltung, an die Zeit, in der die Handlung spielt, und auch den Ort, der im Film suggeriert wird. So verlangen die meisten Filme vor 1920, die noch stark von der Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts bestimmt sind, nach Salon-, Opern- und Programmmusik sowie nach Charakterstücken. Im vom Zeitgeist vor allem der 20er Jahre geprägten Filmen ist zeitgenössische Musik (in bestimmten Fällen z. B. bei Kriminalfilmen auch Jazz) angebracht. In sinnvoller Weise unserer Zeit anverwandelt können, meiner Ansicht nach, nur Experimentalfilme und herausragende, gewissermaßen zeitlos klassische Meisterwerke vor allem mit utopischen, märchenhaften und übernatürlichen Sujets werden. Allerdings darf auch bei einer Aktualisierung durch Musik unserer Zeit nie der persönliche Gestaltungswille über die Funktion gestellt werden – Maß für Sinn und Unsinn der Stummfilmmusik kann nur die filmische Gestaltung des Geschehens auf der Leinwand sein.

Anhang: Cue Sheets

A "FIRST NATIONAL" ATTRACTION

JEANNE-THEME **"CLAIRE DE LUNE"** **MASSENET**
(From "Werther")
MUSICAL PROGRAMME.

No.	Min.	(Title or Description)	Tempo.	Selection
1	1 1/2	At screening	12/8 Allegro	Manon Massenet
2	1 1/2	T In year 1759	2/4 Allegro	Le Retour Bizet
3	2 1/4	D Jean leaves shop	4/4 Allegretto	Arabesque Debussy
4	1 1/2	D Armand and Jeanne—Fade out	12/8 Lento Sostenuto	Clair de Lune Massenet (Werther) THEME
5	3	T Look here comes Don Diego	4/4 March Maestoso	March Carnevalesque Frlml
6	1 1/2	T Sunday	3/4 Valse Rubato	Fluorette Herbert
7	2	T On the threshold	4/4 Allegro	Passepied Delibes
8	1 1/4	D Count DuBarry enters	4/4 Moderato	Gavotte Gillet
9	2	T The pangs of jealousy	12/8 Lento Sostenuto	Clair de Lune Massenet
10	2 1/2	T The Bal de L'Opera	3/4 Allegro	Fete Boheme Massenet (Scenes Pittoresque) THEME
11	1 1/2	D Don Diego draws sword	3/4 Allegro	Furioso #2 Langey
12	1 1/2	T The hue and cry	12/8 Lento Sostenuto	Claire de Lune Massenet
13	2 1/2	T One morning	4/4 Allegro	Prelude Bizet (Arlesienne Suite) THEME
14	2	T Etienne Cloiseul	3/4 Allegretto	Pastel Minuette Paradis
15	2 1/4	T The King	4/4 Maestoso	Festival March Borch
16	1 1/4	D Jeanne returns home	6/8 Andantino	Dance of the Hours Ponchielli (Cello Solo)
17	2 1/4	T The smart set	3/4 Tempo di Valse	Garden Party Margis
18	1 1/2	T Let us dine together	3/4 Allegretto	Serenade Rameau
19	2 1/2	D His Majesty appears	4/4 Allegro	Ballet Suite Rameau (First Movement)
20	1	T Armand stands in shadow of death	4/4 Moderato	Kunihild Kustler
21	2 1/4	D Jeanne in boudoir	4/4 Allegretto Rubato	Midsummer McQuarre
22	2 1/2	T Now you may go	4/4 Tempo di Marcia	March Burlesque Gillet
23	1 1/4	D Jeanne reads paper	4/4 Andante Maestoso	Claire de Lune Massenet
24	1	T Read this little song	6/8 Allegretto	Parisian Chanson cou Cou Schirman
25	1 1/4	D Armand in cell	3/4 Lamentoso	Melancolie Grainger
26	1 1/4	D Street scene—Singers	3/8 Allegretto	Parisian Chanson Cou Cou Schirman
27	1 1/4	T Here's another better than the first	3/4 Tempo di Valse	Le Ponts Leparis Costa
28	1 1/2	D Jeanne meets King at steps	4/4 Tempo di Marcia	Hamlet Thomas (March)
29	2 1/4	T A message from Kings Chamberlain	3/4 Allegro	In the Tavern Jensen
30	3/4	T The marriage	3/4 Moderato	Bridal Chorus Wagner
31	2 1/4	T Fate keeps Armand	4/4 Tempo di Marcia	March Massenet (Scenes Pittoresque)
32	2 1/4	T Armand's comrades	3/4 Allegretto Rubato	Air de Ballet Chaminade
33	3 1/2	T On the way	4/4 Maestoso	Processional March Goldmark (Queen of Sheba)
34	2 1/2	T The plotting minister	4/4 Allegro	The Vampire Marschner (Overture)
35	1 1/2	D Wounded lying about	3/4 Andantino	Adriana Lecouvreur Cilea (Cello Solo)
36	3	T The sight of Armand	2/4 Allegretto	Air de Ballet Borch
37	2 1/4	D Jeanne removes hoodwink	4/4 Andante	Intermezzo Hadley (Atonement of Pan)
38	1 1/4	T Armand's friend	3/4 Allegretto	Serenade Chaminade
39	2	D Officer enters room	12/8 Andantino	Poem Fibich
40	3	T I will get bread	4/4 Allegro	I Promessi Sposi Ponchielli (From Promised Bride)
41	1 1/4	D Armand leaves	2/4 Moderato	Fensee Lyrique Gucchi (1st Part only)
42	2 1/2	T The conspirators	4/4 Molto Allegro	Ruy Blas Mendelssohn
43	1 1/2	T Armand plotting against Armand	12/8 Lento Sostenuto	Clair de Lune Massenet
44	1 1/4	T Waiting for Armand	4/4 Allegro-Presto	Halka Moniusko (From Halka)
45	2 1/4	T While France trembles	4/4 Allegretto	Louis XIII Ellenberg (Gavotte)
46	1 1/2	T Deaths forbodings	2/4 Presto	Danse des Serpents Arends (From Salammbô—1st Strain)
47	4	T Dreadful shadows	3/4 Adagio	Adagio Pathetique Godard
48	3 1/2	T Visitors of another nature	4/4 Andante	Nocturne—Op 48 No. 1. Chopin
49	2 1/4	D Staircase—funeral procession	4/4 Moderato	Death of a Hero Chopin (Funeral March)
50	1 1/4	T Grieving for her absent husband	4/4 Lamentoso	Chanson Triste Tchaikowsky
51	6	T Come Armand the people are rising	4/4 Allegro	Robespierre Litoff (As a Hurry)
52	3 1/4	T The reign of terror	4/4 Molto Allegro	Hamlet E. Bach (Overture)
53	2 3/4	T I cannot let her perish on scaffold	12/8 Andante Sostenuto	Clair de Lune Massenet (THEME)
54	2 1/2	T The roll call of death	6/8 Allegro	Francesca di Rimini Tchaikowsky
55	1/2	D Knife falls	4/4 Maestoso Grandioso	Marsellaise French (4 Measures)

THE END

The timing is based on a speed of 14 minutes per reel of 1000 feet.
All selections may be procured from G. Shirner, 3 East 43rd St., N. Y. C.

Abb. 1: MADAME DUBARRY, amerikanische Fassung, Hauptthema bzw. Kennmelodie: Claire de Lune.

M.J. MINTZ (PATENT)
JULY 31, 1923.

HAROLD LLOYD
in
"THE KID BROTHER"

Produced by the Harold Lloyd Corporation
A Paramount Release

Music compiled by James C. Bradford
Footage 7534 feet

EVENING BOY THEME: Smile a Little Bit (Morton) 1 1/4

Handwritten musical notation for 'Smile a Little Bit' in G major, 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 'Mod.' Chords are indicated below the staff: G, D, G, C, Cm, G. Copyright notice: 'COPYR. 1925 Henry Waters'.

LAKE—MEDICINE SHOW WAGON APPEARS. GIRL THEME: Mary Lou (Lyman) 3/4

Handwritten musical notation for 'Mary Lou' in G major, 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a tempo marking of 'Mod.' Chords are indicated below the staff: G, D, G, D, G. Copyright notice: 'COPYR. 1926 Henry Waters'.

HICKORY AND SONS HAULING LOG The Burlerquer (Hartz) 3/2

Handwritten musical notation for 'The Burlerquer' in G major, 3/2 time. The melody is written on a treble clef staff with a tempo marking of 'March'. Chords are indicated below the staff: C, G. Copyright notice: 'COPYR. 1926 Epp. Usher'.

HAROLD, THE YOUNGEST BROTHER Repeat Boy Theme No. 1 3/4

An empty musical staff with a treble clef and a tempo marking of 'Mod.'.

GOAT EATING SHIRT Aeroplane Galop (Lamothe) 3/4

Handwritten musical notation for 'Aeroplane Galop' in G major, 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a tempo marking of 'Galop' and a dynamic marking of 'F'. Chords are indicated below the staff: C, G. Copyright notice: 'COPYR. 1925 Hawkes & Co'.

NOTE: Catch falls ad lib.
WHERE IS THIS TOWN Pastime (Clutsam) 1

Handwritten musical notation for 'Pastime' in G major, 1/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a tempo marking of 'All. to'. Chords are indicated below the staff: D, A, D, A, D, A, D, A, G. Copyright notice: 'COPYR. 1926 Hawkes & Co'.

YOU STAY HERE SON Repeat Boy Theme No. 1 1 1/4

An empty musical staff with a treble clef and a tempo marking of 'Mod.'.

HANK SNEAKING AROUND HOUSE The Village Clown (Axt) 3/2

Handwritten musical notation for 'The Village Clown' in G major, 3/2 time. The melody is written on a treble clef staff with a tempo marking of 'Lento barlerque'. Chords are indicated below the staff: Eb, Cm, Bb, Eb, Cm, Bb. Copyright notice: 'COPYR. 1925 Robbins Engel'.

HANK SHOOTS SLING-SHOT Electric Galop (Wohanka) 3/2

Handwritten musical notation for 'Electric Galop' in G major, 3/2 time. The melody is written on a treble clef staff with a tempo marking of 'Galop'. Chords are indicated below the staff: C, G. Copyright notice: 'COPYR. 1926 Carl Firo'.

NOTE: Catch shot, then start Galop immediately.
HI SHERIFF On the Farm (Goldman) 1 1/4

Handwritten musical notation for 'On the Farm' in G major, 1/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a tempo marking of 'March'. Chords are indicated below the staff: D, A, D, A, D, A, D, A, G. Copyright notice: 'COPYR. 1926 Carl Firo'.

Abb. 2: THE KID BROTHER, Kennmelodien: Boy Theme, Girl Theme.

Empfohlene Zitierweise

Werner Loll: Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik. Eine Einführung und Gedankensammlung. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 161-173, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p161-173>.

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.

Vergiß, daß du Musiker bist

Notate zum Problem einer filmspezifischen Musik

Wolfgang Thiel (Berlin)

I.

*„Allein kann es einem Zweifel unterliegen, daß die Musik zu einem Kunstwerk, gegründet auf die Technik der Kamera [...] eben eine Kameramusik sein wird?“
(Bece/Erdmann)*

Künstlerische Konsequenz hat ihren Preis. Der Theoretiker fordert sie vom Praktiker im Namen stilistischer Reinheit oder medienspezifischer Integrität, Stimmigkeit der kompositorischen Methode oder dramaturgischer Effizienz und schert sich wenig um dessen Sachzwänge vor Ort. Jedoch muß heutzutage ein Film- resp. Medienkomponist - mehr denn je - über Fähigkeiten und Fertigkeiten verfügen, die jenseits solider Kenntnisse des traditionellen Tonsatzes und Kontrapunktes liegen

Filmmusikalischer Berufsalltag bedeutet im Zeitalter schnell produzierbarer live-elektronischer „Klangtapeten“ härteste Konkurrenz, oft lächerlich schmale Budgets für die Musikproduktion und aussichtslose (Kunst-) Diskussionen mit hauptsächlich kommerziell interessierten Produzenten. So braucht der Filmkomponist neben einem (kleinen) digitalen (Wohnzimmer-) Studio mit Computer, Synthesizer, Keyboard, Sampler, Soundmodul, Mischpult, Video- und DAT-Recorder, prozessorgesteuerter Endstufe und 3-Wege-Lautsprechern als technischem Minimal-Equipment gleichermaßen Phantasie und Realitätssinn, menschliches und dramaturgisches Fingerspitzengefühl, einen siebenten Sinn für audio-visuelle Wirkungen und nützliche personelle Verbindungen, starke Nerven sowie in mancherlei Hinsicht auch ein bißchen Glück. In dieser Branche auf Dauer freiberuflich tätig sein zu können, bedeutet, eine Personalunion von Allround-Musiker und Toningenieur, Komponist und Produktionsleiter anzustreben.

Für den Filmmusiktheoretiker zählt indes (unter Weglassung des gesamten metierspezifischen Bedingungssystems) in der Beurteilung des Finalprodukts *Tonfilm* nur, ob und inwieweit die filmkompositorischen Bemühungen und diesbezüglichen dramaturgischen Überlegungen sachlich stimmige und ästhetisch phantasievoll gestaltete Bild-Ton-Beziehungen hervorgebracht haben, welche das latente Wirkungspotential der Musik im Sinne der jeweils intendierten Werkidee und Bildästhetik bestmöglich aktivieren. Erste theoretische Entwürfe und praktische Versuche, eine Musik zu (be-)schreiben, die dem Medium Film im allgemeinen und dem jeweiligen filmischen (Kunst-) Werk im besonderen gemäß ist, gibt es - zumal in der damaligen Kino-Metropole Berlin - seit Mitte der 20er Jahre.¹ So entwarf der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt das „Formbild einer äußerst labilen, formal fast indifferenten, einer Musik kurzum, die stets nur Mitte bleibt, die frei von Expansion und Entwicklung auf Anfang und Ende aus sich selbst heraus verzichten muß. Einer Musik also, die ohne weiteren Trieb, ohne formbildende kinetische Energie und ohne eigentlich genetisches Profil nur in der Erwartung existiert, im nächsten Moment von einer anderen abgelöst zu werden, die formal natürlich wieder denselben Charakter aufweist.“²

Stuckenschmidts Utopie und seine geharnischte Kritik an den filmkompositorischen Bestrebungen eines Edmund Meisel (insbesondere an der Musik zu Ruttmanns Berlin-Film von 1927) waren charakteristisch für die seinerzeit unüberbrückbare Kluft zwischen dem prophetischen Weitblick der Theoretiker einerseits und ihrer Kurzsichtigkeit andererseits, wenn es darum ging, die in der alltäglichen Kinopraxis sich mühsam entwickelnden konkreten Ansätze einer filmeigenen Musik zu erkennen.

Die Autoren des 1927 erschienenen *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik* postulierten als künstlerischen Grundlehrsatz die dramaturgische Maxime einer Lichtspiel-Musik, „welche mit der Filmszene untrennbar zusammenfließt.“³ Welche enormen strukturellen und axiologischen Auswirkungen diese Forderung für die Zukunft der Filmmusik beinhaltete, konnten sie damals bestenfalls erahnen. Für Hans Erdmann alias Dr. phil. Hans Erdmann Timotheos Guckel (1887-1942),⁴ den bekannten Musikkolumnisten am *Reichsfilmbblatt* und „mit Abstand bedeutendsten Theoretiker der Stummfilmmusik“⁵, waren zwar die Kinomusiker „beseelt vom Eifer der Sache, aber in gleicher Weise auch behaftet mit ihrer traditionellen Musikeinstellung“.⁶ Als zentrale Kategorie dieser von Erdmann konstatierten „traditionellen Musikeinstellung“ muß der klassisch-romantische Musikbegriff genannt werden, dessen Herzstück die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert im Vormarsch begriffene und seit Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu allmächtige Idee einer ästhetisch

¹ Vgl. Wolfgang Thiel: Filmspezifische Musik. in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte*, Berlin 1981, S. 95- 109.

² Hans Heinz Stuckenschmidt: Die Musik zum Film. in: *Die Musik*, 18 Jg., 1924/25, H. 11, S. 808.

³ Giuseppe Becce/Hans Erdmann/Ludwig Brav: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Bd. 1. Berlin 1927, S. 45.

⁴ Vgl. Ulrich Eberhard Siebert: *Filmmusik in Theorie und Praxis - Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt am Main 1990, S. 53ff.

⁵ Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart 1981, S. 143.

⁶ Giuseppe Becce/Hans Erdmann/Ludwig Brav: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Bd. 1. Berlin 1927, S. 36.

autonomen, absoluten (Richard Wagner) und im landläufigen Verständnis „eigentlichen“ Musik ist ⁷. Dies meint begrifflich eine Musik, „als deren wesentliches Merkmal die musikalische Eigengesetzlichkeit gilt, das Nichtfunktionale: das Produzieren von Musik primär nicht in Richtung auf einen konkreten Zweck, sondern unter der Maxime des auf sich selbst gerichteten, bei sich selbst verbleibenden musikalischen Denkens [...]“⁸.

Neben einer solchen puristischen Instrumentalmusik-Ästhetik gab es aber gleichfalls die ununterbrochene Tradition der praktischen Nutzenanwendung von Musik im gesellschaftlichen Leben und ihrer hieraus resultierenden Verknüpfung mit anderen Künsten und Tätigkeiten. Hierbei darf die Bedeutung künstlerischer Hochformen wie Oper und Ballett hinsichtlich der Entwicklung einer dem Film wesensgemäßen Musik nicht überschätzt und die Vorbildwirkung von Varieté, Pantomimentheater, Kabarett und Zirkus keinesfalls gering veranschlagt werden. Der Wahlberliner Dr. Giuseppe Becce (1877-1973) gehörte zu jenen komponierenden Kino-Kapellmeistern, die aus dem Nachdenken über die eigentümlichen Aufgaben der modernen Lichtspielmusik ästhetische Konsequenzen zogen und somit erste Schritte in Richtung auf eine medienspezifische Kompositionstechnik unternahmen. So befinden sich unter seinen damals weit verbreiteten und wegen ihrer filmischen Eignung sehr geschätzten Kinotheken-Piècen manche Stücke, deren spezieller Formverlauf und oftmals satztechnisch stark reduzierte Strukturen durch die enge Bindung an bestimmte (des öfteren wiederkehrende) Lichtspielszenen und durch die Berücksichtigung der von der Bildebene dominierten Rezeptionssituation im Kino bedingt waren.⁹ Solche strukturell skelettierten Stücke haben in letzter Konsequenz „mit der Musik bestehender Kompositionsformen nichts gemein als lediglich das Material des Klanges. Ihr Inhalt wird von der optischen Einstellung und deren Funktion im Gesamtverlauf bestimmt, ihre Form von der Montage“.¹⁰ Aber erst Jahrzehnte später resümierte die polnische Musikologin Zofia Lissa in Abgrenzung zu den Wertmaßstäben der akademischen Kompositionslehre und mit Blick auf oftmalige Fehlbeurteilungen von Filmmusik durch eine musikimmanente Kritik: „Werkkriterien, die aus anderen Formen der autonomen Musik oder gar anderen musikalisch-synthetischen Formen übertragen werden, müssen hier versagen. Die Kriterien der autonomen Musik sind nutzlos, sie müssen zu negativen Urteilen führen, die jedoch falsch sind, weil sie die Spezifik des Tonfilms nicht berücksichtigen.“¹¹

Falsche axiologische Voraussetzungen waren bislang eine Hauptursache für die prinzipielle Geringschätzung der Filmmusik in der akademischen Musikwissenschaft. Nur jene Filmkompositionen, die weitestgehend den

⁷ Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978.

⁸ Hans Heinrich Eggebrecht: Funktionale Musik. in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1973, H. 1, S. 5f.

⁹ Genannt seien die Kinothekenstücke Nr. 34 *Bange Nacht* und Nr. 40 *Nächtliche Vision* (1926 publiziert) sowie die Sätze *Folterung* und *Nächtliche Windstimmen* aus der *De Profundis-Suite* von 1929; vgl. auch Kurt Londons Wertung in: *Film Music*, London 1936, S. 242.

¹⁰ Leo Fürst, in: *Melos*, 3, 1933, S. 95.

¹¹ Zofia Lissa: Formprobleme der Filmmusik. in: *Festschrift Karl Gustav Feilerer*, Köln 1962, S. 321.

kompositionstechnischen Standards eines Konzertstücks entsprachen, wurden akzeptiert. Die letztlich akzidentielle Möglichkeit einer Adaption von Filmmusik in Form von Suiten, Kantaten, ja sogar Konzerten und Sinfonien (wie beispielsweise im Falle Eislers, Korngolds, Prokofjews oder Vaughan Williams) avancierte zum Qualitätsmerkmal und Gütesiegel einer künstlerisch wertvollen Lichtspielmusik.¹²

Im Rückblick erweisen sich die kompositorischen Bemühungen einer handwerklichen, Konsolidierung der Filmmusik auf dem Boden der ästhetisch autonomen Konzertmusik letztlich mehr hemmend als förderlich für die Entwicklung einer dem filmischen Medium adäquaten Musik, da schon das Nebeneinander und mehr noch die tonfilmspezifischen Übergänge und Mixturen von Sprache, Geräusch(effekten) und Musik auf der Tonspur den traditionellen Musikbegriff zunehmend in Frage stellen. Vor allem die Spezialisten in diesem Metier (seien es die Kinokapellmeister der Stummfilmzeit oder die ausschließlichen Tonfilmkomponisten) gingen zunehmend von anderen schaffensästhetischen Voraussetzungen aus. So entwickelte beispielsweise der renommierte deutsche Filmkomponist Werner Eisbrenner (1908-1981) das jeweilige Klangbild seiner Filmmusiken in Abhängigkeit von den übrigen akustischen Komponenten: „Das Geräusch- und Sprachmaterial hat man im Ohr, und. darauf muß man seine ganze Instrumentation aufbauen.“¹³

Erst seit den 70er Jahren beschritt die filmmusikalische Forschung (nicht zuletzt durch die Entwicklung der Musikethnologie und eine stärkere Einbeziehung soziologischer und rezeptionsästhetischer Denkansätze) allmählich den Weg einer interdisziplinär orientierten Wesensbestimmung der Filmmusik, d.h. in strikter Abgrenzung zur Opus-Musik hin zu ihrer Definition als primär funktional geprägte Musik mit allen hieraus erwachsenden methodisch-analytischen Konsequenzen. Dem war ein langwieriger und schwieriger Prozeß des Umdenkens vorausgegangen. Zwar hatte Heinrich Bessler schon 1925 in seinem Freiburger Habilitationsvortrag *Grundfragen des musikalischen Hörens* daran erinnert, daß die Hermetik der autonomen Opus-Musik eine besondere Spezies abendländischer Tonkunst darstellt, und auf Umgangs- und Gebrauchsmusik hingewiesen, die das gesellschaftliche und private Leben von der Wiege bis zur Bahre auf verschiedenste Weise begleitet.¹⁴ Dennoch schwingt bis zum heutigen Tage bei der generellen ästhetischen Einstufung jedweder funktionalen und mediumsgebundenen Musik vornehmlich in Deutschland eine diskrete Verachtung mit, der das verinnerlichte ästhetische Axiom zugrunde liegt, daß die „eigentliche“ Musik (nach E.T.A. Hoffmann) nur jene sei, „welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.“¹⁵

¹² Vgl. Horst Weber, Artikel Filmmusik, in: *Das Große Lexikon der Musik*, Freiburg 1980, S. 92-94.

¹³ *Musik und Film*, hrsg. von Walter Stock, Aachen 1978, S. 60.

¹⁴ Vgl. Heinrich Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, S. 29-53.

¹⁵ E.T.A. Hoffmann, zitiert nach Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 13.

So trifft man auch in neuerer Literatur immer wieder auf Aussagen, die belegen, daß die Entrümpelung unbrauchbarer Bewertungskategorien hinsichtlich funktional geprägter Musikformen noch nicht in voller Bestimmtheit durchgeführt worden ist.

II.

„Eigentlich schaffen wir keine Musik im herkömmlichen Sinne.“

(Leonhard Rosenman)

Was ist Filmmusik? Bemaltes Papier! Ein tönendes Tapetenmuster (Strawinsky), *musique d'ameublement* (Satie), eine gute Gelegenheit zum Geldverdienen zumal für seriöse Tonsetzer, deren kompositorische „Fähigkeiten mehr ausführende als kreative sind“. ¹⁶ In der Tat muß die Komposition für den Film über weite Strecken ihrer geschichtlichen Entwicklung als eine applikative Tätigkeit aufgefaßt werden, bei der es „im wesentlichen um Anpassung und Umformung des Gelernten und Erfahrenen im Hinblick auf ein gestelltes Ziel [geht]“. ¹⁷

Nach Ansicht Theodor W. Adornos ging in Wahrheit „kein ernsthafter Komponist aus anderen als materiellen Gründen zum Film“. ¹⁸ Hanns Eisler strich diesen Passus in seiner Ausgabe des Buches *Komposition für den Film* von 1949. Für ihn war die Filmarbeit politisch motiviert und somit (wie es einmal Aram Chatschaturjan für sich selbst formulierte) „ein wirksames Mittel, Gemeinschaft mit den Volksmassen zu finden“. ¹⁹

Ästhetisch autonom denkende Komponisten träumten zudem in Hollywood von *Opern ohne Gesang* (E.W. Korngold) oder in England von einer Vereinigung aller Künste mit dem Resultat eines filmischen Gesamtkunstwerkes unter dem Zepter der Musik (R. Vaughan Williams). ²⁰

Worauf gründet aber eine moderne Filmmusik, in der (dramaturgisch bedingt) oftmals auf die tradierten Formen und Konstruktionsprinzipien der abendländischen Tonkunst verzichtet wird? Filmspezifische Musik ist das Ergebnis eines kompositorischen Denkens, das nicht musikimmanent, sondern audio-visuell und mediumsadäquat ausgerichtet ist. Dieses Denken strebt nach einer im Wesenskern optisch und szenisch

¹⁶ Vgl. Constant Lambert: Vorwort. in: Kurt London, *Film Music*. London 1936, S. 8.

¹⁷ Géza Révész: *Talent und Genie - Grundzüge einer Begabungspsychologie*. Bern 1952, S. 22.

¹⁸ Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Leipzig 1977, S. 94.

¹⁹ Zitiert nach Friedbert Streller, *Aram Chatschaturjan*, Leipzig 1968, S. 132.

²⁰ R. Vaughan Williams, *Composing for the films*, in: *National Music and other Essays*, Oxford 1963, S. 162.

veranlaßten Musik, die zur Mitträgerin des filmszenischen Sinnes wird und somit zur Realisierung der filmischen Werkidee unverzichtbar beiträgt. Als technisch fixierte und reproduzierte funktional geprägte Musik erhält sie ihre wesentlichen geistigen, formbildenden und strukturbestimmenden Impulse nicht wie die autonome Tonkunst aus sich selbst heraus, sondern „von außen“, d.h. aus den inhaltlichen und formalen Anforderungen des Films, der sich (analog zur Musik) als Zeitkunst in seinen Strukturen sukzessive entfaltet. Ein solches rigoros filmbezogenes Musikdenken würde zumeist nicht jene Erwartungen erfüllen, die an einen (kommerziell) erfolgreichen Soundtrack gestellt werden. Wer beispielsweise die von Giuseppe Becce und Hans Erdmann aufgestellte Forderung nach einer untrennbar mit der jeweiligen Filmszene zusammenfließenden Musik zur Richtschnur seines filmkompositorischen Tuns machte, bekäme bestimmte Folgen prompt zu spüren.

Ehe er sich versähe, wäre er als dramaturgisch konsequent denkender Filmmusiker zumindest fallweise ausgeschlossen von der mittlerweile Usus gewordenen Zweitvermarktung einer Filmmusik als Schallplatte und CD. Denn was an musikalischen Strukturen stilistisch und strukturell kompromißlos im Hinblick auf ihre bedingungslose dramaturgische Eignung für inhaltlich und formal eigenwillige, rasant geschnittene und elliptisch montierte Filme geschrieben werden muß, ist (für sich genommen) zumeist fragmentarisch, amorph, heterogen; kurzum: abgelöst vom Bild und aus dem szenischen Kontext gerissen ästhetisch nicht oder nur sehr bedingt lebensfähig. Denn zahlreiche Merkmale, die als konsumtiv für die Definition des autonomen Werkes gelten können, wie z.B. Kohärenz der Form, Stimmigkeit, Konsequenz und Logik motivischer oder klanglicher Entwicklung und Ableitung, werden außer Kraft gesetzt. So sind in diesem Sinne kompromißlos gearbeitete Kompositionen im kommerziellen Film eher selten. Jerry Fielding (1922-1980), dessen Filmographie nur relativ wenige Schallplatteneinspielungen flankieren, ging mitunter (z.B. in Don Siegels FLUCHT VON ALCATRAZ, 1979) in diese Richtung - nicht ohne Widerspruch seiner Regisseure und Produzenten, die sich oftmals dort Melodien wünschten, wo ihnen Fielding „nur“ charakterisierende Motive, Rhythmen oder Klangflächen anbot.

Der praxisübliche Kompromiß à la Jerry Goldsmith oder Ennio Morricone besteht in der cleveren Mischung aus „schönen Stellen“ (d.h. harmonisch wohlklingenden und meist auch sangbaren melodischen Partien) und den dominierenden Bruchstücken einer *suspense & action music* mit genrebedingter Anhäufung von abstrusen Klangkombinationen, bruitistisch-perkussiven Effekten, wispernden Streichermysterien, knirschenden Dissonanzen, geräuschhaften Clustern, penetranten Ostinati und jähem Kontrasten hinsichtlich Struktur und Lautstärke.

III.

„Musik für einen Film zu schreiben ist ebensowenig eine Schande, ist ebensosehr Aufgabe, als es für Mozart keine Schande war, für ein Vorstadttheater die Musik zu einer Zauberposse zu schreiben, in der die Hauptsache die Dekoration und Maschinen waren [...].“
(Alfred Einstein)

Der spezialisierte Filmmusiker akzeptiert die Unterordnung seiner Tätigkeit unter die filmischen Belange nicht nur als sachlich notwendig, sondern wertet sie zugleich als Herausforderung zu kreativer und phantasievoller Arbeit. Von ähnlichen Grundsätzen lassen sich auch metier erfahrene Opernkomponisten leiten. Erst in der Akzeptanz theatralischer Rahmenbedingungen und unbedingten Einfühlung in die vom Libretto vorgegebenen szenischen Situationen kann es zu bühnenwirksamen musikalischen Lösungen kommen. Per analogiam steht im Mittelpunkt der kompositorischen Arbeit für den Film nicht das Schreiben eingängiger Melodien, sondern einer szenischen Musik, die die Wirkungsgesetze und -möglichkeiten ihres Mediums beachtet und nutzt. Folglich gilt als unerläßliche Bedingung jeder filmspezifischen Musik, daß ein authentischer filmmusikalischer Einfall ein audio-visueller sein müsse. Nur so gewinnt die Filmmusikkomposition eine eigene Qualität. Für viele angehende (vor allem akademisch geschulte) Medienkomponisten ist diese Einsicht in die Notwendigkeit, sich dem dramaturgischen Primat sowie den Formverläufen und Zeitvorgaben der einzelnen filmischen Sequenzen mit allen sich hieraus ergebenden stilistischen und strukturellen Folgerungen unterzuordnen, eine schwere Hürde auf dem Weg zu einer integralen filmmusikalischen Arbeit. Fordern doch bestimmte Modi einer filmspezifisch strukturierten Musik bei konsequenter Erfüllung vom Komponisten einen hohen Preis.

„Für einen Musiker, der mit Antonioni arbeiten will, gilt als erste Regel: Vergessen, daß er Musiker ist“,²¹ bemerkte pointiert Giovanni Fusco (1906-1968), der in den 50er und 60er Jahren für Michelangelo Antonionis *CHRONIK EINER LIEBE*, *KINDER UNSERER ZEIT*, *DIE DAME OHNE KAMELIEN*, *DIE FREUNDINNEN*, *DER SCHREI*, *DIE MIT DER LIEBE SPIELEN*, *LIEBE 1962* und *DIE ROTE WÜSTE* (zusammen mit Vittori Gelmetti) kammermusikalische Partituren von eigentümlichem ästhetischen Reiz schrieb, in denen er weder nach melodischer Eingängigkeit noch nach sinfonischem Atem und dramatischer Aufheizung strebte, sondern auf die charakteristischen Ausdruckswerte eines Soloinstrumentes (sei es ein Saxophon, eine Klarinette oder ein Klavier) vertraute und sie an (rezeptions-) psychologisch wichtigen Stellen der Filmhandlung einsetzte.

²¹ Zitiert nach Walter Stock. *Film und Musik - eine Dokumentation*, Aachen 1982, S. 161.

Eine solche Musik hat wenig gemein mit den kurrenten Main-Title-Paraphrasen oder den vielen mehr oder minder sinfonisch oder live-elektronisch konzipierten Filmsuiten (mit oder ohne Pop-Song-Einlagen), die das Gros der monatlich auf den Markt geworfenen Soundtrack-CDs bilden. Es wäre allerdings kurzschlüssig, filmspezifische Musik als bloßes strukturelles Gegenbild zur autonomen Konzertmusik im Sinne gestaltloser Klangflächen, verstreuter Einzeltöne oder aus ungleichartigsten Elementen zusammengewürfelter Fragmente pejorativ zu definieren.

Filmspezifische Musik bezeichnet keinen bestimmten Strukturtyp, sondern eine Musik, die als Teil der filmischen Werkidee entsteht. Der Komponist muß die speziellen Anforderungen der filmischen Fabel, Dramaturgie sowie die Besonderheiten des filmischen Mediums (Stichwort: Rezeptionssituation) produktiv umsetzen, um - ausgehend von der jeweiligen Geschichte, Erzählweise, vom Bildstil usw. - die adäquaten musikalischen Themen, Klänge, Rhythmen, Instrumentalfarben und sonstigen konstituierenden Stil- und Gattungskomponenten zu entwickeln. Hierbei kann es sich von der Gestalt her sowohl um ein (relativ) autonomes Musikstück (gleich welchen Stils), als auch um ein Klanggebilde handeln, das darauf angewiesen ist, durch das Hinzutreten von akustischen und optischen Zusatz-Werten in seinen fehlenden Sinn-Komponenten ergänzt zu werden. Diese Ergänzung vollzieht sich mit Hilfe der elektroakustischen Aufnahme- und Bearbeitungsverfahren oft in den Grenzbezirken von Klang und Geräusch. Elektronisch erzeugte musikalisierte Geräusche und geräuschhafte Klänge, also prä-musikalisches Material, das mehr physiologisch als ästhetisch wirksam wirkt, kann in seiner Intensität bis zum körperlich erlebbaren Schock gesteigert werden, um die in diesem Genre erforderliche Konditionierung des Zuschauers zu erreichen. Indem in diesen Formen der filmspezifischen Musik zurückgenommen wird, was in der Geschichte der europäischen Musik an Vergeistigung, Verfeinerung, an Entfernung aus dem Grob-Stofflichen erreicht worden ist, treten die biologisch-physiologischen Wirkungskomponenten wieder stärker in Erscheinung.

So kann die Entwicklung der filmspezifischen Musik als ein geschichtlicher Prozeß betrachtet werden, der von der anfänglichen Suche nach einem speziellen Stil der Filmmusik zu einer Methode geführt hat, die unter dem Gesichtspunkt einer fabel-, stoff-, sujet- und auf die optisch-stilistische Machart bezogenen Auswahl jedwedes akustische Ereignis als „Rohstoff“, als mögliche materiale Grundlage einer Filmmusik betrachtet und gegebenenfalls umformt und einsetzt.

Filmspezifische Musik dieser Art ist mit ihrer Bloßlegung des Klanges und mit ihrem scharf kalkulierten Spiel auf der Klaviatur der Assoziationen quasi angewandte Musikpsychologie. Bereits der deutlich abgehobene Einzelton (man denke an das tiefe Kontra-C zu Beginn der Strauss'sehen Tondichtung *Also sprach Zarathustra* und dessen Einsatz in Stanley Kubricks filmischer Utopie 2001 - ODYSSEE IM WELTRAUM) erzeugt als Willensimpuls eine Erwartung auf etwas, das kommen wird. Diese Erwartung, Neugier und

Spannung ist hierbei besonders groß, da der Einzelton als musikalisches Elementarereignis nach allen Seiten hin in seiner Wirkung und als Baustein einer bestimmten musikalischen Entwicklung völlig offen ist. Unter diesen speziellen ton- und musikdramaturgischen Aspekten mag John Carpenters Horrorfilm *THE FOG - NEBEL DES GRAUENS* (1979) als paradigmatisch eingeschätzt werden. Allerdings läßt sich nur in einer Analyse der Beziehungsqualität von Bild- und Tonebene axiologisch feststellen, ob die fehlende musikalische Kohärenz kompositorischem Unvermögen oder einem konsequenten filmdramaturgischen Denken geschuldet ist.

Eine Tendenz zur Verflachung des kompositorischen Handwerks besteht aber nur dort, wo keine schöpferische Einbeziehung bislang außermusikalischer akustischer Phänomene, sondern eine bloße Reduktion traditioneller musikalischer Satztypen und Formen erfolgt. Die polemisch geführten Debatten in den 20er Jahren über Wert und Unwert der Filmmusik eines Edmund Meisel²² oder über Erik Saties einzige Lichtspielmusik fußten allesamt auf einem inadäquaten musikimmanenten Denken.

IV.

„*Adieu Satie!*“ (Georges Auric)

Die Uraufführung des dadaistischen Balletts von Francis Picabia im Paris des Jahres 1924, für das René Clair einen rund 18minütigen kinematographischen Zwischenakt gedreht und Erik Satie (1866-1925) die Komposition *Cinéma* mit dem Untertitel *Entr'acte symphonique de Relache* geschrieben hatte, geriet zu einem Flop, und auch Satie wurde von der Kritik arg geschmäht. Selbst einige seiner Freunde wandten sich nach der Uraufführung vom Komponisten ab und sagten ihm (wie Georges Auric in einer Zeitungskritik): „*Adieu Satie!*“.

Worin bestand die ästhetische Provokation? Das frappierend Neue dieser Komposition war ihre geistige und strukturelle Konzeption, die seinerzeit völlig quer zum sonstigen europäischen Musikdenken lag. Stichwort: *musique d'ameublement*. Satie wollte mit seiner „Möbliermusik“ eine neue Form von Alltagsmusik schaffen, „die Teil der Geräusche der Umgebung ist, die sie einkalkuliert.“²³ Einige Jahre später forderte in Deutschland der Leiter der Ufa-Tonfilm-Versuchsabteilung Guido Bagier (1894-1968) - seines Zeichens Schüler und Biograph Max Regers sowie Komponist frühester deutscher Tonfilme - die Entstehung einer Gebrauchsmusik, die unter dem Gesichtspunkt der spezifischen Klangqualität des Tonfilms „das erste Gebot

²² Vgl. Wolfgang Thiel: Musik oder Meisel? in: *film-dienst*, 25, 1990, S. 18f.

²³ Zitiert nach Grete Wehmeyer: *Erik Satie*. Regensburg 1974, S. 227.

jeder guten Filmbegleitung berücksichtigt: Den Film nicht durch irgendwelche anspruchsvolle Untermalung zu behindern, sondern nur eine kaum merkliche Klangausfüllung seiner Stummheit zu geben.“²⁴

Für heutige Hörer, die mit den Klangresultaten von Aleatorik, Sonoristik und minimal music vertraut sind, mag es schwierig sein, sich in die Rezeptions- und Bewußtseinslage des damaligen Premierenpublikums zu versetzen. Immerhin fühlte sich sogar ein Musiker wie Georges Auric, der als Mitglied der „Group des Six“ beileibe nicht zum konservativen Lager gehörte, irritiert. Zwar strebte er in seinen Werken ebenfalls eine starke Vereinfachung der Faktur an. Aber bei Satie erreichte diese Reduktion der musikalischen Parameter (auch musikgeschichtlich gesehen) eine solche Stringenz und Qualität, daß es zu einer gänzlich neuartigen Organisation des musikalischen Materials kam.

Die Fachkritik beschuldigte ihn des Dilettantismus, da Satie (nicht nur in diesem Werk) entscheidende Merkmale des bisherigen musikalischen Zusammenhangs aufgab, die bis dahin in der europäischen Musik als unantastbare ästhetische Werte galten. Über Saties originellen Umgang mit schlichten Dreiklängen jenseits geläufiger Tonqualität, über seine baukastenartige oder treffender filmschnitt- respektive montageartige Formgebung, seine aufreizende Repetitions- und Ornamenttechnik, seine zumeist auf Skalenausschnitte reduzierte Melodik und strukturbestimmende Rhythmik ist bereits detailliert gearbeitet worden²⁵.

An welchen geistigen Koordinaten kann Wesen und Gestalt dieser statischen, oftmals auf einer Reihung eintaktiger Motive basierenden Musik festgemacht werden? Die These sei gewagt, daß Satie - ausgehend von seinen sogenannten neugotischen Klavierstücken, seiner direkten Berührung als Kabarett pianist mit den pointierten Kleinformen der Alltagsmusik und seinem Konzept einer *musique d'ameublement* -in der Cinéma-Komposition ein echtes tönendes Pendant zur Ästhetik des *Cinéma pur* schuf.

Dessen Regisseure strebten nach einer Befreiung des Lichtspiels von theatralischen und literarischen Konventionen. Noch am ehesten der exzentrischen Slapstick Comedy verpflichtet, ging es der Filmavantgarde um Assoziationen des Unvereinbaren, um dadaistische Nicht-Logik, um „eine visuelle Sinfonie aus rhythmisierten Bildern, die von dem Empfinden des Künstlers geordnet und auf die Leinwand geworfen werden [...]“²⁶

²⁴ In: *Melos* 1928, S. 166.

²⁵ Verwiesen sei auf Grete Wehmeyer: *Erik Satie*. S. 286-89. Dietrich Stern: *Musik und Film: Aneignung der Wirklichkeit*. Diss. Berlin 1980 sowie auf Rainer Fabich und Norbert J. Schneider: Cinema-Aspekte zu einer Filmmusikpartitur. in: *Melos*, 3/1986.

²⁶ Germaine Dulac, zitiert nach J. Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 1. Berlin 1981, S. 125-127.

Hans Richter brachte dies auf die griffige Formel: „Film ist Rhythmus“. Auch für René Clair war *Entr'acte* in erster Linie eine Rhythmus- und Bewegungsstudie, eine kinematographische Etüde, in deren 292 Einstellungen er neben vielen aufnahmetechnischen Tricks auch das Moment der filmischen Bewegung - beginnend mit dem in Zeitlupe gedrehten Trauerkondukt bis zum Umschlag der photographischen Bilder in graphische Muster - zu einem Extrempunkt führte. Nur an dieser Stelle greift die Musik den Bildern einmal direkt unter die Arme, und zwar in dem Sinne, daß sie gegen Ende der Sequenz aus ihrem mechanisch abgespulten Metrum ausbricht und in jenem Moment acceleriert, in dem von der Bildseite her eine Steigerung der Bewegung nicht mehr möglich ist. Zwar gibt es auch weitere assoziativ vermittelte Berührungspunkte zwischen Bild und Musik, wie z.B. das Walzer-Fragment für die „bärtige“ Ballerina oder das Chopinsche Trauermarsch-Zitat beim Kondukt. Das Spezifikum von Saties Konzeption liegt jedoch im Faktum einer Musik, die - im radikalen Gegenzug zum Gefühlsexhibitionismus des „wagnerisme“ - nicht in erster Linie auf das im Film Dargestellte illustrierend oder psychologisierend eingeht und reagiert, sondern die ontologische Beschaffenheit des Mediums selbst, das Phänomen der objektiven „versiegelten Zeit“ (A. Tarkowski) zur strukturkonstituierenden Komponente ihrer filmbezogenen Ästhetik macht. In diesem Sinne bemerkte Grete Wehmeyer zu Recht, daß Saties *Cinéma*-Musik. „die erste moderne Lösung des Problems Filmmusik darstellt.“²⁷

V.

Jeder Film sollte der fortgesetzte Versuch sein, „*Wege zu finden, das Bild mit der Musik zu kombinieren*“. (Peter Greenaway)

Audio-visuelle Innovation kann nur dort an die Stelle bloßer Applikation überkommener Formungsprinzipien und Aufführungsmittel treten, wo ein arbeitsteiliges Wechselverhältnis von Bild- und Musikaktion angestrebt wird. Filmspezifisches Komponieren bedeutet somit auch, musikalisch um so genauer auf bestimmte Details einer Filmszene einzugehen, je wichtiger diese für das Verständnis der Handlung oder intendierten Botschaft des Films sind. Dies meint keinesfalls ein punktuelles Komponieren auf isolierte Stichworte hin ohne Berücksichtigung des Gesamtzusammenhangs. Vielmehr muß die in jeder Sequenz beabsichtigte Aussage als gemeinsamer Bezugspunkt fungieren. Die allmähliche Herausbildung einer mediumsadäquaten Kompositions-technik befördert somit zum einen die filmmusikalische Emanzipation von theatralischen und konzertanten Vorbildern und zum anderen die kreative Verfügung über das jeweils ausgewählte Material mit Hilfe des „entwickeltesten(n) Stand(es) der gegenwärtigen Kompositionserfahrung.“²⁸

²⁷ Grete Wehmeyer: *Erik Satie*. S. 281.

²⁸ Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. S. 126.

Diese Aussage zielt indes nicht auf eine Dominanz komplexer Strukturen. Vielmehr sind eine pointierte Einfachheit, also nur so viel Noten wie (filmszenisch) notwendig, sowie die Möglichkeit augenblicklicher Präsenz und sofortiger Zurücknahme filmkompositorische Tugenden, die auf fast hundertjährigem Erfahrungswissen beruhen. Da in der Filmmusik allein die Wirkung des tatsächlich Erklingenden wichtig ist, spielt die Beschaffenheit ihrer Innenstruktur eine untergeordnete Rolle. Alles Wesentliche muß sich in Anbetracht der Suggestivkraft der filmischen Bilder gleichsam an der Oberfläche vollziehen.²⁹

Abgesehen von Takes, bei denen der musikalische Eigenwert dramaturgisch legitimiert im Mittelpunkt steht, ist nicht die Logik der musikalischen Gedanken, der motivischen Beziehungen und Harmonieverbindungen entscheidend, sondern die Prägnanz und assoziative Kraft der (punktuell) eingesetzten Klangelemente. Diese müssen eine Gestaltqualität besitzen, welche sinnfällig einen unverzichtbaren Beitrag zur Fabelerzählung bzw. Strukturierung des Films leistet. Dies meint weder die populäre Schlagermelodie an sich noch Originalität und Prägnanz unter rein musikalischem Aspekt, sondern ein präzises Auf-den-Punkt-Kommen im Sinne einer semantischen Eindeutigkeit, durch die - strukturell vermittelt - intendierter Sinn bezogen aufs optische Detail und auf die Gesamtaussage sinnlich erfahrbar wird. Wenn Michael Nyman (geb. 1944) in der Titelmusik zu Peter Greenaways Kurzfilm *INSIDE ROOMS - 26 BATHROOMS* (1985) mit einem sechstönigen, sich um den Ton *b* drehenden Motiv beginnt, so korrespondiert er auf seine Weise mit der Werkidee des Regisseurs, nämlich über die Gewohnheiten der Briten bei Nutzung und Ausgestaltung ihres Bades mit eigentümlich englischem Humor zu reflektieren. Ebenso wie Greenaway mit filmischen Mitteln umkreist Nyman mit seinem Grundmotiv *b-a-b-c-b-a* diesen Badezimmer-Report. Daß er hierbei mit den Tönen *b* und *a* beginnt (*B is for bathroom*), ist ein zusätzlicher musikalischer Insider-Spaß. Der Charakter des kreisenden melodischen Motivs teilt sich jedoch auch dem musikalischen Laien als eine insistierende Klanggestalt mit, die zwanghaft beim Thema bleibt, indem sie mittels Wiederholungen und Sequenzen gleichsam auf der Stelle tritt. Diese Klanggestalt umzingelt gleichsam den Zuschauer und zieht ihn in die Bilderwelt der 26 Badezimmer hinein.

Dennoch besteht - ungeachtet materialstilistischer Gemeinsamkeiten - ein entscheidender Unterschied zwischen dieser filmspezifischen Musik auf der einen und den verschiedenen Arten avantgardistischer Musik auf der anderen Seite. Trotz Negation des traditionellen Werkbegriffs begründet beispielsweise die aleatorische oder minimalistische Musik ihren ästhetischen Sinngehalt allein auf der Ebene der Tonbeziehungen; minimalistische Filmmusik à la Philipp Glass oder Michael Nyman verweist jedoch in ihren Parametern auf ein optisches Korrelat, mit dem sie in wechselseitiger Abhängigkeit steht. D.h. in einer filmspezifisch strukturierten Musik ergibt sich der konkrete Tonzusammenhang nicht immer und nicht primär aus innermusikalischen Gestaltungsgesetzen. So geht es beim Phänomen der filmspezifischen Musik um „nicht Geringeres als eine tiefgreifende Veränderung des Musikbegriffs: kein bloßer Stilwechsel der

²⁹ Ebda, S. 184.

musikalischen Formen und Techniken, sondern ein fundamentaler Wandel dessen, was Musik überhaupt ist und bedeutet oder als was sie aufgefaßt wird.“³⁰

Dieses Zitat - entnommen der Schrift *Die Idee der absoluten Musik* von Carl Dahlhaus - bezeichnet (in einen neuen Zusammenhang gestellt) die Selbstfindung der Filmmusik als Teil eines übergeordneten Kunstganzen.

(Aus: >Jeder nach seiner Fassung<. *Musikalische Neuansätze heute*. Eine Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg herausgegeben von Ulrike Liedtke unter Mitarbeit von Claudia Schurz, Saarbrücken 1997.)

Empfohlene Zitierweise

Wolfgang Thiel: Vergiß, daß du Musiker bist. Notate zum Problem einer filmspezifischen Musik. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 174-186, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p174-186>.

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.

³⁰ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 7.

MUSIC AND LYRICS

MITTEN INS HERZ – EIN SONG FÜR DICH

USA 2007

R/B: Marc Lawrence

K: Xavier Pérez Grobet

M: Adam Schlesinger

S: Susan E. Morse

V: Warner

UA: 9.2.2007 (Großbritannien), (BRD:) 8.3.2007

D: Hugh Grant (Alex Fletcher), Drew Barrymore (Sophie Fischer), Haley Bennett (Cora Corman), Kirsten Johnston (Rhonda), Brad Garrett (Chris Reilly), Campbell Scott (Sloan Cates)

104min, Farbe, FSK: ohne Altersbeschränkung

Die Musikindustrie hat mit den Jahren ihre Methoden, Musikstile und Bands maßgeschneidert in den Markt hinein zu produzieren, ja sogar Märkte künstlich zu produzieren, immer weiter verfeinert. Ebenso hat die Kritik an diesen Verfahren, Musikstile wie Moden in schnellem Wechsel aufeinander folgen zu lassen und dadurch Konsumbedürfnisse von Fans immer neu anzufachen, diese als „synthetisch“ verdammt - als stehe alledem ein „natürliches“ Prinzip gegenüber, nach dem sich neue Musikstile organisch aus den historischen und individuellen Erfahrungen von Musikern entwickelten. Es sind Gruppen wie *Milli Vanilli*¹, die in den 1980ern das im Grunde synthetisierende Stil-Nebeneinander von Musik, Tanz, Kleidung, Körperlichkeit ausgearbeitet haben. Auch die meisten Boygroups (wie die Formationen *Backstreet Boys* und *New Kids on the Block*) wurden unter gezielt kommerziellen Gesichtspunkten von Plattenfirmen oder Produzenten im Rahmen eines Casting zusammengestellt; jedes einzelne Boygroup-Mitglied musste nicht nur singen und tanzen können, sondern repräsentierte zudem sowohl optisch wie hinsichtlich Charakter und Image einen bestimmten Männertyp². Auch das von George Michael und Andrew Ridgeley von 1982 bis 1986 gebildete Pop-Duo *Wham!*, ist ein solch synthetisches Gebilde, das seinerzeit hohe Popularität genoss und das in MUSIC AND LYRICS erkennbar die Vorlage für die Musikgruppe „Pop!“ bildet, der der Held der Geschichte einst angehörte.

MUSIC AND LYRICS spielt in der Welt der synthetischen Popkultur, und der Film ist eine Satire. Gerade darum aber wird der Widerspruch, der der Kritik der rundherum inszenierten und künstlich hergestellten Popkultur zugrunde liegt, so deutlich ausgestellt: Da ist auf der einen Seite ein als „natürlich“ apostrophiertes Ausdrucksvermögen junger Musiker, die ihre inneren Stimmungen, ihre Obsessionen und Anrührungen zu

¹ Milli Vanilli war ein von Frank Farian produziertes Discopop-Duo, bestehend aus Fab Morvan und Rob Pilatus, die die Aufgabe hatten, die von anderen Musikern im Studio eingespielten Songs bei Auftritten und in Videos tänzerisch zu begleiten. Als Farian die rein performative Karaoke-Rolle des Duos öffentlich bekannt machte, entfachte die Nachricht einen regelrechten Skandal.

² Vgl. den kurzen Überblick in dem Artikel „Boygroup“, in: *Wikipedia*, 8.9.2008, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Boygroup>.

authentisch-musikalischem Ausdruck bringen können; ihnen steht eine berechnende, zutiefst zynische, ausbeuterisch bestimmte Musik-Industrie entgegen, die eine kalkulierte, nicht auf Erfahrungen basierte oder durch diese angeregte Kunstmusik mit gewaltigem Werbeaufwand in den Markt zu drücken sucht. Das ist zugleich ein Konflikt zwischen den Musikern, die keinerlei Marktmacht (und meistens auch kein Geld) haben, und der Musikindustrie, die über alle technischen Produktionsmittel, gewaltige Werbeetats und die Logistik für die Durchführung von Konzerten und Tourneen verfügt. David gegen Goliath, Künstler gegen Kulturindustrie, authentischer Ausdruck gegen synthetisch-verlogene Produkte. Dieser Widerspruch bringt eine dramatische Spannung in den konstitutionellen Bedingungen der erzählten Welt zustande, die weit über persönliche Interessen hinausgeht, ja sogar als Fundamentalkritik an der Musikindustrie gelesen werden kann.

MUSIC AND LYRICS spielt den Konflikt durch, personalisiert ihn und nutzt ihn als Grundlage einer romantischen Komödie. Die Story in aller Kürze: Alex Fletcher (gespielt von Hugh Grant) war in den 1980er Jahren mit seiner Musikgruppe „Pop!“ weltberühmt. Nach der Auflösung der Gruppe versuchte Alex sich mit einer Solo-Gesangskarriere, die jedoch scheiterte. Er hält sich mit kleineren Auftritten mit den alten Songs in Vergnügungsparks, bei Ehemaligentreffen oder in Gameshows über Wasser. Als das Teenie-Idol Cora Corman (gespielt von Haley Bennett) ihn bittet, einen Song mit dem Titel „Way back into love“ für sie zu schreiben, hofft Alex auf ein Comeback. Alex versteht sich lediglich auf das Komponieren, ist auf einen Texter angewiesen. Eine zufällige und glückliche Wendung öffnet die Liebesgeschichte, das eigentliche Zentrum der Erzählung: Die Gärtnerin Sophie Fischer (Drew Barrymore) stimmt beim Blumengießen selbstgedichtete Zeilen vor sich hin - doch als Alex sie bittet, mit ihm an dem Song für Cora Corman zu arbeiten, ist sie von dieser Idee wenig begeistert, lässt sich aber schließlich doch überreden. Bei der Arbeit lernen sie sich näher kennen, verlieben sich ineinander; als wolle sie die zunehmende Nähe der Figuren signalisieren, wird die Kameradistanz zu den beiden Akteuren immer kürzer. Als Cora am Ende dieser Phase von dem Lied begeistert ist, feiern Alex und Sophie ihren Erfolg, verbringen die Nacht zusammen. Die Proben sind aber enttäuschend. Cora hat das ehemals melodische Liebeslied - zu ihrem eigenen Image passend - mit indisch-spirituellen Klängen und derben Rhythmen unterlegen lassen. Die beiden Liebenden geraten in Streit, entzweien sich gar - Sophie äußert heftiges Missfallen, Alex hingegen bangt um sein Comeback und bestärkt Cora darum in ihrem Vorhaben. Am Tag der Uraufführung des Liedes lässt sich Sophie doch noch überreden, das Konzert zu besuchen. Alex, der weiß, dass Sophie anwesend ist, singt ein für sie komponiertes Lied, in dem er beschreibt, wie sie ihn von der Vergangenheit befreit hat, und bittet sie, ihn jetzt nicht aufzugeben. Als schließlich Alex und Cora „Way Back into Love“ in der ursprünglichen Lovesong-Version singen, steht der Versöhnung der Liebenden nichts mehr im Wege.

Romantische Komödie - der Film enthält vieles, was rührt und für die Figuren einnimmt. Zwei Verlierer-Typen, von ihrer Vergangenheit gefangen und blockiert. Da ist Alex, ein in die Jahre gekommener Sänger, der in den alten Zeiten hängen geblieben ist. Bei seinen Auftritten singt er ausschließlich die alten Lieder;

selbst die Tanzschritte von damals behält er bei, zeigt er den „Pop!“-Hüftschwung, der von einem Mann seines Alters getanzt ausgesprochen albern wirkt (und der dem Tänzer zudem erhebliche Schmerzen verursacht). Und da ist Sophie, ohne Ausbildung, mit manchen Problemen einer rationalen Alltagsorientierung. Sie ist nur zufällig an den Job als „Pflanzenpflegerin“ gekommen, gießt sogar die Plastikpalme mit Wasser. Sie hatte ein Verhältnis mit einem ihrer Professoren, das jäh endete, als er einen Roman über sie schrieb, in dem er sie bloßstellte. Als sie zufällig mit ihrem ehemaligen Liebhaber zusammentrifft, ist sie unfähig, mit ihm zu sprechen; Alex stellt ihn an ihrer Stelle zur Rede. Die beiden helfen sich gegenseitig. Alex hilft Sophie über die vergangene Liebschaft hinweg, assistiert ihr sogar dabei, eine tiefe Schreibblockade aufzuheben. Dafür kann sich Alex endlich mit Sophies Hilfe - die ihn anfangs nicht erkennt und sich über das vergangene Outfit der Gruppe Pop! Lustig macht - aus seiner Vergangenheit lösen und die Rolle als ein sich selbst zitierender ehemaliger Pop-Star aufgeben.

Auch die Handlungsführung unterstreicht die romantischen Einfärbungen der Geschichte. Das Paar findet sich, die Beteiligten kommen einander näher, die Beziehung kulminiert in sexueller Annäherung. Dann kommt es zum Bruch, weil der eine glaubt, der andere habe ihn hintergangen. Es bedarf der Helferfigur, um diesen Gang der Geschehnisse überhaupt beginnen zu lassen. Alex hat der Pflanzenpflegerin angeboten, für ihn Texte zu schreiben - sie flüchtet, lehnt ab. Es ist die Schwester Sophies, ein Fan Alex', die sie dazu überredet, zu einem Konzert Alex' mitzukommen; dort versucht sie, ein Photo von sich und Alex zu ergattern, doch Alex ist nur um Sophie bemüht, die spontan wieder einige Zeilen dichtet; erst als Alex ihr am nächsten Tag eine Vertonung der wenigen Reime vorsingt, ist der Damm gebrochen, Sophie wird für Alex schreiben. Und am Ende, als der Bruch schon beschlossen scheint, ist es die Selbstironie des Liedes, das Alex für Sophie singt, das sie zur Rückkehr bewegt - ein öffentliches Liebesbekenntnis und eine öffentliche Verabschiedung von der Pop!-Imago, der Alex immer noch verpflichtet war, zugleich. Happy-End mit Verzögerung (also intensiviert)..

Der Film ist aber auch eine Satire auf die Musikindustrie resp. auf die extremen Inszenierungen, die das Besondere jeweiliger Gruppen unterstreichen sollen. Der Film ruft den Habitus mancher Gruppen (wie der 1980er Wham, A-ha und Spandau Ballet) in einem stilechten Videoclip wieder auf, der eigens für den Film mit Hugh Grant inszeniert wurde. In dem Video zu "Pop Goes My Heart" agiert der Nichttänzer Grant angestrengt zappelnd vor einem Schachbrettmuster; die Musik ist banal und durchsichtig, ebenso schlecht gesungen wie getanzt. Eine ganze Reihe von Details stellen Bezüge zur Popkultur her. Die Figur der Cora etwa ist deutlich an Image, Verhalten und Inszenierung von Popsternen wie Shakira, Christina Aguilera und Britney Spears orientiert, die Beziehung von Alex und Sophie an Komponisten-Texter-Duos wie George und Ira Gershwin oder Elton John und Bernie Taupin abgelauscht.

So artifiziell die meisten Akteure sind und handeln, so sehr dient die Figur der Sophie als „Erdung“ des ganzen Ensembles. Sie ist diejenige, die zwar ein wenig desorganisiert ist, die aber eine ebenso naive wie

natürliche Realitätsbindung hat. Der Film greift immer wieder auf ihre Figur zurück, um die eigene Position zu klären, etwa wenn die Show Coras, die an MTV-Inszenierungen erinnert, mit mehreren *reaction shots* auf Sophies entsetztes Gesicht auf große Distanz gebracht wird. Die Figur der Sophie macht immer wieder die Künstlichkeit und Kitschhaftigkeit der Pop-Inszenierung der 1980er und 1990er spürbar - sie hat keine Erfolgsinteressen, darum kann sie als Stellvertreterin des „fremden Blicks“ auftreten. Weil sie nicht verstrickt ist, kann sie das Ausmaß der Entfremdung, das die Stilistik der Pop-Welt anzeigt, ausloten und im Film in ihren eigenen Reaktionen indizieren.

Paradoxerweise wurde der Widerspruch zwischen der Künstlichkeit der Pop-Inszenierung und der Authentie natürlichen musikalischen Ausdrucks, der eingangs skizziert wurde und der eine Tiefenstruktur von MUSIC AND LYRICS ausmacht, durch den Film selbst wiederholt - der Soundtrack des Films wurde in den USA zu einem Nummer-eins-Hit.

Anmerkungen:

[1] Milli Vanilli war ein von Frank Farian produziertes Discopop-Duo, bestehend aus Fab Morvan und Rob Pilatus, die die Aufgabe hatten, die von anderen Musikern im Studio eingespielten Songs bei Auftritten und in Videos tänzerisch zu begleiten. Als Farian die rein performative Karaoke-Rolle des Duos öffentlich bekannt machte, entfachte die Nachricht einen regelrechten Skandal.

[2] Vgl. den kurzen Überblick in dem Artikel „Boygroup“, in: *Wikipedia*, 8.4.2010, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Boygroup>.

(Caroline Amann)

Kritiken

Berliner Morgenpost, 8.3.2007 (Josef Engels). - Berliner Zeitung, 28.2.2007 (Mathias Raabe). - Berliner Zeitung, 8.3.2007 (Daniela Zinser). - Deutschlandradio.De, 5.3.2007 (Jörg Taszman; nur online). - Frankfurter Rundschau, 8.3.2007 (Daniel Kothenschulte). - Hamburger Morgenpost, 8.3.2007 (Marco Schmidt). - Hamburger Morgenpost, 8.3.2007, p. 5 (Georg von Grote im Gespräch mit Hugh Grant). - Kölner Stadtanzeiger, 8.3.2007 (Milan Pavlovic). - Kölner Stadtanzeiger, 8.3.2007 (Uwe Mies im Gespräch mit Hugh Grant). - Neue Zürcher Zeitung, 9.3.2007 (Susanne Ostwald). - Der Standard, 7.3.2007 (Isabelle Reicher). - Stern, 8.3.2007 (Birgit Roschy). - Stuttgarter Nachrichten, 8.3.2007 (Bernd Haasis). - Stuttgarter Zeitung, 8.3.2007 (Ulrich Kriest). - Der Tagesspiegel, 28.2.2007 (Andreas Conrad). - Der Tagesspiegel, 8.3.2007 (Sarah Hoffmann). - Der Tagesspiegel, 8.3.2007 (Martin Schwickert im Gespräch mit Hugh Grant). - TAZ, 10.3.2007 (Dietmar Kammerer).

Überblick über die US-Kritiken: URL: <http://www.metacritic.com/film/titles/musicandlyrics>. - URL: http://uk.rottentomatoes.com/m/music_and_lyrics/.

Svenska Dagbladet, 16.3.2007 (Jeanette Gentele). - The Washington Post 130,71, 14.2.2007, pp. C1, C4. -

The Independent Arts & Books Review, 9.2.2007, pp. 6-7 (Anthony Quinn). - Passe-Partout 13, 28.3.2007, p. 40. - Keskispas 7, 30.3.2007, p. 26.

Soundtrack

Music and Lyrics. - Atlantic (Warner) 2007. ASIN: B000MV8U1S.

Empfohlene Zitierweise

Caroline Amann: MUSIC AND LYRICS / MITTEN INS HERZ – EIN SONG FÜR DICH (USA 2007). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 187-191, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p187-191>.

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.

FULL METAL VILLAGE

BRD 2006

R/B/S: Cho Sung-Hyung

K: Marcus Winterbauer

M: Peyman Yazdanian

P: Helge Albers, Roshanak Behesht Nedjad, Konstantin Kröning, für: Flying Moon Filmproduktion, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Arte

Protagonisten: Uwe Trede; Lore Trede; Klaus H. Plähn; Irma Schaack; Eva Waldow; Ann-Kathrin Schaack; Malena Schaack; Norbert Venohr; Birte Venohr; Henning Halver

UA: 2.11.2006 (Nordische Filmtage, Lübeck), 19.4.2007 (Kinostart)

V: Flying Moon, Zorro Film

Auszeichnungen: Preis der Deutschen Arthaus-Kinos; Hessischer Filmpreis; Schleswig-Holstein-Filmpreis; Max-Ophüls-Festival
90min, 35mm, 1:1,85, Farbe

Im schleswig-holsteinischen Dorf Wacken treffen einmal im Jahr für drei Tage mehr als 40.000 Heavy Metal Fans auf weniger als 1.800 Anwohner. Anlass ist das 1990 gegründete Wacken Open Air Festival (W:O:A), nach eigenem Bekunden das größte Metal-Open-Air-Festival der Welt. Dabei müssen kulturelle Differenzen und Konflikte zwischen Dorfbewohnern und Festivalbesuchern vorprogrammiert sein. Diesen Gedanken verfolgte anfangs auch die 1966 geborene koreanische Regisseurin von FULL METAL VILLAGE, Sung-Hyung Cho. Sie beschloss „aus Mangel an Alternativen“ (Cho), einen Dokumentarfilm zu drehen, der den Aufprall beider Welten darstellen sollte. Doch im weiteren Verlauf der Produktion änderte Cho ihr Konzept und es entstand ein Film, der es vermied, die Kontraste zu überspitzen, sondern der sich vielmehr auf die Dokumentation des Lebens der Dorfbewohner konzentriert – die das Festival fast ausnahmslos nicht als Einbruch einer fremden Subkultur wahrgenommen, sondern sich glänzend in die Durchführung und Realität des Festivals integriert haben.

Dementsprechend ist das Erstlingswerk zeitlich eingeteilt. Nach 30 Minuten Laufzeit ist erstmals durch die Anlieferung der Toiletten zu erahnen, dass ein großes Festival bevorsteht. Musikalisch erklingen die ersten Heavy-Metal-Gitarrenriffs erst nach 45 Minuten, als das Wackener Ortseingangsschild abgebaut und durch das neue, für die Festivalzeit geltende Schild „Full Metal Village“ (Untertitel: „So macht Landwirtschaft Spaß“) ersetzt wird. Der Dokumentation des W:O:A's ist nur knapp ein Fünftel der 94 Minuten Filmlänge zugewendet. Die restliche Zeit widmet Cho den Dorfbewohnern, den Protagonisten des Films, der mit dem Ende des Festivals beginnt: Man sieht in einem langen Kameranäherung Campingflächen voller Müll, die die Festivalbesucher hinterlassen haben. Blande: ein Getreidefeld, durch das der Wind bläst, danach der Titel. Das Bild der sich im Wind bewegenden Kornfelder erinnert unweigerlich an die Menschenmassen, die sich noch vor kurzer Zeit im Takt der Musik hin und her bewegten.

Nach dem Titel folgen mehrere auffällig lange Einstellungen (bis zu 15sec), die das Dorf aus dem fahrenden Auto zeigen und in denen die Protagonisten zum ersten Mal in Erscheinung treten. Die Ruhe der Bilder signalisiert eine Gemütlichkeit und Ländlichkeit, die den geruhsamen Alltag dörflichen Lebens widerzuspiegeln scheint. Tatsächlich spielen die Ereignisse nicht in einer Stadt, mit der Geschwindigkeit, Hektik und Vielfalt der Eindrücke assoziiert ist, sondern in einer dörflich-ruralen Umgebung, die sich so gar nicht mit der Musik, um die es ja gehen wird, zusammenfügen lässt. Die Eingangssequenz ist musikalisch unterlegt mit einer eigens für den Film arrangierten Komposition aus Violine, Klarinette und digitaler Harfe, die - nach Cho - „wie Katzenschritt[e]“ wirken soll, „leicht, aber elegant“. Die Musik gehört weder dem Heavy-Metal zu noch ist sie als deutsche Volksmusik erkennbar. Sie steht für keinen der beiden Pole „Stadt“ und „Dorf“ (lässt sich vielleicht sogar als musikalische Repräsentation des Blicks einer Fremden lesen und damit als eine der Markierungen, die Cho im Film hinterlassen hat).

Das Hauptaugenmerk des Films liegt, wie bereits bemerkt, nicht auf dem Geschehen des Festivals, sondern zentriert fünf bzw. sechs Einheimische. Sie werden bei ihren Tätigkeiten dokumentiert; Interviews unterbrechen immer wieder die Beobachtung, wobei Cho und ihr Team den Standpunkt eines integrierten, teilnehmenden Beobachters einnehmen. Die Filmcrew sucht sich nicht zu verbergen (wie es Regisseure des Direct Cinema oft angestrebt haben), sondern tritt offen als Partner und Gegenüber der Porträtierten auf. Die Regisseurin wird von den Protagonisten direkt angesprochen, kurioserweise sogar zum Vorlesen von Milchproduktionstestwerten aufgefordert. Insbesondere Cho, die die Gespräche führt, ist in die Interaktion mit den Figuren einbezogen, so dass eine gewisse Nähe zu den Personen entsteht, die Gespräche von erstaunlicher Intimität ermöglicht.

Je weiter der Film fortschreitet, je näher der Zuschauer die Beteiligten kennen lernt, desto mehr wird deutlich, dass die Einheimischen - von wenigen Ausnahmen abgesehen - problemlos mit dem Festival, das sich so gar nicht in die Alltäglichkeit des Dorfes einzufügen scheint, umgehen. Dies mag daran liegen, dass die Gründer des Open-Airs aus dem Dorf selbst stammen. Das mag auch damit zusammenhängen, dass „Wacken“ erst im Lauf der Jahre zu einem Kern-Event der Metal-Szene wurde und dass das erste Festival mit seinen 800 Besucher noch nicht Ausmaße erahnen ließen, die das Dorf heute für einige Tage zu einem „Anders-Ort“ macht. Heute vermietet der Biogas-Bauer Trede die umliegenden Felder an die Anreisenden zum Zelten; und aus dem Dorf und seiner Umgebung kommen Jahr für Jahr freiwillige Helfer, die als Ordner während des Festivals arbeiten. Und allen ist klar, dass die Besucher des Festivals für die dörfliche Ökonomie einen gewichtigen Faktor darstellen.

Einzig die ältere Irma Schaak weiß nicht mit dem sich wiederholenden Spektakel umzugehen. Die streng gläubige Christin verbindet mit den schwarz angezogenen, langhaarigen Metallern die Vorstellung von Teufelsanbetung und blutigen Tierritualen. Mit ihrem kurzen Porträt endet die lange Initialsequenz des Films, die den Alltag in Wacken zeigt – man sieht sie, kniend und betend vor ihrem Bett, als sollte noch einmal

aufgerufen werden, welche Urteile und welche Abwehr mit der Metal-Szene verbunden sind. Ganz offensichtlich ist die kurze Schaak-Episode als Transitions- oder Ankündigungs-Element gesetzt, verstärkt durch ein Bild der sich durch die Wolken verdunkelnden Sonne. Beides deutet auf die Ankunft von etwas Bedrohlichem hin, beides suggeriert, dass etwas Negatives passieren wird. Noch einmal wird – allerdings höchst ironisch - auf die dem Film eigentlich äußerliche Kontrastierung zwischen den Kräften „Gott“ (repräsentiert durch die Gläubigkeit Schaaks) und „Teufel“ (die Heavy-Metal-Fans) abgehoben.

Der scharfe Kontrast der nun folgenden Festival-Sequenz zu der ruhigen Eingangsphase des Films wird auch formal herausgearbeitet. In rascher Schnittfolge zeigt der Film den Weg nach Wacken – mit Auto, Bahn, Bus oder Fahrrad. Die schnell wechselnden Bilder, die unruhige Kameraführung und die schnellen Zooms sind mit *Breaking the Law* von Judas Priest unterlegt, die ironische Ankündigung der Metal-Fans aufgreifend und auch musikalisch unterstreichend. In Wacken wird sich alles ändern, Fremde werden kommen, sie werden die Ruhe und Ländlichkeit des dörflichen Alltags radikal unterwandern, Lärm und Hektik werden einkehren – und möglicherweise das Außergesetzliche, das Außersoziale, das Unkontrollierbare, die Musik deutet darauf hin. Eine direkte Gegenüberstellung der beiden so unvereinbar scheinenden Welten folgt wenig später. Zunächst wird eine Amateurband gezeigt, die einen Heavy-Metal-Song spielt. Ein paar Zuhörer schütteln rhythmisch ihren Kopf dazu; dann aber, in der nächsten Szene, tritt das Blasorchester von Wacken auf, das auf dem Festivalgelände unter anderem den *Odenwald Walzer* spielt. Hier stehen etwa 100 Besucher des Open-Airs, schütteln auch zur Blasmusik die Köpfe, wie sie es zum Metal vorher auch getan haben. Man kann einige Dorfbewohner in der Menge erkennen; am Ende stimmen sie wie die Metal-Fans in das Lied der Blaskapelle ein. Die kleine Szene irritiert und ist aufschlussreich gleichzeitig. Sie zeigt, dass sich die Einwohner in das Festival integriert haben und auch den Weg auf das Gelände nicht scheuen. Sie zeigt, dass Elemente der dörflichen Populärmusik mit der Blasmusik zu einem integralen und unverzichtbaren Teil des Festivalgeschehens geworden sind. Sie zeigt, dass die Fans in mehreren musikalischen Subkulturen gleichermaßen zu Hause sind. Und selbst wenn man den Auftritt der Blaskapelle für einen ironischen und selbstreflexiven Teil der Wacken-Inszenierung („Heavy Metal auf dem Lande“) hält: Die in der Überleitung angespielte Unvereinbarkeit von Blasmusik und Heavy Metal als zweier Formen populärer Musik ist hier ausgesetzt.

Die Festivalsequenz ist nur 20 Minuten lang. Die Dorfbewohner werden in dieser Zeit kaum gezeigt. Vorrangig ist Heavy-Metal-Musik zu hören. Die eigentliche Filmmusik (Violine, Klarinette und digitale Harfe) setzt nun wieder mit dem, dem Zuschauer aus der Initialphase des Films bereits bekannten Schwenk über die mit Müll bedeckten Felder ein. Diese Musik repräsentiert zwar auch hier einen „fremden Blick“, nimmt aber vor allem kommentativen Status ein, zeigt so mit aller Deutlichkeit, dass die dörfliche Ruhe wieder eingetreten ist und das Leben in seiner Alltäglichkeit weitergeht (bis zum nächsten Jahr, möchte man anfügen).

Zu erwähnen bleibt, dass Sung-Hyung FULL METAL VILLAGE den Untertitel EIN HEIMATFILM gegeben hat – eine Provokation, ein ironischer Kommentar, eine Feststellung gleichzeitig. Cho hat den Untertitel sogar mit moralischen Implikationen zusammengebracht. Das Zusammenspiel von Blasmusik und ländlichen Bildern bei den Rezipienten rufe ein „schwieriges Heimatgefühl“ (Cho) auf; mit der Etikettierung „Heimatfilm“ appelliere sie generell an die Deutschen, dass man es lernen müsse, sich mit seiner Heimat in jeder Hinsicht zu identifizieren und sie auch zu akzeptieren; erst dann hätten Ausländer eine Möglichkeit, dieses ebenfalls zu tun. Ob FULL METAL VILLAGE wegen dieses offenbar intendierten Aufrufs zur Toleranz den Max-Ophüls-Preis bekommen hat, bleibt offen; die Jury begründete ihrer Entscheidung allerdings damit, dass das Werk ein „unterhaltsame[r] Dokumentarfilm [sei], der ein faszinierendes Bild deutscher Identität“ zeige, so auch darauf hindeutend, dass die Ausschließlichkeiten der sich auch musikalisch artikulierenden Lebenswelten und Subkulturen, wie wir sie aus den Medien, insbesondere amerikanischen Filmen kennen, in Deutschland gar nicht zutreffen, sondern massive Vernetzungen zwischen den Musikkulturen und den ihnen assoziierten sozialen Milieus zum Vorschein treten, über die eigens nachgedacht werden sollte.

(Anja Schlicht / Caroline Amann)

Homepage:

Artikel, Interview, Unterrichtshinweise: <http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf0704/>.

Kritik: <http://www.wortgestoeber.de/wg-besprochen/000914.php>.

Interview: <http://www.wortgestoeber.de/wg-magazin/000915.php>.

Rezensionen:

Berliner Zeitung, 19.4.2007. - epd Film, 4, 2007. - F.A.Z., 19.04.2007, p. 38 (Interview). - Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 15.4.2007, p. 26. - Hamburger Abendblatt, 17.3.2007. - Hamburger Abendblatt, 19.4.2007 (Interview und Kritik). - Der Standard, 6.11.2007. - Stern, 24.4.2007. - Stuttgarter Nachrichten, 19.4.2007. - Süddeutsche Zeitung, 18.4.2007. - Tagesspiegel, 22.1.2007. - Tagesspiegel, 19.4.2007. - TAZ, 17.4.2007 (Interview.). - TAZ, 19.4.2007. - Die Welt, 19.4.2007 (Kritik und Artikel Chos).

Empfohlene Zitierweise

Anja Schlicht, Caroline Amann: FULL METAL VILLAGE (BRD 2006). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 192-195, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p192-195>.

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.

Halletz, Erwin (1923-2008)

Pseudonym: René Roulette

Erwin Halletz, Sänger, Orchesterleiter, Schlager- und Film-Komponist, wurde am 12.7.1923 in Wien geboren, wo er am 27.10.2008 auch starb. Schon im sechsten Lebensjahr bekam er Violinunterricht, mit zwölf stand er bereits auf der Bühne. Aus ärmlichen Verhältnissen stammend, besuchte er ab 1937 die Wiener Musikakademie, wo er u.a. bei Leopold Wlach das Fach Klarinette studierte; seinen Lebensunterhalt verdiente er sich in dieser Zeit als Barpianist. Drei Jahre Militärdienst verbrachte er in einem Musikkorps und spielte bei Peter Kreuder sowie im großen Tanzorchester unter Kurt Graunke, das bis kurz vor Kriegsende als Unterhaltungsensemble der Wehrmacht tätig war. Im April 1945 wurde Halletz von der sowjetischen Kommandantur in ein Orchester zur musikalischen Truppenbetreuung verpflichtet, 1946 wurde er Erster Geiger im Wiener Tanzorchester (WTO) von Horst Winter, für das er auch als Arrangeur arbeitete und seine ersten Kompositionen verfasste. Daneben war er auch als Saxophonist und Sänger tätig. Ab 1950 übernahm er selbst die Leitung des Wiener Tanzorchesters (bis zu dessen Auflösung 1953), mit dem er ausgedehnte Auslands-Tourneen unternahm und für *Elite Spezial* eine ganze Reihe von Schallplatten aufnahm. 1961 ging Halletz für ein Gastspiel nach Monaco. Dort wurde er Arrangeur und Dirigent des *Monte Carlo Light Symphony Orchestra*. Diese Verpflichtung blieb über 41 Jahre bis 2002 bestehen, als Halletz das aktive Berufsleben beendete und nach Wien zurückkehrte. Ab 1979 war Halletz zudem als Musikchef beim Eistheater Berlin unter Vertrag und schrieb auch die Arrangements für das Eistheater-Orchester.

Halletz beschrieb sich selbst als Allround-Musikanten, der in fast allen Bereichen des Berufs gearbeitet habe (in einem Booklet zu der CD *Deutsche Filmkomponisten*. 8). Zunächst ganz in der Alltagsarbeit des Wiener Tanzorchesters befangen, wurde schnell deutlich, dass Halletz eine ausgesprochene Begabung zur Erfindung populärer Schlagermusiken hatte. Er arbeitete mit unzähligen Größen der Film- und Musikbranche wie Horst Winter, Peter Alexander, Udo Jürgens, Zarah Leander, Marika Röck, Johannes Heesters, Ted Herold, Trude Herr oder Connie Francis, aber auch Louis Armstrong zusammen. Titel wie „Kleiner Bär mit großen Ohren“, „Ananas aus Caracas“, „Weil ich so sexy bin“ oder „Uncle Satchmo's Lullaby“ gehörten zu seinen Erfolgstiteln; die von Gus Backus intonierte „Sauerkrautpolka“ ist der vielleicht größte Schlagererfolg Halletz' (Text der ersten Strophe: Ich esse gerne Sauerkraut und tanze gerne Polka, / und meine Braut heißt Edeltraut, die denkt genau wie ich. / Sie kocht am besten Sauerkraut und tanzt am besten Polka, / deshalb ist auch die Edeltraut die beste Braut für mich.).

Die erste Filmmusik komponierte Halletz 1953 für den Film EIN TOLLES FRÜCHTCHEN. Er blieb der Filmmusik bis in die Spätphase seines Arbeitens treu. Dazu gesellen sich wenige, aber oft sehr interessante Kompositionen für Fernsehproduktionen. Außerdem hat er manchmal für Synchronisationen Filme mit neuen Musiken ausgestattet (etwa den russischen Film ANNA KARENINA, 1967, Aleksandr Zarkhi). Halletz' Arbeit für den Film steht zum Teil der Beliebigkeit und Unspezifik der Schlagermusik nahe. Gerade die Arbeiten, die er in zahlreichen Kooperationen mit den Regisseuren Rolf Olson und (seltener mit) Werner Jacobs vorgelegt hat, die in den 1960ern häufiger den Genres des Abschreibungsfilmes oder des Sexfilms zugehörten, zeichnen sich durch die Serialität der Musik und die Stereotypen der Formen aus. Es handelt sich um Filme wie LIANE, DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD (1956), DAS RASTHAUS DER GRAUSAMEN PUPPEN (1967), MÄDCHEN BEIM FRAUENARZT (1970), DIE KOMPANIE DER KNALLKÖPFE (1971) oder SHOCKING ASIA – SÜNDE, SEX UND SUKIYAKI (1980). Die hier verwendeten Musiken stehen der zeitgenössischen Tanz- und Schlagermusik nahe, adaptieren sogar Elemente des Jazz, beugen sich zudem den in den 1960ern und 1970ern schnell verändernden Konventionen des Genrekinos. In allen Beiträgen Halletz' zur Filmmusik finden sich scharfe Rhythmus- und Dynamikwechsel, die auf seiner Erfahrung mit Tanz- und Unterhaltungsmusik beruhen. Vor allem in den beiden mittelamerikanischen Episoden der Karl-May-Reihe suchte Halletz folkloristische Elemente in die Filmmusik einzubeziehen; bemerkenswert sind auch die Exotismen, mit denen er in den beiden LIANE-Filmen (1956, 1957) spielte. Auch diese Beispiele zeigen aber, dass Halletz zwar ein Gespür für gefällige Melodie und Instrumentierung hatte, dass er aber im Umgang mit den kompositionellen Möglichkeiten der Filmmusik eher zurückhaltend war. Andererseits gelangen ihm mehrfach höchst prägnante Titelmusiken (wie in dem österreichischen [!] Film IN FRANKFURT SIND DIE NÄCHTE HEISS, 1966). Aus dem Gros der Arbeiten stechen einige aber deutlich heraus - wie etwa die bis heute beeindruckende Musik zu dem Hitler-Drama DER LETZTE AKT (G.W. Pabst, 1955), in dem ein sinfonisch ausgearbeiteter Soundtrack der Handlung unterlegt wird.

(Ansgar Schlichter)

Filmographie

- 1953 EIN TOLLES FRÜCHTCHEN; BRD 1953, Franz Antel.
- 1954 DAS BEKENNTNIS DER INA KAHR; BRD 1954, Georg Wilhelm Pabst.
- 1955 DER LETZTE AKT; BRD 1955, Georg Wilhelm Pabst.
- 1955 WUNSCHKONZERT; BRD 1955, Erik Ode.
- 1955 SEINE TOCHTER IST DER PETER; Österreich 1955, Gustav Fröhlich.
- 1956 LIANE - DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD; BRD 1956, Eduard von Borsody.
- 1956 HOLIDAY AM WÖRTHERSEE; Österreich/BRD 1956, Hans Schott-Schöbinger.
- 1957 FLUCHT IN DIE TROPENNACHT; BRD 1957, Paul May.
- 1957 DER KÜHNE SCHWIMMER; BRD 1957, Karl Anton.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 198

- 1956 DER FREMDENFÜHRER VON LISSABON; BRD 1956, Hans Deppe.
- 1956 DURCH DIE WÄLDER, DURCH DIE AUEN; BRD 1956, Georg Wilhelm Pabst.
- 1957 TRÄUME VON DER SÜDSEE; BRD 1957, Harald Philipp.
- 1957 SIEBENMAL IN DER WOCHE...; BRD 1957, Harald Philipp.
- 1957 EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN; BRD 1957, Erik Ode.
- 1957 ANDERS ALS DU UND ICH (§ 175); BRD 1957, Veit Harlan.
- 1957 LIANE, DIE WEISSE SKLAVIN; BRD 1957, Hermann Leitner.
- 1958 MORDFALL OBERHAUSEN; BRD 1958, Jürgen Roland. Folge der TV-Reihe *Stahlnetz*.
- 1958 LIEBE KANN WIE GIFT SEIN; BRD 1958, Veit Harlan.
- 1958 DER STERN VON SANTA CLARA; BRD 1958, Werner Jacobs.
- 1958 KLEINE LEUTE MAL GANZ GROSS (aka: KLEINE LEUTE - GROSSE REISE); BRD 1958, Herbert B. Fredersdorf.
- 1959 ALLE LIEBEN PETER; BRD 1959, Wolfgang Becker.
- 1959 LA PALOMA; BRD 1959, Paul Martin.
- 1959 PETER VOSS - DER HELD DES TAGES; BRD 1959, Georg Marischka.
- 1960 BOMBEN AUF MONTE CARLO; BRD 1960, Georg Jacoby.
- 1960 KEIN ENGEL IST SO REIN; BRD 1960, Wolfgang Becker.
- 1961 LIANE, DIE TOCHTER DES DSCHUNGELS; BRD 1961, Hermann Leitner, Eduard von Borsody.
- 1961 UNSERE TOLLEN TANTEN; Österreich 1961, Rolf Olsen.
- 1961 ISOLA BELLA; BRD 1961, Hans Grimm.
- 1962 DREI LIEBESBRIEFE AUS TIROL; BRD 1962, Werner Jacobs.
- 1962 UNSERE TOLLEN NICHTEN; BRD 1962, Rolf Olsen.
- 1963 DAS HAUS AN DER STÖR; BRD 1963, Jürgen Roland. Folge der TV-Reihe *STAHLNETZ*.
- 1963 DIE FÜNFTE KOLONNE; BRD 1963. Fernsehserie.
- 1964 DER LETZTE RITT NACH SANTA CRUZ; Österreich/BRD 1964, Rolf Olsen.
- 1964 SCHATTENSPIEL; BRD 1964, Jürgen Goslar. Folge der TV-Reihe *DIE FÜNFTE KOLONNE*.
- 1964 UNSERE TOLLEN TANTEN IN DER SÜDSEE; Österreich 1964, Rolf Olsen.
- 1964 DIE GROSSE KÜR; Österreich/BRD 1964, Franz Antel.
- 1964 FANNY HILL; USA/BRD 1964, Russ Meyer.
- 1964 LANA - KÖNIGIN DER AMAZONEN; BRD/Brasilien 1964, Cyl Farney, Géza von Cziffra.
- 1964 HEISS WEHT DER WIND (aka: MEIN FREUND SHORTY); BRD/Österreich 1964, Rolf Olsen.
- 1965 DM-KILLER; Österreich/BRD 1965, Rolf Thiele.
- 1965 DER SCHATZ DER AZTEKEN; BRD/Frankreich/Italien 1965, Robert Siodmak.
- *1964/1965 ZWIELICHT (Musik)
- 1965 DAS LIEBESKARUSSELL; Österreich 1965, Rolf Thiele, Axel von Ambesser, Alfred Weidenmann.
- 1965 DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES; BRD/Frankreich/Italien 1965, Robert Siodmak.
- 1966 IN FRANKFURT SIND DIE NÄCHTE HEISS; Österreich 1966, Rolf Olsen.
- 1966 MAIGRET UND SEIN GRÖSSTER FALL; Österreich/Frankreich/Italien 1966, Alfred Weidenmann.
- 1967 WENN ES NACHT WIRD AUF DER REEPERBAHN; BRD 1967, Rolf Olsen.
- 1967 DAS RASTHAUS DER GRAUSAMEN PUPPEN; BRD/Italien 1967, Rolf Olsen.
- 1967 HEUBODENGEFLÜSTER (aka: HEUBODENGEFLÜSTER IN OBERBAYERN); BRD 1967, Rolf Olsen.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 199

- 1967 ...4 ...3 ...2 ...1 ...MORTE (PERRY RHODAN - SOS AUS DEM WELTALL); Italien/BRD/Spanien/Monaco 1967, Primo Zeglio.
- 1968 DER ARZT VON ST. PAULI; BRD 1978, Rolf Olsen.
- 1969 ICH BETONE - OBEN OHNE, aka: DAS GO-GO-GIRL VOM BLOW UP, aka: NACH DIRNDL ODER LEDERHOS' GEHT'S JETZT AUF MÜNCHNER MADEL LOS; BRD/Schweiz, Rolf Olsen.
- 1969 AUF DER REEPERBAHN NACHTS UM HALB EINS; BRD 1969, Rolf Olsen, Al Adamson.
- 1970 DER PFARRER VON ST. PAULI; BRD 1970, Rolf Olsen.
- 1970 DAS STUNDENHOTEL VON ST. PAULI; BRD 1970, Rolf Olsen. (Musik)
- 1970 DAS KANN DOCH UNSEREN WILLI NICHT ERSCHÜTTERN; BRD 1970, Rolf Olsen.
- 1971 DIE KOMPANIE DER KNALLKÖPPE; BRD 1971, Rolf Olsen.
- 1971 ZWANZIG MÄDCHEN UND EIN PAUKER: HEUTE STEHT DIE PENNE KOPF; BRD 1971, Werner Jacobs.
- 1971 DIE TOLLEN TANTEN SCHLAGEN ZU; BRD 1971, Franz Josef Gottlieb.
- 1971 MÄDCHEN BEIM FRAUENARZT; BRD 1971, Ernst Hofbauer.
- 1976 SHOCKING ASIA (ASIA PERVERSA; aka: SHOCKING ASIA - SÜNDE, SEX UND SUKIYAKI); Hong-Kong 1976, Rolf Olsen.
- 1973 KARUSSELLS WERDEN IM HIMMEL GEMACHT; BRD 1973, Chuck Kerremans. TV-Film.
- 1985 SHOCKING ASIA II: THE LAST TABOOS (SHOCKING ASIA II: DIE LETZTEN TABUS); Hong-Kong/BRD 1985, Rolf Olsen.
- 1987 JOHANN STRAUSS - DER UNGEKRÖNTE KÖNIG; Österreich/BRD/Frankreich 1987, Franz Antel.
- 1990 DIE KAFFEEHAUS-CLIQUE; Österreich 1990, Franz Antel. TV-Film.

Daneben Arbeiten für die TV-Serie DAS KRIMINALMUSEUM, BRD 1963/64.

Auszeichnungen

Goldene Leinwand für den Revuefilm DIE GROSSE KÜR, 1963.

Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien, 5.5.2004.

Diskographie

Deutsche Filmkomponisten. 8: Erwin Halletz. CD, Bear Family, 2001 (BCD 16488 AR).

Der Schatz der Azteken - Die Pyramide des Sonnengottes - Der letzte Ritt nach Santa Cruz. CD, Musik Mosaik 1995 (KR 001).

Literatur

Flotzinger, Rudolf (Hrsg.) (2002) *Österreichisches Musiklexikon. 1.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Nosko, Hans-Paul (2008) Vom Prater nach Monte Carlo. In: *Wiener Zeitung*, 12.7.

Empfohlene Zitierweise

Ansgar Schlichter: Halletz, Erwin. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 196-200, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p196-200>.

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.

Hans-Martin Majewski (1911-1997)

Hans-Martin Majewski wurde am 14.1.1911 in Schlawe (Pommern) als Sohn eines Veterinärrats geboren. Er besuchte zunächst das Gymnasium in Schlawe, bevor er bis 1930 seine Schulausbildung auf einer staatlichen Bildungsanstalt in der Stadt Köslin beendete. Danach nahm er in Königsberg das Studium der Medizin auf. 1932 wechselte Majewski nach Leipzig, studierte am dortigen Konservatorium bei Hermann Grabner, Kurt Thomas (Chorleitung), Robert Teichmüller (Klavier), Max Hochkoffler, Bruno Walter (Dirigieren) und Max Ludwig. Seine Schwerpunkte waren Theorie und Kompositionslehre, Dirigenten- und Operschule. 1935 ging er nach Berlin. Am „Theater des Volkes“ wurde er als Korrepetitor und Kapellmeister eingestellt. Zwei Operetten aus seiner Feder (darunter *Insel der Träume*) wurden 1938 auf Bühnen in Berlin, Oldenburg und Zwickau aufgeführt. 1939 schrieb er seine erste Filmmusik zu FLUCHT IM DUNKEL (1940) von Arthur Maria Rabenalt, die von der Zensur fast wieder entfernt worden wäre. Majewski wurde 1940 zur Wehrmacht einberufen, schrieb 1942 dennoch die Musik zu Rabenalts Film FRONTTHEATER. Nach dem Krieg geriet Majewski kurz in russische Kriegsgefangenschaft. In der britischen Besatzungszone wurde er verhaftet, weil man ihn mit Helmut Majewski von der ehemaligen „Reichsjugendführung“ verwechselte. Nach fünfmonatiger Haft zog er nach Hamburg, in die Stadt, der er ein Leben lang verbunden blieb. Zunächst lebte er von der Komposition von Kabarett-Chansons, die vor allem im Rundfunk verwertet wurden (in der von ihm geleiteten Sendung *Kabarett der Zeit*), schrieb darüber hinaus eine ganze Reihe von Hörspiel-Musiken und Musiken für Bühnenstücke (darunter für das Schiller-Theater in Berlin die Bühnenmusik zu *Die Verfolgung und Ermordung des Jean Paul Marat, dargestellt von einer Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton* von Peter Weiss, 1964/65, und zu Gombrowicz' *Operette*, Berlin/Bochum 1968). Mit dem Dokumentarfilm RUHRGEBIET - KRAFTQUELLE EUROPAS begann er 1947 wieder für den Film zu komponieren. Bis zu seinem Tode am 1.1.1997 in Böttersen, Niedersachsen, blieb die Filmmusik Majewskis wichtigstes Betätigungsfeld.

Die erste Arbeit, die Majewskis Ruf als Filmkomponist begründete, war die Musik zu Wolfgang Liebeneiners LIEBE 47 (nach Wolfgang Borcherts Stück *Draußen vor der Tür*). Bis in die 1980er hinein entstanden Musiken zu etwa 150 Spiel- und Fernsehfilmen, zahlreichen Dokumentar- und Industriefilmen, ca. 100 Hörspielen (darunter der Fünfteiler AM GRÜNEN STRAND DER SPREE von Hans Scholz, 1957), etwa 80 Kabarett- und Theateraufführungen. Majewski gilt als der meistbeschäftigte Komponist der deutschen Nachkriegs-Filmgeschichte, vor allem der Jahre zwischen 1950 und 1975. Die Vielfalt der Stile, über die Majewski verfügen konnte und die er für seine eigenen Arbeiten adaptierte, reichte dabei von klassischer Musik bis hin zum Jazz und zur populären Musik. Anders als viele seiner Zeitgenossen, die Impulse für Filmmusik aus der populären Volks-, Operetten-, Revue- und Schlagermusik zogen, ging Majewski oft andere Wege, auch wenn die Anlehnungen an die Populärmusik der Zeit oft erkennbar sind. Von ihm stammt

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 4, 2010 / 202

- in Zusammenarbeit mit Oskar Sala - die erste vollständig elektronische deutsche Filmmusik (für den Film *POSTLAGERND TURTELTAUBE*, 1952, Gerhard T. Buchholz). Das Trautonium Oskar Salas ist auch eines der akustischen Verfremdungsmittel in Gerd Oswalds *SCHACHNOVELLE* (1960) und in Bernhard Wickis *DIE BRÜCKE* (1959). Mehrfach hat er mit Klangcollagen aus orchestralen Klängen und elektronischen Elementen gearbeitet (wie in *DER MANN IM STROM*, 1958). Big-Band-Sounds unterliegen dem Kriegsdrama *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN* (1959), schaffen so einen Differenzeindruck, der die Tragödie des Untergangs der „Wilhelm Gustloff“ in einer nicht-affirmativen Art spürbar machte. Derartige Beispiele ließen sich vermehrt anführen.

Majewskis musikalische Vielfalt artikuliert sich in einer lebenslangen Verbundenheit zu Autoren der klassischen Musik wie Bach und Hindemith. Er schrieb Kammer-, Ballett- und konzertante Musik. Sie hat sinfonischen Charakter und wurde teilweise für Sinfonie-Orchester arrangiert. Majewski komponierte unter anderem ein Streichquartett, sinfonische Suiten wie *Sinfonische Skizzen 47* und *Suite 52*, die Konzertwalzer *Facetten*, *Valse Romantique*, die Ballettmusiken *Danse Exorcisme*, *Synopsis 74*, *Danse Macabre* und die Programmmusiken *Pariser Impressionen*, *Ägyptische Suite* sowie *Lost Life*.¹

Majewskis Arbeiten decken ein breites Spektrum filmischer Gattungen ab. Neben zeitnahen Filmen wie der *BRÜCKE* finden sich eine ganze Reihe von Familien- und Genrefilmen, immer wieder Literaturadaptionen. So stehen Titel wie die Kästner-Verfilmung *DAS FLIEGENDE KLASSENZIMMER* (1954), der Thomas-Mann-Film *BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL* (1957) oder die beiden Tucholsky-Verfilmungen *SCHLOSS GRIPSHOLM* (1963) und *RHEINSBERG* (1967) neben einer Komödie wie *DER TOLLE BOMBERG* (1957), einem Familienfilm wie *HOCHZEIT AUF IMMENHOF* (1956) oder einem Heimatfilm wie *AN HEILIGEN WASSERN* (1960). Für den Neuen deutschen Film spielte Majewski keine Rolle (komponierte jedoch die Musiken für Filme wie *DER LORD VON BARMBECK*, 1973, oder *DAS MESSER IM RÜCKEN*, 1975), blieb aber für das breitenwirksame deutsche Kino ein Ansprechpartner (wie für die Simmel-Verfilmung *GOTT SCHÜTZT DIE LIEBENDEN*, 1973). Von zunehmender Bedeutung wurde das Fernsehen als Auftraggeber (ablesbar von Musiken aus der Mitte der 1960er zu diversen Fernsehspielen bis zu den Musiken zu *DIE PAWLAKS*, 1982, zur ersten Staffel der Serie *LIEBLING KREUZBERG*, 1985, und zu diversen Episoden der ZDF-Serien *DER KOMMISSAR*, *DERRICK* und *DER ALTE*).

Majewski machte sich immer wieder für die „Eigengesetzlichkeit der Filmmusik“ stark. In einem Interview heißt es dazu: „[Die] Vielfalt der Stilmittel, und weil zwischen bewegtem Bild und Musik Entsprechung und Wechselwirkung besteht, [...] führte zu Überlegungen und Lösungen, die den Musiker zwangen, [...] den inneren Vorgang der Bild- und Handlungsgeschehens kraft kreativer Impulse auszuleuchten, letztlich die

¹ So in einem Online-Porträt Majewskis. Vgl. Magazine-Music Hamburg: Hans-Martin Majewski. URL: <http://www.magazine-music.de/html/majewski06.htm>, 8.3.2010.

Wirkung, Bedeutung und den Erfolg eines Films mitzubestimmen. Dieses Bemühen führte *nolens volens* zur Eigengesetzlichkeit der Filmmusik“.²

(Ansgar Schlichter)

Filmographie

Neben den aufgelisteten Filmen eine ganze Reihe von Kurzfilmen, Episoden in Omnibusfilmen, kurzen und mittellangen Dokumentarfilmen, Episoden von Fernsehserien.

- 1939 FLUCHT INS DUNKEL; Deutschland 1939, Arthur Maria Rabenalt.
1942 FRONTTHEATER; Deutschland 1942, Arthur Maria Rabenalt.
1948 BLOCKIERTES SIGNAL; Deutschland 1948, Johannes Meyer.
1949 LIEBE '47; Deutschland 1949, Wolfgang Liebeneiner.
1949 AMICO; BRD 1949, Gerhard T. Buchholz.
1950 0 UHR 15, ZIMMER 9; BRD 1950, Arthur Maria Rabenalt.
1950 MEINE NICHTS SUSANNE; BRD 1950, Wolfgang Liebeneiner.
1950 WENN EINE FRAU LIEBT; BRD 1950, Wolfgang Liebeneiner.
1951 DER BLAUE STERN DES SÜDENS; BRD 1951, Wolfgang Liebeneiner.
1951 PRIMANERINNEN; BRD 1951, Rolf Thiele.
1952 KLETTMAXE; BRD 1952, Kurt Hoffmann.
1952 POSTLAGERND TURTELTAUBE; BRD 1952, Gerhard T. Buchholz.
1952 DER WEG ZU DIR; BRD 1952, Harald Röbbeling.
1952 LIEBE IM FINANZAMT; BRD 1952, Kurt Hoffmann.
1953 WEGE OHNE UMKEHR; BRD 1953, Victor Vicas, Beate von Molo.
1953 TOBIAS KNOPP, ABENTEUER EINES JUNGGESELLEN; BRD 1953, Wolfgang Liebeneiner.
1953 DAS NACHTGESPENST; BRD 1953, Carl Boese.
1954 DAS FLIEGENDE KLASSENZIMMER; BRD 1954, Kurt Hoffmann.
1954 MÄNNER IM GEFÄHRLICHEN ALTER; BRD 1954, Carl-Heinz Schroth.
1954 DIE VERSCHWUNDENE MINIATUR; BRD 1954, Carl-Heinz Schroth.
1954 DIE GOLDENE PEST; BRD 1954, John Brahm.
1954 DAS ZWEITE LEBEN; BRD 1954, Victor Vicas.

² URL: <http://filmmusik.wordpress.com/category/majewski>, 8.3.2010.

- 1954 SIE; BRD 1954, Rolf Thiele.
- 1954 SPIEL MIT DEM LEBEN (aka: DIE DREI VOM VARIÉTÉ); BRD 1954, Kurt Neumann.
- 1955 ALIBI (aka: KEIN ALIBI); BRD 1955, Alfred Weidenmann.
- 1955 INGRID - DIE GESCHICHTE EINES FOTOMODELLS; BRD 1955, Géza von Radványi.
- 1955 HERR ÜBER LEBEN UND TOD; BRD 1955, Victor Vicas.
- 1955 GESTATTEN, MEIN NAME IST COX; BRD 1955, Georg Jacoby.
- 1955 PAROLE HEIMAT; BRD 1955, Hans F. Wilhelm (als Hans Fritz Wilhelm), Wolfgang Becker, Fritz Stapenhorst. Episodenfilm.
- 1955 HANUSSEN; BRD 1955, O.W. Fischer, Georg Marischka.
- 1955 URLAUB AUF EHRENWORT; BRD 1955, Wolfgang Liebeneiner.
- 1956 ICH SUCHE DICH; BRD 1956, O.W. Fischer.
- 1956 OHNE DICH WIRD ES NACHT; BRD 1956, Curd Jürgens.
- 1956 HEUTE HEIRATET MEIN MANN; BRD 1956, Kurt Hoffmann.
- 1956 HOCHZEIT AUF IMMENHOF; BRD 1956, Volker von Collande.
- 1956 NACHT DER ENTSCHEIDUNG; BRD 1956, Falk Harnack.
- 1956 KITTY UND DIE GROSSE WELT; BRD 1956, Alfred Weidenmann.
- 1956 LIEBE; BRD 1956, Horst Hächler.
- 1957 DER FUCHS VON PARIS; BRD 1957, Paul May.
- 1957 BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL; BRD 1957, Kurt Hoffmann.
- 1957 SCAMPOLO; BRD 1957, Alfred Weidenmann.
- 1957 HAUPTMANN MARSEILLE; BRD 1957, Alfred Weidenmann.
- 1957 EL HAKIM; BRD 1957, Rolf Thiele.
- 1957 DER TOLLE BOMBERG; BRD 1957, Rolf Thiele.
- 1957 FERIEEN AUF IMMENHOF; BRD 1957, Hermann Leitner.
- 1957 HAIE UND KLEINE FISCHE; BRD 1957, Frank Wisbar.
- 1958 DER GREIFER; BRD 1958, Eugen York.
- 1958 EVA (aka: DIE HALBZARTE); BRD 1958, Rolf Thiele.
- 1958 NASSER ASPHALT; BRD 1958, Frank Wisbar.
- 1958 DAS GAB'S NUR EINMAL; BRD 1958, Géza von Bolváry.
- 1958 DIE BRÜDER; BRD 1958, Egon Monk. TV-Film.
- 1958 DER MANN IM STROM; BRD 1958, Eugen York.
- 1958 DER MAULKORB; BRD 1958, Wolfgang Staudte.
- 1958 UNRUHIGE NACHT; BRD 1958, Falk Harnack.
- 1958 WARUM SIND SIE GEGEN UNS?; BRD 1958, Bernhard Wicki.
- 1958 PETER VOSS, DER MILLIONENDIEB; BRD 1958, Wolfgang Becker.
- 1958 SOLANGE DAS HERZ SCHLÄGT; BRD 1958, Alfred Weidenmann.
- 1959 BEZAUBERENDE ARABELLA; BRD 1959, Axel von Ambesser.
- 1959 NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN; BRD 1959, Frank Wisbar.

- 1959 UND DAS AM MONTAGMORGEN; BRD 1959, Luigi Comencini.
- 1959 MENSCHEN IM NETZ; BRD 1959, Franz Peter Wirth.
- 1959 DIE BRÜCKE; BRD 1959, Bernhard Wicki.
- 1959 MENSCHEN IM HOTEL (aka: GRAND HOTEL); BRD/Frankreich 1959, Gottfried Reinhardt.
- 1959 LABYRINTH (aka: LABYRINTH DER LEIDENSCHAFTEN); BRD 1959, Rolf Thiele.
- 1959 BUMERANG; BRD 1960, Alfred Weidenmann.
- 1960 AGATHA, LASS DAS MORDEN SEIN; BRD 1960, Dietrich Haugk.
- 1960 FABRIK DER OFFIZIERE; BRD 1960, Frank Wisbar.
- 1960 SCHACHNOVELLE; BRD 1960, Gerd Oswald.
- 1960 AN HEILIGEN WASSERN; BRD 1960, Alfred Weidenmann.
- 1960 GEHEIMNIS EINER FRAUENKLINIK (aka: ICH SCHWÖRE UND GELOBE...); BRD 1960, Géza von Radványi.
- 1960 DIVISION BRANDENBURG; BRD 1960, Harald Philipp.
- 1961 DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI; BRD 1961, Kurt Hoffmann.
- 1961 DIE DIKTATOREN; BRD 1961, Félix Podmaniczky.
- 1961 DAS RIESENRAD; BRD 1961, Géza von Radványi.
- 1961 QUESTION 7 (FRAGE 7); USA/BRD 1961, Stuart Rosenberg.
- 1961 FRAU CHENEYS ENDE; BRD 1961, Franz Josef Wild.
- 1961 DAS WUNDER DES MALACHIAS; BRD 1961, Bernhard Wicki.
- 1962 TUNNEL 28 (aka: ESCAPE FROM EAST-BERLIN); BRD/USA 1962, Robert Siodmak.
- 1962 DAS GEHEIMNIS DES ROTEN BAUMSTAMMES; BRD 1962, Wolfgang Schleif.
- 1962 SCHÖNES WOCHENENDE; BRD 1962, Peter Beauvais. TV-Film.
- 1962 DAS MÄDCHEN UND DER STAATSANWALT; BRD 1962, Jürgen Goslar.
- 1962 LIEBLING - ICH MUSS DICH ERSCHIESSEN; BRD 1962, Jürgen Goslar.
- 1962 LIEBE WILL GELERNT SEIN; BRD 1963, Kurt Hoffmann.
- 1963 ELF JAHRE UND EIN TAG; BRD 1963, Gottfried Reinhardt.
- 1963 HEUTE KÜNDIGT MIR MEIN MANN; BRD 1963, Peter Goldbaum, Rudolf Nussgruber.
- 1963 DIE WELT DER FRAU; BRD 1963, Reginald Puhl.
- 1963 DAS GLÜCK LÄUFT HINTERHER; BRD 1963, Peter Beauvais.
- 1964 SCHLOSS GRIPSHOLM; BRD 1964, Kurt Hoffmann.
- 1964 DE LUITENANT; Belgien 1964, Roland Verhavert. TV-Film.
- 1964 WAS MÄNNER NICHT WISSEN MÜSSEN; BRD 1964, Reginald Puhl.
- 1964 GENERAL FRÉDÉRIC; BRD 1964, Dietrich Haugk. TV-Film.
- 1964 MINNA VON BARNHELM; BRD 1964, Ludwig Cremer. TV-Film. Nach Gotthold Ephraim Lessing.
- 1964 DER BESUCH (aka: THE VISIT); BRD/USA/Frankreich/Italien 1964, Bernhard Wicki.
- 1965 CHRISTINAS HEIMREISE; BRD 1965, Ludwig Cremer. TV-Film nach Hugo von Hofmannsthal.
- 1965 TATORT; BRD 1965, Rudolf Jugert. TV-Film.
- 1965 BERNHARD LICHTENBERG; BRD 1965, Peter Beauvais. TV-Film.

- 1965 BERTA GARLAN; BRD 1965, Ludwig Cremer. TV-Film.
- 1966 GANOVENEHRE; BRD 1966, Wolfgang Staudte.
- 1966 DREI TAGE BIS MITTERNACHT; BRD 1966, Claus Peter Witt. TV-Film.
- 1966 HET AFSCHIED; Niederlande/Belgien 1966, Roland Verhavert.
- 1966 GEIBELSTRASSE 27; BRD 1966, Peter Beauvais. TV-Film.
- 1967 DER RENEGAT; BRD 1967, Gedeon Kovacs. TV-Film.
- 1967 DER ZUG DER ZEIT; BRD 1967, Peter Beauvais. TV-Film.
- 1967 FRÜHLING IN BADEN-BADEN; BRD 1967, Robert A. Stemmle. TV-Film.
- 1967 DIE VERFOLGUNG UND ERMORDUNG JEAN PAUL MARATS; BRD 1967, Peter Schulze-Rohr. TV-Film. Nach Peter Weiss.
- 1967 DER TAG, AN DEM DIE KINDER VERSCHWANDEN; BRD 1967, Eugen York. TV-Film.
- 1967 RHEINSBERG; BRD 1967, Kurt Hoffmann.
- 1967 PETER SCHLEMIHLS WUNDERSAME GESCHICHTE; BRD 1967, Peter Beauvais. TV-Film.
- 1968 WAS IHR WOLLT; BRD 1968, Ludwig Cremer. TV-Film. Nach Shakespeare.
- 1968 DER AUFTRAG; BRD 1968, Gustav Burmester. TV-Film.
- 1968 DER ZEHNTE MANN; BRD 1968, Ludwig Cremer. TV-Film.
- 1968 DIE KATZE; BRD 1968, Karl Fruchtmann. TV-Film.
- 1969 DIE GESCHICHTE DER 1002. NACHT; BRD 1969, Peter Beauvais. TV-Film.
- 1969 DER LAUF DES BÖSEN; BRD 1969, Ludwig Cremer. TV-Film.
- 1969 HERZBLATT ODER WIE SAG' ICH'S MEINER TOCHTER? (aka: HERZBLATT); BRD 1969, Alfred Vohrer.
- 1969 SIEBEN TAGE FRIST; BRD 1969, Alfred Vohrer.
- 1970 BESUCH GEGEN ZEHN; BRD 1970, Ludwig Cremer. TV-Film.
- 1971 OLIVER; BRD 1971, Ludwig Cremer. TV-Film.
- 1971 DAS DING AN SICH - UND WIE MAN ES DREHT; BRD 1971, Falk Harnack. TV-Film.
- 1972 MASSAGESALON DER JUNGEN MÄDCHEN; BRD 1972, Eberhard Schröder.
- 1973 TOD EINES FREMDEN (DIE HINRICHTUNG); BRD/Israel 1973, Reza Badiyi, Uri Massad.
- 1973 DER LORD VON BARMBECK; BRD 1973, Ottokar Runze.
- 1973 PLAZA FORTUNA; BRD 1973, Wolfgang Liebeneiner.
- 1973 GOTT SCHÜTZT DIE LIEBENDEN; BRD 1973, Alfred Vohrer.
- 1974 WER STIRBT SCHON GERNE UNTER PALMEN; BRD 1974, Alfred Vohrer.
- 1974 ZINNGESCHREI; BRD 1974, Ludwig Cremer. TV-Film.
- 1975 DAS MESSER IM RÜCKEN; BRD 1975, Ottokar Runze.
- 1976 VERLORENES LEBEN; BRD 1976, Ottokar Runze.
- 1976 HANS UND HEINZ KIRCH; BRD 1976, Günter Gräwert. TV-Film.
- 1976 DIE ELIXIERE DES TEUFELS; BRD 1976, Manfred Purzer.
- 1977 DAS GESETZ DES CLANS (aka: IBIZA - DER TOD KOMMT NUR BEI BLAUEM HIMMEL); BRD 1977, Eugen York.
- 1977 DIE STANDARTE; BRD 1977, Ottokar Runze.
- 1978 DER SCHIMMELREITER; BRD 1978, Alfred Weidenmann. Nach Theodor Storm.

1978 UNSERE KLEINE WELT; BRD 1978, Alfred Weidenmann. TV-Film.

1979 DER MÖRDER; BRD 1979, Ottokar Runze.

1980 STERN OHNE HIMMEL; BRD 1980, Ottokar Runze.

1980 WALDWINKEL; BRD 1980, Claus Peter Witt. TV-Film.

1981 ÜBERFALL IN GLASGOW; BRD 1981, Wolfgang Hantke. TV-Film.

1982 FEINE GESELLSCHAFT - BESCHRÄNKTE HAFTUNG; BRD 1982, Ottokar Runze.

1982 SEIN DOPPELGÄNGER; BRD 1982, Michael Günther. TV-Film.

Auszeichnungen

Filmband in Gold für WEG OHNE UMKEHR (1953).

Preis der deutschen Filmkritik für OHNE DICH WIRD ES NACHT (1956).

Filmband in Gold für NASSER ASPHALT (1958).

Filmband in Gold für DIE BRÜCKE (1959).

Preis der deutschen Filmkritik für DIE BRÜCKE (1959).

Karl Szuka-Preis für das Hörspiel *Allah hat hundert Namen* (1959).

Filmband in Gold für DER LORD VON BARMBECK (1973).

Filmband in Gold (für langjähriges und hervorragendes Wirken im deutschen Film) (1977).

Erich-Wolfgang Korngold-Preis (Ehrenpreis für ein künstlerisches Lebenswerk), zusammen mit Martin Böttcher (1995).

Diskografie

Film Jazz. Bear Family Records (BCD 16386 AH).

Für immer Immenhof. Bear Family Records (BCD 16644 AS).

Deutsche Filmkomponisten. 10: Hans-Martin Majewski. Bear Family Records (BCD 16490 AR).

Casablanca und weitere Filmmusiken. Karussell (839 225-2). Außer dem Titelstück stammen alle anderen Titel von HMM.

Literatur

N.N. (1986) Hans-Martin Majewski zum 75. Geburtstag. Een vollet Kilo Musike! In: *Filmharmonische Blätter*, 2, Winter-Frühjahr, S. 13.

Quer, Gudrun (1986) Der Musiker und Komponist Hans-Martin Majewski. In: *Der Kreis Schlawe. Ein pomersches Heimatbuch. 1: Der Kreis als Ganzes*. Hrsg. v. M. Vollack. Husum, S. 448-450.

Ein Klassiker aus Deutschland: Hans-Martin Majewski. In: *Cinema Musica*, 6, 2006.

Empfohlene Zitierweise

Ansgar Schlichter: Hans-Martin Majewski. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 201-208, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p201-208>.

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.

Herbert Windt (1894-1965)

Herbert Windt wurde am 15.9.1894 in Senftenberg in der Niederlausitz als Sohn eines Kaufmanns geboren. Seine Familie war sehr musikalisch veranlagt und brachte ihn schon früh zum Klavierspiel und zum Notenstudium. Als junger Mann verließ er die Schule und ging 1910 an das Sternsche Konservatorium, wo er bis zu seiner freiwilligen Meldung zur Teilnahme am Ersten Weltkrieg im Sommer 1914 studierte. 1917 wurde er als Feldwebel bei Verdun so schwer verwundet, dass er zu 75% als kriegsbeschädigt galt und eine Karriere als Dirigent oder Pianist nicht mehr in Frage kam. Windt studierte daher ab 1921 unter dem renommierten Opernkomponisten Franz Schreker an der Hochschule für Musik in Berlin weiter und widmete sich zusehends eigenen Kompositionen, von denen die Oper *Andromache* (1932) die bedeutendste ist (obgleich sie nur vier Aufführungen erlebte).

Windt wandte sich früh den neuen Medien zu und vertonte u.a. einen Flug Hitlers von Ostpreußen zum Niederwald als *Funkkantate* (1937). Er war seit November 1931 Mitglied der NSDAP und in nationalkonservativen Kreisen so bekannt, dass ihm in diesen eine Vielzahl an Aufträgen in Film, Rundfunk und Fernsehen verschafft wurde. Seine erste abendfüllende Spielfilmmusik zu dem Film *MORGENROT* (1933), zugleich der erste Film nach der Machtergreifung, sowie weitere Aufträge ließen ihn schnell zum Spezialisten für „heroische“ und „nationale“ Filmmusiken werden (was sich u.a. in einer intensiven Nutzung populärer Wagner-Motive niederschlägt). Seine Musik ist mikro-motivisch orientiert und rhythmisch präzise durchgestaltet, zudem genau auf die Dramaturgie der Filme abgestimmt. Neben den Riefenstahl-Filmen sind dabei besonders die Vertonungen der Feldzugsfilme *FELDZUG IN POLEN* (1940) und *SIEG IM WESTEN* (1941) zu nennen, die beide die besondere Begabung Windts bei der Vertonung propagandistischer Inhalte zeigten. Regisseure wie Wolfgang Liebeneiner, Georg Wilhelm Pabst, Frank Wisbar oder Gustav Ucicky arbeiteten mehrfach mit Windt zusammen, nahmen z.T. die Kooperation in den 1950ern wieder auf. Bis 1945 nahm er ca. 25 Filmmusiken sowie Rundfunkkantaten, Soldatenlieder und Festmusiken auf, die ihm einen hohen Lebensstandard ermöglichten.

Das nach dem Kriegsende verhängte Berufsverbot wurde nach der Entnazifizierung 1948 wieder aufgehoben - Windt konnte wieder als Komponist tätig werden. Es gelang ihm aber trotz der Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Georg Wilhelm Pabst oder Wolfgang Staudte nicht, an die alten Erfolge anzuknüpfen. Seine bekannteste Nachkriegsmusik komponierte er zu dem Kriegsfilm *HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN?* (1958) von Frank Wisbar, einem Regisseur, mit dem Windt schon in der Nazizeit mehrfach zusammengearbeitet hatte. Daneben entstanden annähernd 40 Musiken für Hörspiele. Windt starb am 22.11.1965 in Deisenhofen bei München. Er ist heute weitestgehend in Vergessenheit geraten.

(Henning Dibbern u. Ansgar Schlichter.)

Filmographie

- 1932 NATUR ALS SCHÜTZERIN IM KAMPF UMS DASEIN; Wolfram Junghans, Ulrich K.T. Schultz. Kurzfilm.
- 1933 MORGENROT; Vernon Sewell, Gustav Ucicky.
- 1933 GRÜNE VAGABUNDEN; Wolfram Junghans. Kurzfilm.
- 1933 FLÜCHTLINGE; Gustav Ucicky.
- 1933 DU SOLLST NICHT BEGEHREN... (aka: BLUT UND SCHOLLE); Richard Schneider-Edenkoben.
- 1933 DER SIEG DES GLAUBENS; Leni Riefenstahl.
- 1934 AU BOUT DU MONDE; Henri Chomette, Gustav Ucicky.
- 1934 WILHELM TELL; Heinz Paul.
- 1934 RIVALEN DER LUFT - EIN SEGELFLIEGERFILM; Frank Wisbar.
- 1934 DIE VIER MUSKETIERE (aka: DIE VIER HALUNKEN DER KÖNIGIN); Heinz Paul.
- 1934 DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA; Herbert Selpin.
- 1935 HERMINE UND DIE SIEBEN AUFRECHTEN (aka: DAS FÄHNLEIN DER SIEBEN AUFRECHTEN); Frank Wisbar.
- 1935 MEIN LEBEN FÜR MARIA ISABELL; Erich Waschneck.
- 1935 TRIUMPH DES WILLENS; Leni Riefenstahl.
- 1936 DIE UNBEKANNTE; Frank Wisbar.
- 1936 FÄHRMANN MARIA; Frank Wisbar.
- 1936 STANDSCHÜTZE BRUGGLER; Werner Klingler.
- 1937 WILDE WASSER; Guzzi Lantschner, Harald Reinl. Kurzfilm.
- 1937 STARKE HERZEN (aka: STARKE HERZEN IM STURM); Herbert Maisch.
- 1937 DAS SCHÖNE FRÄULEIN SCHRAGG; Hans Deppe.
- 1937 UNTERNEHMEN MICHAEL; Karl Ritter.
- 1938 NORDLICHT (aka: RIVALEN IM NORDMEER); Herbert B. Fredersdorf.
- 1938 GEHEIMNIS UM BETTY BONN; Robert A. Stemmle.
- 1938 OLYMPIA 1. TEIL - FEST DER VÖLKER; Leni Riefenstahl.
- 1938 OLYMPIA 2. TEIL - FEST DER SCHÖNHEIT; Leni Riefenstahl.
- 1938 FRAU SIXTA; Gustav Ucicky.
- 1938 AM SEIDENEN FADEN; Robert A. Stemmle.
- 1938 POUR LE MÉRITE; Karl Ritter.
- 1939 IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND: DEUTSCHE FREIWILLIGE IN SPANIEN; Karl Ritter.
- 1939 WALDRAUSCH; Paul May.
- 1939 JOHANNISFEUER; Arthur Maria Rabenalt.
- 1939 ROMAN EINES ARZTES; Jürgen von Alten.
- 1939 IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND: DEUTSCHE FREIWILLIGE IN SPANIEN; Karl Ritter.
- 1940 FELDZUG IN POLEN; Fritz Hippler.

- 1940 ANGELIKA; Jürgen von Alten.
- 1940 FRIEDRICH SCHILLER - DER TRIUMPH EINES GENIES; Herbert Maisch.
- 1940 TIEFLAND; Georg Wilhelm Pabst, Leni Riefenstahl. Wiederaufführung 1954.
- 1941 ÜBER ALLES IN DER WELT; Karl Ritter.
- 1941 SIEG IM WESTEN; Fritz Brunsch, Werner Kortwich, Svend Noldan, Edmund Smith. Dokumentar-Propagandafilm.
- 1941 STUKAS; Karl Ritter.
- 1941 WETTERLEUCHTEN UM BARBARA; Werner Klingler.
- 1941 KADETTEN; Karl Ritter.
- 1942 G.P.U.; Karl Ritter.
- 1942 DIE ENTLASSUNG (aka: SCHICKSALSWENDE); Wolfgang Liebeneiner.
- 1943 BESATZUNG DORA; Karl Ritter.
- 1943 PARACELUS; Georg Wilhelm Pabst.
- 1944 DIE DEGENHARDTS; Werner Klingler.
- 1945 SOLISTIN ANNA ALT; Werner Klingler.
- 1948 MENSCHEN UNTER HAIEN; Hans Hass. Dokumentarfilm. Österreichische Produktion. Schon 1943 gedreht.
- 1950 DIE FRAU VON GESTERN NACHT; Arthur Maria Rabenalt.
- 1951 STIPS (aka: PAUKER STIPS UND DIE VERLIEBTE MÄDCHENKLASSE); Carl Froelich.
- 1952 DER KAMPF DER TERTIA (aka: DANIELA UND DIE TEUFELSKERLE); Erik Ode.
- 1952 WENN ABENDS DIE HEIDE TRÄUMT; Paul Martin.
- 1953 CHRISTINA; Fritz Eichler.
- 1954 LEUCHTFEUER; Wolfgang Staudte.
- 1955 CISKE - EIN KIND BRAUCHT LIEBE (OT: CISKE DE RAT); Wolfgang Staudte. Niederländisch-deutsche Koproduktion.
- 1955 HELDENTUM NACH LADENSCHLUSS. Omnibusfilm. Musik von Windt in den beiden Episoden: SCHWÄBISCHE EISENBAHN, Wolfgang Schleif; DER ZAUBERER MARO, Wolfgang Becker.
- 1956 ROSEN FÜR BETTINA; Georg Wilhelm Pabst.
- 1956 DURCH DIE WÄLDER, DURCH DIE AUEN; Georg Wilhelm Pabst.
- 1957 ACHT MÄDELS IM BOOT (OT ndl.: JENNY); Alfred Bittins. Niederländisch-deutsche Koproduktion.
- 1957 ROSE BERND; Wolfgang Staudte.
- 1958 HERZ OHNE GNADE; Viktor Tourjansky.
- 1959 HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN?; Frank Wisbar.
- 1960 IM NAMEN EINER MUTTER; Erich Engels.

Bibliographie

- Windt, Herbert (1943) O.T. In: *Jahrbuch der deutschen Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Noack, Frank (o.J.) Herbert Windt. In: *Cinegraph*.
- Volker, Reimar (2003) *"Von oben sehr erwünscht". Die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 241 pp. (Filmgeschichte international. 11.).
- Volker, Reimar (2008) Herbert Windt's Film Music to TRIUMPH OF THE WILL: Ersatz-Wagner or Incidental Music to the Ultimate Nazi-Gesamtkunstwerk? In: *Composing for the Screen in Germany and the USSR: Cultural Politics and Propaganda*. Ed. By Robynn Stilwell & Phil Powrie. Bloomington, IN: Indiana University Press, pp. 39-53.
- Walter, Michael (1990) Die Musik des Olympiafilms von 1938. In: *Acta Musicologica* 62,1, Jan.-April, pp. 82-113.

Empfohlene Zitierweise

Henning Dibbern & Ansgar Schlichter: Herbert Windt (1894-1965). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 209-212, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p209-212>.

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.

Dmitrij Šostakovič (1906-1975) – Teil 1: Die Jahre 1929-1940

Insgesamt für 34 Filme (wenige davon mit Fortsetzungen) schrieb Dmitrij Šostakovič begleitende Filmmusik. Er galt als guter Improvisator am Klavier, was ihm zu einer Arbeit im Kinotheater der Stummfilmzeit verhalf, die er benötigte, um seine Familie zu unterstützen und sein Studium am Petrograder Konservatorium zu finanzieren, wo er Klavier, Komposition und Kontrapunkt studierte. Nach dem großen Erfolg seiner ersten Symphonie, im Jahre 1926 als Abschlussarbeit komponiert, genoss er mehr Freiheiten und beendete seine Tätigkeit im Kinotheater. Bald traten die Regisseure Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg an ihn heran, damit er die Filmmusik zu *NOVIJ VAVILON* (*Das neue Babylon*, 1929) schreibt. Šostakovič wählte ein System der Einteilung seiner Musik in etwa zehnmütige Abschnitte, die auf die Bilder abgestimmt werden konnten. Kurz vor der Veröffentlichung des Filmes musste dieser aber grundlegend neu organisiert und aufbereitet werden, so dass auch die Musik neu angepasst werden musste. Eine gute Analyse zum symphonischen Schaffens des Komponisten zu dieser Zeit findet sich bei Werner Loll (Werner Loll: „Von Bach bis Offenbach“. Zum Einfluss von Schostakowitschs Auseinandersetzung mit der Filmmusik auf sein symphonisches Schaffen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008. URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>). Der gewünschte Schock-Effekt des Regieduetts trat ein - der Komponist hatte sogar noch einen Text zur Erläuterung seiner Filmmusik schreiben müssen - und ein zweiter Film sollte Šostakovičs Notenhandschrift tragen.

ODNA (*Allein*, 1931) war als Tonfilm konzipiert, bediente aber dann doch janusköpig beide Aspekte: die Texteinblendungen für die Aussagen der Hauptpersonen und wichtige Textteile der Lieder und auch Ton für Geräusche, Lautsprecherdurchsagen und Stimmen von Parteifunktionären. Rein formal ist der Film und die Musik dreigeteilt, in Abschnitte von je dreißig Minuten. Der erste Teil zeigt eine Großstadtszenarie, die glückliche Hauptperson, die gerade ihr Studium beendet hat und auf der Suche nach Arbeit ist. Das Flanieren auf den großen Prospekten, die Schaufensterbummelei und die Besuche von Kaufhäusern werden mit schneller eingängiger Musik untermalt. Zwei Orchesterlieder – eines sogar mit Choreinsatz beginnend - runden das Bild ab. Der zweite Teil ist die Versetzung der Hauptperson in das ferne Altaigebirge, das Fremde und Einsamkeit ausstrahlt. Die verwendete Musik ist dem ersten Teil entnommen und neu orchestriert worden: Die vielen Holzbläser verändern den glänzenden Ton in einen dunklen, aber warmen, der präsenten Leid und vergangene Zeit zugleich ausdrückt. Der volle Orchesterklang wird zurückgenommen und strahlt erst im letzten Teil, einem äußerst handlungsreichen, wieder voll aus. Hier ist zum ersten Mal das volle Orchester im symphonischen Sinne hörbar, während vorher mit Instrumentengruppen experimentiert wurde. Bedenkt man, dass auch diese Filmmusik zeitlich nahe an der zweiten und dritten Symphonie entstand, so kann man die Verwandtschaft im Umgang mit dem Orchester erahnen und in den Liedern bzw. dem kurzen Chor schon Merkmale Šostakovičs früher Kompositionsweise erkennen, gipfeln doch auch die beiden Symphonien in liedartigen, groß angelegten Chorphasen. Aus den Schwierigkeiten der Neuorganisation

von NOVIJ VAVILON hatte der Komponist gelernt und seine komponierten Passagen kürzer gestaltet, und sie zudem so angelegt, dass sie auch weitere Streichungen im Notentext vertragen konnten. Da der Film mit schnelleren Schnitten arbeitet, passte sich die Kompositionstechnik somit besser an die Bedingungen der Filmmontage an.

Die Neue Ökonomische Politik von 1921 fasste Fuß und brachte viele Schriftsteller dazu, sich des Themas Industrialisierung anzunehmen. ZLATYE GORY (*Goldene Berge*, 1931) von Sergej Jutkevič geht in diese Richtung, verbreitet die Aussage der Ständeentwicklung und birgt, wie schon ODNA Gassenhauer in sich, die die Zuschauer an diesen Film und seine innere parteifreundliche Aussage erinnern sollen. Auffallend an diesen beiden Filmen ist die Nachahmung von Geräuschen durch Instrumente. In ODNA wird ein Schneesturm im letzten Teil des Filmes mit dem Theremin Vox dargestellt, in ZLATYE GORY fließendes Wasser durch Harfe und Celesta. Ein ähnliches Phänomen findet man in seiner Oper *Ledi Makbet Mzenskogo uezda* (*Lady Macbeth von Mzensk*) in der die abschaffende Erektion nach dem Geschlechtsakt durch ein nach unten laufendes Posaunenglissando dargestellt wird. VSTREČNY (*Der Gegenplan*, 1932) ebenfalls von Jutkevič und Fridrich Ermler zeigt noch eine Steigerung des industriellen Themas auf. Der Wandel des experimentierfreudigen, freien Šostakovič wird langsam eingeengt auf kurze, lärmende Lieder, wie hier das "Lied des Gegenplans" der außerhalb des Filmes viel Zuneigung auf den Straßen fand.

Der Zeichentrickfilm SKAZKA O POPE I RABOTNIKE EGO BALDE (*Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda*, 1934) gehört mit dem späteren zweiten Animationsfilm GLUPIJ MYŠONNOK (*Das dumme Mäuschen*, 1939) zu den Ausnahmen im Schaffen des Komponisten. Die typisch eingängige Gesanglichkeit im zweiten Film – hier ausnahmsweise mit weniger Parteidoktrin – steht dem Märchen von Aleksandr Puškin, welches eher an den skurilen Stil der siebten Symphonie erinnert, gegenüber. Ernster wird es in den nächsten Filmen LJUBOV I NENAVIST (*Liebe und Haß*, 1934), und der MAKSIM-Trilogie: JUNOST' MAKSIMA (*Maksims Jugend*, 1935), VOSZVRAŠČENIE MAKSIMA (*Maksims Rückkehr*, 1937) und VYBORGSKAJA STORONA (*Die Wýborg-Seite*, 1938), die ein Minimum an musikalischem Anspruch in sich bergen. Zu erklären ist dies mit dem Erlass der einseitigen Doktrin des Sozialistischen Realismus und zudem mit dem immer wahnsinniger regierenden Stalin, dessen Höhepunkt des Terrors 1937 sehr viele Opfer auch in den Reihen der Kulturschaffenden mit sich brachte. Kennzeichen der Filme dieser Zeit sind die Zurücknahme ungewöhnlicher (atonaler) Klangkombinationen, kraftvolle, aber eintönige Orchesterpassagen (s. dazu die anfängliche Schlittenfahrt durch Moskau in JUNOST' MAKSIMA, die eine Polka mit dem Krakowiak und dem Schlager "Dunkle Augen" kreuzt) und die Wiedergeburt des einfachen Volksliedes. Maksim mit seiner Gitarre ist das Vorbild für den patriotischen Lagerfeuersänger, der die alten Volkslieder ebenso kennt wie die neueren Revolutionslieder. Die Gegenüberstellung zweier Musikcharaktere bildet beinahe das gesamte Spektrum von LJUBOV I NENAVIST, sehr gut zu erkennen in der Verabschiedungsszene der Soldaten von ihren Familien. Dem Abschied in sehr streicherlastigen Melodien folgt der Marsch in typischer sozialistischer Manier mit breiten Orgelklängen. Allerdings verkehrt sich der Marschcharakter einmal ins Gegenteil und setzt sich den Spiegel vor, wie

Šostakovič es auch im Finale seiner neunten Symphonie schafft. Die Abstrusität und Sinnlosigkeit von Kampf und Krieg wird so widergespiegelt.

Sehr interessant ist die Filmmusik zu PODRUGI (*Freundinnen*, 1936), dessen Inhalt dieselbe sozialistische Richtung aufweist wie alle zu der Zeit entstehenden Filme, aber sich vom Klang stark abhebt. Bedenkt man, dass Šostakovičs erster Versuch mit der Gattung des Streichquartetts bereits 1931 entstand, allerdings nur Transkriptionen aus eigenen Werken beinhaltete, so leistete er in dieser Filmmusik die Vorarbeit für sein erstes richtiges Streichquartett, welches er zwei Jahre später vollendete. In diesem Film von Leo Arnštam gibt es kaum vollorchestrals Musik, nicht einmal Musik für größere Kammerbesetzung. Allein das Streichquartett in Abwechslung mit Klavier oder gedämpfter Trompete sind Hauptträger der Atmosphäre. Im ersten Teil des Filmes sind die weiblichen Hauptdarsteller noch im Kindesalter und versuchen die Arbeiter eines Dezernats gegen die marktwirtschaftliche Ausbeutung des Arbeitgebers aufzuwiegen. Die Kneipenszene, passend dargestellt mit der gedämpften Trompete zum Streichquartett ist eine der wichtigsten Szenen und mündet in einen mehrstimmigen Gesang der Mädchen: ein verbotenes Revolutionslied, welches später im achten Streichquartett von 1960 noch eine wichtige Rolle spielt. Wieviel Šostakovič bei der Bearbeitung der Lieder in der MAKSIM-Trilogie oder bei PODRUGI dazutat, ist zumeist unklar.

Die Freiheit des Komponisten ist um das Jahr 1937 auf dem tiefsten Stand und so kommt es, dass zu äußerst langen Filmen erstaunlich wenig Musik komponiert bzw. verwendet wird. Nicht nur die orchestralen Anteile verringern sich, durch die Durchpolitisierung der Filme verringerten sich auch die Einspielungen von volkstümlichen und revolutionären Liedern. In den Propaganda-Kriegsfilmen VOLOČAEVSKIE DNI (*Wolotschajewer Tage*, 1938) und ČELOVEK S RUŠJOM (*Mann mit Gewehr*, ebenfalls 1938) gibt es kaum mehr als zehn Minuten Filmmusik. Dazu gehören natürlich die Filmanfänge und die handlungsreichen Enden, die ihren Teil einnehmen, manchmal sogar als Entr'acte, wenn Szenenwechsel mit Ort und Zeit verbunden sind. Eine auffallend gut gemachte Szene ist eine Rückblende zur Revolution 1917: Lenin in seinem Arbeitszimmer sitzend, schreibt einen Brief in dem Szenen des Tumultes erkennbar sind. Dass hier Musik benutzt wird, ist kein Zufall, sondern scharfe parteipolitische Berechnung. Bekräftigend sind hier die beiden Teile von VELIKI GRAŠDANIN (*Der große Staatsbürger*, 1938 und 1939) zu nennen, die zwar wenige spannende Szenen beinhalten, dafür aber spannungssteigernde Musik aussparen, um sie bei wichtigen Szenen, zur Hervorhebung von Parteireden und dem Auftritt des Parteifunktionärs einzusetzen. Einfach, laut und vor Stolz strotzend, das ist die Musik, die in der breiten Öffentlichkeit gezeigt werden soll, und alle vier Filme bedienen dieses Element. Ausgeschlossen davon ist auch DRUZJA (*Freunde*, 1938) nicht. Nicht als direkter Nachfolger von PODRUGI konzipiert, kehrt Šostakovič nicht zur kleinen Besetzung zurück, sondern verfällt in einen Chačaturian-ähnlichen, volkstümlichen Klang (s. z. B. das Ballett "Spartacus"), der jeglicher scharfzüngiger und feingliedriger Kompositionstechnik entbehrt, die sonst typisch für den Komponisten ist. Der Vollständigkeit halber sollte noch PRIKLUČENJA KORSINKINOI (*Ein Billett V. Zone*, 1940) erwähnt werden, der vollkommen aus dem propagandistischen Rahmen fällt. Ein halbstündiger Slapstick-Streifen, der in der

Manier Charles Chaplins gedreht wurde. Chaplin genoss auch in der Sowjetunion hohes Ansehen, und man versuchte ein gutes nationales Ebenbild zu finden. Dass dies misslang erkennt man daran, dass alle weiteren geplanten Folgen nicht abgedreht wurden und der Plan schnell in Vergessenheit geriet. Die Musik ist ein untypisches, zusammengesetztes – und aufgesetzt wirkendes – Potpourri, welches in einer Tenorarie mündet: dem Höhepunkt des Filmes.

(Jan Kästel)

Filmographie (1929-1940)

NOVIJ VAVILON (Das neue Babylon); UdSSR 1929; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

ODNA (Allein); UdSSR 1931; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

ZLATYE GORY (Goldene Berge); UdSSR 1931; Sergej Jutkevič.

VSTREČNY (Der Gegenplan); UdSSR 1932; Fridrich Ermler und Sergej Jutkevič.

SKAZKA O POPE I RABOTNIKE EGO BALDE (Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda); UdSSR 1934 (nicht aufgeführt); Michail Tsechanovskij.

LJUBOV I NENAVIST (Liebe und Haß); UdSSR 1935; Albert Gendelstein.

JUNOST' MAKSIMA (Maksims Jugend); UdSSR 1935; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

PODRUGI (Freundinnen); UdSSR 1936; Leo Arnštam.

VOZVRAŠČENIE Maksima (Maksims Rückkehr); UdSSR 1937; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

VOLOČAEVSKIE DNI (Wolotschajewer Tage); UdSSR 1938; Georgij und Sergej Vassiljov.

VYBORGSKAJA STORONA (Die Wyborg-Seite); UdSSR 1938; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

DRUZJA (Freunde); UdSSR 1938; Leo Arnštam.

VELIKI GRAŠDANIN (Der große Staatsbürger, Teil 1); UdSSR 1938; Fridrich Ermler.

ČELOVEK S RUŠJOM (Mann mit Gewehr); UdSSR 1938; Sergej Jutkevič.

VELIKI GRAŠDANIN (Der große Staatsbürger, Teil 2); UdSSR 1939; Fridrich Ermler.

SKAZKA O GLUPOM MYŠONKE (Das Märchen vom dummen Mäuschen); UdSSR 1939; Michail Tsechanovskij.

PRIKLJUČENIJA KORSINKINOI (Ein Billett V. Zone); UdSSR 1940; Klimenti Minz.

Empfohlene Zitierweise

Jan Kästel: Dmitrij Šostakovič. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 213-217, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p213-217>.

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.

Refrains und Paradoxien.

Bemerkungen zu Amy Herzogs *Dreams of Difference* (2010)

Herzog, Amy: *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2010, vi, 236 pp.

Zuerst als: *Dreams of difference and songs of the same. The image of time in the musical film*. Ph.D. Thesis, University of Rochester 2004, viii, 273 S.

Veröff. als Mikrofiche-Ausg.: Ann Arbor, Mich.: ProQuest 2005, 3 Mikrofiches.

Inhalt:

Introduction.

1. Illustrating Music: The Impossible Embodiments of the Jukebox Film.
2. Dissonant Refrains: Carmen on Film.
3. En Chanté: Music, Memory, and Perversity in the Films of Jacques Demy.
4. Becoming-Fluid: History, Corporeality, and the Musical Spectacle.

Conclusion.

I. Widersprüche und Differenzen

Es sind vier elementare Widersprüche, die den Ausgangspunkt von Herzogs Dissertation bilden:

- (1) die Wiederholbarkeit der Wiedergabe einer Musik-Aufnahme versus die sich verändernden Kontexte, in denen sie gehört wird;
- (2) die Einzigartigkeit des Augenblicks, in dem die Aufnahme gemacht wird versus ihre Repräsentation in einem vielfach reproduzierbaren Medium;
- (3) die Differenz zwischen der öffentlichen Wahrnehmbarkeit der Körper, die das Musikstück singend, ein Instrument spielend oder tanzend performieren, und der Intimität, mit der diese Aufführungen in der Rezeption erfasst werden;
- (4) die massenkulturelle Warenhaftigkeit der Aufzeichnungen versus ihre intensive Rezeption durch jeweils einzelne im Publikum.

Herzog nimmt sich vor, am Beispiel des Musical-Films zu zeigen, wie die Repetitivität musikalischer und erzählerischer Formen (von den Stereotypifizierungen des Narrativen über die der Figuren und Figurenkonstellationen bis hin zu den musikalischen Standards) und die Konventionalität kultureller Ordnungen (in Sonderheit die Repräsentationen von Klasse, Rasse und Geschlecht) miteinander verbunden werden, was alleine bereits auf einen deutlichen Konservatismus des Genres hinweist. Dagegen steht

allerdings eine oft beschriebene Tendenz der Musical-Erzählungen und -Darstellungen zu Formen des visuellen und narrativen Exzesses, zur spielerischen Aufweichung von Differenzen und zur Überschreitung gesellschaftlicher Grenzen.¹

Gerade in den musikalischen Szenen eröffnen sich Möglichkeiten, die Position der *Differenz* zur Konventionalität der Genre-Stereotypen aufzusuchen. Der Forderung nach einer „Poetologie der Differenz“, die man im Anschluss an diese methodologische Vorüberlegung stellen könnte, weicht Herzog allerdings aus. Voraussetzung ist immer, dass das musikalische Insert als „Fremdkörper“ erkennbar ist, sich also in gewissen Aspekten vom umgebenden Kontext des Films unterscheidet, können diese *Unterschiede* auf mehreren Ebenen liegen:

(1) im Stilistischen oder im Semiotischen - wenn etwa Farbe, Tiefenschärfe etc. sich abheben (wie in vielen Traumsequenzen) oder wenn sich der Modalitätsstatus einer Szene gegenüber den rahmenden Szenen verändert (bei allen Imaginationen, aber auch bei allen De-Realisierungen oder Transformationen in die Formenwelt der Musikaufführung);

(2) im Semantischen - wenn also in einer Szene ein Subtext aufgedeckt wird, der sonst verborgen war (wie in manchen Liedern im Kriegsfilm), oder wenn musikalisch eine moralische Ebene der Erzählung angesprochen wird, die ansonsten nur implizit angesprochen oder der Schlussfolgerung des Zuschauers überlassen bliebe;

(3) im Narrativen - wenn also eine klar umgrenzte Leistung in der Fortführung der Erzählung erbracht wird, die aber narrativ eher marginale Teile artikuliert (wie in manchen Summaries);

(4) im Dramaturgischen - wenn die Textgliederung markiert wird (wie in manchen Titel- und Schluss-Szenen), wenn die kommunikative Konstellation angezeigt wird (wie in den Auftrittsliedern), wenn Szenen der Zuschauerlenkung als musikalische Inserts ausgeführt werden (wie bei Rekapitulationen) etc.

In jedem dieser Fälle aber gilt es, den Kontext, von dem sich der *musical moment* abhebt, mitzubeschreiben, sei es als Kontext des jeweils besonderen Films, des Genres oder der umgreifenden gesellschaftlichen Wissens- und Ordnungsvorstellungen. Herzog konzentriert sich auf die Besonderheiten der

¹ Auf die Untersuchungen Richard Dyers, der seinerzeit eine Reihe von Merkmalen für die Beschreibung von *entertainment scenes* vorgeschlagen hat, sei eigens hingewiesen - sie ähneln den Grundbeobachtungen Herzogs in erstaunlicher Weise: hohe Schnittfrequenz, Töneffekte und hohe Ereignisdichte, das Verströmen der Energie der *performances*, das Prunken mit einem Überfluss an Schauwerten, das Versprechen einfacher, klarer Verhältnisse im Plot des Films und die Vermittlung eines Gefühls von Gemeinschaftlichkeit; vgl. dazu Richard Dyer: Entertainment and Utopia (in: *Movie*, 24, Spring 1977, pp. 2-13; repr. in: *Genre: The Musical*. Ed. by Rick Altman. London/Boston: Routledge & Kegan Paul 1981, pp. 175-189). Diese Beschreibung, die an die Charakterisierungen des visuellen Exzesses von Kristin Thompson erinnert (The Concept of Cinematic Excess [1981]. In: Rosen, Philip [ed.]: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986, S. 130-142), mündet bei Dyer in die Annahme ein, dass sich in diesen Momenten eine spezifisch utopische Energie mitteilt, die vom Zuschauer aufgenommen wird.

Zeitrepräsentation bzw. des Zeit-Eindrucks, den ihre Beispiele in der Rezeption bewirken. Andere Dimensionen des Unterscheidenden bleiben zweitrangig.

II. Regeln aus Grenzfällen gewinnen

Der Gegenstand der Herzogschen Untersuchung sind aber nicht die klassischen oder neuen Musicals im engeren Sinne, sondern Grenzgebiete des Genres:

- die „Jukebox Movies“ der 1940er Jahre, die als etwa dreiminütige „Soundies“ in den 1940er Jahren auf einer *Panoram* genannten "Filmmaschine" an öffentlichen Orten wie Gaststätten, Bars, Hotels, Bahnhöfen und Wartesälen angesehen werden konnten und die mit filmischen Spielhandlungen bebilderte Aufnahmen populärer Musikdarbietungen enthielten, dabei ganz andere Traditionen der Populärmusik filmisch umsetzend als die Hollywood-Musicals; zudem werden die Scopitone-Filme der 1960er im gleichen Beschreibungsrahmen untersucht;

- zwei „Carmen“-Adaptationen², die beide gegen die textuelle, stilistische und ideologische Homogenität der Oper von Bizet verstoßen - die eine, indem sie die Geschichte mit schwarzen Darstellern in einem ganz abweichenden Milieu erzählt (*CARMEN JONES*, USA 1954, Otto Preminger), die andere, die die Rolle der Musik als tragendes Element der Oper modifiziert und in den Rang begleitender Filmmusik transformiert (*PRÉNOM CARMEN*, Frankreich 1983, Jean-Luc Godard);

- die „Schwimm-Musicals“ mit Esther Williams, die Formen des Revuefilms als Schwimm-Revuen adaptierten und nur locker mit Rahmenhandlungen verbanden; gerade die Übergänge von Show- zu Erzählteilen wirken heute allzu abrupt und beliebig, eine Integration der beiden dominanten Stile der Darstellung kommt hier kaum zustande;

- schließlich Variierungen des Musical-Schemas in europäischen und asiatischen Produktionen wie Jacques Demys *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* (Frankreich 1964), der komplett gesungen wird und keinerlei spielfilmartige Dialogszenen enthält, oder Tsai Ming-Liangs *DONG* (*DER LETZTE TANZ*, Taiwan/Frankreich 1998), der eine musikalisierte Liebesgeschichte in einem düsteren Megacity-Szenario erzählt.

² Vgl. dazu auch die etwas anders gelagerte Korpus-Analysen von Claudia Bullerjahn (*Carmen – eine Projektionsfläche. Vergleichende Untersuchung von ausgewählten Verfilmungen*, in: Claudia Bullerjahn/Wolfgang Löffler (Hrsg.): *Musikermymthen – Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim/New York: Olms 2004, S. 313–351) sowie die kulturhistorische Skizze von Ann Davies (High and Low Culture: Bizet's *Carmen* and the Cinema. In: Powrie, Phil / Stilwell, Robynn (eds.): *Changing tunes. The use of pre-existing music in film*. Aldershot [...]: Ashgate 2006, pp. 46-56).

Die Auswahl erfolgte, weil die Filme dieses Korpus durch die Verstöße gegen die (impliziten) Normen und Konventionen des Hollywood-Musicals diese um so besser beschreibbar machen. Das Argument irritiert, weil es nur wenig Sinn zu machen scheint, ein Genre durch die Untersuchung von Beispielen, die die Genre-Konvention gerade nicht erfüllen zu beschreiben. Wenn also die *soundies* und die *Scopitone movies* als musikalische Reinformen betrachtet werden (und in dieser Hinsicht als eine der verdeckten Traditionen des Musikvideos erscheinen), so kann man zwar die „representational logic“ (9) hinter den kleinen Filmen zu erfassen suchen. Ob die Regeln der Ton-Bild-Koordination und die (banal anmutenden) Prinzipien der Bild- und Sujetauswahl, die das Korpus der beiden Kleinfilm-Gattungen regieren, daraufhin ausgelesen werden können, dass es einerseits große Reserven dagegen gibt, Bildthemen zu nutzen, die sich gegen die dominanten Repräsentationsmodi der Kultur stellen, dass es andererseits aber klar erkennbar ist, Ausbruchs-Phantasien musikalisch und visuell zu thematisieren, ist schon methodisch schwierig, weil dafür eine Bestimmung des „system of representation“ vorausgesetzt werden muss. Ob man den weiteren Schritt der Argumentation, dass beides als Modell und Hinweis auf repräsentations-logische Prinzipien der Musikszene im normalen Spielfilm genommen werden könnte, mitgehen mag, muss der Leser selbst entscheiden. Skepsis ist aber angesagt.

Zwar gilt in der Linguistik die methodisch folgenreiche Beobachtung, dass man an Fehlern grammatische und semantische Regeln und Formen ablesen kann. Darum ist die „Fehlerlinguistik“ ein methodisch eigenes Teilgebiet der Sprachforschung. Doch auch hier ist die Übertragung des Verfahrens auf textuelle Formen und höhere, den Satz oder die dialogische Äußerung überschreitende Manifestationen des Sprachlichen höchst problematisch. Der Skeptiker würde sagen: Im Film lassen sich in der Technik der „Fehleridentifikation“ vielleicht Montagerregeln und elementare Strategien der narrativen Kontinuierung (als Übergänge und Anschlüsse) aushorchen; ob es aber sinnvoll ist, so umgreifende Qualitäten wie die „Klarheit des Tons“ beschreiben zu wollen, wenn man ein Medium, das sie nicht erfüllt, untersucht, erscheint dagegen höchst zweifelhaft.

III. Der musikalische Moment

Von größter Bedeutung für die Untersuchung der Funktionen der Filmmusik ist Herzogs Modell des *musical moment*. Darunter versteht sie eine der Techniken, die formale, narrative und semiotische Eigenständigkeit mancher Szenen oder Sequenzen in Filmen zu unterstreichen. Durch die Musik werden Szenen aus dem Kontext herausgehoben, gegen ihn abgegrenzt. Dann ist im Extremfall nicht mehr die Einheit von Raum, Zeit, Figuren und Handlung konstitutiv für die Einheit der Szene, sondern das musikalische Stück schweißt die visuellen Elemente zusammen. In diesem Sinne schreibt die Autorin:

The images during these musical interludes are constructed entirely according to the demands of the song. The rhythm of the music prescribes the cinematography and the pacing and timing of edits. The temporal logic of the film shifts, lingering in a suspended present rather than advancing the action directly. Movements within the frame are not oriented toward action but toward visualizing the trajectory of the song; walking becomes dancing, and objects and people become one in a complex compositional choreography. Space, too, is completely reconfigured into a fantastical realm that abandons linear rationality (6f).

Gerade, weil die Differenz des *musical moment* zum meist realistisch motivierten Kontext der Erzählung so grundlegend ist, wird der dominante semiotische Modus in diesen Szenen brüchig. Es sind Formen des visuellen Exzesses, der Unterbrechung, der Verflüssigung von Raum, Zeit und Figuren, die aus dem gewohnten Rahmen der alltäglichen Realitätserfahrung heraustreten³.

Wiederum sind es einige Standardformen, die schnell auffallen:

- einige Szenarien, in denen sich Alltagsszenen in Bühnen für musikalische Auftritte verwandeln (wie etwa Straßen, die in ganzer Breite von Tänzern eingenommen werden);
- formelhafte Szenen, die einen immer gleichen Verlauf nehmen (etwa Szenen, in denen ein Akteur in musikalisierter Form etwas lernt);
- Auftritte von Charaktertypen (wie etwa der step-tanzende Diener, der *comic sidekick* oder auch der *Latin lover* mit seiner Partnerin).

Immer tritt die Erzählung in diesen Szenen zurück, gibt Raum für einen neuen, eher dem Attraktionellen als dem Narrativen zugehörigen Modus. Damit verändert sich vor allem der Modus der Zeit, in dem das Gesehene angeeignet wird. Aus dem „Es-ist-gewesen“ der Fiktionalität der Erzählung wird das präsentische „Es-ist“ der *performance*. Das im Narrativen so dominierende Prinzip der Kausalität der Ereignisse tritt zurück, die leitende Frage ist nicht mehr die nach dem „Was-geschieht-nun“; an ihre Stelle tritt eine Phase ausgedehnter Gegenwart. Natürlich muss weitergefragt werden, ob es sich dann auch um Phasen einer „reinen Expressivität“ handelt, um „Inseln des Spielerischen“ oder dergleichen mehr.

Offensichtlich wird in diesen spielerischen Formen des musikalisierten und zumindest partiell denarrativierten Kinos an die Darstellungsformen des Musiktheaters angeknüpft - an das Doppel von Arie und Rezitativ in der Oper, an die musikalischen Einlagen mancher Komödienformen, an die Nummergliederung von Operette und Musical, an manche Formen des Revuetheaters etc. Ganz

³ Auf die Sonderstellung der „musikalischen Szenen“ hatten auch schon die Beiträge in dem Sammelband *Film's Musical Moments*. (ed. by Ian Conrich and Estella Tincknell. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006) aufmerksam gemacht.

offensichtlich steht das Kino der dominanten Erzählung auch in der Tradition anderer Formen der Unterhaltung und der Fiktion, die diese Dominanz nie geteilt haben. So, wie im frühen Kino eine ganze Reihe von nicht-erzählenden Darbietungsformen verbreitet gewesen sind, bevor das Erzählen der bevorzugte Text-Akt wurde, so haben sich in manchen Genres vor allem des Musikfilms Formen erhalten, die auf andere Zuwendungsmodalitäten der Zuschauer ausgerichtet sind und die andere Gratifikationen anbieten als die, die sich aus den dramatischen Strukturen ergeben. Herzog verzichtet darauf, den Blick auf die medienealogisch dominierenden Präsentationsmodalitäten zu richten. Dies bleibt ein Desideratum, um so mehr, als die Formenwelt der populären Formate des Musiktheaters von Musik- und Theaterwissenschaft bis heute sträflich vernachlässigt wurden.

So wichtig diese Annahmen zum modalen Sonderstatus der musikalischen Szenen und Inserts auch ist, so sehr sie aus dem Fluss der (narrativ dominierten) Handlungswahrnehmung ausbrechen, so sehr sind sie mit diesem Hintergrund aber weiterhin verbunden - durch die Artikulation subtextueller und tiefenideologischer Informationen, in syntaktischen und dramaturgischen Funktionen, die trotz des Zurücktretens der Erzählung erkennbar bleiben. Und dass Filme, die mit *musical moments* durchsetzt sind, in ihrer Gesamtmodalität beeinflusst werden, dürfte unmittelbar evident sein.

IV. Repräsentationales

Wenn die Autorin sich Jacques Demys Arbeiten - insbesondere den *PARAPLUIES DE CHERBOURG* - zuwendet, geht es ihr um die Bestimmung der Beziehungen zwischen Geschichte, Gedächtnis und Phantasie. Die Filme Demys seien ausnahmslos von der Kindheit inspiriert, sagte die Filmemacherin Agnès Varda über ihren Mann; er habe Alltagserlebnisse von damals nachempfunden, sie in Farbe, Musik und Lieder umgesetzt, also in imaginäre Filmbilder verwandelt. Insofern haben die Filme erkennbar mit Geschichte zu tun - allerdings nicht im Sinne einer Rekonstruktion und einer möglichst nahen Annäherung an die Realitäten und die *belief systems* vergangener Gesellschaft(sgruppen), sondern als nostalgisch gefilterte, oft geschönt wirkende Erinnerungen.⁴ Dass in Demys Filmen mehrfach Musikalisierung eine Technik ist, die historische und modale Differenz ebenso wie die autobiographische Umfärbung des Vergangenen zu kennzeichnen, gehört zum ästhetischen Programm der Filme. Sich auf Deleuze' und Bergsons Überlegungen über das Erinnern berufend, stellt die Untersuchung gerade diese Verlagerung vom Sujet (eine vergangene Realität) auf die Konstruktion derselben (sie wird im Prozess des Erinnerns neu hervorgebracht und dabei affektiv aufgeladen und semiotisch moduliert). Das Repräsentationssystem der Filme Demys ist darum weniger durch einen Sachbezug zentriert als durch die Darstellung und Indikation der Prozesse, in denen Vergangenes subjektiv

⁴ Erinnert sei an Caryl Flinns These, dass die klassische Filmmusik schon durch die Anlehnung an die meist spätromantischen Vorbilder einen eigenen nostalgischen Impuls trage (vgl. ihr: *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1992).

vergegenwärtigt wird. Szenen werden transformiert in einen Schwebestand zwischen kruder Darstellung und reiner Phantasie-Tätigkeit. Das historische Präsenz der Erzählung wird überlagert durch einen anderen, phantasierten Zeit-Modus. Es geht in dem Demy-Verfahren nicht um eine Distanzierung durch Verfremdung, wie man es einem an Brechts poetologischen Überlegungen geschulten Verfahren inszenieren würde, sondern um ein Identifizierungs-Angebot, in dem die Differenz zwischen dem Jetzt des Zuschauers und dem Es-ist-gewesen des Dargestellten als eine Erfahrung des Verlustes, in einer Haltung der sentimental Trauer und als spezifische ästhetisch-emotionale Distanz ausgedrückt wird und am Ende nachvollzogen werden muss.

Dass die Musikalisierung von Szenen eng mit einer Irrealisierung zusammengeht, wird im vierten Teil von Herzogs Buch an den Filmen der Wasserballett-Musicals mit der Schwimmerin Esther Williams exemplifiziert. Hier geht es der Autorin darum, der nostalgischen Distanz der Filme Jacques Demys den *dream mode* der Musikszenen in den Williams-Filmen als einen weiteren Modus an die Seite zu stellen, der das realistische Paradigma der meisten Hollywood-Filme verlässt.

Die Musikszenen in den Williams-Filmen sind hochgradig an den Inszenierungs-Stereotypen des Hollywood-Musicals orientiert. Gerade deshalb, argumentiert Herzog, öffnen sie Möglichkeiten, die Konventionalität sozialer Beziehung und gesellschaftlicher Machtverhältnisse zu den Utopien privater Wunschphantasien hin zu öffnen. Um diesen zunächst uneinsichtigen Widerspruch zu lösen, bezieht sie sich auf Deleuze⁵ und Guattaris Untersuchungen zum Paradox des Refrains in populärer Musik zurück.⁵ Ein Song, den wir qua Gedächtnis oder Reproduktion wiederholen können, vermittelt dem Hörenden vor allem ein Gefühl der Sicherheit, des Bekannten und Vertrauten. Ein Kind, das sich im Wald verirrt hat, summt bekannte Melodien vor sich hin und mindert so seine Angst. Der Laut des - gesungenen oder nur vorgestellten - Liedes vermittelt ein Gefühl innerer Stärke. Er ermöglicht es, das sichere Innen des Zuhause-Seins auszudehnen. Bei Deleuze und Guattari ist der Song ein Mittel, eine territoriale Abgrenzung gegen das umgebende, angsteinflößende Chaos - etwas, das man das Zuhause nennen könnte - zu finden, er ist die Quelle des Gefühls, zuhause zu sein, und er manifestiert das Zuhause in unserem Bewusstsein. Der Song ist aber nicht so sehr Musik als vielmehr ein Inhalt, der durch die Musik ausgedrückt wird, aber mit dieser nicht identisch ist. Und er markiert nicht so sehr das sichere Territorium, als vielmehr die Grenze zum umgebenden, furchterregenden Außen.

Gerade darum ist es möglich, so argumentiert Herzog, die Konventionalität der Musikszenen mit dem Wunsch nach Differenz zu vermählen. So sehr die Musik das Vertrautsein des Zuschauers mit der

⁵ Vgl. dazu: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. 12th print. Minneapolis, Minn. [...]: University of Minnesota Press 2007, pp. 310-330 [dt.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 1997]. Vgl. zu dem Bild einer Territorialität der Weltzuwendung, das die Autoren anbieten, auch: Andrew Murphy: Sound at the End of the World as We Know It - Nick Cave, Wim Wenders' *WINGS OF DESIRE* and a Deleuze-Guattarian Ecology of Popular Music. In: *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*. Ed. by Gary Genosko. London: Routledge 2001, pp. 255-280.

akustischen Folie des Dargestellten signalisiert, so sehr ermächtigt sie ihn, im Bewusstsein des Zuhause-Seins die konventionell geregelten Zwänge des gesellschaftlichen Lebens außer Kraft zu setzen und sich im Imaginären der erzählten Handlung frei zu machen. Insbesondere der Refrain, der das vertrauteste Stück des Liedes ist, nun zwingt den Zuhörer zugleich zurück in eine festgelegte Ordnung, er rekodiert und kontrolliert eine Energie, die das Lied vorher freigesetzt hatte. Diese Bewegung, die Deleuze und Guattari metaphorisch als territoriale Bewegung zwischen Innen und Außen der vertrauten und kontrollierbaren Welt, zwischen Befreiung und Kontrolle beschreiben, liegt - nach Herzog - auch dem paradoxen Inhalts- und Wirkungsschema der Williams-Filme zugrunde. Paradoxerweise hängt so die Repetitivität stereotyper Formen eng mit der Entstehung von Potentialen der Grenzüberschreitung zusammen.

So sehr Herzogs Untersuchung am Anfang auf eine Morphologie der Musikformen im Film ausgerichtet zu sein schien, so deutlich vollzieht sie in ihrem Buch eine Wende auf eine psychoanalytisch fundierte Rezeptionstheorie, die so allgemeine formale Qualitäten wie Repetitivität als ästhetische Grundstrukturen auffasst und in Verbindung mit elementaren Prozessen der Subjektbildung kurzschließt. Ob der Leser diesen (durchaus spannenden rezeptionsästhetischen) Kurzschluss mitmacht, sei ihm selbst überlassen. Es sollte aber festgehalten werden, dass die Rückführung der Formelhaftigkeit filmischer Inszenierung, der Vielfachnutzung vertrauter Erzählmuster und der Stereotypie der Darstellungen solcher sozialer Konfigurationen wie Rasse, Klasse, Sexus usw. damit nicht erschöpfend erfasst werden kann. Konventionalität ist eine allgemeine Charakteristik aller Kommunikation; und dass im musikalischen Vollzug kurzfristig manche Kodifizierungen des gesellschaftlichen Verkehrs außer Kraft gesetzt werden können (selbst wenn sie durch eine zweite Schicht des Konventionellen abgelöst werden), spielt in allen Überlegungen zur Wirkungsästhetik der Musik eine zentrale Rolle.

Sicherlich kann man argumentieren, dass mit dem *song scoring* die musikalische Szene im Film heute größere Verbreitung hat als in der Zeit des dominierenden Hollywood-Style. Und sicherlich kann man - Herzogs These beherzigend - fortsetzen, dass in einer posttraditionalen Wirklichkeit wie der der spät- und nachkapitalistischen Gesellschaften das Entgrenzungs- und Überschreitungspotential der musikalischen Szene eine viel zentralere Rolle spielen muss, weil sich die konventionellen Ordnungen dynamisieren und zusehends fragwürdig werden. Offensichtlich ist die Kinoindustrie seit nahezu fünfzig Jahren mit einer Differenzierung der Publika konfrontiert, die es in dieser Vielfalt vorher nicht gegeben hat - und sie korrespondiert einer Vervielfältigung musikalischer Stile. Korrespondiert all dieses mit einer Vervielfältigung der Überschreitung- und Befreiungsphantasien, die sich in Musikszenen niederschlagen? Offensichtlich nicht. Die Stereotypen des musikalischen Materials und der Inszenierung des Dramas und die narrative oder biographische Bedeutung der Grenzüberschreitung stehen nicht in Deckung, sondern nebeneinander. Das semiotische Material (die Musiken, die Inszenierungen) und die in Geschichten durchgespielten biographischen Übergänge und sozialen Konfliktszenarien sind zwei verschiedene Ebenen des Dramas, die miteinander korrespondieren, die aber nicht identisch miteinander sind.

(Hans J. Wulff)

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Refrains und Paradoxien. Bemerkungen zu Amy Herzogs *Dreams of Difference* (2010). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 218-226, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p218-226>.

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.

Piel, Victoria / Holtsträter, Knut / Huck, Oliver (Hrsg.):

Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung.

Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2008, 189 S.

Inhalt:

Lorenz Engell: Bild und Ort des Klangs. Musik als Reflexion auf die Medialität des Films (11-24).

Nina Noeske: Musik und Imagination. J.S. Bach in Tarkovskijs SOLARIS (25-42).

Victoria Piel: Narrative Querstände. Momente von Selbstreflexivität der Musik im Film (43-72).

Larson Powell: Der Witz und seine Beziehung zur Filmmusik (73-102).

Knut Holtsträter: Musik als Mittel der Perspektivierung im narrativen Film. A. CLOCKWORK ORANGE von Stanley Kubrick (103-120).

Oliver Huck: Offene und geschlossene Form in der Filmmusik (121-142).

Jörg Türschmann: Semiotische Begründungen für die Lehre der Theorie und Analyse von Filmmusik (143-160).

Matthias Tischer: Musik und Intertextualität. Peter Greenaway und Michael Nymans DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER (161-172).

Mirjam James: Die „richtige“ Musik zum Film? Semantische und zeitliche Kongruenz zwischen Bild und Ton und die Wirkung auf den Rezipienten (173-186).

1. *Anything goes - provided it goes well*, resümierte Slavko Vorkapich die Poetik des Films, wie sie sich aus der Sicht eines berühmten Schnittmeisters darstellte. Kaum jemand muss sich so intensiv mit dem Material auseinandersetzen, das am Ende zum vorführbereiten Film komponiert werden muss, wie die Cutter. Und dass einer der Großmeister der Zunft nahezu für eine Beliebigkeit der Kombinatoriken des Films zu plädieren scheint, gibt zu denken - man darf aber annehmen, dass Vorkapich die Aussage sicher relativieren würde. Tatsächlich geht nicht alles, und insbesondere geht nicht jede Koordination von Musiken mit Bildsequenzen auf.

Erst ganz am Ende des vorliegenden Bandes, der auf eine Tagung „Filmmusik: Theoriebildung und Vermittlung“ (Weimar, 2.-3.7.2004) zurückgeht, kommt Mirjam James auf einen der methodischen Kerne der Filmmusikforschung zurück: auf die konsequente Variation des Materials. Sie berichtet u.a.¹ von der Ersetzung der Originalmusik von Miklós Rózsa in der Initialsequenz von Billy Wilders THE LOST WEEKEND (1945) durch einen Ausschnitt aus Samuel Barbers *Adagio für Streicher, op. 11* - und dem für alle überraschenden Ergebnis, dass die Unterschiede in der sprachlichen Beurteilung des Charakters der Sequenz und der folgenden Handlung sehr viel geringer waren als erwartet. Indirekt berichtet James aber auch von

¹ Berichtet nach: Vitouch, Oliver (2001) When Your Ear Sets the Stage: Musical Context Effects in Film Perception. In: *Psychology of Music* 29, 2001, pp. 70-83.

den Problemen dieser Forschung. Wenn etwa von Marshall/Cohen² ein animiertes Szenario abstrakter Figuren, die sich in Bezug aufeinander verhalten, mit zwei Musiken koordiniert wurden, die sich hinsichtlich Lage, Tongeschlecht, Intensität und Tempo unterschieden, und wenn nach der Präsentation die Urteile von Probanden mittels semantischer Differentiale (zur Aktivität [ruhig-lebhaft, passiv-aktiv], zur Potenz oder Stärke [schwach-stark, ausgeglichen-aggressiv] und zur Evaluation [schön-hässlich, gut-schlecht, angenehm-unangenehm]) gewonnen werden, so müssen diese von den elementaren Interaktionsbeziehungen zwischen den Figuren absehen - und dabei war die Unterstellung von Intentionalität, die Heider/Simmel (1944) an ähnlichem Material beobachteten, und die damit einhergehende Transformation des graphischen Displays in eine soziale Szene die eigentliche Überraschung.³ Gerade deshalb, weil immer wieder eine enge Koordination von Filmmusik mit der Konstitution der Figuren im Film angenommen worden ist, ist es schade, dass Versuchsanordnungen auf die Evaluation von ganzen Filmen abheben, nicht aber auf die Leistungen, die Musik für die Figurenwahrnehmung (und -beurteilung) hat.

An anderer Stelle wird von Michel Chions Vorschlag berichtet, eine Unterscheidung zwischen *empathischer* und *anempathischer* Musik zu treffen.⁴ Erstere ist eng mit der Figur koordiniert, die im bildlichen und szenischen Zentrum steht; sie ist oft als ‚Redundanzmusik‘ beschrieben worden, und ihr wurde vorgeworfen, lediglich zu wiederholen, was auch visuell und narrativ erschlossen werden könnte. Letztere dagegen sperrt sich gegen die einführende Verdoppelung von Musik und Innenleben der Figur; wenn also jemand eine fröhliche Musik auflegt, danach ermordet wird, so dass die Musik seinen Tod begleitet (hier. 156f), kommt es zu keiner Deckung der Emotionalität der Musik und der der Szene - eine „plurale Wahrnehmungserfahrung“ (10), von der Oliver Fahle in der Einleitung spricht, kann dann eben nicht entstehen. Oder gerade doch - weil die unterschiedliche „emotionale Affinität“ der beiden Teilinformationen eine tiefere Bearbeitung der Szene verlangt, in der gerade der Widerspruch zwischen Musik und Geschehen sinnvoll erfasst werden muss. Der Vorschlag Chions gestattet ein sehr viel genaueres Hineingehen in die inneren Bestimmungsstücke der filmischen Erzählung resp. der filmischen Szene, auch wenn es sich zunächst um eine schlichte Alternative zu handeln scheint. Genauere Beschreibung ist nötig.

2. Will man sich für die Koordinationen von Musik und Handlung interessieren, ist es ganz offensichtlich nötig, sehr viel genauer in die Elemente des filmischen Erzählens und Darstellens einzudringen. Es geht nicht allein um die Parallelisierung einer visuellen und einer musikalischen Ebene. Und es geht auch nicht um die Koordination semantisch-denotativer und nur assoziativ-konnotativer Ausdrucksmittel, wiewohl die Synthese-Leistungen des Zuschauers detailliert beschrieben werden müssen. Erst in ihnen wird vorangeschritten zur Einheit der „verstandenen Szene“. Mirjam James, die mehrere Koordinationsmodelle

² Marshall, Sandra K. / Cohen, Annabel J. (1988) Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures. In: *Music Perception* 6, pp. 95-112.

³ Heider, Fritz / Simmel, Marianne (1944) An experimental study of apparent behavior. In: *American Journal of Psychology* 57, pp. 243-259.

⁴ Chion, Michel (1985) *Le son au cinéma*. Paris: Ed. de l'Etoile (Coll. Essais.). Hier pp. 121f.

diskutiert (178-183), ist nur zuzustimmen, wenn sie zu bedenken gibt, dass die verwendeten Filmszenen oder -ausschnitte meist sehr einfach seien und nur „wenig Spielraum für die Interpretation des Gesehenen“ ließen.

Will man diese Art der Analyse weiter vorantreiben, muss die allzu einfache Gegenüberstellung „das Visuelle - das Musikalische“ aufgegeben werden. Letztlich sind es Vorgänge des Erzählens, des Darstellens, des Exponierens, des Dramatisierens usw., deren Elemente gemeinsame Einsatzpunkte für Bild, Requisite, Schauspiel und Musik sind. Damit werden manche Unterscheidungen schnell obsolet. Wenn man also im Visuellen *geschlossene Formen* sucht und dazu „die ungeschnittene Einstellung“ nennt, die „die Einheit von Ort, Zeit und Handlung“ ermögliche, wogegen die „auf Montage basierende Sequenz sowohl visuell als auch dramaturgisch eine *offene Form*“ (129) sei, so ist diese Unterscheidung schlicht folgenlos, weil sie sich auf Kategorien beruft, die für die innere Form der kommunikativen Akte sowie der Kontinuitäten und Kontiguitäten, die „Film“ ausmachen, vollkommen äußerlich sind und die darüber hinaus die elementaren Gliederungen der Wahrnehmung einer Szene (oder gar eines ganzen Films), die für den Zuschauer von Belang sind, vollkommen außer Acht lassen.

Knut Holtsträter, der sich für die Einbindung von Filmmusiken in die Perspektiven-Konstruktion einer Erzählung interessiert, plädiert darum auch dafür, solche Vorstellungen, wie sie in Ausdrücken wie ‚Mood-Technik‘ oder ‚Underscoring‘ erfasst sind, für eine Filmmusikforschung aufzugeben. Derartige Konzepte entstammten der technischen Produktion von Filmen, erfassten Einzelprobleme der Bild-Musik-Koordination und ähnliches mehr, die in der Praxis der Synchronisation oder des Anlegens des Tons durchaus wichtig seien. Für ein Verstehen der inneren Verwebung der Musik in die filmische Erzählung ergäben sie aber keinen Aufschluss. Holtsträter schreibt, man müsse sich auf „das Regelwerk der Handlungslogik, die Figurenführung, übergreifende Zusammenhänge etc.“ konzentrieren, „also das ‚Nichtsichtbare‘, welches Erzählen konstituiert, einbeziehen“ (119). Für die Filmanalyse scheint die Forderung wenig sensationell zu sein - es herrscht allgemeine Einigkeit darüber, dass es eine Vielzahl von Segmentalia und Suprasegmentalia sind, in denen sich die Bedeutung des filmischen Werks entfaltet.

Natürlich kann Musik eigenwertig sein, eigene Aufmerksamkeit auf sich ziehen, eine eigene reflexive Beziehung etablieren. Victoria Piel sucht das Bild des „Querstands“ - man versteht darunter einen auf zwei Stimmen verteilten Halbton- bzw. Tritonusschritt - auf die Analyse von Filmmusik zu übertragen, der Frage folgend, ob es Formen der filmmusikalischen Reflexivität gäbe. Filmmusik wird als „verspätete Kunst“ angesehen, die in manchen - hier als „querständig“ bezeichneten - Formen „aus ihrem devoten Rollenverständnis ausbricht und sich auf verschiedenerelei Arten selbstreflexiv ins Spiel bringt“ (58). Piel's Beispiele entstammen nicht nur den Filmen der reflexiven Moderne (insbesondere von Godard), sondern sogar der Praxis alltäglicher Fernseh-Serienproduktion - und eines bewirken sie immer: sie entreißen den Zuschauer für einen Moment dem Fluss der Bilder und der Erzählung, positionieren ihn im Gegenüber des Films. Darin erweisen sich diese Strategien als Elemente einer reflexiven Poetik, die seit den 1960ern im

Kino immer wieder aufgetreten ist. In eine ähnliche Richtung deuten die Überlegungen Matthias Tischers zur Intertextualität von Filmmusiken (sein Beispiel ist die Musik Michael Nymans zu einem Film Greenaways) - auch hier kommt eine Distanz ins Spiel, die der Kraft der Fiktion, den Zuschauer zu bannen, ihn gar aufzusaugen (darauf deutet die Metapher der ‚Immersion‘ hin), klar entgegenwirkt.

3. Viel Sprechen über Filmmusik ist von Grund auf kritisch orientiert. Jörg Türschmann macht vor allem eine unterschwellig angesetzte Erwartung des durchkomponierten musikalischen Werks sowie eine solche nach einem unabhängigen, selbstbestimmten Autoren als zwei letztlich normative Erwartungshorizonte aus, auf die man allenthalben stößt. Dabei werden aber zwei Momente übersehen, die für Filmmusikanalyse zentral sind: die Frage nach der Funktionalität der Filmmusik, die im signifikativen Apparat des Films ähnlich zentral ist wie die nach der Eigenständigkeit der Bildgestaltung. Vor allem ist zu bedenken, dass man über Musik *spricht*, die genuinen Leistungen von Filmmusik in der Aktualgenese des Filmverstehens also transformiert in ein anderes semiotisches Darstellungssystem. Da schließt sich nicht allein die Frage an, wer in welchem Kontext spricht, sondern auch die Frage nach einer Pragmatik der Geschmacksurteile. Vor allem aber stellt sich die Frage, mit welchen sprachlichen Mitteln Filmmusik zu beschreiben versucht wird. Immer wieder sind es „*Stimmungen*“, die umschrieben werden, oft verbunden mit der Zusatzbehauptung vor allem von Film-Komponisten, eigentlich sei nicht beschreibbar, wie Entscheidungen, eine jeweils besondere Musik zu wählen, zustande kommen. Es bedarf einer Introspektion, so Türschmann über die Äußerungen von Film-Komponisten, „mit deren Hilfe es eine innere oder emotionale Realität zu entdecken gilt, die sich nicht durch Sprache oder Bilder ausdrücken lässt“ (150).

Mit Ursula Brandstätter⁵ geht Türschmann davon aus, dass im Regelfall eine „Ähnlichkeit“ zwischen filmischer Szene und Musik ausgemacht wird, die schließlich den synthetischen Eindruck einer narrativ und emotional integrierten Einheit der Szene produziert. Allerdings beruht die Vorstellung der Ähnlichkeit auf einem Verhältnis der Konvention und nicht auf einem der Natürlichkeit der Bezüge von Handlung und Emotion (151). Musikalischer Gestus und die Form der Musik werden gleichermaßen von diesem Prinzip der Konventionalität erfasst wie der verbalisierbare Ausdruck. Es bleibt ein Rest an Gegenwärtigkeit des Erlebens, ein Rest auch an Unsagbarkeit des musikalischen Erlebens (155).⁶

Manche Musiken oder Musikstile werden in der Makrostruktur von Filmen bewusst und gezielt eingesetzt, mit den Bedeutungen spielend, die ihnen außerhalb und vor dem Film schon zugesprochen worden waren. Ein Beispiel entwickelt Nina Noeske mit den Verwendungen von Bach-Stücken in der Konstellation der

⁵ Brandstätter, Ursula (1990) *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart: Metzler, hier pp. 24-41.

⁶ Ob man die Sperrigkeit der Filmmusik oder des ganzen Film-Tons, der gegenüber dem Feld des Sichtbaren einen anderen Wahrnehmungsraum hat, dahingehend verallgemeinern kann, dass der Film mit der Musik über ein globales „Außen“ des Films (resp. der filmischen Fiktion) hat, wie Lorenz Engell vorschlägt (23, passim), sei hier dahingestellt.

semantischen Räume⁷ in Tarkowskij's Film SOLARIS (1972), die nicht denkbar wären ohne die Diskursivierungen von „Bach“ im sozialistischen Realismus (40-42). Dass Narrationen Raumordnungen entwerfen und dass Musiken verwendet werden können, die Diskrimination von Räumen zu markieren, zu unterstützen und vielleicht sogar erst hervorzubringen - das deutet auf formale Leistungen der Filmmusik hin, die mit der Emotionalität, die der Filmmusik oft als Primärfunktion zugeordnet wird, wenig zu tun haben. Dass der Band mehrfach darauf hindeutet, dass Musik in Filmen in eine ganze Reihe von formalen, narrativen und textsemantischen Rahmen eingebunden ist und sich nicht darin erschöpft, ein emotionales Dazu zu servieren, macht den Wert des kleinen, aber anregenden Bandes aus.

(James zu Hüningen)

Empfohlene Zitierweise

James zu Hüningen: Rezension zu: Piel, Victoria / Holtsträter, Knut / Huck, Oliver (Hrsg.): Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 227-231, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p227-231>.

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.

⁷ Vgl. Lotman, Jurij M. (1973) *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 327ff (Edition Suhrkamp. 582.). Vgl. dazu auch Chion 1985 [Anm. 4], pp. 25-44.

Musik- und Medienwissenschaften im Dialog

Tagungsbericht zum IV. Kieler Symposium für Filmmusikforschung (9. – 11. Juli 2009)

Das Kieler Forschungszentrum „Film und Musik“ veranstaltete vom 9.7. bis 11.7.2009 zum bereits vierten Mal sein Symposium zur Filmmusikforschung. Internationale Gäste und Referenten – u.a. aus Bristol, Wien und Innsbruck – fanden sich zahlreich in Kiel ein und auch einige Studenten lockte die thematisch locker nach Panels organisierte Tagung in die Räume der Kieler Musikwissenschaft.

Zentrale Themen waren dabei insbesondere die narrative Komponente der Filmmusik, Reflexionen über Methodologie und Analyse, Musik im UFA-Film der 1930er Jahre und eine ausgedehnte Diskussion über Filmmusikpraxis und Filmmusikdidaktik, welche die Argumente des III. Symposiums im Winter des letzten Jahres? aufgriff und weiterführte. Letztere manifestierte sich in zwei große, als Fixpunkte der Veranstaltung gesetzte Workshops, deren einer, vom ZDF-Mitarbeiter Hansjörg Kohli gehalten, sich mit der praktischen Vertonung von Fernsehfilmen beschäftigte, während der andere, eine von Hans Jürgen Wulff (Kiel) und Claus Tieber (Wien) geleitete Podiumsdiskussion über zentrale Fragen der Filmmusikforschung und – didaktik mit Schwerpunkt auf zukünftigen Entwicklungen, den Versuch darstellte, die vom Forschungszentrum angeregten Impulse einer allgemeinen Debatte zu unterziehen.

Eröffnet wurde die Tagung mit den Schilderungen Guido Heldts (Universität Bristol) zur Erkundung der Filmmusik und des impliziten Autors. Dabei widmete er sich der Frage, ob das Konzept des impliziten Autors sinnvoll für das Verständnis von Filmmusik sein könne. Hiermit war der erste Impuls für die Diskussion narrativer Eigenschaften von Musik im Film gegeben.

Hansjörg Kohli stellte anhand eines ausgewählten Beispiels das Arbeitsfeld der Filmmusikredaktion des ZDF näher vor und referierte über Entscheidungsgrundlagen bei der Auswahl von Filmmusik. Um die enorme Bedeutung des „richtigen“ Einsatzes von Filmmusik zu unterstreichen, stellte er die Sequenz einer ZDF-Produktion vor, die erst ohne musikalischen Einsatz und anschließend mit verschiedenen genretypischen Musiken unterlegt mehrmals gezeigt wurde. Die Diskussion über Musikvorschläge zeigte deutlich, dass Filmmusik nicht nur die Interpretation einer Szene, sondern sogar das Zeitempfinden bezüglich des Dargestellten beeinflussen kann.

Hans Jürgen Wulff und Claus Tieber hingegen orientierten sich in ihrem Thesenpapier an der Interdisziplinarität, die sowohl als Problem und Herausforderung aber auch als Chance und Nutzen der Filmmusikforschung verstanden werden muss. Die Analyse der narrativen wie dramaturgischen Aufgabe der durch den Film kontextualisierten Musik müsse deshalb interdisziplinär erforscht werden, da die Analysemethoden der Film- oder Musikwissenschaften allein nicht ausreichend seien, um die volle

Bedeutung und Konnotationen, welche Musik in den Film hinein bringt und umgekehrt, vollständig zu erschließen. Die Diskussion verstand sich als Wegmarke in einem nicht abgeschlossenen, aber spätestens seit dem III. Symposium nicht mehr wegzudenkenden Diskurs, dem in Zukunft auf und außerhalb der Kieler Symposien mehr Raum zugedacht werden soll.

Die pragmatisch und didaktisch orientierten Workshops fanden eine diskursive Fortsetzung in den Vorträgen von Peter Wegele (München) und Heiko Schneider (Leipzig). Ersterer beschäftigte sich mit Max Steiner und der Filmmusik des so genannten „Golden Age“, zog dafür aber immer wieder ausführlich recherchierte Hinweise zur Aufführungs- und Kompositionspraxis heran. Schneider hingegen argumentierte von seiner Position als Musikpädagoge aus und beschäftigte sich daher mit Vermittlungsstrategien aus seinem Tätigkeitsbereich. Dabei führte er aus, dass Filmmusik nicht als eigenständiges Genre angesehen werden könne und die Bedeutung des Komponisten immer mehr abnehme, während die Stellung der Sounddesigner an Bedeutung gewinne. Darin erkennt er einen Trend hin zu einem komplexen Sounddesign, wie es sich beispielsweise in Marco Kreuzpaintners *KRABAT* (2008) finden lässt. Hieran anschließend ergebe sich eine Annäherung an die Filmmusikforschung im Unterricht in fünf Schritten. Am Anfang stehe dabei die Selektion und Zerlegung der Musik. Danach eine Funktions- sowie Wirkungsanalyse, bevor die zerlegten Abschnitte viertens wieder zusammengesetzt werden können und das so gewonnene Wissen auf Film und Musik als Gesamttext angewendet werden könne.

Andere Panels waren der Diskussion von Avantgarde-Musik – u.a. Györgi Ligeti oder Leonard Rosenmans – im Film gewidmet. Julia Heimerdinger (Hamburg) stellte im Anschluss an ihre Veröffentlichung zu „Neue Musik im Film“ die Vorgehensweise von Schönberg-Schülern in Hollywood vor; indessen widmete sich Christiane Hausmann (Leipzig) den oftmals übersehenen avantgardistischen Zügen im filmkompositorischen und außerfilmischen Schaffen Ennio Morricones.

Auch genrebezogene Diskussionen wurden eröffnet: So beschäftigte sich Silke Martin (Weimar) exemplarisch mit Musik im Dokumentarfilm des *direct cinema*, während Robert Rabenalt (Berlin) sich speziell auf die Funktionalität von Dokumentarfilmmusik konzentrierte. In seinem Vortrag ging er von drei Typen des Dokumentarfilms aus: Demzufolge müsse man zwischen dem offenen bzw. epischen, dem geschlossenen Dokumentarfilm sowie einer Kombination der beiden Typen differenzieren. Gemeint ist damit die formale Gliederung der Musik in Bezug zum Narrationsstrang. Die Musik erfüllt in diesem Rahmen stets die gleichen Funktionen: Unterstreichen von Glaubwürdigkeit des Gezeigten, Unterstützen der Stimmung, Dinge in das Bedeutende heben und die Manipulation der Zuschauer hinsichtlich der Einstellung zum Gezeigten.

Der zweite Symposiumstag wurde von Prof. Dr. Wolfgang Löffler (Universität Hildesheim) eröffnet. In seinem Vortrag, den er mit „Vorläufiger Endpunkt“ betitelte, resümierte er über bestehende Modelle zur

Analyse von Filmmusik. Die dabei behandelten Ansätze reichten von den Analysemethoden Zofia Lissas und Jörg Paulis bis hin zu denen Norbert J. Schneiders und Georg Maas', wodurch die Stärken und Schwächen der jeweiligen Herangehensweisen aufgedeckt werden konnten. Am Ende seiner Überlegung stand die Konzeption eines eigenen Modells. Nach diesem ergebe sich eine fruchtbarere Analyse und Interpretation des Musikeinsatzes in Filmen, indem man sowohl die gliedernde, als auch semantische und mediatisierende, also zwischen beiden Ebenen vermittelnde, Funktion der Musik berücksichtige und in Beziehung zur Gesamtform des Filmes setze.

Ein Schwerpunkt, der sich mittlerweile über mehrere Tagungen hinweg entwickelt hat, ist der deutschen Filmsymphonik der 1930er Jahre gewidmet: Hans-Peter Fuhrmann aus Hamburg setzte sich detailliert mit dem Diktum von „filmeigener Musik“ und deren komplexeren Spielarten im UFA-Film auseinander. Er sprach sich in seinen Ausführungen zur deutschen Tonfilmsymphonik am letzten Tag des Symposiums nicht nur für eine Verbindung von Film- und Musikwissenschaften aus, sondern auch für eine Dreidimensionalität der Filmmusikforschung unter Einbeziehung der Geschichtswissenschaft in die Analyse und Interpretation von Filmmusik. Nur so lasse sich, nach Fuhrmann, das Zusammenwirken der filmgestaltenden Prozesse in ihrer produktionshistorischen Bedingtheit erschließen. Zum anderen ermögliche dies die genaue Untersuchung der in den Filmen repräsentierten weltanschaulichen, politischen und kulturellen Bedeutungsinhalte. Christoph Henzel (Würzburg) beendete das Symposium mit seinen Ausführungen zu der auf Bedrich Smetana basierenden Verfilmung von *DIE VERKAUFTE BRAUT* (1932), in denen er diskutierte, ob der Film als erste Filmoper der Welt gelten könne.

Erneut wurde beim IV. Kieler Symposium durch die thematische Offenheit der Beiträge ein vielfältiger Überblick über den aktuellen Stand der Filmmusikforschung ermöglicht. Zu diesen thematisch offenen Panels gehörte beispielsweise Verena Mogls Beitrag zu Mieczyslaw Weinbergs Komposition in *DIE FERIE DES BONIFAZ* (1964). Hier zeigte sich, dass die Reduzierung auf einzelne musikalische Elemente nicht nur der deutlichen Hervorhebung der Handlung dienen und als Leitmotiv fungieren kann. Sie kann auch die Handlung antizipieren und damit das gesprochene Wort ersetzen, dem Rezipienten also zusätzliche Informationen zum Geschehen liefern. Musik ist demnach nicht nur Hintergrund, sondern generiert einen eigenständigen Handlungsstrang, welcher mit den Bildern des Films korrespondiert.

Aus gutem Grund soll daher am bestehenden Konzept für folgende Symposien, in leicht modifizierter Form, festgehalten werden. So soll die Tagung im nächsten Jahr um einen festen thematischen Schwerpunkt erweitert werden, der als Kernpunkt des Symposiums gesetzt, eine zu zentralen Themen der Forschung wiederkehrende Debatte garantiert.

Die einzigartig produktive, aber gleichsam freundliche und entspannte Atmosphäre, die auch in vergangenen Jahren viel Lob erfuhr, wurde auch diesmal sowohl von neuen Teilnehmern und Gästen wie auch von Rückkehrern konstatiert. Auch der Dialog zwischen Musik- und Medienwissenschaften konnte erneut fortgeführt und soll in Zukunft noch intensiver betrieben werden, indem sich auch außerhalb des räumlich und zeitlich fixierten Symposiums Arbeitsgemeinschaften und wissenschaftliche Partnerprojekte zusammenfinden, um sich gemeinsam der Herausforderung der Interdisziplinarität zu stellen.

Das *Forschungszentrum Film und Musik* blickt nunmehr auf drei Jahre Filmmusikforschung zurück, in der die Tendenz zu einer Verfestigung der Infrastruktur und Verstetigung des Erkenntnisflusses weiterhin sichtbar ist. Die Tagung ist dabei mittlerweile zu einer festen Institution der Filmmusikforschung in Deutschland gereift.

(Susan Levermann)

Empfohlene Zitierweise

Susan Levermann: Musik- und Medienwissenschaften im Dialog. Tagungsbericht zum IV. Kieler Symposium für Filmmusikforschung (9. – 11. Juli 2009). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 232-235, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p232-235>.

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.