



KIELER BEITRÄGE ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG
NR. 1 FEB 2008

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.2008.1

Redaktion dieser Ausgabe: Ingo Lehmann, Mirkko Stehn, Willem Strank

Herausgeber:

Lavinia Haupts (Hamburg)
Guido Heldt (Bristol)
Christoph Henzel (Würzburg)
Linda Maria Koldau (Frankfurt)
Tarek Krohn (Kiel)
Ingo Lehmann (Kiel)
Birgit Leitner (Jena)
Werner Loll (Goosefeld)
Marina Schmidt (Kiel)
Mirkko Stehn (Uppsala)
Willem Strank (Kiel)
Ulrich Wünschel (Berlin)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)
Georg Maas (Halle)
Siegfried Oechsle (Kiel)
Albrecht Riethmüller (Berlin)
Hans-Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)
Bernd Sponheuer (Kiel)
Hans J. Wulff (Westerkappeln)

Kontakt:

filmmusik@uni-kiel.de

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

Inhaltsverzeichnis

Impressum.....	3
Die Kieler Gesellschaft zur Filmmusikforschung – eine Projektion des Dialogs..... Mirkko Stehn (Uppsala)	7
Kongressbericht	
Die Lieder von gestern – Filmmusik und das implizite Imperfekt..... Guido Heldt (Bristol)	10
Musik im Hindifilm zwischen Narration und Reflexion..... Claus Tieber (Wien)	26
Sentimentale Rheinfahrt Beethovens auf dem Dampfer Cäcilie. Kagels Musik zum Film im Spannungsfeld von Erzählfilm, Experimentalfilm und Instrumentaltheater..... Knut Holtsträter (Bayreuth)	38
Funktionen der Musik in den Komödien Jiří Menzels..... Hans J. Wulff (Westerkappeln / Kiel)	51
Über die Rekonstruktion von Sergej Prokofjews Filmmusik zu Alexander Newski (UdSSR 1938, Sergej Eisenstein)..... Ulrich Wünschel (Maxdorf)	63
Wenn Fledermäuse Walzer tanzen. Zur inszenatorischen Verwendung von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehens..... Andreas Wagenknecht (Mannheim)	75
U-Boote, ihre Geräusche, ihre Sprache und ihre Musik. Die Interaktion von auditiver Schicht und kulturgeschichtlichem Hintergrund in U-Boot-Filmen..... Linda Maria Koldau (Frankfurt/Main)	86
Jazz in Robert Altmans <i>Kansas City</i> (USA 1996)..... Willem Strank (Melsdorf)	102
„... drum sehnt sie sich nur nach der Liebe – pfui Teufel!“ Domestizierung durch Kunst in Carl Froelichs <i>Heimat</i> (1938)..... Christoph Henzel (Würzburg)	119
„Von Bach bis Offenbach“. Zum Einfluss von Schostakowitschs Auseinandersetzung mit der Filmmusik auf sein symphonisches Schaffen..... Werner Loll (Goosefeld)	128

Filmbesprechungen I - Historisches	160
<i>Un grand Amour de Beethoven</i> (James zu Hünigen).....	160
<i>Lisztomania</i> (Hans J. Wulff).....	165
Komponistenportraits	171
John Addison (Hans J. Wulff)	171
Giuseppe Becce (Hans J. Wulff).....	177
Werner Eisbrenner (Hans J. Wulff).....	183
Jiří Šust (Hans J. Wulff).....	187
Klassische Theorietexte aus neuem Blickwinkel	191
Kompositionen für den Film, Der getreue Korrepetitor. Theodor W. Adorno / Hanns Eisler (Tarek Krohn).....	191
Filmbesprechungen II	199
<i>Guca!</i> (Hans J. Wulff).....	199
<i>Der Novembermann</i> (Linda Maria Koldau).....	205
<i>Heimatklänge</i> (Hans J. Wulff / Linda Maria Koldau).....	210
Glossarbeiträge	215
Musical(-Film) (Ingo Lehmann).....	215

Die Kieler Gesellschaft zur Filmmusikforschung – eine Projektion des Dialogs

Für die Redaktion: Mirkko Stehn (Uppsala)

In Vorbereitung auf das Wintersemester 2005/06 traf sich eine kleine interdisziplinäre Gruppe von Kieler Film- und Musikwissenschaftlern, um ein Projektseminar experimentellen Charakters zum Thema "Filmmusik" zu planen und zu realisieren. Grundlegend war der gemeinsame Gedanke, dass es im Rahmen der Filmmusikforschung einer verstärkten Zusammenarbeit speziell der Medienwissenschaft und der Musikwissenschaft bedürfe. Vorhandene Arbeiten zum Thema weisen signifikanterweise oft gravierende Schwächen in mindestens einer der in der Filmmusik per se verhafteten Disziplinen auf.

Bereits zu Beginn des Projektseminars begann die Gruppe der Beteiligten und Interessierten zu wachsen. Interessierte aus anderen Disziplinen und der Praxis kamen dazu. So entstand schon früh die Idee einer weiterführenden Zusammenarbeit über die Grenzen des Projekts hinaus. Insbesondere wurde die Planung eines Symposions in Angriff genommen. Erste Entwürfe eines "Forums" zum Austausch und Dialog wurden diskutiert. Aus diesen verstreuten Plänen in einem losen Verbund gründete sich im Juli 2006 die Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.

Zunächst stand die Organisation und Durchführung des Symposions im Zentrum der Arbeit. Dabei wurde bereits während der Vorbereitung großer Wert auf die institutionelle und interdisziplinäre Zusammenarbeit gelegt. Der Ausgangspunkt des Projekts lag in der Kieler Medienwissenschaft am Institut für NDL und Medien und ihrem Leiter Hans J. Wulff. Als das Projekt Kontur gewonnen hatte, erklärten sich Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer als Repräsentanten des Kieler Instituts für Musikwissenschaft dazu bereit, nicht nur Mitveranstalter des Symposions zu werden, sondern auch als Mitglieder dem Editorial Board der geplanten und nun in erster Ausgabe vorliegenden *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* beizutreten.

Das 1. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung fand am 6. und 7. Juli 2007 statt und war mit über 100 Anwesenden und 19 Vorträgen zum Thema ein überwältigender Initialerfolg für die *Gesellschaft*. In bis spät in die Nacht andauernden Diskussionen bereits vor Beginn des Symposiums sowie nach den jeweiligen Tagen wurden Anregungen ausgetauscht, Kontakte geknüpft und neue Projekte gegründet. Ebenfalls wurde im Plenum über Konzepte der weiteren Arbeit der KGfF diskutiert. Eine Idee, die sich im Zusammenhang damit ergab, war ein nun für das 2. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung fest eingeplantes "close reading". Dieser Gedanke entstand eigentlich aus der Notwendigkeit interdisziplinärer Forschung - das gemeinschaftliche Analysieren einer exemplarischen Filmszene, die dem Plenum vorgespielt werden wird, kann Gelegenheit bieten, Fragestellungen und Methodologien der Bezugswissenschaften am Beispiel miteinander zu konfrontieren, ihre Vereinbarkeit zu überprüfen, eine gemeinsame Perspektive zu entwerfen. Ziel dieses Vorgangs soll ein gemeinschaftlicher, doch differenzierter und in allen Disziplinen vertretbarer Ansatz sein. Des Weiteren soll dadurch eine Terminologie zugearbeitet werden, die über Fächergrenzen hinweg den weiteren Dialog ermöglicht.

Durch den Erfolg des Symposiums angespornt, wurde der Plan, die dort gehörten und diskutierten Beiträge in Form eines Journals herauszugeben, in die Tat umgesetzt. Darüber hinaus wurde das Konzept des Journals dahingehend erweitert, dass weitere, außerhalb des Symposiumskontextes liegende Rubriken hinzugenommen wurden. So fand sich bald reichhaltiges Material in Form von Rezensionen, Kritiken und vielem mehr zum Eingang in die Zeitschrift bereit.

Der Günstigkeit der Verbreitung, der Kosten und des Leserservices wegen wurde als Veröffentlichungsform auf das Medium des Internets zurückgegriffen. Als zirka halbjährlich erscheinende kostenfreie Onlinezeitschrift haben die *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* sich zum Ziel gesetzt, den sich mit Filmmusik beschäftigenden Disziplinen und Wissenschaftlern ein Forum zur Entwicklung von Forschungsansätzen zu bieten, in einzelnen Analysen der jeweils besonderen Phänomenologie der Filmmusik am Beispiel nachzuspüren, historische und systematische Zugänge zum Feld vorzustellen und unter Umständen kontrovers zu diskutieren. Dabei wird auch großer Wert darauf gelegt, daß Vertreter der filmischen und filmmusikkompositorischen Praxis zu Wort kommen und ihren Beitrag zum Projekt liefern können.

Ein zweites Resultat des Symposiums war die Erweiterung von Redaktion und Editorial Board. Während die KGfF weiterhin im Kern hauptsächlich aus jüngeren Fachwissenschaftlern besteht, hat sich im Editorial Board eine ganze Reihe von Forschern zusammengefunden, die oft schon seit vielen Jahren als Beiträger zum Forschungsfeld in Erscheinung getreten sind. Ihrem Engagement und Rat ist es zu verdanken, dass viele Fallen und typische Anfängerfehler bereits im Ansatz vermieden werden konnten. Dadurch, dass vielen am Thema Interessierten aus Theorie und Praxis eine Möglichkeit zum Hören, Fragen und Mitreden geboten

wurde und wird, entsteht eine von verschiedenen Seiten getriebene Dynamik, die bisher das Erfolgsrezept des Projekts ausmacht.

Mit der Veröffentlichung der nun ersten Ausgabe der *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* laufen die Planungen zur zweiten Ausgabe bereits auf Hochtouren, es liegen erste Artikel vor, und der Call for Papers für das Zweite Symposium ist ergangen.

Die *Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung* sieht den Bedarf, der auf diesem Sektor der Forschung besteht und versucht, ihren Beitrag dazu zu leisten. Daher mag dieses auch als Aufruf an alle Interessierten gelten, sich uns mit Rat und Tat anzuschließen. Auf unserer Plattform www.filmmusik.uni-kiel.de finden sich alle notwendigen Informationen, um Kontakt zu uns aufzunehmen und auf unterschiedliche Art und Weise einen Beitrag zu unserem Projekt zu leisten.

Nun bleibt es nur noch, dem Leser im Namen der Herausgeber eine angenehme und hoffentlich anregende Lektüre zu wünschen.

Empfohlene Zitierweise

Mirkko Stehn: Die Kieler Gesellschaft zur Filmmusikforschung – eine Projektion des Dialogs. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 7-9, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p7-9>.

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.

Kongressbericht zum *1. Kieler Symposion zur Filmmusikforschung* am 6. und 7. Juli 2007

Die Lieder von gestern – Filmmusik und das implizite Imperfekt

Guido Heldt (Bristol)

Filmzeit

In welchem Tempus stehen Filme? Die Frage ist nur selten zentral dafür, wie wir über Filme nachdenken, und man muss in der Tat einen Augenblick oder zwei nachdenken, bevor man eine Antwort geben kann – anders etwa als im Falle eines Romans, in dem das Tempus fest eingeschrieben ist in die Erzählerstimme, in die Verbformen, die diese Stimme benutzt.

Der literarische Normalfall ist die Vergangenheitsform: Die Ereignisse, von denen da erzählt wird, sind geschehen, und der Bericht erfolgt im Wissen um die chronologische Reihung und kausale Verknüpfung dieser Ereignisse – ein Wissen, das benutzt wird, um die Erzählung zu strukturieren, um dem Leser immer gerade so viel und just das mitzuteilen, was nötig ist, die Geschichte zu verstehen, aber auch interessiert zu verfolgen. Denn dass die Ereignisse in der Vergangenheit liegen, heißt ja alles andere, als dass keine Spannung oder Überraschung erzeugt werden könnten; das ist nur eine Frage der Grade von, in David Bordwells Begriffen, „knowledge“ und „communicativeness“ der Narration (1985, 57-61) – dessen, was die gewählte Erzählinstanz von den Ereignissen ‘weiß’ bzw. wissen kann und dessen, was sie von diesem Wissen zu welchem Zeitpunkt der Erzählung verrät. Andere Lösungen sind möglich; nicht wenige Romane sind im Präsens erzählt, und Michael Frayns *A Very Private Life* von 1968 beginnt gar mit dem Satz „Once upon a time there will be a little girl called Uncumber“ (siehe auch Chatman 1978, 79-84). Das heißt allerdings nicht, dass die Narration die Ereignisse in atemloser Gleichzeitigkeit verfolgen müsste – auch präsentisch erzählte Geschichten zeigen im Umgang mit „knowledge“ und „communicativeness“ meist deutlich genug, dass die Erzählinstanz um den Ausgang der Ereignisse weiß und Informationen erzählstrategisch dosiert austeilte: ein Modus, den die Narratologie als ‘historisches Präsens’ kennt.

Aber wie sieht es im Film aus? Derart deutliche deiktische Mittel wie ein Verbtempus in einer verbalen Erzählung kennt er nicht; ein kinematographisches Bild scheint erst einmal nichts als seine eigene Gegenwart zu zeigen.

It is commonplace to say that the cinema can only occur in the present time. Unlike the verbal medium, film in its pure, unedited state is absolutely tied to real time. To read 'John got up, dressed, and took a taxi to the airport' takes only a fraction of a second; to watch it could theoretically take as long as to do it. (Chatman 1978, 84)

Der Witz von Seymour Chatmans Beispiel ist natürlich, dass er narrative Äpfel mit Birnen vergleicht: Das literarische Äquivalent seiner ungeschnittenen Filmszene wäre ja keine auktoriale Beschreibung, sondern vielleicht eher eine vom Erzähler nicht unterbrochene oder gerahmte Dialogpassage – äquivalent nicht im Informationsinhalt, den sie uns vermittelt, sondern in der impliziten Quelle der Informationen: darin, das auch eine solche Dialogpassage vom Rezipienten als Teil des „mimetic stratum“, als Teil der „real world of the fictional universe“ verstanden würde (Martinez-Bonati 1981, zitiert nach Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 114). Eine solche Passage zu lesen – oder besser: laut zu lesen – würde ebenfalls in etwa so lange dauern, wie sie 'in Wirklichkeit' an Zeit beanspruchen würde.

Was im durchschnittlichen Film radikal anders ist als im durchschnittlichen Roman, ist, in den Begriffen André Gaudreaults, das Verhältnis von „narration“ und „monstration“, von Erzählen und Zeigen (Gaudreault 1987, 32). Im durchschnittlichen Roman dominiert die Narration, die deutlich präsente Stimme der Erzählinstanz, die kleine Stückchen von „monstration“ aufruft: Dialoge in Anführungszeichen, in direkter Rede also, oder Briefe und andere Schriftstücke – alles, was in einer anderen Stimme als der der Erzählinstanz spricht. Im Film dehnen sich diese Abschnitte 'zwischen den Anführungszeichen' jedoch gleichsam aus, füllen unser Aufmerksamkeitsfeld und lassen uns Aspekte des Films, die auf die Aktivität der „narration“ verweisen, oft fast vergessen – die Wahl von Bildausschnitten, Kamerabewegungen, Schnitte, nondiegetische Musik u.a.m. Folgerichtig lautet die Fortsetzung von Chatmans Zitat:

But, of course, almost all films are elliptically edited (Andy Warhol's and Michael Snow's experiments are rare exceptions). Like the author the filmmaker routinely counts on the viewer's capacity to reconstruct or supply deleted material that he feels is too obvious to show. (Chatman 1978, 84)

Elliptisches Erzählen, das Auswählen der zum jeweiligen Zeitpunkt eines Films narrativ relevanten Informationen und die resultierende Folge von Einstellungen und Schnitten also lassen sich selbst schon als Markierung der temporalen Perspektive eines Films verstehen – die Narration weiß, was passieren wird, und

wählt die zu zeigenden Aspekte des (fiktiven) „*mimetic stratum*“ danach aus.

Aber Film als eine Folge von Schnitten – so unrealistisch eine solche Wahrnehmung auch sein mag im Vergleich zu unserer originalen, weitgehend ‘ungeschnittenen’ Weltwahrnehmung – ist für uns so sehr der Normalfall des Mediums, gehört so sehr zur technischen Grundschrift von Film, dass uns die Konsequenz für die temporale Perspektive normalerweise nicht bewusst ist. In Absenz anderer Marker für ein Erzählen in der Vergangenheitsform sind wir geneigt, einen Film eher als laufende Gegenwart zu erleben denn als Erzählung einer abgeschlossenen Vergangenheit.

Solche anderen Marker können wiederum mit unterschiedlicher Deutlichkeit in einen Film eingebracht werden.

- Einer der deutlichsten wäre eine Voiceover-Narration in der Vergangenheitsform: Unabhängig davon, ob die Bilder, die wir im Zusammenhang mit einer solchen Narration sehen, genau das illustrieren, wovon erzählt wird (der klassische Fall eines „invoking narrator“; siehe Black 1986), oder ob die Bilder der Narration partiell widersprechen (was eine weitere, übergeordnete Erzählinstanz impliziert, die die entlarvende Bildauswahl trifft), bestimmt die Voiceover-Narration unser Verständnis für das Tempus.
- Ein kaum weniger deutlicher Marker ist ein ‘*flashforward*’, eine Vorausblende – eine Szene, die aus dem normalen Jetzt der Geschichte in die Zukunft springt, meist, um uns die Konsequenzen eines Ereignisses anzudeuten. Dass solche Vorausblenden im Film viel seltener sind als Rückblenden, kann vielleicht eben damit erklärt werden, dass sie die Illusion eines „cinema [...] in the present time“ (Chatman 1978, 84) so deutlich untergraben und den verständnissteuernden Eingriff der Narration so klar herausstellen.
- Für Gérard Genette ist eine Vorausblende nur die deutlichere Variante einer allgemeineren narrativen Technik, der Prolepsis – “any narrative maneuver that consists of narrating *or evoking* in advance an event that will take place later” (Genette 1980, 40; meine Hervorhebung). Seymour Chatman hat diese Evokation des Kommenden als “foreshadowing” beschrieben – als das Erzeugen einer Vorahnung, entweder durch “the semination of anticipatory satellites”, also durch das Ausstreuen kleiner hinweisender Andeutungen, oder durch eine Strukturierung der Erzählung, die dem Zuschauer “inferences drawn from existents” nahelegt: Schlussfolgerungen über den vermutlichen Fortgang der Ereignisse aufgrund derer, die schon gezeigt wurden (siehe Chatman 1978, 59-62).

Musik – meist nondiegetische, als Fingerzeig der Narration – ist eines der geläufigsten Mittel zur Erzeugung solcher Vorahnungen: Wenn in *THE SEA HAWK* (USA 1940, Michael Curtiz) Geoffrey Thorpe (Errol Flynn) auf dem gerade gekaperten spanischen Schiff auf Doña Maria (Brenda Marshall) trifft, beginnt die lyrische, den galanten statt den heroischen Thorpe besingende Variante seines Themas just in dem Moment, in dem er in die Kabine betritt, aber lange bevor er Maria wahrgenommen hat: Die Narration sagt uns, dass Liebe in der Luft liegt, noch bevor die Betroffenen davon wissen. Nicht, dass die Zuschauer und -hörer es nicht ohnehin ahnten, da sie solche Geschichten kennen: Hier wirken “inferences drawn from existents”,

Plotschema und musikalische Antizipation zusammen, um ja keine Zweifel aufkommen zu lassen. Und wenn Thorpe Königin Elizabeth (Flora Robson) von seinem Plan erzählt, einen Landangriff auf den spanischen Goldtransport zu unternehmen, hören wir eine Vorausnahme der Musik, die später diesen Angriff begleiten wird – eine unspezifische Vorahnung, weil wir die Semantik der Musik nicht deuten können (allenfalls deutet ihr Exotismus den Dschungelschauplatz an, über den Thorpe spricht). Aber die Tatsache, dass überhaupt Musik erklingt, unterstreicht die Wichtigkeit des Plans für die Entwicklung des Plots und hilft, einen Bogen über mehr als fünfzehn mit einem Kaleidoskop unterschiedlicher Szenen gefüllten Filmminuten zwischen Plan und Umsetzung zu schlagen.

Bis zum Klischee typisch ist solche Antizipation in Horrorfilm und Thriller; hier gehört sie zum impliziten Vertrag zwischen Film und Publikum, das kunstreich und genreversichert gängstigt oder in Spannung gehalten werden will und erwarten darf, dass Andeutungen (und falsche Fährten) zum Spiel gehören. Wenn in *THE DESCENT* (GB 2005, Neil Marshall) die Frauen in ihren Autos zur fatalen Höhlenexpedition aufbrechen, verrät allein die dräuende elektroakustische Geräuschmusik, dass die Sache kein gutes Ende nehmen wird. Wenn Pater Luke Brophy (Anthony Starke) in der *EXCORCIST*-Parodie *REPOSSESSED* (USA 1990, Bob Logan) zum ersten Mal das Zimmer der wieder einmal besessenen Nancy Aglet (Linda Blair) betritt und langsam auf ihr Bett zugeht, erklingt eine crescendierende Akkordfolge samt Glockenschlägen, die uns einen Schockeffekt befürchten lässt – der füglich kommt, allerdings anders als erwartet, wenn Brophy den kleinen Cassettenplayer ausstellt, den er in der Hand hat, und damit die Musik verstummen lässt. (Die Entlarvung scheinbar nondiegetischer musikalischer Klischees als sinnlos diegetisch ist jedoch selbst schon ein Klischee, verwendet in Parodien wie Woody Allens *BANANAS*, USA 1971, oder Mel Brooks' *BLAZING SADDLES*, USA 1974, und *HIGH ANXIETY*, USA 1977; siehe dazu auch Brown 1994, 67/68, und Bordwell/Thompson 1997, 335.)

In diesem Text aber geht es um eine andere Art des musikalischen "*foreshadowing*", eine, die kunstreicher und unauffälliger vorgeht und die ihr Potential, ein narratives Imperfekt zu implizieren, erst im Nachhinein zeigt – dann aber umso nachhaltiger. Die Reihe der Beispiele, an denen ich diesen speziellen Modus gewissermaßen retrospektiver Prolepsis entwickeln will, geht selbst retrospektiv vor und beginnt in der Gegenwart, um sich von dort in die Filmgeschichte zurückzuarbeiten. Der Grund ist, dass das jüngste Beispiel, das ich anführen kann, die Sache am deutlichsten zeigt, während die früheren z.T. mit dem Modus nur zu flirten scheinen, ohne die möglichen Konsequenzen daraus zu ziehen, oder weil sie die Grenzen einer solchen narratologischen Interpretation einer filmmusikalischen Strategie aufzeigen.

Als Startpunkt meiner Überlegungen diene die wohl bekannteste Anekdote der Filmmusikgeschichte. Es geht darin um David Raksin, der die Musik zu Alfred Hitchcocks *LIFEBOAT* (USA 1944) schreiben soll, oder besser: glaubt, dass er sie schreiben soll – ein Film über eine Gruppe Schiffbrüchiger, die in einem kleinen

Boot auf dem offenen Ozean treiben. Raksin erzählt:

One of [Hitchcock's] people said to me, 'There's not going to be any music in our picture' and I said, 'Why?' 'Well ... Hitchcock says they're out on the open ocean. Where would the music come from?' So I said, 'Go back and ask him where the camera comes from and I'll tell him where the music comes from.' (Kalinak 1992, xiii; siehe eine andere Version der Geschichte in Stilwell 2007, S. 188 und S. 201/Endnote 11)

'Woher die Musik kommt' ist die Frage, um die es geht, und genauer für die Zwecke dieses Textes: Welche Konsequenzen für unser Verständnis einer Filmerzählung hat es, wenn Musik im Laufe eines Films von verschiedenen Orten in der narrativen Konstruktion kommt?

Der aus narratologischer Sicht einfachste, am wenigsten auffällige Fall einer solchen Positionsverschiebung von Musik ist die von diegetischer zu nondiegetischer Musik: In *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* (I/USA 1984, Sergio Leone) spielt Cockeye eine kleine Melodie auf seiner Panflöte, während die Gang sich darauf vorbereitet, einem Betrunknen seine Uhr abzunehmen; die anderen Jungs greifen die Melodie auf und pfeifen sie mit; später im Film wird sie dann eines der Hauptthemen des 'underscore', der nondiegetischen Musik. Die Musik hat ihren Ursprung in der Diegesis, in der fiktionalen Welt des Films, der ihr eine Handlungssignifikanz gibt, die es erlaubt, dass sie später andere Szenen beziehungsstiftend und kommentierend untermalt. Entscheidend ist, dass dabei die Fiktion einer autonomen vorfilmischen Realität unangetastet bleibt. Die Transition diegetisch-nondiegetisch wirkt so, als ob da eine Erzählinstanz beobachtet, was in der autonomen diegetischen Welt passiert, und darauf reagiert – in diesem Falle eben damit, die Musik als erzählerisches Mittel auszuwählen. Dass die Erzählinstanz im filmischen Normalfall die Diegesis nicht gewissermaßen in Echtzeit begleitet, sondern zielgerichtet auswählt, was gezeigt und was nicht gezeigt wird, bringt, wie schon angedeutet, in jedem Falle temporale Perspektive in die narrative Konstruktion hinein. In diesem Falle aber ist diese erstens relativ schwach, und zweitens und wichtiger affiziert sie nicht die Integrität der impliziten vorfilmischen Realität. (Das 'später' in obiger Beschreibung bezieht sich, in David Bordwells den russischen Formalisten abgeschauten Begrifflichkeit, auf die „fabula“ des Films, nicht auf sein „syuzhet“; siehe Bordwell 1985, 48-57: Auf die implizite, aus den auf der Leinwand manifesten Ereignissen zu (re)konstruierende chronologische Kausalkette von Ereignissen, nicht auf die Reihenfolge der Ereignisse, so wie sie uns von der Narration präsentiert wird. In einem Film wie *ONCE UPON A TIME IN AMERICA*, dessen Syuzhet so kompliziert ist, dass sich daraus gar keine eindeutige Fabula konstruieren lässt, ist die Unterscheidung für das Verständnis des Films – und für das Verständnis der Rolle der Musik darin – zentral; siehe Heldt 2004, 280-282.)

Interessanter wird es jedoch, wenn der Ortswechsel in der narrativen Konstruktion in der entgegengesetzten Richtung erfolgt; und darum geht es in meinem ersten Beispiel für eine 'retrospektive Prolepsis'.

Tanzmusik: FAR FROM HEAVEN

Retrospektivität ist *FAR FROM HEAVEN* (F/USA 2002, Todd Haynes) allemal eingeschrieben, ist notwendiger Aspekt eines Films, dessen Stilbewusstsein keine Manier ist, sondern seine zentrale Idee: zu versuchen, ob sich Douglas Sirks rezeptionsgeschichtlich mittlerweile kanonisierte 1950er-Jahre Hollywood-Melodramen in der Gegenwart rekreieren lassen, rekreieren in einer Weise, die die Beschwörung der Vorbilder fugenlos mit dem Eingeständnis historischer Distanz verbindet. In der hyperrealistischen Präzision, mit der der Film seine 50er-Jahre-Welt (wieder)erstehen lässt, liegt allein schon eine distanzierende Geste: So manisch perfekt hat das nicht nur in der Wirklichkeit nie ausgesehen, sondern auch nicht im Film.

Auch auf Handlungsebene ist es ein Zuviel, das Bezug zu den Vorbildern ebenso herstellt wie Distanz: Die Konflikte, die die Plotmaschinerie von Sirks Filmen antreiben, hätten für ein gegenwärtiges Publikum nicht funktioniert, selbst wenn man einrechnet, dass ein solches Publikum den Film als Übung in Retrospektivität versteht. Haynes' Drehbuch löst das Problem, indem es die die Latte höher legt und mehrere Konflikte ineinander verwebt: Da ist nicht nur der Klassenkonflikt zwischen wohlhabender Bürgersfrau und Gärtner aus *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (USA 1955), nicht nur der Rassenkonflikt aus *IMITATION OF LIFE* (USA 1959), da sind beide zugleich und beide überboten durch das Thema Homosexualität, wie es im Hays-Code-Hollywood der 50er Jahre gar nicht oder nur indirekt hätte thematisiert werden können: Musterhausfrau und -mutter Cathy Whitaker (Julianne Moore) findet heraus, dass ihr Mann Frank (Dennis Quaid) schwul ist; alle Versuche, ihn zu 'therapieren', schlagen naturgemäß fehl, während sich Cathy angesichts der zunehmenden Distanz zwischen den Eheleuten in ihren schwarzen Gärtner Raymond Deagan (Dennis Haysbert) verliebt, eine Beziehung, die am Rassismus der vermeintlichen Kleinstadt-Idylle von Hartford zerbricht. So klischiert, wie es sich in der Zusammenfassung liest, ist es auch; aber just diese hypertrophe Häufung ist nötig, um für ein modernes Publikum zumindest den Widerschein der fieberhaften Tragik eines 50er-Jahre-Melodrams zu erzeugen.

Den im Jahre 2002 achtzigjährigen Elmer Bernstein als Komponisten für den Film zu gewinnen, darf man als Teil des retrospektiven Programms sehen: Hier war ein Komponist, der sich seine Sporen just in der Zeit verdient hatte, in der Sirks bekannteste Filme entstanden (auch wenn er ein halbes Jahrhundert danach durchaus kein lebendes Fossil war, sondern immer noch aktiv als Filmkomponist). Bernstein schrieb seine erste eigene Filmmusik 1952 für den Sportlerfilm *SATURDAY'S HERO* (USA 1951, David Miller). Mit den Musiken zu *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* (USA 1955, Otto Preminger) oder *Walk ON THE WILD SIDE* (USA

1962, Edward Dmytryk) war Bernstein einer der Hollywood-Komponisten, die bekannt dafür wurden, Jazz als Idiom auch für das *Underscoring* eines Films hoffähig gemacht zu haben, nicht nur für diegetische Einlagennummern. Daneben arbeitete er jedoch, wie die meisten seiner Kollegen, in einem breiten Genre-Spektrum: für Thriller wie *SUDDEN FEAR* (USA 1952, David Miller), Kriegsfilme wie *THE ETERNAL SEA* (USA 1955, John H. Auer) oder *THE GREAT ESCAPE* (1963, John Sturges), Epen wie *THE TEN COMMANDMENTS* (USA 1956, Cecil B. DeMille), Western wie *THE MAGNIFICENT SEVEN* (1960, John Sturges) oder *THE COMANCHEROS* (USA 1961, Michael Curtiz), Dramen wie *SWEET SMELL OF SUCCESS* (USA 1957, Alexander Mackendrick) oder *TO KILL A MOCKINGBIRD* (USA 1962, Robert Mulligan). Mit Sirk hat Bernstein nicht gearbeitet, und an Melodramen im engeren Sinne denkt man bei seinem Namen nicht zuerst. Allerdings hat er mit Filmen wie *DESIRE UNDER THE ELMS* (USA 1958, Delbert Mann), *GOD'S LITTLE ACRE* (USA 1958, Anthony Mann), *SOME CAME RUNNING* (USA 1958, Vincente Minelli), *BY LOVE POSSESSED* (USA 1961, John Sturges) oder *SUMMER AND SMOKE* (USA 1961, Peter Glenville) auch in dieser Richtung gearbeitet. Und für *FAR FROM HEAVEN* liefert Bernstein eine (oscarominierte) Musik, die sich passgenau in Haynes' Stilübung einfügt und in kaum einem Detail nicht ebenso in einem Sirk-Film hätte verwendet werden können.

Aber im Stil, in der Musiksprache, liegt nur der weniger interessante Beitrag der Musik zum Blick zurück, den der Film unternimmt. Der – zumindest aus narratologischer Sicht – originellere liegt in der Art und Weise, wie Teile dieser Musik in die Filmerzählung eingebaut sind. Naheliegender angesichts der beiden plotbestimmenden Beziehungen ist beiden auch ein eigenes Thema zugeordnet. Dasjenige, das man mit Cathy und Frank verbinden kann, ist zugleich das Titelthema des Films: eine vorsichtige Klaviermelodie, die nach kurzer Holzbläser-Überleitung in vollem Orchesterornat auftritt, wie man es vom Titelthema eines solchen Films füglich erwarten darf. Schon hier sind die Vorbildbezüge deutlich: Die Herbstbäume ebenso wie die 'establishing shots' der Kleinstadt Hartford gehen auf den Vorspann von *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* zurück (selbst Cathy blaues Auto zitiert Sirks Film); auch dort tritt in der Titelmusik prominent ein Klavier auf (allerdings nicht am Anfang, sondern als beinahe exterritoriale Einlage, mit der es seine eigene Bewandnis hat; mehr dazu unten).

Wenn das Thema als Vorspannmusik auftritt, ist es, abgesehen von seinem genreangemessenen Tonfall, unspezifisch; es lässt sich in diesem Moment ebenso auf die Etablierung des Schauplatzes beziehen wie auf Cathy, die wir am Ende des Vorspanns sehen, wenn sie ihre Tochter vom Ballettunterricht abholt. Dass es nicht schließt, sondern ganz filmmusikklassisch aus dem Vorspann in die erste Filmszene weitergeführt wird, die Cathys Wagen bei der Ankunft in ihrer Vorstadtstraße zeigt, ändert nichts daran. Die Zuordnung des Themas zu Cathy und Frank ergibt sich erst später. So erklingt es, wenn sich Cathy entschließt, Frank – der in fast unverschämter klicchehafter Weise eines Abends 'länger im Büro bleiben muss' – sein Abendessen vorbeizubringen, wobei sie ihn beim Kuss mit einem anderen Mann erwischt. Signifikanterweise begleitet das Thema den In-flagranti-Moment nicht mehr: Es läuft aus, wenn Cathy das abendlich leere Bürogebäude

betrifft, und wird durch unspezifische Spannungsmusik ersetzt, wenn sie durch die leeren Flure geht – das Thema selbst beginnt sich mit der positiven Darstellung der Beziehung der beiden zu verbinden. Das wird verstärkt, wenn das Thema verwendet wird, wenn die beiden eine große Dinnerparty geben, nicht zuletzt, um angesichts des heraufziehenden Desasters vor sich und ihrer sozialen Welt zu beschwören, das alles in Ordnung ist. Hier begleitet das Thema die Ankunft der Gäste und lässt sich ebenso mit der Beziehung der beiden selbst in Zusammenhang bringen wie mit der öffentlichen Darstellung dieser Beziehung.

Das Thema für Cathy und Raymond hören wir zuerst als pastorale Oboenmelodie, wenn er sie zu einem Ausflug einlädt und ihr ein besonders schönes Stück Herbstwald zeigt – die erste Gelegenheit der beiden, der Kontrolle der Kleinstadtnachbarn zu entkommen, und zugleich, wie der Vorspann von *FAR FROM HEAVEN*, eine Allusion an *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*, nun zu der Szene, in der Ron Kirby (Rock Hudson) Cary Scott (Jane Wyman) einen Blaseschen-Zweig zeigt, just so, wie es Raymond in *FAR FROM HEAVEN* tut (hier ist es ein Zaubernuss-Zweig). Die Melodie überbrückt auch den Schnitt zur nächsten Szene, die uns zeigt, wie Raymond Cathy zum Essen ins Restaurant Eagan's einlädt. Im Restaurant entwickelt sich eine gespannte Situation, das Spiegelbild der kritischen Blicke, die etwa die Begegnung von Cathy und Raymond bei einer Ausstellung für moderne Kunst in Hartford auf sich gezogen hat: Cathy ist die einzige Weiße im Restaurant, und die Blicke der anderen Kunden und der Bedienung Esther machen deutlich, dass ihre Anwesenheit keinen Beifall findet (nachdem die beiden zuvor schon von einer der notorischsten Klatschtanten Hartfords bei der Ankunft vor dem Restaurant beobachtet worden waren). Im Hintergrund von Cathys und Raymonds Unterhaltung läuft unprofiliertes Jazz. Dann beginnt ein neues Stück, das uns vage bekannt vorkommt und das auch weiter in den akustischen Vordergrund gerückt wird. Beide merken auf und schauen zur Band, und Cathy dankt Raymond „for a lovely afternoon“. Und dann entpuppt sich die Musik endgültig als das Thema, das wir als nondiegetische Musik in der Herbstwaldszene gehört hatten. Cathy reagiert, indem sie Raymond bittet, sie zum Tanzen aufzufordern, beide drehen zu 'ihrer' Melodie auf der Tanzfläche ihre Kreise, und unser filmnarratologisches Bewusstsein ist bei aller emotionalen Schlüssigkeit der Szene etwas irritiert davon, wie diese Musik – die Cathy und Raymond von der Narration ja zuerst einmal nur für uns, für die Zuschauer und -hörer des Films, zugeordnet wurde – in die Diegesis eindringen konnte.

Würde das nur hier passieren, in dieser einen Szene, würde man es vielleicht als Kunstgriff des Komponisten abtun, der seine Verfügung über die ganze Musik des Films zeigt, die nondiegetische ebenso wie die diegetische. Aber es passiert noch ein zweites Mal, mit dem anderen Hauptthema der Filmmusik, dem, das sich Cathys Beziehung zu Frank und zu ihrem sozialen Umfeld zuweisen lässt. Im Versuch, ihre zerbrechende Ehe zu kitten, schenkt Cathy Frank zu Weihnachten eine Neujahrsreise, und er entscheidet sich unter den angebotenen Zielen für Miami (Cathy: „Oh, Frank, Miami would be a dream. Elsa says it's just darling – everything's pink.“ Frank: „Oh really?“) Die beiden fahren hin und tanzen in der Silvesternacht zu 'ihrem' Thema, das sich in einen Cha-cha-cha verwandelt hat. Am Ende des Tanzes sieht Frank einen hübschen

blonden Burschen, mit dem er im weiteren Urlaubsverlauf Sex haben wird und die Hoffnungslosigkeit der Beziehungsrettungsversuche endgültig klar ist.

Zweimal verwandelt sich ein nondiegetisch eingeführtes Thema in diegetische Musik; und noch genauer: in Tanzmusik, die Schlüsselszenen der Handlung zugehört, Szenen, in denen sich das Schicksal von Cathys Beziehungen entscheidet. In Deagan's Restaurant gibt sie ihrer Faszination für Raymond nach, und in Miami wird das Scheitern ihrer Ehe besiegelt. Die Struktur, noch dazu sorgfältig über den Film hin entwickelt, mit dem narrativen Ortswechsel des Cathy/Raymond-Themas als innere Struktur, die von dem des Cathy/Frank-Themas temporal eingeschlossen wird, ist zu deutlich, um als Zufall oder Nebensächlichkeit abgetan zu werden, umso mehr in einem Film wie FAR FROM HEAVEN, in dem jedes Detail nicht nur abgezirkelt ist, sondern auch so wirken soll.

Hier nun ist die 'Erklärung' dessen, was da aus narratologischer Perspektive geschieht, weniger geradlinig als im Falle des Übergangs von diegetischer zu nondiegetischer Musik. Hier kann die Narration nicht mehr gedacht werden als eine reagierende – eine, die lediglich aufnimmt und später benutzt, was in der (fiktiven) vorfilmischen Realität ohnehin passiert. Zwei andere Erklärungsmöglichkeiten bieten sich an:

- Die Narration verfügt nicht nur über ihre Mittel, sondern auch über den Stoff, den sie damit vermittelt: über die Diegesis des Films, in die sie agierend eingreifen kann. Wiederum in den Begriffen Seymour Chatmans würde sie damit vom klassischen „narrator“ zum „implied author“, der die fiktionale Welt ebenso erfindet wie die Regeln ihrer narrativen Präsentation. (In David Bordwells Begriffen würde man eher von einem hohen Grad an narrativer „self-consciousness“ sprechen: Die Narration weist gerade dadurch, dass sie die implizite Grenze zwischen Diegesis und extradiegetischem Raum überschreitet, auf diese Grenze hin, und zugleich auf sich selbst, auf die Maschinerie erzählerischer Technik.)
- Es gibt jedoch eine Interpretationsalternative, die die Integrität der fiktiven vorfilmischen Realität unangetastet lässt und die Erklärung der filmmusikalischen Grenzüberschreitung zugleich in die Art von Geschichte einbindet. Ist die Narration im oben genannten Beispiel des Panflötenthemas aus ONCE UPON A TIME IN AMERICA eine, die auf die Diegesis *reagiert*, und ist sie im Falle der ersten Interpretation eine, die in der Diegesis *agiert*, die die vorher schon nondiegetisch verwendete Musik frech in die Diegesis hineinstellt, können wir uns die Narration auch als eine denken, die diegetische Ereignisse *präfiguriert* – die vorher schon weiß, was geschehen wird, musikalische Momente eingeschlossen, und die dieses Wissen nutzt, um die entsprechende Musik schon im Vorhinein zu verwenden. Und diese Präfiguration lässt sich am einfachsten denken, wenn wir uns die ganze Filmerzählung als eine vorstellen, die in der Vergangenheitsform stattfindet: wenn wir das, was wir da sehen, als etwas denken, das schon passiert ist und uns nun im Wissen um die stattgefundenen Ereignisse berichtet wird.

Dass wir eine instinktive Vorliebe für die Annahme einer autonomen vorfilmischen Realität haben mögen, die uns von der Narration des Films lediglich präsentiert wird und nicht auch erzeugt, wäre allein ein zu schwacher Grund dafür, die zweite Lesart vorzuziehen. Aber im Falle von *FAR FROM HEAVEN* kommen zwei bessere hinzu:

- Wenn Retrospektivität ohnehin das Spiel bestimmt, das der Film spielt, wird sie hierdurch in die Erzählperspektive hineingetragen: So, wie der Film auf Filmgeschichte zurückblickt, blickt seine Erzählung auf ihre Geschichte zurück, und die genretypische emotionale Intensität erklärt sich zwanglos aus dem stets mitschwingenden Wissen um den tragischen Ausgang der Ereignisse.
- Die Art von Melodrama, auf die *FAR FROM HEAVEN* sich bezieht, ist auch als „women’s film“ bezeichnet worden. Zwar haben Erstreckung und Abgrenzung der Termini der Filmwissenschaft vor allem in den 80er und 90er Jahren viel Stoff zum Diskutieren gegeben; aber das vorgeschlagene Verständnis der Musik in *FAR FROM HEAVEN* fügt sich passgenau in die Idee eines „women’s film“: Cathy ist die einzige, die bei beiden Tanzszenen anwesend ist, sie ist die einzige, die beide Themen kennt und für die beide emotionale Bedeutung haben. Denken wir uns die Narration des Films als eine retrospektive, dann wird sie dadurch zugleich zu einer, die in der Perspektive Cathys zentriert ist: Die Geschichte wird nicht nur im Rückblick erzählt, sondern in Cathys Rückblick – es ist ihre Geschichte, und auch wenn das ohnehin nicht in Zweifel steht, mag die Musik hier ihren Beitrag leisten, die Zentrierung zu verstärken. Das heißt natürlich nicht, dass der ganze Film konsistent aus Cathys Perspektive erzählt wäre – es gibt darin Szenen, bei denen sie nicht anwesend ist, die sie also in retrospektiver Erzählung allenfalls imaginieren könnte. Um Konsistenz geht es aber auch nicht, lediglich darum, dass die retrospektiv proleptische Verwendung der beiden Hauptthemen der Filmmusik Cathy noch deutlicher ins Zentrum des Films rückt, als sie ohnehin schon ist.

Jede Prolepsis weist darauf hin, dass die Narration um Fortgang und Ende der Geschichte weiß. Dass der musikalische Kunstgriff in *FAR FROM HEAVEN* die Filmerzählung in die Vergangenheitsform setzt (oder zumindest so verstanden werden kann), ist also nicht sein definierendes Merkmal. Die narrative Eigenart der Technik liegt in etwas anderem: Bei einer gewöhnlichen Prolepsis – die unheilswangere Musik vor dem Schreckeffekt, die Naheinstellung auf die Pistole in der Schublade (wahrscheinlich ebenfalls von unheilswangerer Musik untermalt) – weiß man in diesem Moment um die Vorahnung, die vermittelt werden soll, selbst wenn man noch nicht genau wissen mag, worin das Unheil bestehen oder wie es sich zutragen wird. Bei einer retrospektiven Prolepsis nach dem Muster von *FAR FROM HEAVEN* weiß man aber noch gar nichts, wenn die Themen zuerst als nondiegetische erklingen (abgesehen davon, dass die Musik hilft, ein Genre zu definieren, von dem wir wissen, dass emotional affizierende, tragische Ereignisse darin vermutlich eine Rolle spielen werden). Erst wenn die Musik schließlich als diegetische auftritt (und letzten Endes erst, wenn wir um die Signifikanz der Szenen wissen, in denen sie auftritt), wird uns retrospektiv klar, dass die nondiegetischen Themen proleptisch waren, weil sie auf ihr späteres diegetisches Auftreten

vorausweisen. So kommt eine weitere Ebene von Rückblick in den Film hinein: Der diegetische Auftritt der Themen lädt den Zuschauer/-hörer dazu ein, auf den Film zurückzublicken und sich das versteckte „foreshadowing“ der Musik bewusst zu machen.

Urban Pastoral: BREAKFAST AT TIFFANY'S

Auf den ersten Blick scheint *BREAKFAST AT TIFFANY'S* (USA 1961, Blake Edwards, Musik Henry Mancini) die gleiche musikalische Strategie zu verfolgen, geschickter vielleicht noch, da hier die retrospektive Prolepsis wortwörtlich von Anfang an die leise Andeutung des Kommenden einschließt: Schon im Vorspann des Films, der uns Holly Golightly (Audrey Hepburn) vorstellt, die im frühen Morgenlicht im Taxi auf dem Heimweg ist – von einer Party? von einem ihrer Kunden? –, sich jedoch mitten in Manhattan vor dem Schaufenster von Tiffany's heraussetzen lässt. Es ist ein Inbild von Kultiviertheit, Urbanität und Modernität: Hollys elegante Erscheinung, im langen schwarzen Kleid mit hochgesteckten Haaren, vielsträngiger Perlenkette und angesichts der Tageszeit absurder Sonnenbrille, die leeren Straßen Manhattans, die Schaufenster des Juweliergeschäfts, selbst das Croissant und der Coffee-to-go in Hollys Hand (wo sonst gab es das 1961?). Dazu erklingt Henry Mancinis *Moon River*, das sich in seiner ruhigen, ein wenig elegischen Eleganz perfekt in die Szene einfügt – oder besser: fast perfekt: Wenn wir die Melodie zum ersten Mal hören, wird sie von einer Mundharmonika gespielt, begleitet von einer einfachen Rhythmusgitarre: beides nicht eben urbane Instrumente, und zusammen eher die Evokation einer pastoralen Szene, für die es in den Bildern einstweilen keinen Rückhalt gibt (siehe dazu auch Smith 1998, 89). Ohne einen Deutungskontext, der es erlauben würde, in diesem winzigen Riss in der Rüstung einer ansonsten völlig geschlossenen Szene eine sinnträchtige Andeutung zu hören, wird sich kaum ein Zuschauer etwas dabei denken; ohnehin wird das pastorale Klangbild rasch von Streichern und textlosen Stimmen abgelöst (wenn auch über der durchlaufenden Gitarrenbegleitung), die in ihrer klanglichen Opulenz den feinen Riss zwischen Musik und Bildern schließen und die Mundharmonika rasch vergessen lassen.

Aber der Film verfolgt die Idee planvoll weiter: Das nächste Mal hören wir *Moon River*, wenn Holly ins Schlafzimmer von Paul Varjak (George Peppard) eindringt und beginnt, seine Schriftsteller-Fassade zu demontieren: Sie sagt ihm auf den Kopf zu, dass er schon lange nichts mehr geschrieben hat, und sie weiß, dass er der Toyboy einer wohlhabenden Frau ist. Aber auch ihre eigene Fassade beginnt rissig zu werden, zumindest wird deutlich, dass es da eine Geschichte gibt, über die man gern mehr wüsste: Sie erzählt, dass sie mit 14 von zu Hause weggelaufen ist, und von ihrem Bruder Fred, mit dem irgendetwas nicht stimmt. Und die Musik folgt diesem Wechsel von der Gegenwart zu Hollys Backstory auf dem Fuße: Wenn Paul Holly fragt, ob ihre Männer ihr tatsächlich jedes Mal \$ 50 geben, wenn sie zum „powder room“ geht, beginnen jazzige Klavierakkorde, die sich jedoch umgehend in einen warmen Streicherakkord verwandeln, der in *Moon River* übergeht, als sie sagt, sie wolle das Geld sparen, und von ihrem Bruder und ihrer

Vergangenheit erzählt. Wieder wird die Melodie von der Mundharmonika gespielt; und wenn Holly vermutet, dass Freds Körpergröße mit all der Erdnussbutter zu tun haben müsse, sind wir auf einmal in den Südstaaten, und die Mundharmonika hat ein Stückchen mehr pastoralen Sinn.

Die Strategie kommt an ihr musikalisches Ziel, wenn deutlich wird, dass *Moon River* nicht nur nondiegetischer Kommentar auf Hollys Vergangenheit ist, sondern ein Teil davon: wenn Paul und wir sehen und hören, wie Holly, im offenen Fenster sitzend und sich selbst auf der Gitarre begleitend, *Moon River* singt. Wie in *FAR FROM HEAVEN* sind wir an einer signifikanten Stelle des Plots: Der Gesang beginnt just, wenn Paul wieder zu schreiben beginnt (Hollys Geschichte nämlich), und just bevor wir zum ersten Mal den Mann sehen, der vor dem Haus herumlungert und der sich im Gespräch zwischen ihm und Paul als Doc Golightly entpuppt: Hollys Ehemann. Damit ist ihre Geschichte komplett: Das New Yorker 'good-time girl' ist in Wirklichkeit Lula Mae Barnes (oder, nach ihrer Heirat, Lula Mae Golightly) aus dem ländlichen Süden, und ihre Großstadtexistenz ist ihr Versuch, sich selbst neu zu erfinden, nachdem sie einer Vergangenheit fortgelaufen ist, von der sie nun eingeholt wird. Über den Film zurückblickend und -hörend wird klar, dass die Narration von Anfang an 'gewusst' hat, was hinter der Fassade steckt, dass sie es unterschwellig verraten hat – verraten aber eben in Form einer retrospektiven Prolepsis, einer Prolepsis, die erst im Rückblick als solche deutlich wird.

Wäre das alles, wäre die Verwendung von *Moon River* in *BREAKFAST AT TIFFANY'S* ein genaues Gegenstück zur Verwendung der beiden Kernthemen in *Far from Heaven*. Aber die Realität ist unsauberer; ganz lässt sich *Moon River* nicht in das Korsett des Musters zwängen. Denn der Song taucht schon vor Hollys Gesangseinlage in der Diegesis auf: Während der Party, die Holly in ihrem Apartment gibt und zu der sie auch Paul einlädt. Hier ist *Moon River* ein Cha-Cha-Cha, der im Hintergrund läuft. Der diegetische Status der Musik wird nie eindeutig bestätigt; aber da die Nummer ohne Koordination mit der Handlung einfach aufhört und durch eine ähnliche Tanznummer abgelöst wird, interpretieren wir sie als Schallplattenmusik. Hier nun gibt es keine Möglichkeit, die Grenzüberschreitung der Musik sinnvoll in die Hypothese einer retrospektiven Prolepsis einzubinden: Die Party-Szene hat keinen besonderen Anteil an der Demontage von Hollys Fassade, ist im Gegenteil zentraler Teil der Etablierung dieser Fassade. Das Auftauchen von *Moon River* an dieser Stelle der Diegesis lädt nicht zu einer weitergehenden Interpretation der Struktur der Narration ein.

Das heißt nicht, dass man der Verwandlung von *Moon River* im Verlauf von *BREAKFAST AT TIFFANY'S* nicht interessante semiotische Aspekte abgewinnen könnte (siehe Smith 1998, 82-99). Eine übergreifende Erklärung für die ganze Bandbreite dieser Gestalten mag aber eher im Bereich des Marketing liegen als in dem der Erzähltechnik: Mit *Moon River* hatte der Film einen designierten Hit, und die Präsentation des Songs in unterschiedlichen Verkleidungen, instrumental oder vokal, pastoral oder jazzig, war nur das

innerfilmische Gegenstück der Tatsache, dass die Famous Music Corp., die den Song für Paramount vermarktete, zahlreiche verschiedene Schallplatten-Versionen von *Moon River* lizenzierte (siehe Smith 1998, 77). Es ging darum, den Song im Bewusstsein des Publikums zu verankern, vielleicht auch darum, Henry Mancini als begabten Komponisten von Pop-Hits herauszustellen. Aber das heißt andererseits nicht, dass damit die retrospektive Prolepsis aus dem Rennen wäre: Musik innerhalb eines Films kann unterschiedlichen Regeln zugleich folgen; Konsistenz ist auch hier eher die Ausnahme als die Regel.

Eine weniger auf den Film als Teil eines Entertainment- und Marketing-Systems und eher auf seine Dramaturgie zielende Erklärung könnte allerdings sein, dass *Moon River* auch in der Party-Szene als eine Vorwegnahme der späteren Enthüllungen fungiert: Der Song ist allgegenwärtig in Hollys Leben, selbst hier, wo sie ganz in ihrer Party-Girl-Fassade aufzugehen scheint. Das funktioniert durchaus analog zur Dramaturgie retrospektiver Prolepsis; der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass hier die Annahme einer autonomen vorfilmischen Realität aufgegeben werden muss, die von der Narration lediglich präsentiert wird (präsentiert wird eben im Rückblick, im Imperfekt) – und just der Versuch, eine Erklärung für die Verwandlung noniegetischer in diegetische Musik zu finden, die die Autonomie der vorfilmischen Realität ‘rettet’, war ja der Ausgangspunkt für die Idee der retrospektiven Prolepsis. Wollte man diese Autonomie angesichts des *Moon River*-Cha-Cha-Cha retten, müsste man annehmen, dass das Stück in der Realität in zwei verschiedenen Versionen existiert, als elegischer Folksong und als Tanzmusik – nicht wirklich plausibel angesichts der Rolle, die der Song als Echo von Hollys Vergangenheit spielt. Plausibler wäre es in diesem Falle, von einer Narration auszugehen, die zugleich die Position eines „implied author“ hat, die also über die Mittel der Narration ebenso verfügt wie über die Diegesis und *Moon River* an dieser Stelle in die Diegesis hineinschmuggeln kann. Aber das wäre dann schon ein ganz anderer Erklärungsrahmen.

Ohnehin ist Vorsicht angebracht, was die Reichweite der Idee betrifft: Musikalische Übergänge von einer Position in der narrativen Konstruktion eines Films zu einer anderen oder Musik, deren Position nicht eindeutig festzulegen ist, sind ubiquitär im Film; und auch Übergänge von nondiegetischer zu diegetischer Musik sind häufig genug, und nur in wenigen Fällen liefert die retrospektive Prolepsis eine gute Erklärung. *THE SEA HAWK* bietet noch einmal ein Beispiel: Wenn Doña Maria in ihrer Einsamkeit ein Lied vom Geliebten singt, der fern von ihr ist, dann ist das aus ‘ihrem’ Thema entwickelt, das wir bereits kennen – auch hier wird aus nondiegetischer diegetische Musik. Aber es fehlt ein Kontext, der eine allzu ausgreifende narratologische Deutung sinnvoll erscheinen ließe: Die Szene ist für die Entwicklung des Plots nicht besonders relevant, sondern eher eine Einlage; die Handlung insgesamt legt keine rückschauende Perspektive nahe wie in *FAR FROM HEAVEN*; und das Arbeiten mit motivischen Beziehungen war eine normale Verfahrensweise für Erich Wolfgang Korngold – und als eine solche, als Teil einer partiell nach ihren eigenen Regeln entwickelten musikalischen Schicht verstehen wir sie in diesem Falle auch. Andere Fälle sind weniger eindeutig; und hier lässt sich noch einmal ein Bogen zurück zu *FAR FROM HEAVEN* schlagen:

Denn zwei der Filme, auf die Haynes sich bezieht, lassen in der Tat nondiegetisch eingeführte Musik in die Diegesis eindringen, das allerdings so vergleichsweise beiläufig, dass eine starke Deutung wie in *FAR FROM HEAVEN* unsinnig erscheint – eher scheinen die Filme mit einer Möglichkeit zu spielen, ohne sie wirklich sinnträchtig durchzuführen.

In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* geht es um ein Zitat aus Franz Liszts *Consolation Nr. 3*, das als Klavierpassage in die Titelmusik eingelassen ist und auch später im Film wiederholt vorkommt, meist in Szenen, die wichtig sind für die Entwicklung von Carys Beziehung zu Ron: nach dem ersten Treffen der beiden; wenn Carys Tochter vor dem Fenster ihren Geliebten küsst und ihre Mutter ihnen dabei vom Fenster im Obergeschoss aus zusieht und dann den Blaseschen-Ast ansieht, den Ron ihr bei ihrem ersten Treffen abgeschnitten hatte; schließlich, wenn Ron Cary einen Antrag macht (nun aber ganz eingewoben in die übrige nondiegetische Musik). In der Titelsequenz fällt die Klavierpassage auf, weil sie nicht in den Satz integriert ist, sondern mit wie das wirkt, was sie ja auch ist: ein eigenständiges Stück, das in den Orchestersatz hineingefallen ist. Die Verwendung des Klaviers hat – wie in *FAR FROM HEAVEN*, das auch hierin Sirks Film zitiert – ihren Sinn als Hinweis auf das ‘*domestic drama*’, das folgen wird; der Film löst diese Andeutung dann aber tatsächlich ein, wenn Cary das Stück zu Hause auf ihrem Klavier spielt. Es ist nicht an sich eine Schlüsselszene, aber es ist die Szene just nach ihrem ersten Kuss mit Ron – zwar nach Orts- und Zeitsprung in der Fabula, aber im Syuzhet unmittelbar anschließend. Der Film entwickelt die Idee nicht weiter; es bleibt bei dem einen Moment; aber der kleine Splitter einer retrospektiven Prolepsis mag zur genretypischen affektiven Aufladung des Film seinen Teil beitragen.

In *IMITATION OF LIFE* ist es der zu den Credits von Earl Grant gesungene Titelsong, der in der Diegesis wieder auftaucht (nachdem in der nondiegetischen Musik des Films immer wieder darauf angespielt worden ist): Wenn Lora (Lana Turner) auf einer Party in ihrem Haus (nach ihrer erfolgreichen Premiere in einem Sozialdrama) dem einstweilen noch nicht zu sehenden Steve Archer (John Gavin) zuwinkt, doch in die Küche zu ihr und Annie (Juanita Moore) zu kommen, beginnt *Imitation of Life* auf einem Klavier, aber mit improvisatorischen Unregelmäßigkeiten gespielt, so dass die Musik klingt, als könne sie diegetisch sein, ohne dass wir zuerst eine Quelle dafür sehen könnten. Erst mit einer gewissen Verzögerung sehen wird, dass tatsächlich jemand im Wohnzimmer das Stück auf dem Klavier spielt. Hier handelt es sich durchaus um einen relevanten Punkt der Handlung: Kurz darauf sieht Lora Tochter Susie (Sandra Dee) eine Sternschnuppe und wünscht sich ganz fest etwas, und auch Lora bekommt einen sehnsüchtigen Gesichtsausdruck. Susie sagt, ihr Wunsch habe damit zu tun, dass es immer so sein solle wie in dieser Nacht, „all of us together“, worauf Lora antwortet, auch sie wünsche sich das, „and I’m going to do something about it. I will not do another play for a long, long time“ – sie verspricht ihrer Tochter, das Leben einer erfolgreichen Schauspielerin für die Familie aufzugeben. Auch hier gibt es keinen breiteren Kontext für die Filmmusikalische Idee; *Imitation of Life* taucht in der Szene nur beiläufig auf, von einem namenlosen

Pianisten als Partyhintergrundmusik gespielt, nicht wie in *BREAKFAST AT TIFFANY'S* von der Hauptfigur des Films, nicht wie in *FAR FROM HEAVEN* als Schlüsselbestandteil beider Tanzszenen. Auch in *IMITATION OF LIFE* bleibt es bei einer Andeutung, einem Flirten mit der filmmusikalischen Idee. Es hat wohl Sinn, dass es gerade *FAR FROM HEAVEN* ist, der aus diesen Andeutungen eine konsequente filmmusikalische Strategie entwickelt – ein Film, der kein klassisches Melodrama ist, weil die Filmgeschichte diese Möglichkeit hinter sich gelassen hat, sondern der eher „a ‘deconstruction’ of the language of melodrama“ versucht, der sich selbst „the [...] conceptual task of investigating forms of melodramatic narration“ setzt (Landy 2007, 22 und 21). Ob diese spezielle Form von Narration eine ist, die fürs Melodrama typisch ist, oder ob sie auch in anderen Genrezusammenhängen eine Rolle spielt, ob sie überhaupt verbreitet genug ist, um ihre eigene Geschichte in der Geschichte der Filmmusik zu haben, das muss die Untersuchung von weiteren Fällen retrospektiver Prolepsis erst noch ergeben.

Literatur

- Black, David Alan (1986) Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema. In: *Wide Angle* 8/3-4, S. 19-6.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison/Wisc.: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1997) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill (5. Auflage).
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London, New York: Routledge.
- Brown, Royal S. (1994) *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/NY, London: Cornell University Press.
- Gaudreault, André (1987) Narration and Monstration in the Cinema. In: *Journal of Film and Video* 39, S. 29-36.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (Übersetzung von *Discours du récit* aus *Figures III*, Paris 1972). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Heldt, Guido (2004) Auf Schritt und Tritt. Musik und Bewegung bei Sergio Leone und Ennio Morricone. In: *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, hg. v. Christa Brüstle und Albrecht Riethmüller, Aachen: Shaker, S. 267-283.
- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison/WI, London: University of Wisconsin Press.

- Lamdy, Marcia (2007) Storytelling and Information in Todd Haynes' Films. In: *The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows*, hg. v. James Morrison, London, New York: Wallflower, S. 7-24.
- Smith, Jeff (1998) *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- Stam, Robert/Burgoyne, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London, New York: Routledge.
- Stilwell, Robynn J. (2007) The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. In: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, hg. v. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 184-202.

Empfohlene Zitierweise

Guido Heldt: Die Lieder von gestern – Filmmusik und das implizite Imperfekt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 10-25, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p10-25>.

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.

Musik im Hindifilm zwischen Narration und Reflexion

Claus Tieber (Wien)

Das zentrale Kennzeichen des Hindi-Films ist die Musiknummer. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen gibt es keinen Hindi-Film ohne Musiknummern. Die Bedeutung dieser Filmmusik für die indische Kultur auf dem Subkontinent und in der Diaspora ist unbestritten. Ihre narrative Funktion hingegen wird weitgehend übersehen oder geleugnet: Die Musiknummern hätten keine Verbindung zur Geschichte, die der Film erzählt, für das Verständnis der Handlung eines Hindi-Films seien die Musiknummern ohne Bedeutung, so die allgemeine Meinung, die selbst in der indischen Filmindustrie vertreten wird. So meint etwa der Drehbuchautor und Song-Texter Javed Akhtar, die Musiknummern seien „not part of the narrative“ (Kabir 1999, 130). Unbestritten ist, dass es etliche Musiknummern gibt, die tatsächlich so gut wie nichts zur Handlung beitragen. Die überwiegende Mehrheit jedoch besitzt sowohl narrative wie auch reflexive Funktionen. Das sei an einigen Beispielen genauer dargestellt.

MISSISSIPPI MASALA: Aber mein Herz schlägt indisch

Uganda, 1972. Diktator Idi Amin weist alle Asiaten aus. Unter ihnen eine indische Familie, die mit dem Bus zum Flughafen fährt. Eine Polizeikontrolle hält den Bus an. Die Mutter muss aussteigen und ihren Koffer öffnen. Sie hat einen Kassettenrekorder bei sich. Die Polizisten fordern sie auf, ihn einzuschalten. Ein Lied erklingt:

Mera juta hai Japani

Ye patlun Inglistani

Sar pe lal topi Russi

Phir bhi dil hai Hindustani...

[My shoes are Japanese,
Pantalon, English are these
On my head a red Russian hat.
But my heart, it's Indian for all that...]

Der Film, aus dem diese Szene stammt, heißt *MISSISSIPPI MASALA*. Er wurde von Mira Nair nach einem Drehbuch von Soonie Taraporevala 1992 gedreht. Es handelt sich dabei um einen so genannten *Diaspora-Film*, einen Film, der in der südasiatischen Diaspora von NRIs (Non Resident Indians) spielt und das Leben in der Diaspora zum Inhalt hat. Der Umstand, dass in diesem Fall nicht Indien, sondern Uganda als „Homeland“ in Opposition zur amerikanischen Diaspora gebracht wird und sich darüber hinaus die indische Protagonistin, die Tochter jener Frau mit dem Kassettenrekorder, im Laufe des Films in einen Afro-Amerikaner verliebt, ist ein Kommentar zur Konstruktion von Begriffen wie „Heimat“ und „Diaspora“. Die Verbundenheit der indischen Familie in Uganda mit Indien wird in dem relativ kurzen Auftakt des Films, der in Uganda spielt, gerade durch dieses musikalische Zitat betont. Das Lied, das hier zu hören ist, stammt aus dem Film *SHREE 420* (Indien 1955), in dem es der Regisseur und Hauptdarsteller Raj Kapoor „singt.“ Es gehört zu den populärsten Liedern Indiens. Es ist laut Jigna Desai „the Hindi film song quintessentially associated with diaspora“ (Desai 2004, 77).

Das Zitat dieses Liedes fungiert in *MISSISSIPPI MASALA* als akustisches Requisit, es gibt eine zusätzliche, nicht-zentrale Information über die Figur, der es zugeordnet ist. In *SHREE 420* ist besagtes Lied die Auftrittsnummer des Protagonisten. Raj wird damit, außerhalb einer dramatischen Szene, ohne Interaktion mit anderen Figuren ausschließlich über den Text und die Musik eingeführt. Raj Kapoor spielt in diesem Film wie in etlichen anderen einen Tramp, einen Awara, der offen an die Tramp-Figur Chaplins angelehnt ist. Die fröhliche Stimmung der Musik gibt den Charakter der Figur und die optimistische Grundstimmung der Jahre nach der Unabhängigkeit Indiens wieder. Der Text reagiert auf die im Unabhängigkeitskampf proklamierte Strategie des *Swadeshi*, der Ablehnung aller ausländischen, sprich: britischen Produkte. Hier behauptet jedoch eine Figur trotz der zahlreichen ausländischen Einflüsse, denen sie ausgesetzt ist, im Herzen ein Inder (resp. eine Inderin) zu sein. Dies wiederum eignet sich Jahrzehnte nach Kapoor's Film perfekt als Kommentar zur Problematik in der Diaspora lebender Inderinnen und Inder, als Postulierung der Portabilität „indischer Werte.“ Das Lied hat sich verselbständigt und seinen Platz im populären Repertoire gefunden. Die Musik, insbesondere die Filmmusik wird hier zum Ausdruck kultureller Identität bzw. den Schwierigkeiten damit. Dieser Identitätskonflikt erfüllt ursprünglich, in *SHREE 420* sowohl eine expositorische als auch eine kommentative Funktion. Jahrzehnte später hat sich das Lied verselbständigt und wird in *MISSISSIPPI MASALA* zum kommentierenden Element, das nur in Kenntnis des Liedes und seines Kontextes verständlich ist.

Musiknummern in bzw. aus Hindi-Filmen können somit sowohl narrative als auch kommentative Funktionen erfüllen. Für eine praktikable Kategorisierung dieser Funktionen im Hindi-Film ist es notwendig, zunächst auf eine allgemeine Ebene zu wechseln. Ich möchte zwischen den konstanten Eigenschaften und Charaktermerkmalen der Figuren und deren veränderbaren Gefühlszuständen unterscheiden. Und ich möchte weiter zwischen den Handlungsfluss unterbrechenden und beschleunigenden Funktionen von Musiknummern differenzieren. Die vier Funktionsbereiche, die so entstehen, sind keineswegs strikt voneinander getrennt, sondern überlagern einander.

Die Musiknummer als Exposition einer Figur

Die Einführung einer Figur mittels Auftrittslied ist ein im Hindi-Film durchaus gebräuchliches Mittel. Das Star-Image von Bollywood-Schauspielern ist mit derartigen Liedern auf das Engste verbunden, auch wenn diese ihre Lieder nicht selbst singen. Einzig Amitabh Bachchans Star-Image lässt sich nicht mit Musik, sondern besser mit Dialog auf den Punkt bringen. Raj Kapoor jedoch wird immer mit besagter Nummer verbunden sein.

Produktionsweise

Die Musik (einschließlich des Liedtextes) erfüllt hier die Funktion der Einführung einer Figur, die in westlichen Filmen fast immer dem Drehbuch (resp. der Handlung) zukommt. Darum ist es an dieser Stelle nötig, auf die spezifische Produktionsweise des Hindi-Films zu verweisen. Nicht nur singen die Schauspieler nicht selbst - Hindi-Filme werden sogar zur Gänze synchronisiert. So etwas wie einen authentischen Soundtrack im Unterschied zum musikalischen gibt es somit nicht. Das Drehbuch eines Hindi-Films existiert zu dem Zeitpunkt, zu dem der *Music Director* für den Film engagiert wird, nur in rudimentären Zügen. Der *Music Director*, der Komponist des Films, wird die Geschichte des Films in der Regel nicht lesen, sondern erzählt bekommen. Die Musiknummern werden geschrieben, bevor mit den Dreharbeiten begonnen wird, sie stehen im Drehplan am Beginn des Films.

Der zweite wichtige Punkt ist die weitgehend fehlende Integration der Musiknummern in die Narration des Films. D.h. ein Hindi-Film macht sich in der Regel keine Mühe, eine Musiknummer diegetisch zu begründen. Singen und Tanzen sind Konventionen des Hindi-Films und müssen nicht realistisch motiviert werden. Ein Umstand, der in den letzten Jahren eine deutliche Änderung zugunsten stärker integrierter Musiknummern erfahren hat.

Diegetische Musiknummern

Neben jenen Nummern, die wie etwa Traumszenen nur lose in die Diegese des Films integriert sind, gab es immer schon solche, die durch die Diegese des Films begründet werden. So eignet sich der Umstand, dass in Indien sowohl Gebete wie auch Gedichte zumeist gesungen werden, für ihre Sonderstellung in einer filmischen Form, in der Musiknummern zur Konvention gehören. Schriftsteller finden sich in Filmen wie *PYAASA* (1957) oder *KHABHIE KHABHIE* (1976), singende Heilige stehen im Mittelpunkt der religiösen Filme (*devotionals*) der 1920er und 1930er Jahre. Religiöse Feste, die eine weitere Möglichkeit eröffnen, Musiknummern mit diegetischen Funktionen in die Erzählung zu integrieren, sind seit den 1990er Jahren verstärkt zu sehen. Häufig treten professionelle Sänger als Figuren von Filmen auf. Dabei handelt es sich zumeist um Ghazalsänger in einem muslimischen Umfeld, die je nach Zeit und politischer Intention der Filmemacher als integraler Bestandteil der indischen Familie wie etwa in *AMAR, AKBHAR, ANTHONY* (1977) oder als mit Pakistan gegen die Interessen Indiens arbeitende Verschwörer wie in *SARFAROSH* (1999) dargestellt werden. In jedem Fall sind die Lieder dieser Figuren diegetisch motiviert. Auch Sängerinnen stehen im Hindi-Film zumeist in einem muslimischen Umfeld. Die in der Öffentlichkeit der erzählten Welt auftretende, singende und tanzende Frau ist in der Regel eine Kurtisane oder Prostituierte.

Musikalische Bezüge zu den *Mahabharata* und *Ramayana*

Die Musik im Hindi-Film vermittelt Basisinformationen über die Figuren. Die beiden zentralen Dichotomien des Hindi-Films werden recht eindeutig auch musikalisch gekennzeichnet:

- Indisch vs. Westlich und
- Hindu vs. Moslem.

In der Instrumentation und im Rhythmus werden die Unterschiede manifest gemacht, wobei die islamische musikalische Tradition nie negativ dargestellt wird; darin unterscheiden sich mitunter Musik und Figuren - letztere können durchaus als antagonale Figuren, als Bösewichte und Schurken auftreten, ohne dass daraus ein Urteil über die ihnen assoziierte Musik ableitbar wäre.

Figuren sind im Hindi-Film weit weniger psychologisch motivierte Charaktere als man sie aus westlichen Filmen kennt. Sie stehen zumeist für größere Ideen und Ideale, sie stehen in einer Verbindung bzw. werden in Verbindung gebraucht mit den beiden großen Epen Indiens, mit dem *Mahabharata* und dem *Ramayana*. Auch hier spielt wieder die Musik eine manchmal zentrale Rolle - sie verweist als spezifisch indische Form der Intertextualität auf eine Erzählung außerhalb der filmischen Erzählung. So werden immer wieder bewusste Verweise in die kulturelle Tradition gemacht, durch die Musiknummern, aber auch durch

entsprechende Anspielungen in der Namensgebung der Figuren sowie in expliziten Dialogpassagen.

Als Beispiel für eine Musiknummer, die sowohl auf einen mythologischen Text wie auch auf Allgemeinwissen in Form von Klatsch und Tratsch, das zur Produktionszeit des Films bekannt war, verweist, dient mir *Jo tum tora piya* aus *SILSILA* (1981). Der Film behandelt das für den Hindi-Film seltene Thema der ehelichen Untreue. In einer Dreierkonstellation, die wiederum recht typisch für den Hindi-Film ist, steht der von Bollywood-Star Amitabh Bachchan gespielte Amit zwischen zwei Frauen. Er heiratet Shoba (Jaya Baduri), ist aber nach wie vor in Chandni (Rekha) verliebt. Besagte Musiknummern findet sich im Film unmittelbar nachdem Amit Shoba verlassen hat.

Jo tum toro piya [...]

[...Meera thus says to Krishna the Lord

I am your servant. You are my God.

O precious, even if you leave me, I can't leave you.]

Während des Liedes entfernen sich die Eheleute buchstäblich voneinander: Während sie an ihrem Platz bleibt, fährt der Mann mit seiner Geliebten fort, recht weit, wie der Schnee, der das Szenario bedeckt, impliziert. Die Landschaft ist hier, im Unterschied zu anderen Musiknummern im Hindi-Film, diegetisch-realistisch und keine Phantasie-Landschaft. Das Lied bringt die Figur der Shoba explizit in Verbindung mit Meera, mit der in Indien bekannten Geschichte des untreuen Krishna, gibt so eine Interpretationshilfe, die sich aus der Geschichte des Films allein nicht zwingend ergibt. Eingeleitet wird das Lied mit dem Solo einer Bambusflöte. Schon die Wahl des Instruments, die Bambusflöte oder *Bansuri*, verweist auf den folgenden Inhalt des Liedes - die *Bansuri* gilt als Instrument Krishnas.

Neben dieser religiösen Ebene spielt in dieser Musiknummer wie im ganzen Film auch der Umstand mit, dass die Hauptdarsteller, Amitabh Bachchan und Jaya Baduri, zum Zeitpunkt der Dreharbeiten bereits einige Zeit miteinander verheiratet waren, und in der Öffentlichkeit über eine außereheliche Affäre Bachchans mit eben jener Rekha gemunkelt wurde, die im Film die Geliebte Bachchans spielt. Dieser weit verbreitete Klatsch und Tratsch gab dem Film und damit auch dieser Szene eine zusätzliche Bedeutungsebene. Gregory Booth fasst dies so zusammen: „The musical scene in which *‘Jo tum toro’* appears expresses the emotional core of both the real and the cinematic stories in a language that combines religion, gossip, narrative and musical conventions“ (Booth 2000, 139).

Musik in der Zeit

Musiknummern im Hindi-Film können nach ihren Funktionen für den Handlungsfluss unterschieden werden. Sie können ihn stoppen, die im Film vergehende Zeit anhalten. Eine derartige Retardation wird den Musiknummern im Hindi-Film gemeinhin als Grundfunktion zugeschrieben. Musikalische Traumsequenzen etwa unterbrechen den Handlungsfluss, die Handlung setzt danach an dem Punkt wieder ein, an dem die Musiknummer begonnen hat. Es ist, als wäre nichts geschehen. Und dennoch ist das Publikum über die Wünsche und Träume, über den Gefühlshaushalt der Figur danach besser informiert als zuvor.

Musiknummern können aber auch im Hindi-Film größere Ellipsen überbrücken, längere Zeitspannen bebildern und akustisch gestalten. Sie können somit die diegetische Zeit beschleunigen. Das Vergehen mehrerer Jahre, das Erwachsenwerden von Kindern, ein räumlicher Wechsel der Handlung, der mit dem Vergehen von Zeit verbunden ist, all das ist mit Musiknummern darstellbar. Auch im westlichen Film sind vergleichbare Montagesequenzen, in denen vor allem die Musik für die Kontinuität sorgt, gebräuchlich. Eine derartige Überbrückung einer längeren Zeitspanne kann und wird auch zur Vertiefung der Thematik des Films dienen.

BOMBAY (1995) ist die erste Liebesgeschichte des indischen Films zwischen einem Hindu und einer Muslima. Diese Liebesgeschichte spielt vor dem Hintergrund der Ausschreitungen in Bombay, die der Zerstörung der Babri Moschee in Ayodhya folgten. In der Musiknummer *Dil Hua Hai Deewana* wird gleich zu Beginn die Information gegeben, dass Shaila schwanger ist. In der an die Musiknummer anschließenden Szene ist in einem Dialog der beiden Väter des Liebespaares zu erfahren, dass neun Monate vergangen sind. Die Szene vermengt Bilder des alltäglichen Lebens mit visuellen Zeichen der beiden Religionen. Wobei diese Zeichen, und das ist das Besondere an dieser Szene, nicht eindeutig den Figuren zugeschrieben werden, sondern variabel, austauschbar sind. So trägt der Hindu Shekar ein *Skull Cap*, eine weiße Kopfbedeckung, wie sie Moslems tragen. Shaila, die Muslima, trägt in genau dieser Einstellung einen orangenen Sari, der Farbe des Hinduismus. Shaila betet (wie eine Muslima) und trägt sich den roten Punkt als Zeichen der Ehe mit Shekar auf (wie eine Hindu-Frau). Den Schleier, der ihr Gesicht noch am Beginn des Films verdeckte, hat sie abgelegt. Wir sehen ein glückliches inter-religiöses Paar, das erste in der Geschichte des indischen Films. Die Lyrik des Liedes betont noch einmal die zentrale Aussage des Films: „We have but one god, so let's be one too. [...] Live your life and let other live.“ Was sich so banal anhört, ist angesichts des realen zeitgenössischen Hintergrunds der Geschichte, des gegenseitigen Mordens von Hindus und Moslems 1992/93, keineswegs selbstverständlich. Man hört eine weibliche Stimme, die wohl eindeutig Shaila zugeordnet werden kann, sowie einen Kinderchor, der die zu erwartenden Zwillinge vorwegnimmt. Frauen und Kinder als sozusagen „unschuldige“ Stimmen verstärken die pazifistische Botschaft der Musik-Nummer und des Films.

Wie das Bild religiöse Zeichen mixt, so sind auch in der Musik verschiedene Einflüsse zu hören. Der Song beginnt mit einer *Bassline* auf einem geslappten E-Bass, klassische indische Instrumente wie die Sitar kommen hinzu. Diese Musiknummer verbindet in recht kurzer Zeit unterschiedliche musikalische und visuelle Zeichen, sie macht damit gerade die Hybridität zu einem der charakteristischen Merkmale Indiens und des populären indischen Films, wobei sie ausdrücklich als positives Element, als Ideal, als Traum gekennzeichnet ist und somit in der Tradition derartiger Musiknummern steht. Gleichzeitig ist dieser Idealzustand der Harmonie der Religionen deutlich gegen den Rest des Films, in dem es um die blutigen Auseinandersetzungen zwischen Hindus und Moslems geht, gesetzt. Der Film zeigt die Realität der Gewalt und des Hasses. Doch für wenige Minuten ist es eine Musiknummer, die eine positive Utopie zu zeigt.

Die Musiknummer, die hier zunächst als Überbrückung eines Zeitsprungs motiviert ist, wird so zur Essenz des Films, *the whole message in a nutshell*. Solcherart können Konventionen des Hindi-Films unter Beibehaltung ihrer primären narrativen Funktionen, in dem Fall der Zeitraffung, zusätzliche kommentierende und vertiefende Bedeutung erhalten.

Recap, remixed

Eine Besonderheit des indischen Film stellen visuelle Wiederholungen dar, die mit Musik unterlegt sind. Auch der westliche Film kennt derartige *Recaps*, wenngleich sie nicht so häufig zu finden sind wie im Hindi-Film. Eine Besonderheit stellt jedoch eine Variante dieser Zusammenfassung dar, in der nicht die Handlung, wie sie war, gezeigt wird, sondern wie sie sein hätte können bzw. wie eine mögliche Zukunft aussehen könnte. In *DILWALE DULHANIA LE JAYENGE* (1995) etwa wird im zweiten Teil des Films jene Europareise, welche die Protagonisten im ersten Teil des Films machen, noch einmal zusammengefasst gezeigt, mit dem kleinen aber markanten Unterschied, dass das Liebespaar des ersten Teils in der Zusammenfassung verheiratet ist, was am roten Sari der Protagonistin ablesbar ist. Die rückblickende Zusammenfassung wird so zur traumhaften Vorblende. Musikalisch bedient sich die Sequenz eines bereits aus dem ersten Teil bekannten Motivs.

Eine Musiknummer kann sich aber auch in der diegetischen Zeit des Films bewegen. Mitunter finden wichtige Ereignisse mitten in Musiknummern statt. So wird etwa in *AMAR, AKBAR, ANTHONY* die blinde Mutter der drei im Titel genannten Brüder mitten in einer Musiknummer wieder sehend.

Musiknummern im Hindifilm können sowohl kommentative als auch narrative Funktionen erfüllen. Sie holen über Verweise und Ankoppelungen an extradiegetische Texte vorzugsweise aus einem der beiden großen indischen Epen, dem *Mahabharata* und dem *Ramayana*, eine zusätzliche Ebene in den Film ein, was mitunter schon über musikalische oder liedtextliche Zitate geleistet werden kann. Auf der narrativen Ebene werden über derartige Verweise auch narrative Informationen gegeben, die sowohl die Charakterisierung einer Figur als auch den Handlungsverlauf und dessen Interpretation betreffen kann. Beide Funktionen, kommentative und narrative, sind keineswegs streng säuberlich voneinander getrennt, sondern können sich in ein und derselben Musiknummer finden. Auch was den Fortgang der Handlung betrifft, kann eine Musiknummer diesen sowohl zunächst stoppen, um ihn sodann sogar zu beschleunigen.

Die *Qawwali Party*

Eine Besonderheit des Hindi-Films ist seine Trennung von Bild und Ton. Der gesamte Film wird (oder wurde bis vor kurzem) nachsynchronisiert. Playback bei Musiknummern gibt es seit 1935, die Sängerinnen und Sänger des Hindi-Films sind mitunter bekannter als so mancher Star. Auf der Ebene der Diegese des Films stellt sich schnell die Frage: Wer singt hier eigentlich? Ist in der westlichen Tradition des Musikfilms die Solidarität von Stimme und Figur in der Regel eingehalten, so ist diese Bindung im Hindi-Film brüchiger und wird von dramaturgischen Konventionen überlagert, welche die Stimme verschiedenen dramatischen Instanzen zuordnet. Es ist also keineswegs so, dass die singende Stimme automatisch und immer als zu der Figur gehörend angesehen werden kann, die gerade zu sehen ist.

Eine besondere Rolle kommt dabei in etlichen Hindi-Filmen einem Chor zu, der als solcher auch zu sehen ist. Die Darsteller des Chors sind keine Figuren des Films, sie sind weder zuvor noch danach zu sehen. Es handelt sich dabei um keinen Chor in der buchstäblichen Bedeutung des Wortes, sondern um eine *Qawwali Party*, eine Gruppe von Musikern und Sängern, die ein *Qawwali*, eine spezifische musikalische und literarische Form, singen. Als *Chor* bezeichne ich die *Party* nicht nur in einem musikalischen Sinn, sondern vor allem in Hinsicht auf ihre dramatische und narrative Funktion, die dem eines Chores in der griechischen Tragödie gleicht. Das individuelle Geschehen wird auf eine Ebene allgemeiner Bedeutung gehoben. Dazu später mehr.

Besonders deutlich wird die Sonderstellung des Chors in der Musiknummer *Nahi Hina Tha* aus *PARDES* (Indien 1997). Der Film schildert eine typische Dreiecksgeschichte: Ein in den USA reich gewordener Patriarch will seinen Sohn mit der in Indien lebenden Ganga verheiraten. Sein Ziehsohn Arjun soll alles vorbereiten. Im Laufe des Films verlieben sich Arjun und Ganga ineinander, der vorgesehene Bräutigam

entpuppt sich als verwestlicht und unmoralisch. Die Liebe zwischen Arjun und Ganga ist aber eine verbotene, die gegen die Autorität ihrer Väter bzw. Stiefväter verstößt. In besagter Musiknummer ist eine *Qawaali Party* zu sehen. Eine männliche Stimme eröffnet den Gesang. Dann setzt eine weibliche Stimme ein. Die Sängerin ist inmitten weiterer Frauen zu sehen. Eine *Qawaali Party* besteht traditionsgemäß ausschließlich aus Männern. Ihr wird hier, wie in vielen Hindi-Filmen, eine weibliche Gruppe gegenübergestellt, die räumlich von der männlichen getrennt ist. Es gibt keine einzige Einstellung, in der sie gemeinsam zu sehen sind. Während sie visuell getrennt sind, vereint sie die Musik, sie singen beide dasselbe Lied, folgen derselben Melodie. Der Sänger setzt fort. Nun übernimmt die weibliche Stimme die Melodie. Während die männliche Stimme in der dritten Person gesungen hat, beginnt die weibliche nun, den Text in der ersten Person vorzutragen. Dieser Wechsel von dritter zu erster Person innerhalb eines Liedes, vom allgemeinen Kommentar zum individuellen Statement, ist für den Hindi-Film typisch und hat eine lange Tradition. Das Liebespaar des Films ist erst jetzt zu sehen, die beiden kommen sich näher, wenngleich sie im Vorangehen der Handlung noch nicht zusammenkommen dürfen. Ganga erinnert sich an vorangegangene Szenen. Da ertönt eine andere männliche Stimme, die das Publikum nur als die von Arjun interpretieren kann. Eine *Qawaali* hat traditionellerweise zwei individuell vom Chor abgesetzte Sänger. Nach einer kurzen Dialogszene in der die Musik, der Gesang bleibt im Hintergrund, folgt wieder die erste männliche Stimme der *Party*. Die Musik widerspricht dem Dialog, in dem Arjun seine Gefühle für Ganga bestreitet. Die Musik macht die wahren Gefühle der Figur hörbar. So vage und allgemein die Musik und die Texte auf Grund der Produktionsweise sind, so unmittelbar nehmen sie doch Bezug auf den Punkt der Handlung, der an dieser Stelle erreicht ist: jetzt ist es Zeit für eine Entscheidung. Die Handlung des Films, die spätestens mit der Begegnung der beiden Liebenden wieder fortgeschritten ist, nimmt während des Liedes ihren weiteren Verlauf. Die finale Konfrontation steht kurz bevor, die beiden Seiten beziehen Stellung.

Figuren und Singstimmen sind in dieser Nummer getrennt. Wer also singt hier? Der Verweis auf den antiken griechischen Chor scheint angebracht. Er ist nicht einfach die Stimme des Dichters, wie Siegfried Melchinger schreibt, genauso wenig wie die Stimme des Publikums: „Einer seiner wichtigsten Funktionen besteht [...] darin, die Gestimmtheit, die sich aus einer dramatischen Situation ergibt, durch das Medium der emotionalen Musik mit Gesang und Tanz gleichsam in die Stimmung des Zuschauers zu ‚transportieren‘, oft sind in die Gesänge tiefe Gedanken eingesenkt, die auf dem gleichen Wege dem Nachdenken des Zuschauers übermittelt werden“ (Melchinger 1990, 65). Eine ähnliche Sonderstellung hat der Chor in zahlreichen Musiknummern des Hindi-Films. Eine *Qawwali Party* fungiert in besagter Szene als Chor, die Texte heben die „Gestimmtheit“ der Szene auf eine höhere Ebene, die oft religiös eingefärbt ist. In *PARDES* ist die Musik traditionell religiös konnotiert, was zu besagten „tiefen Gedanken“ zusätzlich animieren mag. Der Chor ist sowohl innere Stimme als auch objektive kommentierende Stimme. Kommentierend in genau dem Sinn, den Melchinger angesprochen hat: Die dramatische Situation wird verallgemeinert. In der Tradition der Urdu-Lyrik ist gerade in *Qawwalis* der Gebrauch erotischer Metaphern für religiöse Themen gebräuchlich, was

sich wiederum der Hindi-Film in den Formen, in denen er diese ursprünglich nicht-filmische Ausdrucksform gebraucht, zu Nutze macht. Und dabei den religiösen Gehalt zunehmend verliert, wie manche Kritiker anmerken.

Diese *Qawaali*-Nummer ist nicht nur kommentierend und damit handlungsunterbrechend, sondern auch dialogisch und die Handlung vorantreibend. Während der ca. sechsminütigen Szene kommen alle Figuren auf den Schauplatz der Szene, ob von nah oder von fern (USA), die beiden Konfliktparteien bringen sich in Aufstellung und das Publikum wird über Gangas und Arjuns wahre Gefühle informiert. Schon der griechische Chor konnte in Dialog mit den Figuren des Stücks treten, und auch hier scheint es zwischen den jeweils ersten und zweiten Stimmen so etwas wie einen Dialog zu geben, ein Einsehen, ein Bewusstwerden der Figuren um die Bedeutung ihrer Situation.

Summa

Musiknummern im Hindi-Film haben nicht nur eine seit Jahrzehnten geläufige Konvention, sie erfüllen auch bestimmte narrative und reflexive Funktionen. Einige dieser Funktionen haben sie mit Filmmusik in westlichen Filmen gemeinsam, einige mit *Song-and-Dance*-Szenen im Hollywood-Musical. Damit eröffnen sich zwei dramaturgisch essentielle Funktionen:

- die Möglichkeit des Verweises auf die beiden bekanntesten indischen Erzählungen, auf das *Mahabharata* und das *Ramayana*,
- sowie die Verwendung eines Chors bzw. von Stimmen mit chorischer Funktion in einem den Funktionen des Chors in der attischen Tragödie verwandten Form.

Gerade die *Qawwali*-Nummern sind ein eigenes Formstück des Hindi-Films, das sich so in keiner anderen nationalen Kinematographie finden lässt. Sie machen noch heute das Besondere des Hindi-Films aus.

Ob und inwieweit sich dies in den nächsten Jahren auf Grund ökonomischer und technischer Veränderungen (neue Finanzierungsquellen, Digitalisierung) verändern wird, bleibt abzuwarten.

Literatur

Booth, Gregory (2000) Religion, gossip, narrative conventions and the construction of meaning in Hindi film songs. In: *Popular Music* 19,2, 2000, S. 125-145.

Desai, Jigna (2004) *Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New

York/London: Routledge.

Kabhir, Nasreen Munni (1999) *Talking films. Conversations on Hindi Cinema with Javed Akhtar*. New Delhi: Oxford University Press.

Melchinger, Siegfried (1990[1974]) *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Tyrell, Heather / Dudrah, Rajinder (2006) Music in the Bollywood Film. In: Conrich, Ian und Tincknell, Estella (eds.): *Film's Musical Moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 195-208.

Filmographie

AMAR, AKBHAR, ANTHONY (Indien 1977, Manmohan Desai).

AWARA (Indien 1951, Raj Kapoor).

BOMBAY (Indien 1995, Mani Rantnam).

DILWALE DULHANIA LE JAYENGE (Indien 1995, Aditya Chopra).

JIS DESH MEIN GANGA BEHTI HAI (Indien 1961, Raj Kapoor).

KHABHIE KHABIE (Indien 1976, Yash Chopra).

KUCH KUCH HOTA HAI (Indien 1998, Karan Johar).

MISSISSIPPI MASALA (USA 1991, Mira Nair).

PARDES (Indien 1997 Subhash Ghai).

PYAASA (Indien 1957, Guru Dutt).

SARFAROSH (Indien 1999, John Matthew Matthan).

SHREE 420 (Indien 1955, Raj Kapoor).

SILSILA (Indien 1981, Yash Chopra).

Empfohlene Zitierweise

Claus Tieber: Musik im Hindifilm zwischen Narration und Reflexion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 26-37, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p26-37>.

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.

Sentimentale Rheinfahrt Beethovens auf dem Dampfer *Cäcilie*.

Kagels Musik zum Film im Spannungsfeld von Erzählfilm, Experimentalfilm und Instrumentaltheater

Knut Holtsträter (Bayreuth)

Das Schaffen des 1931 in Buenos Aires geborenen Komponisten, Regisseurs, Autors und Interpreten Mauricio Kagel erstreckt sich von autonomer Instrumentalmusik und Musiktheater über Film und Hörspiel bis hin zu bildnerischen Werken und Raum- und Klanginstallationen. Dabei kann eine kompositorische Idee auch mehrere Werkstadien durchlaufen. So gingen dem 1969 abgedrehten und 1970 fertiggestellten Film *LUDWIG VAN*, für den Kagel ausschließlich auf Beethovens Musik zurückgriff, zunächst konzertante Aufführungen voraus; im Zuge der Filmproduktion entstand wiederum eine Partitur, die auf Bildmaterial des mit Noten collagierten so genannten *Musikzimmers* basiert. Diese aus den Filmbildern gewonnene Partitur diente Kagel wieder als Grundlage für konzertante Aufführungen, und die Kulisse des Musikzimmers fand als Rauminstallation schließlich ihren Platz im Museum.¹

Die im Weiteren thematisierte Sequenz „RE Rheinfahrt Beethovens. Sentimentale Rheinfahrt Beethovens auf dem Dampfer *Cäcilie*“² vermittelt einen Einblick in diese Übergänge zwischen Film, Konzert und bildender Kunst. Darüber hinaus wirft sie durch ihre direkt erfahrbare Ambiguität in grundsätzlicher Weise generelle Fragen der Wirkungsweise von Erzählfilm und Experimentalfilm auf. Mithin lässt sich fragen, wie der Übergangsbereich der Rezeption und Produktion beschaffen ist, in dem das funktionale Wirkungsgefüge von ‚Filmmusik‘ endet und das experimentelle Moment vorherrscht. Das Heranziehen der von Kagel initiierten Gattung des Instrumentaltheaters wird diese Fragen – zumindest innerhalb Kagels Ästhetik – zu spezifizieren helfen.

¹ Die Dokumente zum Film sind in der Sammlung Kagel der Paul Sacher Stiftung in Basel eingelagert, der für die Möglichkeit, dieses Material einzusehen an dieser Stelle herzlich gedankt sei. Das Werkkonvolut umfasst erste Entwürfe, die verschiedenen Fassungen des Drehbuchs, Cutterberichte, Mischlisten, Korrespondenzen und Dokumente der Nachsynchronisation. Es gibt damit nicht nur einen einzigartigen Einblick in die filmische Arbeit Kagels, sondern auch in die damals gängigen Produktionsabläufe. Eine detaillierte Übersicht über die Produktionsabläufe habe ich in meiner Magisterarbeit vorgelegt, ebenso wird dies in gestraffter Form und im Zusammenhang mit der ‚Kunsttechnik‘ des Sammelns in meiner Dissertation zu finden sein.

² Drehbuch zu *LUDWIG VAN*, S. 33 (Bl. 36r), Werkkonvolut *Ludwig van*, Sammlung Mauricio Kagel, Paul Sacher Stiftung.

Kagel ist sowohl Filmemacher als auch Komponist. Daraus ergeben sich, um sich Kagels Musik zu dem Film LUDWIG VAN zu nähern, zunächst zwei Möglichkeiten: Die erste wäre die ‚filmmusikalische‘ Betrachtungsweise, die von der Vorstellung geprägt ist, dass Musik im Film dem Bild und der Narration funktional zugeordnet ist. Die zweite Betrachtungsweise ließe sich als ‚musikalisch-kompositorische‘ beschreiben, die das Augenmerk auf kompositorische Techniken legt, die unabhängig von Handlungsmomenten, also quasi autonom, sein können. Der Begriff des ‚Musikalisch-Kompositorischen‘ ist auch mit dem Wort ‚experimentell‘ austauschbar: Geht man von Siegfried Kracauers *Theorie des Films* aus, handelt es sich bei LUDWIG VAN um einen Experimentalfilm, da ihm eine durchgehende „Spielhandlung“ fehlt: „Die zwei allgemeinsten Filmtypen sind der Spielfilm und der Film ohne Spielhandlung. Dieser umfasst die meisten *Experimentalfilme* und alle Arten von *Tatsachenfilmen*.“ (Kracauer 1985, 238; mit „Tatsachenfilmen“ bezeichnet Kracauer Filme mit dokumentarischem Anspruch). Die mit dem Begriff der Spielhandlung eingehenden Implikationen sind jedoch problematisch, da die Gefahr besteht, die Produktionsästhetik des Experiments auf Seiten des Künstlers mit der Erwartungshaltung des Experimentellen auf Seiten des Rezipienten zu vermischen. Beide Kategorien müssen einander nicht bedingen; so kann ein nicht-experimentell hergestelltes Werk für den Zuschauer ein Experiment darstellen und umgekehrt. Hinzu kommt, dass Kagel sich als Komponist gegen diese filmtheoretischen Kategorien von vornherein sperrt, da er seinen kompositorischen Anspruch auch auf das Filmemachen ausweitet, wie er in einem Interview mit Lothar Prox betont hat:

Ich betrachte mich als Komponist, der das Wort componere ernst nimmt, also: zusammensetzen. Wenn man das gelernt hat, kann man klingende oder nichtklingende Materialien benutzen. Sie können mit Schauspielern, mit Tassen, Tischen, Omnibussen und Oboen komponieren, und schließlich auch Filme zusammensetzen. (Prox 1985, 64)

Durch dieses Selbstverständnis gewinnt Kagel die Freiheit, nicht nur auf der Ebene des Auditiven, sondern auch auf der visuellen Ebene zu *komponieren*. Dabei ist anzunehmen, dass Kagel die systematische Komplexität der Beziehung von Bild und Ton am meisten gereizt hat. Bei einer Podiumsdiskussion hat Kagel auf die Frage, wie viele Möglichkeiten der Beziehung zwischen Bild und Ton es in LUDWIG VAN gäbe, einmal geantwortet: „fast sechzig“ (Farabet/Jameux 1973, 42). Dass dieser Aussage eine reifliche Überlegung vorangegangen ist, ist wohl zu bezweifeln. Zudem wäre es sicher nicht sinnvoll, alle sechzig Möglichkeiten zu katalogisieren. Die Art und Weise der möglichen Beziehungen lässt sich aber an den frühen Skizzen erkennen. Dort hat Kagel seine Auseinandersetzung mit dem Problem der Verbindung von

„Bild“ und „Ton“ folgendermaßen dokumentiert³: Insgesamt zwölf (bzw. dreizehn⁴) verschiedene akustische Ereignistypen werden auf drei verschiedene Kategorien visueller Ereignisse verteilt. Die erste visuelle Kategorie ist die „Aktion auf Instrument“, d.h. die Klangerzeugung auf einem Instrument, die sieben unterschiedliche Klangereignisse nach sich ziehen kann. Die Kombinationen sind dabei abhängig von 1.) der visuellen und akustischen Entsprechung und Nichtentsprechung der auf dem Instrument ausgelösten „Tonfolge“, 2.) der visuellen und akustischen Entsprechung und Nichtentsprechung des Instrumentalklangs und 3.) der Synchronität bzw. Asynchronität zwischen Bild und Ton. So wäre ein „Asynchronklang“ in Kagels Terminologie bspw. die Darstellung einer Aktion an einem Klavier, die Aktion würde akustisch eingelöst, allerdings zeitversetzt und bspw. durch einen Blockflötenchor. (Das geschieht sehr eindrucksvoll am Ende des Films bei dem „Klavierabend mit Linda Kladius-Mann“, einer Persiflage auf die Inszenierungen der Beethoven-Interpreтин Elly Ney).

Gibt es in der ersten visuellen Kategorie nach Kagel sieben Möglichkeiten der Differenzierung, hat die Kategorie „Aktion auf Gegenstand“ aufgrund der fehlenden Möglichkeit Tonhöhen zu differenzieren nur noch vier Möglichkeiten. Die dritte Kategorie „Bildindifferent“ ist binär unterteilt in „Stille“ oder „Klangkulisse“.

Kagel geht bei seinen Ausführungen vom Musikinstrument aus, seine Arbeitsweise ist hierbei noch vom Instrumentaltheater beeinflusst. Die Möglichkeit, Aktionen auf einem Instrument bzw. Klangerzeuger synchron oder asynchron zu vertonen, erscheint aus diesem Blickwinkel als eine willkommene Zutat des Mediums Film: Durch die nachträgliche Arbeit am Schneidetisch lassen sich solche Bild-Ton-Verhältnisse sehr genau (bis auf die 25^{tel} Sekunde) determinieren und somit nicht nur als theatralisches Moment einsetzen, sondern auch als kompositorisches Material.

Die in der zweiten Kategorie genannte Verbindung von Bild und Klang über synchrone bzw. asynchrone Aktionen auf Gegenständen finden sich auch in anderen Skizzen zu LUDWIG VAN. Hierbei scheint Kagel der klavierspielenden Hand eine besondere Rolle einzuräumen. Im Drehbuch ist unter der Sequenz „KK (*Fernsehschnellkursus III: Klavierpädagogik*)“ verzeichnet:

Jede gezielte Fingerbewegung wird in der folgenden Sequenz eine Reihe von Tönen oder Akkorden auslösen, ohne zu berücksichtigen, ob der Finger eine Klaviertaste oder eine nicht temperierte Oberfläche anschlägt (Tisch, Stuhl, Hand, Bein, Kopf, Partitur, Telefon usw.).

Von diesen kompositorischen Prämissen ausgehend, lassen sich die experimentellen bzw. musikalisch-

³ Die Skizze (DINA4, Typoskript) habe ich vollständig in meinen Beitrag 2003 nachgewiesen und abgebildet. Vermutlich ist sie bereits im Rekurs auf Kagels Film *DUO* von 1968 entstanden, zumindest wird sie im Zusammenhang mit *DUO* (Schnebel 1970, 220 und Prox 1985, 67) abgebildet (im Konvolut zu *DUO* ist eine ähnliche Skizze jedoch nicht aufzufinden).

⁴ In der im Konvolut vorgefundenen Skizze ist in der letzten Kategorie „Bildindifferent“ die obligatorische „Stille“ nicht genannt.

kompositorisch erscheinenden Sequenzen wie die sog. *Handschuh*-Sequenz oder die *Musikzimmer*-Sequenz relativ kohärent analysieren (vgl. u.a. meinen Beitrag 2003). Diese Sequenzen erweisen sich bei näherer Betrachtung als rein von der Musik Beethovens bzw. von den Notencollagen metrisiert und rhythmisiert: Film- und Tonspur sind dort so montiert, dass das Bild bzw. die Aktion durch die Musik hervorgerufen erscheint oder umgekehrt.

Wie ist es jedoch um Sequenzen bestellt, in denen Kagel den Gattungstraditionen und medialen Normen des Erzählfilms entsprochen bzw. zumindest teilweise Rechnung getragen hat? Eine dieser Sequenzen ist die so genannte *Rheinfahrt*-Sequenz. Kagel hatte bereits 1967 in einem frühen Exposé zu LUDWIG VAN die Idee geäußert, Beethoven eine Rheinfahrt machen zu lassen. Im endgültigen Drehbuch beschreibt er kurz die so genannte „Handlung“ dieser Sequenz:

Beethoven, der allein auf dem Schiff fährt, hört fortwährend charakteristische Signale aus seinen Werken (z.B. Trompete in Leonore). Er glaubt Musiker zu sehen, die aber nur als Schatten flüchtig erscheinen oder winzige Teile ihrer Instrumente zeigen. Beethoven versucht die Musiker die mit ihm Versteck spielen, zu finden. Es gelingt ihm auf der ganzen Reise nie. Beethoven verfolgt die Musiker, muß am Ende aber erschöpft und traurig aufgeben (Drehbuch zu LUDWIG VAN, S. 33 bzw. Bl. 36r).

Die Kameraführung ist – wie bei nahezu allen Einstellungen des Films, in denen Beethovens Reise nach Bonn ‚dokumentiert‘ wird – durchgängig subjektiv, wobei die Schulterkamera Beethovens Blickwinkel simuliert: Wenn Beethoven an sich herunter blickt, sehen wir den Unterkörper des Kameramannes in zeitgenössischen Beinkleidern und Schuhen, Beethovens Hände stammen (laut Drehbuch) vom Kameraassistenten bzw. vom Pianisten.

Die *Rheinfahrt*-Sequenz lässt sich in drei große Teilsequenzen aufteilen, die sich durch unterschiedliche Musik auszeichnen: Die erste Einstellungsfolge zeigt, wie Beethoven den Rheindampfer *Cäcilie* betritt. Unter Deck schreckt er einen Pianisten von seinem Klavier auf, worauf Beethoven seinen Platz einnimmt und in den Klavierkasten schaut: Obwohl niemand spielt, bewegen sich die Hämmer. Schließlich greift Beethoven in die Tasten, das Klavier klingt nun 'richtig', wird aber mehrmals von einem Ensembleklang abgelöst. Für diese Einstellungsfolge setzt Kagel den ersten Satz der Klaviersonate Nr. 4, op. 7 ein, die er für gemischtes Ensemble einrichtete und – wie einen Großteil der anderen Musik – einen Tag vor dem Drehtermin dieser Sequenz aufnehmen ließ⁵ (Die Noten der Klaviersonate stehen aufgeschlagen auf dem Klavier).

⁵ Der endgültige Drehtermin ist schon im Drehbuch festgehalten; dies und andere Formalitäten waren zu diesem Zeitpunkt schon mit der Deutschen Rheinschiffahrt AG geregelt. Der Drehtermin dieser Sequenz, verbunden mit den Tonaufnahmen tags zuvor, erfuhr keine Veränderung und bildet damit einen der wenigen Fixpunkte innerhalb der mehrfachen Änderungen der Disposition.

Bemerkenswert an dieser Einstellungsfolge ist die Art, in der Kagel die Bild-Ton-Verhältnisse variiert. So montiert er zur gezeigten Aktion des Klavierspielens synchron den notengetreuen Klang des Ensembles. Kagels Bezeichnung für eine solche Entsprechung wäre laut seiner Systematik „Synchronklang“: Die Aktion bewirkt eine Tonfolge, jedoch ist das sichtbare Instrument nicht identisch mit der Klangquelle. Die Instrumentierung der Sonate ist aber so gestaltet, dass das Ensemble und das Klavier sich phrasenweise abwechseln.⁶

Dieser Wechsel von Entsprechungen, in Kagels Terminologie „Synchronon“ (Klang des Klaviers) und „Synchronklang“ (Klang des Ensembles), haben sicher auch die Aufgabe, zu irritieren. Das Bemerkenswerte an dieser Einstellung ist jedoch, dass der Zuschauer nicht nur durch die Ich-Kamera, sondern auch durch die Perspektivität der Erzählung in die subjektive Ich-Perspektive Beethovens gezwungen wird. Gemäß Kagels Anweisung befindet Beethoven sich allein auf dem Schiff und erlebt nun Visionen, die von Musikern und Instrumenten beherrscht werden. Diese Ich-Perspektive wird aber auch auf klanglicher Ebene eingelöst: Der Zuschauer bekommt nicht nur Einblick in Beethovens Sicht, sondern auch in sein Gehör und wird Zeuge seiner musikalischen Kreativität. Der für Beethoven erzeugte, aber nicht hörbare Klavierklang wird ‚in seinem inneren‘ Ohr zu einem Ensemble erweitert.⁷

Natürlich lässt diese Interpretation viel Ironisches außer acht, vor allen Dingen wenn man bedenkt, wie scheppernd dieses ‚gedachte‘ Ensemble klingt. Nach Kagels Überlegung sollte die Musik so klingen, wie Beethoven sie gehört hat: „Der Idealfall wäre, Beethoven so aufzuführen, wie er hört. Also: ‚schlecht‘. Das habe ich in der Filmfassung von LUDWIG VAN kompositorisch versucht“ (Kagel 1975a, 83).⁸ Wie Beethoven die Musik ‚gedacht‘ hat, vermag Kagel natürlich nicht darzustellen.

Die zweite Einstellungsfolge beginnt mit Beethovens Blick in den Maschinenraum des Schiffes und einer kurzen Verfolgung der Musiker im Kasino. An Deck angelangt, ergreift Beethoven eine Trompete und spielt das berühmte Fanfaren-Motiv aus den *Leonoren*-Ouvertüren. Wieder blickt er in den Maschinenraum. Danach sucht er in den Mannschaftsräumen und an Deck nach den Musikern, sieht aber nur Teile von Instrumenten. Die Einstellungsfolge endet mit einer Verfolgung um den Treppenaufgang im Kasino.⁹ Diese gesamte Einstellungsfolge ist mit Ausschnitten aus der *Leonoren*-Ouvertüre III unterlegt (im dritten Teil der Sequenz erlebt der Zuschauer Beethovens Aufgabe, die mit dem 2. Satz der Klaviersonate Nr. 12, op. 26,

⁶ Die Synchronisierung von Bild und Ton erzielte Kagel, indem er ein Tonband mit der vortags entstandenen Einspielung bei der Aufnahme mitlaufen ließ. Klaus Lindemann kniete hinter dem Kameramann, umgriff ihn und spielte so gut es ging die Sonate. Dies führte zu einigen, im Film gut zu erkennenden Spielfehlern. Vgl. hierzu auch Flues 1970.

⁷ Zum ‚inneren‘ Ohr Beethovens gibt es einige Anekdoten. Die eindruckvollste ist sicher die, in der er selbstvergessen ein Orchester dirigiert und nicht bemerkt, dass die Musiker bereits die Instrumente abgesetzt haben. Bernard Rose setzt diese Szene eindrucksvoll und auch in Beethovens subjektiver Sicht in seinem Film *IMMORTAL BELOVED* (UK/US 1994) mit Gary Oldman in der Hauptrolle um.

⁸ Da Kagel in diesem Interview über die Produktionsbedingungen des Films Auskunft gibt, ist die Datierung des Interviews auf den August 1968 offensichtlich falsch.

⁹ Die Reihenfolge variiert hier leicht zwischen den Fassungen (siehe die folgende Anmerkung).

Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe, vertont ist). Die Einstellungen, welche von der *Leonoren-Ouvertüre* begleitet werden, sind durch den Eindruck der Beschleunigung geprägt, den Kagel mit verschiedenen Mitteln herstellt. So wird beispielsweise durch die sich bewegenden Pleuel im Maschinenraum – unter anderem eine Referenz an Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* – auf bildlicher Ebene eine Beschleunigung erreicht. (Das Anfahren der Maschine findet im anfänglichen Adagio seine Entsprechung: Kagel fügt dieser Tonspur eine weitere mit „Effekten“ hinzu, die den gemächlich fließenden Duktus der Musik unterbrechen; siehe die folgende Abbildung, Spalte „Musik 3“.) Die diesen Einstellungen unterlegte Musik zeichnet sich aber auch generell durch eine stetige dynamische Steigerung und eine Tempozunahme aus. Bei dem Bild des Violinisten hinter den sich bewegenden Pleueln findet sie zu ihrem vorläufigen Höhepunkt. Insofern ist bei dieser Einstellungsfolge charakteristisch, dass das Bild dem Ton folgt, die Bilder sind der Musik funktional zugeordnet. Im Gegensatz dazu ist die Musik der folgenden Einstellungen, welche vom letzten Bild des Fagottisten im Maschinenraum bis hin zum Posaunisten im Waschraum reichen, von den Bildinhalten beeinflusst. Kagel schien die Bild-Ton-Entsprechung wichtig gewesen zu sein, er hat das Fagott und die Posaune bei der Nachsynchronisation, also nach dem kompletten Dreh noch einmal aufnehmen lassen und im Endschnitt als dritte Spur neben der *Leonoren-Ouvertüre* eingeblendet (siehe Spalte „Musik 3“):

Szenenfolge	MUSIK 1	MUSIK 2	MUSIK 3	MUSIK 4
0'		0'06" (30) MASCHINEN-RAUM	0'06" MUSIK FÜR EFFEKTE	
30"			30" 44" KLAVIER	
1'			0'44" 0'49" FAGOTT	
30"	1'23" (32) MUSIKDECK LEONORE 1'34" oben (22)	1'35" (30) zü V	1'20" (20) POSAUNE 1'35" (20)	1'32" (20) ZUSPIELBAND DELM
2'	1'55" (30) wes	1'55" (30) GERÄUSCHE SYNCHRON 2'13" (32) TRAUERMARSCH (30) HALL	1'53" (20) MUSIK + GER STIMMEN 2'18" V	2'03" V
30"			2'30" (25) ZUSPIELBAND TRAUERMARSCH	

Abb.: „Mischbericht LUDWIG VAN (Neue Fassung), 6. Rolle 7'21“ | 209,4 m“, *Werkkonvolut Ludwig van, Sammlung Mauricio Kagel, Paul Sacher Stiftung*¹⁰

¹⁰ Es handelt sich hier um eine bereinigte Umschrift eines Ausschnittes aus meiner Hand. Im Original sind die Tabellenlinien u. der Schriftzug „Szenenfolge“ Bestandteil des Formulardrucks, alle anderen Einträge sind aus Kagels Hand (mehrere Schreibschichten in Blei und rotem Filzstift). Die im Original rot umkreisten Ziffern von 20 bis 32 geben Lautstärkeeinstellungen an. Es ist anzumerken, dass mittlerweile zwei Fassungen des Films in Umlauf sind: Kagel hat in der Postproduktion den Film gekürzt, vermutlich für die Ausstrahlung im Westdeutschen Fernsehen. Die innerhalb der Mauricio Kagel Edition von Winter&Winter herausgegebene Fassung des Films ist die längere, frühere und damit bislang unbekanntere. Auf die Rheinfahrtsequenz wirkt sich die Kürzung nur marginal aus: Es wurde die nur mit Geräuschen unterlegte Kamerafahrt durchs

Es ist davon auszugehen, dass Kagel weder die *Leonoren*-Ouvertüre III als Gesamtes noch die jeweiligen Ausschnitte zufällig ausgewählt hat: Es sind 1.) der Abschnitt mit dem zum zweiten Mal erklingenden Trompetensignal von Takt 290-300, 2.) die darauf folgende Überleitung zum Hauptsatz mit sog. Pseudo-Reprise und anschließendem Hauptthema der Reprise von Takt 300-374, sowie 3.) die Presto-Überleitung mit dem Anfang der Presto-Coda, in dem wiederum das Hauptthema erklingt, von T. 514 bis zum Fade out bei T. 549.

Kagel hat für diese Sequenz vornehmlich Teile der *Leonoren*-Ouvertüre verwendet, die zum einen charakteristische Motive aufweisen, und sich zum anderen durch das Moment der Steigerung (in Tempo und Lautstärke bzw. Intensität des instrumentalen Klangvolumens) auszeichnen. Das erste Auswahlkriterium, die Bekanntheit der Themen, ist auch in anderen Sequenzen des Films erfüllt und garantiert das Wiedererkennen und die damit einhergehenden ironischen Brechungen. Daneben scheint im Falle der Rheinfahrt aber auch die Eigenschaft der Steigerung ein wichtiges Auswahlkriterium gewesen zu sein, da sich direkte bildliche Entsprechungen finden lassen. Ebenso fügt sich die Musik vom Charakter (Tempo, Spannung usw.) in die große Rahmenhandlung, Beethovens Verfolgung der Schattenbilder, ein.

Kagels Entscheidung, für die Sequenz die Überleitungen zur Reprise und zur Coda auszuwählen, erklärt sich m. E. aus dem Umstand, dass in der Ouvertüre nur an diesen Stellen ausführliche Steigerungspassagen zu finden sind, welche jeweils von dem Hauptthema abgeschlossen werden. Obwohl Kagel die musikalischen Bausteine in einer gewissen Mindestgröße belässt, so dass sie eine formale Geschlossenheit implizieren, die das Bildgeschehen von den Gesetzen der Narration befreien und letztlich formal-musikalisch begründen könnten, löst sich die Musik nie von ihrer Funktion als Handlungsmusik.

Nach Zofia Lissa (1962, S. 322) haben Reprise oder Durchführung ihren architektonisch-energetischen Sinn in einem autonomen musikalischen Werk nur, weil sie die Aufmerksamkeit des Hörers auf den musikalischen Ablauf konzentrieren und dabei auf seinem Bewußtsein vergangener Abschnitte des Werkes fußen. Im Film wird dieses Bewußtsein auf ein Minimum herabgesetzt, weil alles in der Handlung vorwärtsdrängt, obwohl deren Verständnis auf dem Gefühl vergangener Phasen des Filmes basiert und das Wiedererkennen der verklungenen Musik möglich ist.

Kasino um einige Sekunden gekürzt und unmittelbar vor den Trauermarsch gelegt, so dass die Soloposaune und das Kulminieren der Leonore durch die Flöte und die Streicher ohne größeren Übergang überblendet werden. Durch einige weitere kleine Schnitte wird die Rheinfahrtsequenz damit vom ersten Einsatz der Leonore bis hin zum Trauermarsch um insgesamt neun Sekunden verkürzt. Obige Abbildung der Skizze gibt jedoch die Konzeption der von Kagel sogenannten „neuen“, d.h. in der Postproduktion revidierten, kürzeren Fassung wieder. Da die kürzere Fassung durch die Distribution als VHS immer noch bekannter ist – und sie meines Erachtens auch handlungsmäßig schlüssiger ist, weil Beethoven still horcht und sich dann ‚zum Sterben niederlegt‘ –, beziehe ich mich hier auf das Dokument der gekürzten Fassung. Alle anderen analytischen Aussagen können aber auch für beide Fassungen gelten. Die Tonabmischung der neuerdings aufgelegten „älteren“ und damit längeren Fassung lässt sich im Mischbericht LUDWIG VAN, 6. Rolle 5'23" | 153,7 m" nachvollziehen (Die tatsächliche kürzere Rollenlänge der längeren Fassung erklärt sich aus dem Umstand, dass die Rollen neu zusammenkopiert wurden).

Dies bewirkt, dass die ursprüngliche Sonatenhauptsatzform in ihrer fragmentierten Form nur noch als eine Aufeinanderfolge oder Serie von einander ähnlichen Steigerungen wahrgenommen werden kann.

Diese Steigerungen werden in sich aber wieder gebrochen. So blendet Kagel beispielsweise an einer markanten Solo-Fagott-Stelle (in der Partitur T. 347, im Film siehe vorige Abbildung) das Tutti aus und eine Tonspur mit einem zusätzlichen Fagott ein. Am Übergang zur Coda, wenn die Posaune das Ensemble ablöst, bricht die Klimax sogar zusammen, auch hier wieder mit bildlicher Entsprechung oder ‚Berechtigung‘. In Hinsicht auf die Frage nach filmmusikalischen Charakteristika finden sich gerade an dieser Posaunenstelle mehrere Indizien: Zunächst wird durch die Solo-Posaune die gesamte musikalische Form aufgebrochen, die Steigerung erfährt nie ihre volle orchestrale Einlösung in das Hauptthema, dieses klingt nur noch wie nachgeliefert.

Übertragen auf den Handlungsverlauf ergeben sich interessante Korrespondenzen: Beethoven hat keinen Erfolg bei der fieberhaften Suche nach den Musikern und versucht es immer wieder neu. Erst als er erschöpft aufgibt, kommen diese, um ihm den Trauermarsch zu spielen. In diesem Sinne wäre diese Musik in ihrer neuen, von Kagel montierten Form und dramatischen Konzeption zur Handlung im besten Sinne Filmmusik konventionellen Musters. Ebenso mit einem filmmusikalischen Terminus ließen sich Phänomene erklären, die Kagel mit dem Begriff des „Synchrontons“ bezeichnet. Sie werden in der Filmmusik mit *source music* oder Playbackmusik bezeichnet, also Musik, die durch das Bild des Musikmachens ‚begründet‘ wird. Dies ist bei der Posaune im Waschraum, wie auch bei den meisten anderen Einstellungen, in denen Instrumente oder Musiker vorkommen, aber nicht der Fall, da die Einflussnahme an diesen Stellen genau entgegengesetzt ist. Die visuellen ‚Aktionen‘ mit Musikinstrumenten folgen keiner herkömmlichen Handlungslogik, sondern scheinen motiviert durch die Musik.

Kagels Behandlung von Musik und Bild in der gesamten *Rheinfahrt*-Sequenz ist also von Elementen und Techniken durchwirkt, die man aus der traditionellen Filmmusikpraxis kennt und die in diesem Zusammenhang ohne weiteres beim Namen genannt werden können, ebenso erfüllt Kagel in dieser Sequenz das für Filmmusik entscheidende Kriterium der Gebundenheit an die Narration.

Betrachtet man die gesamte Sequenz und berücksichtigt die Kagelsche Art der Komposition von Ton und Bild, so ist freilich grundsätzlich zu fragen, ob überhaupt von einem Erzählfilm die Rede sein kann. Dabei ist Frage nach dem Erzählfilm nicht nur hinsichtlich einer ‚Konstruktion‘ oder ‚Rekonstruktion‘ einer Handlung relevant, sondern berührt generell die Frage, ob dieses beziehungsreiche Geflecht an akustischen und visuellen Phänomenen mit dem Terminus der Filmmusik zu belegen ist. Spricht man im Allgemeinen von Filmmusik, so ist damit immer eine Musik gemeint, die in einem ‚funktionalen‘ Zusammenhang mit dem Filmbild und den sichtbaren Bewegungen steht. Die daraus entstehende ‚Abhängigkeit‘ ist aber nicht aus der

direkten Einflussnahme des Bildes auf den Ton zu erklären, schließlich gibt es genügend Schnittverfahren, bei denen das Bild synchron zum Ton geschnitten wird, wie z.B. in heutigen Musik-Videoclips oder bei Videokunst. Es ist vielmehr die Handlung, die die Musik in die Abhängigkeit des Bildes treibt. Der Aspekt der Narrativität, als der Erzählung einer Handlung, ist unlöslich mit der Filmmusik verbunden; die Funktionsweise von Filmmusik und ihre Anwendung sind zunächst darauf ausgerichtet, die Handlung zu unterstreichen und zu kommentieren.

Das narrative Element, die Handlung im Film, wird durch die Filmmusik unterstützt oder konterkariert. Falls jedoch eine Handlung fehlt und somit die an die Handlung gebundene Funktionalität von Filmmusik nicht gegeben ist, treten offensichtlich andere Konstituenten an ihre Stelle, um zwischen Audio und Video zu vermitteln, wie z.B. die bereits dargestellten Beziehungen von visuellen Bewegungsabläufen und akustischen (A)Synchronitäten. Dieses neue konstituierende Element ist bei Kagel nun das der „Aktion“, einem Begriff, den Kagel für seine Instrumentaltheaterstücke nutzbar gemacht hat. Die Aktion als ‚handlungslose Bewegung‘, welche einerseits musikalische Bewegung sein kann und andererseits als potentieller Nukleus von Handlung fungieren kann, ließe sich als Bindeglied zwischen Komposition und Narration deuten.

Kagel jedoch betrachtet eine Aktion bereits für sich als erzählend. So sagt Kagel in Bezug auf *Staatstheater*, sein bekanntestes Instrumentaltheaterstück:

Kennzeichnend für *Staatstheater* ist, daß ich permanent erzähle [...] Die gleichen Schritte, die z.B. für eine bestimmte Szene in *Tosca* notwendig sind, sind in Staatstheater ihres Inhalts nicht entleert, nicht parodiert, sondern werden zu einem Inhalt an sich. Der Gang wird so der Zweck der Aktion selbst. Auch Armeschütteln oder Kopfdrehen werden zum Stoff der Erzählung ‚erhoben‘ (Kagel 1975b, 90).

In ebensolchem Maße verteidigt er das Instrumentaltheater vor einer zu vordergründigen Theatralisierung, die sich dem Klamauk annähert. Er spricht in Bezug auf das Instrumentaltheater von einer „Musikalisierung der Darstellungsformen“ (Kagel 1991, 155), wobei Musikalisierung hier lediglich die *bewusste Strukturierung von zeitlichen Phänomenen* bedeuten kann.¹¹ Es ist also zu konstatieren, dass das Problem des Erzählens und der Komposition auch im Instrumentaltheater eine übergeordnete Rolle spielt, jedoch dort freilich mit den Gattungskonventionen und Darstellungsmodi der Oper, des Schauspiels, des Tanzes, der Pantomime und des Konzerts interferiert. Die daraus entstehenden ästhetischen Divergenzen sind zwar ebenso zahlreich wie diejenigen der Filmmusik, aber sehr wahrscheinlich gänzlich anders geartet. So ist es fraglich, wie Kagels Vorstellung eines ‚permanenten Erzählens‘ – eines Erzählens, das fortwährend aus der

¹¹ Im Bereich des Films bezeichnet Werner Klüppelholz (2000, 44) diese Prozesse der „Musikalisierung der Bilder“ auch als „visuelle Musik“.

Aktion geboren wird – mit der Narrativität von herkömmlichem Film in Einklang zu bringen ist. Ebenso wäre (sowohl für das Instrumentaltheater als auch für die *Rheinfahrt*-Sequenz) die Schlussfolgerung übereilt, dass man die Aktion nun zur Handlung deklarieren und alle akustischen Prozesse in Kagels Filmen fortan Filmmusik nennen kann. Weder zeigt sich die ‚Musikalisierung der Bilder‘ gänzlich von musikalischen Kriterien determiniert, noch beschränkt sich die Musik auf das Kommentieren der Handlung.

Das Bemerkenswerte an der *Rheinfahrt*-Sequenz ist, dass Kagel schon im Bereich der einzelnen Aktionen kompositorische Verfahren anwendet, die auch bei den rein experimentellen Sequenzen von LUDWIG VAN festzustellen und bei den Instrumentaltheaterstücken zumindest anzunehmen sind (u.a. Partitur zu *Antithese*). Dadurch wird den in der *Rheinfahrt*-Sequenz gezeigten Aktionen – ähnlich wie denen im Instrumentaltheater – eine musikalisch-kompositorische Berechtigung verliehen. Sie werden allerdings nicht nur in eine musikalische Form gebracht, sondern auch, anders als bspw. in der *Handschuh*-Sequenz, in den Kontext einer fiktionalen Handlung gefasst.

Die ästhetische Erfahrung der Kagelschen Verknüpfung von Bild und Musik lässt sich weder durch die Untersuchung des Entstehungsprozesses noch durch die Exegese der Selbstaussagen Kagels gänzlich erklären; Kagel hat offensichtlich alle drei angesprochenen Aspekte, das Instrumentaltheater, die Handlung und das experimentelle bzw. musikalisch-kompositorische Moment für den Schaffensprozess thematisiert und kreativ genutzt. Es entsteht der Anschein, dass es einen festen Willen des Zuschauers zur Synchronität und zur Sinnstiftung gibt, der immer dann die Rezeptionshaltung beherrscht, wenn die Asynchronität überhand nimmt.

Dieses Oszillieren der Rezeptionshaltung zwischen dem Bereich der Musik und dem der Erzählung ließe sich im Falle der *Rheinfahrt*-Sequenz mit der Frage nach der Fiktionalität verschränken, d.h. mit der grundsätzlichen Annahme, dass jedem Rezeptionsprozess von Kunst eine Art genre-, gattungs- oder kunstspezifische Vorabsprache bezüglich der Fiktionalität des Gezeigten und Gehörten vorangeht. Die Literaturwissenschaftler Matías Martínez und Michael Scheffel (2003, 15) deuten dies für den Bereich der Literatur (nach John R. Searle) folgendermaßen: „Damit eine Rede als fiktional aufgefasst werden kann, bedarf sie der Kontextmarkierung“. Der Text sendet dabei „Fiktionssignale“ aus, die bewirken, dass ein Status von Fiktionalität erzeugt wird, der den Text u.a. von der einfachen Lüge unterscheidbar macht. Was Martínez und Scheffel hier für die Literatur konstatieren, lässt sich sicher auch in anderen Kunstformen finden, und zwar nicht nur im Experimental- oder Erzählfilm und beim Instrumentaltheater, sondern auch in der Malerei (z.B. in der Allegorie) oder im Tanztheater (dort in der Pantomime), und natürlich auch in der Musik (z.B. Programmmusik und sinfonische Dichtung). Als „Fiktionssignale“ können in unserem Beispiel sicher das durch den Film eingeführte Setting der Handlung, Beethovens Reise nach Bonn (sowie die damit evozierte Erzählperspektive des Kamera-Auges), und die ‚eigentliche‘ Handlung, die Suche nach den

Musikern, gelten: Die Unmöglichkeit der Fiktion wird nicht nur durch prinzipielle (faktische) Unmöglichkeit der Ich-Perspektive Beethovens hervorgehoben, sondern auch durch Beethovens Wiedergängertum im 20. Jahrhundert. Es sei nochmals hervorgehoben, dass die Annahme einer Fiktion weder für das Instrumentaltheater noch für den Experimentalfilm konstitutiv sind, sondern für den Eindruck, dass der Film uns etwas ‚erzählen‘ will. Allein diese Fiktionssignale setzen die *Rheinfahrt*-Sequenz in den Status des ‚Erzählfilms‘.

Die Annahme einer Handlung von Seiten des Rezipienten ließe sich aber auch als eine sehr erfolgreiche Rezeptionsstrategie bezeichnen: In dem Moment, wo der Rezipient sehr komplexe Verhältnisse in einen handlungsmäßigen, fiktionalen und damit filmmusikalischen Zusammenhang bringt, reduziert sich die musikalische und mediale Komplexität von Bild und Ton innerhalb eines Augenblicks auf ein für den Rezipienten ‚verständliches‘ Maß. Eine ähnliche Rezeptionserfahrung scheint Siegfried Kracauer gemacht zu haben, wenn er den betrunkenen Stummfilmpianisten erinnert:

Dieser Mangel jeglicher Beziehungen zwischen den musikalischen Themen und der Handlung, die sie unterstützen sollten, war mein ganzes Entzücken, denn er ließ mich die Filmhandlung in einem neuen, unerwarteten Licht sehen und, wichtiger noch, er regte mich dazu an, mich in der unerforschten Wildnis zu verlieren, die durch die vieldeutigen Aufnahmen erschlossen wurde.

Gerade weil der alte Klavierspieler die Bilder auf der Leinwand nicht beachtete, veranlaßte er sie dazu, manche ihrer Geheimnisse preiszugeben. Auf der anderen Seite schloß die Tatsache, daß er sie unbeachtet ließ, das Zustandekommen unwahrscheinlicher Parallelen keineswegs aus. Ab und zu paßte sich seine Musik dem dramatischen Geschehen mit einer Genauigkeit an, die mir um so miraculöser erschien, als sie völlig unbeabsichtigt war. [...] Und in Verbindung mit den stimulierenden Wirkungen der üblichen Diskrepanzen erweckten diese zufälligen Koinzidenzen in mir den Eindruck, daß schließlich doch ein, wenn auch noch so schwer faßbarer Zusammenhang zwischen den musikalischen Monologen des alten Mannes und den Dramen auf der Leinwand bestehe – ein Zusammenhang, den ich wegen seiner Zufälligkeit und Unbestimmtheit als vollendet empfand. Ich habe nie eine passendere Begleitmusik gehört. (Kracauer 1985, 190)

Die Fiktion lässt nicht nur die Aktionen ‚sinnvoll‘ als Teile einer Handlung erscheinen, sondern hilft dem Rezipienten auch fortwährend dabei, die offensichtlichen Asynchronitäten zwischen Bild und Ton unmittelbar *für sich* ‚nachzusynchronisieren‘ – und dort filmmusikalische Bedeutungen zu finden, wo keine vorhanden sind. Die Annahme einer Fiktion und die damit zusammenhängenden Implikationen auf das

Vorhandensein einer in sich konsistenten Diegese wirkt auf den Inhalt *und* die Form, und vermittelt im Bedarfsfall zwischen ‚reiner‘ Komposition und ‚funktional‘ gebundener Filmmusik.

Ähnliches lässt sich auch für Kagels Instrumentaltheater konstatieren, da auch jenes als ein Komponieren mit szenischen und narrativen Elementen zu verstehen ist und zwischen Narration und Komposition changiert. Zwar muss es auf die Möglichkeit und die Genauigkeit des Filmschnitts sowie auf die unendliche Zahl der Kameraperspektiven verzichten, nicht aber auf die Phantasie des Betrachters. An die Stelle der filmmusikalischen Traditionen und Normen tritt dort das Wirkungsinstrumentarium der um ein Vielfaches älteren musiktheatralischen Tradition.

Literatur

- Farabet, René / Jameux, Dominique (1973) Une panique createur. In: *Musique en jeu* 11 (Juni 1973), S. 39-64.
- Flues, Wilhelm (1970) *Kagels Beethoven*. Dokumentation der Dreharbeiten zu LUDWIG VAN, WDR, Köln 1970.
- Holtsträter, Knut (2003) Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu Ludwig van, dargestellt an der Handschuhsequenz und dem Musikzimmer. In: „*Alte*“ *Musik und „neue*“ *Medien*. Hg. v. Jürgen Arndt u. Werner Keil, Hildesheim: Olms (Diskordanzen 14), S. 56-103.
- Kagel, Mauricio (1975a) Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung [1970]. In: Schmidt 1975, S. 77-86.
- Kagel, Mauricio (1975b) Zu *Staatstheater* [1971]. In: Schmidt 1975, S. 89-103.
- Kagel, Mauricio (1991) Vom Selbstverständnis und von den Aufgaben des Künstlers. In: Ders., *Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*, München: Piper und Mainz: Schott, S. 151-157.
- Klüppelholz, Werner (2000) Mauricio Kagel. Musik zum Denken. In: *musik 20. Im Profil. Kulturprogramm Deutscher Pavillon*. Programmbuch zur Kagel-Retrospektive am 20. 10. 2000 auf der EXPO, S. 42-45.
- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1964]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lissa, Zofia (1962) Formprobleme der Filmmusik. In: *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum Sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*. Hg. v. Heinrich Hüschen, Regensburg: Bosse, S. 321-335.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2003) *Einführung in die Erzähltheorie*. 4. Aufl. München: C.H. Beck.
- Prox, Lothar (1985) Musik und Regie: Mauricio Kagel. In: *Das filmische Werk I. 1965-1985*. Hg. v. Werner Klüppelholz und Lothar Prox, Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff und Köln: Du Mont, S. 163-172.
- Schmidt, Felix (Hg.) (1975) *Mauricio Kagel. Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*. München: Piper.

Empfohlene Zitierweise

Knut Holtsträter: Sentimentale Rheinfahrt Beethovens auf dem Dampfer Cäcilie. Kagels Musik zum Film im Spannungsfeld von Erzählfilm, Experimentalfilm und Instrumentaltheater. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 38-50, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p38-50>.

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.

Funktionen der Musik in den Komödien Jiří Menzels

Hans J. Wulff (Westerkappeln / Kiel)

Dank an Linda Maria Koldau und Mirkko Stehn.

Eines der am wenigsten untersuchten Phänomene der filmischen Montage ist der Einsatz von Musiken. Gerade nicht-diegetische Musik (die „eigentliche Filmmusik“) kann in einer ganzen Reihe von Funktionen eingesetzt werden – zur allgemeinen Unterstreichung der Atmosphäre, als subjektive oder gar imaginierte Musik, als eigene kommentative Stimme, als verfremdender Faktor usw. Musik gehört zum Selbstverständlichen des Films. Gleichwohl erbringt sie ihre Leistungen oft fast unbeachtet. Sie genießt – von Ausnahmen abgesehen – keine eigene Aufmerksamkeit, sie ist meist „dienende Musik“, „Funktionsmusik“ (zu der These vgl. immer noch Lissa 1965, neuerdings etwa Kloppenburg/Budde 2000).

Der folgende Beitrag soll nach den Leistungen von Filmmusik fragen. Er soll aber nicht auf allgemeiner Ebene darüber nachdenken, sondern am Beispiel der ausschließlich in der Tschechoslowakei entstandenen Filme Jiří Menzel zeigen, wie Musiken zur Bedeutungskonstitution der Filme beitragen, aus welchen semantischen Vorüberlegungen sich diese Leistungen herleiten lassen und wie sie für den Zuschauer zu einer eigenen Ebene der Erzählung werden können. In Sonderheit will ich die These illustrieren, dass es sich hier um eine „Montage der Atmosphären“ handelt. Es wird zu zeigen sein, dass die Musik den festgefügtten Raum der Handlung immer wieder aufreißt, ihn um subjektive Dimensionen erweitert (oder konterkariert), ihn ironisiert etc. Diese Leistungen liegen auf dem Niveau des rhetorischen *Registers*, das will ich vorab festhalten: Es geht um Informationsprozesse auf der Ebene der *Einstellungen* des Zuschauers zum Geschehen, um eine Manipulation der umfassenden Stimmungen (*moods*), nicht um narrativ unmittelbar wirksame Information.

1. Šust und Menzel

Es handelt sich ausschließlich um Filmmusiken, die der tschechische Komponist Jiří Šust (29.8.1919–30.4.1995) für Menzel geschrieben hat – er hat in einer 30jährigen Zusammenarbeit elf Filme Menzels musikalisch ausgestattet (zur Biographie und zum Werk Šusts vgl. Wulff 2007). Šust begann ein Studium der Musik in Moskau, musste zu Beginn des zweiten Weltkriegs aber nach Prag zurückkehren, wo er Komposition studierte. Bereits 1941 entstanden erste Werbefilm-Musiken, bis 1946, als Šust zu den Barrandov-Studios kam, waren 14 Filmmusiken entstanden. Šust hat in Barrandov mit einer ganze Reihe berühmter Regisseure zusammengearbeitet (u.a. mit Vera Chytilova, Jiří Krejčík und František Vlácil). Vor allem aber wurde er der „Hofkomponist“ Menzels. Menzels Film *OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY* (SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE, aka: LIEBE NACH FAHRPLAN, 1966) erhielt 1968 den Oscar, wurde weltbekannt. Zu einer der Melodien aus diesem Film verfassten die Amerikaner ihren eigenen Text, und das Lied erschien sogar auf Schallplatte (*We Will Meet Again*). Daneben entstanden eine ganze Reihe von Nicht-Filmmusiken, die hier aber nicht interessieren sollen. Šusts Fähigkeit, auch Gassenhauer, populäre Marschmusiken u.ä. zu komponieren, war von Beginn an ausgeprägt, und dass insbesondere seine Musiken zu den Menzel-Filmen Formen der Populärmusik aufnehmen und variieren, trägt sicher zu den Themen dieser Filme bei – weil eine Nähe zur tschechischen Volkskultur hergestellt werden kann, die Ausgangs- und Fluchtpunkt der Menzelschen Geschichten ebenso wie der Šustschen Musiken ist. Die Musik untermalt in diesen Filmen nicht nur das Geschehen, sondern trägt oft zu einer ironischen Brechung oder auch zu einer sentimentalen Intensivierung bei. Und sie gibt – weil Šust immer wieder ähnliche Melodiephrasen und Auszüge aus seinen eigenen Arbeiten verwendete – dem Gesamtwerk Menzels eine Geschlossenheit, die auch aus der Kontinuität der musikalischen Begleitung entspringt.

Es entsteht so eine zweite semantische Schicht, die in Spannung zur ersten (und dominanten) Schicht der Erzählung steht. Das Komische wohnt nicht dem Text inne, sondern wird erst in der Aneignung des Textes hergestellt. Das Lachen (oder Schmunzeln) des Zuschauers deutet auf Verstehensprozesse hin, nicht auf textuelle Strukturen. Das Narrative bleibt dabei im Vordergrund, es ist der erste Gegenstand des Verstehens. Aber es schiebt sich ein zweites Element in die ungehinderte Synthese der Geschichte, das Geschehen wird doppelbödig, etwas tritt hinzu. Es ist keine bare Verdoppelung dessen, was ohne die Musik zu begreifen wäre. Es ist auch keine Störung, die den Sinn des Gesehenen mit etwas Inkompatiblem konfrontierte, so dass zu einer neuen Sinnsynthese fortgeschritten werden müsste. Nein, es ist etwas, das dem Gezeigten nahe ist, ohne ihm jedoch innezuwohnen. Eine Zusatzinformation, die eine Neuausrichtung dessen erzwingt, wovon die Rede ist.

Die These, der ich zuliefern möchte: Das Komische ist nicht in sich komisch, sondern es bedarf in allen seinen Formen eines Horizonts des Nicht-Komischen. Es kann auch entstehen, wenn Elemente aufeinander

treffen, die ein Geschehen aufreißen, Tiefenelemente anzeigen, die im baren Handeln nicht ausgedrückt werden. In den Filmen Menzels erzwingt die Musik Šusts derartige Öffnungs- und Umorganisationsbewegungen. Sie bedient sich dabei einer Reihe von Strategien, die in den Filmen Menzels immer wieder auftauchen.

2. Mickey-Mousing

Eines der bekanntesten Mittel der *deskriptiven Filmmusik* – einer Musik, die das visuell Dargestellte musikalisch imitiert – ist das sogenannte *Mickey-Mousing*. Es erhielt seinen Namen, weil Walt Disney die ersten Ton-Zeichentrickfilme (wie *STEAMBOAT WILLIE*, 1928) mit einer bildgenau kalkulierten Synchronität von Musik und Bild inszeniert hatte. Die Bewegungen der Akteure im Bild wurden lautmalerisch nachgezeichnet. Aufsteigende Bewegungen werden bis heute durch längere, geradlinig und stufenweise aufsteigende Melodielinien (in der barocken Figurenlehre: *anabasis*), absteigende durch entsprechend abwärts gerichtete Melodielinien (*katabasis*), kreisende Bewegungen durch um einen Ton kreisende Melodien (*kyklosis*) musikalisch repräsentiert (vgl. dazu Bullerjahn 2001, 79). Bewegungen im Bildraum korrespondieren Bewegungen im Tonraum. Auch Rhythmen der Bewegung werden musikalisch aufgenommen und dadurch intensiviert (zum Mickey-Mousing vgl. Mannerfeldt 1994, Mera 2002).

In den Filmen Menzels finden sich eine ganze Reihe von Beispielen. In *POSTRŽINY* (*KURZGESCHNITTEN*, 1980) etwa kulminiert die Handlung in einer Szene, in der die Frau des Brauerei-Verwalters und der schreiende Vetter auf den Schornstein steigen. Der Vetter, der zu Besuch gekommen ist und die Brauerei nicht mehr verlässt, ist ein Geschichtenerzähler, der nicht leise sprechen kann und darum immer wieder die normalen Arbeitsvollzüge stört. Am Ende haben sie den Schornstein erklimmt, als seien sie der Wirklichkeit der Brauerei zu ihren Füßen entflohen. So kurios die Szene selbst ist – die beiden hatten im Garten militärische Exerzierübungen gemacht, der Verwalter hatte ihnen das untersagt, sogar vorgeschlagen, sie könnten das Spiel auf dem Schornstein fortsetzen, was beide sofort in die Tat umsetzten –, sie wird durch perlende Harfenmusik in strahlendem Dur unterlegt, die den Aufstieg begleitet. Schon der Einsatz der Harfe schafft in dieser Szene einen Witz: Sie wird eigentlich nicht als „komisches“ Instrument verwandt, sondern bedient eher das Klischee des Ätherischen, Engelhaften, Himmlischen, das so zum Erklimmen des Schornsteins in Beziehung gesetzt wird. Das Mickey-Mousing der aufsteigenden Harfenskala, das Klischee der Tongeschlechter, die Unangemessenheit der Verbindung der himmlischen Harfe mit dem sinnlosen Aufstieg des Paares – es sind gleich mehrere Schichten musikalischer Komik, die hier übereinander geschichtet sind. Narrativ gewendet: Der Aufstieg wird intensiviert und bereitet die Szene auf dem Gipfel vor, einen Augenblick reinen Genusses (der wiederum auch musikalisch ausgedrückt ist).

Nicht immer „folgt“ die Musik dem dargestellten Geschehen, und Mickey-Mousing ist nicht immer nur ein Mittel einer eher schlichten Komik. *VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ* (HEIMAT, SÜSSE HEIMAT, 1985) erzählt die Geschichte eines Dicken-Kurzen und eines Dünnen-Langen, schon durch die Körperschemen auf ältere Komiker-Paare verweisend (man denke an Stan und Ollie, an Pat und Patachon und ähnliche). Der eine ist Lastwagenfahrer, der andere sein – geistig zurückgebliebener – Beifahrer. Morgens gehen sie im Morgengrauen gemeinsam zur Arbeit; der Dicke geht am Hof des Dünnen vorbei, der Dünne kommt aus dem Haus, passgenau schließt er zu dem Dicken auf, sucht dessen regelmäßigen Schritt zu finden. Der mehrfach wiederholten Szene ist immer die gleiche Musik unterlegt – ein sanfter Marsch, der einen gewissen Stolz ausdrückt und dem die Haltung der beiden Gehenden durchaus korrespondiert. Es scheint das Ethos der Arbeit selbst zu sein, dazu ein ungemeines Selbstbewusstsein der Gehenden, das sich hier musikalisch artikuliert. Gleichwohl bleibt eine gewisse Disharmonie in der so einfachen Szene erhalten, weil der Schritt der beiden Helden den Rhythmus der Musik nicht ganz trifft. Erst ganz am Ende, als der Dicke den Dünnen aus einer Intrige gerettet und sich dabei zugleich als solidarischer Freund erwiesen hat, werden Schritt und Musik harmonisiert-synchronisiert. Erst hier wird die Synchronizität von Musik und Bewegung eingelöst. Die Musik ist der Bewegung vorgängig. Die tiefere Bedeutung dessen, was hier erreicht ist, wird noch unterstrichen, als die beiden im Schlussbild – das wiederum eine alte ikonographische Tradition des Schlusses aufnimmt: „die Helden verschwinden in der Tiefe des Raums“ (wie z.B. bei Chaplin zu besichtigen ist) – zu einem gemeinsamen Sprung ansetzen, der sich genau in die Spannungsstruktur der Musik einfügt.

3. Subjektivisierung

Immer wieder inszeniert Menzel soziale Szenarien, in denen die Figuren als Vertreter gesellschaftlicher Mächte, als Gewerkschafter, Aufsichtsräte und ähnliches handeln müssen. Die Situation ist „offiziell“, das Verhalten der Männer „formal“. Doch haben die Szenen offene Ränder. In *SKŘIVRÁNCI NA NITI* (LERCHEN AM FADEN, 1969) wird die Müllhalde, auf der eine ganze Reihe von Abweichlern arbeiten muss, von einer Gewerkschaftskommission besucht; es soll ein kurzer Propagandafilm entstehen. In der Nähe arbeitet eine Gruppe von Frauen. Einer der Männer bleibt stehen, sieht länger zu den Frauen hinüber. Er scheint in sich versunken zu sein, als täte er einen Blick in eine andere Welt. Just auf den Blick ist ein musikalisches Motiv gesetzt (es wird im weiteren Verlauf des Films noch mehrfach wiederauftauchen) – ein „Sehnsuchtsmotiv“, das dem Blick eine Tiefe verleiht, die weit über die voyeuristische Neugierde hinausreicht. Es scheint, als habe der Mann mit dem Blick eine andere Ebene der Realität betreten, eine Ebene der ebenso ästhetischen wie intimen Faszination. Es geht nicht um Begierde, sondern um ein „Sehnen“, wie das populäre Gedächtnis es aus der Romantik kennt. Die Musik ist deutlich an die melodische und harmonische Welt angelehnt,

mittels derer man Szenen einer subjektiven Angerührtheit seit dem 19. Jahrhundert unterstreicht – und es liegt nahe anzunehmen, dass sie eine intertextuelle Spur legt, die aber nicht nur auf einen gewissen Kanon musikalischer Mittel, sondern auf eine ganze Welt-Konstruktion verweist.

Violinen, Flöten, Klarinette



Die winzige Szene zeigt, dass es neben oder unter der Realität der Müllhalde eine zweite Realität gibt, dass die Akteure der Handlung in ebenso intemem wie geheimem Kontakt zu dieser zweiten Realität stehen und dass die Frauen wie Boten aus jener anderen Wirklichkeit wahrgenommen werden. Es geht nicht (oder nicht allein) um den Impuls der Sexualität, sondern um eine viel tiefere Affinität der Männer zu einer Wirklichkeit außerhalb des Zwanges und der formalen Ordnungen.

Derartige Szenen eines *subjektiv vertieften Blicks* finden sich in allen Filmen Menzels. Und es sind ausschließlich Männer, die Frauen ansehen, die diesen Blick tragen, ebenso wie sie es sind, die die formalen Rollen innehaben, die mit Aufsicht und Kontrolle zu tun haben.

Ein zweites Beispiel stammt aus *POSTRŽINY (KURZGESCHNITTEN, 1980)*. Die Geschichte spielt in einer böhmischen Brauerei in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Der Aufsichtsrat ist zu seiner jährlichen Begehung der Brauerei gekommen. Francis, der Verwalter, stellt dem Aufsichtsrat der Brauerei die Arbeit des letzten Jahres vor – die Aufmerksamkeit der Honoratioren gilt aber längst einem Schlachtfest, das Francis' Frau Marja vorbereitet, um „die Herren“ bei Laune zu halten und den Vertrag ihres Mannes zu verlängern. Auch hier spielt die Musik eine zentrale Rolle, die Situation aufzureißen und die eigentliche Motivation der Männer zu verdeutlichen. Während der Exposition nutzt der Arzt des Dorfes die Gelegenheit, in den Garten zu entweichen und das kindliche Spiel Marjas mit einem der Angestellten der Brauerei zu beobachten; auch sein Blick ist musikalisch unterlegt, damit sowohl in seiner subjektiven Bedeutung unterstrichen wie aus dem Kontext der Szene herausgehoben¹. Derartige Blicke ragen aus dem Fluss des Alltäglichen heraus, sind „Inseln einer subjektiven Bedeutung“ in einem Strom des Belanglosen. Die Zeit selbst wird hier formiert und als ein Zeitprofil dem Zuschauer präsentiert. Die musikalische Unterlegung dient dazu, Grenzen einzuziehen, unterschiedliche Relevanzen anzuzeigen, „Geschehens-Zeit“ in „Erlebnis-Zeit“ zu transformieren.

¹ Die Szene ist zugleich ein Beispiel für eine vor allem Tschechen zugängliche musikalische Intertextualität – der Soundtrack von *TRI OŘÍŠKY PRO POPELKU (DREI NÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL, ČSSR 1973, Václav Vorlíček)* enthält genau die Musik, die Šust bei diesem Blick unterlegt (mit Musik von Karel Svoboda). Die Wirkung der kleinen Szene spielt also mit einer nicht nur in Tschechien berühmten Filmmusik.

Manchmal führen derartige Diskordanzen auf die Figuren zurück. In *VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ* (HEIMAT, SÜSSE HEIMAT, 1985) ist der Dorfarzt eine der wichtigsten und zugleich widersprüchlichsten Figuren der Handlung. Zwar gilt er als Autorität, er moderiert immer wieder Konflikte zwischen den Bewohnern des Dorfes, doch ist er zugleich als schwärmerischer Spinner charakterisiert, der mit seinem Auto durch die böhmische Landschaft fährt, laut Gedichte rezitierend, die die Schönheit dieser Landschaft besingen. Dem ist Musik unterlegt, die aber wohl nicht als eigentlich „subjektive Musik“ interpretiert werden könnte, sondern eine Grenzstellung zwischen Figurencharakteristik und Auktorialität einnimmt. Natürlich signalisiert sie etwas von der Einstellung des Arztes; aber sie ist zugleich eine Unterstreichung der Gedichtzeilen und nimmt eine Tradition der Pastoralen-Darstellung auf (Besetzung mit Flöten und Violinen in der Melodiestimme, fließende Melodie, z.T. in Terzverdoppelung, Arpeggien in Harfe und Klavier), die nicht allein als „innere Stimme“ gewertet werden kann, sondern als eine „kulturelle Einstellung“ zum Sujet. Ähnlich wie die Sehnsuchtsmotive, die den Blicken unterlegt sind, deutet die pastorale Musik auf eine Tradition der musikalischen Interpretation gewisser Landschaften, die keinesfalls nur individuelle, sondern kollektive Bedeutungen haben. Auch in derartigen Beispielen aber klaffen komische Widersprüche auf. Subjektive und kollektive Bedeutung durchdringen einander, und weil es vor allem die schwärmerische Hingabe des Arztes an die Landschaft ist, die immer wieder zu Unaufmerksamkeiten im Verkehr führt, behindern sie einander auch. Schon die Wahl des Pastoralen selbst, das ja eigentlich und traditionellerweise nicht komisch ist, birgt Potentiale der Komik – wenn es schwärmerisch übersteigert wird und zudem noch mit so etwas Unpastoralem wie einem alten Auto, das permanent defekt ist, kombiniert wird.

4. Montage der Atmosphären

Wenn Bild und Ton allzu sehr miteinander korrespondieren, entsteht angeblich ein Effekt der Übertreibung (resp. der übertreibenden Verdoppelung wie im Mickey-Mousing), der als ein „Zuviel“ wahrgenommen wird und der zum Lachen reizt. Sicherlich – aber das hängt entschieden vom Genre ab, im Horrorfilm ist das Prinzip der Korrespondenz von Bild und Musik ganz anders gefasst. Auch in der Komödie geht es nicht nur um einen „Korrespondenz-Gag“, sondern scheint die Verdoppelung auf die Inszenierung selbst hinzuweisen, die Szenen bekommen einen reflexiv-ironischen Impuls. Der Effekt entsteht nicht, wenn die Szene nur die Geräusche enthält, die tatsächlich entstehen. Er kann aber entstehen, wenn sie übertrieben werden. Und er wird erst recht greifbar, wenn neben das Mimetische der visuell-akustischen Darstellung ein zweites symbolisches System wie das der Musik tritt (oder auch, wenn der Ton vom Mimetischen des Bildes abgekoppelt wird wie in manchen Filmen Jacques Tatis).

Gelegentlich geraten Bild und Musik (resp. Szene und Musik) aber auch hier in Konflikt. Die Bedeutungen

lassen sich nicht mehr einfach synthetisieren, es ist gerade dann nötig, einen Interpretationsprozess in Gang zu bringen. Ein Beispiel sei der Anfang von SKŘIVRÁNCI NA NITI (LERCHEN AM FADEN, 1969), der mit einem Panoramenschwenk über ein Stahlwerk beginnt; im Ton hört man ein diffuses, leises Rauschen. Bei durchlaufendem Ton wird das Bild unterbrochen durch Schrifttafeln, die den historischen Ort kennzeichnen. Es folgt der zweite Teil der Initialsequenz – lange Aufsichtfahrten über Teile des Schrottplatzes; dazu erklingt eine pastorale, bukolische Musik. Es entsteht ein Differenzerlebnis: diese Musik harmoniert nicht mit dem, was man sieht! Das Resultat ist schnell greifbar – eine melancholische, traurige Stimmung strahlt vom Gesehenen aus.

Genauerer Hinsehen lohnt. Ist es sinnvoll, von einer „harmonischen Konkordanz“ von Bild und Musik zu sprechen? Immerhin steht Musik konventionell in assoziativen Bedeutungs-Horizonten. Gewisse Musikstile sind mit Sujets, Bildern, Sequenzen, Szenarien verbunden. Diese bilden einen *assoziativen Hof* der Musiken, legen zugleich fest, was konventionellerweise als „konkordant“ oder „disgruent“ als Bild dazutreten kann. Assoziative Nähe manifestiert sich als „Bild-“ oder „Szenen-Affinität“. Die *Pastorale* (6. Symphonie) von Beethoven (als großes Vorbild, auf die sich auch Jiří Šust in Menzels Film bezieht) feiert das Naturschöne resp. eine besondere Art der Begegnung mit der Natur (so wird sie auch in SOYLENT GREEN, USA 1973, Richard Fleischer, in der berühmten Sterbeszene eingesetzt). In VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ (HEIMAT, SÜSSE HEIMAT, 1985) ist Musik ihrer Art einerseits in dieser Tradition verwendet, unterstreicht die Lieblichkeit der Landschaft; andererseits aber wird sie karikiert, wenn sie immer wieder mit alltäglichen Katastrophen und Unangepasstheiten korreliert wird.

Assoziative Höfe kulminieren in (epistemologischen und emotionalen) Einstellungen, für die die Musiken stehen und die ein kultur- und musik-kompetenter Zuschauer kennt. Assoziativität ist eine elementare konnotative Bedeutungsdimension, die Musik-Stile für den Einsatz in Filmen befähigt. Sie kommt nicht der Musik qua Repräsentation, sondern qua Assoziation zu. Sie wächst den Musiken im kulturellen Prozess zu, ist Teil eines fundamentalen musikalischen Kontextwissens und keinesfalls nur auf das Prinzip der *musikalischen Klischees* zu reduzieren (eine Liste findet sich in Bullerjahn 2001, 81ff).

In der Theorie der Filmmusik spricht man gelegentlich von der sogenannten *Mood-Technik* (Bullerjahn 2001, 83ff) und meint damit Musiken assoziierte Gefühlsqualitäten. Das scheint mir zu kurz zu greifen und das genannte Beispiel nicht zu erfassen – Gefühlsqualitäten selbst müssen weiter zurückgeführt werden auf ein umfassenderes Wissen über Szenarien, in denen jeweilige Musiken oder Stilelemente *konkordant* auftreten können (und aufgetreten sind, insofern sind die Szenarien Teil des kulturellen Gedächtnisses). Sie müssen in einer Interpretation erschlossen werden, sind nicht selbst-gegeben; oder, wie Langkjær (2000, 103) es ausdrückt: „Musik ist kein symbolisches *stand-in* für etwas anderes, sondern eher eine formale Struktur, die mit Hilfe von etwas anderem, das der Zuschauer in Form von gestaltgeprägten Schemata

mitbringt, Sinn erhält.“

Mehrere Annahmen liegen dem zu Grunde:

- Die atmosphärischen Qualitäten werden durch die realisierten Musiken *indiziert*, sie wohnen ihnen nicht inne.
- Atmosphärische Qualitäten entstehen durch kulturellen Gebrauch.
- Ihre Kenntnis gehört zum erworbenen Wissenszusammenhang von Zuschauern, ist Teil des allgemeinen Lernens.
- Dementsprechend variieren die assoziativ erschlossenen und begehbaren Teile des atmosphärischen Netzes mit den Zuschauern und den jeweils besonderen Bildungsgeschichten, die sie in die Rezeption mitbringen.
- Atmosphärische Qualitäten sind wissensbasiert, selbst wenn sie in der Aktualgenese im Kino zu emotionalen Reaktionen führen.

Atmosphärische Höfe sind ein Sonderfall assoziativer Höfe. Ich habe auf den Atmosphäre-Begriff zurückgegriffen, weil

- sie in sich z. T. diffus sind,
- so etwas wie Szenarien (genauer: szenaristische Vorstellungen) des Affektiven oder Emotionalen enthalten,
- z. T. metadramaturgische Effekte haben (und sich als Register- oder Modus-Veränderungen in der Bedeutung von Filmszenen niederschlagen).

Bild und Ton treten also in eine über Bedeutungsgehalte vermittelte Konjunktion. Doch auch hier ist Vertiefung und Präzisierung nötig. Die Formulierung täuscht nämlich darüber hinweg, dass das einzelne Bild selten Träger atmosphärischer Anmutung ist, sondern dass vielmehr die *Szene* der Bezugspunkt ist, der in der zu leistenden Synthese im Zentrum steht. (Es sei auch vermerkt, dass es zu ähnlichen Differenzen wie zwischen Szene und Musik auch zwischen ikonographischer Darstellung und Sinngehalt der Szene kommen kann. Das ist hier aber nicht von Interesse.)

Szene und Musik können also atmosphärisch konkordant sein. Die atmosphärischen Bedeutungshöfe treten dann in eine Konjunktion, sie unterstützen einander, monosemieren das Dargestellte. Es wird vereindeutigt². Szenen selbst können diskordant sein. In Kusturicas *DOM ZA VESANJE* (TIME OF THE GYPSIES, Jugoslawien 1988) kollidieren schon im Bild die uralte, sakrale Szene der „schwimmenden Lichter“ und die

² Vgl. dazu eine der zentralen Aussagen von Lissa: „Wenn das Bild einen konkreten einzelnen Inhalt gibt, so gibt die Musik dessen allgemeinen Untergrund: das Bild ‚vereinzelt‘, konkretisiert, die Musik verallgemeinert, gibt allgemeine Ausdrucksqualitäten oder Charakteristiken und dehnt damit den Wirkungsbereich des Bildes aus. Darin besteht dem Wesen nach das ergänzende Zusammenwirken beider“ (Lissa 1965, 20).

Hochspannungsmasten, die immer wieder im Hintergrund der Szene auftauchen. Widersprüche brechen auf, die im Bild inszeniert werden, weil Elemente, die sich nicht zueinander fügen wollen, miteinander in Konflikt geraten. Das kann auch mittels der Musiken erreicht werden. In Kusturicas Film verstärkt die Musik gerade den archaisch-szenischen Teil; um so auffallender die Masten, die sich gegen die so dichte szenische Interpretation sperren. Szenen sind *atmosphärenaffin*, sie sind nicht nur mit gewissen Musiken enger assoziiert als mit anderen, sondern auch mit szenaristischen Elementen der Inszenierung.

Für die semantischen Prozesse interessanter sind die Fälle, wenn Atmosphären in Spannung gesetzt werden. Dann entsteht ein Bedeutungsimpuls, der sich nicht „sowieso schon“ anbietet, sondern der nach Interpretation verlangt. Interpretative Arbeit, die der Zuschauer aufwenden muss, um die dargestellte Szene zu einer polysynthetischen Einheit fortzuentwickeln, die weiterhin das intentionale Ziel der Aneignungstätigkeit bleibt. Derartige diskordante Montage der Atmosphären öffnet die Szene zu Subtexten hin, sie macht auf Widersprüche aufmerksam, zerbricht die Illusion einer eindeutigen Realität.

Höchst komplex ist das eingangs beschriebene Beispiel aus *SKŘIVRÁNCI NA NITI* (LERCHEN AM FADEN, 1969) – hier treten Bilder zu einer Musik, die deren assoziativem Hof widersprechen, und es kommt zu einer Kollision diffuser atmosphärischer Bedeutungen. Zu einer ironischen oder sogar zynischen Differenz, könnte man im Beispiel auch sagen, weil der kritische Impuls, der dieser Bild-Musik-Koordination intentional unterstellt ist, sofort greifbar wird.

5. Wandernde Perspektiven

Noch ein viertes Verfahren der musikalischen Komödie Menzelscher Prägung sei hier vorgestellt, das ich „wandernde Perspektive“ nennen will. Das Beispiel entstammt wieder *VESNIČKO MÁ STŘEDISKOVÁ* (HEIMAT, SÜSSE HEIMAT, 1985). Eine der Teilgeschichten des Films erzählt von einem geistig Behinderten, der mit einem Fahrer auf der Kolchose des Dorfes zusammenarbeiten soll. Mehrfach kommt es zu Konflikten, sogar Unfällen. Der Fahrer stimmt zu, als das Angebot kommt, den Behinderten nach Prag anzusiedeln. Als allerdings deutlich wird, dass er nur aus dem Grunde umziehen soll, weil ein Direktor der Regierung das Haus des Abgeschobenen übernehmen und zum Ferienhaus umbauen will, fährt er nach Prag, um seinen Kollegen zurückzuholen. Das Szenario des Schlusses:

Teil 1: Wir sehen den abgeschobenen Mann, einsam, in der Großstadt, in einer Umgebung von Plattenbauten und Provisorien; seine Anonymität ist in der Masse der Gesichtslosen, die zur Arbeit streben, spürbar; auch die Suche nach einem, mit dem er den Schritt koordinieren kann (was wir aus dem „Marsch zur Arbeit“ im Dorf kennen); der Ton, der der Szene unterlegt ist: ein Getrappel von Schritten, ohne

gemeinsamen Rhythmus; dazu eine Musik, die moll-lastig ist, die Melodien in nicht-abschließenden Septen hängen lässt.

Teil 2: Als der Mann auf einer Holzbrücke ist, die die im Bau befindliche Straße überspannt, ertönt ein Pfiff – der Freund ist da! Erkennen und Freude, der Mann springt in die Luft, wechselt die Richtung, er dreht sich gegen den Strom der anderen, die zur Arbeit gehen. Ein Wechsel der Musik (Dur-lastig) ist dem koordiniert, sie scheint jubelnde Töne zu artikulieren. Die Wiedervereinigung an der Straße, die Rückkehr. In der Beziehung der beiden Männer scheint sich etwas wie Fürsorglichkeit auszubreiten, ein Akt unausgesprochenen Verzeihens ist spürbar (dies ist aber der Szene und dem Schauspiel der beiden Akteure zuzuschreiben, nicht der musikalischen Unterlegung).

Teil 3: Wieder im Dorf, es ist früher Morgen: der erneute „Marsch zur Arbeit“, wie ich ihn oben schon beschrieben habe. Eine Marschmusik ist dem unterlegt. Der Schritt der Männer ist aber nicht genau dem Rhythmus der Musik koordiniert. Im Bild geht es vielmehr um die Synchronisation von verschiedenen Rhythmen des Gehens, der Lange-Zurückgebliebene sucht den Rhythmus des anderen aufzunehmen.

Teil 4: Zwischenspiel: Der Arzt hat einen neuen Wagen bekommen und demoliert ihn gleich am Tor seiner Scheune. (Keine Musik.)

Teil 5: Erneut der Marsch der beiden Helden zur Arbeit. Die Kamera bleibt stehen, sie entfernen sich. Erst jetzt ist der Schritt der Musik genau angepasst. Und als solle dem nun endlich erfolgten Mickey-Mousing noch eine Spitze aufgesetzt werden, springen sie genau auf dem Höhepunkt in der Entwicklung der Musik in die Luft.

Fünf Teile einer großen, ganz unpräzisen Schluss-Sequenz. Die Musik der ersten beiden Teilstücke ist wohl als „subjektive Musik“ zu lesen, als Ausdruck der inneren Befindlichkeit des abgeschobenen Mannes. Die dritte (Teil 3) dagegen wirkt als „normale Musik“, thematisiert eine Annäherung der Musik und der Bewegung der Männer. Sie drückt „Stolz“ aus, der auch in der aufrechten Körperhaltung der Männer ablesbar ist. Und die dennoch keine „subjektive Musik“ ist, sondern ein Hinweis auf eine *unitas rerum*, die die Männer in ihrem Alltag selbst beschreibt, ohne dabei Hinweise auf psychische Befindlichkeiten zu enthalten. Im fünften Teilstück dann der Übergang zum Slapstick, hier spielt die Frage der Psychologie oder der Perspektivität der Erzählung keine Rolle mehr. Gerade der Übergang von Teil 3 zu Teil 5 ist interessant, wenn man sich an Simon Friths Überlegung (1996, 226) orientiert, dass alle volkstümliche Musik auf einer imaginären Bühne der Volkskunst entstehe und ihre Wurzeln im körperlichen Vollzug dieser Musik habe – in diesem Sinne verschmelzen die Akteure erst am Ende der Schluss-Sequenz ganz mit der Musik zur Einheit, verließen damit aber auch die Handlungsrealität des Films und machten deutlich, dass das Geschehen auf einer Bühne spielt.

Für die Erzählung ist interessant, dass Menzel und Šust in den ersten beiden Teilen so deutlich die Perspektive des abgeschobenen Mannes einnehmen. Damit positionieren sie den Zuschauer – das Drama liegt in diesem Moment ganz auf seiner Seite. Das ist im übrigen Verlauf des Films ganz unüblich und qualifiziert die Szene als Kern- oder Schlüsselszene des Films: Derjenige, der offensichtlich ein Opfer der Machtverhältnisse des Systems geworden ist, dominiert das Szenario – und er wird „gerettet“, kann danach wieder eintauchen in den Modus des Dörflichen, der keinen Raum für das persönliche Drama hat. So trägt die Dramaturgie des Musikeinsatzes in *VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ* zu einer allgemeineren Bedeutung bei – die von Potenzialen des Widerstands zwischen den Determinanten subjektiver Lust, dörflichen Lebens und politischer Macht handelt und das Spezifische des Menzelschen Humanismus, aber auch seiner Komik ausmacht.

6. Summa

An vier Strategien des Musikeinsatzes in den Filmen Menzels sollten vier Strategien des Komischen vorgestellt werden. Es ging um das Mickey-Mousing als eine Technik der Verdoppelung und Übertreibung (was dem Hyperbolischen zugerechnet werden kann), um eine spezifische Form der Subjektivisierung eines Geschehens durch Musik, mittels derer Tiefenschichten der Figuren angezeigt werden, um eine Montage der Atmosphären, die auf einem kulturellen Wissen über die Kontexte und Horizonte von Musiken und Musikstilen beruht, und schließlich um eine im Textverlauf angewendete Wanderung der Perspektiven, mittels derer Musiken an einzelne Figuren angelagert werden, sich aber von diesen auch wieder lösen, so dass globalere Prozesse des Ausgeschlossenenseins und des Dazugehörens von Figuren zu einem imaginären Kollektiv greifbar werden.

Literatur

- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner (Forum Musikpädagogik. 43.)/(Reihe Wißner-Lehrbuch. 5.).
- Frith, Simon (1984) Mood Music. An Inquiry into Narrative Film Music. In: *Screen* 25,3, Mai/Juni 1984, S. 78-89.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kloppenburg, Josef / Budde, Elmar (Hg.) (2000) *Musik multimedial - Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber: Laaber 2000 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. 11).

- Langkjær, Birger (2000) Der hörende Zuschauer. Über Musik, Perzeption und Gefühle in der audiovisuellen Fiktion. In: *Montage/AV* 9,1, 2000, S. 97-124.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel Verlag.
- Mannerfeldt, Nils (1994) *Filmer med musikalisk anknytning. Om Disneys kortfilmsmusik. Samband mellan musikalisk och narrativ form i tre tidiga teknade kortfilmer från Walt Disney Studios*. Uppsala: Uppsala Universitet, Institut för Musikvetenskap (Musikvetenskapliga serien. 13.).
- Mera, Miguel (2002) Is funny music funny? Contexts and case studies of film music humor. In: *Journal of Popular Music Studies* 14,2, 2002, S. 91-113.
- Wulff, Hans J. (2007) Jiří Šust. In: [www.filmmusik.uni-kiel.de / Archiv der Filmkomponisten](http://www.filmmusik.uni-kiel.de/Archiv_der_Filmkomponisten) [online].

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Funktionen der Musik in den Komödien Jiří Menzels. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 51-62, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p51-62>.

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.

Über die Rekonstruktion von Sergej Prokofjews Filmmusik zu ALEXANDER NEWSKI (UdSSR 1938, Sergej Eisenstein)

Ulrich Wünschel (Maxdorf)

Seit dem Jahre 2000 veranstaltet die Europäische Film-Philharmonie Film-Konzerte, bei denen „klassische“ Stummfilme, beispielsweise Fritz Langs METROPOLIS (1927), Friedrich Wilhelm Murnaus NOSFERATU (1922), Sergej Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (1925) oder Charlie Chaplins DER GOLDDRAUSCH (1925) von einem Orchester begleitet werden.

Am 27. November 2004 erlebte ich im Bolschoi-Theater in Moskau das Film-Konzert *Alexander Newski*, mit dem die Deutsch-Russischen Kulturbegegnungen des Jahres 2004 zu Ende gingen. Dieses Film-Konzert, das seine Premiere am 16. Oktober 2003 im Konzerthaus am Gendarmenmarkt zu Berlin gefeiert hatte, unterschied sich von den anderen Veranstaltungen der Deutsch-Russischen Kulturbegegnungen dadurch, dass an diesem Abend ein sowjetisches Kulturgut an den Platz seiner Uraufführung zurückkehrte.

ALEXANDER NEWSKI, Sergej Eisensteins filmische Erzählung über den durch die russisch-orthodoxe Kirche kanonisierten Heiligen und Nowgoroder Fürsten (1220-1263), der am 5. April 1242 die russischen Bauern zum Sieg über das Ritterheer des Deutschen Ordens geführt hatte, entstand im Jahre 1938 auf Anregung Josef Stalins und sollte am Vorabend des Zweiten Weltkrieges die Funktionen eines Propagandafilmes erfüllen. Die Filmmusik aus der Feder Sergej Prokofjews unterstützte durch ihre dramaturgische Gestaltung diese Intention und den polarisierenden Charakter des Filmes.

In der Form einer Konzertkantate, die Sergej Prokofjew im Frühjahr 1939 aus der Filmmusik entwickelte, ist die Komposition heute in zahlreichen Einspielungen erhältlich; allerdings verstellt sie durch ihren pathetischen Charakter den Blick auf die Filmmusik und die Intentionen des Komponisten.

Die Rekonstruktion der Originalpartitur

Der amerikanische Pianist, Komponist und Dirigent André Previn wertet Sergej Prokofjews Filmmusik zu ALEXANDER NEWSKI als „the greatest film score ever written, trapped inside the worst soundtrack ever recorded“ (Sartain 2004, 5). Denn trotz der Beteuerungen von Sergej Eisenstein und Sergej Prokofjew, wie gut die Aufnahme der Filmmusik und die Tonmischung gelungen seien, kann die Tonspur des Filmes, wie sie uns überliefert ist, nicht die Grenzen der damaligen Aufnahme- und Wiedergabetechnik verbergen. Nina Goslar (ZDF/arte-Stummfilmredaktion) beschreibt den Filmtone wie folgt:

Weder von der Größe des Orchesterapparats noch von den vielen Klangfarben vermag der alte Filmtone eine angemessene Vorstellung zu vermitteln. Altersbedingt ist der Ton heute stellenweise stark verklirrt und leiernd, einzelne Instrumentengruppen gehen völlig unter und fehlen in der Balance des Orchesterklangs, die Lautstärken wirken kaum abgestuft. Gerade in den hochdramatischen Passagen, wenn Orchester mit Chor und Sprache gemischt ist, wirkt der Ton extrem übersteuert und ist so verzerrt, dass die Qualität der Musik kaum mehr vernehmbar ist (Goslar 2003, 11).

Um den Film ALEXANDER NEWSKI trotz der schlechten Tonqualität vorführen zu können, hat es in den letzten Jahren zwei Versuche gegeben, die Filmmusik Sergej Prokofjews zu rekonstruieren und zusammen mit der Filmprojektion aufzuführen.

Byron Neil Sartain (2004, 15) berichtet von einer solchen Produktion, die ihre Uraufführung am 3. November 1987 in Los Angeles erlebte. Zuvor hatte der amerikanische Produzent John Goberman eine Filmkopie von ALEXANDER NEWSKI erstellen lassen, die keine Musikspur enthielt, und den Broadway-Arrangeur William Brohn beauftragt, die ursprüngliche Partitur Sergej Prokofjews zu rekonstruieren. Unter der Leitung André Previns begleiteten das Los Angeles Philharmonic Orchestra und ein Chor die Filmvorführung und präsentierten dieses Projekt in zahlreichen Städten der Vereinigten Staaten von Amerika.

Im Jahre 1994 legten Juri Temirkanow und das Philharmonische Orchester der Stadt Sankt Petersburg eine CD-Einspielung von Williams Brohns Fassung der Filmmusik vor, die allerdings nicht die ursprüngliche Komposition Sergej Prokofjews wiedergibt. So wurden einige Passagen mit Hilfe der Konzertkantate (und der darin veränderten Instrumentation) „rekonstruiert“ oder sogar neu komponiert (beispielsweise die Filmmusik, die das Versinken der deutschen Ordensritter im Peipussee begleitet). Außerdem wurde aus Teilen der Konzertkantate eine Filmouvertüre zusammengestellt, deren Vorhandensein meiner Meinung nach

nicht gerechtfertigt ist: Sergej Eisensteins Wunsch nach einer Ouvertüre für den Film wurde 1938 von Sergej Prokofjew mit der Begründung abgelehnt, er könne keine triumphale Ouvertüre schreiben, wenn der Film doch mit einer düsteren Episode beginne...

Erst im Jahre 2003 konnte die originale Filmmusikpartitur durch die Zusammenarbeit von deutschen und russischen Institutionen rekonstruiert werden. Beteiligt an der Musikrekonstruktion waren das Russische Staatsarchiv für Literatur und Kunst und das Glinka-Museum in Moskau und die Sikorski-Musikverlage Hamburg; ZDF/arte war für die Restauration der Filmkopie verantwortlich; zu den Aufführungen trugen die Europäische Film-Philharmonie, das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und Deutschland-Radio Berlin bei.

In einem Beitrag für das Programmheft der Aufführung in Berlin benennt Nina Goslar die Motivation für die Rekonstruktion:

Ein großes, verantwortungsvolles Experiment, bei dem es mit Sicherheit nicht darum geht, den überlieferten (und unbestreitbar schlechten) Filmtone durch einen ahistorischen, makellosen Digitalton zu ersetzen. Vielmehr geht es darum, den genialen Wurf Prokofjews in seinem ganzen musikalischen Spektrum wieder hörbar zu machen und ins Bewusstsein zu bringen, dass russische Filmgeschichte immer auch Musikgeschichte ist. Hier haben die prominentesten Komponisten und Regisseure zusammengearbeitet und der Filmmusik eine andere Entwicklung und Wertung gegeben als in der westlichen Filmindustrie (Goslar 2003, 6f).

Als Vorlage für die Rekonstruktion und Einrichtung der Originalmusik zu ALEXANDER NEWSKI diente ein Faksimile des Filmmusikmanuskriptes aus dem Nachlass des Komponisten, das die Erben Sergej Prokofjews nach Verhandlungen des Sikorski-Musikverlages mit der russischen Regierung erstmals öffentlich verfügbar werden ließen; dieses Manuskript besteht aus ungefähr siebenzig DIN-A3-Seiten und enthält ungefähr neunzig Prozent der Filmmusik. Außerdem sind die Particellseiten zugänglich und ungefähr dreißig Seiten mit Skizzen, auf denen Sergej Prokofjew die Filmmusik in Grundzügen und mit Instrumentationsanweisungen notierte. Allerdings hatte er in seinem Originalmanuskript schon die Änderungen bezüglich der Konzertkantate vermerkt, so dass Filmmusik- und Kantatenelemente mit Hilfe der Kantatenpartitur wie zwei Schichten eines Gemäldes getrennt und entsprechend zugeordnet werden mussten.

Alle handschriftlichen Materialien waren in ungeordnetem und unvollständigem Zustand überliefert: Nach einem Abgleich mit dem historischen Filmtone wurden die Teile der Filmmusik in die richtige Reihenfolge gebracht; im Originalmanuskript fehlende Musikpassagen konnten auf der Grundlage des Particells, der Skizzen und nach Gehör rekonstruiert werden. Durch die Arbeit des Lektorates der Sikorski-Musikverlage

Hamburg liegt die ursprüngliche Filmmusik Sergej Prokofjews nun in siebenundzwanzig Einzeltakes vor und lässt erstmalig die gewünschte Instrumentation, Artikulation und Dynamik erkennen (vgl. Strobel 2003, 18). Eine ausführliche Dokumentation, die auch einzelne Entscheidungen darstellt, wird noch erscheinen. Beispielsweise können der Orgelklang und das Glockenläuten als authentische Bildinhalte oder als artifizielle Filmmusikelemente betrachtet werden. Die rekonstruierte Fassung kennt beide Möglichkeiten: Orgelklang und Glockenläuten sind einerseits als Orchesterparts ausgeschrieben und andererseits gerade dann auf der Tonspur belassen, wenn sie auch auf der Leinwand zum Geschehen beitragen.

Nachdem Sergej Prokofjews Filmmusik zu ALEXANDER NEWSKI in ihrem Urtext wieder vorlag und neu eingespielt werden konnte, mussten zahlreiche Probleme bezüglich einer Live-Aufführung gelöst werden. Hatte André Previn noch die Möglichkeit gehabt, mit einer Filmkopie zu arbeiten, auf der die Musikspur fehlte, waren in der Zwischenzeit die drei Tonspuren – Filmmusik, Dialoge, Geräusche – zu einer einzigen Tonspur gemischt und die Einzelspuren anschließend vernichtet worden. So bestand die Aufgabe von Tonmeister Wolfram Nehls beispielsweise auch darin, diejenigen Passagen von der Tonspur zu entfernen, in denen ausschließlich die Filmmusik ohne Dialoge und Geräusche zu hören war. Eine Versuchsaufnahme mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin im Mai 2003 ließ den Dirigenten Frank Strobel erkennen, dass die unter den Dialogen und Geräuschen liegende alte Musikaufnahme in den akustischen Hintergrund trat, wenn die rekonstruierte Filmmusik mit Hilfe eines präzisen Timings vollkommen synchron zum Originalfilmton gespielt wurde (vgl. Strobel 2003, 22). Aus diesem Grunde wurde die Sequenz auf dem „Totenfeld“ verhältnismäßig schwierig, weil die Sängerin auf der Bühne eigentlich gleichzeitig mit der Sängerin auf der Tonspur singt.

Die Wiedergabe der von Sergej Prokofjew gewünschten Räumlichkeit wurde dadurch erreicht, dass die für die „Teutonenfanfare“ verantwortlichen Musiker – Trompeter und Hornisten – als Fernorchester (ähnlich wie bei der Konzertkantate) in räumlicher Distanz musizierten. Um den besonderen Klang dieser Instrumente zu erzeugen, der bei den Filmmusikaufnahmen durch die Mikrofontechnik bewirkt worden war, führten zahlreiche Versuche schließlich zu der Lösung, die Trichter der Instrumente mit Butterbrotpapier oder Aluminiumfolie zu umwickeln und die Musiker in eine kleine Trommel hineinblasen zu lassen, deren Saiten gespannt waren und dadurch ein schnarrendes Geräusch hervorbrachten.

Die letzte Herausforderung an Tonmeister Wolfram Nehls bestand in der Tatsache, dass die Filmmusik auf der originalen Tonspur immer wieder um ungefähr einen Viertelton von der im Manuskript angegebenen Tonhöhe abwich. Über die Gründe für die Abweichungen können nur Vermutungen angestellt werden: Wahrscheinlich entstanden sie, als die Filmmusik beim „Anlegen“ an den Film nachträglich verdichtet oder gestreckt wurde. Anstatt die Stimmung des Orchesters anzugleichen, betrachtete Frank Strobel die im Manuskript vorgegebene Tonhöhe als verbindlich und ließ den Originalton digital angleichen (vgl. Strobel

2003, 22). Nachdem nun auch die aufführungspraktischen Fragen geklärt waren, konnte Sergej Eisensteins Film ALEXANDER NEWSKI als sogenanntes Film-Konzert in Berlin und Moskau einem interessierten Publikum präsentiert werden.

Zur Rezeption der FilmKonzerte ALEXANDER NEWSKI in Berlin und Moskau

Die Aufführung von ALEXANDER NEWSKI am 16. Oktober 2003 im Konzerthaus am Gendarmenmarkt zu Berlin unterschied sich von den anderen Projekten der Europäischen Film-Philharmonie dadurch, dass die Rezensenten in den deutschen Tageszeitungen eine intensive Auseinandersetzung mit dem Film forderten; die künstlerische Seite des Projektes, d.h. die beispielhafte Zusammenarbeit zwischen einem Regisseur und einem Komponisten, wurde nur unzureichend erwähnt.

Die deutschen Kritiken beschäftigten sich vor allem mit der propagandistischen Prägung des Filmes, und so urteilt Ulrich Amling in *Der Tagesspiegel* vom 18. Oktober 2003:

Der Andrang zum Film-Konzert war [...] riesig. Selbst der Botschafter der Russischen Föderation, Sergej B. Krylow, war von den Anstrengungen zugunsten des ramponierten Klassikers begeistert, dankte und wünschte einen schönen Abend. Kein Wort darüber, dass gleich ein lupenreiner Propagandafilm gezeigt werden würde, ein flimmerndes Führerporträt, bei dessen Entstehung Stalin selbst beteiligt war. [...] Doch davon kein Wort am Konzertabend, an dem die deutschen und europäischen Kulturversorger nicht den leisesten Versuch unternahmen, eine kritische Atmosphäre zu schaffen. Man stelle sich einmal vor: Ein deutsches Propagandawerk wie *Kolberg* würde feierlich in Moskau aufgeführt – und alle beklatschten brav das Kunstwerk und seine Restaurateure. Die Freude, den Archiven ein verstümmeltes Werk abgetrotzt zu haben, triumphiert über die Lust an Erkenntnis.

Ulrich Amlings Vergleich zwischen ALEXANDER NEWSKI und Veit Harlans KOLBERG (1945) mag zwar gewagt erscheinen, trifft allerdings zumindest teilweise die Problematik des Projektes. Vier Monate vor der deutschen Kapitulation erzählte Veit Harlans „Durchhaltefilm“ die Geschichte vom Kampf der Festung Kolberg gegen die französische Besatzung im Jahre 1806 und verfälschte die historische Wahrheit zugunsten der nationalsozialistischen Propagandaaussage. Von einer Geschichtsverfälschung kann bei *Alexander Newski* hingegen nicht gesprochen werden, und die gewünschte „Lust an Erkenntnis“ wurde beispielsweise

in den durchaus kritischen Texten im Programmheft aufgenommen.

Ulrich Amlings Warnung vor einer unreflektierten Rezeption von ALEXANDER NEWSKI muss prinzipiell für jeden Film gelten, insbesondere für diejenigen Filme, deren Drehbücher von staatlichen Institutionen angeregt und verändert wurden (und werden). Aus diesem Grunde darf ein inhaltlich begründeter, gesellschaftlicher Diskurs über den Zusammenhang zwischen Kunst und Politik und insbesondere über das Einwirken der Politik auf die Entstehung von Kunst nicht vergessen werden. Sergej Eisensteins Film, der zunächst zwei Zeitebenen miteinander verbindet (die Filmhandlung, 1242, und die Produktionszeit, 1938), reicht in seiner Bedeutung auch in die Gegenwart hinein und erfordert eine angemessene Interpretation, wie sie beispielsweise Stefan Amzoll in der Ausgabe des *Neuen Deutschland* vom 18./19. Oktober 2003 anbietet:

Alexander Newski nur historisch anzuschauen, funktioniert nicht. Die Wahrnehmung führt unwillkürlich in die Gegenwart, rückt ihr zu Leibe. Vergleiche, Identitäten, Inegalitäten drängen sich auf. Paradoxien sichtbar, Missklänge hörbar. [...] Provoziert der Film, aktuell angeschaut, nicht beim biederen Bürger gar, den Teutonen wie den Russen in die Jetztwelt reinzufälschen und aktuellen Dingen anzukleben? Es scheint, die Bilder laden geradezu ein, in den Kreuzrittern ausgemachte Terroristen ohne Heer zu sehen, in jenem Alexander indes, der die Deutschen schlug, das Machtsymbol einer sich wehrenden Welt.

Mit dem genannten Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik beschäftigt sich auch Jürgen Otten in der *Frankfurter Rundschau* vom 17. Oktober 2003, der in seiner Rezension zunächst auf das vielfach kritisierte Pathos der ALEXANDER NEWSKI-Musik eingeht:

Was ist das eigentlich für ein Werk? Gehört es nicht eigentlich aufgrund seines schwülstigen Pathos in die Musikgeschichtstruhe? Und möge es nicht dort lieber in aller Ruhe verstauben? Eine heikle Frage. Allein schon deswegen, weil das Pathos von 1938/1939 ein gänzlich anderes ist als das Pathos des Jahres 2003. Pathos, das Wort sagt uns aufgeklärten Zeitgenossen wenig, vielleicht gar nichts. Pathos ist seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges verpönt, ein Atavismus höchstens. Pathos ist wie Fett für die Seele und den Geist: Man will es nicht bei sich wissen. Pathos ist ungesund. Klebrig. Pockennarbig. Pathos ekelt den modernen Menschen. Und hört man wieder einmal in die diversen Aufnahmen der Chor- und Orchesterkantate hinein, so überkommt einen ganz rasch das Gefühl, in einer nationalistischen Badewanne mit zu viel Bombast-Schaum zu hocken. Heute duscht man lieber. [...] Das *Alexander Newski*-Doppel passt in diese materialisierte Welt nicht mehr hinein,

es ist zu hören als Evokation der Kunst und als sonst gar nichts. Entfernt man [...] den politischen Gestus [...], ist es durchaus möglich, das stalinistische (oder faschistische) Machwerk hinüberzuretten in die Transzendenz. Sprich: Das gebrochene Verhältnis, das wir zu unserer Geschichte pflegen, muss gekittet werden. Und zwar mit tätiger Hilfe durch *Alexander Newski*. [...] Die Aufführung [...] ist in diesem Sinne das beste Diskursangebot, welches es an ein altes Werk geben kann: Freunde, bloß keine alte Deutung! Hört das Werk und führt einen demokratisch legitimierten Denkprozess gegen das Überlieferte. Wie gesagt: Die Geschichte ist alt. Ziemlich alt. Wir können gar nicht anders, als sie ins Jetzt zu übersetzen. Sprich: Sie neu zu lesen.

Am 27. November 2004 wurde das Film-Konzert ALEXANDER NEWSKI im Bolschoi-Theater zu Moskau wiederholt, und schon vor dem Konzert gab es innerhalb der russischen Presse interessante Auseinandersetzungen um das Projekt. Beispielsweise wiesen die Journalisten auf die eigenartige Tatsache hin, dass es deutsche Künstler waren, die dem russischen Volke ein Kulturgut zurückgaben, das gegen die Deutschen selbst gerichtet war. Der Konzertabend selbst wirkte gelöster als jener in Berlin, weil das Publikum den Film aus einer sehr distanzierten Haltung heraus betrachtete. Sätze wie „Es gibt einen gefährlicheren Feind als die Tataren... näher, böser. Von ihm kauft man sich nicht los. Der Deutsche.“ oder „Russland wird sich den Deutschen nicht beugen. Wir haben euch früher geschlagen, wir werden euch wieder schlagen.“ wurden mit Lachen kommentiert. Und dennoch wirkte der historische Abstand, der uns von den Schrecken des Zweiten Weltkrieges trennt, bei manchen Szenen plötzlich bedrohlich klein.

Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6. Dezember 2004 berichtete über die Veranstaltung:

So kehrte das musikalisch-kinematographische Gesamtkunstwerk, dessen antideutsche Propagandabotschaft im Zweiten Weltkrieg den sowjetischen Kampfgeist anheizte, an den Ort seiner Uraufführung von 1938 zurück. Die umjubelte Darbietung kam für die deutschen Beteiligten einem masochistischen Exerzitium gleich, schrieb eine Kritikerin – dergleichen nenne man in Europa Reflektiertheit. Europäisch transparent und reflektiert erklang auch Prokofjews Musik. Russische Interpreten, erzogen durch die formal geschlossene, auftrumpfende Kantate, zu der Prokofjew sein Werk umarbeitete, hätten sie aggressiver intoniert.

Nimmt Sergej Prokofjews Filmmusik eine politische Haltung ein?

Im Laufe meiner Beschäftigung mit Sergej Prokofjews Filmmusik zu ALEXANDER NEWSKI ist mir in der Literatur und in den musikwissenschaftlichen Aufsätzen ein grundlegender Irrtum bezüglich einer Beschreibung und einer Wertung dieser Filmmusik aufgefallen: Obwohl die Verfasser vorgeben, über die Filmmusik zu schreiben, zeigen sie deren Besonderheiten nur am Beispiel der Konzertkantate auf. Dieser methodische Irrtum kann mit der Tatsache erklärt werden, dass bis vor kurzem nur eine Partitur der Konzertkantate verlegt wurde und die Partitur der Filmmusik nicht öffentlich verfügbar war.

Wenn Byron Neil Sartain (2004, 5) vermutet, die Kantate *Alexander Newski*, die nicht unter Zeitdruck angefertigt werden musste, sei wahrscheinlich Sergej Prokofjews vollständige Vision der Filmmusik, dann vergisst er zu beachten, dass die Kantate als eigenständiges Konzertwerk die wichtige Aufgabe erfüllen konnte (und vielleicht auch musste), die ideologische und politische Integrität des Komponisten zu beweisen. Die Filmmusik hingegen ist wesentlich unpathetischer und wegen ihrer besonderen Instrumentation gewissermaßen „durchsichtiger“. Diese Feststellung möchte ich an einer Szene gegen Ende des Filmes verdeutlichen und aufzeigen, dass wir bei Sergej Prokofjew gelegentlich „zwischen den Notenzeilen“ lesen müssen, um seine eigentliche Intention erkennen zu können.

Nach der Schlacht auf dem Peipussee – und der an eine Oper erinnernden Trauerarie – kehren die russischen Bauern in die Stadt Pskow zurück, weinen um die Toten und treiben die gefangenen deutschen Ordensritter zusammen: Das filmische Finale beginnt, und Alexander Newski, der glorreiche Sieger, hat seinen großen Leinwandauftritt. Diese kurze Szene wird sowohl in der Filmmusik als auch in der Konzertkantate mit dem Thema des „Lied des Alexander Newski“ begleitet und erscheint in folgender Instrumentation:

7. Teil: Einzug Alexanders in Pskow, Takt 1-20 Take 22, Takt 35-54

2 Flöten	2 Flöten
2 Klarinetten	2 Klarinetten
1 Bassklarinette	---
1 Saxophon	---
2 Fagotte	---
1 Kontrafagott	1 Kontrafagott
4 Hörner	4 Hörner
---	1 Trompete
3 Posaunen	3 Posaunen
1 Tuba	1 Tuba

Schlagwerk (Becken, Große Trommel, Pauken)	Schlagwerk (Glocken)
1 Harfe	2 Harfen
gemischter Chor	---
Violine 1/2	Violine 1/2
Viola	---
Violoncello	Violoncello
Kontrabass	Kontrabass

Die Gegenüberstellung ergibt, dass sich die Instrumentation von Take 22 wesentlich von der entsprechenden Passage in der Konzertkantate unterscheidet. Zum einen verzichtet Sergej Prokofjew auf den Einsatz des Chores, der in der Literatur gerne als zu pathetisch kritisiert wird, und zum anderen erzielt er einen besonderen Effekt durch die Auswahl der Klangregister.

Das Leitmotiv des Alexander Newski erklingt in dieser Szene durch die Flöten und die ersten Violinen sowie durch die Trompete und die zweiten Violinen, von den Klarinetten, den Hörnern und der Harfe harmonisch gestützt über der grundlegenden Tiefe des Kontrafagotts, der Posaunen, der Tuba, der Violoncelli und der Kontrabässe. Auffälligerweise fehlen einerseits die für die Klangweite charakteristischen Instrumenten wie die Piccoloflöte und die Bassklarinetten, andererseits verwendet Prokofjew auch keine Instrumente wie das Saxophon und die Violen, die das sogenannte mittlere Register des Orchestersatzes bestimmen. Der entstehende Klang von hohen und tiefen Frequenzen wirkt in gewisser Weise „nüchtern“ und „leer“, es scheint an „orchestraler Wärme“ zu fehlen. Verbinden wir nun diesen Klangeindruck mit dem Geschehen auf der Leinwand – das selbstbewusste Gesicht des ruhmreichen Helden Alexander Newski erscheint in Großaufnahme –, ergibt sich ein Gegensatz zwischen der Aussage der Filmbilder und der Aussage der Filmmusik: Warum versagt Sergej Prokofjew dem Protagonisten die erwartete Glorifizierung?

Ich habe an anderer Stelle bereits darauf hingewiesen, dass Sergej Eisensteins Film ALEXANDER NEWSKI prinzipiell als Auseinandersetzung mit Geschichte betrachtet und bewertet werden muss. In diesem Sinne kann in dem benannten Instrumentationseffekt eine direkte Meinungsäußerung Sergej Prokofjews vermutet werden. Denn der Protagonist des Filmes ist nicht nur eine Figur des fernen dreizehnten Jahrhunderts, sondern auch als Verkörperung eines anderen „Führers aller Russen“ – Josef Stalin – gewissermaßen eine Person der Zeitgeschichte.

Dass sich Sergej Prokofjew über die ideologischen Zusammenhänge zwischen Alexander Newski und Josef Stalin bewusst war, soll als gesichert vorausgesetzt werden und ermöglicht folgende Deutung: Wenn Maria Biesold ihrer Monographie über den Pianisten, Komponisten und Dirigenten Sergej Prokofjew den Untertitel „Komponist im Schatten Stalins“ beifügt, dann betont sie das Spannungsverhältnis zwischen dem Künstler

und dem Diktator. Von den Aufführungsverboten über die Formalismusdebatte bis hin zu dem tragischen Umstand, dass die Nachricht vom Tode des Komponisten erst nach dem Staatsbegräbnis Josef Stalins verbreitet wurde – Sergej Prokofjew stand tatsächlich im Schatten des Diktators und konnte sich zeitlebens nicht von dieser erdrückenden und allgegenwärtigen Übermacht befreien. Hier, bei der Filmmusik zu einer kleinen Szene in *Alexander Newski*, bestand für den Komponisten endlich die seltene Möglichkeit, sich unangepasst politisch zu äußern.

Eine Neubewertung von Sergej Prokofjews ALEXANDER NEWSKI-Musik

Die Tatsache, dass Sergej Prokofjews ALEXANDER NEWSKI-Partitur erstmalig als „Urtext“ vorliegt, bietet die Möglichkeit zu einer kritischen Aufarbeitung der musikwissenschaftlichen Literatur, die sich in den letzten Jahren mit diesem Werk des Komponisten beschäftigt hat. Weil der Blick auf die Filmmusik nicht mehr durch die populäre Kantate verstellt werden kann, lassen sich die Intentionen Sergej Prokofjews deutlicher als zuvor erkennen und manche Urteile revidieren.

Eine Neubewertung von Sergej Prokofjews ALEXANDER NEWSKI-Musik kann unter zwei Gesichtspunkten erfolgen: Zum einen ist es möglich, die Filmmusik als Filmmusik zu untersuchen und ihre Besonderheiten als musikalische Begleitung zu einem Film herauszustellen, der sich zwischen den ästhetischen Anforderungen eines Stummfilmes und eines Tonfilmes bewegt. Zum anderen – und diesen Ansatz erachte ich für wesentlich interessanter – bietet diese Filmmusik, die für einen Propagandafilm geschrieben wurde, die Gelegenheit, sich mit der Verantwortung eines Künstlers gegenüber der Gesellschaft auseinanderzusetzen und das Verhältnis zwischen der Kunst und der Politik zu betrachten. Das Folgende wird nicht auf die sicherlich kontrovers zu diskutierende Rolle des „braven Sünders“ Sergej Prokofjew in der sowjetischen Gesellschaft der 1930er und 1940er Jahre eingehen, hier soll die Filmmusik zu ALEXANDER NEWSKI ganz im Mittelpunkt stehen.

Dass Sergej Prokofjews Komposition noch heute in den Kompositionsklassen für Filmmusik an US-amerikanischen Universitäten als beispielhafte Filmvertonung untersucht wird (vgl. de la Motte-Haber/Emons 1980, 76), weist auf die Qualität dieser Filmmusik hin. Darüber hinaus darf Sergej Eisensteins praktischer Versuch, die Filmkomponenten Bild und Ton möglichst wirkungsvoll miteinander zu verbinden, trotz der berechtigten Kritik an seiner Theorie als gelungen bezeichnet werden. Die Tatsache, dass im Jahre 1938 das Medium Film und insbesondere der Tonfilm gewissermaßen noch in den Kinderschuhen steckten, betont die Einzigartigkeit dieses künstlerischen Vorhabens.

Es wäre falsch, über die ideologische Prägung des Filmes hinwegzusehen. Gewiss, Eisenstein und Prokofjew haben sich durch ihre Arbeit an ALEXANDER NEWSKI angreifbar gemacht. Allerdings ist diese wertende Haltung eine der Nachgeborenen, die aus einer historischen Distanz heraus über die Vergangenheit urteilen und zwischen „richtig“ und „falsch“ unterscheiden wollen. Im Jahre 1938, als die sowjetische Gesellschaft ein totalitärer Staat war, hatten die beiden keine andere Möglichkeit, als im vorgegebenen Rahmen der sowjetischen Kulturpolitik zu wirken. Schließlich ging es nicht nur um ihr künstlerisches Ansehen, sondern auch um das nackte Überleben. Denjenigen, die sich allzu sehr mit Prokofjews Mitarbeit an einem Propagandafilm beschäftigen, könnten wir in polemischer Weise und aus der historischen Distanz die Frage entgegenhalten, ob die Deutsche Wehrmacht den Zweiten Weltkrieg vielleicht gewonnen hätte, hätte Sergej Eisenstein den Film über Alexander Newski nicht gedreht und hätte Sergej Prokofjew keine Chorstücke wie „Zum Kampf steht auf, ihr Russen jetzt“ komponiert ...

Seine Erinnerungen an seinen Freund, den Filmkomponisten Sergej Prokofjew, beschließt Eisenstein mit folgenden Worten:

Prokofjew ist für den Film [...] geschaffen. [...] Seine Musik ist] erstaunlich plastisch, wird nirgends Illustration, sondern offenbart mit ihrer überall funkelnden, triumphierenden Anschaulichkeit verblüffend die dynamische Struktur des inneren Verlaufs der Erscheinungen, in denen sich die Emotion und der Sinn der Ereignisse verkörpern. [...] Deswegen ist Prokofjew nicht nur einer der größten Komponisten der Gegenwart, sondern nach meiner Ansicht auch der großartigste Filmkomponist (Eisenstein 1947, 461-463).

Anmerkung

Der vorliegende Beitrag beruht auf meiner Monographie „Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisensteins *Alexander Newski*“ (2005).

Literatur

Amling, Ulrich (2003) Ein guter Führer darf nicht sterben. Eisensteins *Alexander Newski* feiert in Berlin ein Comeback – und keinen stört der Propagandaton. In: *Der Tagesspiegel*, 18. Oktober 2003.

Amzoll, Stefan (2003) Gefeierte – die Schlacht. Die Originalmusik zu Eisensteins *Alexander Newski*. In: *Neues Deutschland*, 18./19. Oktober 2003.

- de la Motte-Haber, Helga/Emons, Hans (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München/Wien: Hanser.
- Eisenstein, Sergej (1961) Bemerkungen über Prokofjew [1947]. In: *Sergej Prokofjew. Dokumente, Briefe, Erinnerungen*. Hrsg. von S.I. Schlifstein. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, S. 455-463.
- Goslar, Nina (2003) ... mitten ins Zentrum der genauen Zeit. In: *Sergej Prokofjew, Alexander Newski. Der Filmklassiker von Sergej Eisenstein (Programmheft vom 16. Oktober 2003)*. Hrsg. vom Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. S. 6-14.
- Holm, Kerstin (2004) Ordensträger. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Dezember 2004.
- Otten, Jürgen (2003) Pathos, pockennarbig. Der doppelte *Alexander Newski* – ein Fall, der neu aufgerollt wird: raffinierter und transparenter zugleich. In: *Frankfurter Rundschau*, 17. Oktober 2003.
- Sartain, Byron Neil (2004) *Two's Company. The Relationship between Eisenstein's Alexander Nevsky and Prokofiev's 'Alexander Nevsky Cantata'*. Bachelor Thesis. San Luis Obispo, California: California Polytechnic State University.
- Strobel, Frank (2003) Notentext. Zur Rekonstruktion und Einspielung des Originalmanuskriptes von Sergej Prokofjews *Newski*-Filmmusik. In: *Sergej Prokofjew, Alexander Newski. Der Filmklassiker von Sergej Eisenstein (Programmheft vom 16. Oktober 2003)*. Hrsg. vom Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. S. 18-23.
- Wünschel, Ulrich (2005) *Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisensteins 'Alexander Newski'*. Hofheim/Taunus: Wolke-Vlg.

Empfohlene Zitierweise

Ulrich Wünschel: Über die Rekonstruktion von Sergej Prokofjews Filmmusik zu Alexander Newski (UdSSR 1938, Sergej Eisenstein). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 63-74, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p63-74>.

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.

Wenn Fledermäuse Walzer tanzen. Zur inszenatorischen Verwendung von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehens

Andreas Wagenknecht (Mannheim)

Dokumentarische Filme und Musik

Der frühe abendfüllende Dokumentarfilm *NANOOK* (USA 1922, Robert Flaherty) verdeutlicht in einer Szene metaphorisch das Verhältnis von dokumentarischen Formen des Films¹ und Musik. Dem Hauptprotagonisten Nanook wird in dieser Szene eine Schellackplatte auf einem Grammophon vorgespielt, welche dieser nach dem erfreuten Vernehmen der Musik in die Hände nimmt, um sie an den Mund zu führen und prüfend auf sie zu beißen. Neben der – dem Hintergrund der folgenden Ausführungen förderlichen – Deutung der Szene als ein bildhaftes Aufzeigen des zu prüfenden und sich gelegentlich beißenden Verhältnisses von dokumentarischen Filmformen und Musik, weist diese Szene noch entschieden auf etwas anderes hin. Sie eröffnet nicht nur den Horizont für die Diskussion der konnotierenden und interpretierenden Wirkung von Filmmusik, sondern verdeutlicht auch das problematische Referenzverhältnis zwischen dokumentarischem Film und außerfilmischer Realität an sich. Robert Flaherty, der Regisseur des Films, verstand sein filmisches Schaffen nämlich als ein „Dramatizing Life“ (Zimmermann 2001, 6), welches, wie Witzke und Rothaus beschreiben, selbstverständlich das Nachstellen und Spielen von Szenen für die Kamera akzeptierte bzw. zur filmischen Methoden entwickelte (2003, 47/48). Diesbezüglich ist das inszenierte Beißen und der dieses bejahende und absichernde Blick von Nanook in die Kamera auch ein praktischer Verweis auf die nicht enden wollende theoretische Diskussion um das referenzielle Wesen des dokumentarischen Films,² die hier jedoch nicht geführt werden soll und kann.

Filmhistorisch gesehen – und den Fokus wieder auf das Verhältnis von dokumentarischen Formen und Musik gelegt –, waren bereits die ersten öffentlich vorgeführten Filme mehr oder weniger dokumentarische Filme, welche ganz selbstverständlich von Musik, in diesem Fall live, begleitet wurden. Die musikalische

¹ Als „filmisch“ respektive „Film“ werden dabei im weiteren Verlauf alle visuellen und audiovisuellen Kompositionen, auch die des Fernsehens, verstanden.

² Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms siehe unter anderem Hohenberger (1998) und Hattendorf (1999).

Unterlegung von Dokumentarfilmen hielt sich auch nach der Erfindung des Tonfilms. Bis in die 1950er-Jahre waren O-Töne in Dokumentarfilmen die Ausnahme, da es laut Hohenberger aufgrund der schweren Tonapparate kompliziert war, Töne synchron zum Bild aufzuzeichnen (1988, 126). Dokumentarische Filme wurden daher meist in der Postproduktion mit einem Off-Kommentar und eben Musik versehen. Das selbstverständliche Verhältnis von Musik und Dokumentarfilm änderte sich in Anlehnung an Heller erst in den 1950/60er-Jahren – einerseits durch eine Verbesserung der bildsynchronen Tonaufzeichnung und andererseits oder eben gerade durch die damit verbundene Entwicklung einer neuen Dokumentarfilmästhetik im Zuge des *Direct Cinema* und des *Cinéma Vérité* bzw. deren Vorläufer (2002, 127). Die nun generell zurückhaltendere Musikverwendung folgte jetzt, wie Schneider beschreibt, formalen Kriterien, so gab es beispielsweise strenge Unterscheidungen zwischen Musik aus dem On und dem Off – also zwischen vor Ort vorgefundener und dort aufgezeichneter Musik und Musik, die aus der Konserve in der Postproduktion dazugemischt wurde (1989, 48ff). Diese Tendenz hielt bis in die 1980er-Jahre an und änderte sich erst mit dem Aufkommen des privaten Fernsehens.

Betrachtet man dokumentarische Formen im gegenwärtigen Fernsehen – oder auch Dokumentarfilme im Kino – scheint mittlerweile nahezu alles erlaubt. In Reportagen, Dokumentationen, Magazinbeiträgen, ja vereinzelt sogar bereits in den Nachrichten, auf den öffentlich-rechtlichen wie auf den privaten Sendern, erleben wir musikalische Untermalungen in Form gelegentlicher und pointierter Verwendungen bis hin zur nahezu flächendeckenden Unterlegung ganzer Sendungen. Musik verschiedenster Genres, von U- bis E-Musik, von Volksmusik bis Heavy Metal, von Eigenkompositionen über abgewandelte Motive bekannter Melodien bis hin zu experimentellen Klang- und Soundcollagen, tritt dabei kommentierend, als Underscoring, organisierend, konterkarierend, als Lieferant von Effekten etc. in Erscheinung.

Musik in aktuellen Fernsehreportagen – ein exemplarischer Vergleich

Vor dem im Vorfeld skizzierten Hintergrund erfolgt nun eine vergleichenden Diskussion von zwei aktuellen Fernsehreportagen, in welcher das Problem der inszenatorischen Verwendung von Musik in Hinblick auf deren konnotierende Dimension exemplarisch aufgezeigt werden soll.

Die Reportagen *JÄGER DER VERLORENE KATZE* (Sat 1, 19.01.2004) aus der Reportage-Reihe *24 STUNDEN* und *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* (ARD, 08.10.2004) aus der Reportage-Reihe *ARD EXCLUSIV*, die beide die Arbeit und die Person des Tierinspektors Hans Peter Egner thematisieren, sind hierzu besonders prädestiniert. Durch die filmische Inszenierung und in ganz besondere Weise durch den differenten Einsatz von Musik entwirft nämlich jede Sendung ihr eigenes und besonders im direkten Vergleich miteinander stark heterogen

hervortretendes Bild des Protagonisten. *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* porträtiert einen seriösen, zurückhaltenden Tierschützer, der Tierquälereien auf der Spur ist. Im Gegensatz dazu zeigt *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* einen amüsanten und actiongeladenen Tierfänger, der zu Walzerklängen Fledermäuse durch eine Wohnung jagt.

Die filmischen Welten des Hans Peter Egnér

Der im außerfilmischen Leben im Auftrag der Berliner Tierheime als Tierinspektor arbeitende Protagonist Egnér und seine vielfältige Einsätze waren vor allem in den Jahren 2003 bis 2005 Gegenstand zahlreicher dokumentarischer Fernsehsendungen, unter anderem in den beiden betrachteten Reportagen. Daneben taucht Egnér aber auch in sich fortsetzenden und wiederholenden Beiträgen des wöchentlichen Magazins *ZDF-REPORTER* (ZDF), des täglichen Boulevardmagazins *HALLO DEUTSCHLAND* (ZDF) sowie in wechselnden Kurzreportagen im Rahmen des Magazins *SÜDDEUTSCHE TV* (VOX) auf. Er war, etwas zugespitzt formuliert, so etwas wie ein Star des dokumentarischen Fernsehens und hat sicherlich nicht unwesentlich zum Aufkommen des momentanen „Tierbooms“ in dokumentarischen Sendungen und Doku-Soaps – wie beispielsweise *NASHORN, ZEBRA & Co.* (ARD) oder *TIERISCH KÖLSCH* (ZDF) – beigetragen. In diesen Sendungen stehen weniger die Tiere im Mittelpunkt, sondern vielmehr, wie in den vorgestellten Reportagen um und mit Egnér auch, die mit diesen agierenden und kommunizierenden Menschen.

Aus rezeptionspraktischer Perspektive betrachtet und bewusst ungeachtet der theoretischen Realitätskonstruktionsdebatten geben solche dokumentarische Sendungen ein dokumentarisches Versprechen an die Rezipienten, welche wiederum ein gewisses Grundvertrauen in den Realitätsbezug der Sendungen als solche haben und auf dieser Grundlage Bedeutungsbezüge aushandeln.³ Dementsprechend und verbunden mit einem gesunden Maß an journalistischer Ethik, sollten die benannten Sendungen einen zumindest ähnlichen und vergleichbaren audiovisuellen Charakter des Tierinspektors Egnér und seiner Tätigkeit konstruieren. Die Bilder bzw. die visuelle Ebene liefert dieses auch noch weitgehend, aber nicht die Töne bzw. die auditive Ebene und schon gar nicht die Kombination von beiden im Film als einem audiovisuellen Gesamtwerk.⁴

Sind die O-Töne von Egnér auf der inhaltlichen Ebene in beiden Sendungen noch nahezu vergleichbar, unterscheiden sich der Off-Kommentar in Inhalt, Duktus, Diktion und Intonation und vor allem die Verwendung und der gezielte Einsatz der Musik erheblich voneinander. Dadurch werden sowohl im Detail als auch im Grundtenor der Sendungen zwei völlig differente Stimmungen und filmische Realitäten transportiert: auf der einen Seite der lustige Tierfänger, auf der anderen der seriöse Tierschützer.

³ Zum pragmatischen Ansatz siehe unter anderem Odin (1999) und Wulff (2001).

⁴ Zur Einheit von Bild und Ton im Film siehe aktuell Keppler (2006).

Zur Veranschaulichung vor allem des durch die Musik nahegelegten unterschiedlichen Eindrucks nachfolgend ein paar ausgewählte Beispiele und Gegenüberstellungen aus den bereits erwähnten Reportagen *JÄGER DER VERLORENE KATZE* (Sat 1) und *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* (ARD).

Musik in Vorspannen

Der Vorspann verortet durch im sendungstypischen Corporate Design gehaltene Inserts und Grafikelemente den Zuschauer in der Sendereihe und weist in Bild und Ton kurz auf das Thema der folgenden Reportage hin. Er soll Neugierde wecken und dazu anregen, die Sendung weiter zu verfolgen – kurz: er stimmt auf die Sendung ein. Zum Corporate Design gehört dabei auch die Erkennungsmelodie bzw. das Jingle der jeweiligen Sendereihe.

So schreibt beispielsweise Bullerjahn, dass der Musik im Vorspann von Spielfilmen eine entscheidende Rolle zukommt (2001, 246). Die Musik kann als eine Art Gefühlseinstimmung, wie Bullerjahn an anderer Stelle feststellt, auf die erste Szene, wenn nicht auf den ganzen Film, charakterisiert werden und setzt auf diese Weise eine Art spezifischen Erwartungsmodus (2001, 300).

So eröffnet der Vorspann zur Reportage *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* musikalisch recht verhalten mit einer langsamen Folge von Beats, die anfänglich noch leise im Hintergrund erklingen. Es wird so musikalisch eine Art Spannung aufgebaut, die an beginnende Verfolgungsjagden in Spielfilmen erinnert. Auch die visuelle Ebene legt dieses durch dynamische Bilder und Bildinhalte, schnelle Schwenks und zahlreiche Schnitte nahe. Besonders eine in der unteren Bildhälfte ablaufende Zeitleiste trägt zur Dynamisierung bei, referiert jedoch andererseits auch auf einen laufenden Newsticker in Nachrichtensendungen und damit peripher auf das nicht-fiktionale Genre. Die Dynamik erhöht sich nach ca. 20 Sekunden noch, einerseits durch das In-den-Vordergrund-Treten der Musik. Sie wird komplexer, schneller und auch lauter. Auf der visuellen Ebene kommt andererseits neben der Einblendung des Sendungslogos und einer Verkleinerung des Bildausschnitts durch eine Art Schablone, die nur ein Sichtfenster lässt, noch eine Grafik hinzu. Diese erinnert an eine laufende Stoppuhr, wobei sich die Zahlenfolge zusätzlich noch zum linken Bildrand hinaus bewegt. Der Vorspann endet mit dem Einblenden des Titels *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* während die Musik auf ihrem Höhepunkt mit einem Tusch ausklingt.

Alles in allem baut die Musik hier eine Spannung auf, die die Bilder nach vorn zu treiben scheint. Sie weist Parallelen zur musikalische Untermalung von Actionszenen in Spielfilmen auf, wobei bereits der Titel der

Sendung JÄGER DER VERLORENEN KATZE mit dem deutschen Titel JÄGER DES VERLORENEN SCHATZES eines Indiana Jones-Films RAIDERS OF THE LOST ARK (USA 1981, Steven Spielberg) kokettiert und somit mit Verweisen auf das fiktionalen Genre, in diesem Fall turbulente und gelegentlich komödiantische Aktionen, spielt. In diese Richtung lanciert bereits der Titel der gesamten Sendereihe 24 STUNDEN, der an die actiongeladene und mit dokumentarisierenden Verweisen arbeitende amerikanische Echtzeitserie 24 STUNDEN, die seit 2003 in mehreren Staffeln auch im deutschen Fernsehen läuft, angelegt zu sein scheint.

Vieles spricht dafür, dass hier recht eindeutig eine Dynamik versprechende Rezeptionshaltung nahe gelegt wird, die zahlreiche Verweise zum Spielfilm bzw. zum Actionfilm transportiert. Daneben wird jedoch durch die Tickerleiste und die laufende Uhr auf Nachrichtensendungen und die damit verbundene Seriosität verwiesen. Auch die Musik erscheint zwischen diesen beiden Polen – fiktional und nicht-fiktional – angesiedelt, da sie neben dem Action- und Verfolgungsmotiv auch Elemente von Erkennungsmelodien von Nachrichten und Nachrichtenjournalen beinhaltet, wie beispielsweise der an einen Fernschreiber erinnernde Grundrhythmus. Auf jeden Fall wird durch die Musik und die dynamischen Bilder in diesem Vorspann eine Action und Dramatik versprechende Reportage angekündigt.

Konträr verhält es sich beim Vorspann zu RETTUNG IN TIERISCHER NOT. Die Musik ist hier recht langsam und fast monoton. Sie erinnert dabei an atmosphärische und beruhigende Klänge aus dem Bereich des Ambient-Techno. Das Tempo wird nicht angezogen, im Gegenteil, die Musik ist retardierend. Hinter der Melodie kann man bei genauem Hinhören das Anschlaggeräusch von Schreibmaschinetasten erkennen. Die langsame, fast behäbige Musik vermittelt so eine bedrückende Stimmung, die zusätzlich etwas Stagnierendes hat. Trotzdem baut sich eine etwas angespannte Erwartungshaltung auf, die auf den Moment warten lässt, in dem endlich etwas passiert. Die Bilder dazu sind ebenfalls recht ruhig und wirken fast statisch. Der horizontale, durch Überblendung erzeugte Splitscreen bleibt die ganze Zeit stehen, während in der unteren Bildhälfte verschiedene Inserts (z.B. Credits und Titel) einlaufen. In der oberen Bildhälfte erscheint leicht verschleiert und etwas weich gezeichnet eine sich nur minimal und sehr verhalten bewegende Katze. Sie wendet dem Zuschauer den Blick zu und schaut beobachtend bis lauernd, ja auffordernd, auf diesen, in dem sie ihn direkt adressiert. Gelegentlich erscheinen Überblendungen eines Gittermusters, welches bei näherer Betrachtung als Blick auf oder aus einer verglasten Hallenfront erkennbar wird. Es ruft aber auch Assoziationen zu kariertem Papier hervor, was wiederum mit dem Schreibmaschinengeräusch harmonisiert. Die Kombination von Bild und Musik vermittelt auf diese Weise den Eindruck von etwas Detektivischem, Investigativem aber auch Geheimnisvollem. Die Katze verweist einerseits auf den Sendungsinhalt – auch in Kombination mit dem Insert RETTUNG IN TIERISCHER NOT. Andererseits legt sie Deutungen nahe, die die Katze als Symbol des Diabolischen, Verschlagenen und Leisen in sich trägt, was Assoziationen zu Gruselfilmen, aber auch Detektivfilmen lanciert.

Auch dieser Vorspann arbeitet wie der erste mit Verweisen und Bezügen, die auf das filmische Wissen des Rezipienten rekurren, ist jedoch in der Zusammenschau viel minimalistischer und statischer gestaltet. Er vermittelt wenig darüber, was in der sich anschließenden Reportage geschieht. Auf keinen Fall verspricht er Action und Dynamik, eher investigative, nachforschende und erklärende Unterhaltung bzw. Information, wobei die zurückhaltende, nahezu subtile Musik wesentlich zu dieser Erwartungshaltung beiträgt.

Betrachtet man den jeweiligen Erzählmodus in den Vorspannen als Kombination aus Bild und Ton bzw. Musik unter Rückbezug auf die theoretischen Beschreibungen als eine Art Gefühlseinstimmung auf die gesamte Sendung, wird im ersten Vorspann eine dynamische, energiegeladene Erwartung induziert, im zweiten eine ruhige, besonnene und eher seriöse.

Diese audiovisuelle Vorschau der Vorspanne erfüllt sich, wie bereits erwähnt, nahezu prophetisch in den beiden Sendungen. *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* hat einen dynamischen, actionorientierten filmischen Grundrhythmus. Egner jagt nahezu ohne Unterlass verschiedene Tiere durch Raum und Flur bzw. versucht, diese einzufangen. Seine Tätigkeit wird als spannend und aufregend, ja als Abenteuer inszeniert. *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* dagegen hat einen langsamen filmischen Großrhythmus, und Egner erscheint als besorgter Gutmensch, der Tiere rettet, Mensch und Tier von Qualen befreit und äußerst besonnen im Namen des Tierschutzes agiert.

Es ist jedoch an dieser Stelle zu betonen, dass die Musiken in den gesehenen Vorspannen Erkennungsmelodien bzw. Jingles im Sinne des Corporate Designs der gesamten Sendereihe sind, die zu Beginn jeder Sendung aus dieser Reihe erklingen. Das erste Sichten von anderen Vorspannen aus den Reportage-Reihen *24 STUNDEN* (Sat 1) und *ARD EXCLUSIV* (ARD) hat gezeigt, dass auch hier visuell immer mit einem ähnlichen und vergleichbaren Muster gearbeitet wird. In der Sendereihe *24 STUNDEN* sieht man beispielsweise dynamische Bilder von Feuerwehrleuten oder Putzfrauen – je nach Thema der Sendung. *ARD EXCLUSIV* dagegen arbeitet verstärkt mit relativ statischem Bild mit Hinweisscharakter auf den Inhalt der nachfolgenden Reportage. Auch der grundlegende Erzählmodus scheint in jeder Sendung der Sendereihe ähnlich. Nicht zuletzt hat die Musik im Vorspann natürlich auch eine strukturierende und die Zuschauer bindende Funktion, da sie immer erkennbar in die Sendung einführt und den nachfolgenden Grundtenor ankündigt.

Zum Erhalt dieses an den Rezipienten herangetragenen Grundrhythmus trägt im weiteren Verlauf der Sendung wesentlich die fortgeführte filmische Verwendung von Musik bei, wie die sich anschließende Diskussion einzelner Szenen aufzeigt, die ein je spezifisches Bild von Egner und seiner Tätigkeit entwerfen bzw. die Erwartungshaltungen aus den Vorspannen weiterführen.

Extradiegetische Musik in einzelnen Szenen

Ein wesentliches musikalisch konnotierendes Element ist die Verwendung von extradiegetischer Musik, dabei handelt es sich in Anlehnung an Bostnar et al. um Musik, deren Quelle nicht im Bild ersichtlich ist (2001, 127). Die Musik stammt somit aus dem Off und wurde postfilmisch hinzugefügt.

In *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* trägt die musikalische Untermalung in Kombination mit dem Kommentar und/oder den O-Tönen dazu bei, ein seriöses und ernsthaftes Bild von Egnér zu vermitteln. Die Musik tritt dabei als eine Art Leitmotiv in Erscheinung. Sie ist sehr ruhig und bedächtig, beinahe etwas melancholisch und wirkt beruhigend und ausgleichend. Meist setzt die Musik während des Kommentars oder O-Tons ein und bleibt dann eine Weile hinter diesem stehen, bevor sie schließlich allein verbleibt und dann wieder vom Kommentar oder O-Tönen überlagert wird. Wobei sie leise hörbar bleibt, bevor sie dann allmählich ganz herausgezogen wird. Die Intonation und das sonore und bedächtige Sprechtempo der Kommentatorin wie auch Egnérs selbst fügen sich zu einem Einklang mit der Musik. Auch das, was gesagt wird, zeichnet ein nachdenkliches, engagiertes und leises Bild von Egnér, ebenso wie die eher ruhigen Bilder, die wenigen Schnitte und die nicht hektischen Kamerabewegungen. Die Musik wird hier als ein dramaturgisches Mittel verwendet, da sie durch ihren Motivcharakter ein wiederkehrendes Moment anzeigt und eine Art narrativen Faden durch die Reportage spannt. Auch hat sie einen begleitenden, die Bildinformation und den Bildrhythmus eindeutig unterstützenden Charakter. Die Musik und die Bilder ergeben in den jeweiligen Szenen einen ästhetischen und emotionalen Einklang, der den Großrhythmus des Films fortführend unterstützt.

Auch in *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* unterstützt die Musik den filmischen Großrhythmus und das entworfene Bild von Egnér und seiner Tätigkeit – nur eben hier ein ganz anderes. In einer fast einminütigen Musikuntermalung beispielsweise jagt Egnér Fledermäuse zu einem Walzer von Johann Strauß durch eine Wohnung und versucht, sie mit einer Art Köcher einzufangen. Der Walzer zeichnet die visuelle Bewegung des Protagonisten und der Fledermäuse sowie ihre Interaktionen teilweise nach, so dass sie miteinander zu tanzen scheinen. Diese unterstützende Art der Musikverwendung wird oft in Tierfilmen benutzt, um die Tiere zu vermenschlichen und auf diese Weise mit anthropomorphen Charaktereigenschaften zu belegen, so z.B. in *THE LIVING DESERT* (USA 1953, James Algar). Im hier diskutierten Fall schafft die Musik auf diese Weise eine fast intime Verbindung zwischen dem Protagonisten und den Fledermäusen, die die Bilder allein nicht liefern, und lässt beide quasi gleichwertig auf der Ebene der Musik tanzend miteinander interagieren. Gleichzeitig hat die Musik hier eine karikierende Funktion, indem sie die Handlungen von Egnér lächerlich und naiv erscheinen lässt und diese ad absurdum führt. Der Protagonist wird selbst nicht ganz ernst genommen und das in der Sendung vermittelte Bild des lustigen Tierfängers damit weiter unterstützt. Die Szene verweist zusätzlich auf eine aus Spielfilmen und besonders Komödien bekannte Sequenz, in der ein

leicht verrückter Forscher rennend und springend Schmetterlinge durch die Botanik jagt.

Im Kontrast dazu steht wiederum eine Szene aus *RETTUNG IN TIERISCHER NOT*, in der Egner versucht, Wellensittiche mit einem Köcher einzufangen, und diese ebenfalls durch die Wohnung jagt. Diese Szene arbeitet auf der visuellen Ebene mit einer ähnlichen und vergleichbaren Ikonografie wie *JÄGER DER VERLORENEN KATZE*. Da sie jedoch frei von Musik ist und der Protagonist besorgt und beruhigend auf die Wellensittiche einredet, hat sie nichts Karikierendes. Sie vermittelt vielmehr das Bild eines ernsthaften und um das Wohl der Tiere besorgten, mit Vorsicht arbeitenden Protagonisten.

Intradiegetische Musik

Zum Abschluss noch ein Beispiel wie neben extradiegetischer auch intradiegetische Musik, d.h., in Anlehnung an Bostnar et al., Musik aus dem On mit im Bild meist sichtbarer Quelle (2001, 127), im Sinne des filmischen Großrhythmus' Verwendung findet. Auf der einen Seite, um in *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* eine seriöse Persönlichkeit zu inszenieren, auf der anderen Seite, um in *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* ein heiteres Porträt zu zeichnen.

In beiden Reportagen spielt das Klingeln von Egners Handy eine nicht unwesentliche Rolle. Es symbolisiert meist die Ankündigung eines neuen Auftrages, den dieser über das Handy mitgeteilt bekommt, und bildet ein die Handlung strukturierendes filmisches Moment. In beiden Reportagen klingelt das Handy mit der gleichen bedeutungsträchtigen Melodie⁵, einem vereinfachten Motiv aus dem Orchesterwerk *Karneval der Tiere* (1886) von Camille Saint-Saëns. Dennoch wird das Klingeln so inszeniert, dass es jeweils einen anderen Eindruck und damit ein unterschiedliches Verständnis der Szene nahelegt. Im Ausschnitt aus *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* klingelt das Handy erst leise im Hintergrund und wird dann dominant in den Vordergrund gemischt. Zusätzlich wird das Handy von der Kamera fokussiert. Das Klingeln bzw. die Melodie erhält so eine exponierte Stellung innerhalb der Szene. Der beschwingte Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass durch das nahe Herangehen der Kamera die Bilder eine leichte optische Krümmung erhalten, die ein wenig an die amüsanten Verzerrungen in einem Spiegelkabinett erinnern. Vor dem Hintergrund des Grundtenors der Sendung scheint diese Inszenierung des Handyklingelns als humoristisches Element durchaus bewusst und unterstützend gesetzt. Eher unscheinbar dagegen das Klingeln des Handys in *RETTUNG IN TIERISCHER NOT*: Die beschwingte Melodie tritt hier längst nicht so stark in Erscheinung, sie bleibt leise im Hintergrund und hat lediglich eine kurze Signalfunktion, da sie nur für einen kleinen Moment im akustischen Raum stehen bleibt. Auf keinen Fall hat sie einen entscheidenden Einfluss auf das Verständnis der Bilder bzw. verleiht

⁵ Davon ausgehend, dass diese Klingel-Melodie wahrscheinlich (da in beiden Reportagen vorhanden) von Egner selbst ausgewählt wurde, ist hier eine gewisse Selbstironie seinerseits sicher nicht von der Hand zu weisen.

diesen einen humoristischen Anstrich. Obwohl das Klingeln auch hier postfilmisch bearbeitet wurde, da es bereits in der Einstellung davor als Off-Ton zu hören ist und erst in der Einstellung darauf, in der wir Egner telefonieren sehen, zum On-Ton wird, ist es nicht dominant. Es schafft hier vielmehr auf der auditiven Ebene eine Verbindung bzw. einen Zusammenschluss von auf der visuellen Ebene nicht zusammengehenden filmischen Einstellungen. Es erfüllt eine die Narration verdichtende und Szenen klammernde Funktion.

Resümee

Die exemplarisch diskutierten Szenen zeigen, wie der sonst in seiner Allgegenwärtigkeit beinahe nicht mehr auffallende konstruierende und konnotierende Charakter von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehens durch den glücklichen Zufall, dass es sich um zwei Reportagen über ein- und dieselbe außerfilmische Person handelt, zum Vorschein tritt. Die jeweilige extra- bzw. intradiegetische Musik in *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* und *RETTUNG IN TIERISCHER NOT* trägt wesentlich dazu bei, welches Bild von der Tätigkeit und dem Charakter des Protagonisten filmisch entworfen wird. Dieses tritt besonders dadurch in Erscheinung, dass sich die visuellen Motive nicht in dem Maße von einander unterscheiden – da sie eine verwandte Ikonografie aufweisen – wie die sie konnotierende Musik. Egner wird zwar in *JÄGER DER VERLORENEN KATZE* nicht einzig durch die Verwendung der Musik zu einem komödiantischen Tierfänger. Sie trägt jedoch wesentlich dazu bei, ein anderes Bild des Protagonisten zu konstruieren, im Gegensatz zu *RETTUNG IN TIERISCHER NOT*, in der der Musik eine unterstützende Position bei der filmischen Konstruktion eines seriösen und ernsthaften Tierinspektors zukommt. Auf diese Weise entstehen zwei heterogene audiovisuelle Konstruktionen einer außerfilmischen Person. Auch wenn man sich dem Wesen der filmischen Konstruktion, die keinen Abbildcharakter von etwas Außerfilmischem hat, stets mehr als bewusst ist, macht ein solch konkreter Vergleich immer wieder nachdenklich. Vor allem dann, wenn die Sendungen als eine Quelle der Informationen über unsere Lebenswelt betrachtet werden und es plötzlich mehrere filmische Egners zu geben scheint, wodurch sich letztlich der Referenzcharakter dokumentarischer Formen mehr und mehr verwischt. Nicht nur der Fall Egner zeigt, dass sich besonders durch die Verwendung der Musik das Dokumentarische immer mehr in Richtung Fiktion zu verschieben scheint.⁶

Musik wird in dokumentarischen Formen bewusst eingesetzt, um Bilder zu konnotieren, wenn nicht zu manipulieren. Musik wird genutzt, um dramaturgische Schwächen zu kompensieren und bildet damit nicht zuletzt einen wesentlichen und entscheidenden Faktor der filmischen Konstruktion von Welt. Auf das Beißen an der Musik, wie noch Nanook es tat, scheint mittlerweile längst ein Schlucken gefolgt zu sein.

⁶ Siehe zur Fiktionalisierung in Reportagen, Dokumentationen und Nachrichten unter anderem Schmitt/Wagenknecht (2006).

Literatur

- Bostnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen (2002) *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK.
- Bullerjahn, Claudia (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Hattendorf, Manfred (1999) *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK.
- Heller, Heinz B. (2002) Dokumentarfilm. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 124-128.
- Hohenberger, Eva (1998) Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk, S. 8-34.
- Hohenberger, Eva (1988) *Die Wirklichkeit des Films*. Hildesheim: Olms.
- Keppler, Angela (2006) Die Einheit von Bild und Ton. Zu einigen Grundlagen der Filmanalyse. In: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos*. Hg. v. Manfred Mai u. Rainer Winter. Köln: Halem, S. 60-78.
- Odin, Roger (1998) [1984] Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk, Berlin, S. 286-303.
- Schneider, Norbert Jürgen (1989) *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*, München: Ölschläger.
- Schmitt, Anja / Wagenknecht, Andreas (2006) Trend zur Fiktionalisierung? Zum Status von Inszenierungen und Authentisierungen in nicht-fiktionalen Fernsehformaten. In: *Mediale Ansichten*. Hg. v. Nicole Kallweis & Mariella Schütz. Marburg: Schüren, S. 57-67.
- Witzke, Bodo / Rothaus, Ulli (2003) *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK.
- Wulff, Hans J. (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *montage/av* 10,2, S. 131-154.
- Zimmermann, Peter (2001) *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*, München: Goethe Institut.

Empfohlene Zitierweise

Andreas Wagenknecht: Wenn Fledermäuse Walzer tanzen. Zur inszenatorischen Verwendung von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehens. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 75-85, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p75-85>.

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.

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

Linda Maria Koldau (Frankfurt/Main)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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

National Geographic Sub Disasters (5.10.2007)

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

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

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

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

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

Empfohlene Zitierweise

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Jazz in Robert Altman's KANSAS CITY (USA 1996)

Willem Strank (Melsdorf)

Filmmusik bei Robert Altman

Robert Altman verwendet in seinen Filmen außerordentlich vielfältige Arten von Musik, die häufig auf das Setting, die Zeit oder das Thema des Films abgestimmt sind. So findet sich in seinem Œuvre selten für den Film komponierte Originalmusik (*score*), die in Anlehnung an die europäische Konzerttradition des 19. und 20. Jahrhunderts mit großem Orchester eingespielt wird; vielmehr wird häufig auf bereits existierende Aufnahmen (*soundtrack*) zurückgegriffen¹ oder es werden neue Aufnahmen in Bezug zu einer bestehenden Musiktradition gesetzt und für den Film produziert.²

Solche Aufnahmen sind durch eine Geschichtlichkeit vorgeprägt, die es dem Hörer ermöglicht, sie in einen musikhistorischen und auch sozialen Bezugsrahmen einzuordnen und ihre Funktion losgelöst vom Film vorab zu bestimmen. Durch diese bereits vorhandene Funktion – eine Art sozialer Code, der mit der Musik verwoben scheint – besteht die Möglichkeit, die Aufnahmen den Erwartungen entsprechend oder widersprechend einzusetzen und ihnen somit z.B. untermalenden oder kommentierenden Charakter zu geben. Ersteres würde der Konvention entsprechen, während die zweite Möglichkeit auf eine differenziertere Auffassung von Filmmusik hindeutet, wie sie z.B. Adorno und Eisler in ihrem Buch *Komposition für den Film* (1976) fordern. Dieses Modell von musikalischer Funktionalität im Film ist hier auf einen wesentlichen Gegensatz vereinfacht und im vorgegebenen Rahmen keineswegs vollständig ausführbar, dennoch wird sich vielleicht zeigen, dass beide Aspekte dieses Modells das vorliegende Beispiel nicht hinreichend ergründen. Es mag bereits deutlich geworden sein, dass die Untersuchung der Funktionalität bereits bestehender Aufnahmen in neuem Kontext Sinn haben kann, und insbesondere scheint hierbei die Funktionalität von Jazzaufnahmen im Œuvre von Robert Altman eine wesentliche Rolle zu spielen. In der Regel ist Jazz im

¹ So z.B. in *McCABE & MRS. MILLER* (USA 1971) oder *PRÊT-À-PORTER* (USA 1994).

² So z.B. in *NASHVILLE* von 1976, das die Countrymusik-Tradition aufgreift oder eben in *KANSAS CITY* von 1996, dessen Musik sich auf die Tradition des Kansas City Jazz bezieht (s.u.).

Film entweder der Dokumentationsgegenstand (JAZZ, Ken Burns, USA 2001), notwendige Begleitmusik in Biopics über bekannte Jazzmusiker (BIRD, Clint Eastwood, USA 1988) oder untermalende Musik³ wie z.B. in Autoverfolgungsjagden von Detektiv- und Polizeifilmen (THE FRENCH CONNECTION, William Friedkin, USA 1971). Diese Funktionsweisen sind verhältnismäßig naiv oder undifferenziert gemessen an der Vielfalt von Funktionen, die Musik in Filmen von Robert Altman normalerweise aufweist (NASHVILLE (USA 1976), THE LONG GOODBYE (USA 1973), MASH (USA 1970) u.a.).⁴ Grenzt man den Blick hierauf ein, fällt er bezüglich Jazzmusik vor allem auf KANSAS CITY, einen Film Robert Altmans von 1996, der fast ausschließlich Jazz als Filmmusik verwendet. Der Film spielt Mitte der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts in Kansas City, einer Hochburg des Jazz zur damaligen Zeit, zudem Robert Altmans Geburtsort. Der Regisseur hat in diesem Falle Größen des zeitgenössischen Jazz wie Joshua Redman oder David Murray verpflichtet, um die Musik, die um 1934 in Kansas City die Szene bestimmte, zu rekonstruieren. Es gilt daher in einem kurzen Exkurs zunächst zu untersuchen, auf welche Musik sich Robert Altman in KANSAS CITY bezieht und welche Merkmale diese Musik sowie Jazz im Allgemeinen auszeichnen. Zu diesem Thema existiert bisher keine genuin wissenschaftliche Untersuchung, aber es sind in diesem Zusammenhang drei essayistische Annäherungen an das Thema zu berücksichtigen: Rick Thompson verfasste im Rahmen des Onlinearchivs *senses of cinema* eine Kreuzung aus Rezension und Interpretation zu KANSAS CITY, die sich maßgeblich auf die Filmmusik bezieht. Er geht dabei besonders auf die Prägnanz und Wichtigkeit dieser für den Film ein und folgert schlussendlich: „At the end of this film, there is only the music“ (Thompson 2002). Adrian Martin näherte sich dem Thema im Rahmen der Onlinezeitschrift *The Film Journal* auf anderem Wege an. Er bemüht einen Vergleich mit anderen Altman-Filmen und entwickelt die Idee, dass sie alle strukturelle Verwandtschaften zum Jazz aufweisen, jedoch gerade KANSAS CITY besonders konventionell sei (Martin 2002). Letztlich kritisierte Peter Watrous in einem Artikel für die *New York Times* ausgiebig die unreflektierte Verwendung der Filmmusik in KANSAS CITY und unterstellt Robert Altman, eine weitere Gelegenheit verpasst zu haben, die Musik im Film zu ihrem eigenen Recht kommen zu lassen (Watrous 1996). Diese Thesen beruhen nicht auf ausgiebigen Analysen; dennoch wird in einer abschließenden Diskussion noch näher auf sie einzugehen sein.

Exkurs: *Kansas City Jazz*

In der folgenden Darstellung der Epoche des *Kansas City Jazz* wird von einem musikhistorischen Modell ausgegangen, das Jazz als eine eigenständige Musiktradition begreift, die sich sowohl von der traditionell auskomponierten Musik Europas einerseits als auch von folkloristischen Traditionen Amerikas (z.B. Blues,

³ Watrous 1996 nennt dies *ambiance*.

⁴ Die Vielfalt von Funktionen der Country- oder Popmusik in Filmen von Robert Altman wird auf dem Feld des Jazz offenbar in wenigen Filmen erreicht. Als Beispiel zu nennen wäre vor allem Spike Lees Mo' BETTER BLUES (USA 1990), der musikalisch gesehen in seiner Vielschichtigkeit durchaus mit KANSAS CITY vergleichbar ist.

Country, „Folk“) und der Tradition der amerikanischen Populärmusik andererseits abhebt. Diese Einteilung erscheint sinnvoll und sie ist zu betonen, da die ersten beiden Abgrenzungen auf den ersten Blick begrifflich sind, letztere jedoch oft nicht vollzogen wird. Eine Unterordnung der Tradition des Jazz unter diejenige der Populärmusik scheint jedoch spätestens mit dem Aufkommen des *Free Jazz* in den 1960ern nicht mehr der musikalischen Realität genüge zu tun. Auch auf diese Eingrenzung kann im vorgegebenen Rahmen nicht näher eingegangen werden.⁵

Der Unterschied von Jazz und europäischer Musik äußert sich zunächst auf den Gebieten der Harmonik, der Melodik und des Arrangements, da diese im Jazz auf originär amerikanischen Grundlagen⁶ beruhen. Diese sogenannten *roots* oder Wurzeln des Jazz finden sich nach allgemeiner Auffassung (Berendt 1991, Sandner 2005) im Blues, im *work song* und im *spiritual* oder Gospelsong. Die Eigenheiten des Jazz lassen sich jedoch nicht nur *ex negativo* festmachen, wie Joachim-Ernst Berendt mit seiner nach wie vor gültigen (wie auch diskutablen) Jazzdefinition aufzeigt: Er legt hierbei vier Kriterien fest, die ich im folgenden paraphrasierend vorstellen möchte.⁷

Sein erstes Kriterium ist das Verhältnis zur Zeit, das maßgeblich durch eine Konstante geregelt ist, die Berendt als *swing* bezeichnet. Diese Ordnung ist vornehmlich auf die nicht-schriftliche Verbreitung des Jazz zurückzuführen. Das zweite Kriterium beschreibt die Spontaneität und Vitalität, die sich in der ausgiebigen Improvisation niederschlagen. Als drittes nennt Berendt die Individualität, die Jazzmusiker durch Tonbildung und Phrasierung konstituieren. Zuletzt stellt Berendt eine dynamische Wechselwirkung zwischen Kontinuum und Individuum fest, die sich vor allem im Wechselspiel von Thema und Improvisation aufzeigen lässt. Ich möchte gern ein fünftes Kriterium hinzufügen, auch wenn es im Zusammenhang dieser Untersuchung nicht ausschlaggebend sein mag: Jazz ist in seiner Rezeption nicht an eine schriftliche Tradierung von Musik gebunden, sondern viel stärker an veröffentlichte Aufnahmen. Lediglich die Grundlagen der Themen werden gelegentlich transkribiert, dennoch bilden sich die Stile und eben dadurch die anderen Merkmale dadurch heraus, wie sie auf den Aufnahmen erscheinen und durch diese rezipiert werden. Dieses fünfte Kriterium gilt besonders für den modernen Jazz seit den 40er Jahren, da zuvor die Rezeption analog dazu stärker durch Aufführungen als durch Aufnahmen gesteuert wurde. Diesem systematischen Versuch einer Jazzdefinition, der immerhin Allgemeingültigkeit für alle Jazzstile von 1890 bis heute beansprucht, kann man nun Robert Altmans Jazzbild entgegen stellen, wie er es in einem Interview über KANSAS CITY vorstellt (Henry/Altman 1996).⁸ Er beschreibt Jazz dort als undeutliche Musiksprache, die Interpretationsmöglichkeiten erahnen lässt, den richtigen Weg aber offen hält. Diese Definition ist eher

⁵ Dies passiert jedoch z.B. in Berendt (1991) oder Sandner (2005)

⁶ Dass diese wiederum nicht originär amerikanisch sein können, sondern ihre Wurzeln in europäischer und westindischer sowie – in stark veränderter Form – afrikanischer Folklore haben, kann in diesem Zusammenhang nicht weiter thematisiert werden.

⁷ Hier und im Folgenden bezogen auf Berendt (1991, 564-574).

⁸ Einen weiteren Verweis auf diese Interviewaussagen findet man im Dokumentarfilm ROBERT ALTMAN'S JAZZ '34: REMEMBRANCES OF KANSAS CITY SWING (USA 1996, Robert Altman).

intuitiv, kann aber vielleicht zum Verständnis des Films und der Musik darin im folgenden ebenfalls beitragen.

Nach diesem allgemeinen systematischen (bzw. intuitiven) Blick auf Jazz soll nun eine Einordnung der im Film behandelten Stilepoche erfolgen. Auch diese Darstellung bezieht sich im Allgemeinen auf die in Berendts *Jazzbuch* dargelegte Geschichte des Jazz (Berendt 1991, 32ff). In dieser Sichtweise kann man die frühen Stilarten des New Orleans Jazz und Dixieland (um 1900) sowie die als Epoche umstrittene Spielart des Chicago Jazz (um 1920) als klassischen Jazz zusammenfassen, da sie auf jeweils zwei Taktschlägen (*beats*) basieren, was ihre Gemeinsamkeit als *two-beat jazz* markiert. Um 1930 kam eine neue Jazzform auf, die bis heute die populärste ist: der Swing. Dieser grenzt sich zum einen vom klassischen Jazz durch größere Komplexität in Harmonik, Melodik und Arrangement ab, zum anderen dadurch, dass er auf vier *beats* basiert und somit *four-beat jazz* ist. Nach heutigem Kenntnisstand entstand der Swing etwa zeitgleich in Harlem und in Kansas City (ca. 1928/29). Er war die erste Spielart, die dem Jazz zu größeren kommerziellen Erfolgen verhalf, besonders durch die Big Bands von Benny Goodman, Count Basie und Duke Ellington. Solche Bands dehnten das alte, vom Worksong übernommene *call and response*-Schema auch auf große Gruppen aus, wodurch sich im Swing das Wechselspiel von Individuum und Kontinuum besonders stark ausprägte. Es war ebenfalls in Kansas City (und wiederum in Harlem), dass zu Beginn der 40er Jahre mit dem Bebop der sogenannte moderne Jazz begann.

Kansas City war seit 1900 immer wieder Zentrum neuer Jazzentwicklungen, was vor allem in der günstigen geographischen Lage begründet scheint: Die Stadt liegt am Knotenpunkt der Achse New Orleans – Chicago – New York, welches die drei Städte sind, die die Entwicklung des Jazz mit am nachhaltigsten beeinflussten. Ebenso ist Kansas City eine Art Bindeglied zwischen den Ost- und den Weststaaten. Durch diese Lage wurde Kansas City zu allen Zeiten von Musikern frequentiert, die wegen der lukrativen Szene zuweilen länger Station machten. Des weiteren war Kansas City immer eine politisch sehr offene Stadt mit einer ausgeprägten Bordellszene, was bis in die 1950er hinein eine wichtige Bedingung für die Ansiedlungsmöglichkeiten von Jazzlokalen war.

Der lokale Hauptact in den 1920ern waren Bennie Motens *Blue Devils*, in den 1930ern war Kansas City vor allem der Standort für Count Basie und seine Big Band⁹, was wiederum viele Musiker anzog, die sich bei dem berühmten Bandleader etablieren wollten. Die große Konkurrenz bot im Gegenzug viele Möglichkeiten für lukrative Schaukämpfe, wie sie insbesondere, aber nicht ausschließlich, unter Saxophonisten ausgetragen wurden.

⁹ Wie weiter unten zu sehen ist, wurden für den Film KANSAS CITY sowohl Stücke von Bennie Moten als auch von William „Count“ Basie verwendet.

In dieser liberalen und musikalisch vielfältig beeinflussten Szene von Kansas City bildete sich Anfang der 1930er eine wesentliche Stilrichtung des Swing, der sogenannte *Kansas City Jazz*, heraus. Er wird gelegentlich auch als *riff jazz* bezeichnet, nach seiner *riff*-Technik, die auf dem tradierten *call and response*-Prinzip beruht. Das *riff*, aus Frage und Antwort oder *call* und *response* bestehend, übernimmt dabei die Stelle des Themas, wodurch das Wechselspiel von Individuum und Kontinuum nicht nur zwischen Thema und Improvisation, sondern bereits im Thema selbst angelegt ist. Zwischen *riff* und Improvisation besteht dagegen die Opposition von Spannung und Lösung der Musik: So wird eine Dramaturgie der Musik bereits durch die Disposition der Form etabliert.

Sozial gesehen war der *Kansas City Jazz* der Hauptanteil des schwarzen Beitrags zum Swing, während weiße Jazzmusiker vor allem die Chicago- und Dixielandstile weiterentwickelten und so zu einem organisierteren und in der Satztechnik europäischeren Stil fanden (v.a. Glenn Miller). Der *Kansas City Jazz* wurde insbesondere in der Count Basie-Schule vervollkommen, dessen Big Band in den 1930ern manche bedeutenden Musiker beheimatete, z.B. auch Coleman Hawkins und Lester Young. Jene sind besonders zu erwähnen, da sie zwei opponierende Schulen des Saxophonspiels etablierten und prägten, die Spielweisen *hot* bzw. *cool*, die man mit expressiv-voluminös und lyrisch-introvertiert umschreiben könnte. Beide spielten in Kansas City mit Count Basie, es ist jedoch nicht sicher, ob sie dies zur selben Zeit taten. Der Konflikt zwischen ihren Spielarten wird im Film *KANSAS CITY* in einem Schaukampf zu einem phonetisch mehrdeutigen *battle of the saxes* stilisiert, das gleichsam die musikalische Schlüsselszene des Films darstellt.

Jazz in KANSAS CITY

Mit der aus Abgrenzung gewonnenen Definition der Funktionalität von filmmusikalischen Aufnahmen, die sich in eine bestehende Musiktradition integrieren und der selektiven Definition von Jazz als eigenständiger Musiktradition sowie der Feststellung, dass Jazzmusik gerade in Filmen von Robert Altman eine interessante Funktion zu haben scheint, ist nun die Grundlage der Untersuchung gelegt. Es soll im Folgenden darum gehen, diejenigen Stellen in *KANSAS CITY*, in denen Jazzmusik vorkommt, zu analysieren. Vorweg soll hierfür ein Kriterium eingeführt werden, das ursprünglich in der Erzähltheorie von Gérard Génette (1994) beinhaltet ist; es dient dazu, die Filmmusik in Bezug zur Handlung oder Erzählung (*discours*) zu setzen: Musik, die handlungsintern vorkommt, soll in Anlehnung an Génette als *intradiegetisch* bezeichnet werden, während Musik, die film-, aber nicht handlungsintern vorkommt, als *extradiegetisch* markiert werden soll.

In *KANSAS CITY* kommen insgesamt folgende 14 Musikstücke vor:¹⁰

¹⁰ Die *time code*-Angaben der folgenden Analyse beziehen sich auf die deutsche VHS-Version von 1997.

Titel	Komponist
1. Hosts of Freedom	Karl L. King
2. Indiana	Ballard MacDonald, James F. Hanley
3. Blues in the dark	William „Count“ Basie, James Rushing
4. Pagin' the devil	Walter Page, Milton Gabler
5. Froggy bottom	John Williams
6. Lullaby of the leaves	Joe Young, Bernice Petkere
7. Queer notions	Coleman Hawkins
8. Tickle toe	Lester Young
9. Moten Swing	Bennie Moten, Buster Moten
10. I surrender dear	Harry Barris, Gordon Clifford
11. I left my baby	William „Count“ Basie, Andy Gibson, James Rushing
12. Yeah Man	J. Russel Robinson, Noble Sissle
13. Lafayette	William „Count“ Basie, Ed Durham
14. Solitude	Eddie deLange, Duke Ellington, Irving Mills

Da in der Jazzmusik oftmals sehr unterschiedliche Einspielungen eines einzigen Stückes vorliegen, soll dies in der folgenden Untersuchung jedoch keine wesentliche Rolle spielen. Welches Stück jeweils thematisiert ist, wird im Folgenden – sofern bekannt – in eckigen Klammern hinzugefügt werden. Die Nummerierung folgt der angegebenen Liste.

KANSAS CITY beginnt ohne Musik (0:11:00). Während die *opening credits* beginnen, sind nur die Umgebungsgeräusche zu hören wie auch im gesamten Handlungsprolog, der in den ersten fünf Minuten dazu dient, die Hauptcharaktere vorzustellen und (insbesondere Blondie und Carolyn) zusammenzuführen. Die erste Musik im Film ist ebenfalls ein Hintergrundgeräusch: Die Marschmusik [1], die für die bevorstehende Wahl in Kansas City im Bahnhof den offiziellen Rahmen bildet, begleitet, rein intradiegetisch fungierend, die letzten Angaben der *credits*. Dem Spiel der Blaskapelle folgt ein Jubelgeschrei, in das unvermittelt (bei 0:17:40) ein joviales Stück [2] einbricht, in welchem Klarinette und Saxophon in der Hauptstimme über ein einfaches Akkordschema kurze Improvisationen austauschen. Der Schnitt folgt der musikalischen Vorausdeutung und erstmals ist der *hey hey Club* zu sehen, eine Jazzkneipe in Kansas City, die im gesamten Film niemals ohne Musikuntermalung gezeigt wird. Die Solisten wechseln schnell, das Stück basiert dennoch auf einem Wechsel von Riff- und Improvisationspassagen (vgl. das oben erklärte *call and response*-Prinzip). Die Musik tritt zu Seldom Seens abwertenden Worten über einen Zeitungsartikel erstmals in den Hintergrund, wie es in KANSAS CITY sehr häufig gehandhabt wird. Mitten im Saxophonsolo wird die Musik durch den Wechsel in einen Nebenraum (nach wie vor ist sie folglich intradiegetisch) leiser, tritt hinter Seldoms Stimme zurück. Bereits in diesem ersten Beispiel zeigt sich dennoch, dass dies eine Art Musik ist, die niemals völlig in den Hintergrund tritt, denn gerade die Spontaneität ihrer Improvisationen zwingt den Hörer dazu, beiden Ebenen, Sprache und Musik, gleichzeitig zuzuhören. Sie begleitet im weiteren Verlauf Straßengespräche, wird dadurch extradiegetisch, da die fokussierte Szene den *hey hey Club*, aus dem sie kommt, verlässt, läuft weiter während des Wahlkampfjubels und einer Rede im Bahnhof. Als auch die Rede

in den Hintergrund des Gespräches von Charlie Parker und Pearl tritt (und somit die Musik in eine Art zweifachen Hintergrund), ist die Musik in ihrer distinktiven Melodieführung nach wie vor klar vernehmbar. Das folgende Klaviersolo ist akkordgebundener, passt sich somit besser als die spontaneren Bläserimprovisationen an die Hintergrundposition an. Die gesamte Sequenz bietet einen Querschnitt durch verschiedene Orte in der Innenstadt von Kansas City, in der auch der *hey hey Club* liegt. Dieser bleibt musikalischer Ausgangspunkt, auch wenn er auf der Bildebene verlassen wird. Die Musik bietet der Sequenz über die Schnitte bzw. Ortswechsel hinweg eine Homogenität, die durch ständig wechselnde Hintergrundgeräusche kontrapunktiert wird. Der Abschlusschlag des Stückes (0:21:00) fällt mit einem Schnitt zusammen, der den Fokus aus der Innenstadt von Kansas City heraus verlegt: Die folgende Szene spielt in dem etwas außerhalb gelegenen Haus der Stiltons, in dem grundsätzlich – musikalisch gesehen – Stille vorherrscht.

Eine Soloeinleitung des Tenorsaxophons (0:21:45) eröffnet das nächste Stück, während die Hände von Seldom Seen zu sehen sind, mit denen er gerade sein Geld zählt. Das Stück ist zunächst solistisch geprägt, bis – auch im Bild – einige Trompeter in den Club kommen und mitten im Stück hinzu stoßen. Es ist ein typischer *four beat jazz* mit leichten Anklängen des älteren New Orleans-Stils [3]. Während der folgenden Gespräche läuft die Musik, an die filmische Realität angepasst, gedämpft weiter, da sich die Sprecher in einem Nebenzimmer befinden. Erst, als am Bahnhof wiederum Charlie Parkers Handlungsstrang aufgegriffen wird, ist die Musik extradiegetisch. Bei 0:23:53 endet die Musik wie beim ersten Stück zusammen mit dem Schnitt und wiederum folgt ein Gespräch zwischen Blondie und Carolyn in dem Haus außerhalb der Innenstadt. Es wird mittlerweile nachträglich klar, warum der Anfang des Films still begann: Die Innenstadt von Kansas City wird zu Beginn (und tendenziell bis zum Ende des Films) als musikalischer Diegeseraum etabliert. Innerhalb dieses Raumes wird die Musik auch extradiegetisch, d.h. außerhalb des *hey hey Club* erklingend, verwendet, außerhalb dieses Raumes nicht. Das musikalische Thema, das der Stadt Kansas City zugeordnet wird, hat seinen Ursprungsort gleichzeitig innerhalb dieser Stadt: im *hey hey Club*.

Das abgebrochene Stück [3] setzt wieder ein, als die Handlung in der Innenstadt fortgesetzt wird und der Taxifahrer Blue Green den Spieler „Sheepshank“ Red zum *hey hey Club* fährt. Während des Taxiüberfalls läuft die Musik ebenfalls weiter. Bei 0:25:48 setzt ein neues Stück nach einem Schnitt innerhalb des Jazzclubs ein: Ein Saxophonist beginnt mit dem *call*-Teil eines Riffs, der aus einem Rufsignal (*bird call*), einer Umspielung, einer Skala und dem schließlichen Verharren auf einer Phrasierung als Signal für den Einsatz der Band (Kommunikationssignal) besteht. Die ganze Band setzt mit dem *response*-Teil ein, der das Thema überhaupt erst konstituiert [9]. Charlie Parker stellt während des Stückes erstmals einen der Tenorsaxophonisten als Lester Young vor („Das ist Lester Young. Der da vorne“). Die Kamera folgt seinen Worten und fokussiert den entsprechenden Musiker. Während der Ankunft eines Taxis vor dem Club kann man die Musik noch als intradiegetisch interpretieren: Sie erklingt etwas gedämpfter und leiser. Im

Folgenden wird gezeigt, wie sich Johnny (Blondies Mann) schwarze Farbe aus dem Gesicht wäscht: Ab hier ist die Musik eindeutig extradiegetisch. Analysiert man an dieser Stelle genauer die Korrespondenz der Struktur des Jazzstücks mit dem Bild, bemerkt man, dass sie willkürlich ist: Während des Zooms auf Blondies Foto ist ein Saxophonsolo zu hören, das Riff ertönt wieder, als bei „Sheepshane“ die Farbe auf dem Mantel entdeckt wird. Am Schluss des Riffs und somit des Stücks steht die Ergreifung Johnnys in seinem Haus (0:29:35). Die Musik untermalt also die nachträglich aufgedeckte Vorgeschichte des Überfalls bis zur Ergreifung des Täters. Die Parallelmontage von Johnnys Nachbereitung und Seldoms „Ermittlung“ wird von der Musik nicht explizit berücksichtigt: Ein Wechsel von Riff und Improvisation zwischen den Montageebenen würde beispielsweise eine auffällige Strukturanalogie darstellen. Diese ist im untersuchten Zusammenhang – und das ist exemplarisch für den gesamten Film – nicht zu entdecken. Im folgenden Handlungszusammenhang wird Johnny mitgenommen und Blondie entdeckt sein Verschwinden, wodurch aufgeklärt wird, dass die gesamte bisherige Handlung in der Innenstadt von Kansas City gemessen an der Handlung außerhalb, in dem Haus der Stiltons, eine Analepse war.

Das nächste Stück [4] beginnt bei 0:30:35. Zunächst ertönt eine basslinienartige Einleitung des Klaviers, während Blondie im Haus auf Carolyn wartet. Es folgen Trillerfiguren in den Bläsern und der Szenenwechsel in den *hey hey Club*. Wiederum fungiert die Jazzmusik vorausdeutend; die Jazzkneipe ist ständiger Dreh- und Angelpunkt des Bild- und des Musik-*discours*’, die in engem Zusammenhang miteinander stehen. Das Stück selbst ist langsam, beinhaltet aber Ausbrüche, die sich in schnellen Klavierglissandi und akzentuierten Saxophonschreien artikulieren. Dieses Stück bleibt rein intradiegetisch im eigentlichen Sinne: Es ist ortsgebunden an den Jazzclub. Ab 0:31:28 endet das Stück und Blondie und Carolyn machen sich auf den Weg in die Stadt. Die gegenwärtige Handlung wird nun in die bisher analeptisch belegte Innenstadt von Kansas City überführt, wie man an den Tageszeiten erkennen kann. Die Musik unterstützt diese Tendenz durch Etablierung eines – bereits vorgestellten – Diegeseraumes. Das Stück [5], das bei 0:32:32 beginnt, wird rein intradiegetisch verwendet. Es beginnt mit einer unisono gespielten Klaviereinleitung und wieder wird die Jazzkneipe gezeigt. Blondie ist jetzt ebenfalls im *hey hey Club* und redet mit Seldom. Die beiden bisher exponierten Handlungsräume werden an dieser Stelle verknüpft. Das Stück im Hintergrund der Diskussion ist entspannt und verspielt, passend zu Seldoms Haltung. Dies ist auffällig, da viele Großaufnahmen des Clubbesitzers gezeigt werden, während Blondies Stimme zu hören ist. Die Musik reagiert ferner nicht auf Blondies Wutausbruch und somit den Bruch der entspannten Verhandlungsstimmung. Der Lautstärkepegel der Geräusche (v.a. Blondies Geschrei) nimmt stark gegenüber der Musik zu, aber auch darauf reagiert die Musik nicht. Als jedoch Blondie unmittelbar an den Musikern vorbei nach draußen getragen wird, kommentieren die Saxophonisten den Vorgang mit einem Gelächter nachahmenden Geräusch. Dieser intradiegetische Kommentar ist das erste Beispiel für musikalische Lautmalerei, musikalische Kommentierung und als solche gleichsam eine erste Annäherung von Musik und Geräusch, wie sie an dieser Stelle nicht zum letzten Mal vorkommt. Blondies Hupe unterbricht schließlich

das Stück bei 0:33:42 und es wird im Nachhinein der rein intradiegetische Charakter der Musik in diesem Beispiel vollständig deutlich.

Bei 0:33:58 setzt wieder im Hintergrund leise Musik ein [10], ruhiger und stiller als zuvor, somit untermalend und atmosphärisch fungierend. Das Bild fokussiert den Bahnhof und die Geräuschkulisse passt dazu (Glocken, Menschengerausche). Der Rhythmus des Stücks ist typisch für Swing-Musik, der harmonische Verlauf ist größtenteils frei von Dissonanzen. Das Stück endet bei 0:35:15.

Der *hey hey Club* wird bei 0:38:50 erneut gezeigt und zeitgleich wird das Stück [10] mit dem Solopart eines Saxophonisten fortgesetzt. Dieser Musiker wird von Charlie Parker erneut als Lester Young vorgestellt, kurz darauf stellt Charles auch Seldom Seen vor. Die Musik untermalt ebenfalls die Folgeszene im Telegraphenamt, währenddessen ist weiterhin die Solopassage zu hören. Die Begleitung ist klaviergestützt und folgt einem typischen Bluesschema mit langsamen Akkordwechseln. Bei 0:39:47 wird klar, dass die Musik jedoch wieder nur strukturell zwischen den Szenen vermittelt: Als Blondie sich an den Telegraphen setzt, sind nur noch ihre Tippgeräusche zu hören.

Das nächste Stück [13] setzt mit einem scharfen Oberton des Saxophonisten ein, der sogleich zu sehen ist (0:43:04). Das Solo ist ekstatisch und der Solist fordert gestisch eine Reaktion vom Publikum ein. Die Interaktion von Akteur und Publikum (und somit Individuum und Kontinuum) wird in diesem Fall auf der Bildebene bekräftigt. Das Gespräch von Seldom und Johnny (ebenfalls eine Diskussion der Seldomschen Verbrechergruppe (Kontinuum) mit dem Gefangenen (Individuum)) ist zu hören; daraufhin wird das Stück bei 0:44:07 für eine halbe Minute unterbrochen, als eine Szene im *Western Union* eingeschoben wird. Sobald wieder der Club zu sehen ist, ist dasselbe Stück wieder zu hören: Die Musik ist wieder rein intradiegetisch. Seldoms Monolog setzt sich fort und das durch Bluesschema und langsame Akkordwechsel geprägte Stück tritt dazu in den Hintergrund. Das ekstatische Solo setzt wieder ein, jedoch ist es in den Hintergrund gerückt. Bei 0:46:11 setzt die Musik mit dem Schnitt aus: Eine Szene im Kino ist zu sehen. Eine halbe Minute darauf (0:46:44) wird Henry Stilton gezeigt, wie er Blondies Telegramm abholt. Regengeräusche und Zuggeräusche sind zu hören. Es folgen eine weitere Kinoszene und Blondies Telefonat mit Henry.

Erst bei 0:50:46 setzt das nächste Musikstück ein, das wieder vom Klavier eingeleitet wird. Noch bevor der *hey hey Club* zu sehen ist, beginnt der Gesang des Barmanns [11]. Dieser Bluessong ist das einzige gesungene Stück im Film. Die begleitende Musik wird intra- wie extradiegetisch verwendet, denn sie ist während Blondies und Carolyns Autofahrt weiterhin zu hören. Während Seldoms Monologfortsetzung und weiterer Szenen im Auto sind die Saxophonsoli des Stücks zu hören. Bei 0:54:03 sind wieder Regen- und Zuggeräusche zu hören; Henry Stilton telefoniert mit dem Gouverneur. Die Musik läuft während der nächsten Autoszene weiter und eine tutti-Sequenz der Bigband folgt: Das Stück steigert sich kontinuierlich,

v.a. in seinem Arrangement. Das Saxophonsolo im Hintergrund steigert sich parallel zu Blondies wachsender Rage über Carolyns abwertenden Kommentar bezüglich Jeanne Harlowes zu ekstatischen, „schreienden“ Tönen. Bei 0:57:04 steigert der Coleman Hawkins verkörpernde Musiker das Stück in einer Soloskala zum tutti-Höhepunkt, bevor es um 0:57:19 endet. Es folgen Geräusche (Zurufe, Applaus), die die Atmosphäre im Club zwischen den Stücken konstituieren.

Das nächste Stück beginnt erst bei 1:02:26. Es beginnt mit einem *boogie woogie*-artigen Intro auf dem Klavier, als Blondies Auto anhält; eine Überblendung in eine Szene im *hey hey Club* folgt. Der Sound rückt in den Vordergrund und eine Frau, die vermutlich Mary Lou Williams darstellen soll, ist am Klavier zu sehen. Der Monolog von Seldom wird fortgesetzt, zudem werden spielende Kunden gezeigt. Mit dem Einsetzen des Saxophonsolos rückt die Musik (rhythmisch koordiniert mit Seldoms Koksschnupfen) in den Hintergrund, auf der Bildebene wird das Gespräch von Blondie und Carolyn am Bahnhof fortgesetzt. Die Musik funktioniert hier intra- und extradiegetisch.

Bei 1:05:50 findet sich der zweite Fall von musikalischer Lautmalerei [12]: Eine Zugsirene ertönt und der schlafende Henry Stilton ist zu sehen. Zum Rattern des Zuges setzt die Musik im dazu passenden Tempo ein und es ertönt ein Stück, das in seinem Rhythmus auch weiterhin die Zugeräusche imitiert. Dieser Zugerhythmus ist im frühen Jazz eine beliebte Fundierung.¹¹ Die Überleitung vom Zug in den Jazzclub erfolgt also auf der Bild- und Tonebene parallel. Es sind tanzende Menschen zu sehen, während Coleman Hawkins ein Solo in dem für ihn typischen Stil (*hot*, souverän-konservativ, phrasierungsreich, melodiös; s.o.) anstimmt. Lester Young antwortet ab 1:07:07 in der für ihn charakteristischen ekstatischen Spielart (*cool*, ekstatisch-innovativ, große Intervallsprünge, unmelodiöse Laute). Aus diesem solistischen Kontrapunkt entwickelt sich nach und nach das so genannte *battle of the saxes*, das wegen seiner musikalischen Qualität und dramaturgischen Intensität als Höhepunkt der Filmmusik von KANSAS CITY angesehen werden kann. Die Soli funktionieren wie Teile einer Konversation, indem zunächst beide Musiker in ihren individuellen Stilen verharren und daraufhin gegenseitig Melodielinien exponieren und aufgreifen: Die abwärts laufenden Skalen von Coleman werden z.B. von Lester aufwärts laufend imitiert, später werden die Melodien wechselweise unvermittelt fortgesetzt. Vor dem tutti-Abschnitt (1:10:05) der gesamten Band nähern sie sich noch stärker aneinander an, bevor sie ihre Soli vor dem Hintergrund des vollen Bandsounds fortsetzen. Das impulsive und sich dramatisch steigernde Wechselspiel endet bei 1:11:05. Es folgt eine kontrapunktierende Szene, die musiklos ist: Blue wird in einen Hinterhof gebracht und dort erstochen; währenddessen erzählt Seldom bester Laune rassistische Witze. Dieser erste Mord der Handlung wird somit kontrastiv und gleichsam parallel zum Höhepunkt der Musik montiert; im Folgenden reagiert wiederum die Musik auf die Handlung.

¹¹ Dies zeigt sich besonders deutlich bei *Daybreak Express* von Duke Ellington.

Bei 1:12:48 fordert Seldom Seen seine Häscher auf: „Kommt, Jungs, lasst uns der Musik zuhören!“, wodurch explizit die Absenz der Musik während des Mordes thematisiert wird. „Mach's gut, Blue“, fügt er hinzu und die Folgeszene zeigt wieder den *hey hey Club*. Die Band spielt eine dissonante, in diesem Zusammenhang fast wie ein „Requiem“¹² wirkende Musik [14]. Das Klavier spielt v.a. verminderte Skalen, die Morgendämmerung wird gezeigt. Die Handlungen von Blondie und Carolyn sowie Charlie und Pearl werden wieder aufgegriffen, wodurch gleichzeitig ein Neubeginn nach dem Höhepunkt etabliert wird: Die Musik bewirkt eine art doppeltes *mooding*. Sie kommentiert den Tod des Taxifahrers mit den bisher dissonantesten Tönen des gesamten Films und bedient gleichzeitig ein typisches Jazzregister, indem sie die Morgendämmerung untermalt. Dieses modal variierende Schema ist vor allem aus dem *Mod Jazz* der späten 50er Jahre bekannt, aber auch schon in früheren Jazzaufnahmen üblich.¹³ Das Stück begleitet im Folgenden einen zweiten Überblick über die verschiedenen Locations in der Innenstadt von Kansas City: Ein Wahlinterview ist zu sehen, der Bahnhof wird gezeigt, Henry Stilton wird gezeigt und die oben erwähnten Handlungen werden wieder aufgegriffen. Die Musik endet wiederum, als Blondies Auto einparkt (1:15:12). Eine zweite Bar, die Babes Mann gehört, wird neben dem *hey hey Club* etabliert. In dieser gibt es keine Band, es ertönt überhaupt keine Musik.¹⁴ Es halten sich in dieser Bar – im Gegensatz zum ausschließlich von Schwarzen besuchten *hey hey Club* – nur Weiße auf.

Die vitale Musik bei 1:17:30 [8] setzt wieder mit einem Klavierintro ein, als Blondie und Carolyn Johnnys Bar betreten. Es handelt sich um ein joviales Swingstück mit einfacher harmonischer Struktur, das vor allem auf Improvisationen über einen rhythmischen Einzelton beruht. Die Musik begleitet Blondies und Carolyns Eintritt in Johnnys Kneipe (Babes Mann), Johnnys „Engagement“ als Seldoms Taxifahrer (Blondies Mann) und der Ankunft von Charlie und Pearl bei dem Haus der Parkers. Sobald Pearl die Haustür schließt, endet die Musik (1:19:27).

Als Blondie bei 1:21:46 einen Schuss abfeuert, wird eine Großaufnahme der berstenden Flasche gezeigt und zum dritten Mal fungiert die Musik lautmalerisch: Tremolierende Klavierakkorde verstärken das geräuschvolle Zerspringen des Glases. Zum einen bewirkt die Musik somit extradiegetisch die Etablierung eines Spannungsmomentes und eine Überbetonung des Effektes, die an ähnliche Vorgehensweisen im Stummfilm erinnert, zum anderen stellt sie eine Einleitung für das folgende Musikstück dar, was mit dem erneuten Szenenwechsel in den *hey hey Club* klar wird. Bei dem Stück handelt es sich um einen Boogie Woogie auf Klavier, welcher wiederum von der (für ihren *boogie woogie*-Stil berühmten) Pianistin Mary Lou Williams angeführt wird. Dieser untermalt das Geschehen rund um die Wahl. Das Stück steigert sich parallel zur Spannungssteigerung der Wahlereignisse durch fortlaufende Erweiterung des Instrumentariums

¹² Der Ausdruck bezieht sich an dieser Stelle lediglich auf die nachrufartige Wirkung bzw. Intention, nicht auf die musikalische Gattung.

¹³ Zum *Mod Jazz* der späten 50er Jahre vgl. v.a. Miles Davis' *Kind of Blue* (1959). Frühere Beispiele für eine ansatzweise „modale“ Spielart finden sich bereits bei Louis Armstrong (Solo zu *St. James' Infirmary* u.a.).

¹⁴ Ferner spricht Pearl bei 1:33:50 von dem *hey hey Club* als dem „Club, wo die Musik ist“.

(Bläser, Schlagzeug). Beim Fall des nächsten Schusses in der Innenstadt wird das Stück abrupt abgeschnitten. Bei 1:27:09 setzt ein dünnes Bläserarrangement über einem mit Dissonanzen durchsetzten Akkord ein [7]. Es begleitet Seldoms nächsten Monolog vor Johnny, während dem das Stück fortwährend beschleunigt. Als Blondies Auto vor Eddys Haus ankommt, werden die musikalischen Spannungen durch ein harmonisches Solo gelöst, da weder die Rhythmik des Riffs noch die Dissonanzen des Bläsersatzes vom begleitenden Kontrabass mitgetragen werden. Während des nächsten Telefongesprächs setzt die Musik aus und beginnt bei 1:29:02 erneut zu einer Szene im Haus der Parkers. Ein chromatisch-diatonischer Akkordwechsel fungiert als Fundament chromatisch-diatonisch zerlegter Akkordverschiebungen, die die Melodiestimme bestimmen. Zu Beginn hat das Stück introduktorisches Charakter, besonders während Seldoms Monolog. Die Musik entfaltet und formuliert ihre Spannungen erst nach und nach. Seldom fordert Johnny auf, sich die Musik anzuhören und stellt den Pianisten vor: „Das ist Bill Basie. Ihm verdankst du zum Teil, dass du noch nicht tot bist“. Nach dieser erneuten expliziten Thematisierung der Musik und ihrer vermittelnden Rolle rückt das Stück in den Vordergrund und der Darsteller von Bill „Count“ Basie ist zu sehen, wie er über die bereits bekannten Akkorde improvisiert. Ein Fade-out bewirkt die Überleitung zu einem Gespräch von Blondie und Carolyn. Danach setzt die Musik wieder ein (1:32:03) und Seldoms Monolog erfährt eine Fortsetzung. Das Solo wird immer ekstatischer und fragmentarischer, bis ein harmonisch glattes, konventionelles Saxophonsolo seinen Platz einnimmt. Als das Riff wieder ertönt, fordert Seldom erneut auf: „Hör dir die Musik an“. Die Band findet kurz darauf zu einer Schlusskadenz.

Einige Minuten später setzt bei 1:36:55 eine langsame Musik orchestral ein. Es handelt sich um ein Stück mit seltenen Akkordwechseln, das bald wieder aufhört. Im Frauenhaus ist zunächst Akkordeonmusik zu hören (1:37:22), die aus für amerikanische Folklore des 19. Jahrhunderts typischen Akkordwechseln besteht. Unvermittelt ist jedoch wieder die Musik von 1:36:55 zu hören, die jetzt mit einem spitzen Klarinettensolo einsetzt. Die Musik ist ruhig und frei von Ausbrüchen, funktioniert gut als begleitende Musik. Während des Stücks ist Seldom Seen beim Essen zu sehen, es folgt ein Gespräch von Seldom mit Sheepshan. Beim Telefongespräch hört die Musik wieder auf, nur Babygeschrei ist im Hintergrund zu vernehmen. In der folgenden Szene in einem Vorraum des Frauenhauses hört man leise ein Saxophon im Radio. Auch an diesem, ausschließlich für Schwarze reservierten Ort, existiert intradiegetisch Musik. Bei 1:42:03 erklingt wieder leise ein Saxophonlauf, der diesmal jedoch erneut das Stück von 1:36:55 einleitet. Das Gespräch von Seldom und Sheepshan wird über einem Trompetensolo fortgesetzt.

Blondies Auto kommt wiederum ohne musikalische Untermalung an (1:42:55), dann folgt jedoch unmittelbar ein langsameres Stück [6], das auf einem simplen Bluesschema beruht. Es ist dünn instrumentiert und hat einen klagenden Gestus; das Thema hat einen improvisatorischen Charakter. Der Bläsersatz ist ansatzweise dissonant und somit spannungsreich. Das Stück findet bei 1:45:36 unvermittelt zum Schluss, als Blondie ihren Revolver achtlos auf den Beistelltisch in ihrem Haus legt und aus dem

Zimmer geht. Dieses Stück ist erstmals rein extradiegetisch im Verhältnis zur Bildebene, da der *hey hey Club* während des gesamten Verlaufs nicht zu sehen ist. Dies bleibt eine Ausnahme im Film. Bei 1:45:37 folgt im direkten Anschluss das nächste Stück, das intradiegetisch, also im *hey hey Club*, beginnt. Klaviertremoli leiten mit einer dramatischen Kadenz und einer fallenden Skala über spannungsgeladene Septimenakkorde das Stück ein. Diese Introduction hat durch ihre vorweggenommene Kadenz einen ausgeprägten Finalcharakter: Die Musik kündigt somit das Finale des Films an, das tatsächlich folgt. Das Stück selbst ist im Gegensatz zu seiner Einleitung ein ruhiges Bluesstück, das begleitenden Charakter hat. Die Introduction hat folglich mehr mit der Filmhandlung zu tun als mit dem ihr folgenden Musikstück. Das Stück [5] untermalt Johnnys Monolog vor Seldom und dessen Antwort auf Johnnys Idee, sich ihm als weißer Sklave anzubieten. Als der Name Russ Whitehorn fällt, zeigt Johnnys Blick, dass das Gespräch nicht so verlaufen ist, wie er es vermutet hat; die Musik nimmt keine Notiz davon. Ohne Überleitung beginnt ein weiteres Stück in ähnlicher Spielart, das Blondies Akt des Haarefärbens begleitet. Dieses Stück ist konventionell harmonisiert, es endet bei 1:50:54 mit einer Schlusswendung des Kontrabasses. Blondies Hand wird in Großaufnahme gezeigt und bei 1:50:56 setzt bereits das nächste Stück ein. Eine längere Saxophoneinleitung wird von Gitarre und Klavier aufgefüllt. Diese Musik ist langsam und zurückhaltend und bezieht sich auf die Lullaby-Tradition im Jazz.¹⁵ Der Bläsersatz ist v.a. in Terzen gesetzt, was die simpelste Form eines Arrangements darstellt. Die dadurch erzeugte Stimmung entspricht Blondies Erwartung, als Johnny nach Hause zurückkehrt. Die Musik suggeriert eine große Vereinigungsszene zum Abschluss, die zunächst auch scheinbar eingelöst wird. Es folgt eine Phase der Stille, als Johnny zugibt, dass er verletzt ist und unter Blondies Händen stirbt. Blondies hysterischer Ausbruch und Carolyns „Hilfe“ (sie tötet Blondie mit ihrem eigenen Revolver) werden nicht musikalisch begleitet. Erst, als Carolyn aus dem Haus austritt, beginnt mit einem Basslauf die Reprise von *Solitude* [14], dem letzten Stück des Films (1:56:11). Es wird vor allem von zwei Kontrabässen getragen, die dem Stück eine epilog- oder fußnotenartige Wirkung verleihen: Die Harmonien werden durch dieses Duo-Arrangement zu Beginn verunklart, so dass das weitläufig bekannte Musikstück nur mit Mühe zu erkennen ist. Seldom ist zu sehen, wie er Geld zählt, wodurch die Musik wieder intradiegetisch an den *hey hey Club* gebunden wird. Nach Teilen des Abspanns sind gar noch die beiden Kontrabassisten zu sehen, ganz zum Schluss setzt noch der Klarinetist ein und die letzte Musik von KANSAS CITY wird zu ihrem Ende geführt.

Funktionen des Jazz in KANSAS CITY

Wie sich gezeigt hat, wird die Filmmusik in KANSAS CITY auf vielfältige Weise strukturell eingesetzt: Sie funktioniert als intra- und extradiegetische Musik und vermittelt so zwischen heterogenen Szenen. Diese

¹⁵ Lullabies gibt es v.a. im New Orleans Jazz. Sie sind rhythmisch und harmonisch sehr zurückgenommen und beziehen sich somit assoziativ auf die – namentlich identischen – Schlaflieder.

Vermittlung zwischen Bild und Ton bzw. Ton und Handlung wird durch die lautmalerischen Einlagen noch erweitert. Die strukturelle Funktion ist jedoch nur ein Merkmal der Musik in *KANSAS CITY*. Es scheint auf die Perspektive anzukommen, unter der man den Film selbst interpretiert, denn dadurch ändert sich auch die Funktion der Musik bezogen auf den Film. Sieht man *KANSAS CITY* beispielsweise als den Filmen *BIRD* oder *MO' BETTER BLUES* verwandt an und interpretiert ihn somit als „Musikgeschichtsstunde“, Stilporträt der Epoche Swing oder Heroisierung der herausragenden Musiker jener Zeit, ist die Filmmusik selbst schlichtweg Teil der Musikgeschichte des Jazz. Für diese Interpretation kann man Altmans Bemühungen heranziehen, möglichst authentisch die Musik der 1930er in Kansas City nachspielen zu lassen. Er ließ für *KANSAS CITY* keine Studiomusiker verpflichten, sondern renommierte Größen des zeitgenössischen Jazz. Somit gelingt ihm mit der Fokussierung auf den *hey hey Club* als musikalisches Zentrum des filminternen Kansas City eine Art Momentaufnahme in einem linearhistorischen Musikmodell. Die Musiker verkörpern real existierende Figuren wie Coleman Hawkins oder Lester Young, die für die Entwicklung des Epochenstils als maßgeblich gelten. Gerade das *battle of the saxes* nimmt eine Heroisierung vor, indem zwei der größten Musiker der 1930er „gegeneinander“ antreten, die vermutlich niemals gemeinsam einen solchen Schaukampf ausgetragen haben. Das stärkste Argument für diese Lesart ist jedoch das Vorkommen von Charlie Parker im Film, einer Figur, die musikhistorisch höchst bedeutsam ist, jedoch in *KANSAS CITY* keine (musikalische) Funktion erfüllt. Die Musik im Film lässt sich anhand all dieser Anhaltspunkte problemlos in die Geschichte des Jazz einordnen und bildet somit gleichsam einen Teil von ihr ab.

Eine zweite Lesart erlaubt es, *KANSAS CITY* als Gesellschaftsportrait des Amerika der 1930er Jahre zu interpretieren. Jazz wäre demnach ein wesentlicher Teil der schwarzen (Musik-)Kultur dieser Zeit, was sich im Film niederschlägt: Nur Schwarze spielen Jazz und nur Schwarze hören ihn. Der *hey hey Club* ist ein lebhaftes Refugium ihrer kulturellen Szene. Die Filmmusik ist somit als Gesellschaftsphänomen (und in diesem Zusammenhang damit als soziales Merkmal einer bestimmten ethnischen Bevölkerungsgruppe) gekennzeichnet.¹⁶

Robert Altmans Äußerungen in Interviews zu *KANSAS CITY* erlauben eine dritte Deutung des Films: als Versuch einer szenischen Autobiographie. Beispielsweise basieren Seldom Seen, Henry und Carolyn Stilton auf realen Vorbildern, die Altman aus der Kindheit erinnert. Der Regisseur hat das Kansas City seiner frühen Kindheit nachzustellen versucht, in dem seiner Erinnerung nach auch Jazz vorkam. *Solitude* ist nach seinen Angaben das erste Jazzstück, das er bewusst gehört hat. Demnach ist die Auswahl der Stücke nach eigenen Erinnerungen getroffen und diese sind somit Teil von Altmans Erinnerung (Henry/Altman 1996). Dennoch kann eine solche Deutung nicht zu mehr als einer Anmerkung reichen, denn sie trifft keine wesentliche intersubjektive Aussage über die Funktion der Musik im Film. Es gilt darum, nun auf den Punkt

¹⁶ Das Phänomen der Rassentrennung wird im Film auch ohne Musikbezug thematisiert: Im Bahnhof steht eine Bank, auf der nur Weiße sitzen dürfen, im Kino stehen die Schwarzen auf einer Empore. Weitere Momente sind Johnnys Feilbietung seiner selbst als weißer Sklave und Babes Diskussion mit Carolyn um den Gebrauch des Wortes „Nigger“.

zurückzukommen, der in der Analyse schon bei naiver Betrachtung augenfällig wurde: die strukturelle Funktion der Filmmusik in KANSAS CITY. Es kann dabei ein symbiotisches Verhältnis zwischen dem Film und der Musik festgestellt werden: Die Filmmusik fungiert als Gliederungsprinzip (in der Verknüpfung heterogener Szenen und der Etablierung handlungstechnischer Nullstellen), als szenisches Kolorit (was eng mit der ersten Deutung verwandt scheint: Jazz hilft bei der Etablierung der Zeit und des Ortes des Geschehens) und als Kommentarprinzip (hierzu gehören v.a. die Lautnachahmungen, aber auch das *mooding*, etwa nach Blue Greens gewaltsamem Tod). Gleichzeitig setzt der Film die Musik in Szene (was mit der zweiten Deutung kompatibel ist) und heroisiert die praktizierenden Musiker. Intradiegetisch wird immer wieder auf diese Inszenierung der Musik hingewiesen, etwa durch Charlie Parkers oder Seldom Seens Vorstellung der Musiker im *hey hey Club* oder durch Seldoms mehrmalige Aufforderung: „Hör dir die Musik an!“. Diese Aufforderung ist gleichsam an den Zuschauer gerichtet, um ihn auch zum Zuhörer zu machen: Der Film legt Wert auf eine bewusste Wahrnehmung seiner Musik. In diesem Zusammenhang wirkt es verwunderlich, dass Peter Watrous (Watrous 1996) in seinem Artikel eben die Ermangelung dieser Tatsache kritisiert. Er konstatiert einen unreflektierten Umgang mit der Musik, die lediglich filmdienlich behandelt werde und weder authentisch noch eigenständig sei. Tatsächlich kann man in KANSAS CITY Belege für diese These finden: Beispielsweise werden gerade die Soli, die das Kernstück jeder Jazzmusik sind und die Kreativität und Virtuosität der Musiker darzustellen vermögen, bei Szenenwechseln häufig unmotiviert in den Hintergrund geblendet oder gar vollständig unterbrochen. Stücke werden durch den Einschub musikloser Szenen an beliebigen Stellen zerteilt und selten wird in der Dramaturgie der Handlung Wert auf die Integrität und Struktur eines Stückes gelegt.

Gleichwohl geht KANSAS CITY durch die Vielschichtigkeit der Funktionen seiner Filmmusik auf eine bewusstere Weise mit dem Jazz um als übliche Hollywood-Filme. Watrous lässt diesen Unterschied nicht gelten und ignoriert in seinem Artikel die genannten Vorgehensweisen vollständig. Eine letzte Interpretationsmöglichkeit soll in diesem Zusammenhang noch angesprochen werden: die Deutung von KANSAS CITY als jazzanaloges Kunstwerk. Robert Altman sagte selbst in dem zuvor zitierten Interview, dass „der Film in gewisser Weise wie ein Jazz-Stück ist; seine Struktur ist im wesentlichen musikalisch“ (Henry/Altman 1996). Es gilt nun, anhand der zuvor dargelegten Jazzdefinition den Film noch einmal unter diesem Blickwinkel zu betrachten.

Das erste von Berendt genannte Merkmal ist der *swing*. Es bezieht sich auf die alternative Zeiteinteilung, die im Jazz konstitutiv ist. Für KANSAS CITY kann man möglicherweise vergleichend anführen, dass die stringente Erzählweise der Geschichte durch den regelmäßigen Wechsel zwischen der Sphäre des *hey hey Clubs* und dem Entführungsplot besteht. Die Erzählung folgt einem regulären, aber variablen Rhythmus. Spontaneität und Vitalität finden sich maßgeblich in der Musik selbst: Die Freiheiten in der musikalischen Gestaltung, die den Musikern gelassen wurde, sind vermutlich einmalig. Hinzu kommen die improvisierten Monologe von

Harry Belafonte, die nicht nur bezugslos sind, sondern auch wirken. Die Individualität mag der Film aus dem sich von anderen Jazzfilmen bzw. Filmen mit Jazz (s.o.) deutlich unterscheidenden Stellenwert der Musik beziehen, ebenso aus seiner starken Bezugnahme auf non-fiktionale bzw. autobiographische Ereignisse und Charaktere. Eine Dynamik zwischen Kontinuum und Individuum ist in *KANSAS CITY* ebenfalls festzustellen: Durch die große Zahl von Schauspielern wird ein Kontinuum der Stadt Kansas City aufgebaut, das sich besonders deutlich am Wahltag manifestiert, zudem ist die Gesellschaft im *hey hey Club* ein solches Kontinuum. Johnnys individuelle Aktion (der Raubüberfall) erzeugt eine Reaktion des Kontinuums. Ebenso erzeugt die individuelle Aktion Babes (die Entführung) eine Reaktion des Kontinuums Kansas City (bzw. des staatlichen Kontinuums, das Henry Stilton bemüht). Die Dynamik des Films wird durch eben solche Wechselwirkungen erzeugt. Nach diesen allgemeinen Merkmalen mag es sinnvoll sein, Robert Altmans Jazzdefinition mit heranzuziehen, denn das Problem einer eindeutigen Interpretation des Films sowie der Musik mag sich bereits gezeigt haben. Durch die Vielschichtigkeit der filmmusikalischen Funktionen werden verschiedene Ebenen der Interpretation eröffnet, was letztlich in einer Undeutlichkeit resultiert. Adrian Martin bemerkt in seinem Artikel (Martin 2002), dass die Filme Robert Altmans normalerweise wie Jazz seien: „Critics have sometimes compared Altman's looser films to jazz pieces – with their free-floating plot structures, improvisatory spirit, and playful suspension of intense moments of dramatic confrontation or comic punchlines“. Dieser Sichtweise folgend kann man die Musik in *KANSAS CITY* ebenfalls als Vorbild für den Film selbst ansehen: Indem er eine jazz-analoge Struktur etabliert, wird gleichzeitig die Musik stärker an ihren Rahmen angeglichen.

Folgerungen: Jazz als filmmusikalisches Problem?

„Es ist schwer, Jazz in einem Film einzusetzen. Er versteckt sich nicht, er ist zu präsent“ (Henry/Altman 1996). Dennoch hat Robert Altman es in *KANSAS CITY* versucht. Jazz scheint auf Dauer wegen seiner Individualität nicht als Stilnote, musikalische Färbung oder Kategorie funktionieren zu können, sondern nur als in ihrer Eigenständigkeit berücksichtigte Musik. Aus diesem Grund wird Jazz in *KANSAS CITY* offenbar anders behandelt als üblich: Jazz kommt intradiegetisch vor, bedient jedoch auch extradiegetische Funktionsweisen, besteht gleichsam als musikgeschichtliches (und somit pseudo-dokumentarisch dargestelltes) Phänomen, als gesellschaftliches Phänomen, als subjektive Note und womöglich gar als lose Formvorlage für den Film selbst. Dabei werden konventionelle Funktionen von Filmmusik ebenso berührt wie rein musikalisch motivierte Aspekte. Aus dem beschriebenen symbiotischen Verhältnis von Musik und Film erwächst ein reflektierter Umgang mit der Musik, der es ermöglicht, eine durch ihre Spontaneität und Individualität so präzise Musik wie Jazz einzubinden.

Die Filmmusik wird sowohl inszeniert als auch extrapoliert. Durch diesen Gegensatz gewinnt der Jazz in Robert Altman's *KANSAS CITY* seine Polyfunktionalität und seine Individualität.

Literatur

- Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns (1976) *Komposition für den Film*, (= Gesammelte Schriften, Bd. 15) Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berendt, Joachim-Ernst und Huesmann, Günther (1991) *Das Jazzbuch: von New Orleans bis in die achtziger Jahre*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Génette, Gérard (1994) *Die Erzählung*, München: Fink.
- Henry, Michael und Altman, Robert (1996) [Interview zu *KANSAS CITY*], In: *The New York Times* vom 16.8.1996; URL:
http://www.djfl.de/entertainment/stars/r/robert_altman_kansas.html (Stand: 2.8.2007).
- Martin, Adrian (2003) Screwy Squirrels: Robert Altman's *KANSAS CITY*, in: *Film Journal* .1(3): (keine Seitenzahlen), September/Oktober 2003; URL:
<http://www.thefilmjournal.com/issue3/kansascity.html> (Stand: 2.8.2007).
- Sandner, Wolfgang (Hg.) (2005) *Jazz* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 9), Laaber: Laaber.
- Thompson, Rick (2003) *KANSAS CITY*, in: *Senses of Cinema: An Online Film Journal devoted to the serious and eclectic discussion of cinema*. 28: (keine Seitenzahl). September/Oktober 2003; URL:
http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/03/28/kansas_city.html (Stand: 2.8.2007).
- Watrous, Peter: The movies miss another opportunity; Robert Altman's *KANSAS CITY* uses jazz the way Hollywood has always used the music: as a servant for the plot, in: *The New York Times* vom 11. August 1996; URL:
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C05EEDE173EF932A2575BC0A960958260&sec=&pagewanted=2> (Stand: 2.8.2007).

Empfohlene Zitierweise

Willem Strank: Jazz in Robert Altman's *Kansas City* (USA 1996). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 102-118, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p102-118>.

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.

„... drum sehnt sie sich nur nach der Liebe – pfui Teufel!“

Domestizierung durch Kunst in Carl Froelichs HEIMAT (1938)

Christoph Henzel (Würzburg)

Für Albrecht Riethmüller

Am 5.9.1940 erhielt Carl Froelich anlässlich seines 65. Geburtstags aus den Händen von Joseph Goebbels die *Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft*. Goebbels hatte diese Ehrung zwei Tage zuvor in einem Schreiben an den Staatsminister und Chef der Präsidialkanzlei des Führers und Reichskanzlers Otto Meißner wie folgt begründet:

Mit der technischen Beherrschung des Stoffes verbindet Froelich eine hervorragende künstlerische Begabung, die ihn befähigte, schon seit vielen Jahren sowohl als Regisseur wie als Produzent zahlreiche bedeutsame Filme herzustellen. Unter seinen bekanntesten Filmen sind vor allem zu nennen: *Reifende Jugend* (1933), *Traumulus* (1935), *Wenn wir alle Engel wären* (1936) und *Heimat* (1938). In Anerkennung des künstlerischen und staatspolitischen Wertes seiner Filme wurde Carl Froelich am 30. Jan. 1937 der Professoren-Titel verliehen. Aufgrund des großen Ansehens, das er im gesamten Bereich des Filmes genießt, wurde er am 29. Juni 1939 zum Präsidenten der RFK bestellt, die er seitdem ehrenamtlich leitet. (Barch, R 55/96, Bl. 373)

Für Froelich war dies der Höhepunkt der Karriere: Aus dem Kameramann bei Oskar Meißter (ab 1906) und dem selbständigen Produzenten und Regisseur (ab 1920) war ein hoch dekoriertes Funktionär geworden. Voraussetzung dafür war nicht nur der Eintritt in die NSDAP, sondern auch die enge Zusammenarbeit des *Tonfilm-Studio Carl Froelich&Co* mit der Ufa. Sie war in einem Vertrag vom 23.12.1936 (mit Wirkung zum 21.10.1937) fixiert worden:

Die Universum-Film Aktiengesellschaft, Berlin, und die Tonfilm-Studio haben sich zu dem nachfolgenden Abkommen aus dem Bestreben heraus zusammengeschlossen, der bewährten Arbeitsgemeinschaft der Herren Froelich und Pflughaupt im Rahmen der grossen technischen Mittel der Ufa zum Besten des deutschen Films besondere, weitreichende Entwicklungsmöglichkeiten zu geben. Herr Froelich hat sich aus diesem Grunde bereit erklärt,

seinen künstlerischen Einfluss nicht nur auf diejenigen Filme zu beschränken, in denen er persönlich Regie führt, sondern darüber hinaus auch solche Stoffe künstlerisch zu beraten, die seiner Eigenart liegen, und die in den Froelich-Studios hergestellt werden. Die Ufa ihrerseits wird Herrn Froelich bei seiner künstlerischen Arbeit und bei seiner künstlerischen Beratungstätigkeit nicht nur ihre gesamten technischen Mittel, sondern darüber hinaus die Ergebnisse ihrer filmtechnischen Forschungen und Erfahrungen, insbesondere auf dem Gebiete der Tonbildung und des Farbfilms, zur Verfügung stellen.

Die hierdurch zwischen der Ufa und den Herren Froelich und Pflughaupt begründete Arbeitsgemeinschaft soll den besonderen Charakter der Froelich-Filme erhalten und ihnen weiteste Förderung zuteil werden lassen. (Barch, R 109, I/2057)

Froelich verpflichtete sich u.a., ausschließlich für die Ufa tätig zu sein und hier jährlich 3-4 Filme zu produzieren, von denen zwei bis drei unter der eigenen Regie entstehen sollten. Pro Film erhielt er 60.000 RM (ab Oktober 1941 80.000 RM) Regiehonorar sowie 15% vom Reingewinn jedes Films, darüber hinaus aus dem Reingewinn aller in 1 Jahr produzierten Filme zusammen weitere 25%. Schließlich zahlte ihm die Ufa 175.000 RM jährliche Pacht für seine Berliner Ateliers.

Die bereitwillige Kooperation des Regisseurs ging keineswegs einher mit der Produktion expliziter Propagandafilme. Vielmehr stellte er sein Können in den Dienst einer Traumfabrik, die auf subtile Weise Illusionen nährte und sie in erwünschte Bahnen zu lenken versuchte. Musik nahm dabei eine wichtige Funktion ein. In besonderer Weise gilt dies für den Film HEIMAT (D 1938, Carl Froelich), weil hier Kunst- und Populärmusik in die Handlung einbezogen sind.

I.

Nach den Haupttiteln sehen wir Zarah Leander in Großaufnahme mit sehnsüchtigem, in die Ferne gerichtetem Blick. „Drei Sterne sah ich scheinen, drei Sterne schienen licht. Und waren doch die Sterne die Sterne der Heimat nicht“, singt sie. Weiter heißt es in der 3. Strophe: „Da steht in einem Garten ein grüner Lindenbaum. Ich küsse seine Rinde bei Nacht in einem Traum.“ Das Stichwort ‘Lindenbaum’ lässt eine nationale oder wenigstens regionale Heimatschwärmerei erwarten, vielleicht sogar aus dem Geist der ‘Blut und Boden’-Ideologie. Einige 1933/34 produzierte Filme wie etwa GOLD (D 1934, Karl Hartl) FLÜCHTLINGE (D 1933, Gustav Ucicky) DER VERLORENE SOHN (D/USA 1934, Luis Trenker) und AMERIKA – EIN MANN WILL NACH DEUTSCHLAND (D 1934, Paul Wegener) repräsentieren diese Richtung. Tatsächlich hält sich HEIMAT auf Abstand zur Heimat-Sentimentalität, zum Folkloristischen und Vaterländisch-Nostalgischen. Als Grund dafür lässt sich die literarische Vorlage des Films anführen, Hermann Sudermanns gleichnamiges, vieraktiges Trauerspiel von 1893. Heimat ist hier negativ besetzt: Sie wird mit den Sozialbeziehungen in einem Provinznest gleichgesetzt. Die hier geltenden Spielregeln sind patriarchalische

Unterdrückungsmechanismen. Dass die Rückkehr in die Heimat ein Unglück ist, möge eine kurze Zusammenfassung der Handlung des Trauerspiels verdeutlichen:

Eine Provinzialhauptstadt bereitet ein Musikfest vor. Als Sängerin wurde aus dem Ausland Maddalena dall'Orto engagiert. Sie entpuppt sich als Magda, Tochter des Oberstleutnants Schwartze. Er hatte vor 12 Jahren mit ihr gebrochen, nachdem sie die vom Vater gewünschte Ehe mit dem Ortspfarrer verweigert und nach Berlin gegangen war. Das Engagement bietet die Gelegenheit zur Versöhnung. Es kommt aber ans Tageslicht, dass Magda in Berlin eine Liaison mit dem mittlerweile etablierten Regierungsrat von Keller eingegangen war. Er ließ sie sitzen, sie bekam ein Kind. Schwartze verlangt von Magda, dass sie um der Familienehre willen den Kindsvater heiraten soll. Von Keller seinerseits fordert ihren Verzicht auf die Sängerinnenkarriere und die Trennung vom gemeinsamen Kind. Für die selbstbewusste Künstlerin und Mutter ist das inakzeptabel. Um ihre Zustimmung dennoch zu erzwingen, gibt ihr Vater dem Regierungsrat sein Ehrenwort. Schließlich bedroht er seine Tochter mit einer Pistole. Als er abdrücken will, erleidet er einen tödlichen Schlaganfall.

Der Film hält sich grundsätzlich an diese Vorgabe, weist aber doch einige aufschlussreiche Abweichungen auf (vgl. Riethmüller 2002, 80-85): Erstens handelt es sich, wenig verwunderlich bei einem Zarah Leander-Film, um einen Musikfilm. Bei Sudermann dagegen gibt die Sängerin keine Kostprobe ihrer Kunst. Zweitens weist der Film ein Happy End auf, was bei einem 1938 in Deutschland ins populäre Medium Film versetzten Drama kaum überrascht. Dem Begriff Heimat musste letztendlich doch noch Positives abzugewinnen sein. Alles andere als selbstverständlich ist hingegen – drittens – die Tatsache, dass Froelichs Film Ambivalenzen aufweist, die als Projektionsfläche für verborgene Sehnsüchte in einer sich zum Krieg rüstenden Diktatur interpretiert werden können. Es handelt sich keineswegs um einen Nazi-Propagandafilm, sondern vielmehr um ein komplexes Produkt, das sich auf die Erfahrungen und Bedürfnisse des Publikums bezieht und Raum für Illusionen schafft (vgl. Bechdorf 1992; Rentschler 1996, 1-24). Der Film operiert nicht alleine auf der ästhetischen Ebene, sondern lässt den Entstehungskontext erkennen. Doch drängen sich die Bezüge nicht auf. Vielleicht gab gerade dieser Umstand den Ausschlag dafür, dass Froelich für den Film 1938 bei den Filmfestspielen in Venedig den Pokal des italienischen Erziehungsministeriums und, wichtiger, den Nationalen Filmpreis, die höchste staatliche Auszeichnung Deutschlands, erhielt.

II.

Zwar sind nur ca. 40% des Films (37 von 93 Min.) mit Musik versehen, doch handelt es sich überwiegend um diegetische, d.h. innerhalb der Handlung produzierte Musik. So hören wir Bachs Präludium e-Moll BWV 533/1 in montierter Form (T. 11/3 bis 32, dann T. 1-25) erst vor und dann in der Kirche, Strauß'

Kaiserwalzer auf dem zum Musikfest gehörenden Ball, und natürlich Militärmusik zur Charakterisierung des wilhelminischen Gepräges der Stadt. Gewichtiger sind die Szenen, in denen die Sängerin in Aktion tritt: Bei einem Empfang singt sie ein Lied (siehe dazu unten), außerdem hören wir einen Teil aus der Arie *Ach, ich habe sie verloren* aus Glucks *Orpheus und Eurydike* sowie Ausschnitte aus Bachs *Matthäuspassion*, welche beide im Rahmen des Ilminger Musikfests aufgeführt werden. In diesen Darbietungen verschränkt sich die äußere Handlung mit Momenten, die das Innere der Protagonistin bloßlegen: Glucks Arie wird zum Ausdruck des drohenden Verlusts der Selbstbestimmung über das Leben, und tatsächlich ordnet sich Magda im Anschluss an die Operaufführung der Forderung des Vaters erst einmal unter. Bachs Arie *Buß und Reu* hingegen wird zum ästhetischen Vollzug der Buße. Die Kompositionen illustrieren also nicht lediglich die äußere Handlung; sie sind ein Medium authentischen Gefühlsausdrucks und somit von zentraler dramaturgischer Bedeutung.

Die musikalische Sphäre gewinnt zusätzlich dadurch Gewicht, dass sich der Pfarrer Franz Heffterdingk in den städtischen Domorganisten verwandelt. Er ist es, welcher in der Kirche das erwähnte Präludium spielt. Außerdem dirigiert er die *Matthäuspassion*. Als ernsthafter Künstler, dessen Domäne die Musik Bachs ist, als ein modern denkender, gleichwohl abgeklärter Ratgeber bietet er sich als zukünftiger Lebenspartner Magdas an. Doch wird dies im Film nur angedeutet.

III.

Das gute Ende wird zum einen durch die Selbsttötung von Kellers möglich. Als ein korrupter Bourgeois und Betrüger, der Bankeinlagen unterschlägt und sich schließlich der polizeilichen Verfolgung entzieht, verkörpert er den Verfall der Gesellschaft hinter der Fassade der Wohlanständigkeit. Zum andern erleidet der Vater lediglich einen Schwächeanfall und findet den Weg zur Aufführung der *Matthäuspassion*. Dort erkennt und akzeptiert er das ebenfalls anwesende (illegitime) Enkelkind. So kommt es zur Versöhnung und Wiederherstellung der Familie; Magda ist in der Heimat angekommen. Nicht zufällig geschieht dies nach der Bußarie, genauer: während des Chorals *Wenn ich einmal soll scheiden*, der die Nahtstelle zwischen dem Tod Jesu und der sich ankündigenden Auferstehung markiert. Der Film geht mit dem sehr langsam gesungenen Choral zu Ende. Zarah Leander alias Magda singt die Melodie in ihrer typischen tiefen Altlage mit, und zwar von den Worten an: „Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein, so rei mich aus den Ängsten kraft deiner Angst und Pein“. Die oben auf der Empore gesungene Bitte um Befreiung ist unten, ohne dass sie es weiß, in Erfüllung gegangen: Sie selber ist (nach der Arie) befreit von ihrer Schuld. Indessen tritt sie dem Zuschauer im Kino als strenge, ernste Erscheinung gegenüber. Die Beleuchtung versieht sie gleichsam mit einem Heiligenschein (vgl. Strzelcyk 2000, 123; Ascheid 2003, 191f.). Somit wird die *Matthäuspassion*

zum Vehikel für die Auflösung der Gegensätze. Wesentlich dafür ist die kunstreligiöse Wirkung der Musik Bachs, welche am andächtig lauschenden Publikum, Magdas Vater eingeschlossen, sichtbar wird.

Das Happy End erstreckt sich nicht nur auf die Familie, sondern auch auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Am Anfang des Films nämlich zeichnet sich in der Person ihres Korrepetitors Rohrmoser (Leo Slezak) ein alternativer Ausgang der Geschichte ab: die Trennung beider Sphären. Während Magda, noch inkognito, ihre Hotelsuite bezieht und sogleich ein Billett an ihre jüngere Schwester schreibt, fantasiert Rohrmoser auf dem Flügel. Künstler sind in seinen Augen Zigeuner, Heimatlose, die nur für und mit der Kunst leben. Magda widerspricht dem, während sie schreibt, mit ihrem Bekenntnis zur Provinzstadt als ihrer Heimat, d.h. also zur sozialen Verankerung ihrer Kunst – der Abstand zu Sudermann könnte an dieser Stelle nicht größer sein (vgl. Rast 1942, S. 20f.). Der Film unterstreicht dies auf subtile Weise: Sie unterschreibt mit ihrem Künstlernamen „Maddalena dall’Orto“, und gleichzeitig zitiert Rohrmoser am Klavier das Lied *Drei Sterne sah ich scheinen*. Das Offizielle entpuppt sich als Verkleidung. Und die Filmhandlung gibt Magda Recht: Ihre Kunst vermittelt eine Botschaft (authentische Gefühle) und verändert das Leben.

Das Zitat verweist auf die psychologische Bedeutung von Magdas Heimweh. Dieses Handlungsmoment erhält im Film in Bezug auf die Zeichnung der Protagonistin und ihrer Vorgeschichte eine neue Bedeutung. Während es bei Sudermann Magda war, die den Abschied von der Familie aktiv vollzogen und durch ihren Trennungsbrief einen Schlaganfall des Vaters verursacht hat, weist Froelich die Schuld am Bruch alleine dem Oberst zu. Er verwies die Tochter aus dem Haus und reagierte nicht auf ihre Briefe. Und während Sudermanns Protagonistin ein unbestimmtes Gefühl des Heimwehs zur Rückkehr motiviert, wird sie im Film von einer tiefen Sehnsucht nach der Heimat, die hier vor allem von der Familie repräsentiert wird, angetrieben. Mottoartige Exposition und leitmotivischer Gebrauch von *Drei Sterne sah ich scheinen* gewinnen von hier aus ihren dramaturgischen Sinn. Der Fokus der Filmhandlung auf die Vater-Tochter-Beziehung verstärkt im Übrigen eine Tendenz, die bei Sudermann bereits zu beobachten ist: die Konzeption als Familiendrama, welche die Sozialkritik in den Hintergrund drängt. Freilich war die historische Distanz zur Wilhelminischen Gesellschaft 1938 bereits beträchtlich, und so schlug Froelich den Weg der parodistischen Darstellung der sozialen Verhältnisse ein.

IV.

Die Kritik richtet sich, darin übergreifende Tendenzen des nationalsozialistischen Films aufgreifend (vgl. Courtade/Cadars 1975, 230f.), gegen die Borniertheit, die geistige und menschliche Beschränktheit der

Ilminger Bourgeoisie. Sie trifft nicht nur den Oberst, der der Tochter im Namen von Zucht und Ordnung eine Ehe aufzwingen will, sondern auch einen General, der die Kriegervereine für die wahren Träger der Kultur hält, die spießigen Damen der hoftauglichen Gesellschaft und auch die Mitglieder des Festkomitees, die bei dem Gedanken, dass eine Amerikanerin Bach singen soll, das Schaudern befällt. Sie wird durch Parodie und Kontrastierung wirksam, wobei der Film das Einverständnis mit einer moderneren Lebenshaltung voraussetzt. So sind die Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft eher eindimensionale Abziehbilder als komplexe Persönlichkeiten. Auch sind die Sympathien im Film klar verteilt. Positiv sticht hier Prinz Ludwig von Ilmingen, der Initiator des Musikfestes, heraus: Er ist weltläufig, liberal, aber auch volkstümlich – gerade weil er nicht zur bürgerlichen Schicht gehört.

Die Musik trägt hier das Ihre bei. So singt Magda beim hochoffiziellen Empfang für die Primadonna, animiert vom Prinzen, das Lied *Eine Frau wird erst schön durch die Liebe*. Sie gestaltet die Darbietung als bewusste Provokation. Dafür sorgen die (nach damaligen Maßstäben) erotische Thematik und der körperbezogene Vortrag mit entsprechender Gestik und Mimik. Kaum zufällig reicht der Ausschnitt ihres Kleides deutlich tiefer im Vergleich zu den buchstäblich zugeknöpften Damen der Gesellschaft. Magda/Zarah Leander verkörpert einmal mehr die Liebe gegen die Konventionen, eine gleichsam natürliche Leidenschaftlichkeit – ein kalkulierter Anziehungspunkt für verborgene Sehnsüchte des Kinopublikums (vgl. Neumann 1997). Dass das Publikum durch das Spiel und die knapp an der Kamera vorbei gerichteten Blicke beinahe direkt angesprochen wird, ist ein Bestandteil der Inszenierung. Die positiven Reaktionen der Männer sprechen für sich, ebenso die Reserviertheit der Frauen. Doch schließlich trällert auch die besonders bornierte Tante Fränze das Lied nach, als sie nach Hause kommt. Als ihr bewusst wird, was sie tut, bricht sie ab: „Pfui Teufel!“ Die Triebfeindlichkeit der Wilhelminischen Gesellschaft, welche die Doppelmoral in Person des durch und durch unsympathischen Bankiers von Keller erzeugt, könnte nicht deutlicher gezeigt werden.

Spiegelt das Lied das Wesen Magdas? Hier bleibt der Film ambivalent: Einerseits trägt sie es ohne spürbare Distanz vor, andererseits erfahren wir, dass es aus der Zeit vor ihrer Karriere im sog. ersten Fach, d.h. als Sängerin von Opern und Oratorien, stammt. Sieht man von der Provokation auf dem Empfang ab, ist sie durchaus bereit, sich den gesellschaftlichen Regeln und dem Moralkodex Ilmingens (nicht allerdings dem Ehrbegriff, welcher als überholt qualifiziert wird) unterzuordnen. Dies zeigt die Schlussequenz in der Kirche: Die letzte Äußerung ist nicht solistischer Gesang, sondern der Choral, also Gemeindegesang. Magda passt sich in ihn ein, nachdem sie bereut hat. Nicht zufällig endet der Film mit einer Totalen, die das Publikum und die Aufführenden zur „Volksgemeinschaft“ zusammenschließt.

Vorweggenommen ist dies bei der ersten Begegnung von Vater und Tochter. Die Sequenz weist die einzige längere Passage mit nichtdiegetischer Musik auf (vgl. Rast 1942, 73f.). Die Musik bleibt ganz auf der Seite

Magdas. Sie drückt ihre Gefühle aus, zuerst die Unsicherheit und Anspannung, dann die Überwältigung beim Eintritt in das väterliche Haus. Das militärische Idiom, der Zapfenstreich, erklingt ganz am Anfang noch diegetisch, dann wird es zum Klangsymbol für den Vater bzw. die Heimat, welches sich harmonisch in die Hintergrundmusik einfügt. Im Haus schließlich hören wir nach einer Überleitung in der Solovioline, begleitet von Streichern, den Anfang von *Drei Sterne sah ich blinken* im wiegenden Dreiermetrum: das Lied von der Heimats Sehnsucht als Wiegenlied. Magda wird unterdessen zum Kleinkind; sie macht sich ganz klein, indem sie vor ihrem Vater kniet und sich an seine Brust schmiegt. (Bei Sudermann kniet Magda, die Rolle der Mutter übernehmend, vor ihrer jüngeren Schwester nieder!) Der regressive Zug steht im Widerspruch zu der Selbständigkeit und Unabhängigkeit als Künstlerin. Dies ist die typische Ambivalenz einer Zarah-Leander-Rolle: Sie verspricht Freiheit, die dann domestiziert wird (vgl. Lenssen 1997; Ascheid 2003, 155-212). Das Selbstbewusstsein Magdas freilich ist gegenüber Sudermann bereits erheblich zurückgenommen. Zwar kommandiert sie im Hotel wie im Trauerspiel ihren kleinen Hofstaat (merkwürdiger Weise in italienischer Sprache), doch wären Äußerungen wie in der 9. Szene des 1. Akts undenkbar:

Ein Pendant zum verlorenen Sohne will ich nicht liefern! - Käm' ich als Tochter, als verlorene Tochter wieder, dann ständ' ich nicht so da mit erhobenem Haupte, dann müßte ich im Vollbewußtsein aller meiner Sünden hier im Staube vor euch rutschen. Und das will ich nicht... das kann ich nicht... denn *ich* bin *ich* und darf mich nicht verlieren. (Sudermann 1980, 42)

Im Film hingegen ist ihre Bereitschaft zur Anpassung von Anfang an groß. Wie bei Sudermann stellt die Beziehung zu dem Kind die Grenze dar, worin sie sich der Zustimmung des Kinopublikums sicher sein konnte. Somit ist die Domestizierung des Freiheitsversprechens von vornherein in der Rolle angelegt. Ihr Vollzug ist wesentlich vom Einsatz der Musik im Film getragen, sowohl durch die semantisch besetzte Hintergrundmusik als auch durch den diegetischen Einsatz der Kunstmusik. Glucks und Bachs Musik erscheint durch die Verbindung mit dem Schicksal Magdas in ästhetischer Unmittelbarkeit. Kaum zufällig dem deutschen klassischen Repertoire entstammend, wird sie für die Utopie der familiären 'Volksgemeinschaft' instrumentalisiert.

V.

Oberst von Schwartze hat seine Autorität als Familienoberhaupt verspielt, da er sich einem abstrakten Ehrbegriff und nicht dem Wohl der Angehörigen verpflichtet fühlt. Erst am Schluss der Handlung erkennt er, dass seine Wertmaßstäbe überholt sind. Sie sind Bestandteil der wilhelminischen Zeit und werden – auch mit Unterstützung der Musik – entsprechend qualifiziert (vgl. Strzelczyk 2000, 124-126). So sieht man Magdas Vater in einer Szene mit seiner jüngeren Tochter Marie und ihrem Verlobten Max, einem Soldaten der Garnison, zusammensitzen; der Oberst liest Zeitung und ergeht sich dabei in einer Lobeshymne auf

Bismarck und die Autorität im Staat („Autorität muss sein!“). Das junge Paar schweigt betreten. In einer vorangegangenen Szene im Haus von Schwarzes (19:50ff) erwähnt der junge Mann Magdas Ungehorsam gegenüber dem Vater. Daraufhin entrüstet sich Marie: „Ach was, gehorchen – das ist das Einzige, was ihr Soldaten könnt.“ Sie stimmt am Klavier *Das Heidegrab* an, ein Soldatenlied aus dem 19. Jahrhundert, wird aber alsbald vom Oberst unterbrochen, der das Instrument verschließt. Was er zum Schweigen bringt, ist das Abschiedslied eines Soldaten, der seinem Gefühl folgend den Posten verließ und nach Hause zur Geliebten zurückkehrte – und deswegen hingerichtet wird. In dem Lied klingt, freilich nur für den Kenner, die gleichsam tödliche Konsequenz des wilhelminischen Autoritätsbegriffs an. An seine Stelle rückt ein naturgebener Familiensinn, welcher, vermittelt durch die hohe Kunst, alle Gegensätze aufhebt. Er markiert den weiten Abstand zwischen dem naturalistischen Trauerspiel und dem Melodrama für das Kino (vgl. Drewniak 1987, 500-505; Schulte-Sasse 1996, 9f.).

Ambivalent freilich bleibt das Verhältnis zu den USA. Zwar werden die ersten Einwände im Festkomitee (zu deren Mitgliedern auch Tante Fränze und der Domorganist gehören) gegen die Bachinterpretin aus Amerika vom Prinzen Ludwig als kleinkariert weggefegt, und es werden die Vorurteile des Generals über das amerikanische Publikum („wohl sehr gemischt“) beim Empfang von Magda eindeutig ironisch pariert („Ja, Neger, Tellerwäscher, Defraudanten“). Doch hat Froelich im Zusammenhang mit Kellers Bankgeschäften eine – nur bei äußerster Aufmerksamkeit wahrnehmbare – antiamerikanische Spitze untergebracht. In seinem Büro hängt eine große Weltkarte, die sich durch eine ungewöhnliche Darstellungsweise auszeichnet. Im Zentrum befinden sich die USA und die UdSSR, während Europa an den linken oberen Rand gerutscht ist. Gezeigt wird das Zentrum der Weltfinanzen und des Kapitalismus. Für eine Sekunde und im Hintergrund versteckt offenbart der Film im wörtlichen Sinne die Weltanschauung seiner Macher und den Kontext seiner Entstehung.

Literatur

- Ascheid, Antje (2003) *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press.
- Bechdorf, Ute (1992) *Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm* (=Studien & Materialien 8). Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Courtade, Francis/Cadars, Pierre (1975) *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München/ Wien: Hanser.
- Drewniak, Boguslaw (1987) *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste.
- Lenssen, Claudia (1997) Zarah Leander. In: Potsdamer Filmmuseum (Hg.). *Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie*. Berlin: Parthas-Verlag, S. 8-47.

- Neumann, Kerstin-Luise (1997) *Idolfrauen oder Idealfrauen? Kristina Söderbaum und Zarah Leander*. In: Koebner, Thomas (Hg.). *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München: Edition Text & Kritik, S. 231-244.
- Rast, Josef (1942) *Studien über den Aufbau des Dramas und Spielfilms. Mit besonderer Berücksichtigung des Dramas und Spielfilms 'Heimat'*. Diss. Freiburg/Schweiz [1940]: Olten.
- Rentschler, Eric (1996) *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge/ London: Harvard University Press.
- Riethmüller, Albrecht (2002) *Zarah Leander singt Bach. Feindbild der Musikultur in Carl Froelichs Film Heimat (1938)*. In: *Sprache und Literatur* 33 (2002), S. 79-89; auch in: Linke, Angelika/Tanner, Jacob (Hg.) (2006) *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*. Köln: Böhlau, 161-176.
- Schulte-Sasse, Linda (1996) *Entertaining the Third Reich. Illusion of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham/London: Duke University Press.
- Strzelczyk, Florentine (2000) *Far away, So close: Carl Froelich's Heimat*. In: Reimer, Robert C. (Hg.). *Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich*. Rochester: Camden House, S. 109-132.
- Sudermann, Hermann (1980) *Heimat*. Stuttgart: Reclam.

Empfohlene Zitierweise

Christoph Henzel: „... drum sehnt sie sich nur nach der Liebe – pfui Teufel!“
Domestizierung durch Kunst in Carl Froelichs Heimat (1938). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 119-127, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p119-127>.

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.

„Von Bach bis Offenbach“

Zum Einfluss von Schostakowitschs Auseinandersetzung mit der Filmmusik auf sein symphonisches Schaffen

Werner Loll (Goosefeld)

1.

Dimitri Schostakowitschs Verhältnis zur Filmmusik war ausgesprochen zwiespältig. Einerseits empfand er seine Tätigkeit als Stummfilmpianist von 1923-1925 als ausgesprochen belastend und z. T. als beschämend:

Der Dienst in den Kinos paralyisierte meine Schaffenskraft. Komponieren konnte ich überhaupt nicht mehr, und nur dann, wenn ich vollständig mit dem Kino aufhörte, konnte ich meine Arbeit weiterführen. (Schostakowitsch 1966, zitiert in Gojowy 1983, 17)

Andererseits trug die Stummfilmbegleitung auch zu einer Bereicherung seiner musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten bei und prägte seine kompositorische Entwicklung in nicht zu unterschätzender Weise mit. So verstand er es durchaus eigene musikalische Vorstellungen zu verwirklichen, die seine Begleitungen von der gängigen Illustrationspraxis unterschieden. Er „kommentierte die Handlung schließlich auf seine eigene Weise, und seine Improvisationen entfernten sich soweit von den gängigen Mustern, dass die Direktion mit Hinauswurf drohte“ (Gojowy 1983, 43). Sollertinsky schreibt über Schostakowitschs Arbeit als Stummfilmpianist:

Dimitri approached his work in a serious and creative spirit, composing whole suites around the contents of films. This did not pass unnoticed; many music lovers began to go to the theater where he worked just to hear his brilliant improvisations. (Sollertinsky 1981, 33)

Die Komposition für den Film war für ihn also nicht nur eine lästige, finanziell motivierte Arbeit, sondern bot ihm auch die Möglichkeit, mit musikalischen Ausdrucksmitteln und formalen Strukturen zu experimentieren, die der tradierten symphonischen Gestaltung fremd sind.¹ Denn gerade für einen Komponisten wie Schostakowitsch, dessen ästhetische Prämissen von Traditionen der sogenannten 'Ideenmusik' geprägt waren, konnte die Beschäftigung mit dem Film ausgesprochen hilfreich sein. So gab es für ihn „keine vollwertige, lebendige, schöne Musik [...] ohne einen bestimmten Ideengehalt“ (Kopp 1990, 73). Ein der Komposition zugrunde liegendes Programm, das dem Rezipienten nicht unbedingt bekannt sein muss, gab ihm die Gewähr, dass die „innere Idee eines Werkes, sein Inhalt, [...] in entsprechenden musikalischen Gestalten zum Ausdruck gebracht wird“ (Kopp 1990, 73). Überspitzt ausgedrückt, konnte für Schostakowitsch eine Filmmusik ein symphonisches Werk mit der Filmhandlung anstelle eines Programms sein und eine Symphonie eine durchaus vergleichbar gestaltete Komposition mit einem Programm statt einer filmischen Vorlage. „Die Formabläufe seiner Sinfonien bekamen immer mehr etwas von einer Szenenfolge, sein Kontrapunkt etwas von einer Bildschnitttechnik“ (Gojowy 1983, 43). Zudem kann konstatiert werden, dass Schostakowitsch sogenannte 'niedere Musik' als Bestandteil seiner Ausdruckspalette keineswegs ablehnte, „denn er war der [...] Meinung, dass echte Kunst keine Trennung in „hohe“ und „niedrige“ Gattungen kennt. Und überhaupt zeigte er gegenüber der Umgangsmusik großes Interesse“ (Druskin 1984, 48). Nach eigenem Bekunden war er offen für jede Musik „von Bach bis Offenbach“ (Jakubow 1984, 31).

2.

Als Schostakowitsch im Jahr 1928 von den Regisseuren Kosinzev und Trauberg gebeten wurde, eine Musik für den Film *DAS NEUE BABYLON* zu komponieren, nahm er den Auftrag trotz der zum Teil leidvollen Erfahrungen, die er, wie erwähnt, als Stummfilmpianist gemachte hatte, durchaus mit Begeisterung an. Zum einen interessierte ihn das zugleich historische als auch aktuelle Sujet: der Aufstand der Pariser Kommune im Jahr 1871. Der Kommunismus besaß zur Entstehungszeit des Films eben noch eine große Anziehungskraft als möglicherweise realistische Gesellschaftsperspektive. Zum anderen war *DAS NEUE BABYLON* ein künstlerisch ambitioniertes Projekt, in dem, von den Thesen Eisensteins beeinflusst, mit komplexen Montagen gearbeitet wurde und die Charaktere nicht individuell gestaltet wurden, sondern als Kunstfiguren bestimmte Gesellschaftsgruppen repräsentierten.

¹ Über seine Tätigkeit als Filmmusikkomponist äußerte er sich später: „Die Komposition für den Film ist ja recht lukrativ [...], aber sie ist auch mehr: Genau wie meine Komposition für das Ballet hält sie meine musikalischen Reflexe wach, hält sie mein Handwerk geschmeidig. Und wenn ich damit fertig bin, bin ich so recht begierig darauf, eine Sinfonie oder ein Streichquartett zu beginnen“. (Rübenacker 2006, 29)

So wünschten sich die Regisseure auch eine besonders gestaltete Musik – abseits von den gängigen Illustrationspraktiken. Dies bot dem Komponisten die Möglichkeit, auf die Experimente mit freiatonalen bzw. bitonalen, zum Teil geräuschhaften Klängen und ungewöhnlichen Instrumentierungen seiner vorangegangenen Symphonien zurückzugreifen und zugleich ein ironisches Spiel mit tradierten Formen und Ausdrucksmitteln in intellektueller Stilisierung und skurriler Parodie zu erproben. So benutzte er assoziationssträchtige, zum Teil ironisch verfremdete Genrezitate zur Charakterisierung der jeweils dargestellten Bevölkerungsschichten. Als Methoden der parodistischen Verfremdung verwendete er dabei die Konfrontation des jeweiligen Themas mit unterschiedlichen, vom Original abweichenden, harmonischen und rhythmischen Zusammenhängen, den Wechsel des Tongeschlechts (Dur-Moll), das Einfügen tonartfremder Töne und die Veränderung einzelner Intervalle der Melodien. „Das Gemeine, das Selbstzufriedene, das Parade-Glück kündigt anscheinend keine Gefahren an, es kann sich aber in jedem Augenblick in Böses, in grobe Grausamkeit, ja in Gewalt verwandeln“ (Druskin 1984, 46).

Zwar war natürlich der Filmschnitt für die musikalische Formgebung von Bedeutung, was teilweise zu kaleidoskopartigen Strukturen mit schroffen Überleitungen, plötzlichen Brüchen, harten Kontrasten und manchmal schlagartigem Wechsel der Ausdruckscharaktere führte. Allerdings legte Schostakowitsch die musikalisch-formale Gestaltung zugleich eher symphonisch großflächig an – überwiegend folgt die musikalische Anlage nicht den häufigen Einstellungs- und Szenenwechseln. Dabei wird in den durchkomponierten Passagen ein Thema vorgestellt und fortgesponnen. Die variative Entwicklung gestaltete er dann so flexibel, dass er auf wichtige Momente des Films eingehen konnte, ohne den rein musikalischen Zusammenhang zu stören. Dies ermöglichte es ihm, musikalisch determinierte Strukturen zu entfalten, deren Bezug zur filmisch-narrativen Ebene eher hintergründig bleiben konnte, und sogar die visuell dargestellten Inhalte „metaphysisch“ zu überhöhen.²

3.

Unter großem Zeitdruck schuf Schostakowitsch von Dezember 1928 bis zum 19.2.1929 eine umfangreiche Orchesterpartitur, deren endgültige Fertigstellung noch zusätzlich dadurch erschwert wurde, dass kurz vor der Uraufführung die Zensurbehörde umfangreiche Änderungen des Films gefordert hatte. Trotz oder gerade wegen der intensiven Ausarbeitung und Ambitioniertheit mit der Film und Musik gestaltet wurden, kann die Uraufführung am 18.3.1929 kaum als erfolgreich bezeichnet werden – eher als Fiasko. So lehnten Orchester und Dirigent die für sie ungewohnte Partitur mit ihren ‘neutönerischen’ Elementen und ungewöhnlichen Instrumentenkombinationen ab (vgl. Fabich 1993, 314). Auch das Publikum, das bei der Filmbegleitung

² Ich benutze „metaphysisch“ durchaus im Sinn Adornos im Zusammenhang mit Wagners Leitmotivtechnik (Adorno/Eisler 1976, 16).

völlig andere Klänge gewohnt war, empfand Schostakowitschs Musik als Affront oder einfach nur als schlecht. So war im Beschwerdebuch zu lesen: „der Dirigent war heute Abend völlig betrunken“ (Kosinzew 1978, zitiert in Fabich 1993, 315). Nach den ersten drei Aufführungen wurde Schostakowitschs Vertonung dann auch durch gängige Illustrationsmusiken ersetzt. Erst 1975 wurde die Musik zum *Neuen Babylon* wieder entdeckt und unter der Leitung von Marius Constant anlässlich des Pariser Filmfests wiederaufgeführt. 1976 verfertigte der Dirigent Gennadi Roschdestwenski aus der Filmmusik eine Suite. Sie überraschte ein gegenüber der Uraufführung aufgeschlosseneres Publikum durch ihre „Neuartigkeit, die Frische der Erfindung und ihren Schwung“ (Meyer 1998, 140). Kosinzew übrigens hat trotz des Misserfolges der ersten Aufführungen offenbar nicht an der Qualität der Musik Schostakowitschs gezweifelt, ganz im Gegenteil beauftragte er ihn später zu einer Reihe von weiteren Filmmusiken bis zum *King Lear* aus dem Jahr 1970.

4.

Die Musik zum *Neuen Babylon* wurde, wie erwähnt, im Jahr 1928 komponiert, also zwischen Schostakowitschs 2. Symphonie von 1927 und der 3. von 1929/30. Die einsätzig 2. Symphonie entstand im Auftrag des Musikverlags *Mus-Sektor* zum Andenken an den 10. Jahrestag der Oktoberrevolution und wurde am 5.11.1927 von den Lenigrader Philharmonikern uraufgeführt. Das Werk übernahm vor allem im Schlusschor durchaus eine propagandistische Funktion in der noch von Hoffnung und Idealismus geprägten vorstalinistischen Ära. Die Kompositionsweise ist zum Teil recht avantgardistisch mit freiatonalen, komplexen polyphonen Techniken vor allem am Beginn des Werks, dessen musikalische Entwicklungen im Schlusschor in einem emphatischen Kampfaufruf kulminieren.

Die ebenfalls einsätzig und in einen Chor mündende 3. Symphonie (Uraufführung 21. Januar 1930 in Leningrad) unterscheidet sich durchaus überraschend deutlich vom vorangegangenen symphonischen Werk. Zwar übernimmt auch die sogenannte *Mai-Symphonie* eine propagandistische Funktion, ist aber im Vergleich zur *Oktober-Symphonie* in einem leichteren, eher heiteren Tonfall gestaltet. Besonders auffällig sind die Abkehr vom traditionell stringenten formalen Aufbau symphonischer Musik zugunsten einer von überraschenden Abbrüchen und Kontrasten geprägten Strukturierung und die Einbeziehung von Genrezitaten aus Unterhaltungs- und Volksmusik in Form von Persiflage, Grotteske u.ä. In Anbetracht der Tatsache, dass Schostakowitsch vor der 3. Symphonie die Filmmusik zu *DAS NEUE BABYLON* komponiert hatte, liegt es nahe, anzunehmen, dass er „den für eine Symphonie nicht alltäglichen, aus der Filmmusik direkt übernommenen Aufbau ausprobieren“ wollte (Meyer 1998, 141).

5.

Bei einem genauen Vergleich der Symphonien Nr. 2 und 3 untereinander und mit der Babylonmusik fällt auf, dass tatsächlich:

- Einige der 'neutönerischen' Gestaltungsweisen eher ernsten Charakters der 1. Symphonie in der Filmmusik aufgegriffen werden, nicht aber in der 3. Symphonie,
- spezifische Satzarten und Ausdruckscharaktere aus Teilen der 2. Symphonie sowohl im *Neuen Babylon* als auch in der 3. Symphonie Verwendung finden, wobei charakteristische Veränderungen der Detailgestaltung, die Schostakowitsch in *DAS NEUE BABYLON* vornimmt, in der 3. Symphonie noch intensiviert werden,
- die der so genannten „niederer“ Musik entlehnten Genrezitate und deren schlichter Tonsatz sowie der teilweise kaleidoskopartige formale Aufbau, welche, wie erwähnt, in der Filmmusik durch die notwendige Anpassung an Filminhalt und Schnitt bedingt sind, kein Vorbild in der 2. Symphonie finden, in der 3. Symphonie jedoch aufgegriffen werden und wesentlich zum gewandelten Ausdruckscharakter des jüngeren Werks gegenüber seinem Vorgänger beitragen.

Zu der Gruppe von Gestaltungsweisen, die nur in der 2. Symphonie und in *DAS NEUE BABYLON* zu finden sind, gehören beispielsweise die Abschnitte bei Ziffer 207 und 428 in *DAS NEUE BABYLON*, die in der 2. Symphonie eine entsprechende Bezugsstelle bei Ziffer 56 finden.

Allen drei Ausschnitten ist gemein, dass im Blech eine rhythmisch gleich bleibende konsonante Bewegung im Oktavabstand (Tonwiederholungen $g-g'$) in den Hörnern durch die folgende chromatische Verschiebung eines der Töne (bzw. durch das Hinzufügen des *as* im 3. Horn in der Symphonie (in *DAS NEUE BABYLON* sind nur zwei Hörner besetzt) zur scharfen Dissonanz gewandelt wird. Die phrygische Wendung $g-as$ im Bass, die die Dissonanz im Blech gewissermaßen vorausnimmt, findet sich sowohl in der Symphonie (T. 1 nach Ziffer 56) als auch in T. 2 vor Ziffer 207 in *DAS NEUE BABYLON*. Der ohne Rücksicht auf schroffe Dissonanzen gestaltete polyphone Satz der Symphonie ist bei Ziffer 207 vereinfacht und bei Ziffer 429 zugunsten eines dramatisch treibenden Effekts ganz aufgegeben. (Vgl. Notenbeispiele 1-3.)

Zu den Kompositionsweisen der 2. Symphonie, die in *DAS NEUE BABYLON* aufgegriffen und gewandelt werden und dann in der 3. Symphonie in erneut signifikant veränderter Weise Verwendung finden, gehört eine Reihe von Abschnitten, die Parallelen zum Anfang der Oktober-Symphonie aufweisen:

- Der dunkel geräuschhafte Beginn des Werks (2. Symphonie) ist zunächst durch eine Bassfigur mit Tonleitersegmenten und gleichen Notenwerten sowie einem Wirbel im Schlagzeug geprägt (vgl.

Notenbeispiel 4). Der 4. Teil des *Neuen Babylon* beginnt ähnlich (rhythmisch gleichmäßiger Bass, Tonleiterrausschnitte und Wirbel), ist aber im Gegensatz zu den freitonalen Tonfolgen der Symphonie mit der hypophrygischen Basslinie tonal etwas stabiler angelegt. Beiden Ausschnitten gemein sind schroffe Dissonanzen wie die kleine Sekunde *a-b* am Beginn des Filmausschnitts. (Vgl. Notenbeispiel 5.)

- Die Entwicklung des 4. Teils führt in *DAS NEUE BABYLON* bei beibehaltener Rhythmik der Bassfigur bei Ziffer 409 zunächst zu einer tonalen Stabilisierung mit Sequenzen im Bereich C-Dur, die nur durch die Dissonanz *e-f* getrübt ist, jedoch schon nach wenigen Takten von einer bitonalen Struktur (C-Dur/Fis-Dur) abgelöst wird. Die Gesamtwirkung ist dabei – im Gegensatz zur dunklen, verhaltenen Stimmung des Beginns – in Richtung eines dramatischeren Ausdruckscharakters gewandelt. (Vgl. Notenbeispiel 6.)
- Der Abschnitt bei Ziffer 52 in der 3. Symphonie gleicht in der Gestaltung der Instrumentation dem Anfang der 2. Symphonie (Beginn mit einer rhythmisch gleichförmigen Basslinie, schrittweise Erweiterung des Ambitus durch sukzessives Hinzufügen von Instrumenten höherer Tonlage). Die Bassfigur ist jedoch zum Ostinato umgeformt und das klare, durch Dissonanzen kaum getrübt C-Dur erinnert an Ziffer 409 des *Neuen Babylon*. (Vgl. Notenbeispiel 7.)
- Bei Ziffer 21 verwendet Schostakowitsch in der 3. Symphonie wiederum ein ähnliches Bassostinato. Nach anfänglicher Bitonalität (e-Moll/Es-Lydisch) mündet der Verlauf dann vorübergehend erneut in C-Dur. (Vgl. Notenbeispiel 8.)
- Ähnlich wie im 4. Teil des *Neuen Babylon* wird der Ansatz bei Ziffer 21 in der 3. Symphonie weiterentwickelt. Bei Ziffer 23 wird das Tempo zwar verlangsamt, das Prinzip des Bassostinato jedoch beibehalten. Die harmonische Basis, ein C-Dur-Sextakkord, wird ähnlich wie bei Ziffer 409 in *DAS NEUE BABYLON* durch die Reibung zwischen *e* und *f* getrübt. (Vgl. Notenbeispiel 9.)

Insgesamt ist, wenn man die vorangegangenen Beispiele als eine Art Reihe betrachtet – beginnend mit dem Anfang der 2. Symphonie – eine gewissermaßen schrittweise tonale Konsolidierung (auffälligerweise immer in C-Dur) und eine klangliche Entschärfung zu beobachten.

Eine spezielle, einen dramatischen Effekt evozierende Gestaltungsweise, die in allen drei Werken verwendet wird, findet sich zunächst bei Ziffer 19 in der 2. Symphonie. Charakteristisch sind hier chromatisch umspielte Akkordwiederholungen in Triolen im Forte. Die Trompetenlinie ist im Gegensatz zum deutlichen D-Dur-Septnonakkord mit Quint im Bass der Holzbläser und Streicher fast atonal. Zur Zwölftonreihe fehlt nur das *as*, das allerdings genau dann, wenn die Trompete ein *a* erreicht, im Bass gewissermaßen nachgeliefert wird. (Vgl. Notenbeispiel 10.)

Vier Takte vor Ziffer 630 in *DAS NEUE BABYLON* werden die Klangwiederholungen und der triolische Rhythmus aus der 2. Symphonie aufgegriffen. Statt des Septnonakkords wird jedoch eine scharf

dissonierende kleine Sekunde repetiert. Die Melodik der Bässe ist tonaler gefügt als die Trompetenmelodie in der Symphonie, hat jedoch changierenden Charakter. (Vgl. Notenbeispiel 11.)

Bei Ziffer 644 taucht im *Neuen Babylon* erneut die chromatisch umspielte Klangwiederholung aus der 2. Symphonie auf, allerdings ohne hinzugefügte Melodie und mit einem dissonanteren, tonal unbestimmten Klang (Tritonus *cis'-g'* in der tiefen Lage, *es''* und Wechselnote *d'''-cis'''* in der hohen Lage). (Vgl. Notenbeispiel 12.)

Auch in der 3. Symphonie wird der beschriebene dramatische Gestus aufgegriffen. So sind bei Ziffer 36 wieder die in Halbtonschritten umspielten Akkordwiederholungen zu finden, hier jedoch mit Harmoniewechseln. Die Trompetenlinie ist ähnlich wie bei Ziffer 19 in der 2. Symphonie und bei Ziffer 629 in *DAS NEUE BABYLON* tonal offen gestaltet. In der Begleitung folgen auf die Akkorde A mit übermäßiger Quint und B-Moll dissonante Klänge, die wie bei den oben erörterten Beispielen aus Tonwiederholungen und chromatischen Verschiebungen einzelner Töne konstruiert sind. (Vgl. Notenbeispiele 13, 1-3.)

Die auffälligen Genrezitate in der 3. Symphonie, die in der 2. noch nicht vorhanden sind, könnten, wie mehrfach erwähnt, von Schostakowitschs Arbeit am *Neuen Babylon* inspiriert worden sein. In der Filmmusik werden sie, bedingt durch die Erfordernisse der funktionalen Bindung an die Filmerzählung, vor allem in den ersten Teilen besonders häufig verwendet, sporadisch allerdings auch in den späteren Akten. Der Abschnitt ab Ziffer 703 (7. Teil)³ z.B. kann als paradigmatisch für eine ironisch gebrochene Adaption unterhaltungsmusikalischer Gestaltungsweisen angesehen werden. Zu einer äußerst simplen homophonen Begleitung in C-Dur erklingt eine virtuose Flötenmelodie, die nach anfänglicher konventioneller Tonartbindung jedoch schon nach 2 Takten die tonale Grundlage verlässt, indem sich zunächst noch im traditionellen Rahmen eingesetzte chromatische Verzierungen zu einer Art Bitonalität verselbständigen. (Vgl. Notenbeispiel 14.)

Ab Ziffer 704 folgt ein Tutti mit einer Unisonomelodie im mehrfachen Oktav-Ambitus, die von den Akkordrepetitionen des vorherigen Abschnitts harmonisch grundiert wird. Auch der simple Satz wird nach nur wenigen Takten in seinem scheinbar herkömmlichen Gestus gestört: Durch die abrupte Modulation von F-Dur nach H-Dur über einen bitonalen Takt (T. 6 nach Ziffer 704), in dem die Melodik die neue Tonart ohne Rücksicht auf die Begleitung vorwegnimmt. (Vgl. Notenbeispiel 15.)

Bei Ziffer 11 in der 3. Symphonie wird der gleiche Begleittypus wie in der erörterten Stelle in *DAS NEUE BABYLON* verwendet (Akkordwiederholungen). Die bewegte Melodik ähnelt in ihrem Charakter der Flötenlinie der Filmmusik, das Unisono im doppelten Oktavabstand dem Tutti bei Ziffer 704 im *Neuen*

³ In der Partitur werden auch im 5. Teil die Ziffern 700ff. verwendet.

Babylon. Im Unterschied zur Filmmusik wird mit der Bitonalität hier nicht nur zeitweise gewissermaßen gespielt, sondern ist der Satz vom Beginn des Abschnitts an in zwei Tonarten angelegt (Begleitung a-moll/C-Dur, Melodie modulierend b-moll/g-moll/As-Dur). (Vgl. Notenbeispiel 16.)

Abschließend soll in einem weiteren Vergleich zwischen der 2. Symphonie und *DAS NEUE BABYLON* der Fall einer besonders engen Bindung zwischen Filmmusik und Symphonie demonstriert werden, der sehr deutlich auch die ästhetischen Ansprüche, mit denen Schostakowitsch die Filmvertonung in Angriff nahm, zeigt – über alle rein kompositionstechnischen Verbindungen hinaus. Im 8. und letzten Akt des Films wird die Verurteilung und Hinrichtung der Kommunarden dargestellt. Im Mittelpunkt stehen dabei der Soldat Jean (auf Seiten der Versailler) und die Kommunardin Louise, die durch eine im Film nicht näher bestimmte Beziehung miteinander verbunden sind.

Der gesamte 8. Akt ist ausgehend vom Anfangsthema in Form variativer Entwicklung durchkomponiert, wobei der Bezug zur Filmhandlung und zum Schnitt in den Hintergrund tritt. Der hohe künstlerische Anspruch wird dabei schon bei der Entfaltung des Themas aus einer kleinen melodischen Zelle deutlich: Das Kernmotiv, das nicht nur die Themenbildung, sondern auch später den gesamten Akt prägen wird – bei einer Programmmusik würde man von einem Motto sprechen –, ist der Vorhalt in T. 2-3 vor Ziffer 801: ein Seufzermotiv, das seit der barocken Affektenlehre als Synonym für Leid und Trauer gelten kann. (Vgl. Notenbeispiel 17.)⁴

Ab Ziffer 821 beginnt eine groß angelegte musikalische Steigerung, die in den dynamischen und expressiven Höhepunkt des 8. Aktes mündet. Dabei werden bisher entwickelte Motive variiert. Ab Ziffer 822 wird, verbunden mit einem Crescendo, der Tonraum schrittweise vom *b'* nach oben erweitert, und nach einem Zitat des Themenkopfes im ersten Orchestertutti des Akts kulminiert die Entwicklung in einem chromatisch durchsetztem B-Moll-Akkord mit Quint im Bass und dem *b'''* als bisher höchstem Ton des gesamten 8. Teils in Violinen und Flöte (T. 3 nach Ziffer 825). (Vgl. Notenbeispiel 18.)

⁴ Am Themenbeginn (T. 2 nach Ziffer 801) wird die Figur durch die vorangestellte Untersekunde zum Kopfmotiv (a) erweitert (eine Intervallfolge, die schon bei der Exposition des Kernmotivs angedeutet ist, gliedert man das *gis* der vorangegangenen Takte in der Pauke ein). Die Rhythmik (punktierte Halbe-Viertel) wird anschließend beibehalten, das Intervall des Motivs jedoch gleichzeitig zur Terz vergrößert (*a'*). Es folgt eine Diminution des Kernmotivs, die in die Krebsumkehrung von *a* mündet (kleine Sek. Aufwärts, umgekehrt zur großen Sept abwärts). Die punktierte Rhythmik wird vorübergehend aufgegeben. Der Neuanfang durch die aufsteigende Viertelbewegung im Terzraum setzt sich ab T. 2 nach Ziffer 802 in einer Reihe von diminuierten Varianten von *a* und *a'* fort.

Das gesamte 7-taktige (nicht periodische Thema) ist also in seiner Entfaltung von zugleich subtilen als auch durch seine motivische Prägnanz fast überdeutlich gestalteten Prinzipien der variativen Entwicklung geprägt. Die Tonalität ist offen gehalten, doch weist die Tatsache, dass das Thema ausschließlich Töne der harmonischen d-moll-Tonleiter verwendet, vage in Richtung der erwähnten Tonart.

Diese wird in der um einen Ganzton nach oben versetzten Wiederholung des Themas ab T. 2 vor Ziffer 803 bestätigt, in der die vom Kernmotiv geprägte Begleitung eindeutig die Tonart c-Moll als Transposition des vorherigen d-Moll bekräftigt. Trotz der vorübergehenden tonalen Stabilisierung, wird vom Komponisten auf z.T. schroffe Dissonanzen zwischen den eigenständig geführten Linien keine Rücksicht genommen. Die durchweg tiefe Tonlage und die Instrumentierung (Pauke, Celli, Bässe, Fagott) unterstreichen zudem die triste, tragische Atmosphäre der Filmbilder.

In den Parametern Dynamik, Instrumentation und Ambitus ist hier der größtmögliche Gegensatz zum Aktbeginn gestaltet, wodurch diese Stelle als musikalisch zwingend erreichter Höhepunkt der variativen Entwicklungsprozesse charakterisiert ist. Die klangliche Instabilität des Moll-Akkords mit Quint im Bass verleiht gepaart mit den durch die chromatische Führung der mehrfach oktavierten Melodiestimme bedingten Dissonanzen diesen Takten zudem einen besonderen – fast gewaltigen – expressiv gesteigerten Ausdruck.

In der filmischen Erzählung wird in dem gesamten Abschnitt die zunehmende Verzweiflung der zum Tod verurteilten Louise geschildert, ohne dass die Musik auf dramatisch bedingte Wechsel der Schnittdichte oder auf Zwischentitel direkt eingeht. Irgendwo im musikalischen Verlauf beginnt Louise verzweifelt-hysterisch zu lachen, irgendwo in der Klimax bricht das Lachen ab, und Louise fällt in sich zusammen. Nach diesem Höhepunkt wird der Film, verbunden mit einem musikalischen Kontrast, zu Ende geführt. Louise rafft sich wieder auf, sie beginnt emphatisch zu ihren Leidensgenossinnen und –genossen zu sprechen, und das Werk endet parallel zur Hinrichtung der Delinquenten in einem gemeinsamen „Vive la commune“.

Der beschriebene Kulminationspunkt von Ausdrucksintensität und musikalischer Entwicklung bei Ziffer 825 in DAS NEUE BABYLON findet in der 2. Symphonie ein Pendant von frappierender Ähnlichkeit.

Bei Ziffer 55 wird ebenfalls der Höhepunkt eines symphonischen Prozesses erreicht. Dabei sind sowohl der Tuttisatz als auch die harmonische Basis des Quartsextakkords mit Takt 2 nach Ziffer 825 in DAS NEUE BABYLON identisch. Die chromatisch geführte Oberstimme gleicht mit der Tonfolge *b-a-as-g* sogar fast vollständig der Linie in der analogen Stelle in DAS NEUE BABYLON. Zudem bricht auch hier, ähnlich wie in der Filmmusik, die Entwicklung abrupt ab, und es folgt ein unvermittelter, kontrastierender Neubeginn. (Vgl. Notenbeispiel 19.)

Im Gegensatz zu der Musik zu Louises verzweifelm Lachen jedoch wird in der Symphonie keine tragische, sondern eine triumphale Klimax gestaltet. Statt des *b*-Moll-Klangs steht hier der Quartsextakkord der Parallele Des-Dur. Es liegt nahe, anzunehmen, dass Schostakowitsch mit diesem nur im Ausdruckscharakter gewandelten Rückgriff auf die Symphonie bei Ziffer 825 den in Film und Musik folgenden symbolischen Triumph der Kommunarden über den Tod hinaus gleichsam hintergründig ankündigen wollte.

6.

Die erörterten Beispiele belegen insgesamt, dass Das Neue Babylon einerseits tatsächlich wesentlich zu Veränderungen in Schostakowitschs Kompositionsweise beigetragen hat, die Filmmusik andererseits aber auch von seinem vorherigen symphonischen Schaffen geprägt ist. Darüber hinaus werden in Das Neue Babylon nicht nur der traditionellen Symphonik fremde Elemente aufgenommen und diese Experimente in der 3. Symphonie in weiter veränderter Form aufgegriffen, sondern auch einige Gestaltungsweisen der 2. Symphonie gleichsam gefiltert – in spezifischer Weise modifiziert –, um dann in erneut umgeformter, zum Teil harmonisch-tonal noch mehr stabilisierter Art in der 3. Symphonie verwendet zu werden.

Betrachtet man die kompositorische Faktur der Filmmusik im Zusammenhang mit der Erzählstruktur des Films, so zeigt gerade die von oberflächlichen (klar kategorisierbaren) Bild-Ton-Bezügen befreite kompositorische Gestaltung im 8. Akt ihre besondere Fähigkeit, den filmischen Prozessen nicht nur gerecht zu werden, sondern ihnen sogar einen über den rein visuell vermittelten Inhalt erweiterten ästhetischen Gehalt zu verleihen. Besonders deutlich wird dies in dem Abschnitt, in dem Louise in das verzweifelte Lachen ausbricht. Die symbolische, über das Einzelschicksal hinausweisende Bedeutung dieses Gefühlsausbruchs wird dabei schon deutlich, wenn man die filmische Erzählung zunächst allein – ohne Musik – betrachtet. Sie charakterisiert nicht nur Louises Angst, sondern zugleich auch die Minderwertigkeit des sich der Bourgeoisie beugenden Jean, dessen Anblick ja Louises Reaktion auslöst – eine klare klassenkämpferische Aussage. Die Musik nun transzendiert den Gefühlsausbruch einer einzelnen Verkäuferin eben dadurch, dass sie hier einen autonom entwickelten, nicht durch irgendwelche nebensächliche Synchronisierungsversuche gestörten expressiven Höhepunkt besonderer künstlerischer Qualität erreicht, nicht nur zu einem zugleich verzweifelten und letztlich auch triumphalen Aufschrei einer unterdrückten Bevölkerungsschicht im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts, sondern zum erweiterten Inbegriff des Leides unterdrückter Menschen aller Länder, aller unterprivilegierten Klassen, aller Zeiten.

Eben diese programmatische, einen moralisch-ethischen Inhalt implizierende Form der Gestaltung verdeutlicht, besonders durch den Rückgriff auf die 2. Symphonie bei Ziffer 825, die enge ästhetische Verbindung zwischen der Filmmusik und der Symphonik des 'Ideenmusikers' Schostakowitsch, mehr noch als satztechnische, harmonische oder melodische Parallelen.

Anhang: Notenbeispiele

Notenbeispiel 1:

56 *Meno mosso*
♩ = 100

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr. 1-2

Tr. 3-4

Tuba

Timp.

56 *Meno mosso*
♩ = 100

Arch.

ff esp.

f mp

f mp

I solo

I solo

57 *dim.* *rit.* *p* 58 *Moderato*

Cor.

Tr-be

Trni

Timp.

Archi

f *dim.* *p*

dim. *p*

dim. *p*

dim. *p*

≡

Detailed description: This is a page of a musical score. The top system contains four staves: Cor. (Cornet), Tr-be (Trumpet), Trni (Trumpet), and Timp. (Timpani). The Cor. staff starts with a box containing the number 57, followed by a *dim.* marking, then a *rit.* marking, and a *p* marking. The Tr-be staff has a 'III' marking above it. The Trni staff has a '1' marking above it. The Timp. staff is mostly empty. The bottom system contains three staves for the Archi (String) section. The top staff of the Archi section starts with a *f* marking, followed by a *dim.* marking, and a *p* marking. The middle and bottom staves of the Archi section have *dim.* markings. At the end of the bottom staff, there is a *p* marking. A double bar line with a repeat sign is at the bottom left of the page. The tempo marking 'Moderato' is in a box at the top right, next to the number 58.

Notenbeispiel 2:

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Cor. (Cornet), Tr-ba (Trumpet), and Tr-ne (Trumpet). The score is divided into two systems. The first system consists of three staves. The Cor. staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with a circled eighth-note triplet in the second measure and a first ending bracket in the fifth measure. The Tr-ba and Tr-ne staves are in treble and bass clefs respectively, with a key signature of one flat. The second system consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat. The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one flat. The bottom-most staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes, with a circled eighth-note triplet in the second measure. A box labeled '207' is positioned above the first system. The word 'Tr' is written above the first measure of the Cor. staff. The instruction 'p cresc.' is written below the Cor. staff in the fifth measure of the first system.

Notenbeispiel 3:

The image shows three systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves. The top staff begins with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* instruction. A box highlights the first two measures. The bottom staff begins with *x gr.c.* and *p cresc.*. The second system also has two staves. The top staff is marked *marcato* and *p*. The bottom staff is marked *p*. The third system has two staves. The top staff is marked *marcato p cresc.*, *f*, *p*, and *a2*. A box highlights the first two measures. The bottom staff is marked *fp*. A label *Vc. Cb.* is written on the left side of the third system.

Notenbeispiel 4:

The image displays a musical score for a symphony orchestra, titled "Notenbeispiel 4". The score is written in 3/4 time and marked "Largo" with a tempo of 48. The instruments are arranged in three systems. The first system includes woodwinds: Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (B), and 2 Fagotti. The second system includes brass: 4 Corni (F), 3 Trombe (B), 3 Tromboni, and Tuba. The third system includes percussion: Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, and Cassa. The string section is shown in a separate system below, including Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score features various musical notations, including rests, notes, and dynamics such as *ppp* and *con sord.*. A first ending bracket is marked with a circled "1" above the Cassa part.

Notenbeispiel 5:

Handwritten musical score for Example 5. The tempo is marked "Andante" with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The score includes staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Percussion (Piatti), Violin (Vc.), and Cello (Cb.). The Cl. part has a trill (tr) and a dynamic marking of *pp*. The Piatti part has a dynamic marking of *pp* with the instruction "(weiche Schlegel)". The Vc. and Cb. parts are marked "con sord." and *pp*. The music is in common time (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes.

© MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg

Notenbeispiel 6:

Handwritten musical score for Example 6, starting at measure 409. The score includes staves for Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Percussion (Piatti), Violin I (V-no I), Violin (Vc.), and Cello (Cb.). The Cl. part has a dynamic marking of *fp*. The Cor. part has a dynamic marking of *f*. The Vc. and Cb. parts have a dynamic marking of *f*. The music is in common time (C) and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs.

© MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg

Notenbeispiel 7:

The image shows a musical score for strings, labeled 'Archl' on the left. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 440 and ends at measure 452. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The dynamics are marked 'p' (piano) and 'spicc.' (spiccato). The notation includes treble and bass clefs, with various rhythmic values and articulation marks. A double bar line with a repeat sign is located between the two systems. The second system continues from measure 452.

Notenbeispiel 8:

The image displays a page of a musical score, likely for a film score, featuring a variety of instruments. The score is organized into several systems of staves. The top system includes five staves for woodwinds: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Piccolo (Pic.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system contains three staves for strings: Violin 1 (Vcl. I), Violin 2 (Vcl. II), and Viola (Vcl. III). The third system includes five staves for brass: Trumpet 1 (Tr. 1), Trumpet 2 (Tr. 2), Trombone 1 (Tr. 3), Trombone 2 (Tr. 4), and Trombone 3 (Tr. 5). The bottom system consists of four staves for strings: Violin 1 (Vcl. I), Violin 2 (Vcl. II), Viola (Vcl. III), and Cello/Double Bass (Vcl. IV). The score is written in a standard musical notation with various dynamics, articulations, and phrasing marks. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The page number '145' is visible in the top right corner.

Notenbeispiel 9:

23 *Meno mosso* $\text{♩} = 80$

The image displays a musical score for a string quartet and a clarinet. The top section, starting at measure 23, is marked *Meno mosso* with a tempo of 80 beats per minute. It features a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a Clarinet (Cl.). The string parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Clarinet plays a melodic line. The bottom section, starting at measure 159, includes a full string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) and a Clarinet (Cl.). The string parts continue with the rhythmic pattern, and the Clarinet plays a melodic line. The bottom section includes a double bar line and a rehearsal mark '159'.

Notenbeispiel 10:

The image displays a musical score for Example 10, starting at measure 19. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic.
- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a second octave (*a2*) marking.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with a forte (*f*) dynamic.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, playing a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a second octave (*a2*) marking.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, playing a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a second octave (*a2*) marking.
- Cor.** (Cor Anglais): Treble clef, playing a sustained note with a *pp* (*ppress.*) dynamic and a second octave (*a2*) marking, with the instruction *a2(IV senza sord.)*.
- Trbo** (Trumpet): Treble clef, playing a melodic line with a forte (*f*) dynamic and the instruction *senza sord.*
- Trni** (Trumpet): Treble clef, playing a sustained note with a *pp* (*ppress.*) dynamic and the instruction *III senza sord.*
- Tuba**: Bass clef, playing a sustained note with a *pp* (*ppress.*) dynamic.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing a sustained note with a *pp* (*ppress.*) dynamic.
- P-ttl** (Percussion): Bass clef, playing a sustained note with a *pp* (*ppress.*) dynamic.
- Archl** (Archi): Treble and Bass clefs, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic and the instruction *div.*

The score is marked with measure numbers 19 and 20, and includes various dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ppress.* throughout.

Notenbeispiel 11:

Musical score for woodwinds and strings, numbered 630. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr. ba), and Trombone (Tr. ne). The second system includes parts for Violin (Vc.) and Cello (Cb.). The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various accidentals. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The number 630 is enclosed in a box at the top right of the first system.

Notenbeispiel 12:

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Oboe (Or.), and Horn (H.C.). The second system includes staves for Violin (Vc.) and Viola (Vc.). The piano part is marked with a box containing the number 644. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The orchestra part includes dynamics like 'f' and 'gr. c.'.

Notenbeispiel 13:

The image displays a musical score for measures 34, 35, and 36. The instruments are arranged as follows:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cor.** (Cor Anglais): Treble clef, playing a sustained note.
- Tr-be** (Trumpet): Treble clef, playing a melodic line.
- Tr-ni** (Trumpet): Bass clef, playing a sustained note.
- Tuba**: Bass clef, playing a sustained note.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing a sustained note.
- Tr-lo** (Tom-tom): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- P-ttl** (Percussion): Bass clef, playing a sustained note.
- Archi** (Strings): Treble and Bass clefs, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Measures 34 and 35 are marked with a box containing the number 34. Measure 36 is marked with a box containing the number 36. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a page of a musical score, likely for a film score, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is organized into three systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr. bo), Trombone (Tr. ul.), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.) and a section for Strings (Archl.). The woodwind parts (Fl., Ob., Cl.) feature a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with a a2 dynamic. The brass parts (Tr. bo, Tr. ul., Tuba) are mostly silent, with some notes in the trumpet part. The string section (Archl.) consists of four staves, with the top two staves playing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, and the bottom two staves being silent. The page number 251 is located at the bottom left of the score.

Notenbeispiel 14:

154 703 Allegro 73

The image shows a handwritten musical score for a Flute (Fl.) and Violin (Vc.) ensemble. The score is written in common time (C) and is marked 'Allegro'. The Flute part begins with a dynamic marking of *p* and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The Violin part is marked *pp* and consists of a series of chords and simple melodic lines. The Violin part also includes the instruction *arco*. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system has a Flute staff and three Violin staves. The second system has a Flute staff and three Violin staves. The Flute part continues with a similar rhythmic pattern. The Violin part continues with chords and simple melodic lines. The score is handwritten and appears to be a study or rehearsal score.

Notenbeispiel 15:

704

senza sord.

pp

pizz.

pizz.

pizz.

pp

Vc.
Cb.

Notenbeispiel 16:

The image displays a musical score for Example 16, consisting of two systems of staves. The first system (measures 75-80) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-bo), and a combined string section (Archi). The Flute part begins with a first ending bracket (11) and features dynamics such as *f*, *stacc.*, and *cresc.*. The Bassoon part includes *f*, *stacc.*, and *cresc.*. The Cor and Tr-bo parts are marked *marcato* and *mf*. The string section includes *pizz.* and *f*. The second system (measures 82-87) continues the woodwind and string parts, with the strings marked *arco* and *f*. The Flute and Oboe parts in the second system are marked *a2*. The string section continues with *pizz.* and *arco* markings.

Notenbeispiele 17 und 18:

Handwritten musical score for measures 801-804. The score includes parts for Timp., V-no I, Ka, Kc., and Cb. The Timp. part features a triplet of eighth notes. The V-no I part is marked *pp con sord.* The Kc. part is marked *con sord.* and *pp*. The Cb. part is marked *pp*. A handwritten *Umk.* is written above the Cb. part. A box around measure 801 contains the number *801*.

© MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg

Handwritten musical score for measures 805-808. The score includes parts for V-no I, Ka, Kc., and Cb. The V-no I part is marked *ppf*. The Kc. part is marked *ppf*. The Cb. part is marked *ppf*. A handwritten *Bsp. 7* is written above the V-no I part. A handwritten *1* is written below the V-no I part. A handwritten *28 Systeme Nr. 101* is written at the bottom right.

© MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg

Handwritten musical score for page 826, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *tr* and *dim.*. The page number 826 is boxed in the upper left, and 827 is visible at the bottom. A handwritten number 74 is in the top right corner.

826

74

tr *tr* *dim.*

dim.

827

Notenbeispiel 19:

58

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., Cl., Fag., Cor., Tr-be, Tr-ni / Tuba, Timp., T-ro, P-ttl, and Archi. The score is divided into measures, with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *ff* (fortissimo) and *ord* (ordinario) are indicated. A handwritten box containing the number '55' is present in the upper right section of the score. The bottom of the page has some faint handwritten notes.

55 *Meno mosso*
♩ = 100

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.

Cor.
Tr. bo.
Trui
Tuba
Timp.

56 *Meno mosso*
♩ = 100

Archl.

Literatur

- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns (1976) Komposition für den Film. In: Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften* Bd. 15, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Druskin, Michail (1984) Schostakowitsch in den zwanziger Jahren. In: Fromme, Jürgen (Hg.). *Dimitri Schostakowitsch und seine Zeit. Mensch und Werk* (Ausstellung Duisburg 1984). Duisburg, Plitt.
- Fabich, Rainer (1983) *Musik für den Stummfilm*. Frankfurt a.M., Peter Lang.
- Gojowy, Detlef (1983) *Dimitri Schostakowitsch*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Jakubow, Manaschir (1984) „Die ganze Welt in sich allein ...“ Notizen zum Thema Schostakowitsch und die Musikkultur der Welt. In: Fromme, Jürgen (Hg.). *Dimitri Schostakowitsch und seine Zeit. Mensch und Werk* (Ausstellung Duisburg 1984). Duisburg, Plitt.
- Kopp, Karen (1990) *Form und Gehalt in den Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*. Bonn, Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- Kosinzev, Grigori (1978) *ohne Titel* (Programmheft). Paris, 1978.
- Meyer, Krzysztof (1998) *Dimitri Schostakowitsch*. Zürich, Mainz, Atlantis.
- Rübenacker, Thomas (2006) CD-Booklet-Text zu: Dmitri Schostakowitsch: *Goldene Berge* op. 30a, *Maxim-Trilogie: Maxims Jugend* op. 41, *Maxim-Trilogie: Maxims Rückkehr* op. 45, *Maxim-Trilogie: Bezirk Wyborg* op. 50 (Rundfunkchor Berlin, Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin, Dirigent Michail Jurowski), Capriccio (DELTA Music).
- Schostakowitsch, Dimitri (1966) Avtobiografija. In: *Sovetskaja Muzyka* September 1966.
- Sollertinsky, Dimitri/Sollertinsky, Ludmilla (1980) *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*. New York, Harcourt – Brace – Jovanovich.

Empfohlene Zitierweise

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), S. 128-159, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p128-159>.

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.

Filmbesprechungen I - Historisches

Un grand Amour de Beethoven

Beethovens große Liebe

Frankreich 1936

R: Abel Gance

B: Abel Gance, Steve Passeur

K: Marc Fossard

P: Marc Le Pelletier, Christian Stengel, für „Les Générales Productions“

UA: 21.11.1937 (USA), 28.2.1947 (BRD), 5.4.1985 (BRD-TV: Bayerischer Rundfunk)

D: Harry Baur (Ludwig van Beethoven), Annie Ducaux (Thérèse de Brunswick), Jany Holt (Juliette Guicciardi), André Nox (Humpholz), Jane Marken (Esther Frechet, der Koch), Lucas Gridoux (Smeskall), Paul Pauley (Schuppanzigh), Lucien Rozenberg (Comte Guicciardi), Yolande Laffon (Contessa Guicciardi), Jean Debucourt (Comte Robert Gallenberg), Jean-Louis Barrault (Karl van Beethoven), Georges Paulais (als er selbst), Georges Saillard, Jean Pâqui, Philippe Richard.

IT: Beethoven's Great Love

US-Titel: The Life and Loves of Beethoven; aka: Abel Gance's Beethoven

116 min, sw

Im Zuge der so genannten „romantischen Beethoven-Rezeption“, die bis in das 20. Jahrhundert reichte, wurde Beethovens fünfte Symphonie c-moll (op. 67) als eine „musikalisch objektiviertere Erzählung von Niederlage und Triumph, vom ewigen menschlichen Schicksalskampf, von Leid und Erlösung“ interpretiert, wie im entsprechenden Eintrag in der Wikipedia sehr richtig vermerkt wird. Als Musik gewordenes Bild einer existenziellen Krise, aus der sich das geschundene Individuum am Ende erhebt, geläutert, stärker geworden; der in der Musik scheinbar so sinnfällig beschriebene Held hat sich gegen das Schicksal aufgelehnt, er hat nicht aufgegeben, sondern ist durch die Niederungen der Verzweiflung angesichts der Krankheit schließlich ein anderer geworden. Dass diesem Bild ein Heroismus innewohnt, der die Musik nicht nur für ästhetische, sondern auch ideologische Deutungen öffnet, ist evident.

Eine solche Interpretation der Musik als überhöhte Darstellungsebene, auf die – zunächst romantische, aber potenziell auch andere – Ideale projiziert wurden (und mitunter nach wie vor werden), bringt weitere Implikationen mit sich: Der Komponist wird als genialer Kunst-Meister begriffen, der Akt der Komposition als Schöpfung einer Darstellung der höchsten Dinge; die meisten Interpretationen jener Zeit nähern die

melodischen und harmonischen Abläufe der Musik nicht nur narrativen Strukturen an, sondern beziehen sich zudem ausdrücklich auf die subjektive Botschaft des Schöpfer-Künstlers.

UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN behandelt diese Figur des Künstlers insbesondere zwischen Extase und Agonie, zwischen seiner Entscheidung zur Kunst und den Einbrüchen des Schicksals, von fatalen und paradoxen Widersprüchen zwischen Liebe und Einsamkeit. Und sie inszeniert einen psychologischen Exzentriker, der sich konsequent der Normalität verweigert.

Das Bemühen, historische Figuren als Künstler-Figuren zu überhöhen, durchzieht Abel Gance's ganzes Werk. Er wurde vor allem durch den ebenso monumentalen wie experimentellen Film NAPOLÉON (1927) bekannt. Seine Fähigkeit, Heroismus und Sentimentalität zu paaren, durch Hyperbolik und technische Raffinesse dabei eine Distanz aufrecht zu erhalten, die die Grenze zum Kitsch immer entfernt hält, findet sich auch in UN GRANDE AMOUR DE BEETHOVEN, der in zahlreichen Biographica als wichtigster Tonfilm Gance's bezeichnet ist.

Die schauspielerische Leistung Harry Bours, der Beethoven in allen Lebensaltern mit unverändertem Aussehen und Ausdrucksgestus spielt, ist vielfach gelobt und bewundert worden - eine Expressivität ist spürbar, die an den Schauspielstil der Stummfilmzeit gemahnt, der immer wieder mit zum Emblem geronnenen Ausdrucksgesten arbeitet. Baur war einer der bekanntesten Theaterschauspieler Frankreichs, bekannt für seine monumentalisch-überzogenen Auftritte.

Das Figurenensemble scheint alle Stereotypen der sozialen Beziehungen eines Künstlers zu bestätigen: Da ist die Muse des Meisters (Thérèse), eine schöne, sensible und rücksichtsvolle junge Frau, deren Liebe unbeantwortet bleibt, obwohl sie im Film jahrelang mit Beethoven verlobt, sogar verheiratet ist; da ist die andere Frau (Juliette), ebenso unentschieden wie unschlüssig, egoistisch, Unglück bringend; Beethoven liebt sie, doch sie heiratet einen reichen Grafen. Die Freunde des Komponisten bilden eine Schar fröhlicher Kumpane; und der unterwürfige Diener hat sich ganz dem Meister verschrieben.

Der Film beginnt 1801, als der Titelheld von Bonn nach Wien kommt. Es gelingt ihm, eine hysterisch um ihren Sohn trauernde Mutter mit einer kleinen Komposition zu trösten. Er lernt Juliette kennen, sie ist seine Schülerin, und beginnt sie mit Liebesbriefen zu überhäufen. Der Vater Juliettes ist wenig angetan. Die junge Frau verliebt sich in den Grafen Gallenberg, dessen zweitklassige Musik sie für gleichrangig mit Beethovens ansieht, und beschließt, den Grafen zu heiraten. Als Beethoven davon erfährt, komponiert er die „Mondschein-Sonate“. Doch er hat Juliette verloren und flüchtet sich 1802 in eine abgelegene Mühle in Heiligenstadt - und entdeckt seine zunehmende Taubheit. Der Prozess kulminiert eines Morgens, als eine Art von Hörsturz endgültig klar macht, was geschieht. Er gerät in tiefe Depressionen. Er verweigert sich des

Selbstmordes, setzt seine kompositorischen Arbeiten fort, unterstützt von Thérèse und einigen Freunden. Die Erinnerung an die Klangwelt ist nun sein Ausgangspunkt und sein Kapital, was eine Distanz zwischen ihm und die Hörwelt einzieht, die seine Kompositionen zu um so größerer formaler Prägnanz gedeihen lassen.

Der Film erzählt bis hier eine stringente, sich schnell entwickelnde Geschichte. Er endet mit einer zunehmenden Auflösung dieser treibenden, psychologisch eng miteinander zusammenhängenden narrativen Dichte der Geschehnisse - 1813: Juliette kehrt aus Italien zurück, die Ehe mit dem Grafen Gallenberg ist unglücklich, sie bittet Beethoven, die alte Beziehung wieder aufzunehmen; Beethoven weist sie zurück, heiratet stattdessen Thérèse. 1826: Jüngere Komponisten, die gefälligere Musik komponieren, haben Beethoven zu einem Künstler der Vergangenheit gemacht; der Verleger Steiner lehnt es ab, die Partituren der 3. und 9. Symphonie zu drucken; ein undankbarer Neffe, der jahrelang seine Kompositionen gestohlen hatte, lässt den kranken Onkel allein zurück. Die Liebe seiner Freunde, die immer bedrückendere Armut, die zunehmende, durch die Taubheit verursachte Isolation - auf dem Sterbebett erzählen die Freunde zwar noch einmal, die letzte Aufführung sei ein großer Erfolg gewesen, doch Beethoven hat resigniert, „Die Komödie ist vorüber, Applaus!“ sind seine letzten Worte.

Auslöser und Bezugspunkt der Handlung des Films ist der „Brief an die unsterbliche Geliebte“, der sich im Nachlass Beethovens fand und der wahrscheinlich 1812 entstand. Wer die historische Empfängerin war, ist bis heute ungeklärt. Der Film legt sich fest, verankert das Rätsel des Briefes in der Doppelbeziehung des Film-Beethoven zwischen Juliette und Thérèse. (Tatsächlich war er vielleicht an Antonie Brentano adressiert, vielleicht aber auch an die Gräfin Anne-Marie Erdödy, in deren Haus in Jedlesee Beethoven im Jahre 1815 wohnte.) Geschichtsklitterung? Vielleicht. Aber Teil eines Verfahrens, das Ungeklärte an der historischen Figur in eine überschaubare melodramatische Konstellation zu transformieren.

Gance verwendet durchgängig Kompositionen von Beethoven. Da spielen die Symphonien Nr. 5 (c-moll, op. 67) und Nr. 6 (F-Dur, op. 68) eine gewichtige Rolle, die „Mondscheinsonate“ und das *Miserere* aus einer Messe Beethovens werden verwendet. Gerade diese Stücke spielen in der populären romantischen Mythologie Beethovens eine wichtige Rolle. Die 5. Symphonie mit ihrem berühmten viertönigen Eröffnungsfanal (drei Achtel auf *G*, eine Halbe auf *Es*) trägt hier den Namen „Schicksalssymphonie“ zu Recht. Der Name des Stücks stammt nicht von Beethoven, sondern ist ihr erst später zugesprochen worden - was nimmt es wunder, dass gerade jene kurze Phrase der Ertaubung Beethovens im Film zugeordnet ist? Erste Skizzen der Sinfonie stammen aus den Jahren 1803 und 1804, und für die populäre Imagination lag es nahe, die schließlich 1808 uraufgeführte Komposition mit der 1798 ausgebrochenen Krankheit zusammenzudenken, die von Beethoven 1802 im „Heiligenstädter Testament“ schriftlich in einem höchst emphatischen Tonfall reflektiert wurde. Das nicht Kontrollierbare selbst schien über den Komponisten gekommen zu sein, ein fataler Eingriff in die fundamentalste Sinnesvoraussetzung, die ein Komponist

einlösen muss: das Gehör. Der Mythos berichtet aber von der Auflehnung des Individuums gegen die Macht des Schicksals. Es bewahrt am Ende die Fähigkeit, die Welt der Klänge auf das Beeindruckendste zu gestalten, obwohl es selbst zu ihr keinen Zugang mehr hat. „So pocht das Schicksal an die Pforte“, habe Beethoven die Symphonie erläuternd gesagt, kolportiert sein Sekretär Anton Schindler, ein Satz, auf den sich die Bezeichnung selbst zurückberuft. Die Äußerung Schindlers ist höchst zweifelhaft, sie scheint die spätere Heroisierung Beethovens eher zu bedienen als Tatsächliches zu berichten.

Abel Gance' Film *UN GRANDE AMOUR DE BEETHOVEN* aus dem Jahre 1936 ist ganz dem eingangs erwähnten romantischen Verständnis der Musik und der Figur Beethovens verpflichtet. Die Geschichte folgt ganz der populären Biographie des Musikers, deren relevante Episoden alle dramatisiert werden - die schreckliche Einsicht in die Ertaubung, das „Heiligenstädter Testament“, die vergebliche Bemühung um Liebesbeziehungen. Es geht nicht um verbürgte Tatsachen. *UN GRANDE AMOUR* ist ein Biopic, das sich um die tatsächliche Biographie des Biographierten nicht oder nur am Rande schert. Der Film arrangiert eine Geschichte, die an gewissen Punkten mit dem historischen Beethoven verbunden ist, um wenige Fakten; fehlen sie, erfindet er sie neu. Das Faktische ist nur ein Oberflächenphänomen. Es geht um anderes: *UN GRANDE AMOUR* inszeniert einen Beethoven der Mythologie. Wollte man den Film in den Strategien der Wissensvermittlung lokalisieren, so bahnt er den Weg in ein Wissen über einen aus Fakten, Fama, Erfindung und Interpretation zusammengesetzten Beethoven, nicht über den historischen Komponisten. Er erzählt von Beethoven als einem profanen Idol, einem Leitbild, einer letztlich symbolischen Figur. *UN GRANDE AMOUR* ist mehr Legende als Biopic.

Das ist wichtig, um einer Kritik des Films, der sich um die Verbürgtheit der Elemente der Erzählung keinen Deut kümmert, von vornherein vorzubeugen.

(James zu Hünigen)

Literatur zum Film:

Mehrere Artikel in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 213, 1.10.1978. -- Roger, Philippe: Transcrire pour composer: le Beethoven d'Abel Gance. In: *1895*, 31, Oct. 2000, pp. 251-266. -- Welsh, James M. / Kramer, Steven: Gance's *Beethoven*. In: *Sight & Sound* 45,2, 1976, pp 109-111.
Rezensionen: *London Reporter* 2,32, 14.7.1936. - *Motion Picture Daily* 41,36, 12.2.1937. - *Monthly Film Bulletin* 6,67, July 1939, p. 142. - *Film Weekly* 22,559, July 1939, p. 31. - *Sight and Sound* 45,2, Spring 1976, pp. 109-111. - *Télérama*, 2401, 17.1.1996, p. 77.

Literatur zu Abel Gance:

GROPPALI, ENRICO: *ABEL GANCE*. FIRENZE: NUOVA ITALIA 1985, 150 pp. (IL CASTORO CINEMA. 120.). -- ICART, ROGER: *ABEL GANCE OU LE PROMÉTHÉE FOUROYÉ*. LAUSANNE: L'AGE D'HOMME 1983, 485 pp. (HISTOIRE ET THÉORIE DU CINÉMA.). -- ICART, ROGER: *UN SOLEIL DANS CHAQUE IMAGE / ABEL GANCE*. TEXTES RASSEMBLÉS PAR ROGER ICART. PARIS: CNRS / PARIS : CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE 2002, 290 pp. -- JEANNE, RENÉ / FORD, CHARLES (PRÉS.): *ABEL GANCE*. CHOIX DE TEXTES ET PROPOS D'ABEL GANCE, EXTRAITS DE DÉCOUPAGES, SCÉNARIOS INÉDITS, PANORAMA CRITIQUE, TÉMOIGNAGES, FILMOGRAPHIE, BIBLIOGRAPHIE, DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES. PARIS: SEGHERS 1963, 223 S. (CINÉMA D'AUJOURD'HUI. 14.). -- KING, NORMAN: *ABEL GANCE. A POLITICS OF SPECTACLE*. LONDON: BFI 1984, 260 pp. -- VÉRAY, LAURENT (SOUS LA DIRÉCTION DE): *ABEL GANCE. NOUVEAUX REGARDS*. PARIS 2000, 355 S. (= THEMENHEFT, 31, 1895, 2000.).

Empfohlene Zitierweise

James zu Hüningen: Un Grand Amour de Beethoven. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 160-164, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p160-164>.

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.

Lisztomania

Großbritannien 1975

R / B: Ken Russell

K: Peter Suschitzky

S: Stuart Baird

M: Rick Wakeman (Originalmusik), Franz Liszt, Jonathan Benson, Richard Wagner

P: Visual Programme Systems / Roy Baird, David Puttnam

UA: 10.10.1975 (USA), 13.11.1975 (UK), 7.5.1976 (BRD); FSK: ab 18; nicht feiertagsfrei

D: Roger Daltrey (Franz Liszt), Sara Kestelman (Prinzessin Carolin), Paul Nicholas (Richard Wagner), Ringo Starr (Papst),

Fiona Lewis (Gräfin Marie d'Agoult), Veronica Quilligan (Cosima Wagner), Nell Campbell (Olga), Imogen Clare (George Sand)

Verleih: Warner-Columbia

103 min, Farbe, CinemaScope-Format (2,35:1)

Eine der schillerndsten Figuren des Musikfilms ist der Engländer Ken Russell. Der 1927 geborene Regisseur produzierte seit 1958 eine ganze Reihe von Komponistenporträts für die BBC, ein Thema, das ihn lebenslang immer wieder beschäftigte. Schon früh warfen ihm vor allem Musikkritiker eine Respektlosigkeit im Umgang mit den Porträtierten vor, die der Sache eher schade als nütze. Russell hat sich von diesen Einwüfen nie beeindruckt lassen, sondern von Beginn an Musiker als Träger historischer Bedeutungen und als Elemente politisch-ästhetischer Diskurse zu interpretieren versucht.

Eine Sonderstellung nimmt die Trilogie von Komponisten-Biographien *THE MUSIC LOVERS* (1970, über Tschaikowski), *MAHLER* (1974) und *LISZTOMANIA* (1975) ein. Ähnlich wie die gleichzeitig entstandene Rock-Oper *TOMMY* (1975) haben diese Filme ebenso viel Faszination wie Irritation ausgelöst. Provokation als Programm, möchte man meinen: Die Filme brechen mit der Tradition biographischen Erzählens und inszenieren Musik und Musikkultur in einer wilden Collage, in der heterogenstes Material zusammengebracht wird. *LISZTOMANIA* ist unter den Russell-Filmen der meistverkannte, zugleich komplexeste und bis heute irritierendste.

Im Groben folgt der Film der Biographie Liszts, wird jedoch in einer Sequenz äußerst stilisierter Szenen vorgetragen, in deren Mittelpunkt die immer wieder neue Begegnung mit Wagner steht. Dieser ist die eigentliche Schlüsselfigur des Films. Zum ersten Mal tritt er in einem Matrosenanzug auf, ein dummer und eitler Jüngling, dessen *Rienzi*-Melodien von Liszt parodiert und verulkt werden. Während der Revolution

erbettelt er Geld, um seine Familie außer Landes bringen zu können - und erweist sich als Vampir, der den müden Liszt am Flügel auszusaugen beginnt. Er ist der Teufel höchstpersönlich, den Liszt im Auftrag des (von Ringo Starr gespielten) Papstes "in Weihwasser ersäufen soll"; Liszt beobachtet ein seltsames Ritual, das Wagner zelebriert (dem Musik aus *Rheingold* unterlegt ist); später zeigt ihm Wagner einen ungelinken und zurückgebliebenen künstlichen Menschen, der ein Prototyp der kommenden Herrenmenschen-Rasse darstellen soll; in der folgenden Konfrontation tötet Liszt Wagner, indem er den *Totentanz* auf dem Piano spielt. Doch Wagner ist ein Untoter, auf seiner Beerdigung entsteigt er zu den Klängen der Wassernixen aus *Rheingold* seinem Grab - in der Gestalt des Frankensteinischen Monsters, mit den Gesichtszügen Hitlers; er trägt eine Bassgitarre, die er als Maschinengewehr benutzt, alles niedermetzelnd, was ihm in den Weg kommt. Liszt stirbt durch einen Voodoo-Zauber, den Cosima gegen ihn anwendet - und muss am Ende aus dem Himmel zur Erde hinab fahren - in einem "Orgel-Raumschiff", das dem Art-Déco-Schiff Flash Gordons nachgebildet ist -, um Wagner, der dabei ist, Berlin zu zerstören, endgültig auszulöschen. Den Kontrapunkt zu der unheiligen Allianz von Musik und dunklen Gewalten bilden mehrere Szenen, in denen immer wieder der Lisztsche *Liebestraum* variiert wird.

Die Bauweise des Films lässt sich wie eine mehrteilige musikalische Form begreifen, in der Wagner und der *Liebestraum* Motive repräsentieren, die in mehreren Kontrasten gegeneinander gesetzt werden. Alle Ebenen der filmischen Darstellung - Motive, Aussageweisen, Tempi, Genreanspielungen, Arten des schauspielerischen Ausdrucks, rhetorische Register usw. - werden dazu genutzt, die Grundspannung in immer neuen Facetten voranzutreiben. Alle Genres der Filmgeschichte (und nicht nur dieser) geben die Tonarten, die Rhythmen und Tempi ab, in denen formuliert wird. Der Film beginnt mit einer burlesken, in sich gebrochenen Traumsequenz, die an erotische Erzählungen des Rokoko erinnert; es folgt eine Salon-szene, in der Wagner eingeführt wird und in der alle nennenswerten musikalischen Figuren der Zeit (Rossini, Brahms, Mendelssohn etc.) Revue passieren; das folgende Konzert präsentiert Liszt als "Popstar" des 19. Jahrhunderts vor einem hungerissen-hysterischen Frauenpublikum; eine abstruse Dialogszene etabliert die Spannung mit Cosima; es folgt eine an Chaplins *GOLDRUSH* gemahnende Slapstick-Szene, in der zum ersten Mal der *Liebestraum* verwendet wird; die biographische Narration steht bei alledem im Hintergrund.

Das Faszinosum von LISZTOMANIA ist die Methode. Die ganze Kulturgeschichte bildet das Material, mit dem Russell seine Montage gestaltet, gleichgültig, ob es sich um Versatzstücke aus der Hoch- oder Trivalkultur bildet. Eine - allerdings höchst kontrollierte - Mélange kulturellen Wissens umzirkelt die Themen des Films, gibt ihnen Ausdruck und anschauliche Fülle. Dabei werden aber so heterogene Elemente der Kulturgeschichte aufeinander bezogen und miteinander amalgamiert, dass aus der Darstellungsmethode zugleich ein Distanzmoment entsteht, das den Zuschauer immer wieder auf die Darstellungsmittel selbst verweist. Der Film bezieht sich auf ein höchst kompliziertes intertextuelles Kräftefeld, aus dem Versatz-

stücke herausgebrochen und mit fremdem Material kombiniert werden - und installiert so einen assoziativen Raum, den nur ein höchst gebildeter Zuschauer zu begehen vermag (Hanke 1984, 293).

Die Irritationen, die der Film auslöst, können bis in die Besetzung hinein zurückverfolgt werden: Wenn Ringo Starr den Papst spielt, der Liszt am Ende den Auftrag gibt, Wagner den Teufel auszutreiben, entsteht eine momentane Verlagerung des Interesses von der Rolle auf den Schauspieler (der distanzierenden Wirkung des Cameo-Auftritts vergleichbar). Auch die Ungleichzeitigkeit der Konzert-Kulturen schafft Distanz: Liszt wird in Kategorien der modernen Rockmusik gefaßt - als "Franz Liszt Superstar". Kein Zufall, dass der Leadsänger der Rockband *The Who* die Rolle des Liszt spielt; und kein Zufall, dass Rick Wakeman, der die Originalmusiken des Films schrieb und die Synthesizer-Arrangements der historischen Stücke verantwortete, als Keyboarder in der Rockband *Yes* mitspielte (er spielt im Film zudem die Nebenrolle des germanischen Donnergottes Thor, hier gekleidet in ein Superhelden-Kostüm). Der Titel LISZTOMANIA geht im Übrigen auf Heinrich Heine zurück, der das hingebungsvoll-begeisterte Publikum der zeitgenössischen Liszt-Konzerte als "lisztomanisch" bezeichnete.

Russell nutzt alle Gattungen des Films, um verborgene Bedeutungs-Schichten aufzudecken. Es geht immer um Musiken, die zum Gegenstand kultureller Phantasien werden, die im Prozess der historischen Aneignungen ihre ursprüngliche musikalische und kulturelle Form einbüßen und dabei zu Elementen der Trivialkultur werden. Die schon erwähnte Szene, in der der *Liebstraum* eingeführt wird, spielt in einer italienischen Berghütte. Russell inszeniert die stummfilmartige Slapstick-Szene als Hommage und Satire zugleich: Liszt (Roger Daltrey) tritt in dem Kostüm und mit dem Bewegungsgestus von Chaplin auf. Das Szenario ist kindlich-verkitscht, und wie in einem Spiel umhimmeln die Gräfin Marie (Fiona Lewis), die ihren Ehemann verlassen hat, und Liszt, mit dem sie eine Lebensgemeinschaft eingegangen ist, einander. Übertreibung und Verniedlichung beherrschen den Stil - die Liebe wird durch Plüschherzen ausgedrückt, Babies sind Puppen, die Herzen werden zum Trocknen aufgehängt etc. Anderes gemahnt eher an die derb-anzüglichen Muster der Groteske: Als Liszt die russische Fürstin Carolin (Sarah Kestelman) aufsucht, empfängt ihn diese zunächst in einem steifen Pomp-Kostüm, ganz die Herzogin gebend. Aber schon bald wechselt sie die Kleidung, tritt nun in Reizwäsche auf. Es hebt ein diabolisch-übertreibendes Sex-Spiel an, bei dem die Kulisse mit Riesen-Vaginen bemalt ist und Säulen die Form erezierter Phalli besitzen. Zu seiner eigenen Verwunderung wächst Liszt ein Riesen-Phallus, auf dem die Gespielinnen der Gräfin reiten - der allerdings zu einer riesigen Guillotine geführt und "enthauptet" wird.

Insbesondere die Wagner-Figur gerät so in eine wahre Kaskade von populärkulturellen Bezügen hinein. Nutzt schon sein erster Auftritt die kulturgeschichtlichen Bedeutungen des Matrosenanzuges, so tritt er in der Revolutionsphase als wirrer und verfolgter Terrorist auf, zieht sich später in ein Schloss zurück, das an die Schlösser der *gothic novel* und insbesondere an das transsilvanische Schloss Draculas erinnert.

Gleichzeitig ist er auch mit den Erzählmodellen und Ikonographien des *mad scientist* korreliert (er sucht einen künstlichen Menschen zu erschaffen), des Rattenfängers (er tritt am Ende mit einer Kinderarmee in Superhelden-Uniform zu den Klängen des Walküren-Rittes auf), der Hitler-Figur schließlich, deren Züge er immer mehr annimmt.

Der Film hat scharfe Kritik auf sich gezogen. Insbesondere die Beziehung der Wagner-Figur (und der wagnerschen Werke) zur nationalsozialistischen Ideologie habe eine differenziertere und subtilere Darstellung verdient, als der Film sie vornehme. Doch der Einwand greift ins Leere, weil Russell mit seinem Verfahren etwas anderes im Sinn hat: Es geht in vielem über die Collagen der klassischen Avantgarde hinaus, weil er die Materialbasis, auf die seine Montagen zurückgreifen, verbreitert und sich nicht scheut, die Regeln von Anstand und Takt zu verletzen. Die Ordnung des bürgerlichen Geschmacks gerät ins Durcheinander, und es mag die Amalgamierung von Kitsch, Bombast und Hochkunst, die Verbindung von religiösen, politischen und kunstgeschichtlichen Symboliken sein, die so heftige Abwehr provozierte und den Blick auf die ästhetischen Qualitäten des Werks verstellte. Eine anarchistische Methode, die die modale Einheitlichkeit des Werks, wie wir sie nicht nur im Film gewohnt sind, in einer geradezu postmodernistisch anmutenden - aber wesentlich respektloseren und unpräziseren - Weise aufgibt. Kitsch gerät so neben Bombast, Heiterkeit neben Paranoia, religiöse Bildnerie neben die Bildwelten der Comic Strips. Es gibt nichts, was dieser Methode widerstehen könnte. Was bleibt, ist ein höchst komplexer Rekurs, den der Zuschauer auf Geschichte, Politik, Musik und Kultur im Allgemeinen vornehmen muss. Der Film zwingt den Zuschauer, genau die Einwände der Kritik selbst durchzuspielen - darum lässt er ihn nie zur Ruhe kommen, gewährt ihm niemals die Ruhe einer funktionierenden Illusion.

(Hans J. Wulff)

Quellen:

Das Skript basiert z. T auf: Agoult, Marie Comtesse de Flavigny [unter dem Pseud. Daniel Stern]: *Nélida*. Paris: Amyot 1846 [über die Affäre der Verfasserin mit Liszt].

Literatur:

Hanke, Ken (1984) *Ken Russell's films*. Metuchen/London: The Scarecrow Press.

Rosenfeldt, Diane (1978) *Ken Russell. A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall / London: George Prior (A Reference Publication in Film.).

Russell, Ken (1989) *A British Picture. An Autobiography*. London: Heinemann.

Russell, Ken (1992) *Altered states. The autobiography of Ken Russell*. New York [...]: Bantam Books.

Russell, Ken (2000) *Directing Film. From pitch to premiere*. London: Batsford.

Tibbetts, John C. (2005) "Just an innocent bystander" The composer films of Ken Russell. In seinem: *Composers in the movies: studies in musical biography*. Foreword by Simon Callow. New Haven: Yale University Press, pp. 155-216.

Rezensionen:

Rez. (anon.) in: *Monthly Film Bulletin*, 502, Nov. 1975.

Rez. (Care, Ross) in: *Film Quarterly* 31,3, 1978, pp. 55-61.

Rez. (Mazzoleni, A.) In: *Bianco e Nero* 39, Mai/Juni 1978, pp. 134-136.

Rez. (Ulivo, Ugo) in: *Cine al Dia*, 22, Nov, 1977, pp. 27-29.

Rez. (Comuzio, Ermanno) in: *Cineforum*, 165, Mai/Juni 1977, pp. 392-393.

Rez. (Peruzzi, Giuseppe) in: *Cinema Nuovo* 26, Sept./Okt. 1977, pp. 374-376.

Rez.(Apers, M.) In: *Film en Televisie + Video*, 226, März 1976, p. 29.

Rez. (Bronchain, C.) In: *Révue Belge du Cinéma* 13,5, 1976, pp. 82-85.

Rez. (Brown, Royal S.) in: *High Fidelity and Musical America* 26, April 1976, pp. 136-138.

Rez. (Caron-Lowins, E.) in: *Positif*, 180, April 1976, pp. 72-73.

Rez. (Dagneau, G.) in: *Révue du Cinéma*, 309/310, Okt. 1976, pp. 217-218.

Rez. (Garel, A. / H. Behar) in: *Révue du Cinéma*, 305, April 1976, pp. 90-95.

Rez. (Lindfors, Rolf / B. Wredlund) in: *Filmrutan. Tidskrift för Film och Filmstudios* 19,1, 1976, pp. 52-53.

Rez. (Renaud, T.) in: *Cinéma* 76,209, Mai 1976, p. 144.

Rez. (Schupp, P.) in: *Séquences. La Révue du Cinéma*, 83, Jan. 1976, pp.39-40.

Bajer, Leslaw: Pop-essay. In: *Kino* (Warszawa) 11, Feb. 1976, pp. 54-55.

Elley, D.: Lisztomania and The Loves of Liszt. In: *Films and Filming* 22, Jan. 1976, pp. 31-33.

Leirens, Jean: Russellmania a propos de Lisztomania. In: *Amis du Film et de la Télévision*, 238, März 1976, pp. 4-5.

Manns, Torsten [...]: Komponister pa hjaernan. In: *Chaplin* 18,2 [=143], 1976, pp. 58-62.

Sereny, Eva: Liszt pop. In: *Playmen* 6, Juni 1976, pp. 110-117.

Wulff, Hans J.: Lisztomania (1971, Ken Russell). In: *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. 3. Hrsg. v. Thomas Koebner unter Mitarb. v. Kerstin-Luise Neumann. Stuttgart: Reclam 1995, pp. 374-376.

Diskographie:

Rick Wakeman: *Lisztomania* (aka: *The Real Lisztomania*). Studio Album, aufgen. 1975. Editionen: LP: A&M Records AMLH 64546; LP: A&M Records SP 4546; LP: Records 89 463XOT; CD: A&M Records D32Y 3550.

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Lisztomania. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 165-170, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p165-170>.

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.

Komponistenportraits

John Addison (1920-1998)

auch: Jock Addison

Biografie

John Mervyn („Jock“) Addison wurde am 16.3.1920 in einem südlichen Vorort Londons - in West Chobham, Surrey - geboren. Er starb am 7.12.1998 in Bennington, Vermont, in den USA. Als Komponist fand er vor allem mit seiner Filmmusik Beachtung. Addison studierte Komposition am Royal College of Music in London, als der Zweite Weltkrieg ausbrach. (Addison sollte von 1951-1958 als Lehrer für Komposition am RCM arbeiten.) Addison wurde sofort eingezogen. 1944 wurde er als Panzerkommandant bei Caën in Frankreich schwer verwundet. Insofern er nach seiner Genesung im britischen 30. Korps diente, das bei den Kämpfen um Arnheim 1944 eine zentrale Rolle spielte (ohne dass Addison darin verwickelt gewesen wäre), ist die Musik zu Richard Attenboroughs *A BRIDGE TOO FAR* (*DIE BRÜCKE VON ARNHEIM*, Großbritannien 1977) sicher auch lesbar als ein Stückchen zufälliger Autobiografie.

Noch in der Militärzeit lernte Addison den englischen Regisseur Roy Boulting kennen, der ihm den Einstieg in die Arbeit als Filmkomponist ermöglichte und für den er mehrere Partituren schrieb (z. B. *SEVEN DAYS TO NOON*, 1950; *HIGH TREASON*, 1951). Addisons leichter, an klassizistischer Musik geschulter, komödiantischer Stil, der oft der „British Light Music“ zugerechnet wird, offenbarte sich bald als erfolgreiches Konzept für das englische Studio-Kino der 1950er. Er schrieb z. B. mehrere Musiken für das Ealing-Studio (u.a. *THE MAGGIE*, 1953, Alexander Mackendrick; *TOUCH AND GO*, 1955, Michael Truman). Eine Festlegung auf die einzige Gattung Komödie wäre aber unmöglich, auch wenn die Affinität der Arbeiten Addisons zu komödiantischen Stoffen und Darstellungsweisen auffällt. Insbesondere in der Zusammenarbeit mit Tony Richardson, den er aus der gemeinsamen Mitgliedschaft am Royal Court Theatre der späten 1950er kannte, zeigten sich aber ganz neue Qualitäten in der Musik Addisons. Filme wie *THE ENTERTAINER* (1960), *A TASTE OF HONEY* (1961) und *THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER* (1962) zeigten eine satirische Schärfe und gleichzeitig eine Leichtigkeit in der Umspielung von Figuren, Handlung und Bild durch die Musik, dass hier die Musik eine textuelle und semiotische Eigenständigkeit bekam, die bis dahin eher ungewohnt war. Für die Richardson-Addison-Kooperation *TOM JONES* (1962) erhielt Addison den Musik-Oscar (den Elmer Bernstein für ihn entgegen nahm). Eine ganze Reihe weitere Preise folgten. Addison wurde dem breiten Publikum

etwas bekannter, als Hitchcock die Musik Bernard Herrmanns zu *TORN CURTAIN* (1966) ablehnte und Addison die Arbeit übernahm.

Schon Ende der 1970er hatte Addison vermehrt begonnen, für das Fernsehen zu arbeiten. Das Titelthema aus der Krimiserie *MURDER SHE WROTE* (1984-1996), das deutlich an das Leit- und Titelthema für die Miss-Marple-Filme mit Margaret Rutherford erinnert, wurde zu einem von Addisons größten Erfolgen. Seit 1975 hatte er teilweise in Los Angeles, teilweise in den französischen Alpen gelebt, wo er sich seiner Begeisterung für Wintersport hingeben konnte. Er blieb bis an sein Lebensende produktiv. Das filmmusikalische Werk umfasst mehr als 60 Filme, eine ganze Reihe von Musiken zu Serien und eine unübersehbare Anzahl von Musiken zu Fernseh-Dokumentarprogrammen.

Die Filmmusik war sicherlich das einträglichste und größte Gebiet, auf dem Addison gearbeitet hat. Es sei aber eigens vermerkt, dass er daneben eine ganze Reihe von Konzertwerken, Solokonzerten, Kammermusiken und Ähnlichem schrieb. Gerade die Dynamik der Linienführung sowie die Klarheit der Formen der Kammermusik sind immer wieder greifbarer Bezug, in dem die Filmmusiken entstanden.

(Hans J. Wulff)

Filmografie:

(Auswahl)

- 1950 *Seven Days to Noon* (Eine Stadt hält den Atem an), John Boulting.
- 1951 *High Treason* (Die Stunde X), Roy Boulting.
- 1951 *Pool of London* (Unterwelt), Basil Dearden.
- 1952 *Brandy for the Parson* (Brandy for the Parson), John Eldridge.
- 1952 *The Hour of 13*, Harold French.
- 1953 *Time Bomb* (aka: *Terror on a Train*), Ted Tetzlaff.
- 1953 *The Maggie* (Der alte Kahn; aka: *Die Maggie*; aka: *Oller Kahn mit Größenwahn*), Alexander Mackendrick.
- 1953 *The Red Beret* (aka: *Paratrooper*), Terence Young.
- 1953 *The Man Between* (Gefährlicher Urlaub), Carol Reed.
- 1954 *The End of the Road*, Wolf Rilla.
- 1954 *The Black Knight* (Unter schwarzem Visier), Tay Garnett.
- 1954 *Make Me an Offer*, Cyril Frankel.

- 1954 One Good Turn (Verliebt, verrückt und nicht verheiratet; DDR: Was man aus Liebe tut), John Paddy Carstairs.
- 1955 That Lady (Die Dame des Königs), Terence Young.
- 1955 Cockleshell Heroes (Himmelfahrtskommando), José Ferrer.
- 1955 Josephine and Men (Josephine und die Männer), Roy Boulting.
- 1955 Touch and Go (Meine bessere Hälfte), Michael Truman.
- 1956 Reach for the Sky (Allen Gewalten zum Trotz), Lewis Gilbert.
- 1956 Private's Progress (Der beste Mann beim Militär; aka: Flickflack auf dem Schwebebalken), John Boulting.
- 1956 Three Men in a Boat (Drei Mann in einem Boot), Ken Annakin.
- 1957 Barnacle Bill (Kapitän Seekrank), Charles Frend.
- 1957 The Shiralee (Kostbare Bürde), Leslie Norman.
- 1957 Lucky Jim (Volltreffer ins Glück), John Boulting.
- 1958 Carlton-Browne of the F.O. (Ausgerechnet Charlie Brown), John Boulting, Jeffrey Dell,
- 1958 I was Monty's Double (Ich war Montys Double; aka: Unternehmen X-III/11), John Guillermin.
- 1960 School for Scoundrels, Robert Hamer.
- 1960 A French Mistress (Das französische Fräulein) - Regie: Roy Boulting, Jeffrey Dell.
- 1960 The Entertainer (Der Komödiant), Tony Richardson.
- 1961 His and Hers, Brian Desmond Hurst.
- 1961 A Taste of Honey (Bitterer Honig), Tony Richardson.
- 1961 Go to Blazes (Diebe haben Vorfahrt), Tony Richardson.
- 1962 The Loneliness of the Long Distance Runner (Die Einsamkeit des Langstreckenläufers), Tony Richardson
- 1962 Tom Jones (Tom Jones – Zwischen Bett und Galgen)m Tony Richardson.
- 1963 Girl in the Headlines (Alibi des Todes), Michael Truman.
- 1963 Girl with Green Eyes (Die erste Nacht; aka: Das Mädchen mit den grünen Augen), Desmond Davis.
- 1964 The Peaches, Michael Gill. - Kurzfilm.
- 1964 The Amorous Adventures of Moll Flanders (Die amourösen Abenteuer der Moll Flanders), Terence Young.
- 1964 Guns at Batasi (Schüsse in Batasi), John Guillermin.
- 1964 The Loved One (Tod in Hollywood), Tony Richardson.
- 1965 The Uncle (Der Onkel), Desmond Davis.
- 1965 I Was Happy here (Hier war ich glücklich), Desmond Davis.
- 1965 A Fine Madness (Simson ist nicht zu schlagen), Irvin Kershner.
- 1965 The Honey Pot (Venedig sehen - und erben...), Joseph L. Mankiewicz.
- 1966 Torn Curtain (Der zerrissene Vorhang), Alfred Hitchcock.

- 1967 The Charge of the Light Brigade (Der Angriff der leichten Brigade), Tony Richardson.
- 1967 Smashing Time, Desmond Davis.
- 1969 Start the Revolution without Me (Die Französische Revolution fand nicht statt, aka: Zwei Haudegen kommen selten allein), Bud Yorkin.
- 1970 Country Dance, J. Lee Thompson.
- 1971 Mr. Forbush and the Penguins, Arne Sucksdorff, Alfred Viola.
- 1972 Sleuth (Mord mit kleinen Fehlern), Joseph L. Mankiewicz.
- 1973 Luther, Guy Green.
- 1974 Dead Cert (Eine todsichere Sache; aka: Im Karussell des Todes), Tony Richardson.
- 1975 Ride a Wild Pony (Mein wildes Pony), Don Chaffey.
- 1976 Swashbuckler (Der scharlachrote Pirat), James Goldstone.
- 1976 Joseph Andrews (Die Abenteuer des Joseph Andrews), Tony Richardson.
- 1976 A Bridge Too Far (Die Brücke von Arnheim), Richard Attenborough.
- 1976 The Seven-per-cent Solution (Kein Koks für Sherlock Holmes), Herbert Ross.
- 1979 The Pilot (Der Pilot), Cliff Robertson.
- 1979 The French Atlantic Affair (Victor Charlie ruft Lima Sierra), Douglas Heyes.
- 1981 Mistress of Paradise (Das letzte Paradies - Schatten der Vergangenheit), Peter Medak.
- 1982 Highpoint (Am Highpoint flippt die Meute aus), Peter Carter.
- 1982 I Was a Mail Order Bride (Die verrückten Abenteuer eines Playboys), Marvin J. Chomsky. - TV-Film.
- 1983 Strange Invaders (Das Geheimnis von Centreville), Michael Laughlin.
- 1984 The Murder of Sherlock Holmes, Corey Allen.
- 1984 Emerald (Codename: Emerald), Jonathan Sanger.
- 1984 The Ultimate Solution of Grace Quigley (Grace Quigleys letzte Chance), Anthony Harvey.
- 1984 Ellis Island (Straße der Freiheit), Jerry London. - Mini-Serie. TV-Film.
- 1984 Murder, She Wrote. (Mord ist ihr Hobby). - TV-Serie. 1984-96.
- 1985 Agatha Christie's Thirteen at Dinner (aka: Thirteen at Dinner; dt.: Mord à la Carte), Lou Antonio TV-Film.
- 1986 Something in Common, Glenn Jordan. - TV-Film.
- 1986 Dead Man's Folly (Mord mit verteilten Rollen), Clive Donner. - TV-Film.
- 1987 Strange Voices, Arthur Allan Seidelman. - TV-Film.
- 1987 Bride of Boogedy (Die Monsterbraut), Oz Scott. - TV-Film.
- 1988 Shadow on the Sun (Schatten auf der Sonne, AKA. Afrika; mein Leben; aka: Große Liebe Afrika), Tony Richardson.
- 1990 Phantom of the Opera (Das Phantom der Oper), Tony Richardson.

Diskografie

Amorous adventures of Moll Flanders. 1965.

New York: RCA Victor (RCA Victor LOC-1113). LP. Music composed and conducted by John Addison.

Alfred's Hitchcock's "Torn curtain" [sound recording] The original sound track album. 1967.

Label: New York: Decca (Decca DL 9155). LP. -- Music composed and conducted by John Addison.

A Bridge Too Far, 1977.

Label: United Artists UAG 30097 (UALA 762). LP.

Daraus eine Auskoppelung: *John Addison - A bridge too far / The dutch rhapsody*. UA K-6834. 7"-Schallplatte.

Torn Curtain, 1995.

Label: Varese Sarabande (USA) 030206529623, 9.5.1995. CD.

A Bridge Too Far, 1999.

Label: Ryko, RCD 10746. CD.

The Film Music of John Addison, 2007.

Label: Chandos Movies, 10418. CD. -- BBC Concert Orchestra, Rumon Gamba.

Auszeichnungen und Preise:

1964 Grammy Award für die Musik zu: *Tom Jones* (1963)

1964 Oscar für: *Tom Jones* (1963)

1969 BAFTA-Award-Nominierung für: *The Charge of the Light Brigade* (1968)

1971 Emmy-Award-Nominierung (Emmy Outstanding Achievement in Music Composition - For a Special Program / Outstanding Achievement in Music Direction of a Variety, Musical or Dramatic Program) für: *Hallmark Hall of Fame: Hamlet (#20.1)* (1970)

1973 Oscar-Nominierung für: *Sleuth* (1972)

1978 BAFTA Award / Anthony Asquith Award for Film Music für: *A Bridge Too Far* (1977)

1985 Emmy-Award (Emmy Outstanding Achievement in Music Composition for a Series, Dramatic Underscore) für *Murder, She Wrote* (1984, Episode: *The Murder of Sherlock Holmes*)

1988 ASCAP Film and Television Music Award für die Serienmusik zu: *Murder, She Wrote* (1984)

1989 ASCAP Film and Television Music Award für die Serienmusik zu: *Murder, She Wrote* (1984)

1990 Emmy-Award-Nominierung (Outstanding Achievement in Music Composition for a Miniseries or a Special) für: *The Phantom of the Opera* (1990)

1990 ASCAP Film and Television Music Award für die Serienmusik zu: *Murder, She Wrote* (1984)

- 1993 ASCAP Film and Television Music Award für die Serienmusik zu: *Murder, She Wrote* (1984)
1994 ASCAP Film and Television Music Award für die Serienmusik zu: *Murder, She Wrote* (1984)
1995 ASCAP Film and Television Music Award für die Serienmusik zu: *Murder, She Wrote* (1984).

Bibliografie

Anon.: Interview with John Addison. In: *Fistful of Soundtracks*, 2, May 1981, pp. 46-48.

* On the films Addison has composed for and the directors he has worked with.

Bernstein, Elmer: A conversation with John Addison. In: *Filmmusic Notebook* 3,3, 1977, pp. 18-32.

Rubenstein, Lenny: Composing for films. An interview with John Addison. In: *Cinéaste* 8,2, 1977, pp. 36-37, 59.

Anon.: John Addison. In: *New Zealand Film Music Bulletin*, 61, Feb. 1988, pp. 1-3.

Burlingame, Jon: John Addison's *Phantom of the Opera*. In: *Soundtrack! The Collector's Quarterly* 9, Sept. 1990, p. 29.

Jens, Tina L.: In memoriam. In: *Dirigido Por*, 275, Jan. 1999, p. 7.

Kendall, Lukas: John Addison 1920-1998. In: *Film Score Monthly* 4,1, 1999, p. 4.

Kleber, Reinhard: Personen. In: *epd Film* 16, Feb. 1999, p. 3.

Lentz, Harris III: Obituaries. In: *Classic Images*, 284, Feb. 1999, pp. 47-58.

Maassen, Henk: Overleden. In: *Score*, 110, March 1999, p. 5.

Pesselnick, Jill: John Addison. In: *Variety* 373, 14.-20.12.1998, p. 146.

Seberechts, Karin: Adieu. In: *Film en Televisie + Video*, 489, Feb. 1999, pp. 34-35.

Solberg, Niels: Never to be forgotten. In: *Psychotronic Video*, 29, 1999, pp. 91-96.

Vallerand, Francois: Bon an, mal an. In: *Séquences: La Revue de Cinéma*, 201, Mars/Avril 1999, pp. 57-60.

Wickenden, Dirk: Obituaries. In: *Legend*, 28, April 1999, p. 62.

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: John Addison. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 171-177, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p171-177>.

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.

Giuseppe Becce (1877-1973)

Manchmal unter den Pseudonymen: Peter Bechstein, Dr. Bechstein, Peter Becker

Biografie

Giuseppe Becce wurde am 3.2.1877 in Lonigo bei Vicenza in Italien geboren. Er hatte 6 Geschwister. Sein musikalisches Talent wurde schon als Kind entdeckt. In Padua lernte er Cello und Flöte spielen. Bereits im Alter von 20 arbeitete er als Dirigent des Universitätsorchesters, studierte dabei Geografie und Philologie. 1900 kam er nach Berlin, setzte sein Geografie-Studium fort, belegte aber auch Seminare in der Musik (bei Leopold Schmidt und Arthur Nikisch), die immer mehr zum Lebensmittelpunkt wurde. Außerdem schrieb Becce in den 1910er Jahren Kriegs- und Kriminalromane (z.T. unter dem Pseudonym „Peter Becker“). 1910 hatte die erste Oper (*Das Bett der Pompadour*) Premiere. Becce heiratete die Schriftstellerin Emma Woop, die viele Jahre später Texte für seine Lieder schrieb.

1913 lernte Becce den Filmproduzenten Oskar Messter kennen, der mit Hunderten von „Tonbildern“ (frühen Tonfilmen, deren Ton auf Walze aufgezeichnet war) Erfahrungen mit Ton/Musik-Film gesammelt hatte. Messter suchte einen Komponisten für ein Richard-Wagner-Biopic, der ihm Musiken im Wagner-Stil arrangierte (die Lizenzgebühren, die die Wagner-Erben für Originalmusiken verlangten, waren exorbitant hoch). [Die Anekdote ist mit Vorsicht zu genießen, weil Becce schon 1911 einen Film von Messter vertonte]. Der Erfolg des Films *Richard Wagner* (1913) war der Beginn einer jahrelangen Kooperation zwischen Messter und Becce - Becce dirigierte für die Messter-Filmproduktion das Orchester im Mozartsaal, schrieb die Musiken zu den Henny-Porten-Filmen. In den 1920ern stieg er zum Leiter der Ufa-Musikabteilung auf und übernahm die Leitung des Orchesters des Ufa-Pavillons am Nollendorfplatz, dirigierte zudem in anderen Berliner Kinos. Er schrieb die Musiken zu einigen der bedeutendsten deutschen Stummfilme (darunter *Der müde Tod*, 1921, Fritz Lang; *Der letzte Mann*, 1924, Friedrich Wilhelm Murnau; *Geheimnisse einer Seele*, 1926, Georg Wilhelm Pabst; *Abenteuer eines Zehnmarkscheins*, 1926, Berthold Viertel).

Von größter Bedeutung ist die publizistische Rolle, die Becce in den 1920ern gleich in mehreren Bereichen spielte.

- Er gründete 1921 das *Kinomusikblatt*, das 1926 in *Film-Ton-Kunst* umgetitelt wurde und 1927 zum offiziellen Mitteilungsblatt der Branche der Filmkomponisten wurde.
- In den Jahren zwischen 1919 und 1929 veröffentlichte er seine *Kinobibliothek* (später verkürzt auf: *Kinothek*) - ein vielbändiges Sammelwerk, das er als Baukasten zur Komposition von Stummfilmmusik verstand. Die Kinothek enthielt Versatzstücke für allerlei typische Stummfilmszenen. Der Pianist konnte nun je nach Film-Szene auf die programmatischen Titel der Kinothek zurückgreifen (wie: *Popolo giocondo* /

Lustiges Volk, Fuga comica / Komische Fuge, Marcia solenne / Feierlicher Aufmarsch u.a.m.) und entsprechende Musik durch unmittelbares Nachspiel der Becceschen Stücke oder durch deren Variation auf den Film abstimmen. Becce machte als Hilfe für Filmleute, die keine Noten lesen konnten, sogar eine Schallplattenaufnahme seiner Kinothek-Stücke. Die Kinothek wurde ein großer Erfolg - aber sie wurde auch massiv kritisiert, weil sie durch die modulare Aufsplitterung der Szenenfolge die sinnhaften Zusammenhänge zwischen den Szenen zerstöre und zu einer Art industrieller Stereotypisierung und Standardisierung der Filmmusik führe.

1927 entstand in Kooperation mit Hans Erdmann das *Allgemeine Handbuch der Filmmusik*, eine Sammlung von ca. 3.000 Musik-Stücken, die zur Begleitung stichwortartig beschriebener Filmsituationen vorgeschlagen werden, und das heute wie eine Summa der Konventionen der Stummfilmmusik gelesen werden kann

Mit dem Tonfilm wurde Becce einer der meistbeschäftigten deutschen Filmkomponisten. Er strebte eine möglichst enge Verbindung von Bild und Ton an, arbeitete in allen Genres, in denen er dieses Prinzip gleichermaßen zu verwirklichen suchte. Wie schon in den Stummfilmen versuchte Becce, seine Musiken den Schnittfolgen der Filme genau anzupassen - er nutzte dazu eine Vielzahl kleiner und kleinster Elemente, arbeitete mit musikalischen Mini-Szenarien, die genau auf Bildlängen und -übergänge abgestimmt waren. Anklänge an Wagner-Harmoniken sind mit Elementen volkstümlicher Musik (Kurkonzerte, Kaffeehäuser etc.) gemischt. Bekannt wurden die Musiken zu den Natur- und Bergfilmen von Arnold Fanck, Luis Trenker und Leni Riefenstahl, die die Dramatik der Handlung intensiv unterstreichen und bis heute wie eine Laut-Folie der Landschaften wirken. 1941 kehrte Becce nach Italien zurück, nahm aber nach dem Weltkrieg seine Arbeit in Deutschland wieder auf. Er lebte zunächst in München und Südtirol (wo er erneut mit Trenker zusammenarbeitete), später in Berlin. Er komponierte bis in die 1970er hinein. 1962 erhielt er das Verdienstkreuz der BRD; 1971 wurde er mit dem Filmband in Gold für sein Lebenswerk geehrt. Er starb am 5.10.1973 in Berlin.

(Hans J. Wulff)

Filmografie

Eine umfassende Filmografie findet sich in dem Personaleintrag zu Becce in: *CineGraph*, Lfg. 10, o.J., pp. F1-F15, sowie online in der Datenbank www.filmportal.de.

Filmografie (Auswahl)

- 1913 Richard Wagner, Carl Froelich, William Wauer. - Auch als Darsteller.
- 1920 Kohlhiesls Töchter, Ernst Lubitsch.
- 1921 Der müde Tod (Ein deutsches Volkslied in 6 Versen), Fritz Lang.
- 1923 Die Buddenbrooks -- Musik:
- 1924 Der letzte Mann, Friedrich Wilhelm Murnau.
- 1925 Wege zu Kraft und Schönheit, Nicholas Kaufmann, Wilhelm Prager.
- 1925 Tartüff, Friedrich Wilhelm Murnau.
- 1926 Abenteuer eines Zehnmarkscheins, Berthold Viertel.
- 1926 Der Geiger von Florenz, Paul Czinner.
- 1926 Die letzte Droschke von Berlin, Carl Boese.
- 1926 Geheimnisse einer Seele, Georg Wilhelm Pabst.
- 1926 Die keusche Susanne, Richard Eichberg.
- 1930 Der Sohn der weissen Berge (aka: Das Geheimnis von Zermatt, aka: Die drei Pioniere vom Matterhorn, aka: Der Herr der Berge, aka: Die Musketiere des Matterhorn), Mario Bonnard.
- 1930 Das alte Lied, Erich Waschneck.
- 1930 Die weiße Hölle vom Piz Palü, Georg Wilhelm Pabst, Arnold Fanck.
- 1930 Skandal um Eva, Georg Wilhelm Pabst.
- 1931 Berge in Flammen, Karl Hartl, Luis Trenker.
- 1932 Das Blaue Licht, Leni Riefenstahl.
- 1932 Der Rebell, Kurt Bernhardt, Luis Trenker.
- 1933 Extase (Symphonie der Liebe, CSR/Österreich 1933), Gustav Machaty.
- 1933 Hans Westmar (aka: Einer von vielen - Horst Wessel), Franz Wenzler.
- 1933 Gipfelstürmer, Franz Wenzler.
- 1934 Der verlorene Sohn, Luis Trenker.
- 1934 Der ewige Traum (aka: Der König vom Mont Blanc), Arnold Fanck.
- 1934 Peer Gynt, Fritz Wendhausen.
- 1935 Künstlerliebe, Fritz Wendhausen.
- 1936 Ein seltsamer Gast, Gerhard Lamprecht.
- 1936 Der Kaiser von Kalifornien, Luis Trenker.
- 1936 Die Stunde der Versuchung, Paul Wegener.
- 1937 Der Berg ruft, Luis Trenker.
- 1937 Condottieri (Deutschland/ Italien 1936/37), Luis Trenker.
- 1937 Die gelbe Flagge, Gerhard Lamprecht.
- 1937 Stimme des Herzens (aka: Der Sänger ihrer Hoheit), Karl Heinz Martin.

- 1938 Liebesbriefe aus dem Engadin, Werner Klingler, Luis Trenker.
1938 Der Spieler (aka: Roman eines Spielers), Gerhard Lamprecht.
1939 Salonwagen E 417, , Paul Verhoeven.
1939 Die Frau im Strom, Gerhard Lamprecht.
1940 Der Feuerteufel, Luis Trenker.
1941 Clarissa, Gerhard Lamprecht.
1943 Im Banne des Monte Miracol, Luis Trenker (UA: 1948).
1949 Bergkristall (aka: Der Wildschütz von Tirol), Harald Reinl.
1950 Gesetz ohne Gnade, Harald Reinl.
1951 Straße zur Heimat, Romano Mengon.
1951 Weiße Hölle Mont Blanc (aka: Nacht am Montblanc, aka: Fegefeuer der Liebe, aka: Schmuggler am Mont Blanc), Harald Reinl.
1952 Der Herrgottschnitzer von Ammergau, Harald Reinl.
1952 Hinter Klostermauern, Harald Reinl.
1953 Der Haflinger-Sepp (aka: Junges Herz voll Liebe), Paul Ostermayr.
1954 Hänsel und Gretel, Walter Janssen.
1954 Rotkäppchen, Walter Janssen.
1955 Das Schweigen im Walde, Helmut Weiss.
1955 Über Tal und Wolken, Wolfgang Gortler.
1956 Jäger von Fall, Gustav Ucicky.
1957 Der Edelweisskönig, Gustav Ucicky.
1958 Der Schäfer vom Trutzberg, Eduard von Borsody.

Literatur

- Becce, Giuseppe (1915) *Die Telegraphistin*. Original-Kriegsroman. Dresden: Mignon-Verl., 96 S. (Mignon-Romane. 97.).
- (1915) *Die Stimme der Heimat*. Original-Kriegsroman. Dresden: Mignon-Verl., 96 S. (Mignon-Romane. 111.).
- (1915) *Das Goldschiff*. Dresden: Mignon-Verl., 95 S. (Mignon-Romane. 125.).
- Becker, Peter [d. i. Giuseppe Becce] (1913) *Der Heldentod Schill's und seiner Offiziere*. Vaterländisches Volksstück mit Gesang. 2. Aufl. Bonn: HeideImann, 54 S. (Theaterbibliothek. 305.). - 3. Aufl. Bonn: A. HeideImann [1927], 54 S.
- (1916) *Der Wunschgott*. Kriminalroman. Dresden: Mignon-Verl., 95 S. (Mignon-Romane. 149.). - Repr. 1919, 96 S. (Kleine Kriminal-Bücher. 24.).
- (1925) *Das Haupt der Shinta*. Berlin: Vlg. moderner Lektüre, 64 S. (Der Detektiv / Kabel. 160.).
- (1926) *Der Schachspieler*. Kriminalroman. Heidenau: Verlagshaus Freya, 64 S. (Wer war es? 334.).

- Becce, Giuseppe (1919-1929) *Kinothek. Neue Filmmusik; dramatische Musik*. Berlin-Lichterfelde/Leipzig: Schlesinger [...]. Insges. 6 Doppelbände.
1. Tragisches Drama. 1919.
 2. Lyrisches Drama. (Chopiniana.) 1921.
 3. Großes Drama. 1922-23.
 4. Hochdramatische Agitatos. 1926.
 - 5,1. Ernste Intermezzi. 1927.
 - 5,2.6. Verschiedenes. 1928-29.
- Becce, Giuseppe (Hrsg.) (1921ff.) *Kinomusikblatt*. - Ab 1926: *Film-Ton-Kunst. Eine Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes*. 1926ff. Ab 1927: Mitteilungsorgan der „Gesellschaft der Filmmusik-Autoren Deutschlands e.V.“.
- Becce, Giuseppe (1926) Wie das „Kinomusikblatt“ entstand. In: *Film-Ton-Kunst* 6,1,(15.4).
- Erdmann, Hans / Becce, Giuseppe / Brav, Ludwig (1927) *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Unter Mitarbeit v. Ludwig Brav. Berlin-Lichterfelde: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.
1. Musik und Film. Verzeichnisse, XI, 155 S.
 2. Thematisches Skalenregister, 226 S.
- Anon. (1970) Un pioniere del commento musicale del film Giuseppe Becce. In: *Le Venezie e l'Italia. Rivista di Cultura e Turismo delle Regioni italiane* 9,2,p.47.
- Henzel, Christoph (2003) Giuseppe Becces Musik zu ‚Richard Wagner – Eine Film-Biographie‘ (1913). In: *Archiv für Musikwissenschaft* 60, S. 136-161.
- Krones, Hartmut (2003) Optische Konzeption und musikalische Semantik. Zum "Allgemeinen Handbuch der Film-Musik" von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav. In: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Hartmut Krones. Wien [...]: Böhlau, S. 119-142.
- Simeon, Ennio (1987) La nascita di una drammaturgia della musica per film. Il ruolo di Giuseppe Becce. In: *Musica/Realtà* 7,24, pp. 118-119.
- Simeon, Ennio (1987) La musica di Giuseppe Becce tra cinema muto e sonoro. In: *Music in Film Fest*. [Katalog.] Vicenza, pp. 79-90.
- Simeon, Ennio (o.J.) Becce, Giuseppe (03.02.1877- 05.10.1973). In: *Komponisten der Gegenwart - KDG*. [Loseblattsammlung.] Hrsg. v. Hanns-Werner Heister, Walter Wolfgang Sparrer. München: Text + Kritik.
- Simeon, Ennio (o.J.) Giuseppe Becce. In: *CineGraph*, Lfg. 10, pp. B1-B5, F1-F15, E1-E4. - Loseblattsammlung.
- Zangrando, F. (1982) Ricordo di Giuseppe Becce. In: *Immagine - Note di Storia del Cinema* 2/1 (Pubblicato dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma).

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Giuseppe Becce. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 178-182, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p178-182>.

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.

Werner Eisbrenner (1908-1981)

Biografie

Werner [Friedrich Emil] Eisbrenner war Komponist und Dirigent; neben einer Vielzahl von Filmmusiken entstanden außerdem einige symphonische Werke und das musikalische Lustspiel *Von Hand zu Hand* (1946). Eisbrenner wurde am 2.12.1908 in Berlin geboren. Er studierte Kirchen- und Schulmusik an der Staatlichen Akademie in Berlin. Seit 1930 verdiente er sich als Pianist, Korrepetitor und Arrangeur sein Geld. Auf Anraten des Operettenkomponisten Max Winterfeld alias Jean Gilbert ("Die keusche Susanne") wandte er sich dem Film zu. Die erste Arbeit an einem Tonfilm, die er vollständig verantwortete, war die Musik zu dem Historienfilm *DER HÖHERE BEFEHL* (1935, Gerhard Lamprecht). Eisbrenner wurde schnell einer der beständigsten und populärsten Filmkomponisten der Nazizeit. Er war auf kein Genre festgelegt. Besondere Filmerfolge waren die Liebesgeschichte *ANNA FAVETTI* (1938, Erich Waschneck), der Spionagefilm *DIE GOLDENE SPINNE* (1943, Erich Engels), das Melodram *ROMANZE IN MOLL* (1942, Helmut Käutner) und vor allem der Hans-Albers-Film *GROSSE FREIHEIT N° 7* (1944, Helmut Käutner). Nach dem Krieg wurde er zunächst als durch den Nationalsozialismus Unbelasteter von der DEFA übernommen (ähnlich wie auch Michael Jary, Theo Mackeben und einige andere Musiker, die sich nicht für die Inhalte der NS-Propagandafilme hatten vereinnahmen lassen). Er schrieb weiter Filmmusiken, z. B. die beiden Komödien *BERLINER BALLADE* (1948, Robert A. Stemmle) und *HERRLICHE ZEITEN* (1950, Erik Ode). Bis Mitte der 1950er war Eisbrenner ein viel beschäftigter Filmkomponist; erst sein vermehrtes Engagement im Rundfunk ließ die Fülle der Filmpartituren geringer werden. Die letzte viel beachtete Filmkomposition war die Musik zu *DIE BUDDENBROOKS* (in 2 Teilen, 1959, Alfred Weidenmann), der seine eigentliche Verbreitung aber erst mit den Fernsehausstrahlungen bekam.

1952 wurde Eisbrenner Berater und Komponist beim Rundfunk (Sender Freies Berlin); 1954 übernahm er die Leitung des SFB-Tanzorchesters. Ab 1959 arbeitete er bis zu seinem Tod als freier Mitarbeiter beim Sender Freies Berlin, u.a. als Dirigent und Instrumentator. Ein Nebenprodukt seiner kompositorischen Arbeiten waren das Pausenzeichen und die Eröffnungs-Musiken für die Berliner Filmfestspiele. 1971 erhielt er den Paul-Lincke-Ring, der alle zwei Jahre an Personen verliehen wird, die sich in Komposition, Textdichtung und Interpretation von Unterhaltungs- und Tanzmusik ausgezeichnet haben. 1974 wurde ihm der deutsche Filmpreis für sein Gesamtwerk verliehen.

Eisbrenner starb am 7.11.1981 in Berlin, wo er auch begraben wurde.

(Hans J. Wulff)

Filmografie

- 1935 Der höhere Befehl; Gerhard Lamprecht.
- 1937 Einmal werd' ich dir gefallen; Johannes Riemann.
- 1937 Gewitterflug zu Claudia; Erich Waschneck.
- 1938 Anna Favetti; Erich Waschneck.
- 1938 Frauen für Golden Hill; Erich Waschneck.
- 1938 Großalarm; Georg Jacoby.
- 1939 Ich bin gleich wieder da; Peter Paul Brauer.
- 1939 Kennwort: Machin; Erich Waschneck.
- 1939 Kriminalkommissar Eyck; Milo Harbich.
- 1939 Zentrale Rio; Erich Engels.
- 1940 Hinter Haremsgittern (span. OT: La canción de Aixa; Deutschland/Spanien 1940); Florián Rey.
- 1940 Wie konntest du, Veronika; Milo Harbich.
- 1940 Zwischen Hamburg und Haiti; Erich Waschneck.
- 1941 Nacht ohne Abschied; Erich Waschneck.
- 1941 Oh diese Männer; Hubert Marischka.
- 1941 Zwischen Himmel und Erde; Harald Braun.
- 1942 Romanze in Moll; Helmut Käutner.
- 1943 Die beiden Schwestern; Erich Waschneck.
- 1943 Die goldene Spinne; Erich Engels.
- 1943 Große Freiheit Nr. 7; Helmut Käutner.
- 1943 Ich hab' von dir geträumt; Wolfgang Staudte.
- 1943 Titanic; Herbert Selpin, Werner Klingler.
- 1944 Der stumme Gast; Harald Braun.
- 1944 Träumerei; Harald Braun.
- 1944 Vier Treppen rechts (aka: Zimmer zu vermieten), Kurt Werther.
- 1945 Mein Herz gehört Dir (aka: Erlebnis einer großen Liebe; aka: Mathilde Möhring; aka: Ich glaube an dich Rolf Hansen); Rolf Hansen.
- 1945 Eine reizende Familie; Erich Waschneck.
- 1946 Freies Land; Milo Harbich.
- 1946 Sag die Wahrheit; Helmut Weiss.
- 1947 Razzia; Werner Klingler.
- 1947 Zugvögel; Rolf Meyer.
- 1947 Zwischen gestern und morgen; Harald Braun.
- 1948 Berliner Ballade; Robert A. Stemmle.

- 1948 Menschen in Gottes Hand; Rolf Meyer.
- 1948 Die Söhne des Herrn Gaspar; Rolf Meyer.
- 1948 Wege im Zwielicht; Gustav Fröhlich.
- 1949 Der Bagnosträfling; Gustav Fröhlich.
- 1949 Fräulein und der Vagabund; Albert Benitz.
- 1949 Diese Nacht vergeß ich nie; Johannes Meyer.
- 1949 Martina; Arthur Maria Rabenalt.
- 1950 Dieser Mann gehört mir; Paul Verhoeven.
- 1950 Der Fall Rabaner; Kurt Hoffmann.
- 1950 Der fallende Stern; Harald Braun.
- 1950 Herrliche Zeiten; Erik Ode.
- 1950 Melodie des Schicksals; Hans Schweikart.
- 1951 Blaubart; Franz Zimmermann, Christian-Jaque.
- 1951 Herz der Welt; Harald Braun.
- 1951 Nachts auf den Straßen; Rudolf Jugert.
- 1952 Ich heiße Niki; Rudolf Jugert.
- 1952 Im weißen Rößl; Willi Forst.
- 1953 Ein Herz spielt falsch; Rudolf Jugert.
- 1953 Jonny rettet Nebrador, Rudolf Jugert.
- 1953 Liebesgeschichte; Rudolf Jugert.
- 1953 Solange du da bist; Harald Braun.
- 1954 Gefangene der Liebe; Rudolf Jugert.
- 1954 Geständnis unter vier Augen (aka: Treffpunkt Kanalstraße); André Michel.
- 1954 Der letzte Sommer; Harald Braun.
- 1955 Der Cornet; Walter Reisch.
- 1955 Die Frau des Botschafters; Hans Deppe.
- 1955 Griff nach den Sternen; Carl-Heinz Schroth.
- 1955 Kinder, Mütter und ein General (aka: Hauen Sie ab mit Heldentum); Laszlo Benedek.
- 1955 Der letzte Mann; Harald Braun.
- 1955 Die Ratten; Robert Siodmak.
- 1955 Die verschwundene Stadt Dresden; C.A. Engel. - Dokumentarfilm.
- 1955 Studentin Helene Willfüer; Rudolf Jugert.
- 1956 Herrscher ohne Krone; Harald Braun.
- 1956 Mein Vater, der Schauspieler; Robert Siodmak.
- 1956 Spion für Deutschland; Werner Klingler.
- 1956 Vor Sonnenuntergang; Gottfried Reinhardt.

- 1957 Banktresor 713; Werner Klingler.
1957 Der gläserne Turm; Harald Braun.
1958 Ich werde dich auf Händen tragen; Veit Harlan.
1958 ...und nichts als die Wahrheit; Franz Peter Wirth.
1959 Abschied von den Wolken (aka: Angst im Nacken), Gottfried Reinhardt.
1959 Buddenbrooks I. und II. Teil; Alfred Weidenmann.
1959 Kriegsgericht; Kurt Meisel.
1960 Botschafterin; Harald Braun.
1960 Der letzte Zeuge; Wolfgang Staudte.
1960 Sturm im Wasserglas; Josef von Baky.
1961 Barbara (aka: Barbara - Wild wie das Meer); Frank Wisbar.
1967 Das Kleine Teehaus; Paul Martin, Eugen York.

Bibliografie

Thiel, Wolfgang: *Vergiß, daß du Musiker bist. Notate zum Problem einer filmspezifischen Musik*. In: *"Jeder nach seiner Fasson". Musikalische Neuansätze heute*. Eine Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg. Hrsg. v. Ulrich Liedtke. Saarbrücken: Pfau 1997, S. 281-293. - U.a. zu Eisbrenners Musik.

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Werner Eisbrenner. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 183-186, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p183-186>.

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.

IV Jiří Šust (1919-1995)

Biografie

Der tschechische Komponist Jiří Šust (29.8.1919-30.4.1995) hat immer wieder mit den gleichen Regisseuren zusammengearbeitet - mit Borivoj Zeman, Jiří Krejčík, Ivo Toman, Vera Chytilova und vor allem mit Jiří Menzel, für den er in einer 30jährigen Zusammenarbeit elf Filme musikalisch ausgestattet hat. Šust begann ein Studium der Musik (Klavier und Komposition) in Moskau, musste zu Beginn des Zweiten Weltkriegs aber nach Prag zurückkehren, wo er nur noch „Komposition“ studierte. Bereits 1941 entstanden erste Werbefilm-Musiken; bis 1946, als Šust zu den Barrandov-Studios und zum Filmstudio der Armee kam, waren bereits 14 Filmmusiken entstanden. Die Fähigkeit Šusts, sich auf dramaturgische Konflikte einstellen zu können, zudem sein Sensorium für historische Stile und die mehrfach gerühmte Fähigkeit, faschistische Musiken präzise neu komponieren zu können, sorgten dafür, dass er bis in die 1960er hinein immer wieder Filmmusiken für Projekte der Barrandov-Studios schreiben konnte. Die Begegnung mit Menzel, den er schon seit dessen Zeit auf der FAMU in Prag kannte, gipfelte in Menzels Erstlings-Film *OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY* (SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE, aka: LIEBE NACH FAHRPLAN, 1966), der 1968 den Oscar erhielt und nicht nur Menzel, sondern auch Šust weltbekannt machte. Zu einer der Melodien aus diesem Film verfassten die Amerikaner ihren eigenen Text und das Lied erschien sogar auf einer Schallplatte (*We Will Meet Again*). Daneben entstanden eine ganze Reihe von Nicht-Filmmusiken, insbesondere für Fernsehserien, Kurzfilme und Ähnliches. Das Gesamtverzeichnis der Kompositionen umfasst 80 lange Filme und mehr als 1.000 Gebrauchsmusiken. Außerdem finden sich eine ganze Reihe von Nicht-Filmmusiken; darunter befindet sich das „Concerto Boheme“, ein Orchesterwerk, das er für die EXPO 1967 in Brüssel geschrieben hat.

Šusts Fähigkeit, auch Gassenhauer, populäre Marschmusiken u.ä. zu komponieren, war von Beginn an ausgeprägt, und dass insbesondere seine Musiken zu den Menzel-Filmen Formen der Populärmusik aufnehmen und variieren, trägt sicher zu den Themen dieser Filme bei - weil eine Nähe zur tschechischen Volkskultur hergestellt werden kann, die Ausgangs- und Fluchtpunkt der Menzelschen Geschichten ebenso wie der Šustschen Musiken ist. Die Musik untermalt in diesen Filmen nicht nur das Geschehen, sondern trägt oft zu einer ironischen Brechung oder auch zu einer sentimentalischen Intensivierung bei. Und - weil Šust immer wieder ähnliche Melodiephrasen und Auszüge aus seinen eigenen Arbeiten verwendete - sie geben dem Gesamtwerk Menzels eine Geschlossenheit, die auch aus der Kontinuität der musikalischen Begleitung entspringt.

(Hans J. Wulff)

Filmografie (Auswahl)

- 1945 Tři knoflíky; CSSR 1945, Borivoj Zeman.
- 1946 Mrtvý mezi živými; CSSR 1946, Borivoj Zeman.
- 1947 Nevíte o bytě?; CSSR 1947, Borivoj Zeman.
- 1947 Týden v tichém domě; CSSR 1947, Jirí Krejčík.
- 1948 Ves v pohraničí; CSSR 1948, Jirí Krejčík.
- 1948 Svědomí; CSSR 1948, Jirí Krejčík.
- 1950 Racek má zpo dění (Ratzek findet Anschluss); CSSR 1950, Josef Mach.
- 1951 Přehlídka; CSSR 1951, Ivo Toman.
- 1952 Nad námi svítá (Über uns tagt es); CSSR 1952, Jirí Krejčík. - Arbeiterfilm.
- 1952 Únos (Entführung); CSSR 1952, Ján Kadár, Elmar Klos. - Thriller.
- 1953 Olověný chléb (Kinder einer großen Liebe); CSSR 1953, Jirí Sequens. - Drama, Literaturverfilmung.
- 1953 Rozloučení s Klementem Gottwaldem; CSSR 1953/54, Ivo Toman.
- 1954 Frona (Schwestern); CSSR 1954, Jirí Krejčík. - Liebesfilm.
- 1954 Setkání v Bukuresti; CSSR 1954, Cenek Duba. - Dokumentarfilm.
- 1955 Tanková brigáda; CSSR 1955, Ivo Toman.
- 1956 Váhavý střelec; CSSR 1956/57, Ivo Toman.
- 1956 Zlatý pavouk (Die Goldene Spinne); CSSR 1956, Pavel Blumenfeld. - Kriminalfilm.
- 1956 Synové hor; CSSR 1956, Cenek Duba.
- 1958 Setkání v Lipsku; CSSR 1958, Ivo Toman.
- 1958 O věcech nadpřirozených; CSSR 1958, Jirí Krejčík, Jaroslav Mach, Milos Makovec.
- 1958 Morálka paní Dulské (Die Moral der Frau Dulaska); CSSR 1958, Jirí Krejčík. - Komödie, Literaturverfilmung.
- 1958 Kasaři (Kassendiebe); CSSR 1958, Pavel Blumenfeld. - Kriminalfilm.
- 1959 Kři ovatky (Wohin die Straße führt); CSSR 1959, Pavel Blumenfeld. - Jugendfilm.
- 1959 Setkání v Lipsku; CSSR 1959, Ivo Toman. - 65min, Dokumentarfilm.
- 1960 Lidé jako ty; CSSR 1960/61, Pavel Blumenfeld.
- 1961 Tereza (Ermittlungsergebnis Mord); CSSR 1961, Pavel Blumenfeld. - Kriminalfilm.
- 1962 Pevnost na Rýně (Festung am Rhein); CSSR 1962, Ivo Toman. - Kriegsfilm.
- 1962 Letecký den; CSSR 1962 [1960?], Zbynek Brynych. - Kurzfilm.
- 1964 Strakatí anflé; CSSR 1964/65, Pavel Blumenfeld.
- 1965 Zločin v dívčí škole (DDR: Verbrechen in der Mädchenschule); CSSR 1965, Jirí Menzel, Ivo Novák, Ladislav Rychman. - Omnibusfilm. Systs Beitrag: 3. Zločin v dívčí škole.
- 1965 Perličky na dně (DDR: Perlen auf dem Grunde); CSSR 1965. - Omnibusfilm mit 5 Episoden: Vera Chytilová (Automat Svet); Jaromil Jires (Romance); Jirí Menzel (Smrt pana Baltazara); Jan Nemeč

- (Podvodníci); Evald Schorm (Dum radosti).
- 1966 Dívka s třemi velbloudy (USA: The Girl with Three Camels); CSSR 1966/67, Václav Krška. - Komödie.
- 1966 Sedmikrásky (Tausendschönchen – kein Märchen); CSSR 1966/68, Vera Chytilova.
- 1966 Ostře sledované vlaky (Liebe nach Fahrplan, aka: Scharf beobachtete Züge); CSSR 1966, Jiří Menzel.
- 1966 Dva tygři; CSSR 1966, Pavel Blumenfeld. - Komödie.
- 1966 Slečny přijdou později; CSSR 1966, Ivo Toman. - Kriminalfilm.
- 1967 Rozmarné léto (Launischer Sommer); CSSR 1968, Jiří Menzel.
- 1967 Soukromá vichřice (IT: Private Torment); CSSR 1967, Hynek Bocan. - Komödie.
- 1967 Amatér; CSSR 1967, Petr Schulhoff. - TV-Film.
- 1967 Inzerát; CSSR 1967, Petr Schulhoff. - TV-Film.
- 1967 Soudničky; CSSR 1967, Petr Schulhoff. - TV-Film.
- 1969 Zabitá neděle (IT: Squandered Sunday); CSSR 1969, Drahomíra Vihanová.
- 1969 Skřivánci na niti (Lerchen am Faden), CSSR 1969 [UA: 1990], Jiří Menzel.
- 1969 Kolonie Lanfieri (Kolonie Lanfieri); CSSR/UdSSR 1969, Jan Schmidt. - Abenteuerfilm.
- 1972 Cesty mu ů (Wege der Männer); CSSR 1972, Ivo Toman.
- 1973 Výstřely v Mariánských Lázních (Schüsse in Marienbad); DDR/CSSR 1973, Václav Gajer, Ivo Toman, Claus Dobberke. - Literaturverfilmung, Politthriller.
- 1975 Čas rozhodnutí (IT: The Cape of Good Hope) ; CSSR 1975, Otakar Fuka.
- 1975 Na samotě u lesa (Häuschen im Grünen gesucht, aka: Das einsame Haus am Waldesrand); CSSR 1975, Jiří Menzel. - Kinderfilm.
- 1976 Boty plné vody; CSSR 1976, Karel Kovár, Jaroslav Soukup, Ivo Toman.
- 1977 Poslední z rodu; CSSR 1977, Drahomíra Vihanová. - 15min, Dokumentarfilm.
- 1977 Zlaté rybky (Stumme Zeugen); CSSR 1977, Otakar Fuka. - Kriminalfilm, Literaturverfilmung.
- 1978 Báječní mu i s klikou (Die wunderbaren Männer mit der Kurbel); CSSR 1978, Jiří Menzel.
- 1979 Panelstory aneb Jak se rodí sídliště (Geschichte der Wände); CSSR 1979, Vera Chytilová. - Tragikomödie.
- 1981 Postři iny (Kurzgeschnitten); CSSR 1981/82, Jiří Menzel.
- 1982 Milo Barus, der stärkste Mann der Welt; BRD 1982, Henning Stegmüller. - Biografie.
- 1983 Slavnosti sně enek (Das Wildschwein ist los); CSSR 1983, Jiří Menzel.
- 1983 Samorost; CSSR 1983, Otakar Fuka.
- 1985 Zelená léta (Grüne Jahre); CSSR 1985, Milan Muchna.
- 1985 Vesničko má středisková (Heimat, süße Heimat); CSSR 1985, Jiří Menzel.
- 1988 Piloti; UdSSR/CSSR 1988, Igor Bitjukov, Otakar Fuka.
- 1989 Konec starých časů (Ende der alten Zeiten); CSSR 1989, Jiří Menzel.

- 1990 Vracenky (Lenin, der Herrgott und die Mutter); CSSR 1990, Jan Schmidt.
- 1993 Zivot a neobyčejná dobrodružství vojína Ivana Čonkina (IT: The Life and Extraordinary Adventures of Private Ivan Chonkin; dt: Die denkwürdigen Abenteuer des Soldaten Iwan Tschonkin); Tschechien/Großbritannien/Frankreich 1994, Jiří Menzel.

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Jiří Šust. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 187-190, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p187-190>.

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.

Klassische Theoretische Texte aus neuem Blickwinkel

Kompositionen für den Film, Der getreue Korrepetitor

Theodor W. Adorno / Hanns Eisler

Bestandsaufnahme und die Forderung einer Neuen Filmmusik

Die unter dem Titel *Composing for the Film* 1947 erstmals bei der Oxford University Press in New York erschienene Schrift ist weitaus mehr als eine Einführung in die für Filmmusik gängigen Kompositionstechniken. Der deutsche Titel *Kompositionen für den Film* mag bereits den Anspruch verdeutlichen, den das Buch stellt, denn von Kompositionen soll hier die Rede sein, von Musik also, die zum Film, am Film komponiert wird. Unter diesem Titel erschien die nachfolgende, von Hanns Eisler 1949 in Ostberlin publizierte und 1969 von Adorno veröffentlichte Ausgabe, welche um wenige Stellen erweitert in die Gesamtausgabe der Schriften Adornos Eingang fand.

Dass Adorno 1947 die Mitautorschaft an dem Buch leugnete, lag, laut Adorno, an den konträren politischen Auffassungen der beiden Autoren, mag aber auch an den differierenden Auffassungen über das behandelte Thema gelegen haben, die über weite Strecken der Schrift ersichtlich sind. Einig waren sich die Autoren in der Kritik an dem gängigen Hollywood-Stil, in der Kritik des an spätromantische Kompositionstechniken (wie Wagners Leitmotivik) angelehnten Verfahrens der reinen Verdopplung auf dramaturgischer Ebene entfachter Gefühle durch musikalische Floskeln und ihrer auf „Stimmungszauber“ ausgerichteten Wirkung. Die Machart hollywoodscher Filmmusiken, die nach Kriterien der Fasslichkeit durch harmonische und rhythmische Symmetrie gestaltet wird, galt den Autoren als veraltet. Die fast ausschließliche Beschränkung der Filmkomponisten auf das Material der romantischen Tonalität ist dabei nicht einmal der wesentliche Kritikpunkt. Vielmehr kritisieren die Autoren, dass die dabei entstandenen Kompositionen sich bestenfalls eingefahrener Clichés zur Erzeugung von Gefühlen bedienen und nicht aus einer innermusikalischen Logik heraus entstanden sind.

Obwohl bereits mehr als fünfzig Jahre seit dem Erscheinen des Buches vergangen sind, bleibt die Kritik aktuell, vielleicht sogar aktueller als zum Zeitpunkt ihres ersten Erscheinens, denn die Machart hollywoodscher Filmmusiken hat sich in dieser Zeit nicht wesentlich verändert. Es scheint vielmehr, dass die heutige fließbandartige Produktion von Filmen genau jene Aspekte fördert, die Adorno und Eisler aus der

Filmindustrie verbannen wollten. Die reine Untermalung optischer Reize durch Romantizismen kann nicht die Legitimation von Musik im Film sein, so die Verfasser. Vielmehr darf auch die Filmmusik nicht hinter dem Stand des Materials verweilen; eine Forderung, die Adorno bekanntlich an die Musik schlechthin stellte. Zum gedankenlosen Einsatz romantischer Floskeln bis zu ihrem endgültigen Verschleiß gesellt sich auf klanglicher Ebene der glatte, im ständigen *Espressivo* gehaltene Ton. Er macht eine Sensibilisierung des Hörers bezüglich der klanglichen Nuancen des Orchesters praktisch unmöglich. Auch für die ununterbrochene musikalische Kommentierung der Filmhandlung, wie sie bis in die späten fünfziger Jahre noch üblich war, gibt es keine Legitimation. Im Film, der als eine Mischform aus Drama und Roman zu verstehen ist, hat die Musik, so die Autoren, nur dort ihren dramaturgisch legitimen Ort, wo der Spannungsbogen der Handlung nachlässt und der Film in einen berichtenden Abschnitt hinüber gleitet.

Nach Adorno und Eisler kann demnach nur eine adäquate Form von Komposition den Ansprüchen des Massenmediums Film genügen: die Neue Musik. Nur sie kann den Zuschauer bannen, ohne bereits verschlissene Ausdrucksformen zu gebrauchen. Die aus ihrem Kontext entrissenen und dadurch zu Signalreizen verkommenen Fetzen spätromantischer Musik müssen den Mitteln der Neuen Musik weichen, so lautet das Urteil der Autoren. Nur die Abkehr von gewohnten tonalen Modellen, die allein durch ihre ständige Wiederholung mit Ausdrucksgehalten assoziiert werden, könne eine frische Form der Filmbegleitung entstehen lassen.

Mehrere Gründe werden dafür angeführt: Zunächst einmal wirken die üblicherweise in den Begleitmusiken verwendeten Romantizismen dem Anspruch des Films auf Realismus entgegen. In der Neuen Musik jedoch haben sich im Laufe der Jahre Techniken entwickelt (namentlich werden hier Schönberg, Bartók und Strawinsky erwähnt), die der Technik des Films entsprechen. Dabei geht es nicht einfach darum, das Filmmaterial mit „neutönerischen“ Kompositionen zu untermalen, sondern eher darum, mit Hilfe des neuen musikalischen Materials die Funktionen der Filmmusik sachgemäßer zu erfüllen. Nicht die relative Häufigkeit von Dissonanzen ist hierbei der ausschlaggebende Punkt, sondern die Loslösung von festgefahrenen Kompositionsprinzipien, die den Ansprüchen, Problemen und Ängsten des spätindustriellen Kapitalismus nicht mehr genügen. Erst durch die radikal atonalen Kompositionen werden die Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts wie Faschismus, Massenarbeitslosigkeit und -vernichtungswaffen musikalisch erahnbar. Dabei soll das neue musikalische Material den Zuschauer nicht von der Handlung distanzieren, sondern dem Komponisten die Möglichkeit eröffnen, die jeweilige dramaturgische Aufgabe angemessen zu bewältigen, ohne dabei in gewohnte Muster zurückzufallen. Der Hörer wiederum wird dadurch gezwungen die Szene untraditionell wahrzunehmen.

Auch in formaler Hinsicht ist die Neue Musik dem Aufbau des Filmes angemessener als die romantische. Während die tonale Musik den Prinzipien von Entsprechung, Wiederholung und Entwicklung unterworfen

ist, um ein tonales Zentrum zu etablieren, können in der Neuen Musik kleinere musikalische Formen entwickelt werden, die sich trotzdem logisch aus dem musikalischen Grundmaterial ergeben. Was die kurzen Formen der romantischen Kompositionen angeht, wie sie beispielsweise bei Schumann zu finden sind, so weisen diese immer etwas Fragmentarisches, einen Moment der Unterbrechung auf. Sie eignen sich also weniger zur Begleitung der kurzen filmischen Sequenzen, weil sie keine in sich geschlossene musikalische Einheit darstellen. Das neue Material ermöglicht es dem Komponisten zusätzlich neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, die die traditionelle Musik nicht bietet, so zum Beispiel den Ausdruck von Gleichgültigkeit, Starrheit oder Panik. Ein weiterer Vorteil der Verwendung Neuer Musik ist die Lossagung von der Oberstimmenmelodie, die sonst die Aufmerksamkeit des Zuschauers von den gezeigten Bildern abzulenken droht.

Jedoch birgt dieser Weg auch Gefahren. So warnt Eisler vor der Anwendung „neuen Materials“ um seiner Selbst willen, denn dem noch ungeübten Hörer wird es schwer fallen den guten vom schlechten Einsatz des „neuen Materials“ zu unterscheiden. Adorno wiederum warnt vor der Neigung zur „mittleren Linie“ zwischen romantischen Clichés und „neuem Material“, eine Technik, die in heutigen Filmmusiken (besonders in Horrorfilmen) bereits gängig ist.

Eisler ist die funktionale Ergänzung von Ton und Bild unter dramaturgischen Aspekten wichtig. So scheinen sich die Autoren darüber einig zu sein, dass der Film erst durch die Montage zweier divergierender Medien (Ton und Bild) und der dadurch erschaffenen Spannung seine ganze Wirkung entfalten kann. Adornos streng theoretische Forderung nach einem antithetischen Verhältnis von Bild und Musik wirkte auf den praxisorientierten Eisler wohl eher befremdlich: Im Anhang wird Eislers Komposition „Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben“, die Joris Ivens' Stummfilm „Regen“ begleitet, analysiert. Diese erweist sich als sehr subtil, indem sie Ergänzungen, oft sogar Synchronität zum Bild anstrebt.

Geschichte der Filmmusik

Unter dem Titel „Soziologische Bemerkungen“ widmen sich die Autoren im vierten Abschnitt des Buches der Frage nach einer Geschichte der Filmmusik. Sie gelangen zu dem Schluss, dass die Filmmusik keine eigene Geschichte besitzt, da ihre Entwicklung eher zufällig als planmäßig vonstatten ging. Es fehle ihr an Problemstellungen und Lösungen, die sie nach eigenen Gesetzen zu entfalten wüsste. So bedient sich die Filmmusik, wie bereits erwähnt, hauptsächlich romantischer Floskeln, die zwar zu ihrer Entstehungszeit durchaus aus rein musikalischen Problemstellungen entstanden sein mögen, heute allerdings nur noch um ihrer Wirkung willen funktionalisiert werden. Die wesentliche Aufgabe der Filmmusik beschränkt sich somit

auf die Manipulation des Zuschauers. Nicht nur der Film selbst wird, aus marktwirtschaftlichen Gründen, den Bedürfnissen und Sehnsüchten des Zuschauers angepasst, auch die Musik erfüllt in erster Linie ihre Aufgabe in der kulturellen Maschinerie der industriellen Gesellschaft: Sie soll die Distanz zwischen Zuschauer und Geschautem minimieren, den Widerspruch zwischen der Nähe des Beobachteten und seiner Ferne vom gelebten Alltag kaschieren. Sie verbindet also das mechanische Produkt mit dem Zuschauer und gleichzeitig die Zuschauer untereinander, die sich dank der emotionalisierenden Wirkung der Musik als Kollektiv verstehen. So erkennen die Autoren in der Filmmusik dieselben manipulativen Mechanismen, die schon in der Marketing-Maschinerie, einschließlich der Boulevard-Presse, greifbar sind: im Zuschauer die Illusion zu erwecken, er sei der fiktiven Welt des Filmes und ihrer Darsteller besonders nah, um so Identifikation und Entspannung zu gewährleisten; zwei wesentliche Faktoren, die über die Kälte der spätindustriellen Gesellschaft hinweg zu täuschen helfen. Die Musik wird so zu einem Markenstempel degradiert, der nur noch, wie die Fanfare zu Beginn des Filmes, als Hinweis auf die zu konsumierende Ware verstanden werden kann. Diese Überlegung verleitet die Autoren zu dem Vorschlag in Zukunft jedem Darsteller, unabhängig vom jeweiligen Film, ein feststehendes Reklameleitmotiv beizufügen. Der Missbrauch der Musik zu Werbezwecken birgt allerdings auch einen Hoffnungsschimmer, nämlich dass die verwendeten Mechanismen irgendwann so verschlissen sind, dass sie beim Zuschauer nicht mehr wirken.

Ästhetik der Filmmusik

Auch die Frage nach einer Ästhetik der Filmmusik wird von den Autoren behandelt. Da das Ästhetische immer aus einem ausgewogenen Verhältnis von Inhalt und Form resultiert, stellt sich die Frage, inwiefern die Form der Filmmusik mit der Form des Filmes selbst zu korrespondieren hat. Die reine Anpassung der musikalischen Form an die filmische (also dem Wechsel von dramatischen und epischen Sequenzen) kann nicht die Lösung des Problems darstellen, weil hierbei bestenfalls eine Äquivalenz der Stimmungsgehalte erreicht würde, welche der Stimmung der erzählenden Bilder nichts Wesentliches hinzuzufügen weiß.

Die Vorherrschaft der filmschaffenden Monopole und ihrer marktwirtschaftlichen Interessen wirken einer autonomen Entwicklung des Films als Kunstwerk entgegen, wodurch diese Fragestellung eher als hypothetisch zu betrachten ist. Ein solcher Ansatz dürfe sich nicht einfach auf handwerkliche Kriterien wie Schnitt, ‚Rhythmus‘ und Bewegung beschränken, da diese Kriterien höchstens über die Qualität der Machart etwas aussagen, nicht aber über die ästhetische Wirkung des Films. Auch die Auseinandersetzung mit wahrnehmungspsychologischen Kriterien, wie dem Verhältnis von Bild und Ton oder Farbe und Ton, genügen der gestellten Aufgabe nicht. Die Musik sollte, nach Meinung der Autoren, als selbstständige Ebene fungieren, die nicht in einem eins zu eins Verhältnis mit dem optisch wiedergegebenen Stoff korrespondiert,

sondern durch seine Eigenständigkeit zum Geschauten in Beziehung tritt. So muss der Komponist seine Musik zum Film hinzu erfinden, es muss trotz der Autonomie der Musik eine Beziehung zum Bild bestehen. Sie darf dabei aber nicht die Illusion von Einheit vermitteln, sondern ein antithetisches Verhältnis konstruieren, das den Zuschauern einen Sinn vermittelt, der über das Gesehene hinausreicht. Die Musik soll weniger die Bewegungen im Bild oder die Emotionen, die die Darsteller zu den Bewegungen verleiten, widerspiegeln, sondern Stimulans der Bewegung sein. Der Komponist kann sich dabei der gesamten vorhandenen musikalischen Möglichkeiten bedienen, um die erwünschte Wirkung zu erzeugen, solange diese nicht bereits zum Cliché geworden sind (beispielsweise ein Liebeslied zu einer romantischen Szene oder atonale Musik zur schaurigen Szene). Ferner müssten Techniken gefunden werden, die es der Musik erlauben, sich der Montage, dem Grundprinzip des Filmes, anzupassen. Dadurch könnte die Musik sowohl im Vordergrund, als auch im Hintergrund fungieren, eine Flexibilität in der Betonung unterschiedlicher Schichten der Musik erreicht werden, Musik auch ohne Bild einsetzbar sein oder Musik, zum Beispiel beim Wechsel einer Szene, plötzlich abbrechen, ohne dass sie zu einer musikalischen Schlusswendung finden oder ausgeblendet werden muss.

Zum Verhältnis von Ton und Bild

Auch im Abschnitt über das Verhältnis des Komponisten zur Filmaufnahme spielen formale Überlegungen eine wesentliche Rolle. Die Ausgangsfrage ist die, wie es dem Komponisten möglich ist, trotz der in den Filmkonzernen herrschenden Regeln eine kunstvolle Filmmusik zu kreieren.

Wie bereits erwähnt, kann nur die kurze musikalische Form im Zusammenhang mit den kurzen Einzelsequenzen des Filmes in Verbindung gebracht werden. Große Formen wären lediglich den dramaturgischen, also narrativen Elementen des Films angemessen. Dies müsste aber bereits bei der Entstehung des Filmes berücksichtigt werden, was jedoch der gängigen Praxis widerspräche, bei der die Musik erst nach der Fertigstellung des Filmes komponiert wird. Dem ständigen Wechsel von Erzählsträngen, Gefühlslagen und Charakteren im Film muss also ein Kompositionsstil gegenübergestellt werden, dem es gleichsam gelingt, plötzliche Charakterwechsel zu vollziehen. Es sind also die improvisatorischen, phantasierenden Elemente der Musik, die vorherrschen sollten. Die ideale Form ist deshalb in der Variation zu finden. Doch nicht die Variation im traditionellen Sinne ist hiermit gemeint, bei der zunächst ein Thema exponiert und dann variiert wird, sondern Variationen über den dramaturgischen Gehalt einer Szene.

Die Vorgaben des Komponisten sind jene Stellen im Film, die eines gewissen Effektes bedürfen. Die Kunst besteht nun darin, diese Stellen sinnvoll zu verbinden, sie nicht als beliebige Aneinanderreihung von

Einfallen den Bildern hinzuzufügen. Die Komposition von Filmmusik scheint sich also von der traditionellen Kompositionsweise abzusetzen. Für den Film ist eine Musik im Hier und Jetzt notwendig, die nicht durch selbstreflexive Rückbezüge oder in die Zukunft weisende Ouvertüren zu realisieren ist. Sie muss immerzu das im jeweiligen Moment Geschehene berücksichtigen, muss fähig sein, eine Schlusswirkung zu erzielen, auch wenn es vorher keine Einleitung und keinen musikalischen Hauptteil gegeben hat, und muss das dramaturgische Geschehen einer Szene gleichsam in die Komposition integrieren.

Ein weiterer Aspekt, dem der Komponist Rechnung tragen sollte, ist der der Synthese von Geräusch und Musik im Film. Auch hier ist die gewissenhafte Planung der Komposition unabdingbar. Dabei kann die Musik entweder rhythmisch mit dem Geräusch korrelieren oder klanglich das Geräusch imitieren bzw. kontrastieren. Auch das Einführen des Geräusches in die Musik ist denkbar, sodass das Geräusch eine musikalische Funktion erfüllt. Diese Praxis ist übrigens in heutigen Filmen bereits gängig.

Die Autoren kritisieren außerdem die in den Studios gängige Arbeitsteilung von Komponist und Arrangeur. Dies mindert die Qualität der Komponisten, da ihre mangelnde Erfahrung im Setzen der Musik vom Arrangeur kaschiert wird, und führt zu einer Vereinheitlichung des Orchesterklangs in der Filmmusik, da der Arrangeur angesichts der ständigen Routine selbst zum Routinier wird. Außerdem plädieren sie für eine Abkehr vom übertrieben glanzvollen Orchesterklang Hollywoods, in dem bestimmten Instrumenten charakteristische Rollen zugeteilt werden, während der Rest des Orchesters, besonders die Mittelstimmen, zu einem ununterscheidbaren „Klangbrei“ werden.

Was Komposition und Aufnahmepraxis angeht, so machen die Autoren auf die zahlreichen Missstände aufmerksam, die den alltäglichen Studiobetrieb beherrschen. Diese reichen von inkompetenten Dirigenten über unzureichende Technik (eine der wenigen Kritikpunkte in diesem Buch, die wohl nicht mehr auf die heutige Zeit übertragbar sind) bis hin zu unmotivierten, weil schlecht bezahlten und unter ständigem Zeitdruck arbeitenden Orchestermusikern.

Abschließend wird über das *Film Music Project* berichtet. Dieses von der Rockefeller Foundation finanzierte Projekt, dessen Leitung Hanns Eisler übernahm, sollte der Erforschung der Beziehung zwischen Film und Musik dienen.

Dass in „Komposition für den Film“ die Filmmusik an den Kriterien der autonomen Musik gemessen wurde, spiegelt eine Zwiespältigkeit wider, die für das damals noch junge Medium Film eine, wenn auch hauptsächlich auf theoretischer Ebene, bedeutende Rolle spielte. Eislers Beschreibungen seiner kompositorischen Verfahren stellen dabei ein Gegengewicht zu den philosophischen Reflexionen Adornos

dar, die das Werk zu einer unterhaltsamen wie auch belehrenden Lektüre vervollständigen.

(Tarek Krohn)

Editionsgeschichte

Eisler, Hanns (1949) *Komposition für den Film*. Berlin: Henschel, 150, VIII S.

Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns (1969) *Komposition für den Film*. München: Europäische Verlagsanstalt.

--- / --- (1969) *Komposition für den Film*. [Mit Notenbeil.]. München: Rogner u. Bernhard, 215 S., nebst 1 Beil. in Rückentasche (Passagen.).

--- / --- (1996) Neuauflage Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt 1996, 215, VIII S.

--- / --- (1997) Auch in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. 15. Hrsg. v. Rolf Tiedemann [...]. Frankfurt: Suhrkamp 1997, 406 S. - Zuerst 1976.

--- / --- (1998) Repr. dieser Ausgabe: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 406 S.

--- / --- (2003) Taschenbuchausg.: Frankfurt: Suhrkamp, 401 S. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 1715.).

--- / --- (1977) DDR-Ausg. als kritische Ausgabe, hrsg. v. Eberhard Klemm. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 232 S. (Gesammelte Werke / Hanns Eisler. Serie 3. 4.).

--- / --- (2006) Neuausg. im Auftr. der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft hrsg. von Johannes C. Gall. Frankfurt: Suhrkamp, 190 S.; mit einer DVD-Video-Beil. u.d.T.: Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt.

--- / --- (1947) [Erstausgabe]: *Composing for the Films*. London: Dobson, xi, 165 S.

--- / --- (1994) Repr.: With a new Introduction by Graham McCann. London/Atlantic Highlands: The Athlone Press, LIII, 171 S.

--- / --- (1972) Frz.: *Musique de cinéma. Essai*. Texte français de Jean-Pierre Hammer. Paris: L'Arche, 179 S. (Travaux. 17.).

--- / --- (1975) Ital.: *La musica per film*. Roma: Newton Compton, 140, viii S. (Paperbacks./Saggi. 90.).

--- / --- (1981) Span.: *El cine y la musica*. Trad.: Fernando Montes. Madrid: Editorial Fundamentos, 189 S. (Coleccion Arte. 64.). - Zuerst 1976.

--- / --- (1973) Ungar.: *Filmzene*. Budapest: Zenem ukiadó. 149 S.

Empfohlene Zitierweise

Tarek Krohn: Kompositionen für den Film. Der getreue Kompositor. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 191-198, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p191-198>.

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.

Filmbesprechungen II

Guca!

GUCHA

Serbien und Montenegro / Bulgarien / Österreich / Deutschland 2006

R/B: Dušan Milić

K: Petar Popović

S: Marko Glušac

P: Pallas-Film GmbH (Halle), Dakar Film (Prag), Film Deluxe (Belgrad); Karl Baumgartner, Thanassis Karathanos, Emir Kusturica, Goran Radaković, Josef Aichholzer

M: Dejan Pejović (Originalmusik)

UA: 23.8.2007 (BRD), FSK: ab 6 Jahren

D: Aleksandra Manasijević (Julijana), Marko Marković (Romeo), Mladen Nelević (Vladisho Trandafilović/Sačmo), Slavoljub Pešić (Sandokhan), Svjetislav Pešić (Rocky), Mira Djurdjević (Romika), Marko Jeremić (Ljubiša), Olga Odanović (Paraskeva), Nenad Okanović (Grasak/Bean), Nikola Pejaković (Sänger)

Orchester: Boban Marković Orkestar (Sandokhan Tigers), Dragan Ignjić Orkestar
in serbokroatischer und rumänischer Sprache

IT: GUCHA - DISTANT TRUMPET

94min, Farbe, OmU

Ein bunt verziertes rotes Herz, in dessen Mitte ein Spiegel glänzt, der von einer Trompete wie von Amors Pfeil durchbohrt wird, ist das Plakatsymbol des Films *GUCHA* von Dušan Milić - eine Einstellung benutzend, in der im Vordergrund das Herz schwingt und im Hintergrund die Musiker musizieren. Liebe, Trompeten, grelle Farben, Volkskultur: Versatzstücke eines Films, der sich zudem an die Filme Kusturicas anlehnt, eine Balkan-Variante des Romeo-und-Julia-Stoffes durchspielt, der von ethnischen Konflikten in Serbien handelt, von Bruce Lee und anderen Medienfiguren als Vorbild auch serbischer Jugendlicher. Und von einer volkstümlichen Musikkultur, die sich (noch) gegen die Kommerzialisierung zu sperren scheint.

Die Geschichte: Romeo ist Roma. Er spielt in der Blaskapelle seines Stiefvaters, bei den *Sandokhan Tigers*. Er verliebt sich ausgerechnet in Julijana, die Tochter des serbischen Trompeters und Kapellenchefs, der schon mehrere Jahre die Goldene Trompete auf dem Blaskapellenfestival in Guca gewonnen hat. Beide

Familien lehnen die Beziehung von Romeo und Julijana ab. Nicht nur, dass die ethnischen Zugehörigkeiten der Liebenden einander entgegen zu stehen scheinen - es geht zudem um rivalisierende Musikstile und -traditionen: Da stehen die Fanfaren, Marsch- und Tanzmusiken der serbischen Blasmusik gegen die Musik der Roma, die zum Blues tendiert und Swing-Elemente enthält, aber auch Elemente der jüdischen Musiken Osteuropas aufnimmt, die zudem starke Improvisationselemente enthält. Als „Satchmo“, wie Trandafilović, der Vater Julijanas, genannt wird, weil er die Trompete Louis Armstrongs besitzt, allerdings verspricht, der Beziehung der beiden Liebenden zuzustimmen, wenn Romeo ihn auf dem Festival in Gucha besiegen würde, steht Romeos Ziel fest. Zwar hat sein Stiefvater ihn aus der Kapelle geworfen, weil er gegen ein stillschweigendes Gebot, niemals in einer anderen Kapelle zu spielen als derjenigen, zu der man gerechnet werden möchte, verstoßen hatte. Romeos Versuch, mit Julijana zu fliehen, ist schnell gescheitert. Aber es gelingt ihm, seinen Stiefbruder „Rocky“, der an seiner Stelle in Sandokhans Kapelle spielen soll, mit Rizinusöl so außer Gefecht zu setzen, dass Sandokhan bereit ist, Romeo an seiner Stelle mit nach Gucha zu nehmen. Derweil hat Trandafilović Juliana zu Hause eingesperrt, so dass sie nicht zum Festival fahren und dem Wettkampf zwischen Vater und Geliebtem lauschen kann. Der behinderte Bruder, dem die Familie sonst nur Spott zukommen läßt, befreit sie, so dass sie doch noch rechtzeitig zu Romeos Auftritt ankommt. Der Wettbewerb kulminiert in der Konfrontation der beiden Kapellen. Romeo erhält den Preis.

Eine Liebesgeschichte, bei oberflächlicher Betrachtung. Dabei steht in allem die Musik im Vordergrund. Julijana entdeckt Romeo, der am Anfang des Films verzweifelt ist, weil er nicht nach Gucha fahren darf, und allein am Ufer eines Flusses seinen Kummer Musik werden lässt. Sie verliebt sich in ihn, er in sie. Romeo hat sich aufgemacht, Juliana zu entführen, und hört von Ferne das Trompetenspiel Trandafilović'. Sein Vater hatte ihm immer erzählt, dass man nur das Spiel wirklich guter Musiker auf große Entfernung hören könne. Romeo steigt in einen Pflaumenbaum und beginnt seinerseits zu spielen - im Dialog mit Trandafilović, eine Liebeserklärung an Julijana zugleich. Der Vater hört das antwortende Spiel, nimmt den Dialog auf, versteht, worum es eigentlich geht; er bricht ab, versucht den Jungen zu stellen und vom Hof zu jagen. Später: Das sehnsuchtsvolle Spiel Romeos im Wettbewerb erhält seinen letzten Schmelz, als er Julijana am Fuß der Bühne entdeckt. Am Ende des Films nehmen der Vater und der Junge ihren Dialog und Wettbewerb wieder auf - in einem szenischen Format, das an die Jam-Sessions der Jazzgeschichte als Wettbewerbe der Musizierenden erinnert: Die beiden Orchester stehen einander im Getümmel des Festes gegenüber; Romeo und Trandafilović nehmen einen musikalischen Dialog auf, der eine sucht die Phrasen des anderen zu verbessern und anzureichen - bis Trandafilović abbricht, er hat die Melodie verloren. Die beiden Orchester rücken zusammen, bilden einen Halbkreis zur Kamera hin, spielen gemeinsam. Der dramatische Konflikt ist so vollständig in musikalische Dialoge und Konfrontationen umgesetzt. Das verleiht ihm zugleich etwas Sportliches, weil eine Ebene unterhalb der sozialen Gegensätze mit im Spiel ist, die geradezu auf eine anthropologische Ebene des Musizierens abzuheben scheint und die Konflikte zwischen Serben und Roma, zwischen Tradition und Moderne sowohl im Musikalischen wie im Stilistischen zu etwas eigentlich

Äußerem absenkt. Es gibt einen klaren Wettbewerb zwischen den beiden Gruppen; aber es gibt eine zweite Ebene des Verstehens und des Sich-Respektierens, die vollständig in Musik begründet ist.

Viel ist die Rede von der unmittelbaren Verbindung von Musik und Gefühl. In einem Gedanken-Voice-Over heißt es einmal: „Atmest du in die Trompete hinein, bist es auch du, der auf der anderen Seite herauskommt. Eine Emotion aus deinem Innern wird ein Ton. Ich will aus meinem Atem einen Ton machen.“ In der Musik wird so - der These des Films folgend - die Person des Spielenden so authentisch spürbar wie in keinem anderen Ausdrucksmedium. Das mag naiv klingen, bildet aber einen Wert-Hintergrund des ganzen Films. Als Romeo im entscheidenden Konzert in Gucha spielt, gibt selbst sein Halbbruder, den Romeo mit einem Trick kaltgestellt hatte und der darum nach Rache trachtet, alle schlechten Absichten auf, beginnt zuzuhören. Es finden sich aber auch eine ganze Reihe scharfer Kontraste zwischen den beiden Gruppen: Sie verkörpern unterschiedliche Ethnien, die traditionellerweise immer in politischen und sozialen Konflikten geschieden waren; sie markieren unterschiedliche musikalische Traditionslinien - in die serbokroatische Blasmusik hinein und in die Tradition der osteuropäischen Zigeuner-Musiken; sie sind vor allem unterschiedlich im Umgang mit musikalischer Modernisierung - und dies macht den eigentlichen Konflikt aus, den der Film instrumentiert. Romeo spielt am Ende des Wettbewerbs in Gucha ausgerechnet einen Tango, während Trandafilović und seine Kapelle traditionelle serbische Volksmusik machen. Die Differenz zur Tradition findet sich auf allen Ebenen der Inszenierung: Während die Serben im traditionellen Kostüm der Dorfmusikanten auftreten, mit Schnabelschuhen und Serben-Käppis, treten Romeos Leute in lilafarbenen Show-Anzügen auf, die deutlich amerikanischen Vorbildern nachempfunden sind. Und dass Romeo und Julijana sich ein Augenbrauen-Piercing verpassen lassen, als sie kurze Zeit auf der Flucht vor den Eltern sind, deutet darauf hin, dass hier nicht nur ein Konflikt zwischen den Ethnien, sondern auch einer zwischen den Generationen ausgetragen wird. Wer in Gucha spielt, heißt es noch vor dem Titel in dem Film, wird zum Mann - und das trifft genau die Emanzipationsgeschichte, die der Film auch erzählt: Romeo meldet seine Ansprüche auf Julijana dem Vater gegenüber an und setzt sie durch - musizierend, so seine Reife und Selbständigkeit zeigend.

Eine dem Schriftsteller und Volkskundler Nikola-Niko Stojić zugeschriebene Parabel, die als Gedanken-Voice-Over Romeos präsentiert wird, markiert die eigene Macht der musikalischen Perfektion gegenüber allem Persönlichen: Es spielte einst ein Vater in Gucha und siegte. Dann spielte der Sohn mit dem Vater und freute sich über des Vaters Sieg. Und der Sohn wurde immer besser. Schließlich kam der Tag, an dem der Sohn besser war als der Vater - und der Vater war stolz.

GUCHA ist einer der wenigen Filme, die sich der Blasmusik als einer der verbreitetsten Populärmusiken Europas und der westlichen Welt annehmen. Seit 1961 findet in dem 3.000-Seelen-Dorf Gucha südlich von Belgrad jährlich das wichtigste Blasmusik-Festival der Welt statt. Der Titel - „Sabor Trubaca“ =

„Trompeten-Festival“ - ist Programm. Eine halbe Million Besucher, vierzig Kapellen, 200 Trompeter, mehr als 400 Musiker: Hier ist das Forum, auf dem die aktuellen Entwicklungen der Blasmusik vor allem aus den Balkan-Staaten regelmäßig vorgeführt werden. Gerade hier ist auch die Berührung der Traditionsmusiken mit der „schwarzen“ Musik der Roma, die in vielen Statten Südosteuropas nach wie vor diskriminiert und marginalisiert werden, möglich. Im Film spielt das Boban Marković Orkestar (Romeos Kapelle, die *Sandokhan Tigers*), das den Wettbewerb fünfmal nacheinander gewann. Marko Marković, der Darsteller Romeos, ist der Sohn Bobans; Jahrgang 1988, spielte er schon im Kindergarten seine erste Trompete; als er neun war, begann sein Vater, ihm Unterricht zu geben; mit 13 debütierte er bei Aufnahmen im Studio und trat schließlich als 16jähriger dem Boban Markovic Orkestar als Solist und Arrangeur bei. Als *GUCHA* gedreht wurde, war er erst 17 Jahre alt. Auch die meisten anderen Akteure sind Laien, entstammen der Musik-Szene Serbiens. Einzig Mladen Nelević, der die Figur des Trandafilović spielt, ist kein Musiker (er imitierte die Bewegungen des Komponisten, der hinter der Kamera stand). Elf Tage dauerten die Dreharbeiten während des Festivals, das extra für den Film um einige Tage verlängert wurde.

Nicht nur von Miles Davis, der einmal das Gucha-Festival besuchte, ist bekannt, dass er über die Virtuosität der Blas-Musikanten höchst erstaunt war; der Regisseur Dušan Milić nennt selbst den 1931 geborenen Trompeter Dusko Gojković, dem Dizzy Gillespie ein „höllisch gutes Spiel“ attestierte, als Inspirationsquelle für den Film; Gojković trat mit fast allen Jazz-Größen auf und verarbeitete in seinen eigenen Kompositionen häufig Folklore aus seiner serbischen Heimat. Die Musik des Komponisten Goran Bregović wurde durch die Filme Emir Kusturicas, der *GUCHA* koproduzierte, bekannt (z.B. *TIME OF THE GYPSIES*, 1988; *UNDERGROUND*, 1995). Angesichts der weltweiten Anerkennung, die die „Balkan-Sounds“ inzwischen gefunden haben, angesichts auch der Veröffentlichung einer ganzen Reihe von Konzertaufnahmen des Festivals durch westliche Plattenfirmen nimmt es nicht wunder, dass *GUCHA* zunächst als Dokumentarfilm geplant war. Durch die Liebesgeschichte, die oft als burlesk ausgespielte, an Volkstheater erinnernde Rahmenhandlung daherkommt und den Film wie ein augenzwinkernd vorgetragenes Ethno-Musical erscheinen lässt, rücken aber die Bestimmungselemente der verschiedenen Musikstile, die auf dem Festival in Gucha aufeinander prallen, um so mehr und um so deutlicher in den Fokus der Geschichte. Und dass das eigentliche Zentrum des Films eine Liebeserklärung an die Musiken ist, die in Gucha vorgetragen werden, wird darum um so deutlicher spürbar.

(Hans J. Wulff)

Bibliographie

Homepage des Films:

<http://gucha.kinowelt.de/>

Interview mit dem Regisseur des Films, Dušan Milić:

<http://www.filmnews.at/interviewmilic.php>

<http://www.filmreporter.de/?task=1214&cat=4&langID=910>

<http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&VideoID=11948476>

Interview mit dem Komponisten des Films, Dejan Pejović:

<http://www.cinemamusica.de/534/dejan-pejovic-gucha-filmmusik-serbien-trompeten-weltmusik>

Rezensionen:

http://www.filmz.de/film_2007/gucha/links.htm

Zum Umfeld der Zigeunermusik:

Baumann, Max Peter: "Wir gehen die Wege ohne Grenzen..." Zur Musik der Roma und Sinti. In: *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Hrsg. v. Max Peter Baumann. Berlin: VWB (Verlag für Wissenschaft und Bildung) 2000, S. 167-177 (Intercultural Music Studies. 11.).

Mühe, Hansgeorg: *Die Zigeuner - ihre Musik und ihre Musizierweisen*. Kranichfeld/Weimar: Capella-Printers Kranichfeld 2006.

Diskographie

Soundtrack: *Guca Distant trumpet* (Boban Markovic Brass Band). Bislang nur in Serbien erschienen. --

Inhalt: 1. Cigra. 2. Suknjica. 3. Tigar rumba. 4. Sarka. 5. Pored mene nema moje zene. 6. Ljubavna tema. 7. Nadsviravanje i Starogradski biser. 8. Psenicica sitno seme. 9. Drugarska tema. 10. Svilen konac. 11. Romkina tema. 12. Svatovsko kolo. 13. Suknjica. 14. Julijanina tema.

Zum Gucha-Festival: *Golden Brass Summit: Fanfares en Délire*. [Forty Years of Guča: An Anthology of the Biggest Brass Festival in the World.] Frankfurt: Network Medien 2001, 2 CDs. Network LC 6759.

Summary

GUCA! is a Serbian movie dealing with the Gucha-Brass-Festival near Belgrad. It tells the Romeo-and-Juli(yan)a story of a young gipsy-musician who falls in love with the daughter of a famous Serbian trumpeter - and as he wins the trumpet-contest at the festival, the father accepts his love. The main dramatic conflict of the film is based on the contrast between Serbian- and gipsy-style brass music, merging it with ethnic conflicts.

Editorische Bemerkung

Die vorliegende Kurzanalyse erscheint u. d. T. „Nur die Besten hört man aus der Ferne“ - Gucha, ein Blasmusikfilm aus Serbien“ in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des deutschen Volksliedarchivs* 52, 2007.

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff: Guca! In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 199-204, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p199-204>.

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.

Der Novembermann

Deutschland 2007

R: Jobst Christian Oetzmann

B: Magnus Vattrodt, nach seinem Hörspiel von 2004

K: Volker Tittel

T: Sylvain Remy

M: Fabian Römer (Filmmusik); Werke von Frédéric Chopin und Johann Sebastian Bach; 2 Songs von Tom Waits (*Midnight Lullaby*; *Icecream Man*)

S: Cosima Schnell

P: Iris Kiefer, filmpool, im Auftrag des WDR Köln für Das Erste (ARD), in Koproduktion mit ARTE

UA: Vorabausstrahlung 6.7.2007 (Arte: Frankreich / Deutschland); 28.11.2007 (ARD)

D: Götz George (Henry Lichtfeld); Burghart Klaußner (Hermann Droemer); Barbara Auer (Lena Droemer); Bernadette Heerwagen (Susanne); Henriette Confurius (Nico); Charlotte Lüder (Leonie); Godehard Giese (Gerald)

Preise: Fernsehkulturpreis Festival Mannheim-Heidelberg

Nominierungen: Einladung als deutscher Beitrag zu Eurovisioni; Einladung zum Fernsehfestival in Rom; Nominierung zum Deutschen

Fernsehfilm-Festival in Baden-Baden

89min, Farbe.

Die Hauptperson zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht da ist. Wer schenkt der biedereren Pfarrfrau schon große Beachtung, die da in den ersten Sequenzen des Films ihrer pastoralen Rolle so wunderbar gerecht wird? Lena Droemer (Barbara Auer) ist „bedacht“, „aufmerksam“, „sehr verantwortungsvoll“ (mit diesen Worten wird sie später von ihrem Mann charakterisiert) und so beeindruckend effizient – eine Gemeindemutter, wie sie im Buche steht. Großes Interesse weckt sie nicht. Mit einem Schlag aber wird aus dieser flachen, allzu perfekten Persönlichkeit, die sich nicht recht einordnen lässt, die Hauptperson des Films – und zwar durch ihren Tod.

Lena wird erst in diesem Augenblick zu einem Charakter, als sie nicht mehr lebt – und ihr Mann Hermann (Burghart Klaußner) nach und nach ihrem Doppelleben auf die Spur kommt. Gerade dadurch aber wird die scheinbar so biedere Pfarrfrau zur Sympathieträgerin: Die Beziehung, die sie zehn Jahre lang in aller

Diskretion und mit aller Selbstverständlichkeit neben ihrer Ehe geführt hat, offenbart eine gänzlich andere Seite ihres Charakters – eine humorvolle, unkonventionelle, kluge und lebensfrohe Frau, das „Lebensexier“ ihres blinden Geliebten Henry (Götz George), der – nach einem Schlaganfall erblindet – durch sie neuen Lebensmut gefunden hat und das ganze Jahr ungeduldig auf den November wartet, auf den Monat, in dem seine Lena ihm 30 mal 24 Stunden gehört.

DER NOVEMBERMANN (2006, Jobst Christian Oetzmann) ist ein vielschichtiger und beziehungsreicher Fernsehfilm – im Grunde ein Kammerspiel, das seinen bewusst künstlichen Charakter nie verliert und wie die Übertragung eines Theaterstücks auf die Bühne des novemberlichen Sylt wirkt. Die eigentliche Hauptperson tritt nach wenigen Filmminuten aus dem Leben. Ihr Tod aber löst einen Entwicklungsprozess aus, der ihren disziplinierten, bisweilen selbstgerechten und gefühlsmäßig „blinden“ Ehemann wie auch ihren tatsächlich blinden, aber lebenshungrigen und in seiner ganzen Raubeinigkeit dennoch liebenswerten Liebhaber entscheidend verändert. Der Film lebt auf den ersten Blick von der Spannung des unaufgelösten Rätsels um Lenas Fernbleiben – Henry erfährt erst ganz zum Schluss, dass Lena tot und sein neuer Freund „Bauknecht“ ihr Ehemann ist. Die Spannung des Films ist jedoch weit facettenreicher als der äußere Handlungsrahmen. Auf ganz unterschiedliche Weise von Lena geprägt, nähern sich die beiden Männer einander an und weisen dabei charakterliche Stärken und Schwächen auf. Der evangelische Pfarrer Hermann lässt sich von Henrys scheinbarer Menschenfeindlichkeit nicht abschrecken und baut eine Beziehung zu ihm auf, die nicht nur von Mitleid, sondern auch von Sympathie geprägt ist – gibt aber in seiner Verletztheit seinen Rachegefühlen schließlich so weit nach, dass er Henry glauben macht, Lena habe ihn absichtsvoll und ohne ein Abschiedswort verlassen. Henry dagegen tut alles, um seine Mitmenschen von sich fernzuhalten; durch Lenas unerklärliches Fernbleiben ist er zusätzlich gereizt und wird seiner Umgebung zu einer unerträglichen Last. Und doch offenbart die tastende Annäherung zwischen ihm und dem unbekanntem Fremden, dass er ein gefühl- und humorvoller, zutiefst zärtlicher Mensch ist – verschüttete Charakterzüge, die Lena in dem verbitterten Blinden wieder zu neuem Leben erwecken konnte und die umgekehrt sie, die brave Pfarrfrau, in einem ganz anderen Licht erscheinen lassen. Resultat ist eine Dreiecksbeziehung, der zwar in der Realität eine „Ecke“ fehlt, die durch dieses Fehlen aber überhaupt erst zustande kommt und geprägt wird. Die Frau gewinnt nach und nach Gestalt in den Spiegelungen der beiden Männer.

Die vielschichtige Beziehung, die sich in der tatsächlichen Handlung zwischen Hermann und seinem Rivalen Henry entwickelt, wird auf visueller und akustischer Ebene eindrücklich dargestellt. Jobst Christian Oetzmann arbeitet mit ruhigen Einstellungen, mit einem langsamen filmischen Rhythmus, der zum novemberlich-melancholischen Charakter beiträgt. Dennoch ist diese Melancholie nicht dunkel: Sylt ist lichterfüllt (fast wirken die Aufnahmen unnatürlich, soll der Film doch Ende November spielen – tatsächlich aber wurde im ungewöhnlich sonnigen November 2006 auf der Nordseeinsel gedreht) – umso krasser der Kontrast zur physischen und psychischen Dunkelheit, die Henrys Leben bestimmt und die auch in Hermann

Droemers Leben mit dem plötzlichen Tod seiner Frau eingetreten ist (zumal Hermann sich erst nach Lenas Tod seiner emotionalen Blindheit bewusst wird). Die beiderseitige Dunkelheit erhellt sich durch die wachsende freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden Rivalen. Ihre innere Nähe offenbart sich durch die Spiegelungen, in denen die beiden Männer dargestellt werden. In ihrer ersten Annäherung – Henrys Geständnis gegenüber dem ihm noch fremden und eher unsympathischen „Bauknecht“, dass er so gut wie nichts von Lena weiß, obwohl er sie als seine „Frau“ bezeichnet – wechselt die Schärfeneinstellung der statisch verharrenden Personen: Unausgesprochene Gedanken und Gefühle werden hier visuell angedeutet. Zu den ergreifendsten Szenen des Films gehört der heimliche Abschied des zutiefst verletzten Hermann: Nachdem er Henry mit der „anonymen Zusendung“ von Lenas Ring den tödlichen Schlag versetzt und mit Genugtuung zugesehen hat, wie Henry in einem Anfall von rasender Verzweiflung sein Haus von Lenas Spuren reinigt, trifft er den Blinden hinter der Glasscheibe seines luxuriösen Hauses an, mit leeren Augen auf das für Henry unsichtbare Meerespanorama starrend. Henry steht hinter Glas, eine einzelne Träne verrät seine Verletztheit – und Hermann, der ihm von außen gegenübersteht, ist nur durch sein Spiegelbild sichtbar. Beide Männer haben sich völlig in sich zurückgezogen, und das, was sie unwissentlich vereinte (nämlich Lena), ist zu einer harten Trennwand zwischen ihnen geworden.

Diese Szene ist von scharfen, hohen Haltetönen in den Violinen unterlegt, ein tieferes Streichinstrument spielt dazu verzerrte Seufzer, ein gequälter Klang – und leise, unterschwellig erklingt ein tiefer, dumpf pochender Rhythmus, der sich erst zuletzt als ständig wiederholte Figur im Klavier entpuppt. Auf diesen Instrumenten basiert die Filmmusik von Fabian Römer, und der kurze Augenblick vor der Glasscheibe vereint ihre entscheidenden Elemente: minimalistisch wiederholte Figuren im Klavier und lange, scharfe Streichertöne, die an mittelalterliche Fiedeln erinnern. Die modale Tonalität verstärkt den Eindruck des Mittelalterlichen, einer fremden Klangwelt, die nicht in unsere Hörerwartung passt – vor allem nicht in einem Fernsehfilm, der in der deutschen Gegenwart spielt. In *DER NOVEMBERMANN* steht diese Musik für die Fremdheit zwischen den Personen, gleichzeitig ersetzt sie Unausgesprochenes – und wird damit zu einem Leitthema des Films: Sie tritt dort ein, wo Gefühle ins Spiel kommen, über die nicht geredet wird. Und genau dies ist der rote Faden, der die Handlung des Films und die Beziehungen zwischen den Hauptpersonen charakterisiert: In der Familie Droemer wird nicht gesprochen – Hermann Droemer weiß so gut wie nichts über seine Frau und kann seine Beziehung, seine Liebe zu ihr nicht in Worte fassen. Ebenso fern steht er seiner Tochter Susanne, die er mehrfach rüde abweist und der er gar nicht zuhört, als sie ihm nach viel zu langem Schweigen von ihren Problemen mit ihrem gewalttätigen Ehemann berichten will. Auch in den Dialogen zwischen Hermann und Henry bleibt das meiste unausgesprochen – kleine Bemerkungen, vereinzelte Worte, deren Bedeutung nicht weiter erläutert wird. Diese Sprachfragmente werden ergänzt durch Musik: Melancholische, tastende, ruhige Akkorde im Klavier, kleine, in sich kreisende Motive, dagegengesetzt werden lange, oft scharfe Streicherklänge – dies ist das musikalische Material, das im Film ständig wiederholt und nur leicht variiert wird. Die Unterlegung ist sparsam, selten erklingen mehr als zwei

Minuten Musik am Stück – eine zurückhaltende und doch bedeutungsschwere Ergänzung einer fragmentarischen Kommunikation, die kaum je Nähe zwischen den Personen herstellt.

Diese Stellvertreterfunktion zeigt sich erstmals eindeutig im Abschied der Tochter Susanne von ihrer Mutter. Im Dialog ist klar, dass Schwerwiegendes nicht ausgesprochen wird – und hier treten die Streichertöne alleine auf, sehr zurückhaltend und doch durchdringend, an den Bordun mittelalterlicher Fiedeln erinnernd. Diese nackten, einschneidenden Klänge werden auch in späteren Situationen eingesetzt, in denen Schmerz und Verletzungen ungezügelt hervorbrechen: Henrys Hilflosigkeit gegenüber seinen jugendlichen Peinigern; Hermanns Verrat an Henry und dessen offener, aufrichtiger Klavierschülerin Nico (die Hermann überhaupt erst den Zugang zu dem abweisenden Blinden ermöglicht hatte); vor allem dann die stille Bestürzung der beiden Rivalen, als Hermann auf dem Friedhof endlich seine wahre Identität preisgegeben hat.

Meist aber ist die Schärfe des Fidelklangs gedämpft durch die Kombination mit dem Klavier, dem Leitinstrument des Films. Das Klavier ist Henrys Instrument; der ehemalige Fotograf verdient seit seiner Erblindung mit Klavierstunden seinen Unterhalt. Hermanns verkrampfter Charakter wird – etwas zu plakativ – durch seine stockend dreinhämmernde Wiedergabe von Bachs *Jesu bleibet meine Freude* skizziert, Henrys innere Freiheit durch seine Improvisationen (zu kritisieren ist in diesen Szenen freilich die ungeschickte Synchronisation von Ton und Spiel, die offenkundig macht, dass die Schauspieler am Klavier nur simulieren). Allein durch das Klavier, Medium eines Dialogs ohne Worte, ist es überhaupt möglich, dass zwischen den beiden Männern eine Beziehung entsteht – die erst später durch tastende Worte ausgebaut wird.

Und das Klavier ist das Instrument dieses bittersüßen Novembers: Von Anbeginn prägt es die Filmmusik, meist durch weiche, ständig in sich kreisende Klänge und Wiederholungen von kleinen Motiven, die den Eindruck des Meditativen erwecken. Die Nachdenklichkeit des Films und der Protagonisten wird dadurch intensiviert; die überwiegend schmerzlichen Gefühle finden dagegen Ausdruck in den Figuren der Streicher. Diese wechseln zwischen langen, oft scharfen und dissonanten Haltetönen und schweren, seufzerhaften Figuren. Erstmals treten diese Seufzer deutlich hervor, als Hermann heimlich in Henrys Haus eindringt – und erkennen muss, dass seine Frau hier offenbar regelmäßig gewohnt und sich vollkommen zu Hause gefühlt hat. Die Seufzer in den Streichern werden zum akustischen Zeichen für die doppelte Einsamkeit, in die Hermann durch diese Entdeckung stürzt: Nicht nur hat er seine Frau verloren, er muss auch entdecken, dass er sie nie richtig gekannt hat. In weitaus größerer Schärfe kehren diese Seufzer wieder, als Hermann Henry heimlich dabei beobachtet, wie er den Briefumschlag mit Lenas Ring findet – ein Schmerz, der stärker ist als Lenas plötzlicher Tod durch den Verkehrsunfall, muss Henry doch glauben, dass seine jahrelange Geliebte ihn ohne ein Wort verlassen hat.

Mit einem Minimum an Aufwand hat Fabian Römer eine eindringliche Filmmusik geschaffen, die einen Aussagegehalt hat, wie man ihn nur selten in Fernsehfilmen findet. Die Entstehung dieses Films aus einem Hörspiel (SWR 2004, Buch: Magnus Vattrodt) wird im Film vielfach deutlich – und sie gereicht ihm zum Vorteil. Die Blindheit, reell und im übertragenen Sinn, schärft das Gehör – das Wesentliche spielt sich in den Dialogen ab, und die Sprache kennzeichnet die Charaktere: Henrys anarchischer, künstlerischer Charakter wird durch seine verwischte, überhastete Sprechweise verstärkt (die freilich auch auf Schlaganfall und Alkohol zurückzuführen ist), Hermann Droemer dagegen artikuliert akkurat, deutlich, stets in gemäßigtem Tonfall. Nur einmal schreit es aus ihm heraus: „Ich bin Hermann Droemer – Lenas Mann!“

Die Sprache allein aber genügt nicht, alles Ungesagte liegt in der Musik. Bei Hermanns Eingeständnis, dass er über seine Frau, die er doch tief geliebt hat, nichts Konkretes sagen kann, setzen Klavier und Streicher, die beiden Hauptinstrumente, wieder ein: Sie unterstreichen, was Hermann nicht ausdrücken kann und doch sehr vielsagend zusammenfasst – „Sie ist eben einfach meine Frau.“

(Linda Maria Koldau)

Bezugsquelle:

WDR Pressestelle, Barbara Feiereis, Tel. 0221-2202705; Fax 0221-2208474; barbara.feiereis@wdr.de

Rezensionen:

Die Welt, 6.7.2007. – Spiegel Online, 9.10.2007. – Eichsfelder Tageblatt, 26.11.2007 (zugleich Neue Presse.de, 26.11.2007).

Empfohlene Zitierweise

Linda Maria Koldau: Der Novembermann. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 205-209, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p205-209>.

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.

Heimatklänge

Schweiz/Deutschland 2007

R/B: Stefan Schwietert

K: Pio Corradi

T: Dieter Meyer

Ton Design: Oswald Schwander

M: Knut Jensen (Filmmusik), Erika Stucky, Noldi Alder, Christian Zehnder, Balthasar Streiff, Sina, Paul Giger, Huun Huur Tu

S: Stephan Krumbiegel, Calle Overweg

Mischung: Jörg Höhne

P: Cornelia Seitler, Brigitte Hofer, für: maximage (Zürich), in Koproduktion mit zero one film (Berlin), Schweizer Fernsehen, Bayerischer Rundfunk, Teleclub 2007; gefördert von Bundesamt für Kultur, Zürcher Filmstiftung, Medienboard Berlin-Brandenburg u.a.

UA: 13.2.2007 (Berlinale), 18.10.2007 (Kinostart Schweiz/BRD)

D: Erika Stucky, Noldi Alder, Christian Zehnder

Preise: C.I.C.A.E Preis, Forum der Berlinale 2007; Tagesspiegel Leserpreis, Berlinale 2007; Publikumspreis, Vision du Reel 2007; Golden Athena Best Music & Film Award, Filmfestival von Athen; nominiert für den europäischen Filmpreis Verleih (BRD): Ventura Film

große Teile in Schweizerdeutsch

81 Min., HDV, Super-8, Kinokopie: 35mm, Dolby Digital, Farbe.

Wenn im Film gejodelt wird, darf man fast sicher sein: Dieser Film spielt in der Schweiz. Kaum ein Gesangsstil ist so eng mit einem Herkunftsland verbunden wie das Jodeln – was historisch zwar nicht stimmt, gleichwohl zu den stabilsten musikalischen National- und Landschaftsstereotypen rechnet. Auch HEIMATKLÄNGE schmiegt sich an dieses Klischee an – das erste Bild des Films, eine langsame Fahrt über das Nebelmeer in den Tälern hinweg auf ein gewaltiges Bergmassiv, unterlegt mit der so typisch scheinenden Jodelmusik. Der Film wird sich von dem Klischee freimachen, das eine so feste Beziehung von Musik und Landschaft zu behaupten scheint, ein Feststehen der traditionellen Klänge, als gehörten sie dem Naturlaut zu. Stefan Schwietert folgt in seinem Film zwar menschlichen Stimmen in die Schweizer Landschaft; doch er lagert sie zwischen der Tradition und ihren Anekdoten, der Landschaft, der Geschichte und den Sängern an, die Eigenes mitbringen und das Vorgefundene neu fundieren müssen, um individuelle Ausdrucksgehalte zu gewinnen, die - wäre die Musik nur in gewohnter Weise vorgetragen – höchstens in der Frage des virtuosen Vollzugs unterzubringen wäre. In dieser Hinsicht verfolgt der Film HEIMATKLÄNGE die Frage nach einer musikalischen Qualität, die meist im Kontext des Jazz gestellt wird.

Ganz geheuer ist schon das erste Bild nicht. Ein Wanderer singt einen seltsamen Jodel hinaus in die Landschaft, der so ganz anders klingt als die folkloristischen Jodellieder, die in Heimatvereinen gepflegt und für Touristen aufgeführt werden. Der Sänger ist der Appenzeller Noldi Alder, seinerzeit bekannt geworden als Geiger der Appenzeller Streichmusik „Alder Buebe“, der sich nach eigenem Bekunden mit dem Gefühl, „in der reinen Volksmusiktradition eingeengt“ zu sein, daran gemacht hat, die Klangwelten der traditionellen Schweizer Musik als Sänger experimentell neu auszuloten. Den Jodel neu zu gewinnen aus dem Dialogischen – eins seiner Themen, weil der Jodel einmal zur Verständigung zwischen den Almen diente; ihn zurückzuführen in die besonderen (akustischen) Eigenheiten der Berglandschaft – ein zweites Thema; und darin eine ganz eigene Position des Singenden zu finden, die ihn aus den Tagesgeschäften löst und ihn zu sich selbst führt – das dritte. Am Ende des Films fasst Alder zusammen, worum es ihm geht: „Das Allerschönste an der ganzen Sache ist, wenn man singen kann, ohne dass man sich an etwas anlehnen muss. Wir können so frei sein. Wenn wir wüssten, wie frei wir sein könnten, würden wir zerplatzen.“

Es geht ihm wie den beiden anderen Protagonisten des Films nicht um reine Stimmakrobatik, sondern um die Positionierung traditioneller Musik in den Bezügen von Traditionalität und Landschaft, Subjektivität und Identität, individueller Erfahrung und Körper. Der zweite Sänger, den der Film vorstellt, ist der ausgebildete Logopäde und Vokalartist Christian Zehnder, der stärker als die beiden anderen seiner inneren Sehnsucht, seiner inneren Wurzel nachzuspüren sucht. Zeugnis für die intensive Auseinandersetzung mit der traditionellen Musik der Alpen legen Ausschnitte aus einem Konzert ab, die Zehnder mit dem Bläser Balthasar Streiff (als Duo „Stimmhorn“) zeigen. Er ist auch Lehrer, der seine Gesangsübungen ganz darauf ausrichtet, die Schüler an Möglichkeiten des Stimmausdrucks heranzuführen, die ihren Quell immer in verborgenen inneren Antrieben sucht. Singen scheint ihm eine besondere, nach außen gewendete Form der Meditation zu sein. Das ist nicht mehr regional zu begrenzen. Er besucht unter anderem die Vokalgruppe Huun-Huur-Tu in der mittelasiatischen Tuva-Steppe, die eine besondere Variante des Obertongesangs pflegt, begleitet von der *igil* (einer zweisaitigen Fiedel) und einfacher Trommel. Die Lieder, die sie singen, oszillieren zwischen der Begleitung schamanischer Rituale und der sehnsuchtsvollen Klage nach einer verlorenen Geliebten. Der *khomei*- oder auch Kehlgesang basiert – anders als das Jodeln mit seinem häufigen schnellen Umschlagen zwischen Brust- und Falsettstimme (Registerwechsel), den großen Intervallsprüngen und seinem weiten Melodienumfang – auf vokal erzeugten Klanglagen, deren Obertöne stark gebündelt und zu Melodien und Rhythmen verwoben werden. Zehnder sucht in seinen eigenen Stimmübungen das Jodeln mit dem Kehlgesang zu verbinden. Bei aller erkennbaren Verbindung zum traditionellen Jodeln entsteht so ein interkulturell fundiertes Gesangsmuster, welches das Traditionelle mit der Internationalität und regionalen Vielfalt moderner Klangumwelten integriert.

Erika Stucky ist die dritte Hauptfigur in Schwieterts Film. Sie wuchs bis zu ihrem achten Lebensjahr in Kalifornien auf und kam erst danach in das Dorf Mörel im Oberwallis. Von ihr existieren alte Super8-Aufnahmen, die der Vater machte und die Schwietert immer wieder in den Film einbezieht, als sollte die Besonderheit, die die Sängerin von aller Tradition trennt, herausgestellt werden. Sie ist eher *Performance-Künstlerin* als Sängerin und bedient sich für ihre ironischen, übertriebenen und bis zu den Absurditäten des Slapstick verzerrten Aufführungen der Stoffe der Walliser Sagenwelt und der Klänge der Jodelmusik. Auch sie transformiert das Traditionelle in etwas Neues, in eine Theaterwelt, die ihren Ort zwischen Folklore und Multikulti sucht. Eine Episode des Films zeigt Ausschnitte einer *Performance* mit Erika Stucky und einer Spiel- und Gesangspartnerin als „mythische Jungfrauen“, die im Schnee alpenländischen Urwesen begegnen. Was noch in Luis Trenkers *DER VERLORENE SOHN* (Deutschland 1934) als fremd und urtümlich, latent sogar bedrohlich wirkender karnevalesker Mummenschanz die Heimkehr des Mannes aus der Verlorenheit seiner Zeit in den USA markierte, ein Wiedereintreten in die dunklen und wohl nur Einheimischen zugänglichen Riten der Heimat – hier gerät es zu einer Trash-Variation, erträglich nur noch als satirisch-hyperbolische Verhohnepiepelung. Traditionelle Bräuche, die niemand mehr ernst nimmt und die als Folklore-Kitsch nur noch für der Tradition fremde Zuschauer aufgeführt werden, können keinen authentischen Hintergrund für die Lebendigkeit der Jodelmusik abgeben, auch das führt Stucky vor. Dass hier gleichzeitig Verbundenheit und Distanzierung artikuliert werden, versteht sich von selbst. Das Globale ohne das Regionale hat gar keinen Ort mehr.

Gerade Stuckys Aktionen reflektieren die zentrale Frage, die der Film visuell wie akustisch stellt – wie hier Altes mit Neuem, spezifisch Regionales mit Weltkultur verbunden wird und die Elemente eine faszinierende Synthese eingehen – die wiederum zeigt, dass das „enge“ Regionale (die oft so negativ belegte "Volksmusik") eine uralte Kultur ist, die viele Berührungspunkte mit den alten Kulturen aus anderen Teilen der Welt hat. Dieser "anthropologische", weltoffene Zug kommt besonders deutlich bei Erika Stucky heraus, die mit universalen Klängen aller Art experimentiert, von Jodeln und Jazz über Windgeräusche bis hin zu Babygeschrei und Tierlauten. Auf diese Weise wird deutlich, dass Jodeln absolut nicht etwas im Sinne von konservativer Volksmusik ist, sondern ein musikalisch-akustischer Ausdruck einer besonderen kulturellen Prägung: eben „Heimatklänge“, die aber in ihrer Erfahrungswelt weit über die Heimat hinausgehen können – und ihr doch, wie wiederum das Beispiel Stucky, aber auch das der anderen, zeigt, aufs allerengste verbunden sind, bis hin zur bewussten Verbindung mit den alpenländischen Volksmythen.

Ein Weltmusik-Film aus der Schweiz – anknüpfend an Schwieterts eigene Filme über Klezmer-Musik (*A TICKLE IN THE HEART*, Deutschland/Schweiz 1996), über Akkordeon-Spieler (*EL ACORDEON DEL DIABLO*, Deutschland/Schweiz 2000; *ACCORDION TRIBE*, Österreich/Schweiz 2004) und Alphornbläser (*DAS ALPHORN*, Deutschland/Schweiz 2003), durchaus vergleichbar mit Roko Belis' Dokumentarfilm *GENGHIS BLUES* (USA 1999) über die Kehlgesangs-Musiker aus Tuva oder Ruth Olshans Film *WIE LUFT ZUM ATMEN* (Deutschland

2005) über die Tänze und Gesänge Georgiens. Erinnert sei auch an die experimentell-volksmusikalischen Filmmusiken Hubert von Goiserns und an Spielfilme wie Emir Kusturicas *DOM ZA VESANJE* (TIME OF THE GYPSIES, Großbritannien/Italien/Jugoslawien 1988) oder Dusan Milis' *GUCA!* (Serbien und Montenegro [...] 2006).

(Hans J. Wulff / Linda Maria Koldau)

Homepage des Films:

<http://www.heimatklaenge.ch/>

Diskographie:

Heimatklänge. O.O.: Traumton (Indigo) 2007. 1 CD. ASIN: B000VI50CO. EAN: 0705304451021.

Kritiken:

Verzeichnis: http://www.filmz.de/film_2007/heimatklaenge/links.htm.

Film-Dienst, 21, 9.10.2007. - *Neue Zürcher Zeitung*, 10.10.2007 [Interview]. - *Berliner Morgenpost*, 11.10.2007. - *Rhone Zeitung Oberwallis*, 11.10.2007. - *Die Tageszeitung (TAZ)*, 11.10.2007. - *Der Tagesspiegel*, 12.10.2007. - *Neue Zürcher Zeitung*, 14.10.2007. - *Berner Zeitung*, 17.10.2007. - *Basler Zeitung*, 18.10.2007. - *Tages-Anzeiger*, 19.10.2007. - *Neue Zürcher Zeitung*, 25.10.2007. - *Filmecho/Filmwoche*, 28.10.2007. - *Die Tageszeitung (TAZ)*, 22.11.2007. - *Die Zeit*, 50, 6.12.2007, S. 73 [über Erika Stucky]. - *Der Schnitt*, 48, 2007. - *Der Tip* (Berlin), 21, 2007.

Zum Jodeln:

Baumann, Max Peter: Jodeln. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg. Sachteil. 4.

Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter 1996, Sp. 1488-1504.

Plantenga, Bart: *Yodel-ay-ee-oooo. The secret history of yodeling around the world*. New York [...]:

Routledge 2004, X, 342 S. Rez. (Ernst Kiehl) in: *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 48, 2003, S. 353-357.

Schöb, Gabriela: Die Zähmung des Jodels. In: *Musik kennt keine Grenzen. Musikalische Volkskultur im Spannungsfeld von Fremdem und Eigenem*. Tagungsbericht Wien 1998 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. Hrsg. v. Gisela Probst-Effah. Essen: Blaue Eule 2001, S. 99-111 (Musikalische Volkskunde. 14.).

Empfohlene Zitierweise

Hans J. Wulff / Linda Maria Koldau: Heimatklänge. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 210-214, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p210-214>.

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.

Glossarbeiträge

Musical(-Film)

Mit der Einführung des Tonfilms seit dem Ende der 1920er Jahre sich entwickelndes Hollywood-Genre, das in seinen heterogenen Wurzeln unter anderem aus der *Music-hall*-, Vaudeville- und Broadway-Tradition hervorgegangen ist. Die obligatorischen Gesangs- und Tanznummern unterbrechen die Filmhandlung in der Frühphase zunächst unvermittelt, werden später jedoch in die Narration integriert bzw. gehen motiviert aus dieser hervor und erfüllen vielfältige Funktionen: sie eröffnen irrealer „Wunschräume“, nehmen Zukünftiges vorweg, kommentieren das diegetische Geschehen oder machen Subtexte sichtbar.

Es lässt sich (nach Altman) eine schnell einsetzende Aufgliederung in drei wesentliche Subgenres beschreiben:

Das *Folk Musical* stellt gemäß der *folk art*-Tradition die familiäre Gemeinschaft, das harmonische ländliche Leben vergangener Tage und das Natürlich-Spontane ins Zentrum. Die Protagonisten sind meist Amateure und im Gegensatz zu den Stars der professionellen Showbiz-Welt näher am breiten Publikum bzw. dem Volk (Bsp.: *MEET ME IN ST. LOUIS* (1944)).

Das *Fairytale Musical* hat seinen Ursprung in der Wiener Operette und präsentiert eine utopische Traumwelt. Die Genese einer märchenhaften Liebesgeschichte sowie eine idealtypischen Karriere der weiblichen Hauptfigur sind thematische Konstanten und spiegeln die Ideale des *American Way of Life* wider.

Die wohl populärste und insgesamt wichtigste Variante stellt das *Show-Musical (backstage variety)* dar, in dem inhaltlich stets die Inszenierung einer Bühnen-Show oder später auch die Produktion eines Film-Musicals im Zentrum stehen.

Diese thematische Fixierung bedingt eine für das Genre insgesamt konstitutive dichotome Grundstruktur (*dual focus structure*), welche der im Hollywood-Kino etablierten *cause-and-effect*-Syntax zuwider läuft. Vielmehr herrscht die Opposition grundverschiedener Größen vor. So geht eine Diskrepanz „Bühnenwelt/Gesangsnummer vs. diegetische Film-Wirklichkeit/Dialog“ mit der Gegenüberstellung „Mann=Schöpfer/Blick vs. Frau=ausgestelltes Kunstprodukt“ einher. Im Laufe der Filmhandlung erfolgt eine Parallelführung von erfolgreicher Show-Produktion, der Verwandlung der Frau zum Star und dem positiven Ausgang der Liebesgeschichte, die sich zwischen den Protagonisten der Show respektive des Films

anbahnt. Es kommt im Finale zur Überbrückung der Gegensätze – Realität und ideale Kunst/Show-Welt werden letztlich eins.

Dem dualistischen Aufbau und dem „Spiel-im-Spiel“-Motiv (s. *mise-en-abyme*-Struktur) inhärent ist außerdem ein selbstreflexives Moment, welches in den frühen Busby-Berkeley-Musicals zwar schon angelegt ist, aber erst in den 1940er/50er Jahre im Rahmen der von RKO produzierten Astaire/Rogers-Musicals sowie den Filmen der MGM-Reihe (*Freed Unit*) in den Vordergrund gerückt wird (der Zuschauer wird auch häufig direkt adressiert). Die Mechanismen des Genres sowie des Star-Systems werden hier einerseits entlarvt und auch der monetärer Aspekt des Show-Business bewusst herausgestellt; andererseits wird am Ende das Prinzip „that’s entertainment“ als übergeordnete Maxime wieder eingerichtet (so z.B. in *SINGIN’ IN THE RAIN* 1952 oder *THE BAND WAGON* 1953).

In späten Musicals, besonders seit den 1970er Jahren, ist erstmals ein realistischer Anspruch spürbar. Die altbewährte „happy-go-lucky“-Syntax wird ad absurdum geführt und damit die Gleichzeitigkeit von künstlerischem Erfolg und erfüllter Liebe der Performer-Protagonisten negiert. Es herrscht das „sad clown“-Motiv vor (z.B. in *NEW YORK, NEW YORK* 1977 oder *CABARET* 1972). Die konventionellen Subgenre-Strukturen sind jedoch selbst in den jüngeren Beispielen im Kern erhalten geblieben.

Auch wenn die Hochphase des schon oft tot gesagten Genres eindeutig in der Zeit von 1930 bis 1960 zu verorten ist, erfreut es sich nach wie vor großer Beliebtheit. Neben aufwendigen Hollywood-Produktionen (s. *CHICAGO* 2002) entstehen heute außerdem immer wieder innovative europäische Variationen des amerikanischen Musical-Formats.

(Ingo Lehmann)

Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press
- Altman, Rick (ed.) (1981) *Genre: The Musical*. London/Boston: Routledge&Kegan Paul
- Cohan, Steven (ed.) (2002) *Hollywood Musicals. The Film Reader*. London/New York: Routledge
- Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2nd ed.
- Flügel, Trixi Maraile (1997) *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*. Hamburg
- Green, Stanley (1981) *Encyclopedia of the Musical Film*. New York: Oxford University Press

Hischak, Thomas S. (2001) *Film it with music. An encyclopedic guide to the American movie musical.*

Westport, Conn. [u.a.]: Greenwood Press

Stern, Lee Edward (1974) *Der Musical-Film.* München (Heyne-Filmbib.)

Empfohlene Zitierweise

Ingo Lehmann: Musical(-Film). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1 (2008), S. 215-217, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.1.p215-217>.

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.