

Ausgabe 17 (2023)

Themenheft:  
Musik im Dokumentarfilm & Varia

*kbzf*

KIELER BEITRÄGE ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG

## **Impressum**

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Eine Ausnahme bildet der Beitrag von Jörg Rothkamm, der unter der Lizenz CC-BY-AS 4.0 Creative Commons Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 zur Verfügung gestellt wird. In allen Fällen ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung  
ISSN 1866-4768  
DOI: 10.59056/kbzf.2023.17

### **Editors:**

Behrendt, Maria  
Drees, Stefan  
Lee, Julin  
Niedermüller, Peter  
Rabenalt, Robert  
Rudolph, Pascal

### **Advisory Board:**

Bullerjahn, Claudia	Riethmüller, Albrecht
Heldt, Guido	Ritzel, Fred
Hentschel, Frank	Strank, Willem
Henzel, Christoph	Stenzl, Jürg
Hoffmann, Bernd	Thiel, Wolfgang
Krohn, Tarek	Moormann, Peter
Maas, Georg	Wulff, Hans J.

### **Kontakt:**

[filmmusik@uni-mainz.de](mailto:filmmusik@uni-mainz.de)  
Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung  
c/o Prof. Dr. Stefan Drees, Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, 10117 Berlin  
c/o Prof. Dr. Peter Niedermüller, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität, 55099 Mainz

# Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung #17

## Musik im Dokumentarfilm

### Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	5
<b>Themenartikel</b>	
Irene Kletschke: Kulinarisches Hören? Vom Klang der Nahrungsmittelproduktion im Dokumentarfilm	7
Sigrun Lehnert: Musik als Mittel der ›Propaganda‹ in der Filmberichterstattung 1950–1965 (West-Ost)	31
Stefan Drees: Zur Verwendung von Musik in Agnès Vardas Filmen über Jacques Demy	61
Martha-Lotta Körber: »The perfect film for posers.« Ästhetik und Rezeption eines Black Metal-Biopics	93
Bernd Hoffmann: JAZZBANDITEN oder die Mär vom seligen Amateur. Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung	107
Julian Caskel: Musik als Special Effect: ›Fehlerhaftes‹ und ›fehlerfreies‹ Orchesterspiel im fiktionalen und dokumentarischen Kontext	149
<b>Freie Beiträge</b>	
Pascal Rudolph: Polyphonie als Nymphomanie: Filmische Aneignung von präexistenter Musik aus der Perspektive der Metapherntheorie	179
Jörg Rothkamm: Biographische und künstlerische Spuren der MGM-Pianistin Lela Simone in (pseudo)diegetischer Musik für Albert Lewins the PICTURE OF DORIAN GRAY (1945)	213

## Rezensionen

Julian Caskel: Rezension zu: Robert Rabenalt: *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*. München: edition text + kritik 2020 241



## Vorwort

Vom 5. bis 7. Juli 2019 fand – zum letzten Mal vor der zweijährigen, durch die Folgen von Covid-Pandemie und Lockdown erzwungenen Pause – das XV. Symposium zur Filmmusikforschung in Kiel statt. In Kooperation mit der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und letztmalig organisiert von Willem Strank und Tarek Krohn unter tatkräftiger Mitarbeit von Ines Lenkersdorf als studentischer Hilfskraft, widmete sich die Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung dem Schwerpunkt »Musik im Dokumentarfilm«. In insgesamt 19 Vorträgen wurde diese Thematik auf unterschiedliche Weise perspektiviert und ausdifferenziert: Zahlreiche Teilnehmer:innen setzten sich mit einzelnen thematischen Schwerpunkten oder Genres des Dokumentarfilms auseinander, andere wiederum richteten ihren Blick auf die Arbeit ausgewählter Regisseur:innen. Weitere Vorträge befassten sich darüber hinaus mit Problemen von Produktion und Kompilation präexistenter Musik, rückten den dokumentarischen Modus in narrativem Film und Fernsehen in den Mittelpunkt oder umkreisten die Frage nach der Performance im Musikdokumentarfilm. Unterstützt wurde die Tagung zudem von Eckard Pabst, dem Leiter des Kommunalen Kinos in der Pumpe, der seine Räumlichkeiten für ein begleitendes Screening zur Verfügung stellte.

Insgesamt sechs der Aufsätze, die in der vorliegenden Ausgabe der *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* zur Veröffentlichung gelangen, basieren auf Referaten dieses Symposiums: Im eröffnenden Aufsatz zum Subgenre der »environmental documentary« fragt Irene Kletschke danach, ob und wie sich entsprechende Filme mit Ansätzen aus akustischer Ökologie, Öko-Musikwissenschaft, ökologischer Klangkunst, Biomusik und Bioakustik auseinandersetzen und diese für den ökologisch ausgerichteten Dokumentarfilm

fruchtbar machen. Im Anschluss daran widmet sich Sigrun Lehnert einer vergleichenden Untersuchung zum strategischen Einsatz von Musik im Dienst »expressiver« und »exzessiver« Propaganda in den Nachkriegs-Wochenschauen West- und Ostdeutschlands. Stefan Drees wiederum nimmt jene zu Beginn der 1990er Jahre entstandenen Filme Agnès Vardas in den Blick, die sich unter Einbeziehung verschiedener Arten des Umgangs mit dokumentarischem Material mit Leben und Werk von Jacques Demy befassen und dabei auch die Musik aus dessen Filmen neu kontextualisieren. Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Musikgenres steht im Mittelpunkt dreier weiterer Beiträge: Martha-Lotta Körber diskutiert ästhetische Prinzipien und kritische Fanrezeption anhand des Black Metal-Biopic LORDS OF CHAOS (2018) entlang der Dimension seiner ›Authentizität‹. Bernd Hoffmann durchleuchtet die vielfältigen Entstehungshintergründe der fiktionalen Dokumentation JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (1958). Und Julian Caskel geht anhand ausgewählter Beispiele der Wirkung von ›fehlerhaftem‹ und ›fehlerfreiem‹ Orchesterspiel in fiktionalen und dokumentarischen Kontexten nach.

Ergänzt werden diese aus dem XV. Symposium hervorgegangen Aufsätze durch zwei weitere gewichtige Beiträge: Pascal Rudolph untersucht unter Rückgriff auf die Metapherntheorie die filmische Aneignung von präexistenter Musik in Lars von Triers NYMPHOMANIAC (2013). Und Jörg Rothkamm, dessen Text bereits für Ausgabe 16 vorgesehen war, aus technischen Gründen jedoch verschoben werden musste, widmet sich am Beispiel der bisher wenigen untersuchten Lela Simone dem spezifischen Phänomen der Kino-Pianist:in.

Stefan Drees, Berlin im August 2023

## **Kulinarisches Hören? Vom Klang der Nahrungsmittelproduktion im Dokumentarfilm**

Irene Kletschke

### *Einführung*

Nach dem linguistic turn, narrative turn, performative turn, postcolonial turn, gender/queer turn, iconic/pictorial turn oder emotional turn in den letzten 100 Jahren wurde nun vor einigen Jahren der ›ecological turn‹ in den Geisteswissenschaften ausgerufen. Leicht läuft man mit solchen kulturwissenschaftlichen Wenden in Gefahr, kurzfristige intellektuelle Moden zu bedienen. Ohne gleich lautstark eine ökologische Filmmusikforschung ausrufen zu wollen, lohnt es dennoch, zunächst bereits existierende künstlerische und wissenschaftliche Ansätze, die ökologische Zusammenhänge von Musik und Klang thematisieren, mit der zu Beginn des 21. Jahrhunderts steigenden Zahl von Dokumentarfilmen, die sich mit ökologischen Themen beschäftigen, zusammenzubringen, und zu fragen, ob und wie sich diese Ansätze in den Tonspuren der Filme widerspiegeln. Angesichts der thematischen Breite des ökologischen Dokumentarfilms konzentriere ich mich in diesem Aufsatz auf eine Auswahl an Filmen der letzten 20 Jahre, die sich mit dem Thema Nahrungsmittelproduktion beschäftigen. Während man diese in der Tradition des bekannten und weiten Themas »Musik und Natur« betrachten kann, ließen sich bei Dokumentarfilmen mit anderen ökologischen Schwerpunkten (z. B. zur globalisierten Arbeitswelt, zum Klimawandel, zu Naturkatastrophen) entsprechende historische Linien verfolgen (wie z. B. die Verbindung von Musik zu Arbeit, zur Politik, zu Krieg und Gewalt oder zu anderen Katastrophen).

Dokumentarfilme zu ökologischen Themen gibt es seit den Anfängen des Mediums (Musser, 2015, 48–56): Aufnahmen von Naturwundern und Naturschauspielen, wie z. B. den Niagarafällen, aus Nationalparks oder aus fernen Ländern gehören zu den frühen Filmdokumenten, die öffentlich gezeigt wurden. Hier stand allerdings die Natur im Vordergrund, weniger ein zerstörerischer Einfluss des Menschen auf seine Umwelt, ähnlich wie heute noch z. B. im Natur- und Tierfilm.

Auffällig ist, dass viele dieser Dokumentarfilme ab den 1930er Jahren prominente Komponisten nennen, die Musik zu den Filmen geschrieben haben. Virgil Thomson schrieb die Musik zu *THE RIVER* (USA 1937, Pare Lorentz), den der US-amerikanische Dokumentarfilmer über die Bedeutung des Mississippi sowie die verheerenden Auswirkungen drehte, zu denen Land- und Forstwirtschaft führten. Aaron Copland steuerte Musik zum Dokumentarfilm *THE CITY* (USA 1939, Ralph Steiner und Willard Van Dyke) bei, der neue Ideen für den Städtebau den Bildern verschmutzter Industrielandschaften gegenüberstellte. Der bekannteste unter den Dokumentarfilmen der 1980er Jahre, die sich mit den Auswirkungen von radioaktiver Strahlung und radioaktivem Abfall auseinandersetzten, ist vermutlich *KOYAANISQATSI* (USA 1982, Godfrey Reggio) mit der Musik von Philipp Glass, auf den noch *POWAQQATSI* (USA 1988, Godfrey Reggio) und *NAQOYQATSI* (USA 2002, Godfrey Reggio) folgten. Für den Film *WORKINGMAN'S DEATH: 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT* (D/Ö 2005, Michael Glawogger) wählte der Regisseur Musik von John Zorn. Lucy Walker nutzte für *WASTE LAND* (BR/GB 2010, Lucy Walker) Musik des US-amerikanischen Sängers Moby.

Mit dem Aufschwung der Umweltbewegung in den USA und Europa in den 1960er Jahren (u. a. durch Rachel Carlsons Buch *Silent Spring*, 1962) ent-



stand auch eine große Anzahl ökologischer Dokumentarfilme. Über 600 Filme wurden bereits Anfang der 1970er Jahre im Nachschlagewerk *The Environment Film Review. A Critical Guide to Ecology Films* des Environment Information Center gesammelt und ausgewertet. Ein zweiter Boom fand Anfang des 21. Jahrhunderts statt:

During the first decade of the twenty-first century, a host of environmental issues related to global warming, energy, pollution and our food supply became increasingly urgent even as US president George W. Bush and other world leaders refused to take them seriously. Documentary film-makers responded, and by the end of the decade, the environmental documentary had emerged as the pre-eminent genre in this nonfiction mode, at least in the US and Europe. (Mussner 2015, 46)

Auch die Zahl der Ökofilm-Festivals stieg seit den 1990er Jahren an. So entstanden z. B. das Tokyo Global Environmental Film Festival (1992), das Environmental Film Festival in the Nation's Capital in Washington (1993) oder das Barcelona International Environmental Film Festival (FICMA) (1993). 1989 wurde die Environmental Media Association (EMA) gegründet, eine Non-Profit-Organisation, die seit 1991 den Environmental Media Award auch in der Kategorie Dokumentarfilm verleiht (Musser 2015, 51). Ob man nun den Öko-Dokumentarfilm als eigenes Genre oder als Sub-Genre des Dokumentarfilms bezeichnen will, sei in unserem Zusammenhang dahingestellt. Im Hinblick auf die Frage, wie sich künstlerische Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts auch auf der Tonspur wiederfinden, sei auf folgende Definition von Helen Hughes verwiesen:

In this study, the environmental documentary is understood not as a means to disseminate knowledge but as a response in itself to the ideas, beliefs and emotions that emerge in the process of audiovisual research into the environment. This process, like many other social documentary themes, involves the film-maker understanding herself as not only engaged but involved. (Hughes 2014, 5)

Eine starke Involviertheit in das Thema sowie eine Reflektion, wie sich die Filmemacher:innen selbst zum Gegenstand positionieren, kennzeichnen vermutlich die meisten Dokumentarfilme. Dass es sich jedoch um einen »Prozess der audiovisuellen Erforschung der Umwelt« handelt, lässt die Tonspuren dieser Dokumentarfilme zu einem Gegenstand auch der ökologischen Musik- und Klangforschung werden.

### *Öko-Dokumentarfilm und Ökomusikwissenschaft*

Nachdem sich der aus der Literaturwissenschaft hervorgegangene Ansatz des »Ecocriticism« seit Ende der 1990er Jahre in den Geisteswissenschaften weit verbreitete, erschienen die ersten Texte zu einer Ökomusikwissenschaft in den 2010er Jahren. »Brauchen wir eine Ökomusikwissenschaft?«, fragte Alexander Rehding 2012 im *Archiv für Musikwissenschaft* und zitierte damals noch aus einem Vorabdruck des Eintrags für das *Grove Dictionary of American Music*, in dem der amerikanische Musikforscher Aaron Allen »Ecomusicology« definierte als »the study of music, culture and nature in all the complexities of those terms. Ecomusicology considers musical and sonic issues, both textual and performative, related to ecology and the natural environment.« Angesichts der sehr weiträumigen Definition sei eine Ökomusikwissenschaft, so Rehding, zunächst noch eher eine »Grundeinstellung« oder der bekundete »Willen zur Ökomusikwissenschaft« denn ein »inhaltlich umrissener Forschungsbereich« (Rehding 2012, 187). Tatsächlich sei, so Klaus Peter Richter in einer Rezension des Artikels 2012 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, eine Ökomusikwissenschaft jedoch geeignet, die »Lücke zu schließen«, die durch die »Dekonstruktion des Werkbegriffs« und die Öffnung »durch eine politisch orientierte Forschung wie etwa zur Rolle von Musik und Musikwissenschaft in der NS-Zeit« entstan-

den sei (Richter 2012, 4). Auch Rehding betont, dass – indem gefragt werde, was sowohl Natur als auch Musik bedeuteten – »das Bewusstsein und die Erschließung der vollen Bandbreite dessen, was Musikwissenschaft auch fernab tradierter Forschungsperspektiven leisten« könne, sich wandle. Indem sie »den Menschen in Beziehung auf seine musikalische Umwelt in den Mittelpunkt« stelle, rücke die Musikwissenschaft einerseits näher an die Ziele und Methoden der Musikethnologie, andererseits könne im Laufe der Musikgeschichte »verschütt« gegangene Interessen an der klanglichen Umwelt wiederentdeckt und erforscht werden (Rehding, 2012, 193). Dass die Musikwissenschaft – neben der vorhandenen Auseinandersetzung mit dem Thema Musik, Landschaft und Natur<sup>1</sup> – damit auch die Verwandtschaft zu anderen Disziplinen pflegt, die sich in den letzten 50 Jahren entwickelt haben, wie z. B. zur Klangforschung, zur akustische Ökologie,<sup>2</sup> zu den Sound Studies, zur Bio-Musik und der Bioakustik,<sup>3</sup> wird in Bezug auf den Ton im ökologischen Dokumentarfilm auch eine Rolle spielen.

Tatsächlich erstreckt sich der Forschungsgegenstand der Ökomusikwissenschaft von Ludwig van Beethovens *Pastoralsinfonie*, Olivier Messiaens Auseinandersetzung mit Vogelstimmen, den Einfluss der Landschaft Alaskas auf die Kompositionen von John Adam Luther (\*1953) und die Auseinandersetzung mit ökologischen Themen in der Pop-Musik über musikalische Land Art und Soundscape-Forschung bis hin zu musikethnologischen

---

<sup>1</sup> Für den Zusammenhang von Landschaft, Natur und Musik siehe z. B. Peter Schleuning, *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1998; Helga de La Motte-Haber, *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000; Denise von Glahn, *The Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape*, Boston 2003; Jörn Peter Hiekel / Manuel Gervink (Hrsg.), *Klanglandschaften. Musik und gestaltete Natur*, Hofheim 2009.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. Almo Farina / Stuart H. Gage (Hrsg.), *Ecoacoustics. The Ecological Role of Sounds* (Hoboken, NJ 2017).

<sup>3</sup> Siehe beispielsweise David Rothenberg, *Why Birds Sing: A Journey Into the Mystery of Bird Song* (New York, New York: Basic Books, 2006), Bernie Krause, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places* (London: Profile Books, 2012).

Untersuchungen oder der Frage nach einer nachhaltigen Herstellung von Musikinstrumenten. Neben dem Einsatz von Musik in Werbe- und Image-Filmen, um den beworbenen Produkten oder Firmen einen ökologischen Anstrich zu geben, sind auch Spielfilme wie *THE DAY AFTER TOMORROW* (USA 2004, Roland Emmerich), *DIE WOLKE* (D 2006, Gregor Schnitzler), *WALL-E* (USA 2008, Andrew Stanton) oder *AVATAR* (USA 2009, James Cameron), in denen vom Menschen provozierte Katastrophen thematisiert werden, ein ergiebiger Gegenstand für eine so genannte Öko-Musikwissenschaft.

Auch der Dokumentarfilm lässt sich in dieser Bandbreite durch eine ›ökologische Filmmusik-Brille‹ betrachten. Die folgenden drei Beispiele stammen zwar alle aus Dokumentarfilmen zur Nahrungsmittelproduktion, aber auch thematisch anders ausgerichtete Filme könnten aus dieser Perspektive gehört und betrachtet werden.

Ein erstes Beispiel, wie Dokumentarfilme als Gegenstand einer Ökomusikwissenschaft untersucht werden können, entstammt dem französischen Dokumentarfilm *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* (FR 2000, Agnès Varda).<sup>4</sup> Hier geht es in erster Linie um den Einsatz von Liedtexten: Will man Musik eine eindeutige Aussage zusprechen, begründet man dies am besten mit dem Text, so z. B. bei als jugendgefährdend indizierten Tonträgern oder bei Musik mit strafrechtlich relevantem Inhalt wie Volksverhetzung.<sup>5</sup> Ferner kann der Vortrags- oder Musikstil eine gewisse Aussage oder zumindest ideologi-

---

<sup>4</sup> Birgit Kohler sammelt anhand des Films Stichworte von A bis Z zu einer alphabetischen Nachlese zu Agnès Varda (2004, 73–87). Ernest Callenbach findet in der »abendfüllende(n) Sammlung von Episoden, Menschen, Szenen und Kunstwerken« den Geist und das Herz von Agnès Varda selbst wieder (2002, 46–49); auch Agnès Calatayud sieht im Film ein Selbstportrait der Regisseurin (2002, 113–123).

<sup>5</sup> Filme werden in der Regel aufgrund z. B. von Gewaltdarstellung oder Darstellung des Themas indiziert – es wäre eine spannende Frage, ob es einen Film gibt, der auf Grund seiner Musik verboten ist.



sche Stoßrichtung nahelegen, die der Textaussage auch zuwider laufen kann, wie es z. B. Herbert Grönemeyer bei seiner Rede gegen den politischen Rechtsruck auf einem Konzert in Wien im September 2019 erfahren musste.<sup>6</sup> Agnès Varda beauftragte für ihren Film zwei Rapmusiker:innen, einen Song zum Thema des Essensammelns zu schreiben: den »Rap de récup«. Im Unterschied zu den anderen, meist instrumentalen Kompositionen der – passend zum Thema des Sammelns und zum subjektiven Dokumentarfilm – sehr heterogenen Filmmusik, treten im Rap die Stimme und der gesprochene Text in den Vordergrund:

Das Essen, leider, das ist es.  
Sich bücken, doch die Würde behalten.  
Wenn sie den Rücken krumm machen, das tut mir weh,  
Wenn sie sammeln, um etwas zu essen zu haben,  
Sogar Verdorbenes.  
Auf den Märkten sammeln, was weggeworfen wurde.  
Sogar Überbleibsel bleiben noch übrig.  
Bevor die Besen kommen, holen sie sich,  
was für andere keinen Wert mehr hat.  
Ein Nichts für uns ist viel für sie.  
Sie ziehen herum, um nicht zu hungern.  
Die Gesten werden immer dieselben sein.  
Die Reste werden ihre Beute sein.<sup>7</sup>

Aus der Perspektive der Ökomusikwissenschaft bezieht sich der Sprechgesang sowohl textlich als auch performativ durch die Vortragsweise auf umwelt- und sozialpolitische Themen. Varda begründete im Pressematerial zum Film die Frage, warum sie Rap gewählt habe, mit seiner sozialen Herkunft und dem musikalischen Aufbegehren gegen bestehende Verhältnisse:

RAP – Why rap? Rappers are familiar to denunciations of injustice, racism and everything going wrong. The moment on those who rummage through leftovers from the market was sad. It appeared to me I

<sup>6</sup> [www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2019-09/heiko-maas-aufruf-gegen-rechts-herbert-groenemeyer-konzert-spd](http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2019-09/heiko-maas-aufruf-gegen-rechts-herbert-groenemeyer-konzert-spd) (Stand: 29.01.2020).

<sup>7</sup> Abschrift der deutschen Untertitel für Hörgeschädigte, LES GLANEURS ET GLANEUSE, DVD Cine Tamaris, 2002.

had to express sadness and revolt with energy and rhythm. In short, with rap.<sup>8</sup>

Im Film tritt als zusätzliche Ebene zum Protestsong das Bild und die Szenen hinzu, die von der Musik begleitet werden. Der konkrete Moment, wie die Menschen in den Resten und im Ramsch wühlen, wird über die Musik in den Zusammenhang mit einer sich hier in Städten manifestierenden sozialen Ungerechtigkeit gestellt.<sup>9</sup>

Der Frage nach dem ökologischen Fußabdruck stellen sich im internationalen Musikbetrieb schon einige Orchester und Veranstalter: Verzichtet man wegen des CO<sup>2</sup>-Ausstoßes auf das Flugzeug als Transportmittel für Solist:innen, Orchester und auch Publikum, verändern sich durch die alternativen Besetzungen z. B. mit regionalen Musiker:innen und den eingeschränkten Radius der Konzerttätigkeit auch Zielgruppe, Programm und Profil des Klangkörpers, der nicht mehr im globalen Wettbewerb um die immer selben Stars mit dem ewig gleichen Repertoire buhlt, sondern vor Ort ein abwechslungsreiches, regional vernetztes Angebot schaffen muss. Auch die Produktionsbedingungen und Materialien von Musikinstrumenten wurden in den letzten Jahren hinterfragt, angefangen bei den aus Gründen des Artenschutzes bedenklichen Elfenbein in Streicherbögen über die traditionelle, gesundheitsgefährdende Verchromung von Musikinstrumenten bis hin zur Verwendung von Tropenholz für Gitarren und Holzblasinstrumente (Kreiner, 2017). Dem Gedanken des Recyclings folgend werden an unterschiedlichen Orten

---

<sup>8</sup> »I suggested the theme and a few lyrics to two rappers, Agnès Bredel and Richard Klugman. But I still wonder whether it isn't more staggering to watch them in utter silence picking up food after the market has closed (since silence slows down one's visual pace); rather than join together with the rapper's rhythmic denunciation (which speeds it up?).« <https://zeitgeistfilms.com/media/films/44/presskit.pdf> (Stand: 29.01.2020)

<sup>9</sup> An anderer Stelle dienen z. B. bildende Kunstwerke dazu, ein konkretes Thema zu verallgemeinern, wie z. B. das Sammeln als Haltung und Alternative zum kommerziellen Konsumieren.

der Welt Musikinstrumente aus Müll gebaut, z. B. vom profit-orientierten Lost and Found Orchestra aus Großbritannien,<sup>10</sup> dem Recycling Orchestra mit zugehöriger Musikschule in Paraguay<sup>11</sup> oder der Recycling Band aus Polen, die ihre Instrumente ebenfalls aus gefundenen Materialien anfertigt.<sup>12</sup> All diese Unternehmungen können ebenfalls Untersuchungen einer Ökomusikwissenschaft sein. Ein entsprechendes Beispiel für eine ökomusikwissenschaftliche Betrachtung von Dokumentarfilmen findet sich in *WE FEED THE WORLD* (Ö 2005, Erwin Wagenhofer), wo von einem Arbeiter auf einer Tomatenplantage ein aus Müll selbstgebasteltes Instrumente gespielt wird.<sup>13</sup> Hier verschränken sich ökologische und soziale Aspekte mit musikethnologischen Fragen.

In den Bereich der klassischen Wirkungsforschung fallen Beispiele, in denen die Kinobesucher:innen durch die Filmmusik hinsichtlich der ökologischen Einschätzung des gezeigten Filmmaterials beeinflusst werden kann. In *FOOD, INC.* (USA 2008, Robert Kenner) begleitet ruhige Country-Musik die Sequenz »In the Grass«, wo es um alternative Landwirtschaft geht. Während z. B. der Anfang des Filmes an die Filmmusik von Bernhard Herrmann zu Psychothrillern erinnert, soll hier auch musikalisch ein idyllisches und vermeintlich naturnahes Gegenbild zur industrialisierten Nahrungsmittelproduktion gezeigt werden. In Anlehnung an die PR-Methode großer Firmen, sich auch durch die Musik in Image-Filmen ein umweltfreundliches Profil zu geben, könnte man diese Herangehensweise als musikalisches ›Green

---

<sup>10</sup> [www.lfopresents.co.uk/](http://www.lfopresents.co.uk/) (Stand: 29.01.2020).

<sup>11</sup> [www.recycledorchestracateura.com/](http://www.recycledorchestracateura.com/) (Stand: 29.01.2020).

<sup>12</sup> <http://recyclingbandpoland.com> (Stand: 29.01.2020).

<sup>13</sup> Zur filmischen Darstellung der globalen Nahrungsmittelproduktion und ihrer Folgen als Katastrophenerzählung im 21. Jahrhundert siehe Michta (2019, 255–297). Belinda Smaill geht in ihrem Aufsatz »New Food Documentary« u. a. anhand von Filmen wie *DARWIN'S NIGHTMARE* (2004), *WE FEED THE WORLD* (2005), *OUR DAILY BREAD* (2005), *FOOD, INC.* (2008) und *LEVIATHAN* (2013) darauf ein, wie die Darstellung in Filmen zu einer bestimmten Form der Identifikation führen kann (2014-15, 79–102).

washing« bezeichnen. Auch solche Beispiele sind Gegenstand einer Ökomusikwissenschaft.

### *Öko-Dokumentarfilm und Klangökologie*

Prägend für viele kompositorische Entwicklungen im 20. Jahrhundert war, dass man einerseits – bekanntester Vertreter: John Cage – vorhandene akustische Umgebungen überhaupt als Musik hören und andererseits mit aufgenommenen Klängen komponieren kann – von der *Musique concrète* über das Sounddesign bis hin zum Komponieren mit und von Soundscapes. Beide Ansätze findet man in der Klanggestaltung sowohl von Spielfilmen als auch des Dokumentarfilms wieder. Am Beispiel des ökologischen Dokumentarfilms zur Nahrungsmittelproduktion soll im Folgenden gezeigt werden, wie beide Entwicklungen im Bereich der Klangökologie zusammenkommen und theoretisch/analytisch untersucht werden können.

Während die Ökomusikwissenschaft noch relativ jung ist, begannen bereits in den 1960er Jahren Komponist:innen und Klangforscher:innen ihre Arbeit in den Kontext ökologischer Fragen zu setzen. Der Einsicht, dass man die akustische Umgebung nicht nur als musikalische Komposition hören kann, sondern dass der Mensch auch für die Komposition dieser Umweltklänge verantwortlich ist, widmete sich Ende der 1960er Jahre in Kanada das World Soundscape Project.<sup>14</sup> Die Mitglieder organisierten z. B. Sound walks, um für die klangliche Umgebung zu sensibilisieren, sammelten Field-Recordings unterschiedlichster Klanglandschaften und entwickelten sogenannte »ear cleaning exercises«, um die Wahrnehmung akustischer

---

<sup>14</sup> Eine Auflistung der wichtigsten Ereignisse von R. Murray Schafers Arbeitsbeginn an der Simon Fraser Universität 1965 bis zur Gründung des World Forum for Acoustic Ecology 1993 und der Zeit danach bietet der Band *Sound – Media – Ecology* von Milena Droumewa und Randolph Jordan (2019, VII–XIV).



Phänomene zu verbessern. Ausgehend von dieser Bewegung um Murray Schafer etablierte sich der Begriff der Klangökologie, mit dem sich später auch die Sound Studies bzw. die Klangforschung beschäftigte.<sup>15</sup> Schafer selbst definierte in den 1970er Jahren Akustische Ökologie wie folgt:

ACOUSTIC ECOLOGY: Ecology is the study of the relationship between living organisms and their environment. Acoustic ecology is thus the study of the effects of the acoustic environment of SOUNDSCAPE on the physical responses or behavioral characteristics of creatures living within it. Its particular aim is to draw attention to imbalances which may have unhealthy or inimical effects. (Schafer 1977, 271)

In dieser ersten Theorie einer Klangökologie, *The tuning of the world* von 1977, entwickelte Schafer seine Terminologie, um »Soundscapes« zu beschreiben und zu analysieren, die sich auch im Bereich der Filmmusikforschung z. B. in den Theorien von Michel Chion und Barbara Flückiger niederschlugen. Ein wichtiges Begriffspaar für Klangumgebungen ist hierbei das von »HiFi« und »LoFi«:

HI-FI: Abbreviation for high fidelity, that is, a favorable signal-to-noise ratio. The most general use of the term is in electroacoustics. Applied to soundscape studies a hi-fi environment is one in which sounds may be heard clearly without crowding or masking. (Schafer 1977/1994, 272)

LO-FI: Abbreviation for low fidelity, that is, an unfavorable signal-to-noise ratio. Applied to soundscape studies a lo-fi environment is one in which signals are overcrowded, resulting in masking or lack of clarity. (Schafer 1977/1994, 272)

Beispiele für solche Klangumgebungen finden sich im Film *WE FEED THE WORLD*. In einer Szene, die in Rumänien aufgenommen wurde und als Kontrast zur industrialisierten Nahrungsmittelproduktion einige Bauern auf dem

---

<sup>15</sup> Schafers Ansatz setzte der verbreiteten und auch von ihm zunächst vertretenen Vorstellung von Lärm als Klangverschmutzung (»Noise Pollution«) den Gedanken der Klanglandschaft oder Klangumgebung (»Soundscape«) entgegen und rief dazu auf, die Klänge an Orten wahrzunehmen, zu bewahren und zu gestalten.

Feld bei der Arbeit zeigt, hört man den Wind rauschen, die Atemgeräusche und das Schnauben des Pferdes sowie das Schleifen der Sense, man vernimmt leise Stimmen und kann sogar einen Vogel singen hören. Indem das Sound-Design die Geräusche als Hi-Fi-Umgebung wiedergibt, verstärkt sich der Eindruck eines positiven Natur-Zustandes, der ansonsten in der Nahrungsmittelproduktion weitgehend verloren gegangen ist. Eine Lo-Fi-Umgebung findet sich in WE FEED THE WORLD beispielsweise im Inneren der Tomatenfabrik im spanischen Almeria. Das laute Grundgeräusch der Transportbänder, nur unterbrochen durch rhythmisches Schnauben und Klirren von Maschinenarmen und gelegentlichem Hupen im Hintergrund, übertönt jegliche menschlichen Geräusche, die in der aufgenommenen Situation ja auch hätten vorhanden sein und tontechnisch hervorgehoben werden können: mögliche Unterhaltungen oder Rufe der Arbeiter:innen, Schritte, das Rascheln der Kleidung bei Bewegungen, Atemgeräusche usw. Die Fabrik wird also auch auf akustischer Ebene als ›entmenschlicht‹ dargestellt. Mit dieser Einordnung einer Lo-Fi-Umgebung als negativ folgt das Sound-Design Schafer,<sup>16</sup> auch wenn dieser an anderer Stelle den Begriff »Noise« differenzierter vorstellt und schreibt, dass die Einordnung als Lärm sowohl subjektiv als auch kulturell bedingt sein kann. Auch das Rauschen des Meeres und das Geräusch der Möwen sowie das Lärmen von anderen Naturkräften sind laut und bilden ebenfalls eine Lo-Fi-Umgebung, wie man in WE FEED THE WORLD z. B. in den Fischerei-Szenen wahrnehmen kann, dennoch werden sie nicht als negativ erlebt. Schafer führt in seinem Glossar auch den

---

<sup>16</sup> Andrea McCartney weist darauf hin, dass die Verwendung der Begriffe »hi-fi« und »lo-fi« eine Strategie war, um der Öffentlichkeit seines Sinneswandels von Klangverschmutzung zur Soundscape zu vermitteln, die wohl oder übel bis heute wirksam ist, auch wenn sie einer wissenschaftlichen Überprüfung nicht standhält (McCartney, 2016). »Simplified stereotypes attributed to Schafer (such as ›nature is good, technology is bad‹) have often been heard, particularly within social science and cultural studies perspectives that tend to question any value-based distinctions.« (Truax 2019, 22)

Begriff des »Sacred noise« ein, eines heiligen Lärms, der von einer Gesellschaft nicht geächtet, sondern als Ausdruck einer höheren Macht toleriert wird:

SACRED NOISE: Any prodigious sound (noise) which is exempt from social proscription. Originally Sacred Noise referred to natural phenomena such as thunder, volcanic eruptions, storms, etc., as these were believed to represent divine combats or divine displeasure with man. By analogy the expression may be extended to social noises which, at least during certain periods, have escaped the attention of noise abatement legislators, e. g., church bells, industrial noise, amplified pop music, etc. (Schafer 1977/1994, 273)

Interessanterweise lassen sich in vielen Filmen die zahlreichen Lebensmittel-Transporte als eine Art »sacred noise« hören. Ähnlich positiv besetzt ist der Begriff des »soniferous garden«, eines Klang-Ortes, der seinen Besucher mit akustischen Freuden umhüllt:

SONIFEROUS GARDEN: A garden, and by analogy any place, of acoustic delights. This may be a natural soundscape, or one submitted to the principles of ACOUSTIC DESIGN. The soniferous garden may also include as one of its principal attractions a Temple of Silence for meditation. (Schafer, 1977/1994, 273f.)

Das Bedürfnis der Filmemacher, manche Orte als solche Klangoasen darzustellen, zeigte sich bereits in einigen Beispielen, angefangen von der Szene aus *FOOD, INC.* zum Stichwort musikalischen ›Greenwashings‹ bis hin zur vermeintlich natürlichen Hi-Fi-Klangumgebung der vorindustrialisierten Nahrungsmittelproduktion in *WE FEED THE WORLD*.

### *Öko-Dokumentarfilm und Komposition*

Neben den Aktivitäten des World Soundscape Project nahmen auch zahlreiche andere Komponist:innen seit den 1960er Jahren in ihren Kompositionen Bezug auf Natur, Landschaft oder ökologische Fragen. Die ›Natur zum Mit-

spieler<sup>6</sup> machten beispielsweise die Komponisten David Dunn, Max Eastley und Alan Lamb. David Dunn führte *Nexus 1* (1973) in den Weiten des Canyons auf und integrierte in der Aufnahme sowohl die Geräusche der Umgebung als auch der Krähen, die mit den Trompetenklängen interagierten. Max Eastley errichtete seine Klanginstallationen u. a. an windigen Küsten, so dass der Wind sie dort bespielte (Max Eastley, *Installation Recordings 1973–2008*, 2010). Und Alan Lamb nahm die Klänge auf, die der Wind durch die riesigen Telegrafmasten im Outback Australiens produzierte (Alan Lamb, *Archival Recordings: Primal Image / Beauty*, 1995).

Auch auf den Tonspuren der untersuchten Dokumentarfilme wird den Klängen von Wind, Wasser, Tieren und großen Weiten viel Platz eingeräumt, so z. B. in den Szenen der Austernfischer in *LES GLANEURS*, beim Fischfang in *WE FEED THE WORLD* oder bei den Außenaufnahmen von *LEVIATHAN* (USA 2012, Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel). So wie die musikalische Land Art das Gewaltige und Erhabene suchte, werden im Öko-Dokumentarfilm die Natur und ihre Kräfte zu einem Gegenbild und -klang zur industrialisierten Nahrungsmittelproduktion, die den Menschen vor allem entweder als automatisierte Arbeitskraft oder – in Laboren, Vorstandsetagen oder bei der Tierzucht – als Herrscher über die Natur zeigt.

Seit den 1960er Jahren entstand auch der Bereich der so genannten Biomusik, bei der mit Geräuschen von lebenden Organismen und stattfindenden Prozessen – bei Menschen, Tieren, Pflanzen – komponiert wird. Einige Beispiele hierfür sind die als Album veröffentlichten Walgesänge *Songs of the Humpback Whale* (1970) von Roger Payne, die u. a. in Alan Hovhaness Orchesterdichtung *And God Created Great Whales, Op. 229, No. 1* (1970) weiterverwendet wurden, David Dunns Aufnahmen aus dem Inneren von Kiefern auf dem Album *The Sound of Light in Trees* (2008) oder die künst-



lerischen Forschungen von Bernie Krause, die sich auch in der Publikation *The Great Animal Orchestra* (2013) niederschlugen. Im Unterschied zu Soundscape-Kompositionen,<sup>17</sup> die Tierlaute vor allem als Umgebungsgeräusche miteinschließen, werden hier Klänge hervorgehoben, die normalerweise außerhalb der menschlichen Wahrnehmung oder des menschlichen Umfelds erklingen. Dieser Gedanke, dass man Klänge auch aus einer nicht anthropozentrischen Perspektive hören kann, findet sich z. B. auch in der Komposition *Creatures and Signals* (2018) von Kirsten Reese (\*1968) wieder, die Insektenklänge aus dem Tierstimmenarchiv des Naturkundemuseums Berlin zu einem archaischen und zugleich futuristischen Klangerlebnis verbunden hat.<sup>18</sup> Von den untersuchten Dokumentarfilmen ähnelt diese Herangehensweise am ehesten dem experimentellen Film *LEVIATHAN*, wo zufällige Tonaufnahmen auch aus Bereichen bzw. aus Perspektiven verwendet werden, die für den Menschen in der Regel nicht einnehmbar und somit unhörbar sind. Die anthropozentrische Perspektive wird verlassen und ein posthumanes Hören kann imaginiert werden.

Im Bereich der zeitgenössischen Komposition außerhalb des Films lassen sich noch weitere Künstler:innen herausgreifen, die sich mit klangökologischen Themen auseinandergesetzt haben und deren Kompositionen andere Perspektiven auf die Musik von Dokumentarfilmen ermöglichen können. Die Komponistin und Installationskünstlerin Christina Kubisch (\*1948) entwickelte elektromagnetische Stadtpaziergänge, »Electrical Walks«, in de-

---

<sup>17</sup> Diese Kompositionen folgen Schafer, der den menschlichen Hörer ins Zentrum der »Soundscape« stellte sowie sie als ein subjektives, kognitives und kulturelles Modell formulierte. Indem Klanglandschaften als ein System auditiver Beziehungen beschrieben wurden, wurden auch größere soziale Strukturen akustisch untersucht, um Entwicklungen und Veränderungen zu beschreiben (Truax 2019, 40). Bioakustische Lebensräume und ihre Bedrohung spielen vor allen in ihrer Bedeutung für den Menschen eine Rolle.

<sup>18</sup> Siehe [www.kirstenreese.de/CreaturesMedia/KirstenReeseCreatures.mp3](http://www.kirstenreese.de/CreaturesMedia/KirstenReeseCreatures.mp3) (Stand: 29.01.2020).

nen die Spaziergänger:innen über Kopfhörer die uns heutzutage ständig umgebenen, aber ansonsten unhörbaren elektrischen Klänge von Lichtsystemen, Diebstahlsicherungen, Überwachungskameras, Leuchtreklamen, Bankautomaten etc. hören können. Darüber hinaus erfahren die Zuhörer:innen individuell verschiedene »Zeit- und Bewegungsräume«,<sup>19</sup> indem sie über die speziellen Kopfhörer selbst das Klangerlebnis ›komponieren‹. Beide Gedanken – das Hörbarmachen von Verborgenen und die Befähigung des Einzelnen, dieses aufzuspüren – teilen mit dem Dokumentarfilm, dass nicht künstlerisch eine neue ›Fiktion‹ geschaffen werden soll, sondern das Existierende wahrgenommen werden soll.

Der englische Klangkünstler Peter Cusack (\*1948) erstellt Klangsammlungen, in denen er Umweltklänge dokumentiert und sie z. B. über das Internet, als Installationen, in Radiosendungen oder als CDs den Hörern zugänglich macht. Analog zum Fotojournalismus bezeichnet er seine Field-Recordings als »Sonic Journalism«. Seine Tonaufnahmen erstatten Bericht aus Gegenden, die unter extremen, durch Menschen verursachten Umweltbelastungen leiden, wie z. B. Tschernobyl oder Ölfelder am Kaspischen Meer (Peter Cusack, *Sounds From Dangerous Places*, 2012).<sup>20</sup> Diese Art der akustischen Berichterstattung findet sich auch in den Dokumentarfilmen wieder, nicht nur bei Filmaufnahmen, in denen das Visuelle durch die Aufnahmesituation beschränkt ist (versteckte Kamera, Dunkelheit in den Hühnerställen), sondern immer dann, wenn es den Geräuschen zugetraut wird, Informationen

---

<sup>19</sup> Siehe [www.christinakubisch.de/de/arbeiten/installationen/2](http://www.christinakubisch.de/de/arbeiten/installationen/2) (Stand: 29.01.2020).

<sup>20</sup> Dass auch die Gewinnung erneuerbarer Energie die »Soundscapes« verändert, beschreibt die Klangkünstlerin Linda O Keeffe: »It was during the field trip to Iceland that I began to explore the sonic impact of renewable energy technologies within various acoustic territories. When exploring the soundscapes of renewable energy technologies, I was surprised to discover the perceptible sound levels were quite high. In addition, there was a noticeable socio-economic and cultural impact as a result of the emergence of renewable energies in certain regions.« (2019, 179).

zu übermitteln, ohne dass über den Dialog oder Musik Erklärungen nachgeliefert werden.

Der österreichische Komponist Peter Ablinger (\*1959) schafft Hörsituationen, indem er z. B. in seiner *Landschaftsoper Ulrichsberg in 7 Akten* (2009) für das Arboretum Seitelschlag im Frühjahr 2008 Bäume nach akustischen Gesichtspunkten pflanzen lässt, die allmählich den Klang der Landschaft prägen. In seiner Komposition *3 Easy Pieces* (Wismar, Ostseebiennale 2004) unterbrechen im ersten der drei Stücke zwei schallgedämmte Durchgänge am Hafen zunächst das Hören, so dass der akustische Raum dazwischen »das ›eigentliche‹ Stück«<sup>21</sup> wird. Im zweiten Teil bilden 20 Stühle auf einem hölzernen Podest ein Auditorium, von dem aus die Hafenumgebung als Komposition gehört werden kann. Nach allen vier Himmelsrichtungen ausgerichtete Sockel mit Höranweisungen bilden den dritten Teil der *3 Easy Pieces*. Das orts- und zeitspezifische, individuelle Hörerlebnis eines jeden rückt in den Mittelpunkt.

Eine Parallele lässt sich hierzu zum Beispiel im Anfang zu *UNSER TÄGLICH BROT* (Österreich 2005, Nikolaus Geyrhalter) finden, einem Film, der ausschließlich intradiegetische Klänge verwendet und völlig auf Voice-Over, Interviews und extradiegetische Musik verzichtet. Die Klänge der Reinigung im Schlachtbetrieb und der Bewässerungsanlage wurden wie Field-Recordings gesammelt, aber es wird nicht damit – z. B. durch eigenständigen Schnitt und Montage – komponiert. Vielmehr lässt sich Ablingers Aussage übertragen, dass diese »umgekehrte Perspektive [...] den Raum nicht vom Blickwinkel des Betrachters aus [organisiert,] sondern vom Blickwinkel des Dargestellten«.<sup>22</sup> Für den Zuschauenden entsteht eine Hörsituation, in der das Wahrgenommene die Perspektive prägt (und nicht die Perspektive das

---

<sup>21</sup> Siehe <https://ablinger.mur.at/docu12.html> (15.01.2020).

<sup>22</sup> Siehe ebd. (15.01.2020).

Wahrzunehmende). Die kontemplativ-meditative Atmosphäre des Filmanfangs lässt sich dadurch erklären, dass die Darstellung hinter der Wahrnehmung zurücktritt und das innere Erleben des einzelnen Zuschauers angesichts der Bilder und Klänge zum eigentlichen Film wird.

### *Filmton und Filmmusik im Öko-Dokumentarfilm*

Untersucht man die Tonspur von Öko-Dokumentarfilmen im Hinblick auf künstlerische und wissenschaftliche Entwicklungen, die nach dem Zusammenhang von Musik, Klang und Ökologie fragen, öffnet sich der Blick auf das Verhältnis von Dokumentarfilmen zur Wirklichkeit. Tatsächlich verzichten sehr viele Dokumentarfilme auf eine zusätzliche Filmmusik und verwenden vorgefundene Klänge und Soundscapes für die Tonspur. Ähnlich wie jedoch Filmmusik und ihr Anteil am Film häufig unbewusst wahrgenommen wird, bleibt unerkannt, wie sehr gestaltet und – dem sehr breiten Musikbegriffs in der zeitgenössischen Musik folgend – komponiert die Tonspur eigentlich ist. Ein Beispiel hierfür ist der Anfang von WE FEED THE WORLD. In allen drei Teilen dieses zweiminütigen Ausschnitts – einer elektronischen Komposition, einem Interview-Teil und einer Geräusch-Montage – behält die Tonspur die Verbindung zu den in der Aufnahmesituation existierenden Klängen. In welchem Grad die O-Töne jedoch in den Vordergrund gehoben werden, bestimmt, ob sie als Teil einer Musik, als Teil der Szene oder als musikalisierte Tongestaltung wahrgenommen werden. Die Annahme, dass die Musikalisierung der Tonspur den Einsatz von Filmmusik ersetzen würde, trifft angesichts von Filmen wie FOOD, INC. nicht zu. Vielmehr schlägt sich die ästhetische Bandbreite von Dokumentarfilmen mit dem verbindenden Thema Nahrungsmittelproduktion auch in der unterschiedlichen Gestaltung der Tonspur nieder.

Das Ideal vieler Dokumentarfilmer in der Tradition des Direct Cinemas, die Aufnahmen selber sprechen zu lassen und das ›wirkliche Leben‹ ohne Eingriffe ihrerseits einzufangen und vermeintlich kommentarlos wiederzugeben, findet sich auf den Tonspuren insofern wieder, als in den untersuchten Filmen häufig – statt Voice-Over und wirkungsmächtiger Musik – lediglich in der Aufnahmesituation vorgefundene Klänge und Musik verwendet werden. In Filmen wie UNSER TÄGLICH BROT, WE FEED THE WORLD und LEVIATHAN wird weitgehend darauf verzichtet, über die klangliche Ebene zusätzliche Informationen hinzuzufügen, die nicht durch die aufgenommene Szene entstehen. Die Dramaturgie von Aufnahme und Schnitt formt hier in gleichem Maße die Wahrnehmung, wie es andere Eingriffe tun würden, allerdings viel subtiler. Ob die Filmemacher:innen mit der Verwendung von in der Aufnahmesituation vorgefundenen Klängen eine authentischere Präsentation von Thema und Protagonist:innen beanspruchen können als ihre Kolleg:innen, die auch zusätzliche Filmmusik einsetzen, ist somit zweifelhaft. Wichtiger erscheint die Frage, ob nicht die Verwendung zusätzlicher Musik ebenso ein Mittel sein kann, einen Ausschnitt der Wirklichkeit möglichst authentisch als Dokumentarfilm wiedergeben zu wollen, wie es die Filme LES GLANEURS ET LA GLANEUSE, MONDOVINO (USA 2004, Jonathan Nossiter) und FOOD, INC. zeigen. Agnès Vardas explizit subjektiv ausgewählte und sehr heterogene Filmmusik, Jonathan Nossiters Kompilation unzähliger Lieder, Arien und Songs als musikalisches ›Terroire‹ der Weinwelt und der didaktisch-manipulative Score von Mark Adler teilen in Ton und Bild die Haltung, was den (Realitäts-)Anspruch des in beiden Fällen aufgenommenen, ausgewählten und präsentierten Materials angeht. Das Thema des Sammelns und Auflesens von LES GLANEURS ET LA GLANEUSE durchzieht den Film auch musikalisch, wenn bereits existierende Musik und Kompositionen der die eigene Bio- und Filmographie begleitenden Komponist:innen erklին-

gen. MONDOVINO erprobt, der verschwindenden Individualität regionaler Winzerweine im Zeitalter des internationalen Weinhandels musikalische Vielfalt gegenüberzustellen. Und FOOD, INC. lässt durch die durchgängigen, vertrauten Musik-Bild-Verbindungen verschiedener Filmgenres bei den Zuhörer:innen keine Zweifel entstehen, dass dieser Dokumentarfilm investigativ die Wahrheit ans Licht bringt.

Der Essayfilm LEVIATHAN (Sound composition: Ernst Karel) treibt das Dokumentarfilm-Ideal auf die Spitze, die audiovisuellen Aufnahmen durch die Beobachtung so wenig wie möglich zu beeinflussen. Die Kameras wurden am Schiff, an Menschen, an Masten, an Tieren und Objekten angebracht, so dass Bild und Ton über diese Wahl hinaus zufällig aufgenommen wurden. Die Tonspur besteht ausschließlich aus vorgefundenem Material, aus dem die Filmmusik komponiert wurde. Somit sind hier einerseits Ton und Bild aufs engste verwoben, weil beides aus derselben Perspektive der Handkamera aufgenommen wurde. Andererseits scheint der O-Ton – durch den Verzicht auf ein menschliches, selektives Hören – seine Konkretheit zu verlieren. Murray Schafer sprach von »Schizophonia«, einem Begriff, bei dem vielfach kritisiert wurde, dass er die elektroakustische Reproduktion von Sounds pathologisiere:

SCHIZOPHONIA (Greek: schizo = split and phone = voice, sound): I first employed this term in *The New Soundscape* to refer to the split between an original sound and its electroacoustic reproduction. Original sounds are tied to the mechanisms that produce them. Electroacoustically reproduced sounds are copies and they may be restated at other times or places. I employ this »nervous« word in order to dramatize the aberrational effect of this twentieth century development. (Schafer, 1977/1994, 273)

Angesichts der Orientierungslosigkeit, die den Zuhörer beim Filmbeginn überfällt, macht er im Hinblick auf diese »nicht-anthropozentrischen Tonaufnahme« jedoch Sinn. Das entpersonalisierte Hören der Aufnahmegeräte,

z. B. bei Unterwasseraufnahmen, trifft auf unsere subjektive Wahrnehmung, die in den Klängen – von Sirenen- und Walgesängen über Ambient Music bis zu elektronischer Musik – alles Mögliche hören kann.<sup>23</sup> Vielleicht unterscheidet sich der experimentelle Film LEVIATHAN genau durch diese Vieldeutigkeit, Offenheit und ›zweckfreien‹ Ästhetik der Bilder und Klänge von anderen Dokumentarfilmen, wo Ton und Musik einer bestimmten Ansicht oder einem bestimmten Standpunkt folgen.

Was bedeutet der Blick auf eine Ökomusikwissenschaft, auf Klangökologie und auf die künstlerische Auseinandersetzung mit ökologischen Themen von Komponist:innen nun für die Filmmusikforschung? Zunächst können Filme, die sich mit ökologischen Themen auseinandersetzen, wie alle Spiel- und Dokumentarfilme selbst zum Untersuchungsgegenstand werden, sowohl unter historischen (filmgeschichtlich, musikgeschichtlich oder auch umweltgeschichtlich) als auch thematischen Gesichtspunkten. Darüber hinaus können Filme oder auch Filmausschnitte selbst Dokumente oder Quellen weiterer Forschung bilden, z. B. hinsichtlich der auf ihnen archivierten sozialen und kulturellen Praktiken oder Klänge von Landschaften, Tieren und Menschen. Für die Wirkungsforschung stellt sich die Frage, wie die Filmmusik die Zuschauer:innen lenkt, das Wahrgenommene unter ökologischen Aspekten zu bewerten und einzuordnen. In einer Zeit, in der audiovisuelle Medien leicht erstellt und verbreitet werden können, wäre ein reflektierter Umgang sowohl von Seiten der Produzent:innen und Multiplikator:innen als auch Rezipient:innen besonders wertvoll. Nicht zuletzt jedoch eröffnet die Herangehensweise, das Thema Ökologie in der Tonspur selbst zu finden, für die Filmmusikforschung viele spannende ästhetische Fragen des 21. Jahrhunderts, angefangen beim wieder in Mode gekommenen Postulat einer vermeintlich ethisch-moralischen Funktion von Kunst über das Verhältnis von

---

<sup>23</sup> Zur Bedeutung des Filmtons in LEVIATHAN siehe auch Michael Unger (2017, 3–18).

Darstellung, Wirklichkeit und Wahrheit bis hin zur wankenden (Vormacht-) Stellung des Menschen im Universum.

### Literaturverzeichnis

- Allen, Aaron S. und Dawe, Kevin (Hrsg.) (2016): *Current Directions in Ecomusicology. Music, Culture, Nature*. New York/London: Routledge.
- Callenbach, Ernest (2002): THE GLEANERS AND I (LES GLANEURS ET LA GLANEUSE). In: *Film Quarterly* 56/2, S. 46–49.
- Calatayud, Agnès (2002): LES GLANEURS ET LA GLANEUSE: Agnès Varda's Self-Portrait. In: *Dalhousie French Studies* 61, S. 113–123.
- Droumewa, Milena und Jordan, Randolph (Hg.) (2019): *Sound – Media – Ecology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Environment Information Center (Hrsg.) (1972): *The Environment film review: a critical guide to ecology films*. New York: Environment Information Center.
- Hughes, Helen (2014): *Green documentary. Environmental documentary in the 21st century*. Chicago: Intellect Ltd.
- Kohler, Birgit (2004): Die Zeichen der Zeit: Eine alphabetische Nachlese zu Agnès Vardas Film LES GLANEURS ET LA GLANEUSE. In: *Frauen und Film*, Nr. 64, S. 73–87.
- Kreiner, Paul (2017): Tropenhölzer für Instrumentenbau. Im Artenschutz ist Musik drin. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 22.02.2017, online: [www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.tropenhoelzer-fuer-instrumentenbau-im-artenschutz-ist-musik-drin.9044ad63-e12a-448b-b500-32796716f2d9.html](http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.tropenhoelzer-fuer-instrumentenbau-im-artenschutz-ist-musik-drin.9044ad63-e12a-448b-b500-32796716f2d9.html) (Stand: 29.01.2020)
- Leonard, Marion / Strachan, Robert (2015): More Than Background: Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary Film. In: *Music and Sound in Documentary Film*. Hrsg. von Holly Rogers, New York und London: Routledge.
- McCartney, Andrea (2016): Ethical Questions About Working with Soundscapes. In: *Organised Sound* 21/2, S. 160–165.
- Michta, Ewelina (2019): WE FEED THE WORLD. Essen global. Über die katastrophalen Folgen der Globalisierung der Nahrungsmittelproduktion, anhand des Dokumentarfilms von Erwin Wagenhofer. In: *Literarische Katastrophendiskurse im 20. und 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Ewa Wojno-Owczarska. Berlin [u. a.]: Peter Lang, S. 255–297.



- Musser, Charles (2015): Trauma, Truth and the Environmental Documentary. In: *Eco-Trauma Cinema*. Hrsg. von Anil Narine. New York und London: Routledge.
- Narine, Anil (2015): *Eco-Trauma Cinema*. New York und London: Routledge.
- O Keeffe, Linda (2019): Listening to Renewable Energy Technologies In: *Sound – Media – Ecology*. Hrsg. von Milena Droumewa und Randolph Jordan. New York: Palgrave Macmillan, S. 179–195.
- Rehding, Alexander (2012): Brauchen wir eine Ökomusikwissenschaft? In: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/3, S. 187–195.
- Richter, Klaus Peter (2012): Klang mit Bio-Siegel. Ein neuer Turn: Öko-Musikwissenschaft. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 07.11. 2012, Nr. 260, Geisteswissenschaften, S. 4. [www.uni-bielefeld.de/ZIF/FG/2012Priority/F.A.Z.%2807-11-2012%29.pdf](http://www.uni-bielefeld.de/ZIF/FG/2012Priority/F.A.Z.%2807-11-2012%29.pdf) (Stand: 20.11.2019)
- Schafer, R. Murray (1977/1994): *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester (VT): Destiny Books.
- Smail, Belinda (2014–15): New Food Documentary: Animals, Identification, and the Citizen Consumer. In: *Film Criticism* 39/2, S. 79–102.
- Truax, Barry (2019): *Acoustic Ecology and the World Soundscape Project*. In: *Sound – Media – Ecology*. Hrsg. von Milena Droumewa und Randolph Jordan. New York: Palgrave Macmillan, S. 21–44.
- Unger, Michael A. (2017): Castaing-Taylor and Paravel's GoPro Sensorium: LEVIATHAN (2012), Experimental Documentary, and Subjective Sounds. In: *Journal of Film and Video* 69/3, S. 3–18.

## Filmographie

- LES GLANEURS ET LA GLANEUSE (FR 2000, Regie: Agnès Varda, Musik: Joanna Bruzdowicz u. a.), DVD Cine Tamaris, 2002.
- WE FEED THE WORLD (Ö 2005, Regie: Erwin Wagenhofer, Ton: Helmut Junker, Sounddesign: Helmut Neugebauer).
- FOOD, INC. (USA 2008, Regie: Robert Kenner, Musik: Mark Adler).
- LEVIATHAN (USA 2012, Regie: Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, Sound composition: Ernst Karel).
- UNSER TÄGLICH BROT (Ö 2005, Regie: Nikolaus Geyrhalter, Ton: Stefan Holzer, Hjalti Bager-Jonathansson, Andreas Hamza).

MONDOVINO (USA 2004, Regie: Jonathan Nossiter, Ton: Nostradine Benguezzou, Juan Pittaluga).

#### Empfohlene Zitierweise

Kletschke, Irene: Kulinarisches Hören? Vom Klang der Nahrungsmittelproduktion im Dokumentarfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 7–30, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p7-30.

*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 als Mittel der ›Propaganda‹ in der Filmberichterstattung 1950–1965 (West-Ost)

Sigrun Lehnert

### *Einführung*

Die Wochenschau wird zwar nicht mehr produziert oder im Kino gezeigt – sie hat jedoch ohne Zweifel die Seh- und Hörgewohnheiten des Publikums geprägt. Fragt man ältere Personen nach ihrer Erinnerung an die Wochenschau, geben sie oft an, sich neben der Sprecherstimme insbesondere an die Musik zu erinnern. Es sind nicht immer positive Erinnerungen, denn die Fanfaren aus Franz Liszts *Les Préludes* im Intro der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU der NS-Zeit stehen heute für heroisches ›Kriegsgeschrei‹ und diktatorische Propaganda. Die Melodie ist offenbar zum Bestandteil eines historischen Wissenskonzeptes (Langenbruch 2018, 7) geworden. Wagners *Ritt der Walküren*<sup>1</sup> ist eine ebensolche Melodie. Sie wurde im Laufe der Filmgeschichte mehrfach verwendet – der Anti-Kriegs-Film *APOCALYPSE NOW* (USA 1979, Francis Ford Coppola) ist nur eines von vielen Beispielen.<sup>2</sup> Auch in der NS-Kriegswochenschau war das Klangmotiv offenbar von symbolischer Bedeutung. Der Musikredakteur der ›alten‹ DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, Carl-Walther Meyer, schrieb 1979 in einer Korrespondenz an den Kulturwissenschaftler Karl Stamm, dass Coppola »einen Musikuntermalungs-Gag ›nachempfunden‹« habe, den er für die Untermalung des »ver-

<sup>1</sup> Orchestervorspiel zum 3. Akt der Oper *Die Walküre* von Richard Wagner, Walküren als berittene weibliche Geisterwesen.

<sup>2</sup> Weiterer Einsatz des Walkürenritts in den Filmen *BLUES BROTHERS* (USA 1978, John Landis), *LORD OF WAR* (USA 2005, Andrew Niccol), *WATCHMEN* (USA 2009, Zack Snyder), *MONSTERS* (GB 2010, Gareth Edwards) kann als direkte Anspielung auf die Verwendung in der NS-Zeit oder in *APOCALYPSE NOW* verstanden werden. Die verbindenden Motive in den Filmen sind: Nationalsozialisten, Deutschland als Kriegsnation, Helikopter, verrückte Soldaten im (Vietnam-)Krieg – aber nicht mehr fliegende Pferde oder Frauen in Rüstung (vgl. Rufin 2015).

nichtenden deutschen Geschwader-Angriffs auf Le Bourget« genutzt habe. Gemeint ist die UFA-TONWOCHE Nr. 510 vom 12. Juni 1940,<sup>3</sup> an deren Schluss (ab 22:55) der *Ritt der Walküren* zu hören ist. Die Melodie erklingt, als die Maschinen starten, um Gebiete in der Umgebung von Paris zu bombardieren, wie der Kommentar erläutert. Der Flug wird teilweise durch Luftaufnahmen belegt. Die Bilder in weiten Kameraeinstellungen von neun bzw. zuletzt zehn Flugzeugen am Himmel wechseln mit Großaufnahmen vom Piloten. Der Zuschauer erhält durch den Blick aus dem Flugzeugrumpf einen Eindruck von der Höhe und Rasanzen. Auch in den Folgejahren, wie bei der Luftschlacht um Kreta 1941 (DEUTSCHE WOCHENSCHAU Nr. 561 vom 3. Juni 1941) oder im Bericht über den Luftangriff auf die Bahnlinie Moskau-Petersburg (DEUTSCHE WOCHENSCHAU Nr. 573 vom 27. August 1941), wurde die Musik genutzt. Sie steht somit bereits damals für Luftkrieg und Angriff. Offenbar war Meyer stolz auf seine Musikbearbeitung, denn er will anhand von APOCALYPSE NOW erkannt haben, dass diese nun »Schule gemacht« habe.<sup>4</sup>

In der Nachkriegszeit reagierte das Publikum verständlicherweise ablehnend gegenüber Pathos und offener Verherrlichung – auch durch Musik in der Wochenschau. Das Anliegen der Nachkriegs-Produktion konnte daher nicht offene »Propaganda« sein, sondern es musste subtiler vermittelt werden.<sup>5</sup> Der Kommentartext war nach einer aus den 1960er Jahren stammenden Einschätzung des Schriftstellers und Journalisten Bernt Engelmann für die Wirkung einer Wochenschau nachrangig. Eine mögliche tendenziöse Bericht-

---

<sup>3</sup> UTW Nr. 510 vom 12.06.1940, online: <https://archive.org/details/1940-06-12-Ufa-Tonwoche-510> (Zugriff: 16.06.2019).

<sup>4</sup> Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Dr. Karl Stamm, Bonn, Dezember 1979, Privatbesitz.

<sup>5</sup> Kritik: Die UFA-WOCHENSCHAU »könnte direkt im Bundespresseamt konzipiert sein [...]«. Schon seit der ersten neuen Nummer der UFA-WOCHENSCHAU sei man auf dem Kurs »Anti-Ost«. Anonym. »Wochenschauen«. In: *Deutsche Woche* 6/4, München vom 28.01.1959.

erstattung sei der Auswahl und Montage der Bilder, der Schnittfolge sowie der Musikuntermalung geschuldet (Engelmann 1966, 39). Es stellt sich die Frage, ob und wie durch die akustische Gestaltung der Nachkriegswochenschau ein propagandistischer »Bedeutungshorizont« (Thiel 2017, 140) für die Zuschauer entstehen konnte.

### *Propaganda und Exzess*

Fernsehdokumentationen verwenden heute meist nur einzelne Wochenschaubilder oder kurze Sequenzen, um die Authentizität z. B. von Kriegsszenen zu belegen. Durch eine solche Separierung und Selektion lassen sich Wirkungspotentiale der Wochenschau jedoch kaum nachvollziehen. Heinz Wiers, Geschäftsführer der NEUEN DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, schrieb 1954:

Der Cutter läßt schwache Bildstellen aus und betont die wirksameren. Die Anwendung von Filmtricks, Blenden und anderen technischen Hilfsmitteln kann innerhalb des Berichts zu Dramatisierung, Kontrastierung oder Verflachung führen, die entweder nicht dem wirklichen Ablauf des Geschehens entsprechen oder es überzeichnen. (Wiers 1954, 35)

Beispielsweise könne ein Gähnen eines Politikers »zu einer gefährlichen Verfälschung des Berichtes« am Schneidetisch führen (Wiers 1954, 35). Mit Verfälschungen und Überzeichnungen waren propagandistische Färbungen nicht ausgeschlossen. Bernd Zywiets (2018) definiert zu Propaganda:

Propaganda zielt ab auf das Erzeugen, Bestätigen, Stärken oder Abschwächen, Aus- oder Umgestalten von Meinungen, Haltungen, Einstellungen, Wertearchitekturen, Wahrnehmungs- und Deutungsweisen, langfristiges Verhalten bzw. Handeln (oder Unterlassen).

So ist Propaganda als Kommunikation aufzufassen, die manipulativ, irreführend, täuschend ist, negative Stereotype sowie Mittel ›irrationaler‹ Emotionalisierung einsetzt (Zywietz 2018). Aber auch dies ist noch keine Garantie für eine wirkungsvolle Persuasion, sondern es ist entscheidend, wie der Rezipient die Filmnarration aufgrund seiner eigenen Erfahrung wahrnimmt.

David Bordwell (1985, 53) erklärt Filmnarration im Zusammenhang von »[...] the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channelling the spectator's construction of the fabula«. Das Sujet als Dramaturgie der Erzählung ist medienunabhängig, der Style gibt der Narration die medienspezifische Form. Das Sujet (oder der Plot) bezieht sich auf die Anordnung der Ereignisse im Filmtext und lenkt das Verständnis des Zuschauers in eine bestimmte Richtung. Die Fabula ist als chronologische Abfolge von Ereignissen zu verstehen – als Ursache-Wirkung-Kette – in einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Raum, die sich der Zuschauer aus allen gegebenen Informationen zu einer Interpretation der Geschichte zurechtlegt (vgl. Hartmann und Wulff 2012). Ein weiterer Faktor, der zum Verständnis der Zuschauer beiträgt, ist nach Kristin Thompson »Excess«: »[...] materials which may stand out perceptually but do not fit either narrative or stylistic patterns« (Bordwell 1985, 53). Es handelt sich um filmische Verfahren, die eine erweiterte Qualität der Wahrnehmung ermöglichen sollen – abgesehen von ihrer ›normalen‹ funktionalen Ausrichtung. Es sind aufmerksamkeitssteuernde Elemente, z. B. Musikszene, Filmräume, Rauschszene, die mittels eines »exzessartigen Gebrauchs« filmischer Mittel selbstständig Aufmerksamkeit generieren (Wulff 2011). Dies alles gibt dem Film unendliche Möglichkeiten, doch insgesamt konzentriert sich der Zuschauer bei seiner Konstruktion der Geschichte auf solche Konnotationen, die auf seinen individuellen Erfahrungen beruhen (vgl. Bordwell 1985, 31). Dazu gehört die emotionale Einordnung des Klangs von Instru-

menten (beispielsweise getrommelter Marschrhythmus für Krieg), die sich seit Generationen verfestigt hat, und bestimmte Musikstile regen Assoziationen an – doch die gesellschaftliche Bedeutung wandelt sich im Laufe der Zeit. Beispielsweise wurde Jazz zum Ausdruck für extrovertierten und leichten Lebensstil sowie Modernität in West wie in Ost (vgl. Thiel 2017, 147ff.).

Vom Zuschauer und Zuhörer wird somit die Fähigkeit zur ›Déchiffré‹ erwartet; Roland Barthes (1976) definierte dies als das Suchen nach Bedeutung und zudem als Schaffen von Verbindung im Unterbewusstsein<sup>6</sup> und Michel Chion (1994, 32–37) als Fähigkeit des semantischen Zuhörens.<sup>7</sup> Aufgrund einer fehlenden Grammatik scheint einleuchtend, dass Klänge zwar Objekt von Narrativierungen sein können (von einem Sprecher erläutert), aber nicht selbst aktiv Geschichten erzählen können (vgl. Fulda 2018, 21). Sie können jedoch bei Zuschauern Vorwissen abrufen helfen, Vorstellungen zusätzlich »illustrieren« und sinnlich beeindrucken (Fulda 2018, 33). Zudem hatten die Produzenten aufgrund der Wochenschautradition offenbar Sujets festgelegt, die an »ganz bestimmte klassische Musiken gebunden sind« oder bei denen »eine Nationalhymne oder ein bestimmtes Lied erklin-

---

<sup>6</sup> Hörmodi bei Barthes: 1. Wachsam werden – vorhergehende Aufmerksamkeit (Schritte, Gemurmel, Bewegungen), 2. Entschlüsseln, Dechiffrieren – das Suchen nach Bedeutung (durch Zeichen, Sprache, Symbole: eine Nachricht empfangen), 3. Psychoanalytisches Zuhören – wandert in das Unterbewusstsein (was nicht gesagt wurde).

<sup>7</sup> Hörmodi bei Chion: 1. Kausales Zuhören: Informationen über die Ursache und die Quelle sind möglich, 2. Semantisches Zuhören: verweist auf einen Code oder eine Sprache, die eine Botschaft interpretierbar werden lässt, 3. Reduziertes Zuhören: Man nimmt immer nur ein Detail eines Klangs auf, muss sie durch wiederholtes Hören ergänzen.

gen muss«.<sup>8</sup> Dies lässt den Schluss zu, dass die Wochenschau-Produzenten ihr Publikum<sup>9</sup> einzuschätzen wussten.

### *Wochenschauen in West und Ost*

Nach dem Zweiten Weltkrieg ließen die Alliierten in den Kinos ihrer Besatzungszonen Wochenschauen zeigen, die unter ihrer Leitung hergestellt wurden. Insbesondere die britisch-amerikanische Produktion WELT IM FILM lässt durch scharfe Tonalität des Kommentars eine deutliche Reeducation-Ab-sicht erkennen. Nach Gründung der Bundesrepublik initiierte das Bundes-presseamt eine Wochenschau, die unter deutscher Ägide entstand und ohne ausländischen Einfluss die Geschehnisse in Deutschland zeigen sollte. Bei der Neuen Deutschen Wochenschau GmbH, gegründet Ende 1949 in Ham-burg, wurde die NEUE DEUTSCHE WOCHENSCHAU (NDW) hergestellt. Sie war ab Februar 1950 in den westdeutschen Kinos zu sehen. 1963 wurde der Stil der Produktion modernisiert und zu DIE ZEIT UNTER DER LUPE (kurz DIE ZEITLUPE) umbenannt. Daneben existierten die Wochenschauen der ehema-ligen West-Alliierten weiter – nun unter deutscher Federführung. Durch den

---

<sup>8</sup> Vertrag zwischen Deutsche Wochenschau GmbH und Komponist Gerhard Trede vom 1. April. 1959, gültig bis 31. März 1962 (mit Verlängerungsoption), Ordner Musiken, Bestand NDW, Film- und Fernsehmuseum Hamburg.

<sup>9</sup> Eine Untersuchung, die 1957/58 in NRW in einer Stichprobe mit verschiedenen Al-tersgruppen – bis 20 Jahre (rd. 30%), bis 30 Jahre (40%), bis 50 Jahre (21,5%), über 50 Jahre (9%) – durchgeführt wurde, ergab: Die Mehrheit von 30,5% geht zweimal im Monat ins Kino, etwa 20,5% einmal, 16% dreimal – dabei gehen Frauen häufiger ins Kino. Am Beiprogramm ist die Wochenschau für Jugendliche mit 12–16 und 17–20 Jahren am interessantesten – bei Männern wie bei Frauen. Das Interesse an der Wochenschau flachte bei 21–30-Jährigen und 31–50-Jährigen etwas ab – beson-ders bei Frauen von 21–30 Jahren, dagegen haben Frauen über 50 Jahren wieder mehr Interesse als Männer dieser Altersgruppe (Hagemann 1959, 8–13). Beliebteste Themenbereiche: Politik (Staatsbesuche, Reden, Konferenzen, Herrscher, Ost-deutschland, Wiedervereinigung), Sport, Kunst und Kultur, Unglück, Technik und Wissenschaft, Mode, Industrie und Wirtschaft (Hagemann 1959, 14f.).



Rückzug der Amerikaner (HICOG)<sup>10</sup> aus der deutschen Wochenschauproduktion wurde die WELT IM FILM im Jahr 1952 zur WELT IM BILD und 1956 zur ›neuen‹ UFA-WOCHENSCHAU (ab 1968 als UFA-DABEI, hergestellt bis 1977). Zudem kehrte die private amerikanische FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU 1950 auf den deutschen Markt zurück<sup>11</sup> (produziert bis 1978). Die BLICK IN DIE WELT war die von Frankreich beeinflusste Wochenschau (bis 1986 hergestellt). So bestand eine erhebliche Konkurrenz auf dem westdeutschen Wochenschau-Markt, die auch durch die thematische und ästhetische Filmkonzeption ausgefochten wurde.

In Ostdeutschland bzw. in der DDR existierte nur eine Wochenschau-Produktion: DER AUGENZEUGE wurde beim VEB DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme erstellt. Diese Wochenschau war das offizielle filmische ›Sprachrohr‹ der SED. DER AUGENZEUGE sollte dem ersten Chefredakteur Kurt Maetzig zufolge als »Volkserzieher« dienen (Jordan 1990, 107). Die grundsätzliche Struktur der Ausgaben unterschied sich zwar nicht wesentlich von der westdeutschen Wochenschau, auf die Gestaltung von politischen Berichten, die Zusammenhänge zwischen Politik und Alltag im Sozialismus herstellten, wurde jedoch besonderen Wert gelegt (vgl. Jordan 1990, 93). Die Darbietung sollte aber auch daran erinnern, dass eigene »Kritik und Urteilskraft« nicht »einschlafen« darf. Der Zuschauer sollte den »Sinn der Dinge« hinter den Bildern suchen müssen (Jordan 1996, 272). Trotz dieser anfänglichen Demokratie fordernden Haltung (vgl. Jordan 1996, 272) wurde jedoch bereits ab Herbst 1949 aus dem »Partner« ein »Vormund« der Zuschauer – der AUGENZEUGE hatte sich von einer »selbst-

---

<sup>10</sup> HICOG = High Commissioner in Germany, Amerikanische Hohe Kommission, die u. a. im Bereich der aktuellen Medienproduktion Kontrollen ausübte. Ab 1952 wurde der Einfluss schwächer, 1955 wurde die Alliierte Hohe Kommission aufgelöst.

<sup>11</sup> Die FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU wurde durch die Zentralisierung der Wochenschauen 1939/40 zur DEUTSCHEN WOCHENSCHAU eliminiert.

bewussten Filmschau« zum »Parteiorgan und Propagandainstrument« entwickelt (Jordan 1996, 278).

Die Wochenschau-Produktionsgesellschaften standen in einem internationalen Austausch von Filmmaterial. Aus ausländischen Wochenschauen stammende Bilder oder Sequenzen wurden neu mit Musik, Geräusch und Kommentar versehen. Die Bildgestaltung war zwar durch die gemeinsame Filmtradition ähnlich, doch die Bildinhalte konnten nicht mehr beeinflusst werden – dagegen konnten durch eine neue Vertonung passende Botschaften vermittelt werden. Auch zwischen den westdeutschen Wochenschauen BLICK IN DIE WELT, NEUE DEUTSCHE WOCHENSCHAU und der DEFA-Wochenschau DER AUGENZEUGE bestand ein solcher Austausch-Vertrag.<sup>12</sup>

Eine Wochenschau-Ausgabe – in Ost wie in West – war ungefähr zehn Minuten lang und enthielt etwa acht bis 15 einzelne Beiträge (Berichte, Reportagen, gemeinhin als Sujets bezeichnet). Sie waren nicht nur informativ, sondern sollten unterhaltend sein und mit Kommentar, Musik sowie Geräusch unterlegt. Eine Besonderheit der Wochenschau besteht darin, dass die Position und Reihenfolge der Beiträge strategisch gewählt waren. Bildliche, verbale und musikalische Übergänge gaben den Deutungsoptionen eine bestimmte Richtung. In Ost wie in West galten die gleichen Strukturprinzipien – z. B. die Unterteilung in Rubriken mit einer spezifischen kurzen Erkennungsmelodie. Zwar war jeder Wochenschau-Kameramann gleichzeitig ›Regisseur‹, doch die Aussage wurde letztlich durch Filmschnitt, Kommentartext und Musikbearbeitung bestimmt. Im Allgemeinen kann man nicht von einer journalistischen Objektivität der Berichte ausgehen. Zudem war es infolge der festgelegten Gesamtlänge einer Ausgabe erforderlich, auf kurz

---

<sup>12</sup> Vgl. Brief des Wirtschaftsministeriums, Bonn an Neue Deutsche Wochenschau GmbH, Hamburg, 08.11.1954, Hauptstaatsarchiv Hannover, Klassifikation: 06.05.05 und Jordan 1996, 283.

gefasste, aber aussagekräftige, Informationen zu achten, sodass mit Bild- und Klang-Metaphern und aufgenommenen Schildern gearbeitet wurde. Hinweisreize durch filmische Elemente, wie Musik und das Framing<sup>13</sup> durch die Komposition der Ausgabe, spielten eine entscheidende Rolle für die auf das Verständnis des Publikums ausgerichtete Konzeption.

### *Quellen und Bearbeitung der Musik*

Für die musikalische Unterlegung der kurzen Beiträge mit unterschiedlichsten Themen war ein flexibel anzuwendendes Klang- und Ton-System notwendig. Der eingangs erwähnte Musikredakteur der ›alten‹ DEUTSCHEN WOCHENSCHAU Carl-Walther Meyer arbeitete nach dem Krieg bei der NEUEN DEUTSCHEN WOCHENSCHAU weiter – ebenso einige Kameramänner, wie z. B. Erich Stoll, und der Schnittmeister Marcel Cleinow. Meyer hatte sich nach eigenen Angaben<sup>14</sup> beim Aufbau des Musikarchivs der ›alten‹ DEUTSCHEN WOCHENSCHAU an einem Standardwerk aus der Stummfilmzeit orientiert: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav aus dem Jahr 1927. Dieses Buch (zwei Teile) beinhaltet eine Kinothek mit Musikstücken für unterschiedlichste ›Stimmungslagen‹, aus dem sich der Musikarrangeur zu Stummfilmzeiten wie in einem ›Baukastensystem‹ die passende Begleitung eines Films zusammenstellen konnte.

---

<sup>13</sup> In seiner Forschung hat Robert Entman (1993) wiederkehrende Frame-Elemente beschrieben, die sich auch in den Wochenschau-Berichten identifizieren lassen: Es werden (1) Probleme, Anliegen oder Themen definiert, (2) Ursachen dargelegt, (3) Lösungen präsentiert und/oder zu Handlungen aufgefordert sowie (4) moralische Bewertungen abgeben. Nicht immer sind jedoch alle Frame-Elemente in einem Wochenschaubeitrag festzustellen. Von einem planvollen Einsatz von filmischen Mitteln ist jedoch stets auszugehen.

<sup>14</sup> Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Karl Stamm, Bonn, 05.01.1980, Privatbesitz Stamm.

Da die erste Ausgabe der NDW Anfang Februar 1950 in den Kinos erschien, musste innerhalb von sechs Wochen die Produktion angelaufen sein. Es galt also, in kurzer Zeit ein Musikarchiv aufzubauen, das ausreichte, um die ca. zehn Sujets pro Ausgabe akustisch zu unterlegen. An der personellen Kontinuität von Carl-Walther Meyer zeigt sich, dass die Verbindungen der Branche nach dem Krieg noch funktionierten. Franz R. Friedl, der ehemalige Hauskomponist der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, nahm Kontakt zu Meyer auf und berichtete, dass im alten Kopierwerk der Ufa, bei der Afifa in Berlin Tempelhof,<sup>15</sup> noch Musikbänder existierten. Meyer flog nach Berlin, um den Bestand zu sichten:

[...] und fand einen schwer lädierten Sauhaufen vor. Nässe, Kälte und unsachgemäße Lagerung hatten den Großteil der Lichtton!-Kopien [sic] fast bis zur Unbrauchbarkeit zerstört. Und in nur einigen wenigen Fällen gelang es dem hohen technischen Können des Tonmeisters Fuhrmann in Wandsbeck zu retten, was noch eben zu retten ging. Eitel Wohllaut war es nicht eben, was da zum Vorschein kam, aber fürs erste besser als nichts.<sup>16</sup>

Im Protokoll der ersten Sitzung des NDW-Aufsichtsrats ist festgehalten, dass Friedl den Auftrag erhielt, die Filmbänder mit dem Lichttonstreifen bis zum 15. Januar 1950 zu kopieren und zusätzlich Bänder des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) in Hamburg. Der Generaldirektor des NWDR, Adolf Grimme, hatte auf Vermittlung des Justizars und Finanzdirektors des NWDR, Hans Brack (im Verwaltungsrat der NDW), erlaubt, Stücke aus dem NWDR-Bestand zu kopieren.<sup>17</sup> Meyer erinnert sich, dass er »vom Obermotz des NWDR Grimme die Möglichkeit erhielt, das Rundfunk-Musi-

---

<sup>15</sup> Aktiengesellschaft für Filmfabrikation, ehemals Kopierwerk der Ufa, gehörte seit 1927 der Ufa.

<sup>16</sup> Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Karl Stamm, Bonn, 05.01.1980, Privatbesitz Stamm.

<sup>17</sup> Brief von Brack (NWDR) an Böx (Presse- und Informationsamt), 28.2.1950, mit Anlage Brief von Grimme an den Vorsitzenden des Ausschusses für Presse Rundfunk und Film (R. Vogel), 27.8.1950 BArch B 145/146.

karchiv durchzukämmen«.<sup>18</sup> Ab November 1950 stellte der NWDR sein Musikarchiv jedoch nicht mehr kostenlos zur Verfügung.<sup>19</sup> Daher musste nach einer Lösung gesucht werden. In Musiklisten der NDW von 1953 sind die ersten Stücke von Gerhard Trede verzeichnet, der als Hauskomponist für die Hamburger Wochenschau-Produktionen arbeitete. Carl-Walther Meyer beschreibt Tredes Arbeit und verweist gleichzeitig auf seine Tätigkeit bei der NS-Wochenschau:

Erst später tauchte dann Gerd Trede bei uns auf und schuf neue Musiken [...]. Mit seiner Hilfe und seinem dankenswerten Instinkt für meine speziellen Erfordernisse entstand somit das neue Musik-Archiv der Neuen [Wort im Brief unterstrichen] Deutschen Wochenschau, was ich mit narrensicheren Deskriptionen und Archivierungen anno 67 meinen Nachfolgern hinterließ; [...].<sup>20</sup>

Laut Vertrag hatte Trede jährlich 50 neue Musiken (in einer Länge von 30 bis 60 Filmmetern) zu liefern – was den hohen Bedarf erkennen lässt. Die Deutsche Wochenschau GmbH bestimmte dabei die »Art der neu zu komponierenden Musiken« und konnte diese beliebig oft verwenden, ohne der GEMA gegenüber zahlungspflichtig zu sein.<sup>21</sup> Für alle anderen Stücke waren GEMA-Gebühren zu entrichten, und zur Abrechnung wurde für jede

<sup>18</sup> Gemeint ist Adolf Grimme, der erste Generaldirektor des NWDR; Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Dr. Karl Stamm, Bonn, 05.01.1980, Privatbesitz Stamm.

<sup>19</sup> Protokoll der 9. Aufsichtsratssitzung der Neuen Deutschen Wochenschau GmbH. Es konnten aber nur solche Stücke sein, für die der NDWR die Aufführungsrechte besitzt, nicht-freie Musik würde man mit drei DM mit der GEMA abrechnen. Die Musiken wurden auf Lichtton umkopiert – Honorar wurde dafür gezahlt. Die Orchester verzichteten auf ihre Rechte, solange die NDW keine Gewinne machte. Nun aber wollte der NDW sein Archiv nicht mehr zur Verfügung stellen. Brief von NDW (KJ) an BMI (Lüders), 16.01.1951, BArch B 106/958.

<sup>20</sup> Fortsetzung des Zitats: »[...] die damit nicht mehr allzuviel anfangen konnten, denn das Auftauchen des Fernsehens hat ja nun der Wochenschau den Garaus gemacht«, Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Karl Stamm, Bonn, 05.01.1980, Privatbesitz Stamm.

<sup>21</sup> Vertrag (Fortsetzungsvertrag mit neuen Vereinbarungen) zwischen Deutsche Wochenschau GmbH und Gerhard Trede vom 1. April. 1959 gültig bis 31. März 1962 (mit Verlängerungsoption), Ordner Musiken, Bestand NDW, Film- und Fernsehmuseum Hamburg.

Ausgabe eine Musikliste erstellt, u. a. mit Beitragstitel, Beitragslänge, Musiktitel, Musiklänge, Komponist, Herkunft (z. B. NWDR, Schallplattenlabel) und Archivsignatur. Gerhard Trede gab seinen Stücken sprechende und treffende Titel: Beispielsweise hieß sein Stück für politische Staatsakte »Staatsbesuch«, für den Motorsport schuf Trede z. B. »Höllenfahrer« und für andere Sportarten »Achtung, los!«. In den 1960er Jahren wurden zudem Musikrechte bei dem Musikverlag Josef Weinberger in Frankfurt am Main und bei der britischen Musikagentur De Wolfe in London zur Verwendung in Wochenschau-Nummern erworben.<sup>22</sup>

Bei DER AUGENZEUGE ist in Bezug auf die Zuständigkeiten für die Musikbearbeitung zu beachten, dass eine Produktion zunächst als eigene Abteilung der DEFA fungierte und 1952 mit der Dokumentarfilmherstellung zum DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme zusammengeführt wurde. Das bedeutete, dass sämtliche Gewerke wie Licht und Ton dem Studio unterstanden und an die Wochenschau abgeordnet bzw. leihweise übergeben wurden, z. B. Musikbänder mit Spielfilmmusik. Die Musikabteilung der DEFA GmbH wurde von 1946 bis 1951 von Heinrich Wilhelm Wiemann geleitet. Im Jahr 1946 gab es noch keinen speziellen Musikbearbeiter für die Wochenschau, ab 1947 wurde maßgeblich von der Cutterin Elisabeth Padel ein eigenes Archiv aufgebaut und dafür eigene Musiken produziert. Im Jahr 1953 wurde der Komponist und Dirigent Walter Raatzke eingestellt, um die Musikabteilung im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme aufzubauen. Raatzke war für die Musikbearbeitung zuständig und hat zudem Filmmusik komponiert. 1959 nahm der Komponist und Musikbearbeiter Kurt Zander Kontakt mit dem Studio auf und 1960 wurde Brigitte Unterdörfer für die Musikbearbeitung und für Musikschnitt eingestellt. So-

---

<sup>22</sup> Bestellungen bei den Musikagenturen aus 1962, 1966 und 1967, Ordner Musiken, Bestand NDW, Film- und Fernsehmuseum Hamburg.

mit lag die Musikbearbeitung in den 1960er Jahren in den Händen von drei Personen.<sup>23</sup> Nach Günter Jordan<sup>24</sup> versuchte man GEMA-Gebühren zu sparen, indem nur wenige Takte des Originals verwendet und viel frei nachempfunden, technisch bearbeitet und neu eingespielt wurde. Die Verwendung von kleinen und kleinsten Einheiten bekannter Titel ist durch die Musiklisten erkennbar.<sup>25</sup> Zudem fällt der häufige Einsatz von DEFA-Dokumentarfilm-Musik auf, die GEMA-frei bzw. nicht über eine Verwertungsgesellschaft abgerechnet werden musste.

### *Kontinuitäten und Komponisten in Ost und West*

Nicht nur durch die Musikredakteure der Wochenschau, sondern auch durch die Komponisten von Wochenschau-Musik ergaben sich Kontinuitäten: in personeller Hinsicht durch ihre Rolle als Hauskomponisten und in musikalischer Hinsicht durch ihren romantischen Stil.<sup>26</sup> Viele Komponisten hatten bereits Melodien für NS-(Propaganda-)Filme geliefert. Die Komponisten, deren Musik zu Beginn der Nachkriegswochenschau-Produktion zum Einsatz kamen, lassen sich in zwei Generationen einteilen. Erstens Komponisten mit einem Geburtsjahr im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und zweitens die Generation, die in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts geboren wurde und daher ihre Laufbahn erst ab den 1940er-Jahren begann. Beispielsweise ist der Musikaufstellung der NDW vom 7. März 1950 zu entnehmen (Abbildung 1),<sup>27</sup> dass Franz R. Friedl, der Hauskomponist der ›alten‹ DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, ebenfalls für die NDW kompo-

<sup>23</sup> 1962 starb Raatzke, Grottke übernahm die Leitung. Nach Grottke wurde Zander Leiter der Musikabteilung, Auskunft von Günter Jordan, Kleinmachnow.

<sup>24</sup> E-Mail von Günter Jordan am 12. März 2019 an die Autorin.

<sup>25</sup> Musiklisten BArch DR 118/9746 (1961) und DR 118/9747 (1962).

<sup>26</sup> Wolfgang Thiel erklärt dies am Beispiel Wolfgang Zellers, vgl. Thiel 1981, 352.

<sup>27</sup> Musikliste NDW Nr. 6 vom 7. März 1950, Kopie Privatbesitz Lehnert.

nierte: Von ihm stammte die erste Intro-Musik. Er schuf die Musik für NS-Filme, wie DER EWIGE JUDE (Deutschland 1940, Fritz Hippler) und arbeitete nach dem Krieg für die DEFA, seine Kompositionen sind z. B. für die Heimkehrer-Komödie QUARTETT ZU FÜNFT (DDR 1949, Gerhard Lamprecht) verwendet worden (vgl. Thiel 2013, 28). Herbert Windt schrieb die Musik zu TRIUMPH DES WILLENS (Deutschland 1935, Leni Riefenstahl) und nach dem Krieg für den DEFA-Film LEUCHTFEUER (DDR 1954, Wolfgang Staudte). Wolfgang Zeller komponierte zunächst für den rassistischen aller NS-Filme JUD SÜSS (Deutschland 1940, Veit Harlan) und für andere wie IMMENSEE (Deutschland 1943, Veit Harlan). Nach dem Krieg fasste er in der Filmmusik-Branche wieder Fuß und arbeitete für DEFA-Filme wie EHE IM SCHATTEN (Ostdeutschland 1947, Kurt Maetzig) (vgl. Thiel 2013, 28), aber auch in Westdeutschland für den Artur-Brauner-Film MORITURI (Westdeutschland 1948). Werner Eisbrenner, einer der jüngeren Komponisten, hat

Musikaufstellung der NDW Nr. 6							
Lfd.Nr.	Bildtitel	Bildlg.	Komponist	Musiktitel	Herkunft	verw. Musiklg.	Archivbezeichnung
1.	Titelmarke	6,6	Friedl	Titelmusik	eig.Aufn.	6,6	Anfangsmusik
2.	Heuss in Hbg.	52,-	a) G.Fr.Händel	4.Satz a.d. Concerto grosso Nr.5 D-Dur	NWDR	6,-	Musik klassisch 8
			b) Zeller	Masch.artiges Presto	Ufa 1579	16,5	Maschinenmusik 11
3.	Gollancz	7,8	G.Fr.Händel	Réjouissance a.d. Feuerwerksmusik	NWDR	2,1	Musik klassisch 4
4.	Saarkonvention	20,4	Zeller	Agitato in Moll	Ufa 2617	1,7	Int. ernste 3
5.	Flüchtlinge (Friedland)	31,2	Friedl	Bewegt	Ufa 2407	14,2	Int. lyrisch 2
6.	Hans-Böckler-Siedlg.	23,5	Zeller	fröhlicher Marsch	Ufa 742	6,9	M&U flotte 1
7.	100.000.Volkswg.	39,2	Olias	flotter Marsch	eig.Aufn.	16,7	M&U flotte 2
8.	Spiel in Schnee und Sonne	22,3	Ebert	beschwingte Polka	Ufa 1356	12,4	Tänze versch. 8
9.	Neu-Delhi	26,3	Bece	Arabische Tanzphantasie	Ufa 2032	13,5	Tanzinterm. 8
10.	Mäsenjäger	72,1	Friedl	Allegato espressivo	Ufa 1746	18,7	Sturm 9
11.	Stierkampf mit Zwischenfällen	41,8	a) Bender	Sturm Musik	eig.Aufn.	2,6	Sturm-Musik 2
			b) Bece	Allegro	Ufa 2782	12,6	Galoppe 11
			c) Pataky	Unwetter	Ufa 2576	4,1	Sturm 5
			d) wie b)				
12.	ten Hoff	18,3	Friedl	flotter Fox	Ufa 1260	9,7	Tänze versch. 32
13.	Eishockey	43,-	Leuschner	Die Marsrakete	Ufa 2765	29,4	Sportgalopps 7
14.	6-Tage-Rennen	51,2		O r i g i n a l t o n			
15.	Schlussmarke	2,7	Friedl	Schlussmusik	eig.Aufn.	2,7	Schlussmusik

Abbildung 1: Musikliste von NDW Nr. 6, 7. März 1950.



ebenfalls eine Vorvergangenheit: Er schrieb die Musik für GROSSE FREIHEIT NR. 7 (Deutschland 1944, Helmut Käutner) und nach dem Krieg für Heimatfilme wie IM WEISSEN RÖSSL (BRD 1952, Willi Forst). Zuvor aber arbeitete er für DEFA-Filme wie RAZZIA (Ostdeutschland 1947, Werner Klingler) (vgl. Thiel 2013, 20). Lotar Olias, der zahlreiche nationalsozialistische Lieder schrieb, wurde als Filmkomponist durch Musicals, Schlagerfilme mit Freddy Quinn und Artistenfilme wie ARTISTENBLUT (BRD 1949, Wolfgang Wehrum) und SALTO MORTALE (BRD 1953, Viktor Tourjansky) bekannt.<sup>28</sup> Erich Bender arbeitete für den Nordwestdeutschen Rundfunk und schrieb ab 1949 die Musik für Dokumentarfilme bis in die 1960er Jahre.

Es war also offenbar nicht von großer Bedeutung, ob ein Komponist für den NS-Film gearbeitet hatte oder für die westdeutsche oder ostdeutsche Filmindustrie. Auch die Komponisten und Regisseure waren und blieben offenbar nach dem Krieg vernetzt. Das zeigt sich auch in den Musiklisten von DER AUGENZEUGE, beispielsweise aus Anfang der 1960er Jahre.<sup>29</sup> Walter Raatzke, der 1953 für die Musikbearbeitung im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme eingestellt wurde und Mitte der 1930er Jahre mit seiner Tanzkapelle Preise gewonnen hatte, schrieb die Titelmusik des AUGENZEUGEN. Bei der DEFA komponierte er für Dokumentar- und Kurzfilme, z. B. DRESDEN – UNVERGÄNGLICHE STADT (DDR 1957, Walter Marten), und für satirische Filme der Produktionsgruppe »Das Stacheltier«.<sup>30</sup> Walter Ulfig wurde in den 1920er Jahren bereits als Schlagerkomponist und durch seine Kompositionen für Stummfilme bekannt. Er vertonte Kurz-, Dokumentar- und Spielfilme, u. a. GRÜN IST DIE HEIDE (Deutschland 1932, Hans Beh-

---

<sup>28</sup> Vgl. Werkliste der Internationalen Musikverlage Hans Sikorski in Hamburg, online: [www.sikorski.de/463/de/0/a/0/9001935/olias\\_lotar/werke.html](http://www.sikorski.de/463/de/0/a/0/9001935/olias_lotar/werke.html) (Zugriff 22.07.2019).

<sup>29</sup> Musiklisten BArch DR 118/9746 (1961) und DR 118/9747 (1962).

<sup>30</sup> Produktionsgruppe für satirische Kurzfilme der DEFA, Produktionen von 1953 bis 1964.

rendt). In der Nachkriegszeit arbeitete er ausschließlich für DEFA-Dokumentarfilme und DDR-Fernsehfilme. Peter Igelhoff stammte aus Österreich und wurde Mitte der 1930er Jahre durch Klavierunterhaltung, Kabarett und als Komiker in Berlin bekannt. Er komponierte Schlager und ab 1938 auch Filmmusik, wie z. B. für WIR MACHEN MUSIK (Deutschland 1942, Helmut Käutner). Nach dem Krieg war er allerdings nur noch in der Bundesrepublik tätig, komponierte für Schlagerfilm und trat oft im Fernsehen auf. Hans-Hendrik Wehding gehörte der zweiten der genannten Komponisten-Generationen an. Er trat 1940 in die NSDAP ein und war Dirigent beim Großen Rundfunkorchester in Dresden, schrieb Musik für Opern und Operetten, Chorwerke sowie Stücke für Ballett. Nach dem Krieg arbeitete er nur noch für die DEFA, z. B. für Filmkomödien und auch Dokumentarfilme. Weitere »Talente und Routiniers« wie Michael Jary (mit Filmmusikschaffen von 1935 bis 1961) oder Theo Mackeben (Filmmusik von 1932 bis 1951, darunter für den Propagandafilm OHM KRÜGER [Deutschland 1941, Hans Steinhoff]) kamen mit ihren Kompositionen sofort nach dem Krieg bei der DEFA und auch bei westdeutschen Filmproduktionsunternehmen wieder an (Thiel 2013, 28). Interessant ist, dass ab Beginn der 1960er Jahre vermehrt Jazz und Swing als Musikuntermalung in DER AUGENZEUGE eingesetzt wurde, u. a. Stücke von internationalen Künstlern wie Duke Ellington und Count Basie. Die Akzeptanz von Musikstilen<sup>31</sup> lässt sich somit auch an ihrem Einsatz in der Wochenschau ablesen.

---

<sup>31</sup> Die Akzeptanz des Jazz stieg nach Schmidt-Rost (2011, 230f.) in den 1960er Jahren kontinuierlich an.

### *Strategischer Einsatz von Musik*

Nach Rudolf Arnheims Einschätzung aus der Übergangszeit von Stummfilm zum Tonfilm konnte Begleitmusik kein »künstlerischer Faktor« sein. Die Musik könne zwar das Bild intensivieren, aber nicht gleichwertig sein. Und er führt weiter aus: Wenn sich ein Zuschauer auf die Musik konzentriere, dann könne er die Aufmerksamkeit nicht auf den Film richten. Wenn er aber dem Film folge, könne er sich nicht mehr daran erinnern, ob er »Beethoven oder Walther [sic] Kollo« gehört hat (Arnheim 1979, 305). Es kam bei der Wochenschau nicht so sehr auf einen künstlerischen Umgang mit Musik an, sondern auf die Wirkung, die durch die Funktionsmusik für jedes Sujet oder den assoziativen Zusammenhang von Sujets erzielt werden konnte. Viele der bekannten Modelle für Musikfunktionen im Film richten sich auf den Spielfilm aus. Zofia Lissa (1965) unterteilt in 13 Kategorien, z. B. Musik als Unterstreichung von Bewegung, als Symbol, zur Illustration, Musik als Kommentar oder als einleitender Faktor. Hansjörg Pauli (1981) teilt nur in drei zusammenfassende Kategorien ein: Metafunktionen (ökonomische, dramaturgisch/psychologisch/politisch), vereinheitlichende und illustrierende Funktionen. Claudia Bullerjahn wiederum kombiniert beide Modelle in fünf Funktionsgruppen wie Metafunktionen (ökonomische), dramaturgische, epische, strukturelle und persuasive Funktionen (letztere als affektive Aufladung der Bilder durch Musik) (Bullerjahn 2001, 64–74). Die Funktionen können wiederum als intendierte Wirkungen aufgefasst werden (Bullerjahn 2018, 182).

Da das Wochenschau-Format nicht eindeutig einzuordnen ist und zwischen den Filmgattungen steht, d. h. zwischen journalistischer Filmberichterstattung sowie Dokumentarfilm, und sich aus mehreren Berichten zusammensetzt, bietet es sich an, eigene Musikstrategien und Musikfunktionen in der

Wochenschau aufzustellen (vgl. Lehnert 2017). Die besondere Struktur des filmischen Formates wird somit berücksichtigt.

1. Ein- und Ausleitung: Ein Musikstück wird nicht durchgehend im Sujet gespielt, sondern nur am Beginn (z. B. bis zum O-Ton einer Ansprache) und zum Ausklang (zeitgleich mit dem Schlussbild). Oft ertönt zur Einleitung nur eine Fanfare.
2. Klammerung: Bei der Einleitung und dem Ausklang wird dieselbe Musik verwendet.
3. Unterteilung: Die Musik unterteilt den Beitrag und betont Einstellungswechsel (Ortswechsel, Wechsel der Aktionen).
4. Verbindung: Die Musik kann den Zusammenhang zwischen zwei Beiträgen verdeutlichen, indem sie am Schluss des vorangehenden Berichts und am Beginn des folgenden Berichts gespielt wird.
5. Schwerpunktsetzung: Das Musikstück stellt etwas anderes in den Mittelpunkt, als das Thema des Sujets vermuten lässt.
6. Punktueller Impuls: Die Musik setzt mit einem bestimmten Stichwort ein und betont so die Bedeutung des gesamten Sujets.
7. Nachahmung: Mit Musikakzenten konnten z. B. Bewegungen und Dynamiken nachgestellt werden – ähnlich der Filmmusiktechnik Mickey-Mousing.

Neben der strukturierenden Funktion für einen Beitrag oder für eine Wochenschau-Ausgabe war es die Aufgabe der Musik, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu lenken. Besonders bei Auftritten von Künstlern hat die akustische Begleitung, auch wenn nicht der Originalton zu hören war, die Authentizität unterstützt. Aufgrund der kurzgefassten Information, die ein Bericht

leisten musste, konnte die Musik zudem karikieren, ironisieren und damit die Glaubwürdigkeit des Filmbildes konterkarieren – anstatt im gleichen Sinn zu unterstützen. Die Musik vermittelt eine bestimmte Stimmung oder Atmosphäre und weckt Emotionen. Bei Rückblicken und Berichterstattungen aus fremden Ländern war eine Zeit- oder Ortsbestimmung durch Musik bedeutend (z. B. Klänge traditioneller chinesischer Musik begleitet ein Thema aus China oder anderen asiatischen Ländern). Nicht zuletzt drückt Musik politische Einstellungen aus, indem bekannte politische Lieder instrumentalisiert eingesetzt werden.

Für die Analyse und Erläuterung der folgenden Beispiele wird im Folgenden zwischen ›expressiver‹ und ›exzessiver‹ Propaganda (angelehnt die Begriffsprägung »Exzess« durch Kristin Thompson [vgl. Bordwell 1985, 53]) unterschieden. ›Expressiv‹ ist eine offen ausgedrückte politische Haltung durch Musik, die dem Bild entspricht. ›Exzessiv‹ ist meiner These nach die Darstellung, wenn die Musik über das Bild hinausgeht und erkennen lässt, dass vom Zuschauer eine bestimmte (eigene, aber vom Produzenten intendierte) Assoziation erwartet wird. Durch den Umstand, dass sie als filmjournalistisches ›Sprachrohr‹ der SED, der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, diente, lassen sich in der ostdeutschen Wochenschau zahlreiche Beispiele für expressive Propaganda durch Musik finden. Aber auch in der westdeutschen Wochenschau war Musik offenbar mit politischer Bedeutung aufgeladen.

### *Expressive ›Propaganda‹ durch Musik*

Bereits die Autoren des *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik* aus dem Jahr 1927 empfehlen für die »Tagesschau« (d. h. Wochenschau-Format, Fil-

me mit aktuellem Anspruch) bei nationalen Themen Märsche und Hymnen einzusetzen, jedoch »sei man damit sparsam: nicht immer, wenn der Reichspräsident erscheint ist die Nationalhymne zu spielen«, das wirke nach Ansicht der Autoren »profanierend« (Erdmann / Becce / Brav 1927, 10). Sie empfehlen weiter für Musik, »deren strengere Formung im engsten Zusammenhange mit althergebrachter Gewohnheit steht«, wie Hymnen, dass »die Verwendung solcher Musik ganz bestimmten Umständen vorbehalten bleiben muss«. Hörer würden bei Hymnen feststehende »Vorstellungskomplexe« aufrufen (Erdmann / Becce / Brav 1927, 45). Dies kann auch für politische Kampflieder angenommen werden, zumal sie sich durch einen aussagegenden Liedtext auszeichnen, z. B. das Kampflied der sozialistischen Arbeiterbewegung *Die Internationale*. In DER AUGENZEUGE Nr. 17 von 1952 in einem Beitrag über ein Treffen von ehemaligen Buchenwald-Häftlingen wird der ehemalige Insasse Ernst Thälmann durch eine Gedenktafel geehrt, die enthüllt wird, und die Szene ist mit dem genannten Kampflied unterlegt. Die Grundsätzlichkeit und Unumstößlichkeit seiner Person bzw. seiner Taten wird damit bekräftigt.

Dem Deutschland-Treffen der Freien Deutschen Jugend (FDJ) im Jahr 1950 widmet DER AUGENZEUGE Nr. 22 eine ganze Ausgabe. Sie ist durchgehend mit Jubel, Applaus und gesungenen und instrumentalen sozialistischen Arbeiterliedern unterlegt, wie auch beim Vorbeimarsch der westdeutschen Delegation aus Bonn. Der Kommentar, die Lieder und die Bilder ergeben eine widerspruchsfreie ideologische Aussage, dass der sozialistische Staat das bessere Modell der beiden westlichen und östlichen Systeme sein müsse, wenn sich die hoffnungsvolle Jugend aus West und Ost versammelt und gemeinschaftlich in der DDR aufmarschiert.

Märsche wurden in der Wochenschau häufig eingesetzt, denn der Rhythmus konnte der Darstellung von Massen eine hohe Dynamik verleihen. Um dem Bedarf an lebendigen und mitreißenden Klängen gerecht zu werden, hat der Hauskomponist der Deutschen Wochenschau GmbH, Gerhard Trede, Märsche neu komponiert. Die WELT IM FILM Nr. 348 vom 2. Februar 1952 berichtet über den Empfang von amerikanischen Luftwaffen-Einheiten in Bremerhaven, die die amerikanischen Verteidigungstruppen in Europa verstärken sollen. Die Militärkapelle, die jedoch nicht im Originalton zu hören ist, bestimmt nicht nur das ›Ritual‹ eines solchen Empfangs, sondern demonstriert auch die legitime Präsenz der Amerikaner in Deutschland und in anderen europäischen Ländern. Was Westeuropa Amerika zu verdanken hat, kommt bereits in dem vorherigen Sujet zum Ausdruck: Eine Abfüllanlage für Flaschenmilch, das modernste Werk seiner Art in Europa, wie der Kommentar ohne Differenzierung in West und Ost sagt, wurde in Frankfurt am Main zu zwei Dritteln aus Marshallplan-Mitteln (European Recovery Program) errichtet. Nach dem Beitrag aus Bremerhaven folgt ein weiteres Sujet mit Marschunterlegung: Koreaner übernehmen vier US-Boote für die Küstenpatrouille – zum Schutz vor kommunistischen Angriffen, wie der Sprecher betont; auch hier war somit die USA hilfreich.

### *Exzessive ›Propaganda‹ durch Musik*

Die Produzenten der Wochenschau verfügten über zahlreiche Möglichkeiten, politische Haltungen zu verdeutlichen. Bereits die zeitgenössische Kritik bescheinigte der Musikbegleitung in der Wochenschau eine große Wirkung: »ein flotter Marsch« bewirke eine andere Wahrnehmung von Bildern als »Katastrophenmusik«, und durch den Einsatz von Saxophon-Klängen würde »aus einem dramatischen Ereignis eine Farce« (Engelmann 1966,

39). Ein weiteres Beispiel für eine subtile Bedeutungszuweisung einer Szene durch Musik ist in DER AUGENZEUGE Nr. 9 von 1949 zu beobachten. Dabei geht es um die Währungsreform, die 1948 auch in Westberlin durchgeführt wurde. Durch die Untermalung der Straßenszenen mit Gesang und Melodie der Moritat von Mackie Messer »Und der Haifisch, der hat Zähne« (aus *Die Dreigroschenoper*, Stück von Bertolt Brecht, Musik von Kurt Weill) (00:45–01:06) wird Massen-Betrug am Bürger beim Umtausch von



**Abbildung 2: Angeblicher Betrug durch die Währungsreform.**

Ost-Mark in West-Mark suggeriert und durch die Bilder sogar eine Übervorteilung besonders von alten, wehrlosen Menschen (Abbildung 2).





**Abbildung 3: Kennedy wird die Sicht versperrt.**

Für den Bericht über den Besuch von John F. Kennedy im Jahr 1963 in Westberlin greift DER AUGENZEUGE Nr. 27 von 1963 auf Filmmaterial aus westdeutschen Wochenschauen zurück: Der Kamerablick von West nach Ost auf das Brandenburger Tor wird mit der Sicht von Ost nach West abgewechselt. Aus beiden Perspektiven wird gezeigt, wie die Sicht des Präsidenten von der Empore aus auf das Brandenburger Tor durch ein Transparent mit dem ›Agreement of Potsdam‹ versperrt wird (Abbildung 3), das auf der Ladefläche eines Lastkraftwagens in seine Sichtachse gelenkt wird (05:32–05:45). Dadurch soll der Präsident an die im Potsdamer Abkommen beschlossene Entmilitarisierung Deutschlands erinnert werden, wie es der Kommentar ausdrückt. Die unterlegte Musik klingt zumeist unmelodisch, dissonant und negiert damit den Erfolg des Kennedy-Besuches in Westberlin.

Der Präsident kann also nichts gegen die Teilung ausrichten und noch nicht einmal etwas sehen – das spiegeln die an den amerikanischen Marsch *Unter dem Sternenbanner* (*Stars and Stripes for ever* von John Philip [de] Sousa [1854–1932]) angelehnten, mit stereotyper Berliner Drehorgel verfremdeten Klänge wider. Die erste Hälfte der Wochenschau von fünf Minuten war dem Besuch Chruschtschows anlässlich des Geburtstags von Walter Ulbricht in Berlin gewidmet – der Bericht über den Kennedy-Besuch war dagegen nur 30 Sekunden lang. Auch dadurch wird zusätzlich eine Geringschätzung des Ereignisses und der Person deutlich.

In Sujets mit ›amerikanischen‹ Schauplätzen oder z. B. amerikanischen Gästen wird durch Jazz oder Swing oft ein Lokalkolorit aufgerufen. Ab Anfang der 1960er Jahre setzte die ostdeutsche Wochenschau Jazz jedoch auch für ganz andere Themen wie Industrie oder Wohnungsbau ein. Die ideologische Ächtung des Jazz war Anfang der 1960er Jahre aufgehoben – bis dahin war der Jazz ein »Teil des Amerikanismus« und »imperialistischer Kulturdekadenz«. Dixieland wurde zum »Klangsymbol von Lebensfreude und Optimismus in der sozialistischen Arbeits- und Alltagswelt« (Thiel 2013, 43). In der westdeutschen Wochenschau sind jazzige Töne ebenfalls erst ab Ende der 1950er Jahre zu hören, obwohl Jazz bereits Ende der 1940er/Anfang der 1950er Jahre in Deutschland populär wurde (vgl. Hoffmann 2017, S. 123f.). Einen wichtigen Anteil an der wachsenden Popularität hat sicher Kurt Edelhagen, der 1958 an der Musikhochschule Köln die erste Jazzklasse aufbaute. 1964 flog er mit seiner Band zum Auftakt einer Tournee durch die Sowjetunion nach Moskau. Die westdeutsche ZEIT UNTER DER LUPE Nr. 747 vom 19. Mai 1964 berichtete darüber. Dieses Sujet ist erwartbar mit Edelhagens eigener Musik unterlegt – interessant ist allerdings das Potpourri mit Archivmaterial aus sowjetischen Wochenschauen im Anschluss (02:05–03:17).



**Abbildung 4: Sowjetische Helden und Jazz.**

Die intendierte Ironie entsteht hier durch die Auswahl der klischeehaften Bilder, z. B. automatische Melkanlagen, Schafbauern, große Hochspannungsmasten, Kreml-Türme, Statuen (Abbildung 4), Bilder der Büsten von Lenin und Chruschtschow und deren Montage – passend zum Takt der Musik von Kurt Edelhagen. Für unsere Wahrnehmung ist diese Zusammenstellung kaum außergewöhnlich – nicht mal künstlerisch –, für die Kinoszahler damals mag es ein ›Lacher‹ über ein nicht akzeptiertes politisches System gewesen sein, da durch den Jazz laut Wochenschau-Kommentar »selbst die exakte Formation sowjetischer Armeen versöhnliche Züge« annehme. So wurde am Ende musikalisch und verbal der Kalten Krieg dargestellt.

## *Zum Schluss*

Die Wochenschau ›lebt‹ von Gebrauchsmusik, deren Einsatz u. a. die Intention des Berichts ausdrückt. Sie ist also nicht neutral, sondern hat eine wichtige emotionale und bedeutungsschaffende Funktion. Die Zweckmäßigkeit ist u. a. geprägt von ökonomischen Aspekten: kostengünstig zu erwerben (Einsparung von GEMA-Gebühren) oder durch eindeutige Archiv-Bezeichnungen bequem und einfach auszuwählen – und geprägt von kognitiven Aspekten für die Zuschauer: leicht zu dechiffrieren. ›Musik als Propaganda‹ setzt eine bestimmte, nicht immer nachweisbare Absicht des Kommunikators voraus. Dieser Kommunikator kann direkt oder indirekt mit dem Medienprodukt verbunden sein (Grünberg 2018, 48), z. B. als Produzent, Studio oder (politische) Institution. Besonders durch den Einsatz von fremdem Filmmaterial (im Austausch mit anderen Wochenschauen) und durch exzessive Musikunterlegung war propagandistischer Ausdruck möglich. Es wird jedoch deutlich, dass Musik nicht per se ›propagandistisch‹ ist. Die Wochenschau-Musik ist in Gesang und Instrumentalmusik zu differenzieren sowie in melodisch und verfremdete Klänge – jede Ausprägung hat ihre eigene Wirkungsmacht. Allerdings haben z. B. Hymnen eine tiefverankerte Bedeutung, die kaum zu revidieren ist. Doch erst im Kontext und in der Reflexion entsteht die Bedeutung der Bild-Musik-Relation. Schlussendlich mussten den Musikredakteuren der Wochenschau bewusst gewesen sein, dass der Zuschauer fähig ist, musikalische Strukturen mit bestimmten (historischen) Situationen in Beziehung zu setzen (vgl. Thiel 2017, 145), worauf ihre Wirkungsabsichten aufbauen konnten.

## Literaturverzeichnis

- Rudolf Arnheim [1932] (1979): *Film als Kunst*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Roland Barthes (1976): *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bullerjahn, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Bullerjahn, Claudia (2018): Psychologie der Filmmusik. In: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Hrsg. von Frank Hentschel und Peter Moormann. Wiesbaden: Springer, S. 181–230.
- Bussemer, Thymian (2008): *Propaganda. Konzepte und Theorien*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Chion, Michel (1994): *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Engelmann, Bernt (1966): Vorhang auf für Bonns tönende Wochenschau. In: *Deutsches Panorama* Nr. 4, S. 35–39.
- Entman, Robert M. (1993): Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. In: *Journal of Communication* 43/4, S. 51–58.
- Erdmann, Hans / Becce, Giuseppe / Brav, Ludwig (1927): *Allgemeines Handbuch der Film-Musik. I Musik und Film Verzeichnisse*. Berlin und Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.
- Fahlenbrach, Kathrin (2018): »Schwache« und »starke« Propaganda als Teil liberalen und anti-liberalen Protests, online: [www.online-propagandaforschung.de/index.php/schwache-und-starke-propaganda-als-teil-liberalen-und-anti-liberalen-protests/](http://www.online-propagandaforschung.de/index.php/schwache-und-starke-propaganda-als-teil-liberalen-und-anti-liberalen-protests/) (Zugriff 16.06.2019).
- Fulda, Daniel (2018): Geschichte – erzeugt, nicht gegeben. Wie viel Historisierung können Klänge leisten? In: *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*. Hrsg. von Anna Langenbruch. Bielefeld: transcript, S. 21–40.
- Grünberg, Angela (2018): Klang und Wandel. Ein philosophischer Exkurs. In: *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*. Hrsg. von Anna Langenbruch. Bielefeld: transcript, S. 41–72.
- Hagemann, Walter (1959): *Filmbesucher und Wochenschau*. Emsdetten: Lechte.

- Hartmann, Britta / Wulff, Hans-Jürgen (2012): Fabel und Sujet. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=146> (Zugriff 16.06.2019).
- Hoffmann, Bernd (2017): Jazz – gestern und heute. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13, S. 122–150.
- Jordan, Günter (1996): DER AUGENZEUGE. In: *Schwarzweiß und Farbe*. Hrsg. von Filmmuseum Potsdam, Redaktion Günter Jordan / Ralf Schenk. Berlin: Jovis, S. 270–293.
- Langenbruch, Anna (2018): Klang als Geschichtsmedium. In: *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*. Hrsg. von ders. Bielefeld: transcript, S. 7–18.
- Lehnert, Sigrun (2017): Ursprung und Entwicklung der Musik in der Wochenschau – Muster, Funktionen und Kontinuitäten vom Stummfilm bis zur Tagesschau. In: *Nach dem Film No. 14, Audio History*, online: [www.nachdemfilm.de/issues/text/ursprung-und-entwicklung-der-musik-der-wochenschau](http://www.nachdemfilm.de/issues/text/ursprung-und-entwicklung-der-musik-der-wochenschau) (Zugriff 16.06.2019).
- Lissa, Zofia (1965): *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag.
- Pauli, Hansjörg (1981): *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart. Klett-Cotta.
- Rufin, Thomas (2015): Musik schafft Bedeutung: Wagners Walkürenritt im Film, online: [www.jugendohnefilm.com/musik-schafft-bedeutung-wagners-walkuerenritt-im-film/](http://www.jugendohnefilm.com/musik-schafft-bedeutung-wagners-walkuerenritt-im-film/) (Zugriff 16.06.2019).
- Schmidt-Rost (2011): Heiße Rhythmen im Kalten Krieg. Swing und Jazz hören in der SBZ/DDR und der VR Polen (1945–1970). In: *Zeithistorische Forschungen* Nr. 8, S. 217–238.
- Thiel, Wolfgang (1981): *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschel Verlag.
- Thiel, Wolfgang (2013): Klänge aus Babelsberg – eine kurze Geschichte der Musik zu DEFA-Spielfilmen. In: *Klang der Zeiten. Musik im DEFA-Spielfilm – Eine Annäherung*. Hrsg. von Klaus-Dieter Felsmann. Berlin: DEFA-Stiftung, S. 19–48.
- Thiel, Wolfgang (2017): Narrative Filmmusik als dramaturgische Metafunktion. Möglichkeiten und Grenzen »sprechender« Orchesterklänge in Berlin-Spielfilmen zwischen 1945 und 1975. In: *Filmmusik und Narration. Über Musik im filmischen Erzählen*. Hrsg. von Manuel Gervink und Robert Rabenalt. Marburg: Tectum Verlag, S. 139–155.

Wiers, Heinz (1954): Die politische Bedeutung der Wochenschau. In: *Politische Studien (Monatshefte der Hochschule für Politische Wissenschaften München)* 56, S. 33–38.

Wulff, Hans-Jürgen (2011): Exzess. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7121> (Zugriff 16.06.2019).

Zywietz, Bernd (2018): *Einführung: Zum Propaganda-Begriff – Aspekte seiner Problematik und Vorschläge zur Konzeption*, online: [www.online-propagandaforschung.de/index.php/pm-einf-zyw/](http://www.online-propagandaforschung.de/index.php/pm-einf-zyw/) (Zugriff 16.06.2019).

## **Filmographie**

APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola)

ARTISTENBLUT (BRD 1949, Wolfgang Wehrum)

BLUES BROTHERS (USA 1978, John Landis)

DER EWIGE JUDE (Deutschland 1940, Fritz Hippler)

DRESDEN – UNVERGÄNGLICHE STADT (DDR 1957, Walter Marten)

EHE IM SCHATTEN (Ostdeutschland 1947, Kurt Maetzig)

GROSSE FREIHEIT NR. 7 (Deutschland 1944, Helmut Käutner)

GRÜN IST DIE HEIDE (Deutschland 1932, Hans Behrendt)

IMMENSEE (Deutschland 1943, Veit Harlan)

IM WEISSEN RÖSSL (BRD 1952, Willi Forst)

JUD SÜSS (Deutschland 1940, Veit Harlan)

LEUCHTFEUER (DDR 1954, Wolfgang Staudte)

LORD OF WAR (USA 2005, Andrew Niccol)

MONSTERS (GB 2010, Gareth Edwards)

MORITURI (Westdeutschland 1948, Artur Brauner)

OHM KRÜGER (Deutschland 1941, Hans Steinhoff)

QUARTETT ZU FÜNFT (DDR 1949, Gerhard Lamprecht)

RAZZIA (Ostdeutschland 1947, Werner Klingler)

SALTO MORTALE (BRD 1953, Viktor Tourjansky)

TRIUMPH DES WILLENS (Deutschland 1935, Leni Riefenstahl)

WATCHMEN (USA 2009, Zack Snyder)

WIR MACHEN MUSIK (Deutschland 1942, Helmut Käutner)

### **Abbildungsnachweise**

Abbildung 1: Musikliste von NDW Nr. 6, 7. März 1950, BArch.

Abbildung 2: DER AUGENZEUGE Nr. 9/1949, Progress, [www.progress.film](http://www.progress.film).

Abbildung 3: DER AUGENZEUGE Nr. 27/1963, Progress, [www.progress.film](http://www.progress.film).

Abbildung 4: ZEIT UNTER DER LUPE Nr. 747 vom 19. Mai 1964, BArch Bestand Film, [www.filmothek.bundesarchiv.de](http://www.filmothek.bundesarchiv.de).

### **Empfohlene Zitierweise**

Lehnert, Sigrun: Musik als Mittel der ›Propaganda‹ in der Filmberichterstattung 1950–1965 (West-Ost). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 31–60, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p31-60.

*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.



## Zur Verwendung von Musik in Agnès Vardas Filmen über Jacques Demy

Stefan Drees

»Kino ist niemals Wahrheit. Es versucht nur, sich der Wahrheit anzunähern. Es ist einfach sehr schwierig, zu entscheiden, was an Bildern, an Spiegelungen wahr ist.«

(Agnès Varda im Gespräch mit Ralf Krämer<sup>1</sup>)

Das filmische Schaffen von Agnès Varda (1928–2019) ist nicht nur durch eine Genre übergreifende Berührung mit den künstlerischen Tätigkeitsfeldern Fotografie und Installation geprägt, sondern zeichnet sich auch durch eine einzigartige Verbindung von narrativen und dokumentarischen Strategien aus. Ein großer Teil von Vardas Filmen folgt einem auf assoziativen Verknüpfungen basierenden essayistischen Dokumentarstil, der selbst im Rahmen ihrer Spielfilme – beispielsweise in den reflexiv-beobachtenden Passagen ihres Erstlings *LA POINTE-COURTE* (F 1954) oder in den fiktiven Interviews aus dem weitaus bekannteren *SANS TOIT NI LOI* (F 1985) – zum Zuge kommt. Mit den Worten der Filmwissenschaftlerin Kelley Conway kann man daher völlig zurecht von »Varda’s persistent interest in mixing the codes of fiction and documentary« (Conway 2015, 70) sprechen.

Im Geflecht der von Varda benutzten Gestaltungsmittel nimmt der vielschichtige Umgang mit Musik einen besonderen Stellenwert ein. Es verwundert daher nicht, dass er bereits mehr oder weniger ausführlich im Rahmen filmwissenschaftlicher Literatur thematisiert wurde. So finden sich bei Conway Randbemerkungen zur Rolle der Chansons in *CLÉO DE 5 À 7* (F 1962) (Conway 2015, 38) oder zu den zwölf in den Verlauf von *SANS TOIT NI LOI* eingelassenen Sequenzen mit Musik von Joanna Bruzdowicz

---

<sup>1</sup> Varda 2009.

(Conway 2015, 62). Delphine Bénézet wiederum betrachtet im Rahmen ihrer Untersuchung von LA POINTE-COURTE die für einzelne Szenen komponierte Musik Pierre Barbauds (Bénézet 2014, 48–50) und äußert sich zudem über die Wirkung von Georges Delerues Musik zu Vardas frühen dokumentarischen Arbeiten L'OPÉRA-MOUFFE (F 1958) und DU CÔTE DE LA CÔTE (F 1958) (Bénézet 2014, 94–99). Neben solchen eher allgemein gehaltenen Betrachtungen gibt es auch Studien, die sich ausführlicher mit strukturellen Kriterien des Musikgebrauchs bei Varda befassen: Claudia Gorbman (Gorbman 2008) etwa untersucht die Musik zu den narrativen Filme CLÉO DE 5 À 7 und SANS TOIT NI LOI, und Phil Powrie beleuchtet Vardas »feminist musical« (Powrie 2016, 45) L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS (F 1977), indem er das Verhältnis zwischen Song-Einlagen, Musikeinfügungen unterschiedlicher Provenienz, filmischer Narration und Bewegung thematisiert.<sup>2</sup> Alyxandra Vesey (Vesey 2014) richtet dagegen ihren Blick auf die Verwendung heterogener Musik in LES GLANEURS ET LA GLANEUSE (F 2000) vor dem Hintergrund des Dokumentarfilmcharakters, Hannah Mowat (Mowat 2016) legt ihren Analysen einzelner Szenen der Filme LES CRÉATURES (F 1966), JANE B. PAR AGNÈS V. (F 1988), KUNG FU MASTER (F 1988) und AGNÈS DE CI DE LÀ VARDA (F 2011) eine ludomusikologische Perspektive zugrunde, und Winfried Pauleit (Pauleit 2018, 49–57) würdigt die von Varda zu kubanischer Musik animierten Sequenzen von gleichsam tanzenden Fotografien in SALUT LES CUBAINS! (F 1963) als Momente einer die differenten medialen Strategien von Fotografin und Regisseurin verbindenden Selbstreflexion.

Der vorliegende Aufsatz befasst sich demgegenüber mit einer zusammengehörenden Gruppe von Filmen, deren dokumentarische Aspekte zwar bereits mehrmals thematisiert wurden (vgl. Danks 2010; Rudolph 2020), die jedoch

---

<sup>2</sup> Zu einer Betrachtung dieses Films aus feministischer Perspektive vgl. das Kapitel »Reconsidering Contradictions: Feminist Politics and the Musical Genre in L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS« in: DeRoo 2018, 70–83.

bislang noch nie detailliert im Hinblick auf die Musik untersucht wurden, obgleich deren Behandlung einige Besonderheiten aufweist. Es handelt sich um jene zu Beginn der 1990er Jahre entstandenen Arbeiten, die sich unter Einbeziehung unterschiedlicher Arten des Umgangs mit dokumentarischem Material mit Leben und Werk von Vardas verstorbenem Ehemann Jacques Demy (1931–1990) befassen, nämlich JACQUOT DE NANTES (F 1991), LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS (F 1993) und L'UNIVERS DE JACQUES DEMY (F 1995) (Abbildung 1).<sup>3</sup>



**Abbildung 1: Agnès Vardas Filme über Jacques Demy: JACQUOT DE NANTES (1991), LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS (1993) und L'UNIVERS DE JACQUES DEMY (1995).**

Da es sich bei Demys Arbeiten meist um Musikfilme bzw. um Spielfilme mit hohem Musik- und Gesangsanteil handelt, rückt bei einer Betrachtung dieser Gruppe nicht nur die eigens für Vardas Filme entstandene oder von

<sup>3</sup> Während Sophie Rudolph (Rudolph 2020) sich lediglich mit dem Gegenüber von JACQUOT DE NANTES und L'UNIVERS DE JACQUES DEMY befasst, sieht Adrian Danks (Danks 2010, 159) auch den Dokumentarfilmessay LES PLAGES D'AGNÈS (F 2008) als Teil der von mir thematisierten Dreiergruppe, da er Szenen enthält, die auf die früheren drei Filme Bezug nehmen und sich auf vergleichbare Weise mit Demy auseinandersetzen. Allerdings erscheint es weitaus sinnvoller, LES PLAGES D'AGNÈS im Kontext der selbstreflexiven späten Arbeiten Vardas als Auseinandersetzung mit dem eigenen Alterungsprozess zu betrachten, als ihn direkt in Zusammenhang mit der relativ einheitlichen Gruppe von Demy-Filmen aus den Jahren 1991 bis 1995 zu bringen. Vgl. dazu auch den Kommentar bei Waldron 2010, 148, sowie die Erläuterungen in Anmerkung 6.

ihr ausgewählte präexistente Musik in den Mittelpunkt, sondern es muss vor allem auch ein Augenmerk auf die visuelle und akustische Inszenierung der von Michel Legrand (1932–2019) oder Michel Colombier (1939–2004) komponierten Musik zu Demys »cinéma en-chanté« (Waldron 2014, 49) gerichtet werden.<sup>4</sup>

### *Film-Musik-Zitate als dokumentarisches Material im Rahmen biografischen Erzählens*

JACQUOT DE NANTES ist die einzige künstlerische Kollaboration von Varda und Demy. Entstanden unter Mitarbeit des schwer erkrankten Demy und auf seinen für dieses Projekt niedergeschriebenen Erinnerungen basierend, ist der Film eine Hybridform aus Spielfilm und Dokumentation, die sich Demys Kindheits- und Jugendjahren widmet.<sup>5</sup> Die narrative Struktur eines herkömmlichen biografischen Spielfilms wird dabei durch zwei Strategien unterlaufen: Einmal arbeitet Varda immer wieder dokumentarische Sequenzen ein, die einen vom Tode gekennzeichneten Demy zeigen. Während der Dreharbeiten zu JACQUOT DE NANTES entstanden, fallen sie insbesondere

---

<sup>4</sup> Zu Demys Musikfilmen vgl. das Kapitel »Melodic reconfigurations: Demy's musicals« in: Waldron 2014, 49–81. Zur Einführung in verschiedene Aspekte von Demys Filmschaffen vgl. darüber hinaus Taboulay 1996, Berthomé 2014 sowie die einzelnen Aufsätze des Sammelbandes Köhler 2020.

<sup>5</sup> Varda und Demy waren seit 1962 verheiratet, 1972 kam der gemeinsame Sohn Mathieu zur Welt. Während der 1980er Jahre lebte das Paar größtenteils getrennt, fand aber angesichts von Demys langwieriger Krankheit wieder zusammen: »[F]acing a lengthy illness that Varda only years later acknowledged was AIDS, Demy spent the last years of his life traveling a bit with Varda, looking at art and revisiting the world of his childhood on the Atlantic coast as preparation for his memoirs.« (Conway 2015, 72; vgl. Decock 1993, 950) Demy verstarb am 27. Oktober 1990, zehn Tage nach Abschluss der Dreharbeiten zu JACQUOT DE NANTES. In einer ausgedehnten Sequenz von LES PLAGES D'AGNÈS berichtet Varda darüber, wie die Idee entstand, aus Demys autobiografischen Aufzeichnungen einen biografischen Spielfilm zu machen, äußert sich aber auch über Demys Krankheit und kombiniert dies mit dokumentarischen Aufnahmen und Fotografien von den Dreharbeiten. Vgl. dazu außerdem Varda 2006.

durch Verwendung teils extremer Close-ups auf, die durch Fokussierung von Augen, Haaren und Haut den Aspekt der Vergänglichkeit unterstreichen.<sup>6</sup> Darüber hinaus kontrapunktiert Varda ihre biografische Erzählung aber auch mit insgesamt 15 Ausschnitten aus Demys Filmen. Deren Einsatz suggeriert – ebenso wie viele in die biografische Erzählung eingebettete Zitate und Anspielungen –, dass bestimmte Erlebnisse, Begegnungen oder Orte aus Demys Jugendzeit sich zu konkreten Einflüssen für bestimmte Episoden aus dem filmischen Schaffen verdichtet haben.<sup>7</sup>

Gleich zu Beginn des Films führt Varda ihr grundlegendes Verfahren der Gegenüberstellung von dokumentarischem Material und narrativer Ebene ein und weist dabei auch der Musik eine wichtige Funktion zu:<sup>8</sup> JACQUOT DE NANTES beginnt mit einer Auflistung sämtlicher verwendeter Musikstücke inklusive ihrer Interpreten als Rolltitel auf schwarzem Hintergrund; dazu sind – verbindendes Element zu den nachfolgenden Bildern – die Klänge von Wind, Meereswellen und Mowengeschrei zu hören. Den ersten Einstel-

---

<sup>6</sup> Eine dieser dokumentarischen Sequenzen zeigt darüber hinaus Demy bei der Niederschrift seiner Erinnerungen. Varda lenkt damit den Blick auf die ursprüngliche mediale Erscheinungsweise jenes Materials, das ihr als Ausgangspunkt für JACQUOT DE NANTES dient. Dies passt zu dem Umstand, dass die Frage nach der Materialität auch auf der Ebene der Narration immer wieder eine Rolle spielt: Varda nutzt die abweichenden visuellen Qualitäten des als »film souvenir« (Rudolph 2020, 98) im Sinne familiärer Amateurfilme erkennbaren dokumentarischen Videomaterials, der Zitate aus Demys damals noch nicht restaurierten Filmen, des neuen, auf 35-mm-Material gedrehten Spielfilmmaterials sowie der gelegentlich als gleichsam fotografische Momente eingefügten Bilder von Filmplakaten oder Standbildern aus fremden Filmen immer wieder als Mittel zur rhythmischen Strukturierung, Auflockerung oder Unterbrechung des filmischen Diskurses.

<sup>7</sup> Folgt man der Typologie, die Henry McKean Taylor in seiner Studie *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System* entwickelt, ließe sich für Vardas Film am ehesten eine »hybride (auto-)biographische Fokussierung« (McKean Taylor 2002, 179) geltend machen.

<sup>8</sup> Auf die Angabe von Timecodes wird im Folgenden verzichtet. Sämtliche in diesem Aufsatz erwähnten Filme von Agnès Varda sind auf Blu-Ray in der Box *The Complete Films of Agnès Varda* (Criterion Collection 2020) erschienen. Die im Rahmen des Textes von Varda zitierten Filme Jacques Demys sind auf Blu-Ray in der Box *The Essential Jacques Demy* (Criterion Collection 2020) zugänglich.

lungen, an den Strand anbrandende Meereswellen im Spätnachmittagslicht, folgt ein Fade-in von Musik – unterlegt ist ein Auszug aus dem *Stabat Mater* RV 612 (1712) von Antonio Vivaldi (4. Satz zum Text »Quis est homo, qui non fleret, / Matrem Christi si videre, si videret in tanto supplicio, / in tanto supplicio?« = »Wer ist der Mensch, der nicht weinte, / wenn er die Mutter Christi sähe / in so großer Qual?«) – mit nachfolgendem Schnitt zu einer Porträtaufnahme von Demy am Strand der Atlantikinsel Noirmoutier.<sup>9</sup> Zunächst wird er in der Totalen gezeigt, gefolgt von Nahaufnahmen seiner Hand, während er – ein kulturgeschichtlich weit zurückreichender Hinweis auf Vergänglichkeit – den Sand durch seine Finger rinnen lässt. Zur weiterklingenden Musik schließt sich eine Kamerafahrt über ein Gemälde Demys an, auf dem ein nacktes Paar am Strand zu sehen ist, wozu sich aus dem Off Vardas Stimme mit einer Rezitation von Versen aus den *Fleurs du mal* von Charles Baudelaire gesellt.<sup>10</sup> Nach einer Abblende setzt das biografische Narrativ beim Ende eines Puppenspiels an: Die Aufforderung der Mutter, Jacquot möge doch aufstehen, da die Vorstellung nun zu Ende sei, wird mit der Reaktion des Jungen konfrontiert, der gern sitzen bleiben möchte, weil – so seine Worte sinngemäß – manchmal nach dem Ende ja alles wieder von vorne beginnen würde. Der geschlossene rote Vorhang des Puppentheaters dient nun als Hintergrund für die Einblendung des Filmtitels (»Ciné-Tamaris présente / une évocation écrite et réalisée par / AGNES VARDAS / d'après les souvenirs de / JACQUES DEMY«), dazu erklingt einer von zwei für den Film komponierten Originaltitel der Komponistin Joanna Bruzdowicz.

---

<sup>9</sup> Noirmoutier hatte für das Paar eine besondere Bedeutung und diente immer wieder auch, wie Varda in *LES PLAGES D'AGNÈS* ausführt, als Arbeits- und Rückzugsort.

<sup>10</sup> Vgl. *Les fleurs du mal*, Nr. XXXVI (*Le balcon*), zitiert nach Baudelaire 1986, 76 und 78 (Zeile 25–30): »Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses! / Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, / Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes, / Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes? / – Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis!«

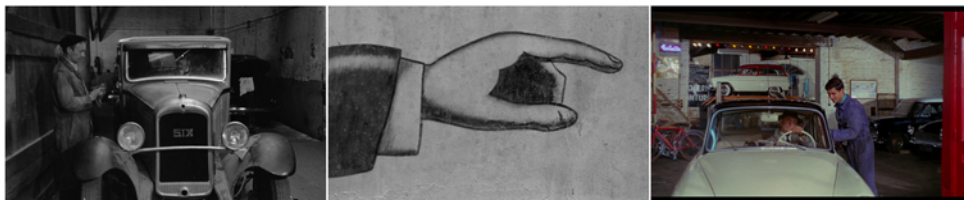
Die ersten fünf Minuten von *JACQUOT DE NANTES* verbinden also nicht nur die beiden Pole Dokumentation und Filmbiografie miteinander, sondern führen auch die wichtigsten filmischen Strategien vor, die Varda von nun an einsetzt: Die dokumentarischen Aufnahmen von Demy werden mit der Kamerafahrt über das Gemälde verschränkt und, durch den Musikeinsatz miteinander vermittelt, als Teil eines intimen Beisammenseins gekennzeichnet, das vom Wissen um die Vergänglichkeit und die Trauer um den Verstorbenen, aber auch von Baudelaires »art d'évoquer les minutes heureuses« (»Kunst, die glücklichen Minuten heraufzubeschwören« [Übersetzung S. D.], Baudelaire 1986, 76) geprägt ist. Die daran anschließende biografische Erzählung wiederum erweist sich im Grunde als jener Neubeginn, von dem der junge Jacquot nach dem Ende des Puppenspiels fantasiert: Die filmische Nacherzählung von Demys Kindheit und Jugend ist ein idealisiertes, durch persönliche Erinnerungen gefiltertes ›Danach‹, in dem Varda die Keime von Demys lebenslanger Leidenschaft für Theater und Film entdeckt<sup>11</sup> und »das Filmemachen als Berufung [schildert], die schließlich zum Beruf wird« (Rudolph 2020, 99). Ein entscheidendes Mittel hierbei ist die Farbgebung des Films: Während die Blicke von außen auf das Geschehen in Schwarzweiß verbleiben, zeigt Varda die Perspektive Jacquots – meist im Gegenschuss dazu präsentiert – als eine von Farbe gesättigte Wahrnehmung der Welt und unterstreicht damit die immense Bedeutung der ästhetischen Erfahrung für die geistige und künstlerische Entwicklung des Jungen.<sup>12</sup>

Während der Vorspann vor Beginn der Handlung aus eigenhändig angefertigtem dokumentarischen Material besteht ist, macht Varda nur wenig später deutlich, dass sie den Aspekt des Dokumentarischen auch auf Zitate aus den

<sup>11</sup> Vgl. McKim 2008, 22: »*Jacquot* arranges Demy's revelatory moments – in orbit around cinema and spectacle – as a serialization of his life.«

<sup>12</sup> Dass sich dieses zunächst rigoros durchgehaltene Verfahren im Verlauf des Films zugunsten einer verstärkten Einbindung von Farbe verändert, lässt sich als Hinweis auf das zunehmende ästhetische Reflexionsvermögen des Heranwachsenden deuten.

Filmen ihres verstorbenen Ehemannes ausweitet: Indem sie eine Episode aus der Kindheit Jacquots mit einem Zitat aus Demys *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* (F 1964) verknüpft, stellt sie eine gedankliche Beziehung her, in welcher die Erinnerung an einen alltäglichen Dialog zum Kondensationskern für einen später filmisch ausgearbeiteten Moment wird; zugleich nutzt sie weitere Elemente des Filmzitats, um wieder in die Gegenwart ihrer biografischen Narration zurückzuführen. Anlass ist der Satz »C'est termini!«, in der Autowerkstatt von Jacquots Vater einem Kunden gegenüber geäußert. Hierauf folgt, angekündigt durch eine gemalte, nach rechts zeigende Hand, das Filmzitat (Abbildung 2), das sich, als gesungene Phrase eingebunden in Legrands Vertonung, genau dieser Worte bedient und sie fortführt. Der Einschub endet mit einer nach links zeigenden Hand, die wieder zurückführt zur Filmhandlung, wobei nun Regen und Regenschirme das assoziative Übergangsfeld zwischen Zitat und Gegenwart der biografischen Narration bilden.



**Abbildung 2: Spielfilmszene, Zitatankündigung und Filmzitat aus Demys *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* in Vardas *JACQUOT DE NANTES*.**

Die Akzentuierung des knapp 30-sekündigen Einschubs durch zeigende Hände – sie werden auch im weiteren Verlauf des Films im Sinne von Zitatzeichen eingesetzt, auch wenn Varda dabei nicht immer ganz konsequent verfährt<sup>13</sup> –, dient der Markierung eines Anderen, das aufgrund abweichenden

<sup>13</sup> Analog hierzu benutzt Varda in *L'UNIVERS DE JACQUES DEMY* und *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* die Einblendung von Schiefertafeln mit der Aufschrift »EXTRAIT« und »FIN d'EXTRAIT«, um Anfang und Ende von Filmzitaten zu markieren.



der Gestaltungsmittel (insbesondere Farbe, Musik und Gesang) und alternativem Bildformat als nicht zur biografischen Narration gehöriger Fremdkörper, aber dennoch thematisch darauf bezogen erscheint. Dieses Herausspringen aus der Filmhandlung, mit dem Varda auch die Distanz ihrer eigener filmischen Sprache zu derjenigen Demys akzentuiert, findet sich bei allen weiteren Stellen, an denen mit der Einblendung von Filmzitaten gearbeitet wird. Im Abspann von JACQUOT DE NANTES sind als Quellen insgesamt zehn Filme Demys genannt, nämlich LE SABOTIER DU VAL-DE-LOIRE (F 1955), LOLA (F/I 1961), LA LUXURE (F 1962), LES PARAPLUIES DE CHERBOURG, LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT (F 1967), PEAU D'ÂNE (F 1970), THE PIED PIPER (UK/USA/BRD 1972), L'ÉVÉNEMENT LE PLUS IMPORTANT DEPUIS QUE L'HOMME A MARCHÉ SUR LA LUNE (F 1973), UNE CHAMBRE EN VILLE (F 1982) und PARKING (F 1985). Entgegen dieser Angaben lässt sich in JACQUOT DE NANTES allerdings kein Filmzitat aus L'ÉVÉNEMENT LE PLUS IMPORTANT identifizieren, wogegen der einmal an prominenter Stelle mit einem Zitat vertretene Film LA BAIE DES ANGES (F 1963) nicht in der Auflistung erscheint. Mit Ausnahme der Ausschnitte aus LE SABOTIER DU VAL-DE-LOIRE und LA LUXURE weisen fast sämtliche verwendete Zitate charakteristische Musik oder gar eine Verbindung von Musik und Gesang auf; auch dieser Umstand unterstreicht ihre Funktion als Fragmente dokumentarischen Charakters, die sich vom Kontext der biografischen Erzählung abheben.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Am Rande sei darauf hingewiesen, dass sich Varda noch weitaus subtilerer Strategien bedient, um den Zusammenhang zwischen Kindheitserfahrungen und künstlerischem Schaffen nahezulegen: der Einfügung scheinbar nebensächlicher Details in die Filmhandlung, die sich lediglich dem intimen Kenner von Demys Schaffen als Anspielungen zu erkennen geben. Beispielsweise ermöglicht der rote Vorhang des eingangs gezeigten Puppentheaters, der später als Bestandteil einer von Jacquot eigenhändig gebauten Puppenbühne wiederkehrt, eine Querverbindung zum dominierenden Rot, mit dem Demy das bühnenartige Setting seines Kurzfilms LE BEL INDIFÉRENT (F 1957), einer Verfilmung von Jean Cocteau's gleichnamigen Einakter, ausstattet. In LES PLAGES D'AGNÈS erwähnt Varda zudem, dass einzelne Episoden aus JACQUOT DE NANTES auf der Grundlage von Szenen aus Demys Filmen entstanden.

Wie Varda dieses Verfahren im Laufe des Filmes variiert, verdeutlicht beispielsweise eine Sequenz, die sich an den unerwarteten Besuch einer Tante Jacquots anschließt und die gesamte Familie beim Mittagessen in einem feinen Restaurant zeigt. Hier ist es der Vortrag eines klavierbegleiteten Chansons, der Anlass zur Einblendung eines Filmzitats bietet. Wie viele der von Varda innerhalb der biografischen Narration platzierten Musikstücke ist der Titel einer im Filmbild erkennbaren Quelle zugewiesen und trägt zur genaueren Lokalisierung des historischen Hintergrunds bei.<sup>15</sup> Die Sängerin stimmt, auf dem geschlossenen Deckel eines Flügels liegend, den Titel »J’attendrai« (Text: Louis Poterat) an, der als französische Version des 1936 entstandenen italienischen Liedes »Tornerai« (Text: Nino Rastelli, Musik: Dino Olivieri) seit Ende der 1930er Jahre und insbesondere während der Zeit der deutschen Okkupation Frankreichs (ab 1940) große Popularität erlangte.<sup>16</sup> Dass die Frau im Gegenschuss zu dem fasziniert zuschauenden Jacquot in Farbe erscheint, legt ein besonders intensives Erlebnis der Situation samt einer gesteigerten Wahrnehmungstiefe durch den Jungen nahe.

Indem Varda die anschließende Kamerafahrt weg vom Tisch der Familie in Farbe belässt und, das Chanson durch Einsatz von Hall immer weiter in die Ferne rückend, allmählich die Gesamtheit des Interieurs in den Blick nimmt,

---

<sup>15</sup> Von einigen signifikanten Ausnahmen abgesehen, setzt Varda die ausgewählte prä-existente Musik als *source music* innerhalb der Narration ein. Viele der mehrheitlich dem Bereich der populären Musik entstammenden Stücke dienen dabei als Teile eines Orientierungsrasters, das auf den zeitgeschichtlichen Kontext der filmisch thematisierten Kindheits- und Jugendjahre verweist. Andere Titel wiederum – beispielsweise Ausschnitte aus einer Aufführung der 1899 uraufgeführten Opéra-comique *Les Saltimbanques* von Louis Ganne, die den Besuch von Mutter und Sohn im Opernhaus begleiten – haben die Funktion, zentrale künstlerische Impulse für den jungen Jacques zu umreißen.

<sup>16</sup> Die erste Aufnahme des Liedes entstand 1938 mit der Sängerin Rina Ketty, im selben Jahr gefolgt von einer Wiedergabe durch Anne Clercy sowie einer weiteren Interpretation durch den Chansonier Jean Sablon im Jahr 1939; vgl. dazu »J’attendrai«, in: *La chanson française de 1870 à 1945*, online: [http://dutempsdescribesauxfeuillesmortes.net/50\\_chansons/41\\_j\\_attendrai.htm](http://dutempsdescribesauxfeuillesmortes.net/50_chansons/41_j_attendrai.htm) (letzter Aufruf: 10.3.2022). Vgl. auch die Bemerkungen Vardas in Decock 1993, 955.

deutet sie an, dass Jacquot nicht nur von der Gesangsdarbietung selbst, sondern auch vom gesamten Ambiente beeindruckt ist. Tatsächlich zeigt das nachfolgend eingeblendete und bezüglich des Filmtons bereits vorweggenommene Zitat aus *LOLA*, wie Demy dieselbe Räumlichkeit auf ganz andere Weise nutzt, indem er sie seiner Hauptdarstellerin Anouk Aimée als Bühne zur vokal-tänzerischen Selbstinszenierung anbietet und dem passiv-melancholischen Abwarten des zuvor in der Diegese gesungenen Chansons («J’attendrai le jour et la nuit, / J’attendrai toujours ton retour / J’attendrai car l’oiseau qui s’enfuit / vient chercher l’oubli dans son nid. / Le temps passe et court en battant tristement») mit den lateinamerikanischen Klängen von Michel Legrands »Chanson de Lola« das Bekenntnis eines selbstbewussten und unbekümmerten Lebensstils entgegensetzt («Celle qui rit de tout cela, / Qui veut plaire et s’en tenir là / C’est moi, c’est moi Lola.») (Abbildung 3).



**Abbildung 3: Verbindung von Chanson und Interieur aus JACQUOT DE NANTES mit einem Ausschnitt aus Demys LOLA.**

Dass sich rekonstruierte Vergangenheit und Eindrücke des filmischen Schaffens auf immer wieder andere Art verwischen können, wird auch in einer Sequenz deutlich, die einen weiteren Besuch Jacquots mit seiner Mutter im Puppentheater Théâtre Guignol zeigt: Gegenstand der Aufführung ist, in Farbe gezeigt und zweimal im Gegenschuss mit einer Schwarzweißansicht von Jacquots Gesicht konfrontiert, das Märchen *Peau d’âne* (*Eselshaut*), bekannt aus Charles Perraults Sammlung *Contes en vers* (1694) und in stark abweichender deutscher Fassung auch unter dem Titel *Allerleirauh* aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm geläufig: Um dem Wunsch

des Vaters, sie zu ehelichen, entgehen zu können, fordert die Tochter das Fell des königlichen Lieblingesels. Als der König diesem Wunsch wider Erwarten stattgibt, stellt sich die Königstochter die Frage, was sie nun tun solle. Das nachfolgende Zitat aus Demys *PEAU D'ÂNE* erzählt die Geschichte genau an dieser Stelle weiter und zeigt, welchen Rat die gute Fee zur unterlegten Musik Legrands auf diese Frage gibt. Nachdem die Königstochter das Eselsfell übergezogen hat, um sich für den Vater unkenntlich zu machen, endet die Sequenz mit einer neuerlichen Fortsetzung des Geschehens auf der Puppenbühne, bis kurz darauf der Vorhang fällt und sich die Kamera, vom Auditorium auf die Außenseite wechselnd, vom Théâtre Guignol entfernt. Musik und Gesang des eingblendeten Filmzitats werden also mit den Bildern der Puppenspielaufführung zu einem durchgehenden Faden verwoben, der nicht nur einen engen Zusammenhang zwischen Erlebtem und später Geschaffenem herstellt, sondern gar eine Einheit beider Seiten signalisiert.

### *Kontextualisierung und Verklammerung durch Musik*

Während sich Vardas Blick auf Demys Jugendjahre als idealisierend, in gewisser Weise sogar verklärend erweist, folgt die Regisseurin einige Jahre später in *L'UNIVERS DE JACQUES DEMY* einer neutraleren Sichtweise, ohne jedoch die persönliche Nähe zum Gegenstand ihrer Dokumentation aufzugeben. Ihren Ansatz, die privaten Erinnerungen des Verstorbenen als Ausgangspunkt für eine filmische Interpretation zu nutzen, in der sich, wie Rudolph mit Blick auf die gelegentlich verwendete »allwissende Perspektive« betont, »Erinnerung und Fantasie« vermischen (Rudolph 2020, 96), verändert sie nun zugunsten eines »Mosaik[s] aus Erinnerungsfragmenten« (ebd., 100), in das Stimmen ehemaliger Weggefährten und Kommentare Außenstehender eingebunden sind. Demys filmisches Schaffen wird hier zwar in sei-

ner Gesamtheit beleuchtet, doch verläuft die Darstellung über weite Strecken hinweg achronologisch, weil sie sich aus thematischen und visuellen Querverweisen zwischen den einzelnen Arbeiten ergibt. Mit anderen Worten: Die Erinnerung an Demy wird analog zum häufig über assoziative Momente verlaufenden Prozess des Erinnerns mit einer gewissen Sprunghaftigkeit inszeniert. Ähnlich wie in JACQUOT DE NANTES werden dabei viele Filmzitate eingebunden, die jedoch nicht nur durch die jeweils vorhandene Musik, sondern in einigen Fällen lediglich durch Bild und Dialog wirken.<sup>17</sup>

Wie die Regisseurin – dem Gegenstand des Films entsprechend – ihre bisherige Auseinandersetzung mit Demys Schaffen einbezieht, lässt sich an der Darstellung von PEAU D'ÂNE beobachten, bei der sich Varda auf den bereits im Zusammenhang mit JACQUOT DE NANTES erläuterten Kontext besinnt. Viel stärker als dort berücksichtigt sie jedoch den anhand der jeweils verwendeten Filmausschnitte erkennbaren Eigenwerte der Elemente Sprache, Musik und Gesang, um sie in der Aufeinanderfolge von Interviewpassagen und Ausschnitten mit Filmdialogen zur dramaturgischen Auflockerung des dokumentierten Kontexts zu benutzen. Varda beginnt mit einem 20-sekündigen Zitat ohne Musik, das die Liebeserklärung des Königs an seine Tochter enthält. Hieran schließt sich zunächst – gleichfalls ohne Musik – ein kurzes Bruchstück aus einem Interview mit Demy über Kontext und Inhalt des Films an. Dann folgt der Ausschnitt aus JACQUOT DE NANTES mit den gesungenen Ausführungen der Fee über die Unmöglichkeit, den Vater zu heiraten. Der Gesang erscheint hier zwar ausschließlich in der akustischen Gestalt aus Demys Film, doch ist das entsprechende Filmbild an einigen Stellen durch dokumentarische Aufnahmen von den Dreharbeiten genau dieser Szene er-

---

<sup>17</sup> Zu den bereits in JACQUOT DE NANTES zitierten Filmen kommen nun hinzu: ARS (F 1957), LE BEL INDIFFÉRENT, MODEL SHOP (USA 1968), L'ÉVÉNEMENT LE PLUS IMPORTANT DEPUIS QUE L'HOMME A MARCHÉ SUR LA LUNE, LADY OSCAR (J/F 1978), LA NAISSANCE DU JOUR (F 1980), IMAGES DE FRANCE (F 1987) und TROIS PLACES POUR LE 26 (F 1988).

setzt, wodurch Varda bei konstant bleibendem O-Ton den fertigen Film und seinen Entstehungsprozess ineinanderblendet.<sup>18</sup>

Auffällig ist auch die Fortführung dieser Sequenz: Die eingeflochtene Aussage aus einem Interview mit Demy, er habe die Geschichte aus Perspektive eines Sieben- oder Achtjährigen erzählen wollen, dient als Scharnier zu jenem oben beschriebenen Ausschnitt aus JACQUOT DE NANTES, der – verwendet bis zur Abblende mit der Ansicht des Théâtre Guignol – das Ende des Puppenspiels zeigt und ursprünglich tatsächlich das ästhetische Erleben eines Jungen in diesem Alter widerspiegeln soll. Varda nutzt das Fragment aus ihrem biografischen Film demnach als Bestätigung für die im Interview geäußerte Behauptung Demys. Im Gegensatz zu ihrer Originalgestalt in JACQUOT DE NANTES ist die Szene diesmal jedoch mit Musik unterlegt, die, wie die anschließende Überblende zu einem Filmausschnitt aus PEAU D'ÂNE verdeutlicht, der bereits vorzeitig eingeblendeten originalen Filmmusik Legrands entstammt und hier als Mittel zur Verklammerung von Filmschnipseln unterschiedlicher Herkunft genutzt wird.

Bezüge zu Vardas filmischer Demy-Biografie tauchen auch an anderen Stellen von L'UNIVERS DE JACQUES DEMY auf. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür ist eine kurze Sequenz, in der die Prägung von Demys Schaffen durch seine Kindheitserinnerungen thematisiert wird, also genau jenes Thema in den Mittelpunkt tritt, das auch Gegenstand von JACQUOT DE NANTES ist. Dementsprechend äußert sich Varda in einem Off-Kommentar zur familiären Situation und den Kindheitseinflüssen auf Demys Filme und illustriert dies mit Bildmaterial und Fotos sowie mit kurzen Filmausschnitten aus JACQUOT DE NANTES, die sie um eine dynamisch zurückgenommene Musik-

---

<sup>18</sup> Ähnlich geht Varda beispielsweise vor, wenn sie kurz darauf dokumentarischen Aufnahmen von den Dreharbeiten der Hochzeitsszene die dazugehörige Filmmusik unterlegt.

unterlegung mit dem von Bruzdowicz für JACQUOT DE NANTES komponierten – aber ursprünglich nicht mit den gezeigten Ausschnitten verbundenen – Musette-Walzer ergänzt. Varda nutzt diese Musik sodann, um das Gezeigte mit der älteren Dokumentaraufnahme eines Gesprächs mit Demy zu verklammern, deren O-Ton zunächst als Off-Kommentar erklingt. Diese kurze Sequenz ist besonders interessant, weil sie im ersten Teil tatsächliche Kindheitsdokumente – nämlich Fotografien und abgefilmte persönlichen Dokumente – mit der von Varda filmisch rekonstruierten Kindheit gleichsetzt und damit beiden Elementen explizit denselben dokumentarischen Stellenwert zuweist. Die Filmmusik aus JACQUOT DE NANTES übernimmt hierbei die Funktion, den vorgeführten Kindheitsfragmenten trotz ihrer differenten Herkunft den Anschein von Gleichberechtigung zu verleihen und sie mit dem nachfolgenden Interviewausschnitt zu verklammern.

Als letztes Beispiel aus L'UNIVERS DE JACQUES DEMY sei auf eine Sequenz verwiesen, die sich auf Colombiers Filmmusik zu Demys UNE CHAMBRE EN VILLE bezieht und diese sowohl über ein Filmzitat, also auch losgelöst davon betrachtet (Abbildung 4): Beginnend mit einem Blick auf die Passage Pommeraye in Nantes<sup>19</sup> samt O-Ton Demys und Musikunterlegung aus dem genannten Film, führt Varda uns zunächst zum Produzenten Gérard Vaugeois, der in einem Zug sitzend anhand der Partitur über die Musik sinniert. Im Anschluss daran folgt ein Kommentar des Komponisten, der sich – ebenfalls die Partitur benutzend – ans Klavier setzt, um die Musik zum Liebesduett zwischen den Protagonisten Édith und François anzustimmen und zu erläutern. Von dieser Einbeziehung performativen Agierens aus leitet Varda

---

<sup>19</sup> Bei der Passage Pommeraye handelt es sich um eine 1840–43 nach Pariser Vorbildern erbaute Einkaufspassage, in der Demy eine Reihe von Schlüsselszenen aus seinen Filmen LOLA, LES PARAPLUIES DE CHERBOURG und UNE CHAMBRE EN VILLE angesiedelt hat. In JACQUOT DE NANTES lokalisiert Varda an diesem Drehort das Geschäft, in dem ihr junger Protagonist einen Metallbaukasten gegen seine erste Kamera eintauscht.

mit nahtlosem Bild- und Tonschnitt zu einem längeren Ausschnitt aus der entsprechenden Szene von *UNE CHAMBRE EN VILLE* über, um an deren Ende, erneut auf das diesmal nur auf der Soundebene präsente Klavierspiel Colombiers reduziert, wieder bei Vaugeois im Zug zu landen. Diese Sequenz ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie Varda unterschiedliche Präsentationsformen der Musik – den am Klavier gespielten Auszug aus dem Interview, den Ausschnitt aus dem Originalfilm und die verbale Reflexion zu unterlegten Klängen – filmisch miteinander verbindet. Die Musik erfährt dabei über ihre Funktion als Bestandteil des Filmzitats eine weitergehende Perspektivierung und wird auch in Bezug auf ihre Machart beleuchtet. Varda benutzt sie in einigen Fällen als eigenständiges Material, das – im Gegensatz zu ihrer unveränderten Gestalt im Filmzitat – losgelöst von den ursprünglichen Kontexten in alternativer musikalischer Gestalt ein Eigenleben entfaltet. Damit greift sie auf eine Strategie zurück, die im mittleren Film der Demy gewidmeten Gruppe weitaus häufiger und mit besonderer Kreativität eingesetzt wird.



**Abbildung 4: Wechselnde Erscheinungsformen von Michel Colombiers Musik in Vardas *L'UNIVERS DE JACQUES DEMY*: Blick in die Partitur, der Komponist am Klavier und Szene aus Demys *UNE CHAMBRE EN VILLE*.**

### *Konstruktion von Erinnerung*

Bezüglich der Verwendung von Musik erweist sich *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* als komplexeste Arbeit aus der hier diskutierten Werkgruppe. Vardas Dokumentation verbindet unterschiedliche Zeitebenen miteinander:



Einerseits dokumentiert die Regisseurin die im Sommer 1992 stattfindenden Feiern zum 25. Jahrestag der Veröffentlichung von Demys wohl bekanntestem Film *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*, andererseits verknüpft sie dies mit vielen Ausschnitten aus dem Film selbst sowie mit dokumentarischen Materialien aus der Entstehungszeit des Films, darunter von ihr selbst gefertigte Fotografien und Filmaufnahmen von den Dreharbeiten im Jahr 1966. Dieser Ansatz führt dazu, dass die Regisseurin kein bloßes »Making Of« vorlegt, sondern Demys Film mosaikartig aus unterschiedlichen Erinnerungsperspektiven betrachtet und dabei immer wieder Aspekte seiner Entstehungs- und Wirkungsgeschichte thematisiert.<sup>20</sup> Eine solche Vielschichtigkeit legt sie naturgemäß auch im Umgang mit Legrands Filmmusik an den Tag, die in *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* nicht nur im Kontext zahlreicher Filmzitate auftaucht, sondern darüber hinaus auch ohne zugehörige Filmbilder Verwendung findet, in alternativen Klanggestalten vorgeführt wird, Funktionalisierungen innerhalb bestimmter Kontexte der Jubiläumsfeiern erfährt oder auch durch die Brille der Gegenwart betrachtet wird.

Gleich zu Beginn führt Varda mit einem Off-Kommentar, unterstrichen durch Fotografien mit historischen Stadtansichten, in ihr zentrales Sujet ein: die Erinnerung der Bürger an die Dreharbeiten zu *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*, die bei entsprechenden Fragen von Touristen nach der »Place Demoiselles« – die zu einem der Hauptdrehorte umgewandelte Place Colbert im Zentrum der Stadt – oft genug einfach nur mit der Melodie des berühmten Titelsongs heraufbeschworen werde (Abbildung 5). An dieser Stelle setzt Varda den bekannten Refrain von Legrands »Chanson des jumelles« (»Nous sommes deux sœurs jumelles, / Nées sous le signe des gémeaux, / Mi fa sol la mi ré, ré mi fa sol sol sol ré do, / Toutes deux demoi-

---

<sup>20</sup> Eine knappe Einführung in verschiedenen Aspekte von *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT* findet sich bei Waldron 2010, 61–72.

selles, / Ayant eu des amants très tôt, / Mi fa sol la mi ré, ré mi fa sol sol sol ré do«<sup>21</sup>) als Klangsignatur anstelle von wörtlicher Rede ein und unterlegt ihr wechselnde, während der Dreharbeiten entstandene Schwarzweiß-Fotografien der beiden Protagonistinnen Catherine Deneuve (als Delphine Garnier) und Françoise Dorléac (als Solange Garnier). Mit dem Ende des Refrains erreicht die Bilderstrecke das Rochefort der Gegenwart, wo Demys Film – angezeigt durch ein farbiges Kinoplatat am Rand einer Fußgängerpassage – inzwischen längst Teil von kollektivem Gedächtnis und kultureller Identität geworden ist. Da die eingefügten Standbilder während der Dreharbeiten an der zugehörigen Filmszene entstanden und auch das Kinoplatat auf diese Sequenz verweist, bleibt die Verbindung zwischen Musik und szenischer Repräsentation gewahrt, obgleich sie nicht mehr in Gestalt eines eingefügten Filmzitats erscheint.



**Abbildung 5: Übergang von erinnerter Vergangenheit zur Gegenwart in Vardas LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS.**

Was Varda in diesem ersten Beispiel in aller Prägnanz thematisiert, den Umgang mit dem Prozess des Erinnerns in seinen unterschiedlichen Formen, entpuppt sich in der Folge als eigentlicher Gegenstand von LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT: Fast immer geht es darum, unter Rückgriff auf unterschiedlichste Materialien erinnerte Konstellationen zu erfassen und sie in ein Verhältnis zu dem Film selbst und dessen Wahrnehmung zu setzen. Dies

<sup>21</sup> »Wir sind Zwillingsschwestern, / Geboren im Zeichen der Zwillinge, / Mi fa sol la mi re, re mi fa sol re do, / Beide Demoiselles, / Haben schon sehr früh Liebhaber gehabt, / Mi fa sol la mi re, re mi fa sol re do« (Übersetzung S. D.).

geschieht etwa unter Einbeziehung aktueller Interviews, in denen an den Dreharbeiten beteiligte Personen über die weit zurückliegenden Ereignisse nachdenken. Ein Beispiel beleuchtet die Tanzszene von Gene Kelly zum Vortrag des Songs »Andy amoureux«, die durch einen kurzen Filmausschnitt eingeführt wird. Diesem Zitat folgt ein Interviewausschnitt, in dem drei 1966 als Statisten für die Schulkinder beteiligte Männer ihre Erinnerungen an die Dreharbeiten rekapitulieren und in gegenseitiger bestätigender Wechselrede Einzelheiten zur Entstehung der Sequenz beisteuern – Details, deren Wahrheitsgehalt an Schlüsselstellen immer wieder durch entsprechende Fragmente aus dem Film beglaubigt wird. Varda führt also die Konstruktion und Gültigkeit gemeinsam erlebter Erinnerungen vor, indem sie das medial fixierte Objekt – die auf Film festgehaltene Verbindung von Musik, Gesang und Tanz – mit dem von ihr gefilmten Interview kombiniert und dabei die Bestandteile von Filmzitat und dokumentarischem Gespräch zu einer übergreifenden Montage formt.

Wie Varda anhand solcher Montagen nicht nur die Entstehung von Tanzszenen, sondern auch auf den Charakter einzelner Filmfiguren beleuchtet, wird beim Blick auf eine andere Passage deutlich: Anknüpfend an ein mit kurzen Einblendungen aus der Entstehungszeit des Films durchzogenes Interview mit dem Schauspieler Jacques Perrin, der im Film den jungen Maxence verkörpert und sich 1992 die Frage stellt, warum ausgerechnet er von Demy für diese Rolle ausgewählt wurde, montiert Varda historisches Dokumentarmaterial, das Legrand im Beisein von Demy am Klavier beim Vortrag der Musik zum melancholischen »Chanson de Maxence« zeigt. Damit stellt sie zunächst zwei Aspekte der Maxence-Figur – nämlich ihre Funktion als »idéal masculin« (Perrin) und ihren durch die Musik evozierten nachdenklichen Charakterzug bei der Beschreibung seiner Suche nach der großen Liebe – unkommentiert nebeneinander und akzentuiert die besondere Rolle von Le-

grands Partitur bei der Modellierung dieses Bildes. Dass die heterogen erscheinenden Informationen nicht voneinander isoliert bleiben, wird durch das nachfolgende Filmzitat mit dem »Chanson de Delphine« gewährleistet, das – als musikalisches Gegenstück zum »Chanson de Maxence« unter Verwendung desselben melodischen und harmonischen Gerüsts konzipiert – den Charakter von Maxence aus weiblicher Perspektive, nämlich als Beschreibung des idealen Mannes, beleuchtet. In einem hieran anschließenden Interviewausschnitt äußert Catherine Deneuve ihrer Sichtweise zur Bedeutung der entsprechenden Musik, bevor Varda erneut einen Ausschnitt aus dem historischen Dokument mit Demy und Legrand bringt, in dem Demy nun seinerseits den Musikgebrauch als ein dem romantischen Charakterzug von Maxences Persönlichkeit adäquates Ausdrucksmittel entschlüsselt. Varda beendet die gesamte Sequenz mit einem Filmzitat aus dem »Chanson de Maxence«, in dessen Musik sie allerdings – gleichsam als Coda zum gerade umrissenen Kontext – gezielt eingreift: Den an dieser Stelle vom Chor der Barbesucher aufgenommenen Gesang »Il pourrait nous parler de ses yeux, de ses mains. / Il pourrait nous parler d'elle jusqu'à demain. / Son amour, c'est sa vie mais à quoi bon rêver?«<sup>22</sup>) ergänzt sie durch kommentierenden Einsatz ihrer eigenen Stimme und trägt dabei – den im Film erklingenden Text überlagernd – Worte vor, die sich an ihren verstorbenen Ehemann Jacques Demy richten und ihn als unheilbaren Romantiker würdigen, da er an dieser Stelle Maxences Worte auf die Anwesenden abfärben lasse: »Cher Jacques, ton romantisme est vraiment contagieux: Tous les piliers de bar ont fait le même vœu de trouver l'amour fou ...«<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> »Er könnte uns von ihren Augen erzählen, von ihren Händen. / Er könnte uns bis morgen von ihr erzählen. / Seine Liebe ist sein Leben, aber was bringt es, zu träumen?« (Übersetzung S. D.).

<sup>23</sup> »Lieber Jacques, deine Romantik ist wirklich ansteckend: Alle Barbesucher haben denselben Wunsch, die wahre Liebe zu finden ...« (Übersetzung S. D.).

Während in solchen Sequenzen die Erinnerung an die Dreharbeiten den Hintergrund bilden und sie mit der Gegenwart vermitteln, widmen sich andere Passagen dem Nachleben und der Rezeption von *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*, indem sie den Film und seine Musik in alternativen medialen Kontexten aufgreifen. Beispielsweise zeigt Varda im Gegensatz zu Aufnahmen von der Straße, wie Kinder in einem Ballettstudio als Vorbereitung zu den Jubiläumsfeierlichkeiten zum »Chanson de jumelles« und zum »Chanson d'un jour d'été« tanzen, wobei die Originalmusik auf einem Kassettenrekorder abgespielt wird. Während hier die Anwendung von Legrands Musik in neuen performativen Zusammenhängen thematisiert wird, gibt die Regisseurin an einer anderen Stelle anhand einiger kurzer Fragmente Einblicke in die verregnete Open-Air-Filmvorführung von *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*. Mit der Rezeptionssituation im Blick, werden die mit der dokumentierenden Kamera eingefangenen Filmausschnitte damit zur Quelle von Musik, der sich wiederum ein Off-Kommentar der Regisseurin hinzugesellt. Ähnliches passiert auch in einer Sequenz, die sich, unterbrochen von Ausschnitten aus einem Interview mit der Statistin France Paverne, der englischen Synchronversion von Demys Film widmet: Ein Filmzitat mit Ausschnitten aus dem Duett »La femme coupée en morceaux« von Solange und Maxence wird hier auf einem TV-Bildschirm gezeigt und von Varda aus dem Off mit humoristischem Blick auf die Tücken der Übersetzung kommentiert, verleiht diese doch dem schwer übersetzbaren Wortspiel »Il va en perm' à Nantes!« (»Er ist auf Urlaub in Nantes!« bzw. »Es wird dauerhaft sein« als Übersetzung des klanglich identischen Satzes »Il va en permanente«) mit die Formulierung »a born loser in Toulouse« einen völlig anderen Sinn.

Noch stärker im Sinne von gestaltbarem Material benutzt Varda Legrands Musik in den letzten Minuten vor dem Abspann von *LES DEMOISELLES ONT*

EU 25 ANS, indem sie sich ausführlich der Tanzszene von Solange und Delphine zum »Chanson d'un jour d'été« widmet. Ein Filmzitat spart sie diesmal allerdings aus und zeigt stattdessen – unterbrochen von aktuellen Interviewpassagen, in denen Deneuve sich an die Strapazen erinnert – dokumentarische Aufnahmen vom mehrmaligen Misslingen während der aufreibenden Dreharbeiten auf der Place Colbert. Da Varda für ihre Montage fast ausschließlich Ausschnitte wählt, die den Neubeginn der am Set eingespielten Musik rekapitulieren, wird das Duett auf unterschiedlich lange Fragmente der ersten Strophe reduziert. Die Filmszene wird dadurch nicht nur aus Perspektive ihrer mühevollen Entstehung beleuchtet, sondern auch in Bezug auf den im Text thematisierten Abschied vom Sommer zugespitzt.<sup>24</sup> Die durch fünf Wiederholungen entstehende Schleife unterbricht Varda am Ende durch Gegenschnitte ohne Musik, zu denen sie aus dem Off bemerkt, die Wiederholung der Textzeile »Quand l'été a disparu« führe vielleicht dazu, dass der Sommer nicht ganz verschwinde, doch bedürfe es letzten Endes des gesamten Films, um den Sommer von 1966 wiederfinden zu können.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> »Quand l'été a disparu / Quand le temps s'en est allé / Du côté des saisons, ma saison / On ne peut que soupirer / Regretter l'été / Mais pour revivre un jour d'été / Lorsque l'hiver s'est installé / Et que votre coeur s'est glacé / Il faut aimer.« (»Wenn der Sommer vergangen ist, wenn die Zeit verstreicht, kann man nur seufzen und ihn bedauern. Um aber einen Sommertag wieder zu erleben, wenn der Winter begonnen hat und das Herz erstarrt ist, muss man lieben können« (freie Übersetzung von S. D.).

<sup>25</sup> »A force de répéter »Quand l'été a disparu« peut-être qu'il ne disparaît pas ... ou un peu moins. Et pour retrouver quelque chose d'été '66 il faut filmer.« Diesem Kommentar lässt Varda in den Dokumentaraufnahmen noch den Refrain des Chansons mit seiner lebensbejahenden Aufforderung an die allumfassende Liebe folgen (»Aimer la vie, aimer les fleurs / Aimer les rires et les pleurs / Aimer le jour, aimer la nuit / Aimer le soleil et la pluie / Aimer l'hiver, aimer le vent / Aimer les villes et les champs / Aimer la mer, aimer le feu / Aimer la terre pour être heureux«), in dessen letztes Wort sie die Musik des Abspanns einblendet.

## *Die Schlüsselstellung Johann Sebastian Bachs*

Dass Varda in *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* neben der auf vielfältige Weise eingebundenen Filmmusik aus Demys *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT* auch zwei Musikstücke von Johann Sebastian Bach – und zwar in Jazz-Arrangements des Jacques Loussier Trios (Jacques Loussier, Klavier; Christian Garros, Schlagzeug; Pierre Michelot, Bass) – verwendet, ist eine Besonderheit, deren Bedeutung sich erst über einen Umweg erschließt. Die Rolltitel im Vor- und Abspann ihrer Dokumentation unterlegt sie jeweils mit dem Präludium C-Dur BWV 846 aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers*<sup>26</sup>, wobei sie im Falle des Abspanns das Stück direkt in die gesungenen Schlussworte (»pour être heureux«) des Refrains aus dem »Chanson d'un jour d'été« überblendet und aus dem Off den Kommentar »Le souvenir du bonheur est peut-être encore du bonheur« (»Vielleicht ist die Erinnerung an das Glück immer noch das Glück«) dazu spricht.

In der Mitte des Films greift Varda hingegen an zwei Stellen auf das Choralpräludium *Jesu meine Freude*<sup>27</sup> zurück: Beim ersten Auftreten unterlegt sie damit eine Sequenz aus Dokumentaraufnahmen, die sie 1966 von Demy im Umfeld der Dreharbeiten gemacht hat. Vardas Off-Kommentar verweist darauf, dass es ihr darauf ankommt, in längeren Einstellungen der Persönlichkeit ihres verstorbenen Ehemannes, seiner ruhigen Ausstrahlung während der Arbeit (»son calme au milieu de l'équipe au travail«) und seinem verträumten Lächeln (»son sourire rêveur«) Raum zu geben. Diese dem intimen Blickwinkel der Ehefrau verpflichtete Verknüpfung von Bach und Demy wird auf ungewöhnliche Weise fortgesetzt: In dem Moment, wo Varda sich

<sup>26</sup> Als *Prélude N° 1 en ut majeur* auf der LP *Play Bach No. 1*, Disques Decca, 153.905 (1959).

<sup>27</sup> Als *Choral* auf der LP *Play Bach No. 2*, Disques Decca, 153.918 (1960), auf späteren Wiederveröffentlichungen dann als *Choral* »*Jésus que demeure ma joie*« bezeichnet (vgl. etwa *Play Bach No. 2*, LP Disques Festival FLD 730).

von den Bildern Demys löst und dazu übergeht, einige der Schauspieler in Nahaufnahmen zu präsentieren, wird auch der Bezug zum Choralvorspiel gelockert: Die Musik wird zwar vollständig ausgeblendet, aber stattdessen nahtlos durch Vardas solistischen Gesang aus dem Off ersetzt, der den Klavierpart des Titels korrekt zu Ende führt.

Auch das zweite – zweigeteilte – Auftreten desselben Musikstücks markiert eine persönliche, auf Demy bezogene Reflexion innerhalb des Filmganzen, diesmal gestaltet als Bilderstrecke mit Fotografien von den Dreharbeiten. Dass hier auch die Schauspielerin Françoise Dorléac zu sehen ist, zielt auf einen Verweiszusammenhang, der sich erst im weiteren Verlauf erschließt: Mit der Integration eines kurzen Filmzitats von der Überquerung der Charente mit der Schwebefähre (Pont à transbordeur de Martrou) leitet Varda zu Dokumentaraufnahmen aus der Gegenwart über. Gezeigt werden zunächst Ausschnitte aus den Feierlichkeiten zur Taufe der zur Brücke hinführenden Straße auf den Namen »Avenue Jacques Demy«, deren Ende mit einer erneuten Einblendung des Choralpräludiums korrespondiert. Es schließt sich eine kurze Interviewsequenz an, in der Legrand über seine enge Beziehung zu Demy spricht, gefolgt von seinem Vortrag eines der charakteristischen Themen aus *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT* am Klavier. Der Schnitt zu einer weiteren Straßentaufe scheint zunächst nur durch die Person Legrands motiviert, der sich unter den Anwesenden befindet. Erst dann deckt Varda auf, dass hier die Schauspielerin Françoise Dorléac geehrt wird, die früh verstorbene Schwester Catherine Deneuve. An dieser Stelle blendet Varda nun zu den Dokumentaraufnahmen die Original-Filmmusik ein, und konsequenterweise folgt dem Soundtrack schließlich noch das entsprechende Filmzitat, das jene Szene im Musikgeschäft von Monsieur Dame zeigt, in der Solange das zuvor von Legrand angestimmte Musikstück unter Begleitung eines imaginären Orchesters am Klavier spielt.



Auf diese Weise führt die Regisseurin unterschiedliche Aspekte von Vergangenheit und Gegenwart durch verbale Kommentare und assoziative Verknüpfungen zusammen und gestaltet unter Verwendung spezifischer, allerdings aus wechselnden Perspektiven präsentierter Musik einen größeren dramaturgischen Bogen, der sich dem Andenken der beiden Verstorbenen Demy und Dorléac widmet. Während Letzterer die Filmmusik Legrands zugewiesen wird, hebt Varda das Andenken an ihren Ehemann hervor, indem sie seine Person mit der intimeren Musik des Bach'schen Choralpräludiums verbindet. Welche Bedeutung dieses Musikstück für Varda tatsächlich hat, enthüllt die Regisseurin im dritten Teil ihrer 2011 entstandenen Essayfilmreihe *AGNÈS DE CI DE LÀ VARDA*: Sie spricht dort über die Skulptur *Alice Listening to Her Poetry and Music* (1970) von George Segal und kontrapunktiert sie mit einem Filmausschnitt<sup>28</sup>, in dem sie sich analog dazu als trauernde Witwe – weiß gekleidet an einem Tisch vor einem Kassettenrekorder sitzend – inszeniert und jener Musik lauscht, die das Ehepaar so geliebt hat («j'ai écouté la musique que nous aimions»): dem Bach'schen Choralpräludium, das hier in einer reinen Klavierversion erklingt.<sup>29</sup>

Das erwähnte Stück fungiert demnach als Klangsignatur, mit der Varda einerseits die Erinnerung an die intime Nähe zu Demy würdigt, andererseits aber auch ihrer Trauer um den Verlust Ausdruck verleiht. In *JACQUOT DE NANTES* nutzt sie, noch ganz unter dem Eindruck von Demys Tod stehend, diesen Zusammenhang zum ersten Mal: So unterlegt sie eine Montagesequenz, die mit der Frontalansicht Jacquots beim Blick aus dem Fenster in

---

<sup>28</sup> Das unkommentierte Original dieses Filmausschnitts stammt aus *LES PLAGES D'AGNÈS*.

<sup>29</sup> Im Abspann ist die Pianistin Paule Cornet als Interpretin genannt. Da Varda nur in *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* das Stück in Form einer Jazz-Transkription benutzt, legt die Vermutung nahe, dass die Wahl des Jacques Loussier Trios vor allem der stilistischen Nähe zu der von Jazz- und Swingelementen durchzogenen Musik Legrands geschuldet ist.

das Schneetreiben über eine im Gegenschuss bei Schneefall gezeigte Mauer mit diversen Altersspuren zum Close-up von Demys Auge führt, mit demselben Titel und verknüpft damit ihr imaginiertes Bild des Knaben mit einer Allegorie von Alter und Sterben sowie einem intimen körperlichen Detail des Todkranken selbst (Abbildung 6).



**Abbildung 6: Montage mit imaginiertem Jugendporträt, allegorischer Darstellung von Alter und Sterben und Detailansicht von Demys Auge zur Musik Johann Sebastian Bachs in Vardas JACQUOT DE NANTES.**

Wenn dann am Ende des Films mit einer Wiederkehr der dokumentarischen Aufnahmen vom Beginn der Rahmen um die biografische Erzählung gelegt wird und nach einem von Varda aus dem Off gesungenen Gedicht Jacques Prévert<sup>30</sup> in die Schlusseinstellung mit den Meereswellen hinein *Jesu, mei-*

<sup>30</sup> Varda singt das Gedicht *Sables mouvants* aus Préverts Gedichtsammlung *Paroles* (1945) in jener melodischen Gestalt, die auch zu Beginn von Marcel Carnés Film *LES VISITEURS DU SOIR* (F 1942) erklingt: »Démons et merveilles / Vents et marées / Au loin déjà la mer s'est retirée / Et toi / Comme une algue doucement caressée par le vent / Dans les sables du lit tu remues en rêvant / Démons et merveilles / Vents et marées / Au loin déjà la mer s'est retirée / Mais dans tes yeux entrouverts / Deux petites vagues sont restées / Démons et merveilles / Vents et marées / Deux petites vagues pour me noyer.« Den letzten Vers verändert sie allerdings, indem sie den Wellen noch Tränen beigibt und dadurch den Aspekt der Trauer betont: »Deux petites larmes, deux petites vagues pour me noyer« (»Zwei kleine Tränen, zwei kleine Wellen, um mich zu ertränken«). Auf Bild und Ton dieser Passage aus JACQUOT DE NANTES bezieht sich die Regisseurin auch in ihrer Videoinstallation *LES VEUVES DU NOIRMOUTIERS* (2005), wo sie sich in einer kurzen Filmsequenz als eine von 14 Witwen der Insel inszeniert. Im Gegensatz zu den übrigen Frauen spricht sie jedoch nicht über ihre Erfahrungen, sondern sitzt lediglich auf einem Stuhl am Strand, rechts neben sich einen zweiten, leeren Stuhl, bevor die Bilder von Demy zu sehen sind und die von ihr gesungenen Gedichtszeilen erklingen. (Vgl. die genaue Beschreibung der Installation bei Varda 2022). Diese kurze Sequenz hat Varda noch einmal am Ende des Dokumentarfilms *QUELQUES VEUVES DE NOIRMOUTIER* (F 2006) verwendet. – Als weiteres Beispiel für das von Varda etablierte Netz aus Querbezügen mag schließlich der Umstand dienen, dass Carnés *LES VISITEURS DU SOIR* auch innerhalb der Narration von JACQUOT DE NANTES eine Rolle spielt: *LES*

*ne Freude* erklingt, entwirft die Regisseurin ein einprägsames, von Privatheit durchdrungenes Erinnerungszeichen, das sie in nachfolgenden Arbeiten immer wieder anklingen lässt.

### *Ausblick*

Auch wenn Vardas Filme generell ein stark ausgeprägtes Interesse an den Möglichkeiten durchdachten Musikeinsatzes erkennen lassen, heben sich die drei in gleichem Maße als »celebrations of Demy's life and work, and acts of mourning« (Danks 2010, 161) verstehbaren Filme JACQUOT DE NANTES, LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS und L'UNIVERS DE JACQUES DEMY von anderen Arbeiten ab: Stärker als in ihren früheren Filmen wird in ihnen die Musik als form- und gestaltbares Material reflektiert, wobei sich die ganze Palette von der Verwendung als dokumentarische, originär den Filmen Demy's zugehörige Ebene über die funktionale Loslösung vom Filmbild bis hin zum bewussten Eingreifen in Musik und Text beobachten lässt. Der Umgang mit der Musik unterliegt denselben Vorgaben wie die Benutzung der von Varda ausgewählten filmischen und fotografischen Materialien: Ihr Einsatz steht nicht nur im Dienst der narrativen oder dokumentarischen Darstellung einer Biografie, sondern lässt immer auch etwas von der Beschaffenheit der Erinnerungsarbeit selbst und ihrer Sprunghaftigkeit aufscheinen.

Das im Zuge dieser drei Filme entwickelte und vor allem in LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS bis an die Grenzen ausgelotete Repertoire an Zugriffswesen lässt sich zudem, wie Betrachtungen zum Einsatz von Musik

---

VISITEURS DU SOIR gehört zu den Filmen, die sich Jacquot während der Okkupation Frankreichs anschaut, was – gestützt durch die Einblendung von Kinoplakat und Filmstills – als quasi-patriotischer Entschluss und bewusste Entscheidung gegen einen wesentlich moderner anmutenden deutschen Film, nämlich Josef von Bákys in Farbe gedrehten MÜNCHHAUSEN (D 1943), dargestellt wird.

im weitaus jüngeren Film *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* nahelegen (vgl. Vesey 2014), als Voraussetzung für gestalterische Möglichkeiten begreifen, die der Musik einen erhöhten Stellenwert innerhalb des Spektrums verwendeter dokumentarischer Verfahren zuweisen.<sup>31</sup> Insofern dürfte den drei Filmen in Bezug auf die Entwicklung und Differenzierung von Vardas Gestaltungsmitteln eine nicht zu unterschätzende Bedeutung, wenn nicht gar eine Schlüsselstellung zukommen. Dass die besagten Filme als »acts of mourning« auch ganz im Zeichen der privaten Trauer stehen, wird dort deutlich, wo Varda durch den Einsatz von Bachs Musik den persönlichen Aspekt und die Intimität ihrer Beziehung zu Demy hervorkehrt, was gleichfalls auf jüngere Arbeiten verweist, in denen sie – wie in *LES PLAGES D’AGNÈS* – noch einmal aus größerer zeitlicher Distanz auf das Verhältnis zu ihrem Ehemann zu sprechen kommt.

### Literaturverzeichnis

- Baudelaire, Charles (1986): *Les Fleurs du mal / Die Blumen des Bösen*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp. München: dtv 1986.
- Bénézet, Delphine (2014): *The cinema of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism*. London/New York: Wallflower Press (= Directors’ Cuts).
- Berthomé, Jean-Pierre (2014): *Jacques Demy et les racines du rêve*. Nouvelle édition augmentée, Nantes: L’Atalante.
- Conway, Kelley (2015): *Agnès Varda*. Urbana – Chicago – Springfield: University of Illinois Press (= Contemporary Film Directors).
- Danks, Adrian (2010): Living cinema: The »Demy Films« of Agnès Varda. In: *Studies in Documentary Film* 4/2, S. 159–172.
- Decock, Jean (1993): Entretien avec Agnès Varda sur JACQUOT DE NANTES. In: *The French Review* 66/6, S. 947–958.

---

<sup>31</sup> Zu einer kurzen Betrachtung von Varda als »auteur director« mit besonderem Blick für den Einsatz und die Wirkungsweise von Musik vgl. Gorbman 2007, 149–150.

- DeRoo, Rebecca J. (2018): *Agnès Varda between film, photography, and art*. Oakland (CA): University of California Press.
- Gorbman, Claudia (2007): Auteur Music. In: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, hrsg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert, Oakland: University of California Press, S. 149–162.
- Gorbman, Claudia (2008): Varda's Music. In: *Music and the Moving Image 1/3*, S. 27–34.
- Köhler, Kristina (2020): *Jacques Demy*, hrsg. von Kristina Köhler, München: edition text + kritik 2020 (= Film-Konzepte 56).
- McKean Taylor, Henry (2002): *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg: Schüren.
- McKim, Kristi (2008): Time, scale and cinephilia in the cinematic elegy: Agnès Varda's JACQUOT DE NANTES. In: *Studies in French Cinema 8/3*, S. 211–227.
- Mowat, Hanna (2016): »Lara Croft dans un champ de patates«: A Ludomusicological Approach to Agnès Varda, in: *Agnès Varda Unlimited. Image, Musik, Media*, hrsg. von Marie-Claire Barnet, Oxford: Legenda (= Moving Image 6), S. 65–86.
- Pauleit Winfried (2018): Sonic Icons. Hervortretende Momente der filmischen Selbstreflexion. In: Winfried Pauleit / Rasmus Greiner / Matthias Frey: *Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl*, Berlin: Bertz + Fischer (= Film und Geschichte 1), S. 20–85.
- Powrie, Phil (2016): »L'une chante, l'autre pas«: Music, Movement and the Utopian Community. In: *Agnès Varda Unlimited. Image, Musik, Media*, hrsg. von Marie-Claire Barnet, Oxford: Legenda (= Moving Image 6), S. 45–64.
- Rudolph, Sophie (2020): Demy par Varda. Über das persönliche und filmische Erinnern. In: *Jacques Demy*, hrsg. von Kristina Köhler, München: edition text + kritik (= Film-Konzepte 56), S. 94–107.
- Taboulay, Camille (1996): *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Varda, Agnès (2006): Auf Jacques' Gesicht zu. In: *Jacques Demy/Agnès Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums*, hrsg. von Astrid Ofner, Wien: Schüren, S. 102–103.
- Varda, Agnès (2009): Kino ist niemals Wahrheit [Interview mit Ralf Krämer]. In: *Planet Interview*, 16. September 2009, [www.planet-interview.de/interviews/agnes-varda/35020/](http://www.planet-interview.de/interviews/agnes-varda/35020/) (Stand: 05.03.2022).

Varda, Agnès (2022): DIE WITWEN VON NOIRMOUTIER. In: *Das dritte Leben der Agnès Varda* [Ausstellungskatalog], hrsg. von Dominique Bluher und Julia Fabry, Leipzig: Spector Books, S. 52–53.

Vesey, Alyxandra (2014): Waste not: LES GLANEURS ET LA GLANEUSE and the heterogeneous documentary film score. In: *Studies in French Cinema* 17/1, S. 44–59.

Waldron, Darren (2014): *Jacques Demy*. Manchester: Manchester University Press (= French Film Directors).

## Filmographie

Marcel Carné: LES VISITEURS DU SOIR (F 1942), DVD Les Classiques Français SNC, 2014.

Jacques Demy: *The Essential Jacques Demy*. Blu-Ray, Criterion Collection, 2020; online zugänglich über den Criterion Channel ([www.criterionchannel.com/the-essential-jacques-demy](http://www.criterionchannel.com/the-essential-jacques-demy)).

Varda, Agnès: *The Complete Films of Agnès Varda*. Blu-Ray, Criterion Collection, 2020; online zugänglich über den Criterion Channel ([www.criterionchannel.com/directed-by-agnes-var-da](http://www.criterionchannel.com/directed-by-agnes-var-da)).

## Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Zusammenstellung der Kinoplakate nach [www.cinemamontreal.com](http://www.cinemamontreal.com), [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com) und [www.filmstv.it](http://www.filmstv.it).

Abbildung 2: Montage von Filmstills aus JACQUOT DE NANTES, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

Abbildung 3: Montage von Filmstills aus JACQUOT DE NANTES, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

Abbildung 4: Montage von Filmstills aus L'UNIVERS DE JACQUES DEMY, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

Abbildung 5: Montage von Filmstills aus LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

Abbildung 6: Montage von Filmstills aus JACQUOT DE NANTES, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

### Empfohlene Zitierweise

Drees, Stefan: Zur Verwendung von Musik in Agnès Vardas Filmen über Jacques Demy. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 61–92, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p61-92.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

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





## »The perfect film for posers.« Ästhetik und Rezeption eines Black Metal-Biopics

Martha-Lotta Körber

Obwohl sich ›die Metalszene‹ einer deutschen Öffentlichkeit in den jährlichen Wacken-Berichterstattungen als nur vermeintlich bedrohlich, eigentlich harmloser Haufen bierseeliger Kumpels präsentiert, besteht sie aus einem breiten Spektrum unterschiedlichster Ästhetiken und symbolischer Bezugskontexte sowie Subszene, die sich intern mit Vorliebe gegeneinander abgrenzen. Vielerlei Strömungen eint, dass sich dabei auf gewisse Authentizitätsideale (›Trueness‹) sowie Kontinuitätsvorstellungen bezogen wird und – unter Rückgriff auf Gründerväter des jeweiligen Subgenres – als ›untrue‹ oder ›Posing‹ gelabelte Phänomene exkludierend als ›Mainstream‹ diskreditiert werden. Mit Hartmut Rosa ließe sich daraus schließen, dass Heavy Metal-Kulturen oft eine im Kern romantische Künstlervorstellung pflegen, die sich (symbolisch) gegen ›den Kommerz‹ platzieren: »Was Metal [...] niemals sein will, ist Entertainment.« (Rosa 2020)<sup>1</sup>

Die Black Metal-Szene ist als Subgenre des Heavy Metal in Teilen ein extremes Beispiel dafür und beruft sich mitunter auf ihre skandalumwobene stilbildende Phase in den frühen 1990er Jahren – den ›True Norwegian Black Metal‹ oder auch ›Northern Darkness‹, die mit brennenden Holzkir-

<sup>1</sup> Freilich ist dies ein von der real existierenden Musik- und Unterhaltungsindustrie konterkariertes Selbstbild, das kontinuierlich diskursive Reibungsfläche erzeugt. Ein jüngeres Beispiel eben dafür ist die zum TikTok-Trend avancierte Figur des Metalers Eddie »The Freak« Munson aus der enorm erfolgreichen vierten Staffel der 1980er-Nostalgie-Serie STRANGER THINGS (Matt Duffer / Ross Duffer, USA 2016–). Der Trend produzierte gleichsam affirmative TikToks von Fans der Serie, wie auch solche von (vorgeblich) langjährigen ›echten‹ Metalern, die humoristisch-distanzierend bis verärgert auf ihn reagierten (vgl. exemplarisch »iS tHaT eDdIe mUnSoN« / »Stranger things Fans when they see a metalhead«, Kanal: morb1d\_t4les, online: [www.tiktok.com/@morb1d\\_t4les/video/7104880605829188910is\\_from\\_webapp=v1&item\\_id=7104880605829188910](https://www.tiktok.com/@morb1d_t4les/video/7104880605829188910is_from_webapp=v1&item_id=7104880605829188910), Zugriff: 12.11.2022).

chen und sich auf der Bühne die Pulsadern aufschneidenden Musikern konnotiert ist.

Es kann somit kaum verwundern, dass Regisseur Jonas Åkerlund (vormals selbst Schlagzeuger bei Bathory) in ein Wespennest gestochen hat, als 2018 seine Coming-Of-Age-beeinflusste Version eines Biopics im Kontext der beiden meist mystifizierten Bands eben jener Szene, Mayhem und Burzum, anließ. Die Akteure<sup>2</sup> in und um die beiden Bands dieser zweiten Welle des Black Metal übersetzten die »Gewalt- und Machtphantasien sowie die [...] Ablehnung des Christentums«, die bei Venom, Bathory oder Celtic Frost zuvor noch symbolisch-codierte Staffage gewesen seien, in die Realität (Wagenknecht 2012, 154).

Titel und Thema des Films LORDS OF CHAOS (GB/SE 2018, Jonas Åkerlund) entlehnen sich explizit dem gleichnamigen Sachbuch von Michael Moynihan und Didrik Söderlind (1998), das mittels Recherchen und Interviews den »Kampf gegen das Christentum« rekonstruiert, der im Norwegen der 1990er Jahre durch heute prominente Beteiligte der Osloer Black Metal-Szene geführt bzw. medial als solcher konstelliert und vermarktet wurde. Im Zentrum des Films steht – anders als im Buch – eine einzelne Hauptfigur: Øystein »Euronymous« Aarseth (Rory Culkin), der in einem erzählten Zeitausschnitt von wenigen Jahren vor seinem frühen Tod als Gitarrist von Mayhem, Gründer des Labels »Deathlike Silence Productions« und Inhaber des Plattenladens »Helvete«, gezeigt wird. 1993 wurde er (faktisch und äußerst explizit dargestellt im Film) vom Mayhem-Bassisten Kristian »Varg« Vikernes (Emory Cohen), seines Zeichens zudem alleiniges Mitglied von Burzum, mit Messerstichen in Kopf, Hals und Rücken ermordet. Die Vorgeschichte und Motivlage wurde nie letztgültig geklärt, auch da der neopaga-

---

<sup>2</sup> Die männlich dominierte Szene lässt es mir hier und an anderer Stelle irreführend erscheinen, eine gegenderte Schreibweise zu verwenden.

nistische Faschist und rechte Kulturkämpfer Vikernes sich als nicht vertrauenswürdig entlarvte, indem er über die Jahre hinweg verschiedene Versionen der Ereignisse präsentierte. Nebenfiguren des Films sind u. a. Per Yngve Ohlin, alias »Dead« (Jack Kilmer), ein früher Sänger von Mayhem, der sich mit einer Schrotflinte suizidieren wird, Bård Guldvik Eithun, alias »Faust« (Valter Skargård), der einen homophob motivierten Mord begehen wird, außerdem Mayhem-Schlagzeuger Jan Axel »Hellhammer« Blomberg (Anthony De La Torre) sowie die nicht auf einer real existierenden Person beruhende Ann-Marit (Sky Ferreira), die die Partnerin Euronymous' werden wird.

Keine Interpretation der Ereignisse um den Mord an Euronymous setzte sich in ›der Metal-Szene‹ als dominante Erzählung durch, stattdessen bleibt dem Black Metal in seinem Zentrum bis heute eine politisch-weltanschauliche Spannung erhalten, insbesondere durch den Mythos, an dem namenhafte Musiker:innen und Fans der rechten Ausprägung des Black Metal bis heute stricken. Andere lehnen Vikernes und den wesentlich auf ihn Bezug nehmenden National Socialist Black Metal (NSBM) ab,<sup>3</sup> und versuchen demgegenüber eine ›linkere‹ Genreausprägung zu etablieren. Freilich werden diese Versuche einer linkspolitischen Besetzung innerhalb sich rechts oder gezielt unpolitisch positionierenden Teilen der Szene teilweise wiederum als ›Hipstertum‹ abqualifiziert.

---

<sup>3</sup> Vikernes verbindet von Beginn seines Schaffens an Versatzstücke der norrönen Mythologie mit Verweisen auf den deutschen Nationalsozialismus (vgl. Penke 2016, 83ff.), in Songtexten wie auch (nach seiner Haftentlassung) in von ihm veröffentlichter Lyrik, in Vlog und Blog-Beiträgen, etwa im Zuge seiner Videoproduktion auf dem später gesperrten YouTube-Kanal »ThuleanPerspective«.

### *(Intermediale) Authentifizierungsstrategien von LORDS OF CHAOS*

Typisch für ein Biopic beginnt LORDS OF CHAOS auditiv mit einem auto-homo-diegetischen Voiceover-Erzähler, dem Protagonisten Euronymous, der bereits wissen lässt: »It will end badly« (Anfang: 00:01:30).<sup>4</sup> So wird von Beginn an zum einen die potenziell subjektivierte als auch rückblickende Perspektive eines (toten) Erzählers Euronymous im Voiceover etabliert, der potentiell disparat zum erzählten Euronymous der diegetischen Handlung zu verstehen ist und manchmal entlarvend und mit einem Augenzwinkern auf den vermeintlich sehr ernsten Stoff blickt. Portraitiert wird dabei immerhin auch eine Musikszene, die sich mitunter so stark stilisiert, dass die Grenzen zwischen extremster Humorlosigkeit, Ironisierung und selbstreflexiver Parodie nicht immer erkennbar sind (ein prägnantes Beispiel liefert das Musikvideo zu *Call Of The Wintermoon* der Band Immortal<sup>5</sup>).

Vermarktet wurde LORDS OF CHAOS mit Rückgriff auf typisches Szene-Merchandise wie Longsleeves, die sich am Design von Black Metal und Death Metal-Bandshirts orientieren und den Filmtitel anstatt eines Bandnamens platzieren.<sup>6</sup> Auch einige Filmposter erinnern an Tourplakate und greifen das konstitutiv kontrastreiche Schwarz-Weiß des Black Metal auf sowie die üblicherweise schwer zu dechiffrierenden, hölzern-wuchernd stilisierten Schriftzüge.<sup>7</sup> Wie die musikalischen Merkmale der zweiten Welle des Black Metal, ist auch die dem Film vereinzelt als Vorbild dienende visuelle Ästhetik spezifisch und unverkenbar dem Coverartwork und anderweitigen Selbstinszenierungsstrategien des Genres zuzuweisen: Schwarze Bildgründe

---

<sup>4</sup> Gesichtet über Amazon Prime Video, Gesamtlänge 1:58:00.

<sup>5</sup> Vgl. [www.youtube.com/watch?v=-VBdAY8eA9w](https://www.youtube.com/watch?v=-VBdAY8eA9w) (Zugriff: 04.11.2022).

<sup>6</sup> Vgl. [www.facebook.com/LordsOfChaosMovie/photos/a.1975393669428004/2010542312579806/](https://www.facebook.com/LordsOfChaosMovie/photos/a.1975393669428004/2010542312579806/) (Zugriff: 10.11.2022).

<sup>7</sup> Vgl. [www.facebook.com/retromovieposters/posts/lords-of-chaos-2018/2909289069100402/](https://www.facebook.com/retromovieposters/posts/lords-of-chaos-2018/2909289069100402/) (Zugriff: 11.11.2022).

und dramatische weiße Akzente etwa durch Corpsepaint, Kerzen, Nieten oder Waffen; beschwörend und rituell wirkende Gesten sowie ein Auftreten, das »nicht nur die bürgerliche Identität zurückweist, sondern sogar das Mensch-Sein an sich« (Reiss 2016, 124). Auf der Ebene seiner formalen Gestaltung greift LORDS OF CHAOS – sogar vordergründiger als die Musik selbst<sup>8</sup> – diese visuelle Ästhetik der Osloer Szene um die Bands Mayhem, Burzum, Emperor, Darkthrone, Immortal und Co. auf, stellt dabei zahlreiche authentische Fotografien nach und sucht – im filmischen Text wie in Epitexten – den Vergleich zu den Originalaufnahmen.

Diese Referenzierung funktioniert als Authentifizierungsstrategie der filmischen Ereignisse vor dem Hintergrund eines Genres – des Biopics –, dessen Paradigma »für den Rezipienten einen irreduziblen Rest des Realen, Ursprünglichen und Wirklichen seines Gegenstandes« impliziert (Werner 2012, 265). Auf der Ebene der Rezeption signalisiert eine die Fotos (einschließlich des Bandshirts) nachstellende Mise en scène vermeintlich insbesondere jenen Kenner:innen Faktizität, die mit den Fotografien und den wenigen Videoaufnahmen des selbsternannten ›dark circles‹ um Mayhem vertraut sind.<sup>9</sup> Dabei konstruiert der Film durch die narrative Kontextualisierung – der Situation des Fotografierens, sich-fotografieren-Lassens und Fotos-Ansehens – Zusammenhang und Sinn, wo die Bilder vorher als Ikonen der Black Metal-Szene für sich standen. Er demonstriert deren Gemachtheit, die Selbstinszenierung der mitunter im charakteristischen Corpsepaint aufwendig geschminkten und Waffen tragenden Musiker vor der Kamera. Ins-

---

<sup>8</sup> Womöglich hat dies auch produktionstechnische Gründe, verweigerten zahlreiche Bands dem Film doch die Nutzungsrechte ihrer Musik, darunter Burzum und Darkthrone.

<sup>9</sup> In die Szene distribuiert werden die Fotografien auf Social Media-Kanälen mit teils unklarer Autorenschaft wie True Mayhem Archives (Facebook) oder mayhem\_archives (Instagram), online: [www.facebook.com/thetruemayhemarchives/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/thetruemayhemarchives/photos/?ref=page_internal) (Zugriff: 04.05.2020; nicht mehr verfügbar); [www.instagram.com/mayhem\\_archives/?hl=de](https://www.instagram.com/mayhem_archives/?hl=de) (Zugriff: 10.11.2022).

besondere die berühmten Posen von Vikernes für eine Ausgabe des *Kerrang Magazine* im September 1994<sup>10</sup> werden der Lächerlichkeit preisgegeben, im Film von dem Fotografen sowie Interviewer der Musikzeitschrift beim Verlassen von Vikernes' Wohnung mit »what an idiot!« goutiert (Anfang: 1:19:42).

Für eine ›Subkultur‹, die sich auch entwickelte, weil ihren Akteuren der Death Metal zu kommerziell geworden war und deren visuelle Codes als nur oberflächliche Vermarktung von Morbidität und infolgedessen als ›untrue‹ betrachtet wurden, ist dieses Ausstellen von Inszenierung und Performance (zumindest für Fundamentalisten) potenziell eine Provokation, ebenso, wie die emotionale Betroffenheit des Protagonisten Euronymous beim Betrachten alter Fotos.<sup>11</sup>

LORDS OF CHAOS bleibt dabei insgesamt vergleichsweise konventionell und nicht experimentell gestaltet, handelt es sich doch überwiegend um ein dem Realismus-Versprechen verpflichtetes Biopic, das nicht etwa in Schwarz-Weiß gefilmt oder angelehnt an Black Metal-Ästhetiken postproduziert wurde. Die Form ist insofern bei weitem nicht so radikal, wie sein Thema und die Bezugsgröße des norwegischen Black Metal nahelegen könnte. Der dem Film vorangestellten Texttafel folgend, kann dies zum Teil als (sich zudem

---

<sup>10</sup> Vgl. *Kerrang Magazine* [online]: Feature. Remembering when an unknown metal band sent Britain into a Satanic panic, online: [www.kerrang.com/satanic-terrorist-grips-britain](http://www.kerrang.com/satanic-terrorist-grips-britain) (Zugriff: 11.11.2022).

<sup>11</sup> Ein Paradoxon besteht darin, dass die produzierten Skandale der Gruppe auch Öffentlichkeit generierten und damit letztendlich als Werbung für die Bands funktionierten, über die international berichtet wurde. Ein drastisches Beispiel ist etwa der Selbstmord von Per Yngve Ohlin, alias »Dead« (im Film gespielt von Jack Kilmer), des ersten Sängers von Mayhem, der mit einer Schrotflinte Selbstmord beging, was durch Euronymous, der die Leiche fand, fotografisch festgehalten wurde und das folgende – indexierte – Albumcover der Band ›ziert‹. Auch die Umstände dieses Vorfalls sowie das nachgestellte Foto demonstriert der Film explizit, nicht zuletzt daher rührt wohl die – für ein Biopic vergleichsweise untypische – FSK ab 18 (in Deutschland).

selbstbeglaubigende) Strategie gewertet werden, um sich mit der Szene, ihren Überzeugungen bis hin zu Kapitalverbrechen nicht gemein zu machen:

Der folgende Film beruht auf wahren Ereignissen und will in keiner Weise die Handlungen oder Aussagen der porträtierten Personen gutheißen oder glorifizieren. Der Film versucht in seiner schonungslosen, provokant-realen Inszenierung vorrangig Zeitgeschehen zu porträtieren und dabei nachhaltig zu warnen (Anfang: 00:00:12).

Dabei ist LORDS OF CHAOS trotzdem um eine nongenerische Darstellung der Szene um Mayhem und Burzum bemüht, die Details des Kleidungsstils, Habitus und der Freizeitgestaltung beinhaltet, z. B. wenn Bård Guldvik Eithun alias »Faust« zum Aufwachen Peter Jacksons frühen Kult-Splatter-Movie BRAINDEAD (NZ 1992) sieht (Anfang: 00:36:08) oder sichtbar wird, dass Plattenladen-Inhaber Euronymous im Hinterzimmer Bilder von Erich Honecker und Joseph Stalin aufgehängt hat (Anfang: 01:21:42). Hier ist der Film differenzierter und umfassender in seiner Charakter- und Milieuzeichnung als es jene bekannte Figurentopologie des Metalers ist, wie sie seit den 1980er Jahren populärkulturell tradiert wurde: introvertierte Außenseiter, verwehrte Teenager oder tumbe Kumpeltypen.

### *Authentizitätsdiskurse in den Reaktionen von Black Metal-Fans*

Das Verhältnis von Authentizität, Faktizität und Fiktionalität im Film muss vor den zu unterscheidenden Ebenen der Produktion, des Films selbst sowie seiner Rezeption betrachtet werden und ist ein entsprechend komplexes Diskussionsfeld filmwissenschaftlicher Theoriebildung. Häufig geteilte Auffassungen lassen sich rückgreifend auf Judith Königer (2015, 11) in Kürze skizzieren: Ein Spielfilm ist als solcher nicht authentisch oder unauthentisch, vielmehr muss die Kategorie als relational begriffen werden. Das heißt, ein filmischer Text kann durch verschiedene formale Mittel Authenti-

zität *signalisieren* und rezeptionsseitig kann einem Film – als Effekt jener Mittel aber auch entgegen dieser – Authentizität *zugeschrieben* werden. Dass sie auch abgesprochen werden kann, zeigt das Beispiel LORDS OF CHAOS, dessen oben umrissene Authentifizierungsstrategien teils an seiner Zielgruppe – Black Metal-Fans – scheitern.

Der Heavy Metal »hat [...] eigene Marktmechanismen ausgebildet, von spezialisierten Plattenfirmen [...] und dazugehörenden Vertriebsstrukturen [...] über eigene Informationsportale [...] bis hin zu eigenen Versandhandelsinstanzen« (Heinisch 2012, 412). Entprechend ist er im Subgenre des Musikerbiopics vergleichsweise unterrepräsentiert, weil Musikerbiografien für eine Verfilmung insbesondere dann interessant sind, »wenn es sich dabei um besonders populäre Vertreter handelt, und zum anderen, wenn mit den Musikernamen ein hohes kulturelles Ansehen verbunden ist« (Tieber 2010, 185).<sup>12</sup> Dass es sich dabei nicht notwendigerweise gleich um so »breitenwirksame« Musiker<sup>13</sup> und Komponisten wie Johnny Cash<sup>14</sup> oder Wolfgang Amadeus Mozart<sup>15</sup> handeln muss, bewiesen bereits vergleichsweise spartigere Biopics wie GUNDERMANN (DE 2018, Andreas Dresen). Auch gibt es seit den 1960er Jahren – etwa in New Hollywood oder im Neuem Deutschen Film – eine gewisse Tradition des Außenseiter-Biopics, die erheblichen Einfluss auf das Subgenre des Musikerbiopics hatte (vgl. Mittermayer 2009, 474ff.). An LORDS OF CHAOS scheint jedoch auch in diesem Kontext eine Besonderheit innerhalb des populären Filmgenres Biopic zu sein, dass

---

<sup>12</sup> Zu ergänzen wäre, dass die Thematisierung in einem Biopic selbst zur Kanonisierung populärer Musiker beigetragen hat, ihre Popularität miterzeugt oder perpetuiert und nicht lediglich auf sie reagiert.

<sup>13</sup> An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die ungleiche Würdigung männlicher und weiblicher Künstler:innen im Falle des Musikerbiopics noch eklatanter ausfällt, weshalb ich hier und an anderer Stelle auf eine in irreführende Verwendung eines »Musiker:innen-Biopics« verzichte.

<sup>14</sup> In WALK THE LINE (USA/DE 2005, James Mangold).

<sup>15</sup> U. a. in AMADEUS (USA 1984, Miloš Forman).



eine Gründerfigur eines durchaus speziellen Metal-Subgenres in den Mittelpunkt gestellt und damit ein vergleichsweise enger Kreis an Fans und Szenekenner:innen adressiert wird, der sich durch eine Popkultur-Skepsis auszeichnet.

Dabei wäre es wohl verkürzt anzunehmen, dass der Stein des Anstoßes allein im Wunsch einer historisch verbürgteren, realitätsnäheren Erzählung bestünde. Womöglich ist ein Grund für die Anfeindung des Films vielmehr darin zu sehen, dass dieser den Gründungsmythos der Szene gepaart mit Modalitäten des Coming-Of-Age-Genres erzählt und die Ikonen Euronymous, Varg, Necrobutcher, Faust und Co. als Jugendliche zeigt, die in ihren Radikalitätsvorstellungen einer juvenilen Konkurrenzlogik unterliegen, sich gegenseitig anstacheln und damit eine Eskalationsspirale in Gang setzen, die im Rahmen der Handlungsstruktur des Films schlicht auch in spätpupertärem Imponiergehabe begründet scheint. Hier unterscheidet sich der Spielfilm merklich von einer Dokumentation, die in YouTube-Kommentarspalten unter den Trailern zum Film wiederholt als ›wahrheitsgetreuer‹ und ›authentischer‹ gegen LORDS OF CHAOS ins Feld geführt wird: UNTIL THE LIGHT TAKES US (USA 2008, Audrey Ewell / Aaron Aites):

So verdammt weit entfernt von der Realität, man sollte die Filmemacher verklagen ... Varg hatte niemals viele Frauen, Euronymous war schwul und hatte keine Freundin, Varg war bevor er ins Gefängnis kam kein Nazi und behauptete nie ein Satanist zu sein, er hasste lediglich die Christen weil diese die ursprüngliche Kultur Norwegens ausgerottet hatte[n]. Zudem war Varg nie ein Vegetarier, er ernährte sich sogar für eine Woche ausschliesslich von Fleisch, diese Diät setzte er jedoch ab, weil es ihm als Folge beschissen ging. Er war lediglich im Gefängnis »Vegetarier« weil dort das vegetarische Menü besser gewesen sein soll. Der Schauspieler der Varg spielt, spielt nicht Varg, wer die Dokumentation UNTIL THE LIGHT TAKES US oder andere Videos von ihm gesehen hat, sieht einen völlig anderen Menschen, charakterlich und äusserlich. Dieser Film zeigt in keinster Weise die Realität,

echt beschämend, das sowas unter »wahre Geschichte« vermarktet wird ...<sup>16</sup>

LORDS OF CHAOS kollidiert mit einem Szene-Wissen, wie im Kommentar deutlich wird, sodass der Film auf Basis des Arguments seiner vermeintlich mangelnden Faktizität negativ beurteilt und mitunter lautstark als Vorreiter eines kommerziell motivierten ›Sellouts‹ des Black Metal kritisiert wird. In den ablehnenden Kommentierungen unter dem offiziellen Trailer auf YouTube wird immer wieder auf eine oppositionell strukturierte Vorstellung eines hegemonialen Mainstreams und einer antihegemonialen Subkultur rekurriert. Wenngleich die Black Metal-Szene, trotz der Konnotation der Begrifflichkeiten »Subkultur« oder »Substream«, ausdrücklich nicht grundsätzlich als politisch links einzustufen ist, genausowenig wie Metalkultur als solche antikommerziell oder antihegemonial ist, was die Wirkmacht jener ideellen Zuschreibungen für die eigene ›subkulturelle‹ Identität aber nicht notwendigerweise schmälert. (Eher scheint das Gegenteil der Fall zu sein.) Hiervon zeugen Negativstatements zum Trailer von LORDS OF CHAOS wie: »It just looks all too American«, »The perfect film for posers«, »Based on truth and lies.« Mostly lies, lies from hollywood« und Verballhornungen wie »Lord\$ of chao\$« oder »Lords of Netflix«.<sup>17</sup> Obwohl der Film eine gemessen an Hollywood-Maßstäben mutmaßlich vergleichsweise günstige britisch-schwedische Koproduktion ist, manifestierten sich in diesen Kritiken die eingangs skizzierten ›Mainstream‹-kritischen Authentizitätsvorstellungen und die der Rhetorik der Szene eigenen »antimodernen Topoi« (Leichsenring 2011) so sehr, dass sich wiederum einige Metal-YouTuber:innen

---

<sup>16</sup> Pseudonymisierter Kommentar unterhalb des deutschen Trailers zu LORDS OF CHAOS bei YouTube, online: [www.youtube.com/watch?v=rpAbcDiMfMU&t](http://www.youtube.com/watch?v=rpAbcDiMfMU&t) (Zugriff: 03.11.2022).

<sup>17</sup> LORDS OF CHAOS – *Official Film Trailer (HD)*, online: [www.youtube.com/watch?v=M7zrHiqoJ6k](http://www.youtube.com/watch?v=M7zrHiqoJ6k) (Zugriff: 20.11.2022).

dazu genötigt sahen, den Film zu verteidigen, indem sie ihren Zuschauer:innen den grundsätzlich fiktionalisierenden Charakter von Biopics erklärten.<sup>18</sup>

Der von Kritiker:innen immer wieder als Positivbeispiel angeführte Dokumentarfilm UNTIL THE LIGHT TAKES US lässt sich dafür kritisieren, sich tendenziell mit den faschistoiden Aussagen des interviewten, in Haft sitzenden Varg Vikernes gemein zu machen, wenig Distanz zu wahren und seiner Glorifizierung Vorschub zu leisten. Ästhetisch lässt sich dies insbesondere daran festmachen, dass die Dokumentation einige seiner faschistischen Aussagen nicht nur unkommentiert lässt, sondern diese auch mit Filmmaterial visuell unterfüttert, das ihm zumindest in einigen Punkten recht zu geben scheint, etwa wenn Vikernes eine feindliche ›US-Amerikanisierung‹ norwegischer Kultur beklagt und diese durch die Montage mit Impressionen von McDonalds-Filialen untermauert wird.

### *Schluss*

Die im Metalfeld meist normativ aufgeladenen Vorstellungen und Rhetoriken von ›Authentizität‹ (z. B. als ›Trueness‹) werden im Kontext der Rezeption von LORDS OF CHAOS und dem begleitenden Marketing des Films diskursiv hervorgebracht, finden viel Verwendung und Anklang, auch weil sie Distinktionsgewinne versprechen, kollektivierend und identitätsstiftend in die Szene hineinwirken. Der Film und seine Wirkung zeigen hier, wie sehr es gilt, die soziale Dimension von Filmrezeption zu berücksichtigen. Black Metal Fans wie Musiker bezogen ihr soziales und kulturelles Kapital auch aus der Exklusivität eines weitgehend unpopulären, als extrem, morbide, sa-

---

<sup>18</sup> Vgl. u. a. LORDS OF CHAOS – Die finale Analyse von Krachmucker TV zum Mayhem-Film, online: [www.youtube.com/watch?v=ZFPW5riN5J8](http://www.youtube.com/watch?v=ZFPW5riN5J8); LORDS OF CHAOS vs The Metal Community, online: [www.youtube.com/watch?v=eVyKtvfCehg](http://www.youtube.com/watch?v=eVyKtvfCehg) (Zugriff jeweils 03.11.2022).

tanistisch und antimoralisch in Verruf geratenen Heavy Metal-Subgenres. Diese Exklusivität wird – mit Beginn der Kommerzialisierung des Genres ab den 2000er Jahren – von Teilen der Szene als zunehmend prekär empfunden (vgl. Ferrero 2016, 213). Die Authentizität als ein durch filmische Stilmittel erzeugter »Effekt einer Inszenierung« (Königer 2015, 11) scheitert folglich an einer Rezipientengruppe, die das Biopic unter einem Primat seiner kommerziellen Orientierung und entsprechend bedienten Genremechanismen für unglaublich und geradezu empörend hält.

### **Literaturverzeichnis**

Ferrero, Paola (2016): Hipster Black Metal? Deafheaven's Sunbather and the Evolution of an (Un)popular Genre. In: *Unpopular Culture*. Hrsg. von Martin Lüthe und Sascha Pöhlmann. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 207–228.

Heinisch, Christian (2012): Zwischen Kult und Kultur. Kontinuitätsbehauptungen im Heavy Metal. In: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Hrsg. von Rolf F. Nohr und Herbert Schwaab. Münster: LIT (= Medienwelten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur, Bd. 16), S. 411–429.

Königer, Judith (2015): *Authentizität in der Filmbiografie. Zur Entwicklung eines rezipientenorientierten Authentizitätsbegriffs*. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 825).

Leichsenring, Jan (2012): »Wir fordern das Unmögliche.« Zur Formulierung und Funktion antimoderner Topoi in einigen Metal-Subgenres. In: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Hrsg. von Rolf F. Nohr und Herbert Schwaab. Münster: LIT (= Medienwelten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur, Bd. 16), S. 291–306.

Moynihan, Michael / Didrik Söderlind (1998): *Lords of Chaos. The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. Venice (CA): Feral House.

Penke, Niels (2016): Töten für Wotan. Zur radikalisierten Mythenrezeption im »National Socialist Black Metal«. In: *Zwischen Germanomanie und Antisemi-*

- tismus. Transformationen altnordischer Mythologie in den Metal-Subkulturen.* Hrsg. von Ders. / Matthias Teichert. Baden-Baden: Nomos, S. 83–120.
- Reiss, Steven (2016): Weiß über Schwarz? Vom ästhetischen Bildkonzept im NSBM. In: *Zwischen Germanomanie und Antisemitismus. Transformationen altnordischer Mythologie in den Metal-Subkulturen.* Hrsg. von Niels Penke und Matthias Teichert. Baden-Baden: Nomos, S. 121–138.
- Rosa, Hartmut (2020): Soziologie des Heavy Metal [Vortrag]. In: *Einführung in die soziologische Theorie 1 (Sommersemester 2020)*, Jena. (= Theorie Kolloquium – Sommersemester 2020), online: [www.db-thueringen.de/receive/dbt\\_mods\\_00044345](http://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00044345) (Zugriff: 10.11.2022).
- Tieber, Claus (2010): Ein Leben aus Musik – Fiktionale Biografien von Rockstars im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5/2, S. 185–197.
- Wagenknecht, Andreas (2012): Das Böse mit Humor nehmen. Die Ernsthaftigkeit des Black Metal und deren ironisierende Aneignung am Beispiel von Fanclips auf YouTube. In: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt.* Hrsg. von Rolf F. Nohr und Herbert Schwaab. Münster: LIT (= Medienwelten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur, Bd. 16), S. 153–164.
- Werner, Lukas (2012): Authentic Life. Ein Paradigma des biographischen Films im Spannungsfeld von Hybridität, Relationalität und Narration. In: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption.* Hrsg. von Antonius Weixler. Berlin: De Gruyter (= Narratologia, Bd. 33), S. 265–290.

## **Filmographie**

- AMADEUS (USA et al. 1984, Miloš Forman)
- GUNDERMANN (DE 2018, Andreas Dresen)
- LORDS OF CHAOS (GB/SE 2018, Jonas Åkerlund)
- STRANGER THINGS (USA 2016–, Matt Duffer / Ross Duffer)
- UNTIL THE LIGHT TAKES US (USA 2008, Audrey Ewell / Aaron Aites)
- WALK THE LINE (USA/DE 2005, James Mangold)

### Empfohlene Zitierweise

Körper, Martha-Lotta: »The perfect film for posers.« Ästhetik und Rezeption eines Black Metal-Biopics. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 93–106, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p93-106.

*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.

## **JAZZBANDITEN oder die Mär vom seligen Amateur. Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung**

Bernd Hoffmann

### *1. Vorspann*

Die Entwicklung der populären Jazzmusik der Bundesrepublik Deutschland (BRD) darf in den 1950er Jahren nicht nur als Konkurrenz von Jazz-Stilistiken gelesen werden, sondern sie geht mit einer tiefen Differenzierung der sozialen Schichten und Klassen, einer zunehmenden Altersdifferenzierung von Jugendlichen und einem parallellaufenden ästhetisch-kritischen Diskurs im Musik-Journalismus und -Film einher. Der von Regisseur und Produzent Bodo Ulrich geschaffene, fiktionale Dokumentarfilm *JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB* ist Belegstück für eine als kommerziell und tanzwütig angesehene Jazz-Szene, die ihrerseits historische Referenzen zum US-amerikanischen New-Orleans-Revival der 1940er Jahre überbetont. Die 1958 produzierte Film-Geschichte des fiktiven Düsseldorfer Basin Street Clubs – in Analogie zur Louis Armstrong-Aufnahme des *Basin Street Blues* – bezieht ihre künstlerische und soziale Kompetenz aus den Mythen und Klischees des traditionellen Jazz der USA. Daher sind die *JAZZBANDITEN* eigentlich eine Story vom alten Jazz in der Stadt am Mississippi, erzählt wird dieser Dokumentarfilm aber an den Ufern des westdeutschen Rheins. Festgehalten in der Tradition des *cinéma vérité*, belegt diese Nacherzählung über eine urbane Jazz-Szene das filmische »Bewahren und Bezeugen« (Fahle 2020, 149), das die zahlreichen Situationen und Begebenheiten der *JAZZBANDITEN* chronologisch aufarbeitet und in der Montage bindet. »Die Chronologie [des Films] folgt der Absicht, Geschehnisse der Vergangenheit für die Gegenwart möglichst genau nachvollziehbar zu machen«. (Fahle 2020,

149) Der Dokumentarfilm dient also der Beweisführung für die gesellschaftliche Akzeptanz des traditionellen Jazz sowohl in ideologischer als auch in filmerzählender Perspektive.

Dieser Film repräsentiert rückblickend eine Dekade, die für die bundesrepublikanische Jazzentwicklung von immenser Bedeutung ist, in der sich erste Umrisse einer europäischen Improvisationskultur abzeichnen und eine neue visuelle Rezeption das »Jazz Sehen« fördert. Nicht nur die JAZZBANDITEN zeugen von der zunehmenden gesellschaftlichen Kraft, die von einem Jazz-Amateurwesen in der Bundesrepublik ausgeht – in positiver wie in negativer Hinsicht. Politisch gesehen wird Jazzmusik zum Mittel der »Einpassung in die politischen Realitäten der 1950er-Jahre« herangezogen und bestimmt so teilweise die »Gestaltung der ›Adenauerrepublik‹« (Malinowski 2021, 540) mit.



Abbildung 1: Filmplakat zu JAZZBANDITEN, 1959.



## 2. *Beidseits des Atlantik*

Wenn der kreolische Pianist Jelly Roll Morton 1938 in langen Interviewpassagen sein Musikerleben in New Orleans schildert, wird die Zeit des frühen US-amerikanischen Jazz lebendig. Die Fragen des Musikethnologen Alan Lomax fördern damals eine faszinierende Welt um die Jahrhundertwende zu Tage: die Band-Paraden durch die Straßen im Vieux Carré, die Umzüge der Marching Bands und Bandwaggons in den verschiedenen Vierteln der Stadt und schließlich die Aufführungen und Konzerte auf den Schaufelraddampfern des Mississippi (Dauer / Hoffmann 1995).<sup>1</sup> Später vorgelegte Fotografien (Keepnews / Grauer 1955, 3f.) bestätigen seine Aussagen und dokumentieren eine besondere städtische Atmosphäre und – darin eingebunden – die Aktivitäten einer urbanen Musikszene (Graves 1960, 5f.): Die Ikonografie des frühen Jazz hat hier ihren Anfang. Die Sichtbarmachung und Besichtigung einer regionalen Musiklandschaft kommt – Dekaden später – im US-amerikanischen Jazz-Revival der 1940er Jahre deutlich zur Geltung, verbunden mit der Erinnerung an den afroamerikanischen Hot Jazz und der Sehnsucht nach neotraditionellen Improvisationsformen (bei gleichzeitiger Ablehnung moderner Spielweisen wie dem Bebop). In der Vielgestaltigkeit der populären US-amerikanischen Musik bilden die traditionellen Spielformen ein retardierendes, schnell wachsendes Element, dem vor allem ein weißes, US-amerikanisches Jazzpublikum zugetan ist. Das Aufspüren alter Jazz-Legenden, vor allem die Suche nach historischen Schalldokumenten, die die

---

<sup>1</sup> Die New-Orleans-Rezeption taucht in westeuropäischen Spiel- und Sachfilmen verstärkt in den 1950er Jahren auf, als direkte Konsequenz der US-amerikanischen Jazz-Revival-Bewegung. An späterer Stelle wird diese Symbolik als (Bild-)Assoziation für den historischen Jazz anhand westdeutscher Filme thematisiert (siehe auch Dauer / Hoffmann 1995). Besonders bei Jelly Roll Morton (1993, rec. 1938). *Kansas City Stomp. The Library of Congress Recordings*, Vol. 1. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1091; Jelly Roll Morton (1993, rec. 1938). *Anamule Dance. The Library of Congress Recordings*, Vol. 2. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1092; Jelly Roll Morton (1993, rec. 1938). *Winin' Boy Blues. The Library of Congress Recordings*, Vol. 4. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1094.

Anfänge dieser improvisierten Musik akustisch belegen, etabliert einen lokalen Bezug zu New Orleans, dessen problematischer Geschichtsdarstellung (Raeburn 2009, 35f.) vom singulären Entstehungsort des Jazz nur wenig widersprochen wird. Der Jazzhistoriker Ekkehard Jost beschreibt die Ausbreitung des Dixieland Revivals in den USA und die Übernahme von Repertoire und Spieltechniken auf westeuropäischem Boden. Die

Wiederentdeckung [alter Jazzformen – Anm. BH] und die Reaktivierung weiterer New Orleans-Veteranen, die Neu-Inszenierung des Chicago Jazz in New York [...] und schließlich das wie ein Lauffeuer um sich greifende Dixieland *Revival*, in dessen Verlauf zu beiden Seiten des Atlantik Tausende von jungen weißen Epigonen versuchten, wie die Alten zu spielen – all dies wurde in der Jazzliteratur der Zeit ausführlich gewürdigt. (Jost 1982, 99; Hervorhebung im Original)

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg treffen die Spielweisen des US-amerikanischen Revivals auf eine »betagte« europäische Hot-Jazz-Jugend,<sup>2</sup> die, in den Grenzen des damaligen Deutschen Reichs, ihre Musikvorlieben auf »alten Schallplatten-Schätzen« gesammelt und vor der Beschlagnahme durch die Nationalsozialisten bewahrt hatte. Auch im westeuropäischen Umfeld entwickelt sich in den direkten Nachkriegsjahren der Hang zu stärker unterhaltender Jazzmusik (siehe Duncan 2012, 11; Panassié 1959, 14). Gerade diese traditionelle Perspektive gibt dem aufkommenden westdeutschen Clubwesen mit seinen geselligen Zusammenkünften zum gemeinschaftlichen »Jazz hören« (Hoffmann 1999) einen starken programmati-

<sup>2</sup> Die von verschiedenen Autoren der frühen 1950er Jahre benannten »Generationen« des westdeutschen Jazz beziehen sich konkret auf Jazzszenen und weniger auf eine definierte Jugend-Kohorte. Der Generationen-Begriff orientiert sich dabei an einer bestimmten Stilistik: Hot Jazz, Swing oder moderne Spielarten (Bebop und Cool Jazz). Daraus ergibt sich bei Clubgründung eine Gleichzeitigkeit mehrerer Altersgruppen, die unterschiedliche musikalische Sozialisationen aufweisen (siehe Hoffmann 2020a, 59). Die angesprochene Jazzstil-Zuordnung (siehe Schulz-Köhn 1949a; ders. 1949b) erzeugt clubinterne Streitigkeiten und mündet in der Aufforderung einer gegenseitigen Akzeptanz (Schulz-Köhn 1950). Knapp eine Dekade später zeigt das Profil der Musizierenden und ihrer Fans eine enorme Bandbreite: In den JAZZ-BANDITEN treten verschiedene Berufe auf (siehe die detaillierte Zuordnung in Anm. 7). Die beachtliche Altersspanne der Agierenden beträgt 14 Jahre.

schen Impuls. Über eine Dekade hinweg bildet sich ein beachtliches Experimentum in den regionalen Clubszenen aus, oft angeleitet von Radiopräsentatoren, die auch als Clubpräsidenten fungieren. Neben der Darstellung früher Hot-Jazz-Vorbilder handeln diese Jazzfans an ihren »Programmabenden« moderne Spielweisen des Bebop oder des Cool Jazz sowie der Tanzmusik der Swing Big Bands ab und ergänzen so die Programmlisten der Radio-Jazzsendungen in den 1950er Jahren (Hoffmann 2008, 175f.). Die Ausgangslage einer, in der jungen Bundesrepublik, gesellschaftlich akzeptierten Jazz-Präsentation, ist in den direkten Nachkriegsjahren zuerst gering, verändert sich aber stetig. Allmählich fruchten die Aktivitäten öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten, sie bilden dann das Rückgrat einer aufblühenden medialen Situation für den Jazz in jener Dekade; vereinzelt ergänzen Sachfilme diesen medialen Jazzdiskurs.<sup>3</sup> Der Übergang vom »Jazz Hören« zum »Jazz Sehen« verändert – zumindest teilweise – die Rezeptionsgewohnheiten des informationshungrigen Publikums. Die neuen »Seh«-Gewohnheiten der Jazz-Öffentlichkeit, die Berendt paradigmatisch mit der Überschrift seiner 1955 etablierten SWF-Jazz-Sendereihe herausarbeitet: JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN, beginnen in einem ersten Schritt mit der visuellen Authentifizierung des klingenden Materials. Diesem folgt die Betrachtung kreativen Musik-Erfindens und die Möglichkeit der Beobachtung instrumentalspezifischer Fertigkeiten wie der Verfolgung von Interaktionen im improvisatorischen Kontext. Rare visuelle Zeugnisse historischer Vorbilder ergänzen dieses »Jazz sehen«, zumal die Kunst der Verfilmung und Abbildung des Jazz

---

<sup>3</sup> Es werden die folgenden Sachfilme und Fernsehsendungen angesprochen (siehe dazu ausführlich im Quellenverzeichnis): JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953, Durban / Berendt), JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955ff., diverse Regisseure), MOMMA DON'T ALLOW (GB 1955, Reisz / Richardson), JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956, Thiess), PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957, Schiller / Von Bonin), DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN (BRD 1957, Hassert), JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich).

einen immer breiteren Raum in der Wahrnehmung einnimmt (siehe Hoffmann 2016, 398f.; 2017, 107f.).

Die Darstellung der westdeutschen Medien wie die Wahrnehmung afroamerikanischer Musik bietet bei allen Bemühungen der Jazzfunktionäre zur gesellschaftlichen Profilierung ihrer Musik

eine überaus bunte Palette: die Ausflüge Louis Armstrongs in die Schlagerwelt, die Showauftritte von Lionel Hamptons Formation, Swing- und Big Band-Adaptionen deutscher Unterhaltungsorchester, das aus Großbritannien einströmende Revival des traditionellen New-Orleans-Stils. (Maase 2017, 160)

Für die Jazzrezeption in Westdeutschland erlaubt die 1955 gestartete Fernsehreihe des Südwestfunk (SWF) JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (siehe Hoffmann 2020a, 53f.) einen guten Überblick über die Aktivitäten von »Tausende[n] von Amateurbands« (Berendt 1960, 5). Begeistert beschreibt der Produzent und Redakteur der Fernsehreihe, Joachim E. Berendt, die Qualität und Vielfalt der geschätzten »50.000 Mitglieder in der Bundesrepublik« (Nass 1959, 87). Dieses Amateurwesen, durch zahlreiche Club-Konzerte und ausgiebige Hörerfahrung innerhalb eines Jahrzehntes etabliert, übt sich sowohl in historischen als auch modernen Improvisationstechniken. Das Jost'sche Verdikt vom Epigontum mag hier für eine Vielzahl von Musikerinnen und Musikern zutreffen, andererseits sehen damalige Kritiker auch die Fülle jugendlicher Improvisationsanstrengungen als Aufstiegsgarantie für eine zukünftige professionelle Musikkarriere in der Bundesrepublik Deutschland (Zimmerle 1956, 4). Dass sich das erfolgsverwöhnte westdeutsche Amateurwesen gegen Ende des Jahrzehnts und mit dem Beginn der 1960er Jahre immer stärker als Gegenbewegung zum modernen Jazz sieht, gibt dem fiktionalen Dokumentationsfilm JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB von Regisseur Bodo Ulrich (BRD 1958) eine eher

pikante Note; er wird mit dem Deutschen Jugendfilmpreis 1959 (Prädikat: besonders wertvoll, Prüfnummer 5135) ausgezeichnet. Die Filmbewertungsstelle lobt in ihrer Begründung den Film als ein überzeugendes Beispiel vorbildlicher Jugendarbeit: »Das Bezaubernde und Überzeugende an diesem Film ist die Unbekümmertheit [...]. Ohne irgendeine ideologische Ambition zu verfolgen, berichtet der Film vom Entstehen einer Jazzgruppe, ohne daraus eine ›Geschichte‹ zu machen. Die jungen Leute spielen für sich.« (Filmbewertungsstelle 1959, 1). In 14 Episoden schildert der fiktionale Dokumentarfilm den Ausbau eines Probenkellers als zentrale Anlaufstation für eine Gruppe von 17 jungen Menschen, die hier Jazzmusik gestalten oder rezipieren wollen. Die filmische Chronologie dieses Netzwerkes, bestehend aus den Mitgliedern (den »Breadhouse-Chickens«) und ihren weiblichen Fans, wird in den JAZZBANDITEN abgebildet.

### *3. Im Wesen des Dixieland*

Der 88-minütige Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB entsteht gegen Ende der 1950er Jahre rund um die Stadt Düsseldorf. Regisseur, Kameramann und Drehbuchautor Bodo Ulrich, der »mittellose 28jährige Kulturfilm-Außenseiter« (N. N. 1959e, 88), entwirft seine Geschichte vom Basin Street Club und produziert sie in siebenmonatiger Dreharbeit: die Geschichte einer an Dixieland-Jazz interessierten Clique, den Aufbau eines Probenraums, der gleichzeitig als sozialer Rückzugsort der Gruppe dient, die Rekrutierung jugendlicher Instrumentalisten, ihre ersten Schritte des Improvisierens, erste zwischenmenschliche Kontakte – diese Film-Beobachtungen beschreiben im ersten ›sozialen‹ Teil musikalische Identifikation und Repertoireaneignung mit einer abschließenden Jam-Session. Den Situationen im Proberaum folgt ein ausführlicher zweiter Konzert-Teil auf ei-

ner Riverboat Party: Hier werden gängige Repertoirestücke des traditionellen Jazz von europäischen Ensembles aufgeführt.<sup>4</sup> Die aneinandergereihten Auftritte lassen – im Sinne eines Konzertfilms – durch den spezifischen Aufführungsort (Schiff) das »Konzert [als] ein komplexes soziales Ereignis« erscheinen, »das auf ganz unterschiedlichen Ebenen lebensweltliche, soziale und ästhetische Bedeutungen umfasst, die im Konzertfilm alle thematisiert und in filmischer Form und Argumentation angesprochen werden« (Wulff, 2021, 3). Das Zitieren des traditionellen Materials und die Präsentation des Repertoirefeldes manifestiert den »Jazzgedanken« im Film. Der Live-Charakter des Musizierens verstärkt überdies die Idee eines fiktionalen Dokumentarfilms, atmosphärisch inspiriert von den Konzepten des Film Noir (siehe Duncan / Müller 2017, 19f.). Thematisch ähneln die JAZZBANDITEN dem britischen Kurzfilm MOMMA DON'T ALLOW (GB 1955, Reisz / Richardson), und während dort die Arbeiterjugend den Jazz als proletarische Musik wertschätzt (Wulff / Merschmann 2011, 507), erleben hier die gutbürgerlichen »Breadhouse-Chickens« ihren Zugang zur Improvisation. Zahlreiche bildsprachliche Hinweise der JAZZBANDITEN verweisen auf den Mythos des alten Jazz, der US-amerikanische Revival-Gedanke illustriert im Hintergrund die pseudo-dokumentarische Folie, vor der DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB abläuft. Ulrich beobachtet den dynamischen Gruppenprozess einer männlichen Jazz-Clique, deren Mitglieder sich über die Zeitspanne des Films zu Amateuren entwickeln, stets begleitet von ihren jeweiligen weiblichen »Fan-Beziehungen«. Das hier entstehende Amateurwesen schließt sich an jenes bundesrepublikanische »Nachwuchssystem« an, dem

---

<sup>4</sup> Im zweiten Teil von JAZZBANDITEN wird eine Riverboat-Party dokumentiert. Hier treten die folgenden drei Ensembles auf: Papa Bue's Viking Jazzband, Dutch Swing College Band, Johnny Hüsgens All Stars. Im Drehbuch zu JAZZBANDITEN (Ulrich 1958) kann keine Zeit- bzw. Ortsangabe für die Riverboat-Party nachgewiesen werden, da das Dokument nur als 43-seitiges Fragment vorliegt. Der vollständige Text der JAZZBANDITEN basiert auf einer Transkription des Filmes (Hoffmann / Ulrich 2021).

Berendt mit der Berichterstattung zum jährlich stattfindenden deutschen Amateur Jazz Festival<sup>5</sup> besondere mediale Aufmerksamkeit verleiht (Hoffmann 2020a, 53f.). Die dort vermittelte Wertschätzung gegenüber dem Status »Amateur«, zeigt – über eine Dekade hinweg – eine enorme Spannbreite und Veränderung: Die frühe Begeisterung für die Tradierung authentischer Spielweisen und ihrer Ensemblestrukturen in einer eigenständigen »Hausmusik« fördert vor allem der SWF-Redakteur Joachim E. Berendt (Pfannkuch 1988, 411f.). Diesem bewährten Jazzleben folgt gegen Ende der 1950er Jahre der Vorwurf der Kommerzialisierung improvisierter Musik und der gezielten Verflachung jazzmusikalischer Strukturen. Auch die JAZZBANDITEN thematisieren diesen ideologischen Vorwurf und begegnen ihm in ihrer »unverkrampten, lebendig inszenierten, stets glaubwürdigen« (N. N. 1959e, 88) Filmdarstellung. Für den westdeutschen Jazzjournalismus, dessen Bewertungen der traditionellen Jazz-Spielweise eigentlich recht unterschiedlich ausfallen, festigt sich gerade in der Phase der Abwertung der Begriff »Dixieland« für die traditionelle Jazzszene, als die »früheste[ ] Form der Nachahmung des [afroamerikanischen – Anm. BH] New Orleans-Jazz durch weiße Musiker« (Dauer 1957, 92). So definieren auch Bohländer und Holler (1979, 752) die frühen, traditionellen Stile aufgrund »ihrer gemeinsamen, verbindenden Merkmale« unter dem Sammelbegriff »Dixieland-Jazz«. Diese Stil-Markierung, mit der Anlehnung an ein umfangreiches, traditio-

<sup>5</sup> Die erste Fernseh-Sendereihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (SWF) beginnt 1955 und bildet u. a. die westdeutsche Amateur-Jazzszene ab. Moderator Joachim Ernst Berendt präsentiert regelmäßig die Gewinnerinnen und Gewinner des jährlich stattfindenden Düsseldorfer Amateur Jazz Festivals im Fernsehen und formiert die Musikerinnen und Musiker zu einer Workshop-Band. Neben der Darstellung ihrer »hauptamtlichen« Berufe schreibt man dem Amateur-Status ein Wertesystem zu, das sich deutlich von dem der »Profi-Jazzler« unterscheidet: Betont werden leidenschaftliches Musizieren und ihre Suche nach historischer Authentizität, vor allem in der Beibehaltung einer überlieferten traditionellen Spielpraxis. Die Identifikation mit den alten Meistern steht im Vordergrund. Gleichzeitig eröffnet die Amateurseite einen zuverlässigen Ankerpunkt für neue Hörerbindungen, die die Einfachheit traditioneller Formsprachen bevorzugen. 1961 stellt die Fernseh-Sendereihe die jährliche Vorstellung des Düsseldorfer Amateur Jazz Festivals und seiner Gewinner ein.

nell US-amerikanisches Jazz-Repertoire, ist eine hybride Mischung aus älteren Jazzformen und wird zum gängigen Konstrukt einer Jazz-Szene. Vom modernen Jazz aus betrachtet wird dem Dixieland vor allem das Epigonentum, der starke Unterhaltungs- und Tanzmusikcharakter und die Überbetonung sozialer Aktivitäten vorgeworfen, während im Wesen des traditionellen Systems (Dixieland) die Ablehnung moderner Jazz-Spielarten, des neuen Repertoires, aber auch die Pflege des Jazz-Mythos New Orleans vorherrschen. Dass eine spätere Musikwissenschaft die mythologischen Bräuche der Jazz-Stadt New Orleans in Frage stellt und in ihrer historischen Aussage problematisiert, erscheint wie eine Bestätigung für die Abspaltung des Dixielands von der jazzmusikalischen Wertegemeinschaft des Jazz (Wilson 1994, 354):

Genau genommen, ist der New Orleans Jazz eine Fiktion, eine Legende. Denn was wir vom frühen Jazz wissen, von der Musik, wie sie Buddy Bolden, Freddie Keppard, Joe »King« Oliver, Ferdinand »Jelly Roll« Morton oder Edward »Kid« Ory vor 1920 gespielt haben, geht allein auf Rückschlüsse von Aufnahmen zurück, die ab 1923 in Chicago entstanden, sowie auf – widersprüchliche – Reminiszenzen von Zeitzeugen. Das Zeitalter der Jazz-Schallplatte beginnt mit den Aufnahmen, die die weiße »Original Dixieland Jass Band« 1917 in New York macht.

Was der Musikwissenschaftler Peter Niklas Wilson hier zusammenfasst und im Jazz-Diskurs abschließt, ist zu Zeiten der Entstehung des JAZZBANDITEN-Films noch stark umstritten. Dabei wird nicht die mythologische Verklärung der Jazz-Legende New Orleans vordergründig thematisiert, sondern ein ideologischer Kampf um eine eher weiße oder afroamerikanische Herkunft des Jazz ausgefochten. Zeitgleich lässt sich eine Hochkonjunktur der Jazz-Publizistik mit Themen des historischen Jazz in Westdeutschland beobachten.<sup>6</sup> Diese paratextuelle Begleitung im printmedialen Bereich entwickelt

---

<sup>6</sup> Siehe Monographien u. a. zu Louis Armstrong, Red Nichols, Django Reinhardt, Ella Fitzgerald oder der Stadt New Orleans. Die Verlage Pegasus (Wetzlar), Papillons-



Anfang der 1960er Jahre bei der Verbreitung des traditionellen Jazz ein enormes Potential. Sie bietet mit einer Vielzahl von Monografien und ›Jazz-entstehungsdeutungen‹ – gekoppelt an die Stadt New Orleans – eine unerwartet starke Informationsbasis für ein interessiertes Publikum.

Für die Erforschung der historischen Rezeption dieses Films werden in den weiteren Abschnitten folgende Fragen erörtert:

- Wie ordnen sich die JAZZBANDITEN als fiktiver Dokumentarfilm in die Reihe der »Jazzfilme« der 1950er Jahre ein? Verstärkt die wiederholte Berichterstattung über ausufernde Riverboat-Partys in den westdeutschen Regionalnachrichten den Eindruck einer tanzwütigen Jazzszene? Passt das Konzept des kommentierenden Films zu den musikalischen Live-Elementen? »Ideologisiert« das Beiheft zur JAZZBANDITEN-Produktion diesen Film mit ihren zahlreichen aktuellen Appellen an die westdeutsche Jazzszene?
- Mit dem Filmslogan »Jugend sieht Jugend durch's Objekt« betont die Produktionsfirma die Ausrichtung der JAZZBANDITEN in Richtung Jugendkultur. Dabei lässt schon der Altersunterschied im dargestellten Jazz-Ensemble Fragen nach einem einheitlichen Jugendbegriff aufkommen. Unterstützt der unterhaltende Faktor des traditionellen Jazz – der beim modernen Jazz strikt abgelehnt wird – trotzdem die Zuwendung jüngerer Generationen? Außerdem lässt die schematisch wirkende Trennung der Geschlechter und ihre zugeordneten Funktionalitäten (Musiker versus [weibliche] Fans) den moralischen Appell der JAZZBANDITEN brüchig erscheinen. Die von Erica Carter (1997, 234f.) skizzierte neue Ge-

---

Verlag (Basel) und Sanssouci Verlag (Zürich) sind hier zu nennen und ihre Autoren Hugues Panassié (1959), Jan Slawe (1953), James Graves (1960), A[d] Heerkens (1960), Jimmy Jungermann (1960), Horst H. Lange (1960), Ralph O'Brien (1960), Dietrich Schulz-Köhn (1960), Hans Jürgen Winkler (1962), Hermann Schreiber (1963).

neration konsumorientierter jungen Frauen gegen Ende der 1950er Jahre zeichnet sich durch einen bemerkenswerten »Eigensinn« aus, hier ist die Jazzperspektive ein signifikanter Einfluss. Diese Form der Rezeption wird im vorliegenden Film aber nicht aufgearbeitet.

- Im Kontext der musikalischen Rezeption ordnet sich der traditionelle Jazz in ein ausführliches Stil-Kompendium populärer Formen ein, d. h., die Repertoirefelder von Blues, Rhythm and Blues, Jump, Skiffle und Rock'n'Roll liegen gegen Ende der 1950er Jahre in greifbarer Nähe. Die Besetzung der JAZZBANDITEN<sup>7</sup> betont die von Dauer dargestellte Variantenheterophonie des frühen Jazz (siehe Dauer 1985, 195). Eine jazzmusikalische Vorbildfunktion sowie stilistische Orientierung sind sowohl im afroamerikanischen Trompeter Louis Armstrong – in seiner Positionierung des Hot-Jazz-Gedankens (weniger im traditionellen, US-amerikanischen Repertoire) – als auch im britischen Posaunisten Chris Barber, der das traditionelle Stilformat um die Entwicklung der Skiffle-Perspektive erweitert, zu suchen.

---

<sup>7</sup> Der »Kleine Steckbrief der Mitwirkenden«. Auflistung der Instrumentalisten und weiterer Beteiligter: Trompete: »Gerd«, Dr. Gerd Steinweg, 30 Jahre (Zahnarzt); Klarinette 01: »Ulli«, Klaus-Ulrich Reinke, 22 Jahre (Student); Klarinette 02: »Frankie«, Frank Bach, 18 Jahre (Oberprimaner); Posaune: »Bobo«, Dieter Deinel, 18 Jahre (Abiturient); Piano: »Freddy«, Alfred Kielgas (?), 21 Jahre (Student); Banjo: »Johnny«, Hans Evers, 18 Jahre (Konditor); Gitarre: »Akki«, Axel Buschmann, 21 Jahre (Grafiker); Kontrabass: »Dicker«, Heinz Schleuven, 21 Jahre (Ingenieur-Student); Tuba: »Dan«, Heinz Rech, 21 Jahre (Elektriker); Schlagzeug: »Ingo«, Ingo Frowein, 18 Jahre (Werbeagentur); Fahrer: »Manni«, Manfred Kunze, 23 Jahre (kaufmännischer Angestellter); Kassenwart: »Bodo«, Bodo Meyer 19 Jahre (kaufmännischer Angestellter); Fan 01: »Topsie«, Rita Oel, 18 Jahre (Modistin); Fan 02: »Christa« 16 Jahre; Fan 03: »Waltraut«, 22 Jahre (Stenokontoristin); Fan 04: »Ingrid«, Ingrid Winkel, 19 Jahre (Reisebüro); Fan 05: »Ellen«, Elisabeth Sander (?), 20 Jahre (Sekretärin). (Alle Angaben nach N. N. [Ulrich] 1959c.) Daraus kann folgende Ensemble-Besetzung gelesen werden: erste Reihe: tb, tr, cl; zweite Reihe: bj, tu, p, b, g, dr. (Dieser Ensembledtyp entspricht dem frühen traditionellen Formen in Anlehnung an New Orleans Jazz.)

#### *4. Film-Spuren: Der Keller in der »Basin Street«*

Im Kontext der westdeutschen »Jazzfilme«, die in den 1950er Jahren für den westdeutschen Film- und Fernsehmarkt produziert werden (siehe Anm. 3), spielt das Musizieren, die Dokumentation des Improvisierens wie der Ensemblearbeit eine zentrale Rolle. Vorherrschende stilistische Entwicklungen der Dekade werden demonstriert, meist von professionellen Improvisatorinnen und Improvisatoren aufgeführt. Ansichten einer parallel existierenden Amateur-Jazzszene bieten die Produktionen der Fernsehserie JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (siehe Hoffmann 2020a, 57f.). Hier entsteht die von Berendt postulierte und in Richtung einer seriösen Rezeption gut zu nutzende Begrifflichkeit vom Jazz, der »Hausmusik des 20. Jahrhunderts« (Hoffmann 2020a, 55). Bereits in seinem ersten Kurzfilm (1953) sieht der SWF-Jazzredakteur die »amateurische« Ensembleleistung der im Jazzkeller musizierenden Frankfurter Two Beat Stompers als Modell einer authentisch historischen Spielweise (Hoffmann 2017, 109). Diese positive Sichtweise prägt zunächst Berendts Fernseharbeit; später ändert er aber grundsätzlich seine Haltung zum Thema Dixieland.

Regisseur Bodo Ulrich, der auch das Drehbuch zur Geschichte des Düsseldorfer Basin Street Clubs geschrieben hat, beobachtet in den JAZZBANDITEN die musikalischen und sozialen Gruppenprozesse im Ensemble und die Reaktionen auf die Jazz-Akzeptanz der Bandmitglieder. Dieser inszenierte Dokumentarfilm mit Spielhandlung ist nicht nur eine ausführliche Studie über das Erlernen traditioneller Spieltechniken, sondern auch Soziogramm einer Band-Geschichte, die im Erleben einer Konzertaufführung (und der bewunderten Beherrschung jener Spielweisen) mündet. Ergänzend zum Ausmaß musikalischer Betätigungen werden bei einzelnen Mitgliedern des Ensem-

bles deren »Haupt«-Berufe in kurzen Sequenzen eingeblendet.<sup>8</sup> Zahlreiche Episoden der »Band«-Werdung zeichnet der Film nach: Das Aneignen instrumentaler Fertigkeiten, der Verlust musikalischer Weggefährten, die Etablierung einer gemeinsamen Begegnungsstätte, ein gemeinsamer Ausflug mit den »Fans« der JAZZBANDITEN, Beobachtung und Bewertung »gegnerischer« Musikdarbietungen oder die Anfeindungen und Ignoranz von Andersdenkenden gegenüber der geliebten Musik. Als »Erfahrungsmodell«<sup>9</sup> einer westdeutschen Jazzszene ist dieser Filmteil der abschließenden Riverboat-Party-Situation vorgelagert. Die dort dokumentierten Aufführungssequenzen von Dixieland-Bands lassen sich durchaus als Konzertfilm deuten, im Wulff'schen Sinne eines »Eventkomplexes« (Wulff 2021, 3) eng mit den Erfahrungen der Ensemblegeschichte verknüpft.<sup>10</sup>

In den JAZZBANDITEN überlagern sich Konzert- und Dokumentarfilm-Sequenzen, durchgehend kommentiert vom Filmemacher und Regisseur Bodo Ulrich. Dabei nutzt er die Flexibilität eines neuen technischen Instrumenta-

---

<sup>8</sup> Eine ähnliche »Verknüpfung« von Hobby und Beruf sehen wir seit 1955 bei der jährlichen Fernseh-Darstellung der Gewinner:innen im Bereich des Düsseldorfer Amateur Jazz Festivals in Ausgaben der SWF-Sendereihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (siehe Hoffmann 2020a, 57f.). Siehe auch die Fernseh-Berichterstattung im Regionalfenster des WDR, HIER UND HEUTE: a) Deutsches Amateur Jazz Festival (R-1700, Erstsendedatum: 09.10.1962, Länge: 02:00 min). b) Deutsches Amateur Jazz Festival (R-1041, Erstsendedatum: 03.10.1960, Länge: 08:00 min).

<sup>9</sup> Folgende benannte Situationen finden sich im Film: das Aneignen instrumentaler Fertigkeiten (42:25 min), der Verlust musikalischer Weggefährten (42:33 min), die Etablierung einer gemeinsamen Begegnungsstätte (25:38 min), gemeinsames Beobachten und Bewerten gegnerischer Musikdarbietung (30:04 min) oder die Anfeindungen und Ignoranz von Andersdenkenden gegenüber der geliebten Musik (57:38 min).

<sup>10</sup> Wulffs »Eventkomplex« (Wulff 2021, 21) korrespondiert eng mit den Erfahrungen der Jazzbanditen-Ensemblegeschichte: Das Konzert als Event; Konzerteindrücke, die sich auf Situationen vor und nach dem Konzertbesuch beziehen; die Raumsituation, in denen die Akteure und das Publikum korrespondieren; die Proben als Vorbereitung auf das Konzert; die technische Ausstattung des Auftrittsräumens. Damit verweigert sich dieser Dokumentarfilm auch der geforderten Kategorisierung nach dem Konzept »Musikfilme im dokumentarischen Format« (siehe Heinze / Schoch 2012, 1).

riums für seinen Film, denn anstelle einer schweren Kamera auf Stativ verwendet Ulrich eine Handkamera mit 16-mm-Film. Hinzu kommt die neue Mobilität für die Tondokumentation, die, thematisch bedingt, besonders beansprucht wird. Der Regisseur verwendet das Filmmedium, um die Chronologie der Ensemblewerdung abzubilden. »Dokumentarfilme erfüllen damit eine gesellschaftliche Funktion, denn der (nur) so entstehende offene, rückgekoppelte Kommunikationsraum bildet eine Kopräsenz zwischen Realität und (filmische)r Wirklichkeit. Diese wird im *cinéma vérité* durch die Filme, aber auch durch [seine] Moderationen [...] vermittelt.« (Fahle 2020, 148)

Mit Ulrich und dem zeitgleich agierenden westdeutschen Regisseur Klaus Wildenhahn sind hier Vorboten neuer Konzepte, des *direct cinema* (Brinckmann 2010, 198f.) und des *cinéma vérité*, anzutreffen. »Die Etablierung des Dokumentarfilms durch das *direct cinema* und das *cinéma vérité* führt zu der paradoxen Situation, dass der Dokumentarfilm als eigenständige Gattung klar erkennbar wird« (Fahle 2020, 82). Den Anspruch einer begleitenden Beobachtung, die Authentizität der gefilmten Momente, strukturiert Ulrich mittels Drehbuch vor (Hoffmann / Ulrich 2021), wodurch improvisatorische Momente im Dokumentarfilm vernachlässigt werden (Hattendorf 1994, 67). Aber die Vielfalt ästhetischer Ausdrucksmöglichkeiten aus dem Fundus des Dokumentarischen »führt überdies dazu, dass Dokumentieren eine neue Attraktivität erreicht, die es [...] für Spielfilme besonders anziehend macht« (Fahle 2020, 92). Das »Leben« mit dem Jazz positioniert in den *JAZZBANDITEN* ein Narrativ mit zahlreichen Handlungssträngen, die an einem zentralen Ort, dem Keller der Bäckerei, ineinanderlaufen. Ein ähnlicher dokumentarischer Jazz-Topos entsteht kurze Zeit später mit der Hansjürgen Pohland-Produktion *TOBBY* (BRD 1961), einem fiktionalen Spielfilm um den Berliner Jazz- und Bluesmusiker Tobias Fichelscher. Hier wird

nicht der Probe- und Aufführungsraum zum Orientierungspunkt, sondern der quälende persönliche Konflikt eines Musikers nachgezeichnet, sein Jazzmusizieren zugunsten lukrativer Schlagermusik einzuschränken.



**Abbildung 2:** Szene bei Dreharbeiten zu *JAZZBANDITEN*: Campingreise der Clubmitglieder, Transport der Instrumente. Kamera: Bodo Ulrich.

Der Einsatz nichtdiegetischer Musik kaschiert auf geschickte Weise fehlende dokumentarische Konzertbelege stilistisch wegweisender Improvisatoren wie Louis Armstrong und Chris Barber. Als Trennfunktion, zur Kapitelgliederung im Film, dient die Komposition *Petite Fleur*, gespielt von der Chris Barber Jazz Band (Laurie Records LLP 1001). Den Untertitel zum Film assoziiert Ulrich mit dem *Basin Street Blues* (Odeon OS 1017), eine Unterlegmusik, gespielt von Louis Armstrong and His Hot Five mit Earl Hines. Alle instrumentaltechnischen Übungen oder Probenmitschnitte im Clubraum verdichten den Eindruck authentischer Aufführungspraxis (siehe Niney 2012, 72). Die diegetischen Konzertsequenzen der Bands von Papa Bue's Viking Jazzband, den Johnny Hüsgens All Stars (siehe Pfannkuch 1988, 415) und der Dutch Swing College Band bilden das finale Kapitel der *JAZZBANDITEN*.

Für einen inszenierten Dokumentarfilm (mit Spielhandlung) eher ungewöhnlich, setzt der Regisseur Bodo Ulrich typische visuelle und narrative Elemente des Film Noir ein: Häufige Nahaufnahmen von Personen, Bild-

Verzerrungen und eine durchgehende starke Hell-Dunkel-Belichtung. Hier sind erste Beispiele seines musikdidaktisch anmutenden Lichtinsel-Konzeptes belegbar, der Hervorhebung und Betonung von Klangverläufen durch visuelle Mittel. In seinen Regiearbeiten für den Westdeutschen Rundfunk (WDR; 1965–1967)<sup>11</sup> leuchtet Ulrich die Arrangements des Orchesters Kurt Edelhagen im Kontext ihrer musikalischen Strukturen aus, so wie es vor ihm Günther Hassert in seinen Studioaufnahmen mit diesem Ensemble 1957 aufbereitet hat (siehe Hoffmann 2020, 41).

Der Drehbuchautor Ulrich inszeniert die Ikonographie der Stadt als Rahmen für die Subkultur Jazz. Dieser äußere Rahmen umschließt den das System stabilisierenden Rückzugsort: der Club-Keller als Musikübungsraum, hier aber vor allem als geschlossener Raum für pubertierende Jugendliche. Dieser zentrale Aufführungsort der traditionellen Improvisationsmusik in Westdeutschland ist besonders treffend mit Michael Nauras Überschrift vom »Untertagebau der Jazzkeller« (Naura 1988, 405) gekennzeichnet, und Pfannkuchs Dokumentation zeigt die Überfülle an Jazz-Aufführungen in alten »Kohlenkellern« (Pfannkuch 1988, 411f.). Ulrichs filmische Einführung dieses Ortes ist im Fragment des Drehbuches zu lesen (Hoffmann / Ulrich 2021, 1):

In der Dämmerung bewegt sich ein einzelner Fußgänger zu einem alten Haus in der Ludenberger Straße in Düsseldorf. Es ist BOBO, eines

---

<sup>11</sup> Siehe hierzu die Filme: EIN GEWISSER SWING IST IMMER DRIN. KLAUS DOLDINGER ÜBER KLAUS DOLDINGER (BRD 1967, Schmidt-Joos / Ulrich). Archivnummer: 0160884. Erstsendedatum: 15.09.1967. Sendelänge: 52:33 min. Autor: Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich; KURT EDELHAGEN ÜBER KURT EDELHAGEN. EINE MUSIKALISCHE BIOGRAPHIE. WDR Dokumentation und Archive, Archivnr. 0161003. Autor: Siegfried Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich. Erstsendedatum: 17.11.1967. Sendelänge: 57:02 min. Es spielen die Edelhagen-All-Stars. Im Bereich des Dokumentarfilms sind folgende Regiearbeiten von Bodo Ulrich bekannt: DIE WEISSEN PFERDE ISLANDS (BRD 1954), ISLANDS WEISSER THRON (BRD 1954), VENTILE DER ERDE (BRD 1955), DIE VOGELFÄNGER VON MYKINES (BRD 1955), WIKI WAKI – FERIENRITT DREIER KNABEN (BRD 1955), HEISSE ERDE – KALTER STEIN (BRD 1956), DIE RICHTIGE MASCHE (BRD 1958).

der jugendlichen Mitglieder des »BASIN STREET CLUB«. Das schmiedeeiserne Zunftschild der Bäckerei Evers pendelt über dem Eingang des Hauses Nr. 49. Aus einem schwach erleuchteten Kellerfenster ertönt der ›Basin Street Blues‹. Auf originelle Weise wird das Publikum in den Jugend-Club eingeführt: die Kamera folgt nur den Beinen von BOBO, am Kellerfenster vorbei, durch den altmodischen Hausflur und schließlich die bemalte und mit Jazz-Plakaten reich verzierte Kellertreppe abwärts zur Tür des Clubs.<sup>12</sup>

Das Innen und das Außen des Düsseldorfer Basin Street Clubs werden über die eigene Jazz-Identität definiert: Die durch das Improvisieren erfahrbare musikalische Kreativität trägt zur Stärkung dieses psychologischen Innen-Raumes bei. In zunehmendem Maß entsteht durch die dort stattfindenden Jam Sessions bei den JAZZBANDITEN Identifizierung. Die ausgeprägte Thematisierung der Selbstfindung zeigt Ähnlichkeiten mit dem britischen Dokumentarfilm MOMMA DON'T ALLOW (GB 1955, Karel Reisz, Tony Richardson), die Positionierung von Innen und Außen: »Räumlich, indem dem Inneren des Clubs ein klares Außen zugeordnet ist, eine Gegenüberstellung, die klar als Grenze von Alltagswirklichkeiten markiert ist; draußen: das ist die Welt der Arbeit, der Normalität, die Welt außerhalb der Musik« (Wulff / Merschmann 2011, 3). Die innere Welt des britischen Systems ist die Rolle des exzessiven Tanzes (bis zur Selbstaufgabe), während im Düsseldorfer ›Schutzraum‹ das schrittweise Erlernen von Modellen für eine improvisatorische Basis (teilweise verzweifelt) eingeübt wird. Eher feindlich wird der Druck von außen auf den Innen-Raum inszeniert: Gerade in einem Moment besonders gelungener musikalischer Ensembleleistung interveniert die Polizei wegen Ruhestörung. Die Darstellung dieses emotionalen Augenblicks im Basin Street Club, der für die Etablierung der Band-Werdung von zentra-

---

<sup>12</sup> Das Motiv des »Jazzkellers« (Jost 2003: 638) wird in zahlreichen Spiel- und Sachfilmen der 1950er Jahre thematisiert. So treten dort die »Amateure« in Berendts Sachfilm JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953) auf. Weitere Szenen u. a. in WIR KELLERKINDER (BRD 1960, Wolfgang Bellenbaum), PARIS BLUES (USA 1961, Martin Ritt) mit Auftritt Louis Armstrongs, DIE GROSSE CHANCE (BRD 1957, Quest) mit Auftritt Albert Nicholas'.



ler Bedeutung ist, wird durch das Einschreiten einer, diese Musik ablehnenden älteren Generation, untergraben. Denn die glückliche Erfahrung des Zusammenfügens einzelner instrumentaler Stimmen zu einem definierten und akzeptablen Klangbild des traditionellen Jazz bestätigt die Monate andauernde Herrichtung des Probenraums wie seine ideologische »Inbetriebnahme« im Sinne der improvisierten Musik. Gleichwohl wirkt die Einbeziehung der Außenwelt (mit der Visualisierung einer Vielzahl ausgeübter Berufe) stabilisierend auf die Darstellung der Jazz-Amateure. Ihre Hobby-Musik wirkt eingebunden in eine von der Gesellschaft akzeptierte Arbeitswelt: Sprühender Funkenflug der Eisenhüttenverarbeitung oder unterkühlt wirkende Laboratmosphäre bilden die Sequenzen sowohl in der Berendt'schen Sendereihe als auch in den JAZZBANDITEN – ein gezielter Kontrast zu den Aktivitäten der Improvisation. Diese Bilderreihen vermitteln den Eindruck, dass Jazz in den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten angekommen ist und als aktuelle populäre Musik eine Massenbewegung darstellt: Es

musizieren eine kaum noch zu zählende Schar von Amateuren, von jungen und nicht mehr ganz jungen Leuten, die eins gemeinsam haben: die Liebe zum Jazz. Sie stehen dem Jazz nicht etwa passiv, als Zuhörer, gegenüber, sondern üben ihn höchst aktiv selber aus. An die 50 000 solcher Amateurmusiker mag es in Deutschland [gemeint ist Westdeutschland – Anm. BH] geben. Vielleicht ist diese Zahl aber auch viel zu niedrig geschätzt, denn es kommen täglich neue Musiker hinzu. [...] Und noch eins: »JAZZBANDiten« ist kein Propagandafilm für den Jazz. Er hat keine Tendenz. So, wie er es aufzeigt, geschehen dieselben Dinge jeden Tag irgendwo in Deutschland. Deshalb ist er wirklich ein Dokumentarfilm, der erste, der eine ebenso neue wie erfreuliche Entwicklung aufzeigt. (Nass 1959a: 7f.)

Die ideologisch gefärbte Argumentation von der gesellschaftlichen Geltung des Jazz durchzieht eine dem Film beigelegte Broschüre. Dieses Material, zusammengestellt vom Produzenten des Films, Bodo Ulrich (N. N. [Ulrich] 1959a–c) mit Texten u. a. von Nass (1959a), Reinke (1959) und Scheven (1959), behandelt neben Informationen zum Filmdreh (Stabliste, Crew etc.)

einige kurze, zeitgenössische Themen, die die Situation des westdeutschen Jazz-Amateurwesens direkt spiegeln. Diese Beiträge beschwören u. a. den Gemeinschaftsgedanken des »saubere[n], anständige[n] ›Dixieland«« (Nass 1959a, 8) und diffamieren eine andere musikalische »Massenbewegungen«, die der Halbstarke[n] mit ihrer »Krawallmusik«, dem Rock'n'Roll (N. N. 1959d, 14):

Für den echten Jazz-Enthusiasten hat nämlich der Rock'n'Roll nichts aber auch gar nichts mit seiner geliebten Musik gemeinsam. Er ist höchstens ein unartiger, vulgärer Ableger – ein musikalischer Bastard. [...] Diese Modeerscheinung hat hohe Wellen geschlagen, sie hat Krawalle und Skandale ausgelöst, eine gewisse Schicht unausgegebener Jugendlicher aufgeputscht.

Hier verkommt Film-Information zum Pamphlet über eine andere westdeutsche Jugendkultur. Auch die Notiz aus dem Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* zitiert das dort verbreitete Image und übernimmt die ideologische Metapher vom »stets glaubwürdige[n] Jazz- und Jugendfilm« (N. N. 1959e, 88, siehe Abbildung 3).

**Jazzbanditen** (Deutschland). Der mittellose 28jährige Kulturfilm-Außenseiter Bodo Ulrich borgte sich eine Kamera und sechs kleine Scheinwerfer und verfilmte in siebenmonatiger Drehzeit die Entstehungsgeschichte eines westdeutschen Amateur-Jazzclubs, dessen junge Mitglieder sich ausnahmslos — ungeschminkt — selbst darstellen. Das Resultat ist ein unverkrampfter, lebendig inszenierter, stets glaubwürdiger Jazz- und Jugend-Film, der (trotz geringfügiger technischer Mängel) in Sujet, Photographie und Musik alle aufwendigen deutschen Schlagerfilme deklassiert und sich außerdem als sympathisches Pendant zu den Halbstarcken-Stücken erweist. (Bodo-Ulrich-Film.)

**Abbildung 3: Zeitungsausschnitt zum Erscheinen der JAZZBANDITEN**

Mit diesem printmedialen Beiwerk erscheint es schwierig, die Geschichte der JAZZBANDITEN vorurteilsfrei nachzuvollziehen; latent finden sich Abgrenzungsstrategien auch im Kommentar des Dokumentarfilms.<sup>13</sup> Die im Film dargestellten »Jugendlichen« simulieren ein seriöses Jazz-Szenekonzept, »ihre Musik ist sauberer, anständiger ›Dixieland‹, ebenso sauber und anständig wie sie selbst« (Nass 1959a, 7). Mit dieser ›aufrechten‹ Gesinnung werben die JAZZBANDITEN für den pfleglichen Umgang mit ihrer Welt der neotraditionellen Improvisationsmusik.

Die Premierenkritiken betonen – »halbstarkenfrei« – die Gegnerschaft der JAZZBANDITEN zur Subkultur des Rock’n’Roll und attestieren der Ulrich-Dokumentation eine rationale und genau beobachtende Hinwendung zum Amateurwesen des westdeutschen Jazz (Burkhardt 1959):

Daß der musikalische Standard der »Breadhouse-Chickens«, so nennen sich die Untermieter der Bäckerei sinnigerweise, nicht sonderlich hoch ist, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Auch gibt es Stellen, wo man von der Lebendigkeit und Unverwüstlichkeit des alten Jazz einen Hauch verspürt, wo man trotz der falschen Töne echt bewegt ist. Und wenn das von den Zuschauern richtig erkannt wird, hat dieser für Jugendliche wie Erwachsene gleich sehenswerte, garantiert halbstarkenfreie Film, seinen Sinn erfüllt.

Und der WAZ-Kritiker Karl Sabel fasst den Eindruck des Films in jene plakative Formel: »Keine Liebeskonflikte, keine rüden Halbstarckenmanieren, dafür Anstand und herzhaftes Freude am Jazz und Beieinandersein.« (Sabel 1959)

---

<sup>13</sup> Deutlich tritt die Ablehnung gegenüber anderen Szenen bei 30:04 min und 54:23 min hervor.

## 5. Saubere »Jugend« und ein Fisch für Christa

Die Außen-Reklame zum Film ziert ein traditionelles Motiv, das klassische Rhythmus-Instrument des Hot Jazz: ein Banjo. Emblematisch setzt Ulrich dieses Symbol für die »Jazzjugend« ein, die hier inflationär und mit wenig Trennschärfe mit dem Begriff

»Jugend« etikettiert wird. Dieser »Film von jungen Leuten« (siehe Plakat zu JAZZBANDITEN 1959, Abbildung 1) vermengt mehrere soziale Perspektiven bei seiner Vorgabe: »Jugend sieht Jugend durch's Objektiv« (ebd.). Die Gleichsetzung des Begriffs Jugend mit dem Personenkreis einer bestimmten Jazz-Szene hilft, die weitgefächerte Altersstruktur bei den JAZZBANDITEN zu verstehen. Ausgehend von dieser starken Divergenz (14 Jahre), haben wir es mit einem heterogenen Teilnehmerkreis von 17 Personen zu tun (siehe »Steckbrief«, Anm. 7), der aufgrund des Alters und der Berufe wenige Überschneidungen aufweist. Der 30-jährige Zahnarzt und die 16-jährige Musikinteressierte markieren Eckpunkte einer Altersstruktur, die nur durch den Bezug zum Jazz zusammengehalten und über die Normierung einer spezifischen Jazzstilistik definiert wird.

Diese Personalverteilung deckt sich strukturell mit dem »Drei Generationen-Modell« (siehe Hoffmann 1999, 67) in der Frühgeschichte des Düsseldorfer Hot Clubs (HCD). Dort erklären die unterschiedlichen Zeitpunkte der jeweiligen Jazzrezeption von Hot Jazz, Swing und modernen Spielweisen die entsprechenden Altersgruppierungen. Während die Geschlechterdifferenzierung im HCD nicht in den Vordergrund tritt, halten die JAZZBANDITEN an starker Geschlechtertrennung fest; analoge Einstellungen sind in westdeutschen Spielfilmen wie LIEBE, JAZZ UND ÜBERMUT (BRD 1957, Erik Ode), DIE GROSSE CHANCE (BRD 1957, Hans Quest) oder UND NOCH FRECH DAZU (BRD 1959, Rolf von Sydow) zu finden (Hoffmann 2002: 263). Bei

Frauen und Kindern verbleibt die ›Rolle‹ der Publikumsbegleitung bzw. die (männlichen) Instrumentalisten begeistert zu feiern. Ulrich nutzt die geschlechtsspezifische Verteilung im Film, um das Beziehungsgeflecht innerhalb der Jazz-Clique auszubalancieren: den Proberaum mit-einrichten, Abschiede begleiten, Motivieren des Partners beim Erlernen eines Instrumentes – das sind Funktionen, die den Frauen zufallen. Ihr anerkennendes Wissen um improvisatorische Kompetenzen der Musiker wird weniger thematisiert. Aus dem Rahmen fällt eine sehr behutsam erzählte Liebesgeschichte, beginnend auf der gemeinsamen Campingtour (vgl. Abbildung 2), die mit einem Geburtsgeschenk für Christa endet (zwei einsame Fische leben fortan gemeinsam in einem großen Glasbehälter) – was für eine Metapher!



**Abbildung 4: Szene bei Dreharbeiten zu JAZZBANDITEN in der Düsseldorfer Altstadt.**

Die Bemühung der begleitenden Filmpresse die JAZZBANDITEN als »sauber und anständig erscheinen« zu lassen (Nass 1959a, 7), vermeidet – krampfhaft – jegliche Nähe zu einer erotisierenden Konnotation des Jazz und widerspricht damit vehement den Beobachtungen der Hamburger Jugend-schutzbehörde, die bei Riverboat-Parties Anfang der 1960er Jahre »Übertretungen sexualmoralischer Konventionen« (Mrozek 2019, 476) festgestellt hat. Entsprechende Spielszenen sexueller Intimität tauchen bei den JAZZ-BANDITEN nicht auf. Auch die zwischenmenschliche Beziehung, das Gegen-

über der Geschlechterrollen wird bewusst ausgeblendet, um die ideologische Botschaft des Films nicht zu stören. Hier schließt sich der Kreis, vor allem in der Wahrung der Distanz gegenüber dem jugendkulturellen »Gegner« mit dessen Krawallen und Skandalen. Unweit des Basin Street Clubs ereignet sich gegen Ende der 1950er Jahre eine ähnliche Situation im Spielfilm *UND NOCH FRECH DAZU* (BRD 1959, Rolf von Sydow). Wieder sind die Geschlechterrollen strikt getrennt: Fred, der Bandleader, und sein Ensemble *Westend Vier plus Drei* werben mit einigen weiblichen Fans für die Eröffnung des Clubs Jazz im Keller. Musizierend auf einem Planwagen fahren sie durch die abendliche Stadt, bis eine Motorradgang ihren Werbezug stoppt. Das Schwarz-Weiß-Zeichnen von konkurrierenden Jugendkulturen, die hier bei der Inszenierung der »Halbstarken« einhergeht mit Zerstörungswillen, Wut auf bürgerliche Konventionen und Verbrechen, verortet die traditionell spielende Jazzgemeinschaft eher als moderate Form eines jugendkulturell eingefahrenen Protestes. Der Film *JAZZBANDITEN* kann als filmischer Ausdruck dieses Protestes angesehen werden. Die »Unbekümmertheit, mit der sich eine Gruppe junger Leute selber darstellt« (Filmbewertungsstelle 1959, 1), lässt die Frage aufkommen, ob die 17 Beteiligten die tendenziösen Absichten ihres »Propagandafilms« nicht durchschauen? Die »ideologische« Agitation, die die Filmbewertungsstelle mit der Begutachtung »besonders wertvoll« (Filmbewertungsstelle 1959, 2) deutlich verneint, liegt jedoch klar auf der Hand. Die von Maase (1996, 309) skizzierten Szenen von Teenagern, Halbstarken und Jazzfans aus der Bundesrepublik, die an einen »amerikanischen Stil« angelehnt sind, erhalten mit den Dixielandern eine neue, an konservativen Werten des westdeutschen Bürgertums orientierte Szene. Diese ist keineswegs deckungsgleich mit der Jazzszene von Bebop, Cool und Hardbop. Das starke Unterhaltungsbedürfnis, versehen mit ausgeprägter Tanzkultur, verlangt keine fortschreitende »Entwicklungsstrategie«

des Jazz wie sie Jost verlangt. Man sieht in der eigenen Szenestructur Geschmacks- und Umgangsformen etabliert, die »durch [ihren – Anm. BH] kommerziellen Erfolg anerkannt und aufgewertet werden« (Maase 1996, 310). Die verschiedenen Berufe, im und um das Ensemble herum, belegen fiktional vor allem eine Mischung aus Studierenden und handwerklichen Berufen; im Erklärungsmodell von Maase tritt dabei deutlich ein Segment hervor (Maase 2017, 161):

Die Liebhaber des Mainstream, von Swing und Dixieland [...] entstammen eher dem unteren und mittleren Segment der Mittelschichten und strebten mittlere Bildungsabschlüsse an. Bebop, Cool und Modern Jazz hatten ihre Anhänger vor allem im intellektuellen und elitären Milieu oppositionell gestimmter Oberschülerinnen und Oberschüler sowie an den Hochschulen.

Das Segment der »unteren Mittelschicht« mit Dixieland-Orientierung setzt sich somit klar von der Arbeiterberufswelt ab, in der überwiegend Rock'n'Roll rezipiert wird. Somit dokumentiert die Vorliebe für eine bestimmte musikalische Stilrichtung auch die Berufsstruktur in der Bundesrepublik Deutschland.

## *6. In Dixie-Land*

Während der Renovierungsarbeiten am Evers'schen Keller treffen sich die Jazzbanditen zu einem Kneipenbummel in der Düsseldorfer Altstadt. Die Bandmitglieder begutachten mehrere Club-Live-Auftritte und bewerten das improvisatorische Vermögen einzelner Gruppen. Stilistisch bietet sich ein interessantes, heterogenes Bild unterschiedlicher populärer Live-Musiken. Der Einblick in dieses lokale und – im weiteren Sinne einer popmusikalisches Orientierung der 1950er Jahre – überregionale Musikfeld, fördert eine Vielzahl von stark blues-affinen Stilen (siehe Hoffmann 1994) zu Tage. Mit

den Entwicklungen bei Skiffle, Jump, traditionellem Blues und Rhythm and Blues treten ab der Mitte der Dekade weitere stilistische Veränderungen im Kontext afroamerikanischer Musiken hinzu, bei denen Jazzmusiker:innen in Westdeutschland involviert sind. Diese systemische Auffächerung – jenseits der bekannten und häufig benannten Konfrontationslinien: Schlager versus Dixieland versus Modern Jazz (Hoffmann 2019) – zeigt einen erweiterten Bereich populärer Musik- und Tanzformen, die sich durch ›einfache‹ harmonische Abläufe und responsoriale Gesangswechsel auszeichnen sowie eine gute rhythmische Grundlage für Tanzbewegungen bieten. »Während das intellektuelle Publikum nach Cool Jazz verlangte, wandte sich die junge *shuffle*-Szene in den deutschen Jazz-Bunkern und britischen Mod-Clubs schnelleren Rhythmen zu: R&B und Skiffle-Beat.« (Mrozek 2019, 481) In diesem Sinne erscheint der musikalische Gedankenaustausch dieser auf afroamerikanischen Spielkonventionen beruhenden Stile wie Skiffle, Jump, Blues und Rhythm and Blues gegenüber dem Dixieland »unterhaltungsnäher«. Die populäre, urbane Unterhaltung bindet den Dixieland stärker in den Kanon jener Stilistiken ein, die ›schwarze‹ Musik in der Bundesrepublik vor allem tanzend rezipieren.

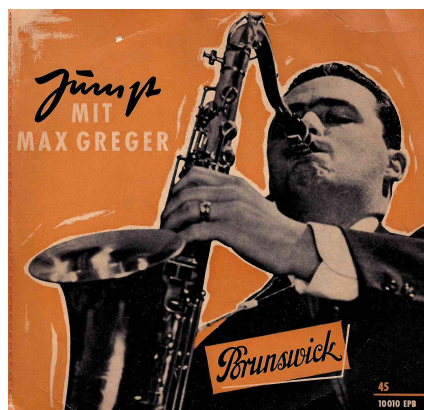


Abbildung 5: EP-Cover von Max Greger Combo (1954). *Jump mit Max Greger*. Brunswick EPB 10010.



Dabei produzieren westdeutsche Jazzmusiker wie beispielsweise die Max Greger Combo (siehe Abbildung 5)<sup>14</sup> oder das Quartett des Tenorsaxophonisten Rudi Flierl (Earl-Bostic-Favoriten, Bertelsmann Schallplattenring 7589) weiterhin populäre Musik in Richtung Jump.

Zwei stilistische Orientierungspunkte der JAZZBANDITEN – es sind die musikalischen Vorbilder des Ensembles – möchte ich kurz skizzieren. Beide Musiker werden konkret benannt und tauchen im extradiegetischen Zusammenhang des Dokumentarfilmes auf:

- Der afroamerikanische Trompeter Louis Armstrong verkörpert in den USA das Repertoire des Hot Jazz und überträgt diese Spielkonvention auch auf das US-amerikanische Revival. Durch seine zahlreichen europäischen Tourneen wird er auch in der Bundesrepublik bekannt; schon die Nennung seines Namens ist im westdeutschen Spielfilm Ausweis für eine ›wahre‹ Kennerschaft des Jazz.<sup>15</sup> Gerade die Auftritte in hiesigen Unterhaltungsfilmen, die den Trompeter präsentieren,<sup>16</sup> häufen sich zum Ende der Dekade. Der für europäische Fans authentische (wahre) Zeitzeuge des New-Orleans-(Revivals) bietet nun ein Unterhaltungsrepertoire an und lässt die »Suchenden« zurück (Winkler 1962, 31):

---

<sup>14</sup> Alsmann (2021): Der Titel »Jump« der Max Greger Combo (Brunswick EPB 10010) ist folgendermaßen besetzt: Fritz Weichbrodt (tp), Max Büttermann (tb), Hugo Strasser (cl), Max Greger (ts), Delle Haensch (cl, as, bs), Klaus Ogermann (p), Hans Lehmann (b), Silo Deutsch (dr). Der aus dem urbanen populären »Swing«-Jazz der 1930er Jahre hervorgehende Harlem Jump von Cab Calloway, Louis Jordan oder Chick Webb bildet mit seinen Elementen Boogie Woogie und Blues die Grundlage für die Jump-Rezeption in der Bundesrepublik.

<sup>15</sup> Siehe die Filme mit Louis-Armstrong-Bezug (Auswahl): JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953, Durban / Berendt), DIE GROSSE CHANCE (1957, Hans Quest), JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich), DIE NACHT VOR DER PREMIERE (BRD 1959, Georg Jacoby).

<sup>16</sup> Siehe die Filme LA PALOMA (BRD 1959, Paul Martin), DIE NACHT VOR DER PREMIERE (BRD 1959, Georg Jacoby), AUF WIEDERSEHEN (BRD 1961, Harald Phillip), KÆRLIGHEDENS MELODI (Jugend, Jazz und Serenaden; Dänemark 1959, Bent Christensen).

Es läßt sich zur stillen Trauer der Jazzfreunde nicht lange verheimlichen, daß die Europa-Tourneen Satchmos nur mehr eine ›Melange‹ aus Jazz, Halb-Jazz und Show-Business sind. Wie ein roter Faden zieht sich durch Armstrongs Gastspiele in den Fünfziger Jahren die vorgekochte Mixtur.

Diese »Mixtur« trägt mit zu einer Destabilisierung des harten Repertoirekerns traditioneller Improvisationsweisen bei, wobei Louis Armstrong im westdeutschen Schlagerfilm gleichzeitig als authentische Größe des traditionellen Jazz gefeiert wird.

- Der im März 2021 verstorbene Posaunist Chris Barber verkörpert im Kontext der Übernahme des US-amerikanischen Jazz Revivals den europäischen Part in Großbritannien. Sein traditionelles Jazzrepertoire bringt ihm auf dem nationalen wie westeuropäischen Konzertmarkt viel Nachfrage; vor allem seine Neuausrichtung Skiffle, die starke Impulse in Richtung einer späteren Beat-Musiker-Generation gibt, verändert den traditionellen Jazz-Begriff in Großbritannien entscheidend. Die von Jost beschriebene »Blüte des rückwärtsgerichteten, britischen Traditional Jazz« (Jost 2003, 604) belegt den starken Einfluss der neu entstehenden Stilistik über den Rahmen der traditionellen Improvisationsmusik hinaus: »Skiffle Music [...] is light-hearted folk-music with a Jazz slant and a very definite beat« (Donegan 1958, V). Das Skiffle-Repertoire (JAZZ-BANDITEN: »Laß uns einen skiffeln«: gespielter Musiktitel im Film *Ice Cream*, 03:02 min) bieten neben der Übernahme von Titeln aus dem US-amerikanischen Revival einen neuen britischen, später westeuropäischen Bestand, dessen Kompositionen nicht mehr in die USA ›reimportiert‹ werden.

Ulrich nutzt diese Stilmixtur, die Ende der 1950er Jahre im westdeutschen Amateurwesen um sich greift, und erweitert im Film das dort vorgestellte traditionelle Jazzrepertoire u. a. mit Musiktiteln wie *Ice Cream*, *African*

*Queen* und *Opel Super 5*. Weiterhin verwendet er den aktuellen Chris Barber-Hit *Petite Fleur* zur akustischen Trennung einzelner Filmszenen und als Orientierungspunkt für ein jeweils neues Erzähl-Kapitel in den JAZZBANDITEN.

Mit dieser stilistischen Ausdifferenzierung sowohl im Bereich des traditionellen Jazz als auch bei den modernen Konzepten herrscht gegen Ende der Dekade eine Unübersichtlichkeit, die einzelne Jazzszenen der Bundesrepublik fragmentiert. Neben der Komplexität von Bebop und Cool Jazz erscheint mit dem Hardbop eine neue, von Soul und responsorialen Wechseln geprägte, relativ ›einfach‹ gehaltene Spielweise, in die auch bald die verbreitete kirchliche Spiritual- und Gospel-Rezeption der BRD eingebunden wird (Hoffmann 1998, 802). Spürbar wird in den verschiedenen Jazz-Szenen mit dem Beginn der 1960er Jahre ein Selbstwertgefühl für eine aufkeimende europäische Musikperspektive. (Diese These lässt sich gut an der Orchesterarbeit des Bandleaders Kurt Edelhagen darstellen: Seine 1957 beim WDR unter Vertrag stehende Big Band entwickelt innerhalb kurzer Zeit weniger Jahre ein eigenständiges ›europäisches‹ Programm durch Komponisten wie Francy Boland, Jimmy Deuchar, Francis Coppeters und Derek Humble [siehe Kurt Edelhagen & His Orchestra 2021].) So entwickeln sich in verschiedensten Stilistiken neue Repertoires, die nicht mehr grundsätzlich vom US-amerikanischen Tonträger- und Musikmarkt abhängig sind.

## 7. Ausklang

Hat es Ihnen gefallen? Uns jedenfalls gefällt's. Wie wir leben, wie wir arbeiten und unsere Musik machen. Es gibt Leute, die regen sich über uns junge Leute auf. Finden Sie wirklich, dass man sich über uns aufregen sollte? Ach ja, und nun noch der Titel unseres Filmes: JAZZBANDITEN. (Hoffmann / Ulrich 2021, 82:35 min)

Mit dieser Schluss-Sequenz endet das filmische Porträt des Düsseldorfer »Jazz«-Clubs, das Psychogramm einer Gruppe, die ihre Subkultur »Jazz« und »Skiffle« pflegt. Der historische Zufall will es, dass dem Basin Street Club eine ähnliche Jazz-Club-Institution in der nordrhein-westfälischen Landeshauptstadt vorangeht: der Hot Club Düsseldorf (HCD). Hier wird zu Beginn der 1950er Jahre das Hören und Tauschen von Jazz-Schallplatten in einer großen Gemeinschaft erlebt, so wie sich gleichzeitig zahlreiche Clubs in diversen lokalen Jazzszenen bundesweit gründen. Auch die Jazz-Aufführungspraxis nimmt zunehmend Raum ein (Hoffmann 1999, 69), doch lassen die schriftlichen Dokumente des HCD die persönlichen, instrumental-technischen Entwicklungen innerhalb der Gemeinschaft schwerlich nachvollziehen. Knapp eine Dekade später dokumentiert das Beispiel der JAZZBANDITEN ein anderes, urbanes Konzept im Umgang mit improvisierter Musik: Wir erleben Persönlichkeiten, die ein eigenes improvisatorisches Geschick entfalten und es mit Eifer im Ensembleklang einführen. So wandelt sich – unter dem Signum des Clubs – die Tauschbörse in einen Proben- und Aufführungsort.

Die Konzertdarbietung des unterhaltenden Dixieland (Film-Kommentar: »Wir tanzten bis die Socken qualmten« bei 80:41 min), die im Film mit einer Riverboat-Party auf dem Rhein illustriert wird, hat generell eine verheerende Außenwirkung auf die Jazzrezeption. Entsprechende Wochenschauberichte, die über diese Jazz-Ereignisse berichten, verstärken den Eindruck mangelnder Seriosität. Die Meldungen des regionalen Fernseh-Nachrichtensmagazins HIER UND HEUTE zeigen vielfach Riverboat-Parties mit fröhlich tanzenden Menschen, die sich an Bord amüsieren.<sup>17</sup> Auch auf diesen Dixie-

<sup>17</sup> HIER UND HEUTE (Köln) ist die Fernseh-Berichterstattung im Regionalfenster des WDR. Berichte über Riverboat-Aktivitäten: WDR-Archiv Nr. R-230 (Erstsendedatum: 07.07.1958, Länge: 02:50 min, Mülheim / Ruhr); WDR-Archiv Nr. R-228 (Erstsendedatum: 29.08.1958, Länge: 02:20 min, Bochumer Club); WDR-Archiv Nr. R-2224 (Erstsendedatum: 11.07.1964, Länge: 04:05 min, Rheinschiff »Goe-

land-Tanzveranstaltungen beruht die Jost'sche Beurteilung einer »geselligen Unterhaltungsmusik mit geringem künstlerischen Anspruch und [dem] Verzicht auf Innovation« (Jost 2003, 600). Gleichzeitig wird mit dem Erstarren des Amateursektors und seiner zunehmenden Unterhaltungsfunktion die Kluft zwischen Profi- und Amateur-Jazzmusiker:innen größer. Zu Beginn der 1960er Jahre endet die Fernsehproduktion des SWF beim Düsseldorfer Amateur Jazz Festival; der Redakteur der Sendereihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN, Joachim E. Berendt, spricht von einer »Dixieland-Epidemie« (Berendt 1961) und wendet sich fortan der Präsentation professioneller Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker im Lande zu.

Als Psychogramm eines Musizierstils erscheint die sehenswerte Dokumentation der JAZZBANDITEN zu einem Zeitpunkt des versteckten Niedergangs der westdeutschen Jazzszene und zu einer Zeit des musikalischen Umbruchs. Abgelöst von dem ›Auftrag‹ der Bewahrung authentischer Spielformen des historischen Jazz zu Beginn der Dekade, lässt sich nun eine Orientierung an kommerziell erfolgreichen Musiken beobachten; beispielhaft ist die Entwicklung vom traditionellen Jazz zum Skiffle. Gleichzeitig wird die neue populäre Beat-Musik die Auflösung verschiedener populärer Formen des traditionellen Jazz befördern. Von diesen »Verwerfungen« sind die Konturen des modernen Jazz auf andere Weise betroffen – hier positioniert sich Mitte der 1960er Jahre der Free Jazz als neue Art der freien Improvisation, darunter Protagonisten wie der Saxofonist Peter Brötzmann, ein ehemaliger Amateurjazzmusiker.

Ulrichs Film dokumentiert den beeindruckenden Prozess einer musikinteressierten Gruppe, aber er gerät mit seiner Intension ungewollt in die Nähe der

---

the«). Siehe weiterhin Darstellung von populärer Musik in Wochenschauen. Aktuelle Berichte über populäre Musikformen wurden besonders ironisch kommentiert (Lehnert 2014, 19), oder aktuelle populäre Musik kommentiert satirisch Musikdarstellungen des politischen Gegners (Lehnert 2017, 14).

Jazz-Klischees im westdeutschen und österreichischen Schlagerfilm. Uraufgeführt am 14. April 1959 im Düsseldorfer Wintergarten, verdeutlichen die JAZZBANDITEN Bodo Ulrichs Kraft der filmischen Beobachtungsgabe und seinen Blick für die Inszenierung von Musik.



**Abbildung 6: Abspann des Films JAZZBANDITEN (BRD 1958, Bodo Ulrich) mit dem Rheinschiff »Goethe« im Hintergrund.**

### *Danksagung*

Die Freigabe dieses Artikels erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Instituts für Jazzforschung (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz) und der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung. Erstdruck: JAZZBANDITEN oder die Mär vom seligen Amateur: Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung. In: *Jazz Research News* 58, Graz 2021. Hrsg. von Christa Bruckner-Haring und Lukas Proyer. S. 2662–2688 (= Hoffmann 2021). Nach dem Erscheinen der Erstfassung wurde der Text für die vorliegende Wiederveröffentlichung noch einmal erweitert.

Dem Filmmuseum Düsseldorf möchte ich für seine Unterstützung und die zur Verfügung gestellten Dokumente ganz herzlich danken.

## Abkürzungen

as	Altsaxophon
b	Bass
b-tb	Bassposaune
bar-sax	Baritonsaxophon
bj	Banjo
bs	Basssaxophon
cl	Klarinette
dr	Schlagzeug
g	Gitarre
kb	Kontrabass
p	Klavier
tb	Posaune
tr	Trompete
ts	Tenorsaxophon
tub	Tuba

## Quellen

### *Literatur und Archivalien*

- Alsmann, Götz (2021): Hinweis zum Titel »Jump« der Max Greger Combo (Brunswick 10010 EPB) 1954, Münster. E-Mail an den Autor, 18.05.2021.
- Berendt, Joachim E. (1960): JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN. Folge XV: »Wir stellen vor: Die Preisträger des Deutschen Amateur-Festivals.« Manuskript und Sprecher: Joachim E. Berendt. Sendereihe SWF-Fernsehen: JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN. Folge 15. Maschinenschriftliches Ms. (16 S.). Sendedatum: 08.01.1960. Regie: Horst Lippmann. Dokument weist handschriftliche Überarbeitung auf.
- Berendt, Joachim Ernst (1961): Dixieland ist zur Epidemie geworden. In: *Die Welt* (1. April 1961). WDR Pressearchiv.
- Brinckmann, Christine N. (2010): Programmatik und Verfahren des Direct Cinema. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5/2, S. 198–202.
- Bohländer, Carlo / Holler, Karl Heinz (1979): *Reclams Jazzführer*. Zweite revidierte Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Burkhardt, Werner (1959): Hamburger Filmpremieren, Jazz – alltäglich, Gondel: JAZZBANDITEN [18.05.1959]. In den Presseunterlagen der Produktionsakte (Bodo Ulrich), Filmmuseum Düsseldorf.

- Carter, Erica (1997): *How German Is She? Postwar West German Reconstruction and the Consuming Woman*. Michigan: University of Michigan Press.
- Dauer, Alfons Michael / Longstreet, Stephen (1957): *Knaurs Jazz Lexikon*. 170 Zeichnungen von Stephen Longstreet. München/Zürich: Knauer.
- Dauer, Alfons Michael (1984): Transkription 68 »Panama« Bunk Johnson's Original Superior Band (Louisiana). In: *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz* (= Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research 7). Bd. 2: Notenteil. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 195–204.
- Dauer, Michael / Hoffmann, Bernd (1995): »Ich erfand den Jazz« – Der Pianist und Bandleader Jelly Roll Morton. In: *Musikwelten*. WDR Köln: WDR 5. 07.10.1995, 22:00–24:00 Uhr.
- Duncan, Heining (2012): *Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioneers: British Jazz 1960–75*. London: Equinox.
- Duncan, Paul / Müller, Jürgen (2017): *Film Noir*. Mit Texten von Alain Silver und James Ursini. Köln: Taschen.
- Donegan, Lonnie (1958): Foreword. In: Archibald Brian Bird: *Skiffle. The Story of Folk-Song with a Jazz Beat*. London: Robert Hale Limited.
- Fahle, Oliver (2020): *Theorien des Dokumentarfilms. Zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag.
- Filmbewertungsstelle Wiesbaden (08.01.1959): Antrag zum Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB. Hersteller: Bodo Ulrich Filmproduktion Düsseldorf. Prüfnummer 5135, Begründung.
- Graves, James (1960): *Damals in New Orleans. Eine Bilderchronik des frühen Jazz*. Zürich: Sanssouci Verlag.
- Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programmik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.
- Heerkens, A[d] (1960): *Jazz. Beeld-encyclopedie – Encyclopédie Illustrée – Picture Encyclopedia – Bild Enzyklopädie*, Bd. 17. Alkmaar: Arti-Verlag.
- Heinze, Carsten / Schoch, Bernd (2012): Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms. In: *Rundfunk und Geschichte* 38/1–2, S. 32–58.
- Hoffmann, Bernd (1994): Blues. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Bd. 1 (A–Bog). Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter (2. Aufl.), Sp. 1600–1635.



- Hoffmann, Bernd (1998): Sacred Singing. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Bd. 8 (Quer–Swi). Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter (2. Aufl.), Sp. 793–830.
- Hoffmann, Bernd (1999): Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946. Musikland NRW*, Bd. 1. Hrsg. von Robert von Zahn. Köln: Emons Verlag 1999, S. 64–98.
- Hoffmann, Bernd (2002): Liebe, Jazz und Übermut – Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30). Hrsg. von Thomas Phleps. Karben: Coda, S. 259–288.
- Hoffmann, Bernd (2008): »Spiegel unserer unruhigen Zeit« – Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948–1952). In: *Aktuelle Tendenzen im Jazz. Lectures of the 8th Jazz Musicological Symposium* (= Jazzforschung / Jazz Research 40). Hrsg. von Franz Kerschbaumer und Franz Krieger. Graz: Adeva, S. 175–239.
- Hoffmann, Bernd (2016): »Eisgekühlter Hot«. Visualisierungen im Westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. In Franz Krieger und Franz Kerschbaumer (Hrsg.): *Jazz Research News*, 47. Graz 2015, S. 2216–2240. In leicht geändert Form: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12, S. 395–431.
- Hoffmann, Bernd (2017): JAZZ – GESTERN UND HEUTE. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13, S. 103–128.
- Hoffmann, Bernd (2019): Abfallprodukte des Jazzidioms. Schlager als Gegenwelten improvisierter Musik. In: *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichische Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit*. Hrsg. von Michael Fischer und Hans J. Wulff. Münster: Waxmann, S. 137–152.
- Hoffmann, Bernd (2020): Auf der populären Seite des Jazz-Spektrums. Fragen an den Autor Siegfried Schmidt-Joos zu seinem Edelhagen-Fernsehporträt (BRD 1967, Bodo Ulrich). In: *Rhythmen der Zeit – Jazz in Film und Fernsehen. Texte zur Visualisierung improvisierter Musik* (= Cinematographica diversa, marginalia et curiosa: Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete 5). Hrsg. von Hans Jürgen Wulff. Westerkappeln: Der Wulff.de, S. 41–44.
- Hoffmann, Bernd (2020a): Im Nebenberuf Jazz. Die Inszenierung westdeutscher Amateure in der SWF-Fernsehreihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN. In: *Rhythmen der Zeit: Jazz in Film und Fernsehen. Texte zur Visualisierung improvisierter Musik* (= Cinematographica diversa, marginalia et curiosa: Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete 5). Hrsg. von Hans Jürgen Wulff. Westerkappeln: Der Wulff.de, S. 53–65.

- Hoffmann, Bernd / Ulrich, Bodo (2021): Transkription des Films JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Titel des Drehbuches: Basin Street Club. Maschinenschriftliches Ms. (15 S.), unter Verwendung einzelner Drehbuchseiten (siehe auch Ulrich 1958).
- Hoffmann, Bernd (2021): JAZZBANDITEN oder die Mär vom seligen Amateur: Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung. In: *Jazz Research News* 58. Hrsg. von Christa Bruckner-Haring und Lukas Proyer. Graz 2021, S. 2662–2688
- Jost, Ekkehard (1982): *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt: Fischer.
- Jost, Ekkehard (2003) Jazzkeller. In: *Reclams Jazzlexikon*. Hrsg. von Wolf Kampmann. Stuttgart: Reclam, S. 638.
- Jungermann, Jimmy (1960) *Ella Fitzgerald. Ein Porträt* (= Jazz Bücherei 4). Wetzlar: Pegasus Verlag.
- Keepnews, Orrin / Grauer, Bill (1966): *A Pictorial History of Jazz. People and Places from New Orleans to the Sixties*. New York: Bonanza Books (2. Aufl.).
- Lange, Horst H. (1960): *Loring ›Red‹ Nicols. Ein Porträt* (= Jazz Bücherei 5). Wetzlar: Pegasus Verlag.
- Lehnert, Sigrun (2014): Ursprung und Entwicklung der Musik in der Wochenschau – Muster, Funktionen und Kontinuitäten vom Stummfilm bis zur Tagesschau. In: *Nach dem Film*, No 14: *Audio History*, [www.nachdemfilm.de/issues/text/ursprung-und-entwicklung-der-musik-der-wochenschau](http://www.nachdemfilm.de/issues/text/ursprung-und-entwicklung-der-musik-der-wochenschau) (Zugriff: 05.08.2021).
- Lehnert, Sigrun (2017): Die Gegenwart »echt und lebenswahr« gestalten. Darstellung modernen Lebens in der Kino-Wochenschau (1950–1965) und die Herstellung filmischer Authentizität. In: *Zeitgeschichte digital*, <https://doi.org/10.14765/zsf.dok.5.1203> (Version: 24.08.2018, Zugriff: 05.08.2021); Archiv-Version in: *Visual-History*, [www.visual-history.de/2017/12/28/die-gegenwart-echt-und-lebenswahr-gestalten/](http://www.visual-history.de/2017/12/28/die-gegenwart-echt-und-lebenswahr-gestalten/) (Version: 28.12.2017, Zugriff: 05.08.2017).
- Maase, Kurt (1996): Amerikanisierung von unten. Demonstrative Vulgarität und kulturelle Hegemonie in der Bundesrepublik der 50er Jahre. In: *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts* (= Transatlantische historische Studien 6). Hrsg. von Alf Lüdtke, Inge Marßolek und Adelheid von Saldern. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 291–313.
- Maase, Kurt (2017): Am Ende einer Legende? Die Nachkriegsdeutschen und die ›amerikanische Musik‹: Eingängig und vertraut oder herausfordernd und rebellisch. In: *Amerika-Euphorie – Amerika-Hysterie. Populäre Musik made in USA in der Wahrnehmung der Deutschen 1914–2014*. Hrsg. von Michael Fischer und Christofer Jost. Münster/New York: Waxmann, S. 149–164.

- Malinowski, Stephan (2021): *Die Hohenzollern und die Nazis. Geschichte eine Kollaboration*. Berlin: Ullstein.
- Mrozek, Bodo (2019): *Jugend, Pop, Kultur. Eine transnationale Geschichte* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2237). Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Naura, Michael (1988): Im Untertagebau der Jazzkeller. In: *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ausstellungskatalog zur Ausstellung in Darmstadt Mai und Juni 1988. Hrsg. von Klaus Wolpert. Darmstadt: Eigenverlag Stadt Darmstadt, S. 405–410.
- Nass, Karl-Heinz (1959): Die deutsche Jazzszene, beleuchtet und zur Diskussion gestellt. In: *Jazz Podium* (8) 4, S. 87–90.
- Nass, Karl Heinz (1959a): Jazzmusik-Hausmusik unserer Zeit. Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 7–8.
- Niney, François (2012): *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Übers. von Heinz B. Heller und Matthias Steinle. Marburg: Schüren.
- N. N. [Ulrich, Bodo] (1959): Presse-Information zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB mit Beiträgen von Karl Heinz Nass, Heinz Ulrich Reinke, Ekkehard Scheven und Heinz Schleuven. Filmmuseum Düsseldorf.
- N. N. [Ulrich, Bodo] (1959a): Stabliste. In: Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 3.
- N. N. [Ulrich, Bodo] (1959b): Wer spielt was in den Jazzbanditen? In: Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 4.
- N. N. [Ulrich, Bodo] (1959c): Kleiner Steckbrief der Mitwirkenden. In: Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 22–23.
- N. N. (1959d): Wer ist schuld an Rock'n'Roll-Krawallen. In: Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 14–15.
- N. N. (1959e): JAZZBANDITEN (Deutschland). In: *Der Spiegel* 13/45 (03.11.1959), S. 88.

- O'Brien, Ralph (1960): *Louis Armstrong. Eine Bildchronik*. Mit Texten von Louis Armstrong, Sidney Bechet, Bunk Johnson, Mezz Merrow u. a. Zürich: Sanssouci.
- Panassié, Hugues (1959): *Histoire du vrai Jazz*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- Raeburn, Bruce Boyd (2009): *New Orleans Style and the Writing of American Jazz History*. University of Michigan: Chicago.
- Pfannkuch, Gert (1988): Amateurjazz in den fünfziger Jahren. In: *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ausstellungskatalog zur Ausstellung in Darmstadt Mai und Juni 1988. Hrsg. von Klaus Wolpert. Darmstadt: Eigenverlag Stadt Darmstadt, S. 411–420.
- Reinke, Ulrich (1959): Wir sind keine »Halbstarke«. Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 16–17.
- Sabel, Karl (1959): Des Lebens Frische. Karl Sabel schreibt. In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* (Essen, 23.05.1959). Abgelegt in den Pressestimmen der Produktionsakte. Filmmuseum Düsseldorf.
- Scheven, Ekkehard (1959): Das Leben soll nicht verkitscht werden. Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 12–13.
- Slawe, Jan (1953): *Louis Armstrong. Zehn monographische Studien* (= Kleine Jazz-Bibliothek 2). Basel: Papillons-Verlag.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949a): Appell an die Toleranz. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 12.02.1949 (eigtl. Sonntag 13.02.1949), 01:00–02:00 Uhr. Maschinenschriftliches Ms. (3 S.), 23. Januar 1949. Handschriftliche Eintragung: 12.2.1949. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 39.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949b): Die Puristen und die Progressiven. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 21.05.1949 (eigtl. Sonntag 22.05.1949), 01:00–02:00 Uhr. Maschinenschriftliches Ms. (3 S.), 27.04.1949. Handschriftliche Eintragung: 21.5.49. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 52.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1950): Kleiner Knigge für Jazzfans. In: *Sonderprogramm des Hot-Club Düsseldorf* Nr. 75a (Januar). Handschriftliche Dokumentation (2 S.). Düsseldorf.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1960): *Django Reinhardt. Ein Porträt* (= Jazz Bücherei 6). Wetzlar: Pegasus Verlag.
- Schreiber, Hermann (Hrsg.) (1963): *Jazz-Geschichten* (= Das Kleine Buch 163). Mit Bildern von John Günther. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag.

- Ulrich, Bodo (1958): Drehbuch »Basin Street Club«. Maschinenschriftliches Ms., Fragment (43 S.), hektografiert. Filmmuseum Düsseldorf, Materialien zu seinen Projekten IX. U 45.
- Wilson, Peter Niklas (1994): Grundbegriffe der Neuen Musik und des Jazz. Eine subjektive Auswahl. In: *Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Franz X. Ohnesorg. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag, S. 337–361.
- Winkler, Hans Jürgen (1962): *Louis Armstrong. Ein Porträt* (= Jazz Bücherei 12). Wetzlar: Pegasus Verlag.
- Wulff, Hans J., in Zusammenarbeit mit Melmut Merschmann (2011): MOMMA DON'T ALLOW (Großbritannien 1956, Karel Reisz & Tony Richardson). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5/4, S. 506–510.
- Wulff, Hans J. (2021): Eine Notiz zum Konzertfilm [»Classicumentaries/Concertumentaries«: Eine Notiz zum Konzertfilm], Westerkappeln, unveröffentlichtes Ms.
- Zimmerle, Dieter (1955): Festtage der Amateur-Musiker. 1. Treffen deutscher Amateur Jazz Bands in Düsseldorf. In: *Jazz Podium* (4) 11, S. 13.
- Zimmerle, Dieter (1956): Der Wert der Amateurmusik. Gedanken zum 2. Deutschen Amateur Festival der DJF. In: *Jazz Podium* (5) 9, S. 4.

## Filme

- JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953, Durban / Berendt). Regie: Horst Durban und Joachim Ernst Berendt. Mit den Two Beat Stompers und Hans Koller New Jazz Stars. Kurzfilm, s/w.
- MOMMA DON'T ALLOW (GB 1955, Reisz / Richardson). Dokumentarfilm/Kurzfilm 22 min, Regie/Buch: Karel Reisz, Tony Richardson. Produktion: British Film Institute, Experimental Film Fund. Kamera: Walter Lassally. Ton: John Fletcher. Musik: Chris Barber Jazz Band. Länge: 22 min (2.000 ft / 610 m). Verleih: British Film Institute. (Deutsche Kinemathek) DVD: *Samstagnacht bis Sonntagmorgen* (Arthaus Film 2008), Nr. 3506073.
- JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955ff., diverse Regisseure). SWF-Sendereihe. Konzeption: Joachim Ernst Berendt. Folgende Sendedaten liegen für den untersuchten Zeitraum vor: Folge 1: 11.05.1955, Folge 2: 16.03.1955, Folge 8: 09.08.1958, Folge 9: 25.10.1957, Folge 10: 11.02.1958, Folge 11: 10.11.1958, Folge 12: 13.12.1958, Folge 13: 02.03.1959, Folge 14: 30.10.1959.

JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956, Thiess). Regie: Georg Thiess. Musik: George Maycock und seine Chic-Combo. Spectrum-Film Verlag: Jordan von Boyadjieff. Kurzfilm, s/w.

PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957, Schiller / Von Bonin). Regie: H. Dieter Schiller und Gerd von Bonin. Idee und musikalische Beratung: Joachim Ernst Berendt. Bild: Gerd von Bonin. Musik: Wolfgang Lauth und Wolfgang Lauth Quartett/Septett. Gestaltung: H. Dieter Schiller und Gerd von Bonin. Mit Unterstützung Teldec (Decca) »Telefunken-Decca-Schallplatten«. Kurzfilm, s/w.

DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN: DAS IST MEIN STECKENPFERD (BRD 1957, Hassert). Regie: Günther Hassert. Erstsendedatum: 13.06.1957 ARD. WDR Dokumentation und Archive: Archivnummer 0000501. Besetzung: Trompeten: Jimmy Deuchar, Milo Pavlovic, Fritz Weichbrodt, Dusko Goykovich; Posauern: Helmut Hauk (b-tb), Christians Kellens, Ken Wray, Manfred Gätjens; Saxofone: Kurt »Bubi« Aderhold (2. ts), Jean-Louis Chautemps (1. ts), Derek Humble (1. as), Franz von Klenck (2. as), Eddie Busnello (bar-sax); Rhythmus: Francis Coppieters (p), Johnny Fischer (b), Stuff Combe (dr). Fragmente, Kurzfilm, s/w.

JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Ulrich). Titel des Drehbuches: Basin Street Club. Drehbuch: 1958. Drehjahr: 1958. Länge: 88 min. Bodo Ulrich Filmproduktion, Düsseldorf. Uraufführung: 14.04.1959, Düsseldorf (Wintergarten); weitere Aufführungen: 8. Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche 1959, Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen 1959; als ARD-Sendung (WDR-Beitrag) 14.06.1963, 17:00–18:05 Uhr. Nachweis: Filmmuseum Düsseldorf. Deutscher Jugendfilmpreis 1959, Prädikat: besonders wertvoll, Abendfüllender Dokumentarfilm, Prüfnummer: 5135.

EIN GEWISSER SWING IST IMMER DRIN. KLAUS DOLDINGER ÜBER KLAUS DOLDINGER (BRD 1967, Schmidt-Joos / Ulrich). WDR Dokumentation und Archive: Archivnummer 0160884. Autor: Siegfried Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich. Erstsendedatum: 15.09.1967. Sendelänge: 52:33 min.

KURT EDELHAGEN ÜBER KURT EDELHAGEN. EINE MUSIKALISCHE BIOGRAPHIE. WDR Dokumentation und Archive: Archivnummer 0161003. Autor: Siegfried Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich. Erstsendedatum: 17.11.1967. Sendelänge: 57:02 min. Es spielen die Edelhagen-All-Stars.

TOBBY. Regie: Hansjürgen Pohland. BRD 1961. 81 min. Hansjürgen Pohland Filmproduktion modern art film. Deutsche Kinemathek.

### *Diskographie*

Armstrong, Louis (1952, rec. 1928). [Louis Armstrong and His Hot Five with Earl Hines.] Odeon OS 1017.

Barber, Chris: Chris Barber's Jazz Band (1959). *Petite fleur*. Laurie Records LLP 1001.

Edelhagen, Kurt: Kurt Edelhagen & His Orchestra (2021, rec. 1957–1974). *The Unreleased WDR Jazz Recordings, 1957–1974*. Jazzline Classics D 77091.

Flierl, Rudi (1957). *Earl-Bostic-Favoriten*. Bertelsmann Schallplattenring 7589.

Gerger, Max: Max Greger Combo (1954). *Jump mit Max Greger*. Brunswick EPB 10010.

Morton, Jelly Roll (1993, rec. 1938). *Anamule Dance*. *The Library of Congress Recordings*, Vol. 2. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1092.

Morton, Jelly Roll (1993, rec. 1938). *Kansas City Stomp*. *The Library of Congress Recordings*, Vol. 1. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1091.

Morton, Jelly Roll (1993, rec. 1938). *Winin' Boy Blues*. *The Library of Congress Recordings*, Vol. 4. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1094.

### *Abbildungsnachweise*

Abb. 1: mit Genehmigung des Filmmuseums Düsseldorf.

Abb. 2: mit Genehmigung des Filmmuseums Düsseldorf.

Abb. 3: Quelle: N. N. 1959e, 88.

Abb. 4: mit Genehmigung des Filmmuseums Düsseldorf.

Abb. 5: Quelle: [www.discogs.com](http://www.discogs.com).

Abb. 6: mit Genehmigung des Filmmuseums Düsseldorf.

### Empfohlene Zitierweise

Hoffmann, Bernd: JAZZBANDITEN oder die Mär vom seligen Amateur. Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 107–148, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p107-148.

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

Julian Caskel

## 1. Einleitung

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. *Beispiel I*: DAS KONZERT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

tion) vollständig in den Hintergrund rückt. Es kann zwischen einer ›authentischen‹ und einer ›artifiziellen‹ Musikperformance nicht mehr sinnvoll unterschieden werden, weil diese beiden Ebenen beständig ineinander überführt sind. Die Differenz eines dokumentarischen von einem fiktionalen Kontext könnte also nicht in der Absenz von bestimmten (auch musikalischen) Mitteln der Narration begründet sein, sondern in der Absenz von bestimmten Methoden der Produktionstechnik.

### 3. *Beispiel II: EROICA*

Der ›fiktionale Konzertfilm‹ *EROICA* dokumentiert mit dem Anspruch historischer Genauigkeit die erste Aufführung von Beethovens dritter Symphonie, deren Datum und Ort (im Jahr 1804 im Palais des Fürsten Lobkowitz) einigermaßen exakt angegeben werden können. Jedoch trennt die geringe Anzahl der Spieler das Ereignis von der späteren Aufführungsgeschichte und kann demnach nicht mithilfe einer vorhandenen Tonträgeraufnahme klanglich simuliert werden. Eine glaubhafte Umsetzung macht eine Neueinspielung durch professionelle Musiker in der ursprünglichen Besetzung notwendig, wofür mit dem *Orchestre Révolutionnaire et Romantique* unter der Leitung von John Eliot Gardiner absolute Spitzenkräfte verpflichtet werden konnten. Da in die szenische Narration jedoch auch die Reaktionen der kostümierten Musiker einbezogen werden, sind im fertigen Film Schauspieler zu sehen, die zum Playback der vorproduzierten Tonaufnahme agieren.

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

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

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

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

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

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

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

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

spielung von Gardiner mit demselben Orchester für die Deutsche Grammophon.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## 5. *Beispiel IV*: KINSHASA SYMPHONY

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## *6. Zusammenfassung und Ausblick*

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Literatur

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

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

## **Filmographie**

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

## **Abbildungsnachweise**

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

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

#### Empfohlene Zitierweise

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

#### *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

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

## **Polyphonie als Nymphomanie: Filmische Aneignung von präexistenter Musik aus der Perspektive der Metapherntheorie**

Pascal Rudolph



**Abbildung 1: Orgelspiel und Sex in NYMPHOMANIAC (2:17:16).<sup>1</sup>**

Was haben Bachs Musik und der Sexualverkehr mit vielen verschiedenen Partner\*innen gemeinsam? Die Frage wird in einer Filmsequenz in Lars von Triers *NYMPHOMANIAC* (DK et al. 2013) verhandelt (Abbildung 1). Sie mag verwundern, gar provozieren, zumindest jedoch irritieren. Allerdings lässt sich mit ihr außerordentlich deutlich darlegen, dass die Perspektive der Metapherntheorie eine Möglichkeit bietet, sich die Mechanismen der filmischen Bedeutungsgenese in Bezug auf präexistente Musik zu erschließen. Ausgehend von Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« in *NYMPHOMANIAC* und unter Zuhilfenahme der Metapherntheorie zeige ich, dass die filmmusikalische Bedeutungsgenese sowohl durch eine Praxis der *filmischen Rekontextualisierung* der präexistenten Musik (intermedialer Konflikt) als auch der *musikalischen Bearbeitung* für den Film (intramedialer Konflikt) geschieht. Daran anschließend stelle ich die Idee einer »inexistenten Präexis-

---

<sup>1</sup> Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich auf den Director's Cut, DVD-Edition von Concorde (2013).

tenz« als korrektiven Gegenpol zu den herkömmlichen Bezeichnungen dieses Phänomens zur Diskussion. Sie soll jene noch häufig anzutreffende Auffassung korrigieren, nach der die präexistente Musik im Film auf ihre außerfilmische Erscheinungsform reduziert wird. Stattdessen werden mit der »inexistenten Präexistenz« die Unterschiede zwischen Textvarianten als produktiv-musikanalytische Herausforderungen verstanden und in den Mittelpunkt gestellt. Auf diese Weise handelt es sich um eine Analyse von Spannungs- und Referenzverhältnissen zwischen außerfilmischen und filmischen Erscheinungsformen der Musik im Zusammenspiel mit den außerfilmischen und filmischen Kontexten. Präexistente Musik ist eine *interpretative und kreative Umsetzung eines erkennbaren anderen Texts*: Umsetzung im buchstäblichen Sinne der Rekontextualisierung und im metaphorischen Sinne einer Umwandlung in eine andere Form. Die zentrale Frage dieses Texts lautet also: Wie partizipiert präexistente Musik an der filmischen Bedeutungsgenese?<sup>2</sup>

### *Das Beispiel*

NYMPHOMANIAC erzählt die Lebensbeichte der selbst ernannten Nymphomanin Joe.<sup>3</sup> Im Gespräch mit dem Junggesellen Seligman erzählt Joe ihre

<sup>2</sup> Die nachstehende Filmanalyse und die darauf aufbauenden theoretischen Überlegungen stützen sich auf zwei Kapitel meiner Monographie *Präexistente Musik im Film* (Rudolph 2022, 131–170). Für eine weitaus detailliertere und umfangreichere Darstellung, die darüber hinaus die Metapherntheorie mit der Adaptionstheorie verknüpft (vgl. ebd., 99–170).

<sup>3</sup> Da die Hauptfigur mit Vehemenz auf diesen Begriff insistiert und mich interessiert, wie dieses Konzept im Film ausgestaltet wird, erscheint es mir sinnvoll, dieser Terminologie zu folgen. Trotzdem möchte ich auf die kulturhistorische Problematik hinweisen. Der Begriff hat eine misogyne Medizinhistorie, die mit der Pathologisierung der weiblichen Sexualität einhergeht. Auch im Film korrigiert die Therapeutin Joe, als sie sich als Nymphomanin bezeichnet: »We say sex addict.« Aus heutiger Sicht würde man Joes Verhalten wohl mit dem (noch immer nicht gänzlich unproblematischen) Begriff der Hypersexualität beschreiben (Schepeleern 2015). Mein Ziel besteht darin, anhand des Films die Möglichkeiten der Metapherntheorie aufzuzei-



libidinöse Lebens- und Leidensgeschichte in acht Kapiteln, die von Seligman durch zahlreiche Exkurse kommentiert wird. Joe verbindet ihre Geschichte mit verschiedenen Gegenständen, die sie in dem kargen Zimmer Seligmans entdeckt. Zu den Gegenständen, die Joes Erzählungen initiieren, inspirieren und kommentieren, zählt auch ein Kassettenrekorder. Auf Nachfrage erzählt Seligman, dass sich in dem Rekorder eine unvollständige Aufnahme von Bachs Choralvorspiel »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« aus dem *Orgelbüchlein* befindet. In diesem Zusammenhang erläutert Seligman das Konzept der Polyphonie: »It's distinguished by the idea that every voice is its own melody but together in harmony.« Zur Veranschaulichung zerlegt Seligman Bachs Stück in seine Einzelteile, analysiert es gewissermaßen. Insgesamt erklingt es fünfmal in der ersten Filmhälfte, sodass dem Hören bemerkenswert viel Raum gegeben wird. Seligman stellt das Stück zunächst vor, wonach Joe in drei Split Screen-Sequenzen die Polyphonie des Stücks mit ihrer Nymphomanie bzw. mit drei verschiedenen Sexualpartnern in Beziehung setzt.<sup>4</sup> Im Folgenden widme ich mich diesen fünf Musikeinsätzen:

- 1) Vorstellung der Einzelstimmen durch Seligman;
- 2) Vorstellung des Gesamtklangs: Seligman und Joe lauschen der Aufnahme;
- 3) Split Screen-Sequenz I: Liebhaber F stellt die Bassstimme dar;
- 4) Split Screen-Sequenz II: Liebhaber G tritt als Mittelstimme hinzu;

---

gen. Durch die Wahl des Beispiels befasse ich mich allerdings unweigerlich mit der Konstruktion von weiblicher Sexualität. Durch den Regisseur hat der Film zudem einen männlichen Blick auf dieses Thema, wenngleich dieser durch die intensive Mitarbeit von Vinca Wiedemann am Drehbuch maßgeblich beeinflusst sein mag. Ich hoffe jedoch zu zeigen, dass der Film gerade nicht das sexistische Narrativ der Nymphomanin bedient und fortschreibt, sondern eine selbstbestimmt agierende Frauenfigur zeigt.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu auch Seeßlen (2014), der die Pornographie in den Filmen Lars von Triers im Allgemeinen und in *NYMPHOMANIAC* im Besonderen erörtert.

5) Split Screen-Sequenz III: Liebhaber J(erôme) tritt als Cantus firmus hinzu.

Diese Filmabschnitte können über folgenden Link abgerufen werden: <https://vimeo.com/larsvontriermusic> (Stand: 31.01.2023). Achtung: Explizite Darstellung von Sexualität.

The image displays a musical score for an organ piece in G minor, 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the right hand playing a melody (Cantus Firmus) and the left hand playing a bass line. The second system shows the left hand playing a more complex bass line. The third system shows the right hand playing a melody. Three film stills are included: the top left shows a hand playing the right hand of the organ; the top right shows a hand playing the left hand of the organ with the text 'Cantus Firmus' overlaid; the bottom left shows a foot stepping on a wooden organ pedal. Arrows connect the film stills to the corresponding parts of the musical score.

Abbildung 2: Vorstellung der einzelnen Stimmen in »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« (nur die grau unterlegten Noten erklingen).

»This piece has three voices«, setzt Seligman vor dem ersten Erklingen des Stücks an, »a bass voice« – wir sehen und hören ein paar Füße den Beginn auf einem Orgelpedal musizieren –, »a second voice played with the left hand« – wir sehen und hören, wie eine linke Hand am Manual übernimmt und die Mittelstimme erklingt – und schließlich »the first voice played with the right hand, that is called Cantus firmus« – wir sehen und hören, wie eine rechte Hand die Melodie ab dem Triller bis zum Zielton c'' in T. 2 spielt

(Abbildung 2). Die erste musikalische Phrase von Beginn bis Mitte T. 2 erklingt demgemäß in fragmentierter Form. Während der Abschnitt in seiner Linearität gewissermaßen unangetastet bleibt, wird er in seiner Vertikalität in Einzelteile zerlegt, d. h., wir hören die einzelnen Stimmen voneinander isoliert, beginnend vom Bass (Anfang der Phrase) über die Mittelstimme (Mitte der Phrase) bis zur Oberstimme (Ende der Phrase). In Kombination mit Seligmans Erläuterungen und den Einstellungen werden so die Stimmen mit den Körperteilen des musizierenden Orgelspielers verknüpft.

Nachdem Seligman die musikalische Struktur des Stücks erklärt hat, sehen wir die beiden, wie sie andächtig der Aufnahme lauschen. Nun sind die Einzelstimmen zu einem Gesamtklang zusammengefügt. Die Szene stellt eine kontemplative Atmosphäre her, da sich die Kamera durch eine frei schwebende und extrem langsame Bewegung auszeichnet, die nicht nur die stille Joe und den stillen Seligman zeigt, sondern auch Gegenstände, die Joe zuvor mit ihren Geschichten verknüpft hatte und somit als Erinnerungsbilder fungieren. Sie ruft zudem den sowjetischen Filmemacher Andrei Tarkowski in Erinnerung. Bereits im Drehbuch steht:

Han tænder for kassettebåndoptageren. Det er et stykke orgelmusik. Mens det spiller laver kameraet Tarkovskij-inspirerede bevægelser, dvs ekstremt langsomme kran-/travellingture blandet med zoom som viser de to siddende i rummet og alle detaljerne i rummet, som før har været brugt til kapitelinspiration og andre ting, som kunne hænge sammen med senere kapitler.<sup>5</sup> (Trier 2012, 112; unveröffentlichtes Drehbuch)

---

<sup>5</sup> »Er [Seligman] schaltet den Kassettenrekorder ein. Es ist ein Stück Orgelmusik. Während des Spielens macht die Kamera von Tarkowski inspirierte Bewegungen, d. h. extrem langsame Kran-/Fahrten gemischt mit Zoom, die die beiden im Raum sitzenden Personen und alle Details des Raums zeigen, die zuvor für Kapitelinspirationen und andere Dinge verwendet wurden oder in Beziehung gesetzt werden könnten zu späteren Kapiteln.« (Meine Übersetzung)

Allerdings erinnert nicht nur die Kameraarbeit an Tarkowski, sondern auch die Musik. Sie erklingt ebenso in SOLJARIS [SOLARIS] (UdSSR 1972, Andrei Tarkowski) und begleitet auch dort Erinnerungsprozesse.<sup>6</sup> Während sich die Erinnerungen in SOLJARIS zu dem Choralvorspiel materialisieren (Noeske 2008; Pontara 2014), fungieren in NYMPHOMANIAC die Gegenstände als Verursacher von mentalen Erinnerungsbildern. Nina Noeske machte bereits mit Bezug auf SOLJARIS darauf aufmerksam, dass Bachs Orgelstück eine passende musikalische Begleitung von Erinnerungsprozessen darstelle, da »sich die Komposition durch die ständige Variation des Anfangsmotiv[s] als ›in sich kreisend‹ bezeichnen [lässt], was wiederum für die Konstitution von ›Zeit‹ in der Erinnerung (Imagination, Glaube) aufschlussreich ist« (2008, 41). Diese Szene verweist auf SOLJARIS musikalisch jedoch nicht nur dadurch, dass sie erklingt und dass sie in einem ähnlichen filmischen Kontext erklingt, sondern auch, wie sie erklingt. Der im Film musizierende Organist Mads Høck erinnert sich:

<sup>6</sup> In SOLJARIS ist das Gemälde *Die Jäger im Schnee* (1565) von Pieter Bruegel dem Älteren zu sehen, während diese Musik spielt. Es erscheint auch leinwandfüllend in der dritten Einstellung von MELANCHOLIA (DK et al. 2011, Lars von Trier) (vgl. Rudolph 2022, 171–208). Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« verweist somit interessanterweise sowohl auf Tarkowskis Film als auch auf die Filme Lars von Triers, denn MELANCHOLIA und NYMPHOMANIAC erinnern an dieselbe Szene in SOLJARIS, allerdings auf unterschiedliche Weise (im ersten Fall visuell, im zweiten v. a. musikalisch). Lars von Triers Begeisterung für den sowjetischen Filmemacher ist hinlänglich bekannt. Es finden sich zahlreiche Reminiszenzen an Tarkowski in Lars von Triers Filmen. Macho (2013, 148) bezeichnete MELANCHOLIA als eine »bemerkenswerte Hommage an Tarkowskis NOSTALGHIA [NOSTALGIJA]« (UdSSR et al. 1983). Krust (2013, 167) spricht bei demselben Film von »übermalten Tarkowski-Bildern«. Das Kapitel »The Mirror« in NYMPHOMANIAC ist ein Verweis auf Tarkowskis gleichnamigen und wohl persönlichsten Film SERKALO [DER SPIEGEL] (UdSSR 1975), den Lars von Trier den Schauspieler\*innen in Vorbereitung auf die Dreharbeiten zu ANTICHRIST (DK et al. 2009) gezeigt hat. Zudem ist ANTICHRIST Tarkowski gewidmet. Zu den Parallelen zwischen ANTICHRIST und Tarkowskis SERKALO vgl. Jacke (2014, 246–247), zu den Parallelen zwischen ANTICHRIST und Tarkowskis OFFRET [OPFER] (SE et al. 1986) vgl. Thomsen (2018, 235–262). Musikalisch zeigt sich der Einfluss Tarkowskis in der Vorliebe für Barockmusik (bei Lars von Trier v. a. in der »Land of Opportunities«-Dilogie; vgl. Rudolph 2022, 106–119). So erklingt in MANDERLAY (DK et al. 2005, Lars von Trier) »Quando corpus morietur« aus Pergolesis *Stabat mater* (P.77), welches Tarkowski zuvor in SERKALO verwendete.

He [Lars von Trier] wanted to quote Tarkovsky's SOLARIS. And I thought when he contacted me he wanted just to hear this very beautiful piece by Bach played as we play Bach now and not as they did back in the seventies with this very hard Sesquialtera stop. I wanted to play the solo with a reed, an oboe, or something like that, but Lars insisted that it should be exactly the same sound as in SOLARIS. I even added a lot of trills and ornamentations because that's the way Baroque music is played now but they didn't do that in the seventies when SOLARIS was recorded. And Lars didn't want all these trills. So we made this very pure version. It was very clear that this was what he wanted, this very clear reference to Tarkovsky. (Høck 2020; persönliches Gespräch)

Die Intertextualität entsteht also nicht nur durch die *Auswahl* von präexistenter Musik und dem Erklingen in einem ähnlichen filmischen Kontext, sondern auch durch die *konkrete musikalische Interpretation*.<sup>7</sup> Der meditative Charakter wird schließlich durch die Unvollständigkeit der Aufnahme gestört, sodass sie abrupt abbricht.

Das Choralvorspiel erinnert Joe sodann an eine Zeit, in der sie unzählige Liebhaber gleichzeitig hatte. Sie greift das Stück und das Konzept musikalischer Polyphonie auf, um die Qualität ihres Sexualverhaltens zu veranschaulichen: »Well, if I compare this with my story it's reminiscent to the quality of nymphomania which is normally ignored but none of the less essential, and namely the relationship between the very intercourses.« Joes Promiskuität beschränkt sich nicht auf ein bloßes »Nicht-genug-Bekommen«. Stattdessen bedienen ihre Sexualpartner verschiedene Qualitäten, die in harmonischer und sich ergänzender Beziehung zueinander stehen. Entsprechend lautet das folgende Filmkapitel in Anlehnung an Bach »The Little Organ School«. Joe übernimmt Seligmans Segmentierung. Die Orgelstim-

---

<sup>7</sup> Dies stellt keinen Sonderfall dar: Auch für ANTICHRIST wurde eine Musikaufnahme »nachgebaut«. Vgl. hierzu und zum kollaborativen Umgang mit präexistenter Musik in der Filmproduktion Rudolph (2023).

men werden durch drei Split Screen-Sequenzen sukzessive hinzugefügt sowie mit verschiedenen Liebhabern, Bildbereichen und Orten im virtuellen Klangraum gekoppelt. Um den Vergleich mit Bachs Choralvorspiel zu ermöglichen, beschränkt sich Joe auf drei Liebhaber, die pars pro toto eingeführt werden. Nicht der individuelle Sexualpartner rückt in den Mittelpunkt, sondern seine jeweilige Funktion als integrativer Teil des Ganzen.

Die Einzelstimmen haben in doppelter Hinsicht ihren eigenen Charakter. Auch Joe beginnt mit dem Bass. In der ersten Split Screen-Sequenz wird der durch Tonsatz vergleichsweise verklausulierte Bass zum dicken, eintönigen, aber absolut verlässlichen Liebhaber F (passenderweise ist dies auch der erste Ton im Bass): »F was the bass voice, monotone, predictable and ritualistic. No doubt about it. But also the foundation that is so important, even if on its own it doesn't mean much.« Am Ende der Beschreibung von F durch Joe erfolgt eine Sequenz, in der zwei Drittel des Bildes schwarz sind und im linken Drittel Bilder vom Geschlechtsakt mit Bildern des Orgelspiels (Füße spielen das Pedal) montiert sind, während wir die Basstimme des Choralvorspiels hören. Zudem ist diese Stimme deutlich links im Klangbild platziert, sodass sie mit der Platzierung der Montage im Gesamtbild übereinstimmt.

In der zweiten Split Screen-Sequenz wird die im Vergleich zum Cantus firmus und Bass weniger reglementierte Mittelstimme zum unvorhersehbaren, einer Raubkatze gleichenden Liebhaber G. Es erfolgt erneut eine Bildschirmaufteilung in drei Bereiche: Zunächst sehen wir lediglich im rechten Drittel einen Leopard (Abbildung 3). Gleichzeitig hören wir die ersten Takte der Mittelstimme. Ab der vierten Zählzeit im ersten Takt tritt der Bass hinzu, während die vorherige Montage zwischen F und Joe im linken Bild Drittel erscheint. Der visuelle Mittelpunkt bleibt schwarz, da das mittlere

Bilddrittel für den Cantus firmus reserviert ist. In der Split Screen-Sequenz entstehen Assoziationsmontagen, indem verschiedene Bildbereiche miteinander kombiniert werden: Orgelspiel mit Sex zwischen Joe und F links bzw. Orgelspiel mit Geschlechtsakt zwischen G und Joe, das Laufen von G vor einem Gitter im Muybridge-Stil und Aufnahmen einer Raubkatze rechts.

Abbildung 3: Die zweite Split Screen-Sequenz (die Kreissymbole stellen Panorama-regler und somit die Platzierung der Stimmen im virtuellen Klangraum dar).

Diese Bildbereiche werden zusätzlich miteinander in Beziehung gesetzt, indem etwa Joe von G in den Hals gebissen wird, nachdem zuvor der Leopard mit seiner Beute im Mund gezeigt wurde. Auch die Interpretation der Orgelpfeifen als Phallus wird nahegelegt, wenn die Nahaufnahme eines erigierten Penis, den Joe mit Zunge und Mund stimuliert, einen Match Cut zur vorangegangenen Labialpfeife erzeugt, die in einer Froschperspektive gezeigt wird (Blick steil nach oben). Eine weitere Verknüpfung entsteht durch den Fokus auf (körperliche) Berührungen, die den sexuellen Akt und das Spielen auf einer Klaviatur sinnlich miteinander in Beziehung setzen. Bild und Musik werden aneinander gekoppelt. Nicht nur fällt das Erklängen der zweiten Stimme mit dem Erscheinen der Montage im linken Bilddrittel zusammen. Zudem sind die zwei Stimmen nämlich auch zunächst deutlich den Bildbereichen entsprechend im Klangbild platziert, sodass der Bass links und die Mittelstimme rechts erklingt. Erst als beide Bildbereiche gleichzeitig das Musizieren an der Orgel zeigen, treffen sich die Stimmen in der Mitte des virtuellen Klangraums. Durch die raumklangliche Bearbeitung der Stimmen bleibt man sich als Zuhörer\*in ihrer Existenz und relativen Unabhängigkeit auch bei gleichzeitigem Erklängen bewusst.

Den Cantus firmus stellt für Joe schließlich Jérôme dar, der ihr damals die Jungfräulichkeit nahm, und für den sie erstmals (und alleinig) romantische Gefühle hegte. Nach Joes Aufforderung »Fill all my holes« gegenüber Jérôme erklingt zunächst der Cantus firmus, während wir den leidenschaftlichen Sex zwischen ihnen sehen und der diegetische Ton ausgeschaltet wird, sodass nur noch die Musik zu hören ist. Zum Höhepunkt der ersten musikalischen Phrase beginnt dann die letzte dieser Split Screen-Sequenzen, indem wir im mittleren Bilddrittel das Spiel der rechten Hand auf dem Manual sehen (Abbildung 4). Zu Beginn der nächsten Phrase erscheinen dann die bereits bekannten Montagen in dem linken und rechten Bilddrittel, die das



Gesamtbild vervollständigen, während zeitgleich auch die damit verbundenen Stimmen einsetzen. Im mittleren Bilddrittel ist weiterhin der Geschlechtsakt zwischen Joe und Jérôme zu sehen. Die Montage des mittleren Bilddrittels endet, als Seligmans Kassettenrekorder erscheint, der uns an die Klangquelle und die Unvollständigkeit der Aufnahme erinnert. Und so wird die Musik kurz darauf durch das Zurückspringen der Wiedergabetaste jäh unterbrochen und die Dreiteilung verschwindet, indem nun das mittlere Bild des Rekorders das gesamte Filmbild einnimmt. Es folgt die letzte Einstellung des ersten Filmteils, in der Joe während des Sex mit Jérôme bemerkt, dass sie nichts mehr fühlt. Wie die Aufnahme von Bach bleibt Joe auch mit Jérôme unvollständig.

Die filmische Form unterstützt den oben beschriebenen musikalischen Charakter: Durch die Verwendung des Split Screens wird die zeitliche Sukzession aufgehoben, indem das Nacheinander der klassischen Montage in ein Nebeneinander simultaner Montagen aufgelöst wird. Zudem wird in dem Gesamtbild des Split Screens eine Überzeitlichkeit hergestellt, indem die verschiedenen Bildbereiche keine gleichzeitig stattfindende Gegenwart zeigen wie im klassischen Split Screen, der als Remediation der Parallelmontage aufgefasst werden kann (vgl. Hagener 2011). Stattdessen stärken die Assoziationsmontagen innerhalb der einzelnen Bildbereiche des Split Screens den Eindruck der Aushebelung zeitlicher Sukzession. Sie wird uns erst wieder gewahr, wenn uns der Kassettenrekorder im letzten Bild an die Unvollständigkeit der Aufnahme erinnert.

Eine unbefriedigende Hörerfahrung wird provoziert, da der musikalische Schnitt nicht nur aufgrund von musikalischen Kriterien harsch ist, sondern auch aufgrund der vorherigen filmischen Betonung ebendieser musikalischen

1

3

(ausgeschriebene Wdh.)

1

Musik hört abrupt auf

Abbildung 4: Die dritte Bach-Sequenz.

schen Passage eine Erwartungshaltung unterstützt wird.<sup>8</sup> Formal endet die Aufnahme mitten in der Wiederholung der Anfangsphase. Harmonisch handelt es sich an dieser Stelle um einen phrygischen Halbschluss von *Des* nach *C*, welcher auch als »Fragetopos« bekannt ist.<sup>9</sup> Mit dieser harmonischen Wendung geht eine der stärksten Erwartungshaltungen bezüglich ihrer Auflösung einher. Die filmische Musikaufnahme stoppt nun genau vor jener Auflösung. Melodisch erfolgt der Abbruch mitten im Triller des zweiten Takts. Dieses musikalische Motiv wurde zudem bereits filmisch exponiert: Seligman stellte den Cantus firmus mit ebendiesem Motiv vor und auch der Beginn der letzten Split Screen-Sequenz zeigt uns, wie dieses Motiv gespielt wird, und lässt es uns ohne zusätzliche Stimmen hören. Der dramaturgische Effekt der unvollständigen Aufnahme entspricht Joes unerfüllbarem Begehren. Joe lässt sich als die extreme Manifestation eines Begehrens verstehen, welches nie befriedigt werden kann (Otte 2018, 182).

Das Konzept der Polyphonie wird also narrativ, visuell und auditiv aufgegriffen und verbindet die Bedeutungsbereiche miteinander. Die Selbstständigkeit zusammenklingender Stimmen in der Musik findet ihr visuelles Pendant in der Unabhängigkeit der drei Bereiche in der Bildschirmaufteilung und ihr narratives Pendant in den unterschiedlichen Qualitäten der verschiedenen Partner in Joes Sexualleben. Die Verknüpfungen sind vielfältig: auditiv ↔ visuell, visuell ↔ narrativ, narrativ ↔ auditiv. Im Zentrum steht die Zahl Drei (drei Stimmen, drei Sexualpartner, drei Bildbereiche, drei Split Screen-Sequenzen) und eine Ästhetik der Einheit in der Mannigfaltig-

---

<sup>8</sup> Da das Stück in der Szene, in welcher Seligman und Joe der Musik lauschen, an anderer Stelle endet (in T. 6.3), ergibt sich ein filmischer Logikfehler. Beide Szenen legen uns zwar mittels Nahaufnahme des Kassettenrekorders nahe, dass die Musik von Seligmans unvollständiger Aufnahme erklingt, gleichzeitig weisen die Musikeinsätze jedoch unterschiedliche Längen auf. Diese Inkongruenz – ob versehentlich oder absichtlich – verstärkt letztlich aber nur die musikalische Erwartungshaltung in der letzten Bach-Sequenz.

<sup>9</sup> Zur phrygischen Wendung als musikalischem Fragetopos vgl. insb. Jeßulat (2001).

keit bzw. der Unabhängigkeit und Verschiedenheit des Einzelnen im Gesamten. Durch die Assoziationsmontagen erfolgt eine visuell-narrative Kopplung zwischen der Orgel bzw. den Orgelpfeifen und den Sexualakten bzw. Geschlechtsorganen. Seligmans Erläuterungen zur Polyphonie bilden die Grundlage für die narrativ-musikalische Kopplung durch Joes Charakterisierung ihrer verschiedenen Sexualpartner im Hinblick auf die Einzelstimmen des musikalischen Satzes. Die musikalisch-visuelle Kopplung geschieht zunächst durch Fragmentation, indem die auditiv separierten Einzelstimmen mit den visuell separierten Händen und Füßen des musizierenden Orgelspielers verbunden werden. Diese sukzessive Kopplung bildet die Grundlage für die simultane Darstellung der verschiedenen Extremitäten und den dazugehörigen eigenwilligen Zusammenfall zwischen Klang und »Klangquelle«. Bei der sukzessiven Hinzufügung von Stimmen bzw. Sexualpartnern erfolgt eine audiovisuelle Kopplung durch eine Gleichzeitigkeit in zweifacher Hinsicht: Die Montagen in den Bildbereichen beginnen mit dem Einsatz der dazugehörigen Stimme (audiovisuelle Gleichzeitigkeit), zugleich ergibt sich dadurch das Gesamtbild und der Gesamtklang aus der Simultanität der Montagen in den Bildbereichen und der Einzelstimmen im Orgelklang (strukturelle Gleichzeitigkeit). All dies zielt auf eine Hörweise ab, deren Ästhetik auf die Beziehung zwischen relativ unabhängigen Einzelstimmen und dem Gesamtklang fußt – Seligmans Idee von »every voice is its own melody but together in harmony«.

Durch diese mannigfaltigen Kopplungen generiert der Film eine neue Wahrnehmungsweise von Bachs Choralvorspiel. Dies geschieht nicht nur visuell und narrativ, sondern auch klanglich, also nicht nur durch den neuen Kontext, sondern auch durch die Veränderung des musikalischen Textes. Einerseits verkörpert die präexistente Musik strukturell das, worauf sie verweist: eine Dreistimmigkeit, die sich zu einem harmonisch Gesamten fügt. Die

Musik wird im Sinne Nelson Goodmans also buchstäblich exemplifizierend verwendet, indem das musikalische Material die Eigenschaften besitzt, auf die es verweist (vgl. Goodman 1976 [1968], 52–67). Andererseits wird diese strukturelle Eigenschaft visuell, narrativ, aber auch (raum-)klanglich exponiert: im Sinne einer Fragmentation bzw. durch sukzessives Erklingen der isolierten Einzelstimmen und durch die klangliche Verortung und Bewegung der Stimmen im virtuellen Klangraum. Eine Anweisung zur klanglichen Differenzierung der Einzelstimmen findet sich zwar bereits im Autograph, da Bach die Vortragsbezeichnung »a 2 Clav. & Ped.« notierte, sodass der Cantus firmus auf einem separaten Manual gespielt werden soll. Ebenso erfolgt eine Stimmdifferenzierung üblicherweise durch die Orgelregistrierung, also die Klanggestaltung durch die Wahl der Pfeifen.<sup>10</sup> Allerdings erhält die auditive Wahrnehmungsweise im Film eine Medienspezifität durch die Bewegung der Einzelstimmen im virtuellen Klangraum: Der Kinosaal mit seinem Raumklang ist in der Lage, eine Wahrnehmungsweise des Orgelstücks zu generieren, die im klassischen Konzertkontext in dieser Art und Weise schlichtweg nicht möglich ist.

Der ostentative Charakter dieser Aneignung ist offenkundig. Sie mag von manchen als provozierende Blasphemie, von anderen als kreativer Humor wahrgenommen werden. Mir kommt es jedoch darauf an, dass die Inbezugsetzung nicht nur durch eine plakative Montage der Musik zu Sexbildern geschieht. Stattdessen konstruiert der Film eine äußerst dynamische Metapher, indem wir auf die Schnittmenge zweier extrem unterschiedlicher Bedeutungsbereiche hingewiesen werden: Polyphonie und Joes Nymphomanie sind verbunden durch die Vorstellung, dass das (harmonisch) Gesamte aus der Unabhängigkeit und Verschiedenheit des Einzelnen entsteht. Und es ist

---

<sup>10</sup> Die Orgelregistrierung für NYPHOMANIAC sah wie folgt aus: Oberstimme: Gedackt 8', Flöte 4', Sesquialtera 2; Mittelstimme: Prinzipal 8'; Pedal: Prinzipal 16', Subbass 16', Gedackt 8'.

genau jene Schnittmenge, die narrativ, visuell und auditiv exponiert wird. Dabei mag es auch eine untergeordnete Rolle spielen, dass der musikalische Satz in »Ich ruf zu dir« streng genommen gar nicht polyphon ist. So handelt es sich etwa bei der Mittelstimme vor allem um Dreiklangsbrechungen. Mads Høck hatte von Trier auch hierauf aufmerksam gemacht: »I mentioned it to Lars. I said ›well, it’s not polyphony‹ and he answered ›we can discuss it later‹« (2020; persönliches Gespräch). Es lässt sich der Komposition jedoch zumindest ein polyphoner Charakter attestieren, der vor allem durch die rhythmischen Unterschiede zwischen den Stimmen entsteht. Gewissermaßen wird die Komposition also durch die filmische Aneignung »polyphoner«, als sie eigentlich ist.

Durch die Inbezugsetzung dieser zwei verschiedenen Bedeutungsbereiche entsteht eine neue, dritte Bedeutung, denn die Musik dient Joe weniger dazu, ihre Sexualität als Kunst oder Bachs Orgelstück als »Sexmusik« darzustellen. Peter Schepelern vergleicht Joe mit Don Juan:

Joe’s promiscuous initiatives give her the profile of a female Don Juan. With »arranging up to 10 daily sexual satisfactions with a partner« (Trier 2013, 114) she has apparently no problem matching Mozart’s Don Giovanni, who had »in Spain already one thousand and three« (Act I, Scene 2). (Schepelern 2015)

Der Vergleich ist naheliegend. Doch auch wenn es aufgrund der Fülle an männlichen Geschlechtsorganen verwundern mag: Joe verweigert sich mit ihrem Aneignungsprozess vielmehr einer phallogozentrischen Perspektive auf hypersexuelles Verhalten, die sich im Archetypus des Don Juan zeigt. Sie widersetzt sich der Idee des männlichen Frauenhelden, nach welcher die Sexualität als maßlose und zwanghafte Wiederholung desselben Aktes definiert ist. Stattdessen stellt sie ihre Sexualität als ein polyphones Ensemble aus Unterschieden dar:

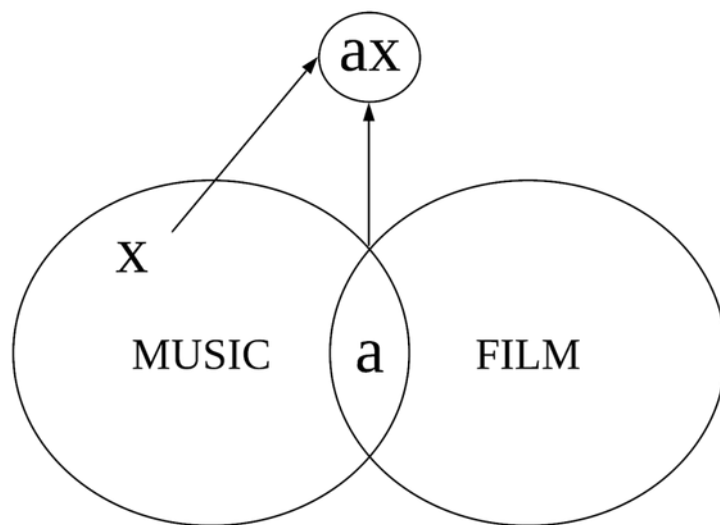
Normally, a nymphomaniac is seen as someone who can't get enough and therefore has sex with many different people. Well, that of course is true, but if I'm to be honest, I see it precisely as the sum of all these different sexual experiences. So in that way, I have only one lover. (2:06:37)

### *Die Theorie*

In *NYMPHOMANIAC* partizipiert also die klangliche Dimension an der Konstruktion einer filmischen Metapher. Indem der Film mithilfe von Bachs Choralvorspiel »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« Joes Nymphomanie in Beziehung zur Polyphonie setzt, erfolgt eine wechselseitige Projektion, in der Eigenschaften aus ihren gewöhnlichen Bedeutungsbereichen in neue übertragen werden. Die Metaphertheorie, so die zentrale These dieses Artikels, stellt eine Möglichkeit dar, sich die Mechanismen der filmischen Bedeutungskonstruktion in Bezug auf präexistente Musik zu erschließen. Hierbei stelle ich die Idee einer »inexistenten Präexistenz« zur Diskussion, welche ihre theoretische Grundlage insbesondere in Nicholas Cooks musikalischer Kontextabhängigkeit und Christian Thoraus metaphorntypischem Konflikt hat.

In seinem Buch *Analysing Musical Multimedia* (1998) zeigt Cook mithilfe der kognitiven Metaphertheorie, dass Emergenz das zentrale Charakteristikum musikalischer Multimedialität darstellt. Er versteht musikalische Multimedialität also als ein System, in dem neue Bedeutungen in Folge des Zusammenspiels seiner Elemente herausgebildet werden. Dabei bezieht er sich auf eine musikpsychologische Studie von Sandra Marshall und Annabel Cohen (1988). Marshall und Cohen zeigten ihren Proband\*innen denselben abstrakten Animationsfilm mit zwei unterschiedlichen Musikstücken. Sie

konnten nachweisen, dass sich die Wahrnehmung des Films und seiner geometrischen Figuren in Abhängigkeit von der verwendeten Musik unterscheidet. Nach ihnen ist also davon auszugehen, dass Musik die Bedeutung eines Films in einer direkten Art und Weise verändern kann (Marshall/Cohen 1988, 108). In einem Modell fassen sie diese Art der Entstehung von Bedeutungen zusammen (Abbildung 5):



**Abbildung 5: Marshalls und Cohens »Congruence-Associationist Model« (nach 1988, 109).**

Die Gesamtbedeutungen der Musik und des Films werden durch Kreise dargestellt. Die Aufmerksamkeit der Rezipient\*innen konzentriert sich auf Ähnlichkeiten zwischen Musik und Film, die der Schnittmenge  $Musik \cap Film$  im Venn-Diagramm entsprechen (a). Die Musik kann die Bedeutung eines bestimmten filmischen Aspekts nun verändern, indem Bedeutungen der Musik, die sich in der Differenzmenge  $MUSIK \setminus FILM$  befinden (x), der übereinstimmenden Bedeutung von Musik und Film (a) zugeschrieben werden (ax). Nach Marshall und Cohen ziehen Ähnlichkeiten zwischen Musik und Film mithin unsere Aufmerksamkeit auf sich, während diese Eigenschaften gleichzeitig mit Assoziationen verknüpft werden, die der Mu-



sik, jedoch nicht dem Film zu eigen sind. Die audiovisuelle Wahrnehmung – so legt es uns die Musikpsychologie nahe – wird maßgeblich von der Musik beeinflusst.<sup>11</sup>

Cook sieht in diesem Modell die Struktur von Metaphern offengelegt. Infolgedessen funktioniert musikalische Multimedialität nach Art der Metapher. Die Musik hat Bedeutungspotentiale und während einige durch die »Überlappung« mit den filmischen Elementen exponiert werden, fallen andere weg. Diese Schnittmenge setzt wiederum einen Bedeutungstransfer zwischen den Elementen in Gang. Ähnlich wie Lakoff und Johnson (1980) in ihrer kognitiven Metaphertheorie, betont Cook, dass musikalische Multimedialität dadurch Bedeutung nicht reproduziert, sondern konstruiert: »[...] music – like any other filmic element – participates in the *construction* of cinematic characters, not their reproduction, just as it participates in the construction, not the reproduction, of all cinematic effects« (Cook 1998, 86; Herv. im Original). Die emergente Bedeutungsgenese ließe sich mit der Formel  $A + B = C$  abbilden, sodass aus dem Zusammenspiel von musikalischen (A) und nicht-musikalischen Elementen (B) etwas Neues entsteht, »a third something« (Cook 1998, 84), hier bezeichnet mit C. Mithilfe der Metaphertheorie lässt sich im Hinblick auf Musik im Film also festhalten: Die Musik beeinflusst unsere Wahrnehmung der Bilder genau wie die Bilder unsere Wahrnehmung der Musik beeinflussen. Dieser Interaktionsprozess ist emergent, sodass sich das Ergebnis nicht auf Grundlage der einzelnen Komponenten vorhersehen lässt. Bezogen auf das Phänomen der präexistenten Musik bedeutet dies, dass die filmische Adaption von präexistenter Musik durch einen wechselseitigen Transfer von Eigenschaften neue Bedeutungen schafft.

---

<sup>11</sup> Grund zu dieser Annahme bieten zahlreiche weitere musikpsychologische Studien. Für einen detaillierten Überblick vgl. Cohen (2013).

Auch wenn ich Cook in der Kontextabhängigkeit von Musik zustimme, sehe ich hierfür weder in Marshall und Cohen noch in Lakoff und Johnson die idealen Gewährsfrauen und -männer. Die kognitive Metaphertheorie nach Lakoff und Johnson (1980) zeichnet sich durch eine Unidirektionalität aus, nach welcher zwischen Quell- und Zielbereich unterschieden wird und Konzeptualisierungen entsprechend eine einseitige Projektionsrichtung aufweisen (Spitzer 2004, 77–78; Sweetser 1990, 30; Thorau 2017, 165). Bei unserem Beispiel ist es jedoch nicht möglich, zu entscheiden, ob die verschiedenen Orgelstimmen auf die verschiedenen Sexualpartner übertragen werden oder umgekehrt. Stattdessen kann die Perspektive im Sinne einer bidirektionalen Interaktion hin- und hergetauscht werden.<sup>12</sup>

Die Bidirektionalität zeigt sich ebenso nicht in Marshalls und Cohens Modell. Ansonsten wäre nämlich davon auszugehen, dass an der Bedeutungskonstruktion im Sinne einer wechselseitigen Beziehung auch filmische Aspekte beteiligt sind, die sich in der Differenzmenge FILMMUSIK befinden, also der Musik ohne filmischen Kontext nicht ohne Weiteres zuzuschreiben wären.<sup>13</sup> Das Modell stellt letztlich eine additive Beziehung zwischen den Elementen dar ( $a + x = ax$ ). Es legt nahe, dass die Bedeutungsbildung das Ergebnis einer Aneinanderreihung von bereits existierenden Bedeutungen ist. Nach Cook ist Emergenz als zentrales Charakteristikum musikalischer Multimedialität jedoch als dynamische Konstruktion (statt Reproduktion) zu verstehen, welche Überschneidung und Verhandlung simultaner und konkurrierender Prozesse einschließt – und eben nicht als bloße Aneinanderreihung.

---

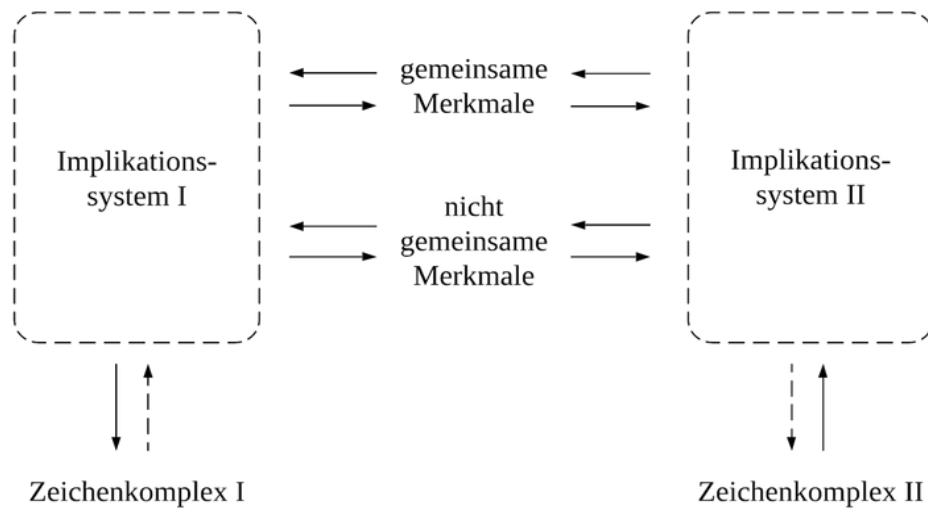
<sup>12</sup> So ändert Cook auch die von Lakoff und Johnson adaptierte Metaphernnotation von »A IS B« zu »A ↔ B«. Vgl. Cook (1998, 70, 72).

<sup>13</sup> Für eine solche Fragestellung müsste das Experiment allerdings genau umgekehrt angelegt sein: Veränderung der visuellen Dimension bei Beibehaltung der Musik.

Damit ist ein Aspekt angesprochen, welcher in Thoraus Metaphertheorie zentral ist und mir für das Phänomen der präexistenten Musik von hoher Bedeutung erscheint: der Konflikt. Thoraus *Vom Klang zur Metapher* (2012) folgt nicht dem Kognitionsparadigma, sondern betrachtet die Metapher aus semiotischer Perspektive. Von Nelson Goodmans Theorie der Bezugnahme und Max Blacks Interaktionstheorie ausgehend gelangt Thorau zu einer Definition von nicht-sprachlicher und ästhetisch relevanter Metaphorizität:

Metaphorizität entsteht durch ein Aufeinanderbeziehen von zwei Zeichen bzw. Zeichenkomplexen, das eine Interaktion zwischen Implikationssystemen bewirkt und durch einen Konflikt zwischen gemeinsamen und nicht gemeinsamen Merkmalen in Bewegung gehalten wird. (Thorau 2012, 64)

Während der Begriff des Zeichenkomplexes offen lässt, »was kombiniert wird, welche Zeichenformen also in das Aufeinanderbeziehen involviert sind« (ebd., 68), ist unter dem von Black adaptierten Begriff des Implikationssystems das »Netz von Behauptungen, das sich aus einer Aussage konstruieren lässt« (ebd., 65) zu verstehen. Das folgende Modell bildet die Funktionsweise einer metaphorischen Struktur ab (Abbildung 6):



**Abbildung 6: Thoraus »heuristisches Modell musikalischer Metaphorizität« (nach 2012, 72).**

Am auffälligsten in Thoraus Modell ist der Verzicht auf die visuelle Darstellung einer Schnittmenge zwischen den beiden Implikationssystemen. Durch das Übereinander entgegengesetzter Pfeilrichtungen und die Bezugnahme über gemeinsame und nicht-gemeinsame Merkmale gelangt hingegen der Konflikt in den Fokus. Im Gegensatz zu Lakoffs und Johnons Ansatz, der die Gemeinsamkeiten ins Zentrum rückt, betont Thoraus die Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz als Bedingung von Metaphorizität. Thoraus beruft sich bei der Konflikthaftigkeit auf Nelson Goodmans Zeichenphilosophie. »Goodmans Metaphernbegriff«, so Thoraus (ebd., 61), »legt einen Akzent auf den Aspekt des Konfliktes«, denn jede »treffende, interessante Metapher basiert auf einem Widerspruch, auf einer inneren Spannung«. Diese paradoxe Struktur stellt den »inneren Motor« der Metapher dar (ebd., 177) und grenzt sie vom bloßen Vergleich ab:

Zu sagen, Metaphern beruhen weniger auf Ähnlichkeit als vielmehr auf einem Konflikt, heißt, sie an eine Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz zu binden, an eine spannungsvolle (und labile) Balance zwi-

schen Anziehung und Widerstand, Neuheit und Vertrautheit, Passen und Nicht-Passen. (ebd., 69)

Es ist somit zentral für die Metapher, dass sich die Implikationssysteme eben nicht einfach entsprechen, sondern dass sie sich sogar widersprechen müssen. Hierbei fordern sich die Implikationssysteme gegenseitig heraus, transformieren sich und stellen sich infrage.

Thoraus und Cooks Theorien eint die Ausrichtung auf die analytische Anwendung. Beide Studien haben sogar eine ähnliche Pointe, nämlich jene, dass Musik selbst metaphorisch strukturiert ist. Die Wege zu ihr könnten indes – abseits der unterschiedlichen Paradigmen, auf die sie sich berufen (Kognitions- bei Cook, Zeichenparadigma bei Thorau) – kaum unterschiedlicher sein:

Thorau zeigt anhand der Beziehung von Thema und Variation in der Instrumentalmusik, dass Musik auch ohne zusätzliche Zeichensysteme nach der Art der Metapher gebaut sein kann: »Die Metaphorizität von musikalischen Variationen lässt – als starke These formuliert – den Schluss zu, dass Funktion und Struktur von Metaphern nicht ausschließlich an Sprache gebunden sind, obwohl die Analyse des Phänomens in der Sprache vor sich geht und aus ihr abgeleitet wird.« (Thorau 2012, 186) Die musikalische Variation zeichnet sich dadurch aus, dass sie auf ihr zugrundeliegendes Thema durch Gemeinsamkeiten und Unterschiede verweist. Die Eigentümlichkeit der paradoxen Gleichzeitigkeit von Übereinstimmung und Differenz haben Metapher und musikalische Variation also gemein: »Die hinreichende Bedingung für das Funktionieren als Variation ist, dass die Variation auf das Thema *Bezug nimmt* und zwar *sowohl über die geteilten als auch über die nicht geteilten Merkmale*.« (ebd., 173; Herv. im Original) Musik kann mithin eine Referenzstruktur aufweisen, die sich als metaphorisch bezeichnen lässt; sie

kann »metaphorisch sein, bevor Wörter, Texte oder Bilder hinzutreten und denotativ fixierte Semantik hineintragen« (ebd., 186).

Cook geht es ebenso um die Metaphorizität von Musik. Für Cook ist die Idee einer musikalischen Multimedialität redundant, da Musik niemals »alleine« vorkommt. Seine Studie ist also keine Theorie zur musikalischen Multimedialität im Speziellen, sondern eine zur Konstruktion von musikalischer Bedeutung im Allgemeinen.

The question [What does music mean?] treats meaning as if it were an intrinsic attribute of sound structure, rather than the product of an interaction between sound structure and the circumstances of its reception. It asks about discursive content in the abstract, when such content is negotiated only within specific interpretive contexts. It is, in short, an aesthetician's version of »How long is a piece of a string?« (Cook 1998, 23)

Die Musikkultur ist Cook zufolge von Natur aus multimedial. Sein Ziel besteht im Wesentlichen darin, das seit langem bestehende ästhetische Paradigma der »rein musikalischen Bedeutung« als Mythos zu entlarven. Er wendet sich also gegen eine Ideologie, die musikalische Bedeutung als völlig in sich geschlossen innerhalb »der Musik selbst« betrachtet. Nach Cook beruhe sie indes auf außermusikalische Verbindungen und Kontexte. Dass wir Musik eben nicht »alleine« hören, zeige sich etwa in der riesigen Publikationsindustrie der westlichen Kunsttradition mit ihren CD-Covers, Begleitheften und Musikmagazinen, aber auch in dem musikgeschichtlichen Zusammenfall von autonomer Instrumentalmusik mit dem Aufkommen von Programmheften (ebd., 71–74, 91–92).

Während Thoraus metaphortheoretische Reflexionen also zu der Annahme führen, dass musikalische Metaphorizität durch den Kontext, also intratextuell innerhalb eines Zeichenkomplexes und somit ohne außermusikalischen

Kontext entstehen kann, besteht Cooks Pointe darin, dass musikalische Bedeutung nur durch den Kontext, also das intertextuelle Zusammenwirken verschiedener Zeichenkomplexe entsteht, es also gar keine kontextlose Musik gibt.<sup>14</sup> Bei dem Phänomen der präexistenten Musik im Film entsteht durch beide Konfigurationen Bedeutung. Zudem lässt sich mithilfe beider Theorien zeigen, dass das Konzept einer Präexistenz im Filmmusikkontext in zweifacher Hinsicht problematisch ist.

(1) Cooks Emergenz und Kontextabhängigkeit verdeutlichen, dass Bedeutung ständig verhandelt wird: Sie ergibt sich aus der Interaktion verschiedener Medien und ist nicht in einem einzelnen Medium präexistent; sie wird konstruiert, nicht reproduziert. Die Adaption von präexistenter Musik führt innerhalb eines wechselseitigen Transfers von Eigenschaften also zu neuen Bedeutungen. Der Begriff »präexistente Musik« ist also insofern irreführend, als die musikalische Bedeutung durch die filmische Adaption verändert wird und sich diese neue Bedeutung nicht einfach aus der Summe von präexistenten Bedeutungen ableiten lässt. Die emergente Interaktion zwischen musikalischen und den nicht-musikalischen Filmelementen ergeben ein »neues Etwas«. Wenn man an Marshalls und Cohens metaphorische Beschreibung mittels einer Formel festhalten wollte, müsste diese also wie folgt aussehen:  $A + B = C$ .

(2) Thoraus metaphorntypischer Konflikt verdeutlicht hingegen, dass metaphorische Referenzialität aus der Gleichzeitigkeit von Übereinstimmung und Differenz entsteht. Durch die Gegenüberstellung von sprachlicher Metapher und musikalischer Variation gelingt es ihm, Metaphorizität bereits in der Musik anzusiedeln. Die musikalische Variation tritt zum Thema in den für die Metapher typischen Konflikt im Sinne eines gleichzeitigen Bezug-

---

<sup>14</sup> Zur konzeptuellen Unterscheidung zwischen musikalischem Kontext und Kontext vgl. Danuser (2010).

nehmens über Ähnlichkeit und Kontrast. Jene eigentümliche Paradoxie der gleichzeitigen Übereinstimmung und Differenz lässt sich auch auf das Phänomen der präexistenten Musik anwenden. Die Idee einer Präexistenz ist infolgedessen irreführend, da die Musik zwar auf eine präexistente Komposition verweist, das konkret im Film Erklingende aber gleichzeitig von ihr abweicht. Unsere Formel muss also folgendermaßen korrigiert werden:  $A' + B = C$ , wobei  $A'$  = Variante von A. Dadurch erfolgt eine Unterscheidung zwischen A – der außerfilmischen Erscheinungsform der Musik, welche in Form eines Notentextes, einer präexistenten Musikaufnahme oder aber auch einer präexistenten Adaption vorliegen kann – und  $A'$ , der spezifischen filmisch-musikalischen Erscheinungsform.

Die Idee einer Präexistenz ist also problematisch, weil (1) der Prozess der Bedeutungsgenese zwischen Musik und Film emergent ist und (2) an dieser auch noch eine Bearbeitung der präexistenten Musik partizipiert, die nicht mit ihrer außerfilmischen Erscheinungsform identisch ist.

Durch den metaphortheoretischen Ansatz setze ich am Konflikt an. Genau genommen: an den Konflikten. Einerseits haben wir den besprochenen Konflikt zwischen der präexistenten Musik und ihrer filmischen Bearbeitung. Dies ist ein *mono-modaler Konflikt*, er herrscht also *innerhalb* eines Zeichensystems vor, d. h.: *intramedial*. Man könnte sagen, dass es sich um einen *Konflikt der Texte* handelt. Andererseits geht mit der Adaption von präexistenter Musik im Film auch ein *Konflikt der Kontexte* oder auch *Konflikt der Implikationssysteme* einher. Dies ist ein *cross-modaler Konflikt*, welcher also zwischen *verschiedenen* Zeichensystemen stattfindet, d. h.: *intermedial*. Während der *intermediale* Konflikt also ein *intratextueller* ist (musikalische vs. außermusikalische Elemente innerhalb des Films), ist der *intrame-*



diale Konflikt ein *intertextueller* (innerfilmische vs. außerfilmische Variante der Musik).<sup>15</sup>

Der Hauptkonflikt im Filmbeispiel liegt in der Aneignung von Joe, die das Kirchenlied benutzt, um die Qualität ihres promiskuitiven Sexualverhaltens zu veranschaulichen, wodurch explizite Pornographie, westliche Kunsttradition und christlich-religiöse Sphäre miteinander kollidieren. Auch wenn es sich bei dieser Sequenz um ein Extrembeispiel handelt, so erzeugen »heterogene Zeichenkonstellationen (z. B. Bild und Musik, aber auch Musik und verbaler Titel) bereits durch die differierenden Zeichenformen ein Moment des Konfliktes [...], unabhängig davon, wie stark die semantischen Kongruenzen oder Divergenzen sind« (Thorau 2012, 171).<sup>16</sup> Dieser intermediale Konflikt ist bei der Adaption von präexistenter Musik *immer* mit im Spiel. Paradoxerweise kann der eine Konflikt den anderen teilweise auflösen: So entschärft der intramediale Konflikt zwischen den Texten den intermedialen Konflikt zwischen den Kontexten in *NYMPHOMANIAC*, indem die Bearbeitung von Bachs Choralvorspiel (sukzessives Einsetzen der Orgelstimmen, Verortung der Stimmen im virtuellen Klangraum usw.) an der Konstruktion einer Schnittmenge zwischen Polyphonie und Joes Nymphomanie partizipiert. Auf die Formel »A' + B = C, wobei A' = Variante von A« bezogen, greifen also Konflikte zwischen B und A' (intermediale Konflikt der Kon-

<sup>15</sup> Für den Intermedialitätsbegriff vgl. v. a. die theoretische und typologische Grundlegung der Romanistin Irina O. Rajewsky (2002), deren Hauptinteresse jedoch in einer »literaturzentrierten Intermedialität« (ebd., 26) liegt, sowie die Arbeiten von Werner Wolf (in 2018). Nach Wolf bedeutet Intermedialität das »Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien« (2018, 184). Rajewsky zufolge handelt es sich bei der Intertextualität um ein Sonderfall von Intramedialität: Im Gegensatz zur Intermedialität als »Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren« (2002, 157) handelt es sich bei der Intramedialität um Grenzüberschreitungen zwischen verschiedenen Texten eines Mediums, wodurch sie Intertextualität auf einzelreferentielle Text-Text-Bezüge beschränkt (vgl. ebd., 14, 156–158). Zur Intertextualität und Filmmusik vgl. auch Strank (2017).

<sup>16</sup> Vgl. auch Cook (1998, 106): »contest is to all intents and purposes the only category of multimedia.«

texte/Implikationssysteme) und A und A' (intramedialer Konflikt der Texte) ineinander.

Sowohl musikalische Multimedialität als auch die Beziehung zwischen der außerfilmischen Erscheinungsform von Musik und ihrer konkreten filmischen Realisierung können also als Struktur verstanden werden, die nach Art der Metapher gestaltet ist. Um der von Cook betonten emergenten Bedeutungsgenese musikalischer Multimedialität, Thoraus musikalischer Bezugnahme durch Übereinstimmung und Differenz und dadurch den filmischen Aneignungsprozessen Rechnung zu tragen, schlage ich für das Phänomen der präexistenten Musik im Film die Idee einer »inexistenten Präexistenz« vor. Sie steht im Gegensatz zur allgemeinen Annahme, dass präexistente Musik im Film in »Copy-and-Paste-Manier« verwendet wird. Die »inexistente Präexistenz« stellt somit das herkömmliche Text/Kontext-Paradigma infrage, bei dem schlicht zwischen präexistenter Musik (Text) und Film (Kontext) unterschieden wird. Dieses Paradigma zeigt sich in den etablierten Begriffen, mit denen wir das Phänomen in der Filmmusikanalyse zu erfassen versuchen: »präexistente Musik«, »precomposed music«, »existing music«, »autonome Musik«, »musikalische Zitate« usw. Das Problem dieser Begriffe ist, dass sie genau jenen Umstand der filmischen Bearbeitung verschleiern. Somit liegt der analytische Fokus zumeist auf dem außerfilmischen Text oder der außerfilmischen Musikaufnahme. Wie ich jedoch anhand von *NYMPHOMANIAC* zeigte, ist die musikalische Bearbeitung für den Film an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt. Sie generiert mithin Bedeutungspotentiale, die wiederum neue dramaturgische Perspektiven eröffnen, welche mit dem herkömmlichen Text/Kontext-Paradigma ignoriert werden. Das Konzept der »inexistenten Präexistenz« ist demgemäß als korrekativer Gegenpol zu diesen Begriffen zu verstehen.

Während mit den herkömmlichen Begriffen die Analyse von präexistenter Musik im Film von der Seite der Wiederholung und Übernahme angegangen wird, setze ich mit der Idee der »inexistenten Präexistenz« von der Seite der Konflikte an. Damit soll der analytische Kurzschluss vermieden werden, die außerfilmische Erscheinungsform der präexistenten Musik in direkte Beziehung zum filmischen Kontext zu setzen, ohne die filmische Erscheinungsform der präexistenten Musik zu beachten und in die Analyse zu integrieren. Mit der »inexistenten Präexistenz« werden also die Unterschiede zwischen Textvarianten als produktiv-musikanalytische Herausforderungen verstanden und in den Mittelpunkt gestellt. Dadurch handelt es sich um eine Analyse von Spannungs- und Referenzverhältnissen zwischen außerfilmischen und filmischen Erscheinungsformen der Musik im Zusammenspiel mit den außerfilmischen und filmischen Kontexten. Präexistente Musik im Film zu analysieren bedeutet nicht, die Partitur oder die präexistente Musikaufnahme zu analysieren, sondern *mithilfe* dieser und »um sie herum«, also die spezifische Relation von Vorlage und Adaption zu analysieren.<sup>17</sup>

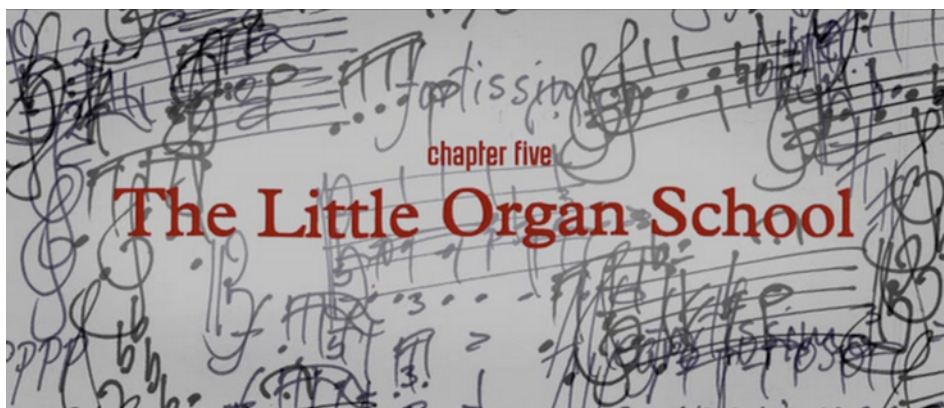
NYMPHOMANIAC eignet sich auch deshalb so gut als Beispiel, weil in ihm die Aneignung von Musik durch die Filmfiguren und der ihnen folgenden audiovisuellen Gestaltung geschieht. Der filmmusikalische Produktionsprozess spiegelt sich also in der filmischen Sequenz: Joe verfährt als filmische Protagonistin mit der präexistenten Musik in ähnlicher Art und Weise, wie es die Filmschaffenden tun.<sup>18</sup> Sie macht sich die Musik zu eigen, um mit ihr

---

<sup>17</sup> Dies trifft sogar auf Partituren von genuiner Filmmusik zu. Vgl. Daubney (2016, 114): »[...] handwritten scores [...] do not always reflect clearly the individual stages in the process of composing and recording music for film, and it is often likely that the final sound of a recorded score will not mirror accurately what is notated on the page. Post-composition, the complex balancing of the score against other soundtrack elements – such as special effects or dialogue – is often micro-managed by sound editors to the extent that what seems like a striking instrumental line on the page becomes obscured in the finished screen product.«

<sup>18</sup> Der Produktionsprozess spiegelt sich an anderer Stelle sogar buchstäblich, wenn kurz vor Beginn des Kapitels »The Mirror« – eine weitere Tarkowski-Referenz – die

etwas zu zeigen, also mit ihr filmische Bedeutung zu schaffen, die auch aus der konkreten Bearbeitung der musikalischen Vorlage entsteht. Nach Seligmans Analyse widmet sich Joe wie eine Komponistin den einzelnen Stimmen, verbindet sie mit ihren Erfahrungen, setzt das voneinander Getrennte neu zusammen und stellt das gängige Bild von Hypersexualität als maßlose und zwanghafte Wiederholung desselben Aktes infrage. Mithilfe von Bachs »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« kann sie ihre Sexualität als polyphones Ensemble aus unterschiedlichen Qualitäten darstellen, die in harmonischer und sich ergänzender Beziehung zueinander stehen. Das Prinzip bestimmt bereits das filmische Kapitelbild zu »The Little Organ School«, in dem handschriftliche Notenfragmente collagenhaft neu angeordnet sind (Abbildung 7). Der zweideutigen Kapitelüberschrift wird Joe gerecht. Sie ist es, die das Spiel der Orgel zum Spiel der Organe werden lässt.<sup>19</sup>



**Abbildung 7: Kapitelbild in NYMPHOMANIAC (2:07:14).**

---

Kamera und Crew-Mitglieder deutlich in der Nahaufnahme eines Spiegels zu sehen sind. Man sieht sogar, wie sich die Kamera bewegt, während das aus dieser Bewegung resultierende Bild nach rechts schwenkt.

<sup>19</sup> Ich danke Mads Høck für das aufschlussreiche Interview und Lars von Trier für die Erlaubnis, das unveröffentlichte Drehbuch zu sichten und hier zu zitieren. Außerdem danke ich Svenja Reiner, Steffen Just, Stephanie Probst und Christian Thorau für ihre kritischen Hinweise zu einer früheren Version dieses Texts.

## Literaturverzeichnis

- Cohen, Annabel (2013): Film Music from the Perspective of Cognitive Science. In: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Hrsg. von David Neumeyer. Oxford et al.: Oxford University Press, S. 96–130.
- Cook, Nicholas (1998): *Analysing Musical Multimedia*. Oxford und New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (2010): Die Kunst der Kontextualisierung: Über Spezifik in der Musikwissenschaft. In: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*. Hrsg. von Tobias Bleek und Camilla Bork. Stuttgart: Franz Steiner, S. 41–63.
- Daubney, Kate (2016): Studying Film Scores: Working in Archives and with Living Composers. In: *The Cambridge Companion to Film Music*. Hrsg. von Mervyn Cooke und Fiona Ford. Cambridge: Cambridge University Press, S. 114–125.
- Goodman, Nelson (1976): *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* [2. Auflage]. Indianapolis et al.: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Hagener, Malte (2011): Montage im Bild: Die Splitscreen bei Brian De Palma. In: *montage AV* 20/1, S. 121–132.
- Høck, Mads (2020): Persönliches Gespräch am 26. Oktober in Kopenhagen, Dänemark.
- Jacke, Andreas (2014): *Krisen-Rezeption: oder was Sie schon immer über Lars von Trier wissen wollten, aber bisher Jacques Derrida nicht zu fragen wagten*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Jeßulat, Ariane (2001): *Die Frage als musikalischer Topos: Studien zur Motivbildung im 19. Jahrhundert*. Sinzig: Studio (Berliner Musik Studien, 21).
- Krust, Stefanie (2013): Fallen und fallen und sterben und sterben: Richard Wagner bei Lars von Trier. In: *Wagner Kino: Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*. Hrsg. von Jan Drehmel et al. Hamburg: Junius Verlag, S. 158–167.
- Lakoff, George / Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- Macho, Thomas (2013): Wagner im All: Bemerkungen zur Genealogie der *space opera*. In: *Wagner Kino: Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*. Hrsg. von Jan Drehmel et al. Hamburg: Junius Verlag, S. 144–151.
- Marshall, Sandra / Cohen, Annabel (1988): Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures. In: *Music Perception* 6/1, S. 95–112.

- Noeske, Nina (2008): Musik und Imagination: J. S. Bach in Tarkovskijs Solaris. In: *Filmmusik: Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*. Hrsg. v. Victoria Piel et al. Hildesheim: Olms, S. 25–42.
- Otte, Daniela (2018): *Lieben, Leiden und Begehren: Wie Filme unsere Beziehungen beeinflussen*. Berlin: Springer.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke (UTB 2261).
- Rudolph, Pascal (2022): *Präexistente Musik im Film: Klangwelten im Kino des Lars von Trier*. München: edition text + kritik. DOI: <https://doi.org/10.5771/9783967077582> (Stand: 31.01.2023).
- Rudolph, Pascal (2023): The Musical Idea Work Group: Production and Reception of Pre-existing Music in Film. In: *Twentieth-Century Music* 20/2, S. 136–156. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478572222000214> (Stand: 31.01.2023).
- Schepelern, Peter (2015): Forget about Love: Sex and Detachment in Lars von Trier's NYPHOMANIAC. In: *Kosmorama* 259, online: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/forget-about-love-sex-and-detachment-lars-von-triers-nymphomaniac> (Stand: 02.06.2021).
- Seeßlen, Georg (2014): *Lars von Trier goes Porno: (Nicht nur) über Nymphomaniac*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Spitzer, Michael (2004): *Metaphor and Musical Thought*. Chicago und London: The University of Chicago Press.
- Strank, Willem (2017): Überlegungen zur Intertextualität von Filmmusik. In: *Filmmusik und Narration: Über Musik im filmischen Erzählen*. Hrsg. von Manuel Gervink und Robert Rabenalt. Marburg: Tectum (Dresdner Schriften zur Musik, 6), S. 63–81.
- Sweetser, Eve (1990): *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomsen, Bodil Marie (2018): *Lars von Trier's Renewal of Film 1984–2014: Signal, Pixel, Diagram*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Thorau, Christian (2012): *Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse*. Hildesheim et al.: Georg Olms Verlag.
- Thorau, Christian (2017): Musik als Metapher. Theorieansätze zwischen Sprache, Zeichen und Kognition. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hrsg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin und Boston: Walter de Gruyter, S. 159–175.
- Trier, Lars von (2012): *Nymphomaniac*. Unveröffentlichtes Drehbuch.

Wolf, Werner (2018): *Selected Essays on Intermediality (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Hrsg. von Walter Bernhart. Leiden und Boston: Brill Rodopi.

### **Abbildungsverzeichnis**

Abbildungen 1 und 7 sowie die Filmbilder aus Abbildung 2, 3 und 4 stammen aus dem Film *NYMPHOMANIAC* (DK et al. 2013, Lars von Trier), DVD-Edition von Concorde, © 2014 Concorde & original copyright holders.

### Empfohlene Zitierweise

Rudolph, Pascal: Polyphonie als Nymphomanie: Filmische Aneignung von präexistenter Musik aus der Perspektive der Metapherntheorie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 179–212, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p179-212.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

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



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

Jörg Rothkamm

Thomas Schipperges zum 60. Geburtstag

### *Abstract*

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

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

### 1. Einleitung

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

---

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

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

---

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

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

## *2. Zur Biographie von Lela Simone*

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

---

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

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

---

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

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

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

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

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

u. a. bei AN AMERICAN IN PARIS (USA 1951, Vincente Minelli), ANNIE GET YOUR GUN (USA 1950, George Sidney), INVITATION TO THE DANCE (USA 1956/1957<sup>7</sup>, Gene Kelly: »music coordinator« laut hup234 2018 und Fordin 1975, 541, laut ebd. auch »production co-ordinator [uncredited]«), KISMET (USA 1955, Vincente Minelli: »music coordinator – uncredited« laut Hup234 2018), ON THE TOWN (USA 1949, Gene Kelly und Stanley Donen), SHOW BOAT (USA 1951, George Sidney) und SINGIN' IN THE RAIN (USA 1952, Gene Kelly und Stanley Donen: »music coordinator – uncredited« und »assistant: Mr. Freed – uncredited« laut Hup234 2018).

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

---

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

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

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

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



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

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

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

---

<sup>8</sup> Das Bildnis des Dorian Gray. Full Cast & Crew. In: *International Movie Database 1990–2018* [www.imdb.com/title/tt0037988/fullcredits/?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0037988/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm) (Zugriff: 18.06.2018).

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

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

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

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

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

Nachdem die Figur des Dorian Gray bereits ab 0:06:05<sup>9</sup> als Pianist von romantisch klingender Kunstmusik in seinem eigenen Haus eingeführt wurde, erlebt dieser die Figur der Sybil Vane mit einer (pseudo)diegetischen Darbietung des Songs »The Little Yellow Bird« im Rahmen einer Music Hall-Aufführung von der Bühne herab innerhalb der filmischen Erzählung (0:14:36–0:18:02). Er begibt sich hinter diese Bühne und bittet Vane, sie am Klavier bei diesem Lied begleiten zu dürfen, was geschieht (0:19:11–0:19:36). Nachdem Gray sich auf diese Art in Vanes künstlerische Welt begeben hat, präsentiert er seine, indem er direkt anschließend Chopins *Prélude* op. 28/24 am Klavier darbietet (0:19:44–0:20:59). Unmittelbar danach erklingt folgender Dialog:

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

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

SV: I should like that.

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

DG: What does the music mean to you?

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

DG: No, it's not happy.

SV: Why was he unhappy?

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

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

SV: What a naughty thing for you to say.

DG: Why?

SV: You are so young.

DG: Yes, and you also.

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

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

*Sie küssen sich (zu extradiegetischer Musik).*

---

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

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

Formal könnte man das Stück<sup>10</sup> in erweiterter Liedform erfassen mit den Kürzeln A–A'–B(=A'')–Coda(=A'''), wobei der A-Teil auf *d* beginnt, der A'-Teil in T. 19 auf *a*, der B-Teil in T. 37 auf *e* und die Coda in T. 65 wiederum auf *d*. Wie nun wird das Stück erstmals im Film präsentiert?<sup>11</sup> Vom A'-Teil, mit dem die Darbietung beginnt, erklingen die ersten vier Takte sowie die letzten drei, dann folgt der B-Teil fast ohne Kürzung (T. 57, ab 3. Achtel bis T. 59, 2. Achtel wird ausgelassen), von der Coda bleibt jedoch nur der letzte »Absturz« aus höchster Lage ins dreimalige *D<sub>1</sub>* erhalten. Damit sind alle wesentlichen Charakteristika trotz Kürzung um insgesamt etwa die Hälfte erhalten, auch der chromatische 16tel-Terzabstieg aus der dreigestrichenen in die kleine Lage im B-Teil. Jeder, der das Stück kennt, wird es wiedererkennen. Anders als bei den Musicalfilm-Adaptionen gibt es jedoch keine Tendenz zur Simplifizierung. Die spieltechnischen und interpretatorischen Schwierigkeiten sind so hoch wie im Original. Kein Wunder also, dass der Darsteller des Dorian Gray, Hurd Hatfield, es nicht selbst spielte, obwohl er sichtbar Grundkenntnisse im Klavierspiel hatte. So werden beispielsweise die nicht ganz leicht zu greifenden Dezimen der Bassbegleitung der ersten beiden Takte im Film gezeigt, sodass der Eindruck diegetischer Musik entsteht. Hatfields linke Begleithand wird auch ab 0:20:10 nochmal kurz von Ferne gezeigt, als James Vane staunend und skeptisch zuhört. Insbesondere bei dem einzigen »Absturz« der Kurzfassung ist Hatfield mit einem realistischen Lauf von der viergestrichenen in die Kontraoktave zu sehen, dessen Fingersatz regelmäßig Handwechsel realisiert (ab 0:20:50).

---

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

JV: Play something else!

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

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

Des → Des<sup>5+</sup>

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

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

Opus 27 Nr. 2

→ cis

Chopin,  
*Prélude*  
op. 28,  
Nr. 24

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

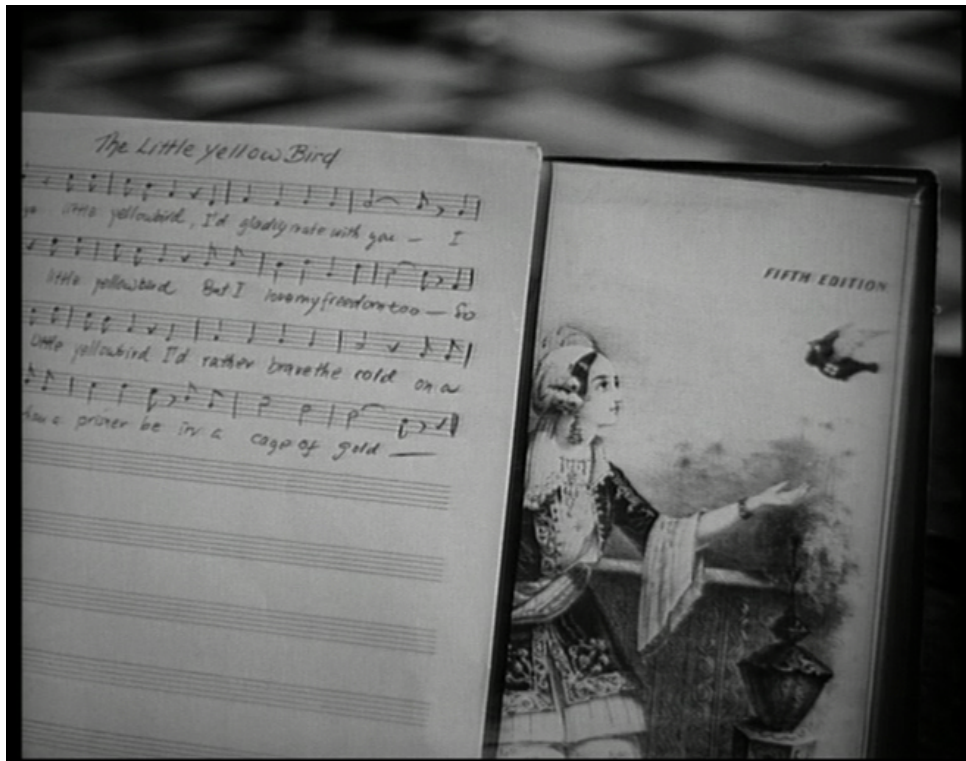
#### 4. Einsatz von Populärmusik mit diegetisch wechselnden Interpreten als Leitmotiv: »The Little Yellow Bird«

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

Simone: Mm-hmm.

Behlmer: Actually, she was quite charming.

Simone: Very charming.

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

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

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

Simone: Lovely girl.

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

## 5. Schluss

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

---

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



## Literatur und Quellen

- Altman, Rick (1987/2007): Audio dissolve. In: ders.: *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press, S. 62–74.
- Beethoven, Ludwig van (1952/1980): *Klaviersonate cis-moll opus 27 Nr. 2*. Nach der Eigenschrift und der Originalausgabe hrsg. von B. A. Wallner, München: Henle.
- Behlmer, Rudy (1994): *An oral history with Lela Simone [1990]*. Mschr. Transkript MGM Oral History Project. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Preservation and Foundation Programs, Hollywood 1994.
- Behne, Klaus-Ernst (1990): »Blicken Sie auf die Pianisten!?!« Zur bildbeeinflussten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen. In: *Medienpsychologie. Zeitschrift für Individual- und Massenkommunikation* 2, S. 115–131.
- Brosch, Renate (2009): Oscar Wilde – »The Picture of Dorian Gray«. In: *Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler 2009. Zitiert nach *Kindlers Literatur Lexikon Online* – Aktualisierungsdatenbank [www.kll-online.de](http://www.kll-online.de) (Zugriff 22.03.2021).
- Frédéric Chopin (1880): *Präludien und Etüden für Pianoforte (Sämtliche Werke V)*, Leipzig: Steingräber.
- Filmdienst (2021): Das Bildnis des Dorian Gray (1945). In: *filmdienst.de* ([ehemals] Lexikon des internationalen Films). Hrsg. von der Katholischen Filmkommission für Deutschland. [www.filmdienst.de/film/details/6310/das-bildnis-des-dorian-gray-1945](http://www.filmdienst.de/film/details/6310/das-bildnis-des-dorian-gray-1945) (Zugriff 29.03.2021).
- [Firle, Tomas Erasmus] (1991): *Memorial Service for Magdalene »Lella« Waxman*, mschr. Typoskript [San Diego/CA 1991].
- Firle, Tomas E. (2004): *Tomas' Ancestral Family*. (A part of his Memoirs, Bd. [1 von 8]), mschr. Typoskript San Diego/CA 7/2004.
- Fordin, Hugh (1975): *The World of Entertainment! Hollywood's Greatest Musicals*, New York: Doubleday.
- Gervink, Manuel (2012): Leitmotiv, Leitmotivtechnik. In: *Lexikon der Filmmusik*. Hrsg. von Manuel Gervink / Matthias Bückle, Laaber: Laaber, S. 301f.
- hup 234 (2018): Lela Simone. Biography. In: *International Movie Database 1990–2018* [www.imdb.com/name/nm0800502/bio?ref\\_=nm\\_ql\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0800502/bio?ref_=nm_ql_1) (Zugriff 14.03.2018).
- IMDb (2018a) Filmography [Lela Simone]. In: *International Movie Database 1990–2018* [www.imdb.com/name/nm0800502/?nmdp=1&ref\\_=nm\\_ql\\_4#filmography](http://www.imdb.com/name/nm0800502/?nmdp=1&ref_=nm_ql_4#filmography) (Zugriff 14.03.2018).

- IMDb (2018b): Das Bildnis des Dorian Gray. Full Cast & Crew. In: *International Movie Database 1990–2018* [www.imdb.com/title/tt0037988/fullcredits/?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm](http://www.imdb.com/title/tt0037988/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm) (Zugriff: 18.06.2018).
- Joseph, Albrecht (1991): *Ein Tisch bei Romanoff's. Vom expressionistischen Theater zur Westernserie. Erinnerungen*. Mit einem Nachwort von Stefan Weidle. Mönchengladbach: JUNI.
- Kaiser, Joachim (1975/1990): *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*. Frankfurt: Fischer.
- Leikin, Anatole (2015): *The Mystery of Chopin's Préludes*. Farnham: Ashgate.
- Lewin, Albert (1945/2006): DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY (THE PICTURE OF DORIAN GRAY, USA 1945), Turner Entertainment and Warner Bros. Entertainment, Warner Home Video Germany Z5 65594 (DVD).
- Mahler, Anna (1975): *Ihr Werk*. Eingeleitet von Ernst H. Gombrich, Stuttgart und Zürich: Belser.
- Matthes, Olaf (ed.) (2017): *Dandy – Komparse – Koch. Die Lebenserinnerungen von Theodor Simon*. Berlin: Hentrich & Hentrich.
- Meier, Marilyn Anne (1993): *Chopin: Twenty-four Preludes opus 28*. Diss. University of Wollongong.
- Mücke, Panja (2012a): Diegetic Music. In: *Lexikon der Filmmusik*, Hrsg. von Manuel Gervink / Matthias Bückle, Laaber: Laaber, S. 123f.
- Mücke, Panja (2012b): Motiv, -technik, In: *Lexikon der Filmmusik*, Hrsg. von Manuel Gervink / Matthias Bückle, Laaber: Laaber, S. 335f.
- Oehlmann, Werner (1968): *Reclams Klaviermusikführer*. Bd. 1. Stuttgart: Reclam.
- Rueger, Christoph (1999): 24 Préludes op. 28. In: *Harenberg Klaviermusikführer*. Hrsg. von demselben, Dortmund: Harenberg, S. 264–269.
- Rothkamm, Jörg (2019): Lela Simone. In: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen, Sophie Fetthauer, Hamburg: Universität Hamburg [www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00007272](http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00007272).
- Spiro, Peter (2010): »Nur uns gibt es nicht wieder«. *Erinnerungen an meinen Vater Eugen Spiro, meine Vettern Balthus und Pierre Klossowski, die Zwanziger Jahre und das Exil*. Mit autobiographischen Texten von Eugen Spiro, einem Nachwort von Hartmut Zelinsky und 32 Farbtafeln. Hürth: Memoria.
- Tomaszewski, Mieczysław (2018): Prelude in D minor, op. 28 No. 24. In: *Internet Chopin Information Centre. Compositions*. Hrsg. von The Frederyck Chopin

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

## Abbildungsnachweise

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

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

### Empfohlene Zitierweise

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

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

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

**Rezension zu:**

**Robert Rabenalt: *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst.***

**München: edition text + kritik 2020**



Julian Caskel

Die eigene Dramaturgie von akademischen Publikationen unterscheidet strikt zwischen der Qualifikationsarbeit, die zuvorderst einer Erweiterung des Forschungsstandes durch Spezialisierung dienlich sein soll, und den Handbüchern und Überblicksdarstellungen, die eine Vermittlung des vorhandenen Forschungsstandes an ein breiteres Publikum anstreben. Im äußeren Zuschnitt scheint Robert Rabenalts *Musikdramaturgie im Film* (2020) viele Merkmale solcher Handbücher übernommen zu haben: Dazu zählen die nochmaligen Zusammenfassungen jeweils am Ende der einzelnen Kapitel, das beigefügte Glossar und die Grafiken, in denen begriffliche Grundlagen verdeutlicht werden. Dem entspricht ein Kapitelaufbau, der in sukzessiver Reihung auf alle Themenfelder der Filmmusikforschung zu sprechen kommt, mit denen man sofort erhitzte Diskussionen auslösen kann: Man findet eigene Positionierungen zum Begriff der Diegese und der diegetischen Musik, der Leitmotiv-Technik oder auch zu den Funktionslisten, die vier (oder gleich vierzig) Grundmechanismen von Filmmusik auflisten. Der innere Zuschnitt der Darstellung aber ist unzweifelhaft derjenige einer Dissertation: Die Konzepte werden in keinem Fall einfach nur übernommen, sondern einer grundlegenden Kritik unterzogen.

Dies beginnt mit der Diskussion der Probleme bei den üblichen Timecode-Angaben, weil durch differente Abspielgeschwindigkeiten eine Verschiebung in etwa um einen musikalischen Halbton (24:25) erzeugt werden kann (S. 13f.); genau solche Hinweise fehlen in den verbreiteten Handbüchern.

Die Arbeit formuliert eine Überprüfung der etablierten Filmmusikforschung anhand des Konzepts der ästhetischen Dramaturgie: Filmmusik erscheint dabei als Schnittstellen-Phänomen, das verschiedenste Ebenen des multimedialen Filmkunstwerks miteinander vernetzt. Auch in diesem Sinne erscheinen die Ergebnisse als eigene Schnittmenge aus grundlegenden Einführungen und einem hinterfragendem Eigenanteil (eben als Synthese von Handbuch und Qualifikationsarbeit); man erkennt zudem in der schreibenden Person immer sowohl die Sicht des Praktikers wie des Analytikers. In diese Schnittstellenfunktion wird auch der Begriff der Dramaturgie eingeordnet: »Dramaturgie ist ein Bereich der Praxis (Erfindung und Umsetzung) und zugleich der Theorie (Analyse und Reflexion der Regeln).« (S. 18) Die Bedeutung dramaturgischer Konzepte in Klassikern der Filmmusiktheorie von Becce bis zu Adorno und Eisler wird hiervon ausgehend schlüssig belegt (S. 169).

Kritisch hinterfragen könnte man die relativ einseitige Bindung des Dramaturgischen als Berufsbild auf die Oper (etwa S. 179f.): Die Zusammenstellung eines spezifischen Repertoires von Musikstücken für einen einzelnen Film verweist auch auf den Dramaturgiebegriff des Programmplaners sinfonischer Konzerte. Beispielhaft wurde dies von Rabenalt an anderer Stelle dokumentiert für SHUTTER ISLAND (USA 2010, Martin Scorsese) und den dort tätigen Music Advisor (Rabenalt 2015). In den Analysen der Dissertation bleibt dieser Aspekt einer filmischen Gesamtdramaturgie etwas unterbeleuchtet, in der kommerzieller Pop und dissonante Avantgarde-Klänge, elektronische und ethnische Musikprodukte usw. aufeinandertreffen. Gerade aus diesen Gegensät-

zen entsteht oft ein eigener Reiz: Ein bekanntes Beispiel wäre das Eindringen von Musik des 19. Jahrhunderts in *BARRY LYNDON* (USA 1975, Stanley Kubrick) in die Szenerie des 18. Jahrhunderts, ein aktuelleres Beispiel der elitäre Musikkritiker in *WILDE MAUS* (Ö/BRD 2017, Josef Hader), dessen Weltsicht ein gezielt eingesetzter Popsong ironisiert.

Filmmusik wird bekanntlich aus Sicht der Medien- oder Musikwissenschaften unterschiedlich verortet: Musik ist die am wenigsten eindeutige der im Film eingesetzten Kunstformen, aber zugleich erscheint Filmmusik als eine der semantisch am stärksten festgelegten Verwendungsformen von Musik. Auch dieses Paradox wird in der Darstellung aufgegriffen: »Denn Musik (insbesondere Instrumentalmusik) vertieft bei entsprechender Zuordnung den Inhalt im Sinne einer geschlossenen Form, bleibt aber dennoch ungegenständlich und bietet so auch die Möglichkeit, Form und Deutungen zu öffnen, zumindest wenn stereotype Kopplungen vermieden werden.« (S. 42)

Das Sprechen über Filmmusik bewegt sich dadurch immer zwischen der Unterforderung der reinen Paraphrase und der Überforderung der musikologischen Fachsprache. Rabenalt sucht hier eine pragmatische Balance, die einerseits auch grundlegende Aspekte der Musikästhetik im Sinne einer Einführung vorstellt, aber zugleich eine Umsetzung in teils detailgesättigten Analysen anstrebt. Die Musikanalyse erscheint dabei aber nicht als Allheilmittel, sondern als ein Werkzeug neben anderen, das – wie Rabenalt pointiert ausführt – nicht mehr angemessen ist, wenn die Musik zu austauschbar wird (S. 208), aber auch, wenn sie zu sehr in den Vordergrund rückt, also eher auf Überwältigung als auf intellektuelle Zergliederung als Wirkungsmechanismus setzt (S. 210). Dramaturgie impliziert also einen neuen »Holismus« der Analysen: Die objektivierenden Partiturtranskriptionen werden mit den subjektiv interpretierenden Handlungszusammenfassungen wieder zusammengeführt.

Der eigene Anspruch dieser Vorgehensweise zeigt sich besonders schlüssig wohl direkt in der ersten »Beißvorlage«: der unbeliebten, aber unverzichtbaren begrifflichen Trennung einer diegetischen und non-diegetischen Musik; die Kritik setzt hier (ähnlich wie bei Winters 2010) daran an, dass der Diegesebegriff bei seiner Anwendung auf diese filmische Ebenentrennung unzulässig verengt wird: »Die gezeigte Welt ist nur ein Teil davon und sollte den Begriff Diegese daher nicht für sich allein beanspruchen, wie es bei der Übertragung auf die Terminologie der Filmmusik geschieht.« (S. 55)

Die Probleme lassen sich wohl mit dem semiotischen Viereck von Greimas aufschlüsseln: Einmal ist Diegese durch positive Gegenbegriffe (wie in der Paarbildung von Mimesis und Diegesis) bestimmt, einmal nur durch Negationen (wie in der Paarbildung Diegese und Non-Diegese). Das Ergebnis ist jedoch, dass – wie Rabenalt als Durchschlagen des gordischen Knotens vorzuführen versucht – die Begriffe dadurch eigentlich genau vertauscht zu ihrem konkreten Sinn eingesetzt werden: »Die Filmmusik in der Handlung (konventionell: diegetische Musik) könnte dann mimetische Filmmusik genannt werden, weil die Musik auditiv ›gezeigt‹ wird (sowohl in der Ausführung durch Figuren als auch in jeder anderen Form, z. B. durch Wiedergabegeräte). Von außen kommende Filmmusik würde dann (allerdings genau anders herum als bisher üblich) als diegetisch bezeichnet werden, denn sie zeigt nicht, sondern ›erzählt‹ und ist Teil des Berichts über die Ereignisse mit musikalischen Mitteln.« (S. 60)

Ein zu benennender Gegenstand (oder Gegensatz) benötigt jedoch keinen Begriff, der logisch oder etymologisch den Begriffsinhalt korrekt abbildet: Es führt nicht zu Volksaufständen oder Verwirrungen, wenn der lateinische Name »Oktober« selbstverständlich für den zehnten statt für den achten Kalendermonat verwendet wird. Die Idee, die bisherige non-diegetische Musik nun zur ei-



gentlich diegetischen zu erklären, droht im akademischen Alltag zu zerschellen wie die Kalenderreformen der Französischen Revolution. Pragmatischer erscheint es, den Diegesebegriff ganz herauszunehmen und, wie später im Buch, von »externer« und »interner« Musik zu sprechen. Diese Begriffe werden in das Modell einer ersten und zweiten auditiven Ebene (S. 306ff.) überführt, dessen Wertigkeit vor allem darin liegt, in einer fünfstufigen Skala die Zwischenformen (wie den bekannten »Musical Modus«) als eigenwertige Zustandsformen anzuerkennen. Die terminologischen Klärungsversuche laufen oftmals darauf hinaus, dass eine bestimmte Ebene der Differenzierung als Axiom in die Analysen mit aufgenommen werden sollte, anstatt die binären Schlagworte zwar zu kritisieren, aber am Ende nur diesen Mangel an Differenzierung als Ergebnis zu beklagen (anstatt zu dieser Differenzierung eben bereits bei den begrifflichen Grundunterscheidungen beizutragen). Und dem wird man sicherlich zustimmen können.

Dabei besteht allerdings eine gewisse Schlagseite: Für die Filmtheorie werden englischsprachige Standardwerke einbezogen, für die Musiktheorie jedoch nicht. Die gespiegelten Harmonieabfolgen des »Matrix-Akkords« (S. 228f.) ließen sich jedoch zum Beispiel vielleicht am besten mit der aktuelleren »Neo-Riemannian Theory« beschreiben (und könnten sogar von dort motiviert sein). Es bleibt ein Desiderat der Filmmusik-Analyse, den ganz unterschiedlichen Ausbildungsstand der Komponisten genauer einzubeziehen: Die amerikanische Music Theory eines Jerry Goldsmith oder John Williams, die Pop-Harmonielehre des Tonstudios von Michael Kamen oder Hans Zimmer, die Neue-Musik-Szene eines Ennio Morricone oder die Stufentheorie der Wiener Konservatoriumsausbildung eines Erich Wolfgang Korngold wären hier sauberer als biografische Einflüsse voneinander zu trennen. Ansonsten beeinträchtigt genau jene Vermischung verschiedenster Ebenen die rein musikalischen Analysen, die für die Terminologie der Filmmusik kritisiert wurde. Die Erklärung

des Lamento-Basses zum Beispiel greift zugleich auf Solmisationen und die Stufentheorie zurück (aber dies behindert letztlich die Verständlichkeit des eigentlich einfachen Sachverhalts): »Ein altes, fest etabliertes satztechnisches Modell mit Topos-Charakter ist der Lamento-Bass, der schon zu einem film-musikalischen Topos geworden ist. Der absteigende Bassgang im oberen Moll-Tetrachord enthält am Ende die ›enge‹ kleine Sekunde zwischen 6. und 7. Skalenstufe (*Fa – Mi*). In seiner diatonischen oder chromatischen Variante erklingt das Modell häufig, wenn Klage, Trauer oder Schmerz thematisiert werden.« (S. 202)

Auch im Blick auf musikhistorische Darstellungen könnte man ab und an einen etwas veralteten Referenzstand bei der Quellenauswahl kritisieren, der weiter vor allem Carl Dahlhaus bzw. im Blick auf Beethovens Fünfte Sinfonie als Revolutionsmusik (S. 90f.) auch Georg Knepler zitiert, wohingegen die aktuellere Fachdiskussion sich eher fragt, ob und wie man Dahlhaus überhaupt weiter zitieren kann (Geiger / Janz 2016). An manchen Stellen vermisst man zudem den Auftritt einer gewohnten Nebenfigur, wenn das Problem der musikalischen Reprise, die eben kein Spannungsmoment im Sinne der Handlungs-dramaturgie darstellt, sondern ein syntaktisches Wiederholungsbedürfnis der Musik erfüllt, ausnahmsweise ohne einen Verweis auf das »Reprisesproblem« in der Darstellung von Theodor W. Adorno, aber in sich durchaus schlüssig diskutiert wird (S. 106).

Auf der anderen Seite werden auch sehr allgemeine Schubladenfächer wie das weite Feld »Musik und Emotion« in sinnfälligen wie werthaltigen Einzelbeobachtungen konkretisiert: »Das Emotionale an Filmmusik beruht oft darauf, dass sie die flüchtigen Affekte in anhaltende Zustände überführt, die dann mit dem Timing der erzählten Geschichte besser synchronisiert werden können.« (S. 141)

Allein die beigegebenen Grafiken sollten in ihrer vorbildlichen Symbiose aus Klarheit und Komplexität reichhaltige Verwendung (nicht nur) in Einführungsseminaren zum Thema der Filmmusik finden. Hier wird durchaus der Status eines neuen Standardwerks erreicht: ein eigenes Weiterleben wäre zum Beispiel der überaus eleganten Methode zur Abbildung von »externen« und »internen« Musikeinsätzen über, unter oder eben auch auf einer durchgezogenen Linie – bei den nicht seltenen Ambivalenzen und Mischformen – zu wünschen; dieses Verfahren wird ohne weitere Kommentierung bei der Analyse von *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (ITA/USA 1968, Sergio Leone) eingesetzt (S. 292).

Eine ebenso substanzielle Kritik erfahren Funktionsmodelle der Filmmusik, also die aus den Arbeiten von Claudia Bullerjahn (2001), Hansjörg Pauli (1976) oder Zofia Lissa (1965) bekannten Systematisierungsversuche: »Die größten Schwierigkeiten bei der Systematisierung der Musik-Bild-Kopplungen liegen aber darin, dass nicht klar abgegrenzt werden kann, für welchen Filmausschnitt, d. h. für welche Dauer diese Beziehungen gelten sollen und nach welchen Kriterien die Begrenzung festgesetzt wird, z. B. ob sie eine oder mehrere Einstellungen, eine ganze Szene oder längere Sequenz beschreiben.« (S. 261)

Die Gefahr besteht also darin, ein Label 1 dem Musikeinsatz 1 und ein Label 2 dem Musikeinsatz 2 zuzuordnen; damit fehlt genau der Aspekt der Dramaturgie: Warum folgt Einsatz 2 auf Einsatz 1? Und die Gefahr besteht darin, dass sich dieses Problem auf das einzelne Musikbeispiel überträgt: Ist also für das Label 1 in dem Musikeinsatz 1 der ambivalente Akkord zu Beginn, die Bassführung in der Mitte oder das auffällige Leitmotiv am Ende kennzeichnend? Hier führen die Überlegungen von Rabenalt über eine Einführung in bereits etablierte Begriffe endgültig weit hinaus und präsentieren eigene Konzeptionen.

nen wie den »Fabelzusammenhang« (S. 210ff.) der Filmmusik. Dieses Konzept stellt also die diachronen (zeitlich als Teil der filmischen Handlung erfolgenden) Musikeinsätze mit den synchronen Voraussetzungen der Narration in eine engere Verbindung.

Den Charakter eines Schweinsgalopps durch Standardbegriffe mit schlampigem Layout, durch die sich einige der von Rabenalt öfters zitierten Ratgeber zur Filmdramaturgie negativ kennzeichnen lassen, wird man hier nirgends finden. Derartige Schwächen erzeugen zum Beispiel selbst in der Arbeit von Stutterheim und Kaiser (2011) zum »Bauchgefühl und seinen Ursachen« eher Ursachen für Bauchschmerzen beim Lesen: Es stellt sich in einem solchen Abgleich die Frage, ob der Dramaturgiebegriff in der Arbeit von Rabenalt nur auf die Filmmusik übertragen wird, oder nicht sogar einer neuen und höheren Reflexionsstufe zugeführt wird. Sprachlich und argumentativ erscheint die Darstellung durchgängig sauber und durchaus anspruchsvoll. Man kann dem Autor kaum vorwerfen, es den Lesenden bei der Handlichkeit der Satzlängen oder der Differenziertheit der Ratschläge allzu leicht zu machen. Die Verständlichkeit bleibt jedoch durchgängig vorausgesetzt und schlimmere »Patzer« finden sich so gut wie nirgends. Am ehesten muss irritieren, dass für eine berühmte Szene aus *THE GREAT DICTATOR* (USA 1940, Charles Chaplin) nicht korrekt das Vorspiel zu *Lohengrin*, sondern dasjenige zu *Tristan und Isolde* als musikalische Bezugsvorlage angegeben wird: »Hynkel tanzt mit der Weltkugel zu Wagners *Tristan-Vorspiel* zum 1. Akt. Auch hier wird ein Widerspruch deutlich: Die Erhabenheit der Musik widerspricht Chaplins Gesten und Tanzbewegungen. Während der Diktator ganz in seiner Vorstellung von der Welt Eroberung eintaucht, entlarvt die musikdramaturgische Konstellation im Zusammenspiel mit der schauspielerischen Leistung den Größenwahn.« (S. 159)

Bezeichnend aber, dass die Deutung durch diese Verwechslung eben nicht in ihrer Triftigkeit berührt wird: In der Referenz nicht auf Erotik, sondern auf Erhabenheit scheint eher das korrekte Wagner-Vorspiel in der Erinnerung die Ausführungen anzuleiten. Und genau daraus ergibt sich vielleicht jene finale Pointe, in der die Schablonen und Systematisierungen ihr eigenes dramaturgisches Recht behalten können: »Funktionen suggerieren, dass Aufgaben der Filmmusik klar abgegrenzt werden und eine zielgerichtete Wirkungsweise von Musik im Film unterstellt werden könnten. Sowohl dem Wesen von (Film-)Dramaturgie als auch von Musik widerspricht diese These nach genau-erem Hinschauen.« (S. 361f.)

Dieses genaue Hinschauen aber ist die eigentlich ungeklärte Voraussetzung (nicht nur) dieser Filmmusiktheorie: Die von Rabenalt formulierte Kritik empirischer Arbeiten kann dort wieder eingeholt werden, wo das Vergessen als Verarbeitungsform von Filmmusik ernstgenommen werden muss, und dennoch das langfristige Erinnern an die emotionalen und erzählerischen Wirkungen des Films auch durch die (für sich nicht erinnerte, sondern vergessene) Musik mitgeformt wird. Diesen Aspekt hat Claudia Gorbman (1987) in *Unheard Melodies* bekanntlich in den Titel ihrer eigenen grundlegenden Arbeit aufgenommen. Dramaturgie hingegen zielt darauf, Erinnerungen zu erzeugen: Sobald Filmmusik sich der Gefahr des Vergessens erfolgreich entziehen konnte, können und sollten die in der Arbeit von Rabenalt vorgeschlagenen Analysemethoden sinnvoll eingesetzt werden.

### **Literaturverzeichnis**

Bullerjahn, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.

- Geiger, Friedrich / Janz, Tobias (Hrsg.) (2016): *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*. Paderborn: Fink.
- Lissa, Zofia (1965): *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel.
- Pauli, Hansjörg (1976): Filmmusik – Ein historisch-kritischer Abriß. In: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen: Perspektiven und Materialien*. Hrsg. von Hans-Christian Schmidt, Mainz: Schott, S. 91–119.
- Rabenalt, Robert (2015): »This is addictive«: Robbie Robertson als Scorseses music supervisor. In: *Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder*. Hrsg. von Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann und Willem Strank, München: edition text + kritik, S. 29–47.
- Rabenalt, Robert (2020): *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*. München: edition text + kritik.
- Stutterheim, Kerstin / Kaiser, Silke (2011): *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen* (= Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -Ästhetik 1). 2. Auflage. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Winters, Ben (2010): The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. In: *Music & Letters* 91/2, S. 224–244.

### Empfohlene Zitierweise

Caskel, Julian: Rezension zu: Robert Rabenalt: *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*. München: edition text + kritik 2020. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 241–250, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p241-250.

*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.