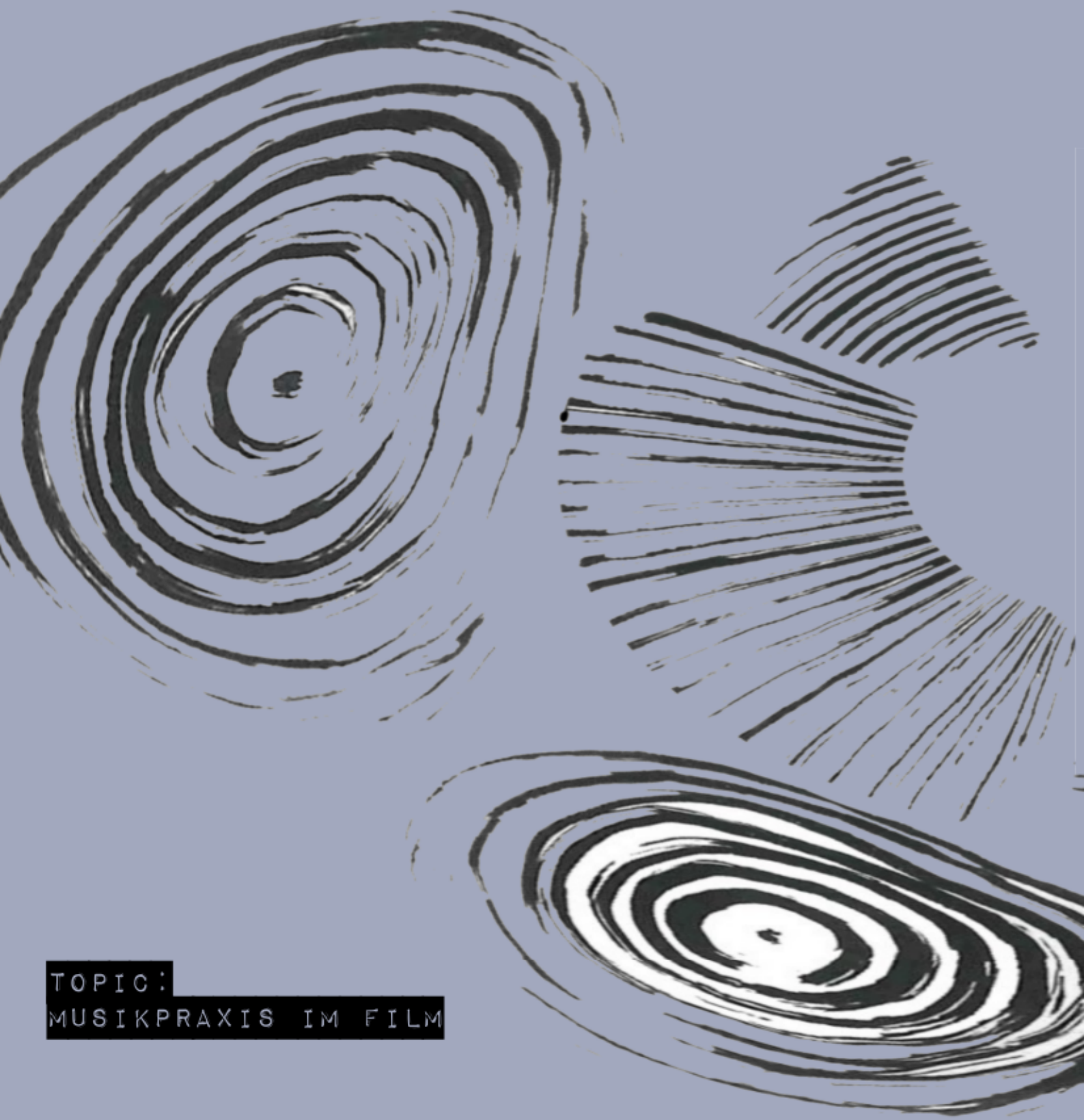


KIELER BEITRÄGE  
ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG

14 //  
JANUAR 2019



TOPIC:  
MUSIKPRAXIS IM FILM



## **Impressum**

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung

ISSN 1866-4768

DOI: 10.59056/kbzf.2019.14

**Verantwortliche Redakteure:** Tarek Krohn, Willem Strank

**Gast-Mitherausgeber:** Christofer Jost (Schwerpunkt *Musikpraxis im Film*)

### **Herausgeber\*innen/Editorial Board:**

Drees, Prof. Dr. Stefan (Berlin)

Heldt, Dr. Guido (Bristol, UK)

Krohn M. A., Tarek (Kiel)

Lehmann M. A., Ingo (Köln)

Moormann, Jun.-Prof. Dr. Peter (Berlin)

Niedermüller, Dr. habil. (Mainz)

Rabenalt, Robert, Diplom-Musiktheoretiker (Berlin)

Strank, Dr. Willem (Kiel)

Tieber, Dr. habil. Claus (Wien)

Windisch M. A., Anna Katharina (Wien)

### **Scientific Committee:**

Claudia Bullerjahn (Gießen)

Frank Hentschel (Köln)

Christoph Henzel (Würzburg)

Bernd Hoffmann (Köln)

Georg Maas (Halle)

Siegfried Oechsle (Kiel)

Albrecht Riethmüller (Berlin)

Fred Ritzel (Oldenburg)

Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)

Bernd Sponheuer (Kiel)

Jürg Stenzl (Salzburg)

Wolfgang Thiel (Potsdam)

Hans J. Wulff (Kiel)

### **Kontakt:**

[filmmusik@email.uni-kiel.de](mailto:filmmusik@email.uni-kiel.de)

Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung

c/o Dr. Willem Strank

Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien

Leibnizstraße 8

D-24118 Kiel



## **Inhaltsverzeichnis**

<b>Impressum.....</b>	<b>3</b>
-----------------------	----------

<b>Vorwort.....</b>	<b>7</b>
---------------------	----------

### **Schwerpunkt: Musikpraxis im Film**

Erschütterung des Urvertrauens und Einbruch des Unheimlichen. Zur Funktion der Liedmelodien in der filmischen Narration von ICH SEH ICH SEH (Ö 2014, Veronika Franz und Severin Fiala) sowie in Olga Neuwirths Filmmusik .....	9
Stefan Drees (Berlin)	
SCHULTZE GETS THE BLUES – Musikpraxis und Alteritätserfahrung im Film.....	34
Markus Raith (Freiburg i. Br.)	
»Dot Leedle German Band« im frühen amerikanischen Film.....	54
Tobias Widmaier (Freiburg i. Br.)	
Backstage am Broadway: das Filmmusical 42ND STREET (USA 1933, Lloyd Bacon) zwischen musikpraktischem Realismus und choreografischen Fantasien.....	72
Agnieszka Zagozdzon (Mannheim)	

### **Vermischtes**

AMANECE, QUE NO ES POCO (At least, it's dawning, 1989) and »surruralism« in Spanish cinema through music.....	90
Juan Carlos Montoya Rubio (Murcia)	

## **Rezensionen**

Rezension zu: Rawle, Steven/Donnelly, K.J. (Hg.):

Partners in Suspense. Critical essays on Bernard

Herrmann and Alfred Hitchcock.....121

Sebastian Stoppe (Leipzig)

## **Vorwort: Musikpraxis im Film**

Die Artikel der 14. Ausgabe beziehen sich größtenteils auf Ergebnisse der XI. Tagung *Musikpraxis im Film / Making Music in Film*, die vom 21. bis zum 23. Juli 2016 am Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg stattfand. Das XI. Symposium zur Filmmusikforschung hat sich der filmischen Repräsentation musikalischer Praxis gewidmet, d. h. im weitesten Wortsinn ging es um Szenen und Sequenzen, in denen filmische Figuren Musik machen.

Zentral war dabei die Frage, was es bedeutet, wenn in einem Film Figuren beginnen zu singen und/oder zu spielen. Die Beiträger\*innen untersuchten Topoi, Konventionen und Stereotype, die auch abseits von Musik- und Filmgenre Grenzen Bestand haben und reflektierten die populären Auffassungen über Bedingungen, Regeln und Besonderheiten der Musikausführung in historischen, ökonomischen und politischen Zusammenhängen. Das Korpus entsprechender Filme und Filmszenen bzw. -sequenzen setzt sich also keinesfalls nur aus Musikfilmen oder Biopics zusammen, sondern umfasst jedes audiovisuelle Format, in dem (sichtbar) musiziert wird.

Die Auslese der sehr diversen und ergiebigen Tagungsergebnisse beinhaltet Beiträge über singende Protagonist\*innen in Veronika Franzens und Severin Fialas *ICH SEH ICH SEH* von 2014, zum Verhältnis von Musik und Alterität in *SCHULTZE GETS THE BLUES* von 2003, die stereotype Repräsentation deutscher Kapellen im frühen US-amerikanischen Film sowie musikpraktische Aspekte des Backstage-Musicals am Beispiel von *42ND STREET* von 1933. Im thematisch offenen Teil wird dieser Schwerpunkt um

einen Artikel zum wenig erforschten spanischen »Surruralismus« und dem Musikeinsatz darin anhand des Films AMANECE, QUE NO ES POCO ergänzt.

Wie immer wünschen wir viel Vergnügen bei der Lektüre!

Christofer Jost, Tarek Krohn & Willem Strank

Kiel/Freiburg, im Januar 2019



## **Erschütterung des Urvertrauens und Einbruch des Unheimlichen. Zur Funktion der Liedmelodien in der filmischen Narration von ICH SEH ICH SEH (Ö 2014, Veronika Franz und Severin Fiala) sowie in Olga Neuwirths Filmmusik<sup>1</sup>**

Stefan Drees (Berlin)

Schlaf- und Wiegenlieder gehören zu den intimsten Gesängen überhaupt, lassen sie sich doch als klanggewordene Signaturen eines noch unerschütterten Vertrauensverhältnisses zwischen Eltern und Kind verstehen. Im österreichischen Film ICH SEH ICH SEH (englischer Kinotitel: GOODNIGHT MOMMY) von Veronika Franz und Severin Fiala, im weitesten Sinne den Genres von Horrorfilm und Psychodrama zuzuordnen, spielt dieser Kontext – repräsentiert durch das Brahms'sche Wiegenlied »Guten Abend, gut' Nacht« und das Schlaflied »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« – eine bedeutsame Rolle.<sup>2</sup> Anknüpfend an das mehrmalige Auftreten beider Lieder im Film wird sich der vorliegende Aufsatz zunächst mit der dramaturgischen Funktion dieser Melodien im Kontext der filmischen Narration auseinandersetzen. Darüber hinaus wird jedoch auch ein eingehender Blick auf die von Olga Neuwirth (\*1968) geschaffene und im Nachhinein von den Regisseuren massiv veränderte Filmmusik

---

<sup>1</sup> Einzelne Passagen dieses Aufsatzes wurden bereits in abweichender Form veröffentlicht in Drees 2016.

<sup>2</sup> Allgemeine Ausführungen zu den Strategien und Intentionen einer Verwendung von »Liedern der Unschuld« zur Thematisierung des Kindlichen im Horrorfilm finden sich bei Hentschel 2011, 182–217. Entsprechende Phänomene sind jedoch nicht auf das Kino beschränkt, sondern tauchen auch im Musiktheater auf; vgl. dazu beispielsweise den prominenten Einsatz von Kinderliedern in Benjamin Britten's Oper *The Turn of the Screw* op. 54 (1954, Libretto von Myfanwy Piper nach der gleichnamigen Geistergeschichte von Henry James).

geworfen. Im Zentrum steht dabei die Frage, auf welche Weise die Komponistin die Wiegenlieder und ein weiteres Melodiezitat in ihre ursprüngliche Konzeption eingearbeitet hat, um eine Verknüpfung zwischen narrativer Ebene und musikalischem Kommentar herzustellen.

*Gruppenbild mit Mutter oder: Das Wiegenlied als Repräsentant der heilen Welt*

Gleichsam als Motto schicken Franz und Fiala dem Beginn ihres Films ein Zitat aus Wolfgang Liebeneiners Film DIE TRAPP-FAMILIE (BRD 1956) voraus, das die Schauspielerin Ruth Leuwerik als (Adoptiv-)Mutter Maria Augusta von Trapp samt siebenköpfiger Kinderschar in Trachten gekleidet beim innigen a-cappella-Vortrag von »Guten Abend, gut' Nacht« zeigt (0:00:21–0:01:35).<sup>3</sup> Unterstützt wird der musikalische Gutenachtgruß durch eine sich verändernde Kameraperspektive: Beginnend mit einem Close-up, das den Kopf der Mutter und des von ihr im Arm gehaltenen jüngsten Mädchens zeigt, bewegt sich die Kamera zur halbnahen Einstellung, bis die gesamte Gruppe sichtbar ist, um dann, nachdem einzelne Kinder ihren Standort verändert haben, erneut zum Close-up von Mutter und Kind zurückzugleiten. Zusätzlich durch einen sich verengenden Lichtkegel akzentuiert, durchbricht die Mutter während eines an den Vokalsatz angehängten, die Brahms'sche Harmonik erweiternden Orchesternachspiels die vierte Wand, indem sie den Blick in die Kamera richtet und, adressiert

---

<sup>3</sup> Sämtliche Time-Code-Angaben beziehen sich auf die DVD-Edition von Koch Media Home Entertainment 1009257 (2015).

an Zuschauerinnen und Zuschauer, die Worte »Gute Nacht!« spricht (0:01:10–0:01:12), bevor das Bild ausgeblendet wird (0:01:13).

Diese Episode aus dem deutschen Heimatfilm der Nachkriegszeit dient nicht nur zur Einführung des Wiegenlieds als eines zentralen dramaturgischen Elements, sondern sie fungiert zugleich als gedanklicher Hintergrund, vor dem sich die nachfolgende filmische Narration entfaltet.<sup>4</sup> Während Liebeneiner in seinem Film das Ideal der Familie samt der für die 1950er Jahre typischen Rollenbilder in künstlicher Überhöhung zu einem gesellschaftskonformen Bild formt und dabei die Erscheinung der treu und selbstlos sorgenden Mutter unterstreicht, kehren Franz und Fiala diese Situation um, indem sie »den Zerfall einer Familie und den Verlust der Unschuld« (Heron 2015) in Szene setzen und die Familienidylle an den dysfunktionalen Verhältnissen zwischen den Personen scheitern lassen.<sup>5</sup> In diesem Fall ist es die allein erziehende Mutter, eine erfolgreiche TV-Nachrichtenmoderatorin, die von ihrem Lebenspartner getrennt mit ihren beiden Kindern, den Zwillingen Lukas und Elias, in einem abgelegenen

---

<sup>4</sup> Am Rande sei erwähnt, dass das Zitat zwar dem Beginn der filmischen Narration vorgeschaltet ist, dass es aber dennoch nicht isoliert stehenbleibt. Die Verbindung erfolgt einmal über die akustische Ebene: Während der Filmton zuvor deutlich als Monospur wahrnehmbar ist, öffnet sich im Schlussakkord (ab 0:01:30) plötzlich die Perspektive zum modernen Surround-Sound, wobei der Nachklang von der Natur-Soundscape der ersten Filmszene abgelöst wird. Darüber hinaus erscheinen während des Orchesternachspiels an zentraler Stelle zwei Schrifteinblendungen auf schwarzem Grund, nämlich dort, wo nach der Brahms'schen Version eigentlich der Schluss erreicht wäre (0:01:13: »Eine Produktion der Ulrich Seidl Film«) und dort, wo nach einer hinzugefügten harmonischen Ausweichung der endgültige Schlussakkord erreicht wird (0:01:28: »Ein Film von Veronika Franz & Severin Fiala«). Der Filmtitel wiederum erscheint erst 0:05:52–0:05:57, wodurch das gesamte Geschehen bis zu dieser Stelle als Vorspann ausgewiesen wird.

<sup>5</sup> Indem die Regisseure keine digital restaurierte Version des Filmzitats benutzen, sondern in Bild und Ton die Patina einer alten Filmkopie wahrnehmbar machen, betonen sie zudem die historische Distanz zu Liebeneiners Mutter-Inszenierung.

Haus im sommerlichen Burgenland zwischen Wäldern und Maisfeldern wohnt.

Die Zitatsequenz hat jedoch eine weitere Funktion, denn sie dient als Vorwegnahme eines aus der Filmhandlung hervorgehenden, allmählich aufgebauten Schlussbildes von singender Mutter und Kindern, das in deutlicher Entsprechung zur halbnahen Einstellung aus dem Filmzitat vom Beginn die drei Personen als Gruppenbild in trauter Eintracht zeigt und – in extrem artifizieller Inszenierung – die »traditionelle Konvention von mütterlich definiertem Familienglück bis zur Perfektion (über)erfüllt und aus[...]stellt« (Robnik 2015). Hier allerdings erklingt nun, zuerst als kindliches Summen der Melodie (ab 1:30:21) wahrnehmbar und erst danach im Gesang der Mutter gegenwärtig (1:31:31–1:36:51), das Schlaflied »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?«. Der Anfang des Films mit liedgewordener Hoffnung auf den nächsten Tag (»Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt«) samt Gute-Nacht-Gruß der Mutter und das Ende mit seiner Hinwendung zur Sicherheit der im Liedtext ausgesprochenen göttlichen Allwissenheit und Liebe (»Gott, der Herr, hat sie gezählet, dass ihm auch nicht eines fehlet, kennt auch dich und hat dich lieb«<sup>6</sup>): Dies ist der Rahmen, in dem Franz und Fiala ihre Geschichte ansiedeln und dabei an dramaturgischen Schlüsselstellen die genannten Lieder als handlungsbestimmende Momente einsetzen.

---

<sup>6</sup> Der hier gesungene Text ergibt sich als Zusammenziehung von Vers 5 und 6 der ersten mit Vers 7 der dritten Liedstrophe.

## *Suche nach Geborgenheit, oder: Vom Trost der mütterlichen Stimme*

Gemäß seiner ursprünglichen Funktion wird das von der Mutter vorgetragene Wiegenlied auch in ICH SEH ICH SEH als Kennzeichen eines zwischenmenschlichen Urvertrauens und als personengebundene Repräsentation von Geborgenheit, Liebe und Sicherheit eingesetzt. Zugleich aber befasst sich der Film damit, wie dieses Grundvertrauen allmählich Risse bekommt und einer Auseinandersetzung mit existenziellen Fragestellungen weicht. Mit Fokus auf diese Situation erzählt das von Franz und Fiala verfasste Drehbuch eine denkbar einfache Geschichte, die von den beiden Regisseuren mit sparsamen filmischen Mitteln realisiert wird: Es ist Sommer, Lukas und Elias erwarten die Rückkehr ihrer Mutter, die sich im Spital einer komplizierten Schönheitsoperation unterzogen hat. Als die Frau nach Hause kommt, wirkt sie – nicht nur wegen ihres vollständig bandagierten Gesichts – stark verändert, untersagt den Kindern das laute Herumtollen im Haus, stellt neue Regeln für das gemeinsame Zusammenleben auf und reagiert unwillig, wenn Elias ihr vorwirft, nicht mit Lukas reden zu wollen. Die Zwillinge trösten sich vorerst noch mit einem Hilfsmittel über dieses in ihren Augen irritierende Verhalten hinweg und greifen zu einer von der Mutter vor dem Spitalsaufenthalt aufgenommenen CD, auf der sie ihnen das Schlaflied »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« vorsingt (0:17:05–0:17:39). Die medial fixierte mütterliche Stimme kommt hier als Mittel des Trostes und der Vergewisserung zum Einsatz, mit dessen Hilfe sich zumindest kurzzeitig das ins Wanken gebrachte Vertrauen der Zwillinge wieder herstellen lässt. Indem sie diese Szene und das ihr vorausgehende, im Flüsterton geführte Gespräch unter nahezu vollständigem Verzicht auf Bewegung und Licht inszenieren (ab 0:16:11),

ermöglichen die Regisseure eine hörende Fixierung auf den Gesang und akzentuieren zudem den Aspekt der Geborgenheit.

Auch das Brahms'sche Wiegenlied wird an einer Stelle in den Film eingeflochten, erklingt allerdings nicht in gesungener, sondern lediglich in rein instrumentaler Gestalt, wodurch seine eigentliche Bedeutung als wortgebundener Trostspender verloren geht. Es ist einer der Zwillinge, der es leicht unbeholfen auf dem Klavier spielt, während die Mutter auf der Terrasse arbeitet (0:32:38–0:33:51). Die Melodie ist aus unterschiedlichen Hörwinkeln wahrnehmbar, da die Kamera zwischen diversen Räumlichkeiten des Hauses wechselt und sich dem Klavierspieler schrittweise – vom Kinderzimmer über das Schlafzimmer der Mutter und dann mit einer Kamerafahrt im Wohnzimmer selbst – annähert, um anschließend an ihm vorbei ins Freie zu streben. Dabei markiert die zentrale Refrainpassage der ersten Strophe («Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt») den Augenblick der größten Nähe zur Klangquelle, während die von der Außenseite her wahrgenommene Melodie in der zweiten Strophe kurz vorm erneuten Erreichen dieser Passage abbricht und einer Stille weicht, in der nur die Insekten des Sommertages und die Arbeitsgeräusche der Mutter hörbar sind. Die Sequenz endet damit, dass die Zwillinge gemeinsam die Wand über dem Klavier betrachten, wo sich zwischen den aufgehängten Fotos zahlreiche Lücken befinden. Der Eindruck einer zerfallenden Familie wird hier visuell unterstrichen, denn der Vater ist zwischen diesen Fotografien nicht präsent und lebt – wie ein Telefonat an anderer Stelle des Films verrät – getrennt von der Mutter. Die Brahms'sche Melodie, so suggeriert diese bei vollem Tageslicht und hellem Sonnenschein dargebotene Szene, ist, zumindest in ihrer instrumentalen Gestalt, unzureichend als Trost; um diesen zu erlangen, bedarf es vielmehr der mütterlichen Stimme.

*Vertrauensfrage oder: »Was ist Lukas sein Lieblingslied?«*

Die dramaturgische Bedeutung des zweiten Liedes bleibt zunächst verborgen, tritt aber umso deutlicher hervor, wenn sich der Konflikt zwischen Kindern und Mutter zuspitzt: Allmählich mehr und mehr davon überzeugt, dass eine Fremde die Position ihrer Mutter eingenommen hat, beschließen die Zwillinge, die Wahrheit über diese Frau herauszufinden. Sie überschreiten immer häufiger die von den Verhaltensnormen diktierten Grenzen, schleichen sich heimlich ins Schlafzimmer, um die Mutter zu beobachten, platzieren ein Babyphon unter ihrem Bett, um sie zu belauschen, und fliehen nach der Enthüllung ihres operativ veränderten Gesichts und dem dadurch bestärkten Gefühl der Fremdheit gar ins Dorf, um sich vom Pfarrer der Gemeinde Hilfe zu erbitten. Die immer erbitterter werdende Auseinandersetzung kulminiert schließlich darin, dass die Kinder die Mutter überwältigen und ans Bett fesseln. Den Versuchen der Frau, ihren Sohn Elias davon zu überzeugen, sie wieder loszubinden, steht das Beharren von Lukas entgegen, sie so lange gefangen zu halten, bis ihre wahre Identität feststeht. Die Lösung scheint in einer einfachen Vertrauensfrage zu liegen, über die sich die Zwillinge flüsternd einigen: »Was ist Lukas sein Lieblingslied?« Fatalerweise gibt die Mutter die falsche Antwort: Nachdem sie – sichtlich unter Stress stehend – »Guten Abend, gut' Nacht« gesagt und damit einer Verwechslung beider Melodien stattgegeben hat, kleben ihr die Kinder den Mund zu und singen gemeinsam wie zur Begründung dieser Entscheidung die erste Strophe von »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« (1:21:35–1:22:12). Durch Einsatz der Froschperspektive – im Schuss-Gegenschuss-Verfahren mit dem von oben erfolgenden Blick auf die hilflose Frau alternierend – unterstreicht die Kamera an dieser Stelle die

Machtposition der Zwillinge: Das von ihnen eingeforderte Wissen um die richtige Liedmelodie wird zum Identifizierungsmerkmal, das die Mutter scheinbar als Lügnerin entlarvt.

Von nun an läuft das Geschehen mit nicht mehr aufzuhaltender Konsequenz auf das Ende zu: Nach einem missglückten Fluchtversuch erwacht die Mutter auf dem Wohnzimmerboden und erlebt, wie Elias das Haus um sie herum anzündet. Ihre letzte Bemühung, dies mit Worten zu vereiteln, gibt Antwort auf viele Fragen, wird doch deutlich, dass Lukas in Anwesenheit seines Bruders bei einem Unfall am Waldsee ums Leben gekommen ist<sup>7</sup>, dass also nur Elias seinen Zwillingsbruder sieht und der mütterliche Umgang mit dem übriggebliebenen Sohn der Bewältigung dieses Verlusts geschuldet ist. Mit seiner Tat stellt Elias nun aber das erschütterte Gleichgewicht wieder her: Indem er seine Mutter tötet, holt er das zuvor verloren geglaubte Ideal der zärtlich liebenden Beschützerin zurück, das ihm zusammen mit der Gestalt seines verstorbenen Bruders am Ende des Films erscheint und dort erneut an das tröstende Schlaflied gebunden ist. Die gestörte Ordnung des kindlichen Kosmos wird durch einen Gewaltakt rekonstituiert, auch wenn sich der damit erreichte Zustand in Wirklichkeit – dies deuten die ostentative Inszenierung des finalen Gruppenbildes von Mutter und Kindern sowie dessen allmähliche Überblendung in den Funkenflug des brennenden Hauses (ab 1:32:03) und der nachfolgende Blackout (ab 1:32:30) unmissverständlich an –, als Flucht in eine Wunschwelt entpuppt.

---

<sup>7</sup> Auf dieses traumatische Ereignis wird zwar im Vorspann des Films angespielt (vgl. 1:05:06–1:05:50), doch erschließt sich die Bedeutung dieser kurzen Szene erst im Nachhinein, wenn die Mutter auf das Ereignis zu sprechen kommt.



## *Musikalische versus filmische Narration: Olga Neuwirths Originalsoundtrack*

Anlässlich des Kinostarts von ICH SEH ICH SEH am 9. Januar 2015 hob Phil Heron im österreichischen Online-Magazin *DVD-Forum.at* dezidiert hervor, der Film sei »mit ins Mark gehender Musik von Olga Neuwirth untermalt«, mit einer Musik, die »ein unheimliches und unsicheres Gefühl« erzeuge und »auch noch nach dem Kinobesuch im Ohr des Zuschauers« verbleibe (Heron 2015).<sup>8</sup> Auch wenn man diese Einschätzung sehr gut nachvollziehen kann, lässt die für den Abspann der Kinoversion gewählte Formulierung »Unter Verwendung von Kompositionen Olga Neuwirths« durchblicken, dass die veröffentlichte Version des Films bestenfalls einen unzureichenden Einblick in die musikalische Konzeption der Komponistin erlaubt. Tatsächlich kam es während der finalen Produktionsphase zu erheblichen Veränderungen, da die Regisseure einen großen Teil der komponierten Titel eliminiert und andere Teile neu abgemischt haben.<sup>9</sup> Diese Entscheidung ist umso gravierender, als die Komponistin mit der von ihr geschaffenen Musik den Filmbildern eine zusätzliche, freilich uneindeutige – aber damit auch zugleich der filmischen Idee adäquate – narrative Dimension hinzufügte. Zwar lässt die Kinofassung von ICH SEH ICH SEH hiervon nichts mehr

---

<sup>8</sup> Der rund zweiminütige offizielle Filmtrailer, auf der Internetseite zum Film (<http://ichsehichseh.at>, Stand: 21.08.2018) zugänglich sowie auf der DVD veröffentlicht, bekräftigt diese Einschätzung. Die im Trailer verwendete Musik wurde darüber hinaus auch zur Gestaltung der DVD-Menüs herangezogen.

<sup>9</sup> So ist an vielen Stellen der Kinoversion für den Zuschauer überhaupt nicht auszumachen, ob das Bild mit extrem zurückgepegelter Musik unterlegt ist, oder ob es sich um eine charakterisierende Gestaltung unterschiedlicher Außen- und Innenräume durch Sounddesign handelt. Klarheit verschafft hier erst der Vergleich mit einer Kopie der Vorabversion, die mir Olga Neuwirth dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hat.

erahnen; doch vermittelt immerhin der auf CD veröffentlichte Soundtrack eine Ahnung von der Gestaltung des ursprünglich intendierten musikalischen Geschehens.<sup>10</sup>

Nach eigenem Bekunden legte die Komponistin ihrem Soundtrack den Gedanken zugrunde, dem Einbruch des Unheimlichen in den behüteten Alltag klangliche Gestalt zu verleihen, womit sie an der Grundidee des Films ansetzte: »Das Heimelige (Bekanntes, wie die Mutter, die zwei Schlaflieder) wird zum Unheimlichen! Das war meine Idee!«<sup>11</sup> Hiervon ausgehend, stellt sie der mit sparsamen filmischen Mitteln visualisierten Geschichte einen genau konzipierten Klangkosmos gegenüber, der auf einer überschaubaren Anzahl elektroakustischer, vokaler und instrumentaler Komponenten gegründet ist und dabei bestimmte charakteristische Klangqualitäten miteinander in Beziehung setzt. Zu den hervorstechendsten Elementen gehören hohe, in sich bewegte Frequenzbänder, die Neuwirth unter Verwendung glasartiger, teilweise unter Einsatz einer Glasharmonika erzeugter Klänge gestaltet.<sup>12</sup> Ebenso oft setzt die Komponistin Texturen ein,

---

<sup>10</sup> Die Originalversion des Soundtracks ist in einer speziell hierfür angefertigten Abmischung erschienen auf der CD *Original Soundtrack to GOODBYE MOMMY – ICH SEH ICH SEH*, Kairos 0015009KAI, Wien 2016. Da die Regisseure die Szenenfolge der Vorabversion trotz vereinzelter Kürzungen und Modifikationen im Detail nicht mehr angetastet haben, lässt sich die von der Komponistin intendierte Anordnung der Musiktitel unter Zuhilfenahme von Kinoverision und Soundtrack-CD rekonstruieren. Entsprechende Details zur ursprünglichen Filmmusik werden daher im Folgenden unter Verweis auf die Time-Code-Angaben der Kauf-DVD besprochen. Vgl. hierzu auch die im Anhang abgedruckte tabellarische Übersicht.

<sup>11</sup> Olga Neuwirth in einer E-Mail vom 7. Januar 2016 an den Autor. Vgl. dazu auch den von Sigmund Freud in seinem berühmten Essay *Das Unheimliche* (1919) geäußerten Gedanken, der Sprachgebrauch, in diesem Fall die Verwandtschaft des »Heimlichen« mit dem »Unheimlichen«, verweise darauf, dass das Unheimliche »nichts Neues oder Fremdes [sei], sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist« (Freud 2009, 264).

<sup>12</sup> Vgl. etwa Titel 5 (*Nurseries' Heroes 1*) und Titel 8 (*Different Worlds*) des Soundtracks. Glasartige Klänge spielen zudem in vielen anderen Werken Neuwirths

die sie, damit eine deutliche klangliche Anspielung auf die beiden Protagonisten des Films einflechtend, aus elektronisch manipulierten Knabenstimmen gewinnt.<sup>13</sup> Beide häufig auch zusammen auftretenden und einander gegenseitig durchdringenden Klangkonstellationen konfrontiert sie gelegentlich mit Frequenzbändern in tieferen Registern oder verändert sie durch Anlagerung geräuschhafter Klangmomente und divergierender Verzerrungsgrade. Hierdurch entstehen unterschiedliche Rauigkeitswerte des Klangs, die als Mittel zur musikalischen Verdichtung oder zur Erzeugung von Spannungen eingesetzt werden.<sup>14</sup> Schließlich greift Neuwirth noch, unmittelbar auf den im Film hörbaren Klaviervortrag von »Guten Abend, gut' Nacht« Bezug nehmend, auf verschiedene Arten von Klavierklängen zurück, die sie unter Verwendung eines alten Klaviers, eines Toy Pianos und eines E-Pianos produziert.<sup>15</sup>

Neben diesen grundlegenden Bestandteilen nutzt die Komponistin drei Klangobjekte, die auf präexistenter Musik basieren; zwei davon – nämlich die Wiegenlieder – sind durch den Film selbst vorgegeben und dort in der

---

eine wichtige Rolle. Sie finden sich nicht nur in der Musik zum Dokumentarfilm ERIK(A) (Ö 2005, Kurt Mayer), in der Musik zu ihrem eigenen experimentellen Film ... DURCH LUFT UND MEER ... (2007) oder in der Partitur zu DAS VATERSPIEL (Ö 2009, Michael Glawogger), sondern werden auch in Arbeiten wie den Musiktheaterkompositionen *Bählamm's Fest* (1997–99) und *The Outcast* (2009–11) an exponierter Stelle verwendet. Zu Kontext und Semantik entsprechender Klangkonstellationen vgl. Drees 2012, 85, und Drees 2014, 174–177.

<sup>13</sup> Vgl. etwa Titel 1 (*Into the Woods*) und Titel 16 (*From Field to Village to Church*) des Soundtracks.

<sup>14</sup> Am deutlichsten kommt dies in den beiden aufeinander Bezug nehmenden Titeln *Vision 1* (Track 9) und *Vision 2* (Track 14) des Soundtracks zur Geltung, mit denen die Komponistin die alptraumhaften Szenen des Films unterlegt.

<sup>15</sup> Vgl. etwa Titel 4 (*At Home*, Klavier), Titel 15 (*New Mother*, E-Piano), Titel 17 (*Desperate Mum*, Toy Piano) und Titel 24 (*Idyll and Credits*, verstimmtes Klavier) des Soundtracks.

diegetischen Ebene verankert. Immer wieder webt Neuwirth die Liedmelodien in glasartige Klangbänder ein, erschwert aber die Wahrnehmung oftmals dadurch, dass sie – unter Verwendung der Glasharmonika – die melodischen Strukturen stark dehnt, sie mit zusätzlichen Tonhöhen anreichert oder – mittels einer singenden Säge hervorgebracht – die Intervalle durch Glissandi miteinander verbindet. Dadurch lässt sie die Melodien konturlos erscheinen und reduziert ihre Identifizierbarkeit auf ein Minimum, schafft aber dennoch von den übrigen Texturen eindeutig unterscheidbare Ereignisse, die allein schon aufgrund ihrer Andersartigkeit an Signifikanz gewinnen. Darüber hinaus bezieht Neuwirth die für den Fortgang der Handlung bedeutsame Differenz zwischen beiden Liedern ein, indem sie die Melodien einer allmählichen Veränderung unterwirft, bis ihre jeweiligen musikalischen Gegenstücke erscheinen und man – wie im Falle eines Vexierbilds – plötzlich des Umkippens in ein anderes Klangobjekt gewahr wird.<sup>16</sup>

### *Musikalische Vexierbilder oder: Die Ambiguität der Wiegenlieder*

Über den Verlauf des Films hinweg lässt die Filmmusik eine Progression im Hinblick auf das schrittweise Unkenntlichmachen der Liedmelodien erkennen. Das erste Stadium dieser Entwicklung ist jener bereits erläuterten

---

<sup>16</sup> Dieser Effekt – das sei ausdrücklich betont – ergibt sich erst bei genauerer Kenntnisnahme der Musik und dürfte beim erstmaligen Ansehen des Films in der ursprünglich intendierten Version allenfalls den Rand der Aufmerksamkeit streifen. Zwar wird immer wieder deutlich, dass die Komponistin mit charakteristischen Melodiebestandteilen aus den Wiegenliedern arbeitet; die genaue Herkunft derselben erweist sich jedoch häufig als so stark von anderen melodischen Prozessen überlagert, dass es eines mehrmaligen, speziell auf die Musik gerichteten Rezeptionsvorgangs bedarf, um sich ihrer genauen Herkunft zu versichern.

Passage vorgelagert, die auf den von CD abgespielten Liedvortrag der Mutter hinzielt (0:14:08–0:17:39): Während sich Elias im Badezimmer befindet und dann zu seinem Bruder ins Kinderzimmer geht, setzt die schwebende, glasartige Textur von *Nurseries' Heroes 1* (Soundtrack, Titel 5) ein, in die Neuwirth die von der Glasharmonika vorgetragene Melodie von »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« eingewoben hat. Mit dem Auftritt der Mutter, die über die Notwendigkeit neuer Verhaltensregeln im gegenseitigen Umgang spricht, verändert sich die Liedmelodie und geht in »Guten Abend, gut' Nacht« über, um anschließend, nachdem die Mutter den Raum verlassen hat und die Zwillinge sich unter der Bettdecke über das seltsame Verhalten der ihnen fremd erscheinenden Frau austauschen, wieder zur ersten Liedmelodie zurückzukehren. Die Komponistin konfrontiert demnach nicht nur im Zuge einer musikalischen Metamorphose die Melodien beider Wiegenlieder miteinander, sondern sie leistet zugleich auch eine Zuordnung der Melodien zu den Protagonisten: Während die Kinder vor und nach dem Auftritt der Mutter mit dem Lieblingslied von Lukas verbunden sind, das zuletzt auch eine Brücke zur Diegese herstellt, da die eingearbeitete melodische Struktur direkt auf den Einsatz der diegetischen Klangquelle mit dem Liedvortrag hinführt, wird der Mutter im mittleren Teil des Titels das Brahms'sche Wiegenlied zugewiesen. Dieser versteckt platzierte musikalische Fingerzeig auf zukünftige Ereignisse, der sich im Schwanken zwischen den beiden Melodien abzeichnet, wurde jedoch – wie auch nahezu alle im Folgenden besprochenen Platzierungen von Musik – bei der Endabmischung von den Regisseuren entfernt, sodass die Szene in der Kinoversion lediglich diegetische Klänge enthält.

Kurz vor der gewaltsamen Konfrontation beider Parteien setzt Neuwirth in *Desperate Mom* (Soundtrack, Titel 17) die Tendenz zur Auflösung der Grenzen zwischen beiden Melodien fort und schafft damit ein musikalisches

Pendant zur zunehmend verzweifelten Situation der Protagonistin. Während eines Unwetters betritt die Mutter das Kinderzimmer, schaut sich kurz um und ist danach den Tränen nahe auf ihrem Bett sitzend zu sehen (0:58:49–0:59:56). Bei der ursprünglich unterlegten Musik greift die Komponistin auf die Melodie von »Guten Abend, gut' Nacht« zurück, die sie jedoch sehr stark verwandelt: Indem sie nämlich das Lied einerseits auf die zentralen melodischen Intervalle und Haltepunkte reduziert, die sie durch den glissandierenden Solovortrag der singenden Säge miteinander verbindet, und andererseits den Rhythmus als Element sinnvoller zeitlicher Gliederung suspendiert, verwischt sie die Konturen der melodischen Phrasen. Überlagert wird das ständige Gleiten zwischen den Tonhöhen vom klanglich kontrastierenden Einsatz eines Toy Pianos, das – mit schwankendem, instabilen Rhythmus und mit zahlreichen, nicht dazu gehörenden Zwischentönen versehen – einen Teil der Melodie von »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« vorträgt.<sup>17</sup> Beide Lieder sind an dieser Stelle also auf wesentliche melodische Kernmerkmale reduziert und lassen sich nur schwer identifizieren, wodurch die kurze Zeit später im Film thematisierte Verwechslung der Melodien vorweg genommen wird.

Während hier die Musik durch Verfremdung der Melodien zum Spiegel mütterlicher Verzweiflung wird, treibt Neuwirth bei der finalen Konfrontation die Möglichkeit der Verwechslung beider Lieder noch ein entscheidendes Stück weiter. Dieser Passage, die Frage nach Lukas' Lieblingslied enthaltend und mit dem gemeinsamen Gesang der Zwillinge

---

<sup>17</sup> In diesem Titel kombiniert Neuwirth zwei Verfahren, die sie zuvor getrennt eingeführt hat, nämlich den Vortrag einer Liedmelodie durch die singende Säge, der sich erstmals in *Nurseries' Heroes 2* (Soundtrack, Titel 8; vgl. dazu die Ausführungen weiter unten) findet, sowie den klanglichen Kontrast zwischen weich vorgetragener Melodie und dem Tastenanschlag eines Toy Pianos, der auch für die kontrastreiche Struktur von *Boys' House Arrest* (Soundtrack, Titel 12) bedeutsam ist.

endend (1:19:10–1:22:12), unterlegt sie den Titel *Twins World* (Soundtrack, Titel 22), dessen gläserne Klänge zwischen beiden Melodien pendeln. Indem die Komponistin einzelne Phrasen beider Liedmelodien aneinander hängt, sodass der Vortrag unversehens von einem Lied ins andere gleitet, schafft sie ein permanentes, unentschiedenes Changieren und unterläuft damit jegliche Möglichkeit, länger als einen Augenblick bei einer der Melodien zu verweilen. Immer dann, wenn man glaubt, das Gehörte identifiziert zu haben, wird man von der Musik durch eine neue Wendung in die andere Melodie katapultiert, und allein die Zwillinge, die an dieser Stelle ihren Gesang anstimmen, beantworten die Frage nach dem richtigen Lied, während die Musik sich einer endgültigen Festlegung entzieht.<sup>18</sup>

»Guten Abend, gut' Nacht« oder: Die Perspektive der Mutter

Trotz der Tendenz zur Verwischung von Liedgrenzen und dem daraus resultierenden Moment von Unsicherheit bleibt – wie bereits in *Nurseries' Heroes 1* angedeutet – in Neuwirths ursprünglicher Konzeption die Perspektive der Mutter dem Brahms'schen Wiegenlied verhaftet. Ausgesprochen deutlich wird dies erstmals in jener Sequenz, für die der Titel *Different Worlds* (Soundtrack, Titel 7) entstanden ist: Die filmische Montage zeigt an der entsprechenden Stelle einerseits das Spiel der Kinder und dessen Verwurzelung in der Natur – manifest im Springen auf einem Trampolin sowie im Umherstreifen auf Wiesen und abgeernteten

---

<sup>18</sup> Allerdings beginnt und beendet Neuwirth den Titel mit Phrasen aus »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?«, bettet also die Abschnitte von »Guten Abend, gut' Nacht« in diese Melodie ein und gibt damit letzten Endes auf musikalischer Ebene zu erkennen, wie die korrekte Antwort auf die gestellte Frage lauten müsste.

Getreidefeldern –, sie unterstreicht aber andererseits auch, wie die Mutter aus dem Innern des abgeschotteten Hauses heraus durch die Spalten der herabgelassenen Jalousien das Tun der Zwillinge beobachtet oder ihre eigene Gestalt in den Spiegeln von Bade- und Schlafzimmer mustert (0:23:38–0:25:33). Während die Komponistin die Tätigkeiten der Kinder mit unterschiedlich komplex verarbeiteten vokalen Texturen versieht, webt sie den elektronisch bearbeiteten, um mikrointervallische Nuancen bereicherten Glasharmonikavortrag von »Guten Abend, gut' Nacht« genau dort ein, wo die Gestalt der Mutter ins Bild rückt. Zwar ist diese Sequenz auch in der Kinoversion mit Musik versehen, doch wurde der Titel hierfür neu abgemischt, sodass die gemächlich vorgetragene Liedmelodie nun verschwunden ist und die beiden Einstellungen mit der Mutter allein vom verbleibenden, fluktuierenden Klanguntergrund begleitet werden.

Während die Verknüpfung von Mutter und Brahms'scher Liedmelodie hier bei gleichzeitiger Beibehaltung der Musik lediglich unterdrückt wurde, sind andere Titel mit ähnlicher Ausrichtung bei der Überarbeitung vollständig entfernt worden. Ein Beispiel hierfür bietet die zweite Kinderzimmerszene (0:27:20–0:29:40): Verbotener Weise bringen die Zwillinge eine kranke Katze auf ihr Zimmer und schließen die Tür hinter sich ab, um ihr Tun vor der Mutter zu verbergen. Musikalisch wird dies vom glissandierenden Solovortrag der singenden Säge begleitet, deren melodische Haltepunkte den Tonhöhenverlauf von »Guten Abend, gut' Nacht« umschreiben (Soundtrack, Titel 8: *Nurseries' Heroes 2*), jedoch – im Gegensatz zum erst später erklingenden Titel *Desperate Mom* – noch den rhythmischen Strukturen der Melodie folgen. Die Reaktion der Mutter auf die abgeschlossene Zimmertür mündet zunächst in eine oberflächliche Durchsuchung des Zimmers, an die sich eine gewaltsame Auseinandersetzung mit Elias anschließt. Hier, davon kündigt die allein auf



Brahms zurückgehende Musik, behält letzten Endes die Erwachsene die Oberhand; sie beruft sich auf ihre Machtposition, der die Kinder (noch) nichts entgegenzusetzen haben.

Auf ganz besondere Art wird die Verknüpfung von Mutter und Brahms'scher Liedmelodie wiederum in einer ganz anderen Szene akzentuiert: Mit einem bühnenreifen Auftritt überrascht die Mutter die Zwillinge, indem sie ihnen im Kinderzimmer erstmals ohne bandagierten Kopf gegenübertritt und ihr neues Gesicht zeigt (0:50:04–0:51:46). Hierzu steuert Neuwirth den Titel *New Mother* (Soundtrack, Titel 15) bei, in dem sie – über einem gläsernen, wellenförmig an- und abschwellenden Klanguntergrund – einen jazzartig anmutenden, anhand bestimmter Wendungen gerade noch als Variante von »Guten Abend, gut' Nacht« erkennbaren Melodieverlauf platziert, der wie ein ironischer Kommentar zum Agieren der Erwachsenen anmutet. Hieran schließt sich, die Flucht der Kinder ins Dorf begleitend, der musikalisch gänzlich anders gestaltete Titel *From Field to Village to Church* (Soundtrack, Titel 16) mit seinen komplexen Vokalt Texturen an (ab 0:51:46). Auch in diesem Fall unterliegt die Musik in der Kinoversion entscheidenden Veränderungen: Während der musikalische Kommentar zum Auftritt der Mutter vollständig eliminiert ist, verbleibt der nachfolgende Titel zwar am ursprünglich ihm zugedachten Platz, wurde allerdings durch Entfernen des sphärischen Beginns verkürzt, sodass er nun früher endet als von der Komponistin vorgesehen.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Gemäß der Titelgebung *From Field to Village to Church* verbindet der Track ursprünglich unterschiedliche Orte miteinander und endet erst mit dem Betreten der Dorfkirche. Er unterstreicht damit den transitorischen Charakter dieser Filmpassage und bildet eine klangliche Brücke zwischen den turbulenten Ereignissen während der Enthüllung des neuen Gesichts und dem Versuch der Kinder, vom Pfarrer Beistand gegen die scheinbar fremde Frau zu erbitten. Diese durch Veränderungen der musikalischen Dichte geschickt an die filmische Montage angepasste Brückenfunktion geht nicht nur durch Verkürzung des Titels unwiderruflich verloren, sondern die Verschiebung der komponierten Dichteveränderungen zieht

»Gott ist mein Hirt« oder: *Eliminierung musikalischer Sinnzusammenhänge*

Neben den beiden Wiegenliedern setzt Neuwirth als drittes Klangobjekt ein Fragment aus Franz Schuberts Vokalquartett *Der 23. Psalm* für vier Frauenstimmen und Klavier D. 706 (1820) ein, das der Glasharmonikaspieler Gerald Schöpfung für eine Duobesetzung bearbeitet und einspielt hat – genauer: den Beginn des vierstimmigen Vokalparts mit seiner zweimaligen Wiederholung der Textzeile »Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln« (Takt 5–12), den die Komponistin sowohl in einstimmiger Gestalt, lediglich basierend auf der Oberstimmenmelodik, als auch im vierstimmigen Satz verwendet (Soundtrack, Titel 20: *Psalm*). Dieses Fragment ist – lässt man sein von Neuwirth nicht vorgesehenes Auftreten im Abspann des Films außer Acht<sup>20</sup> – in der endgültigen Filmversion lediglich ein einziges Mal wahrnehmbar, wenn die Buben im letzten Filmdrittel betend vor einem steinernen Kreuz am Wegesrand stehen (1:11:42–1:12:24 im vierstimmigen Satz<sup>21</sup>). Bereits durch seine Herkunft aus einer geistlichen Komposition und den Kontext seines Auftauchens wird das Schubert-Zitat demnach mit der religiösen

---

auch eine gewisse Diskrepanz bei der Koordination von musikalischem Geschehen und Filmbild nach sich.

<sup>20</sup> Die ursprünglich von der Komponistin für den Abspann vorgesehene Textur aus mikrotonal gegeneinander verstimmten Klavierregistern (Soundtrack, Titel 24: *Idyll and Credits*) wurde von den Regisseuren durch Schuberts eingängigere Melodie ersetzt (ab 1:32:37), an die sich dann noch *From Field to Village to Church* (Soundtrack, Titel 16) anschließt.

<sup>21</sup> Zuvor hebt die Melodie einstimmig an (ab 1:11:06), wenn die Kinder die Wunde versorgen, die sie ihrer ans Bett gefesselten Mutter mit einem Brennglas zugefügt haben. Dementsprechend werden beide Szenen durch das Zitat miteinander verschränkt.

Sphäre verknüpft. Es rekapituliert die im Text der Wiegenlieder in naiven Beschreibungen göttlicher Güte eingefangene Idee einer Suche nach Schutz und Geborgenheit bei einer höheren Macht, die das Gottvertrauen als Ausweg aus der verfahrenen Situation erscheinen lässt. Die musikalische Repräsentation durch den Klangerzeuger Glasharmonika unterstreicht diese Verbindung, da sie sich jener klanglichen Sphäre annähert, die häufig der Einbindung des Wiegenliedes »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« vorbehalten ist.

In der ursprünglichen Version der Filmmusik tritt das Psalm-Fragment jedoch keineswegs isoliert auf: Die genannte Szene hat vielmehr ein Pendant in einer früheren Passage aus dem ersten Drittel von ICH SEH ICH SEH und dem dafür komponierten Titel *Uncanny Home* (Soundtrack, Titel 6), in dem sich die Schubert-Melodie zunächst einstimmig aus anderen Klängen herausschält, bevor sie im Vortrag des vierstimmigen Satzes gipfelt (ab 0:20:27). Mit dieser wiederum bei der Überarbeitung entfernten Verwendung des Zitats unterstreicht die Komponistin eine Situation, die sich im Nachhinein als wichtiger Wendepunkt innerhalb der filmischen Narration entpuppt: Denn Elias betritt hier heimlich das Schlafzimmer und beobachtet seine ruhende Mutter, verletzt also erstmals die Grenze zu ihrer Intimsphäre. Dass die Komponistin damit ein Gegengewicht zur nahezu symmetrisch dazu im Filmverlauf platzierten, gleichfalls einen wichtigen Wendepunkt markierenden Szene mit den betenden Zwillingen schafft – sie geht der Entscheidung voraus, der bereits ans Bett gefesselten Mutter die Frage nach dem Lieblingslied von Lukas zu stellen –, zeugt davon, mit welchem Gespür für die erzählerische Dramaturgie der Musikeinsatz zunächst konzipiert wurde.

Der Umstand, dass Franz und Fiala bei der Überarbeitung und Endabmischung des Films vor allem die von Neuwirth in die Filmmusik eingearbeiteten melodischen Anspielungen entfernt haben, macht auf ein wichtiges Detail aufmerksam: In der ursprünglich intendierten Gestalt birgt die Musik, obgleich damit keine Geschichte im eigentlichen Sinn erzählt wird, ein gewisses narratives Potenzial, das sich vorrangig aus der Verwendung assoziationsgesättigter Klangbausteine speist. Die Filmmusik wird damit zu einer Schicht, die jenseits der Filmbilder dem gezeigten Geschehen einen Sinn verleiht, ohne diesen jedoch völlig zu konkretisieren. Die entstehenden Interpretationsspielräume resultieren daraus, dass sich die einzelnen Titel in unterschiedlichen Graden von Deutlichkeit einerseits den vokalen Texturen und andererseits den Glasklängen nähern, damit also die materialen Qualitäten der eingebundenen Klangobjekte – der gesungenen Schlaflieder und der Glasharmonika-Transkription – auf gleichsam abstrahierende Weise, nämlich losgelöst von ihrer Zitatgestalt, berühren. Dadurch wird aber auch ein für Neuwirth zentraler Sinnzusammenhang konstituiert, der jenseits der filmischen Narration vom Einbruch des Unheimlichen in die familiäre Lebenswelt kündigt und die Verwandlung des »Heimeligen« ins »Unheimliche« klanglich erfahrbar werden lässt.<sup>22</sup> Dass dies letzten Endes nicht im Sinne der beiden Regisseure gewesen ist, lässt sich an den teils gravierenden Veränderungen bei der Endabmischung ablesen: Aus ihrer Perspektive und ausgehend von der immer wieder erkennbaren Fixierung auf feine visuelle Details und Sounddesign – die

---

<sup>22</sup> Insofern lässt sich die Soundtrack-CD unabhängig vom Film als autonomes elektroakustisches Werk rezipieren, das – gemäß einer von der Komponistin an anderer Stelle gewählten Bezeichnung (vgl. »Who am I?« – »No more«, *2 audio films. Composer in Dialogue: Olga Neuwirth & ICI Ensemble*, CD NEOS 40807, München 2009) – aufgrund seiner Konzeption als »Hörfilm« ein gewisses narratives Potenzial entfaltet und für mögliche Assoziationen durchlässig ist.

Materialität des Hauses (seine kahlen Wände und Oberflächen aus Holz, Stein und Teppich) spielt hier eine ebenso starke Rolle wie die Klänge aus der Natur, die als klangliche Repräsentation der Außenwelt eingesetzt sind – mag diese Entscheidung zwar gerechtfertigt erscheinen; doch reduziert sie die verbleibenden Musiktitel vorwiegend auf eine emotionale Wirkung und nimmt dem Film letzten Endes etwas von jener Vielschichtigkeit, die eine mit Überlegung konzipierte Klangwelt der filmischen Narration hinzufügen kann.

#### *Anhang: Tabellarische Übersicht zum Original-Soundtrack*

Der nachfolgende tabellarische Überblick erlaubt einen genaueren Einblick in Olga Neuwirths Originalkonzeption der Musik zu ICH SEH ICH SEH. Links sind die 24 Titel des Soundtracks aufgeführt (CD Kairos 0015009KAI), die in der vorläufigen Version des Films verwendet werden. Die Spalte »Platzierung« gibt mit Bezug auf die Kinoversion (DVD Koch Media Home Entertainment 1009257) an, wo Neuwirth die einzelnen Titel des Soundtracks ursprünglich eingesetzt hat. Die rechte Spalte wiederum enthält Anmerkungen zu den Unterschieden zwischen vorläufiger Version (VV) und Kinoversion (KV), die sich auf die Eliminierung einzelner Titel sowie auf deren Neuabmischung oder alternativen Gebrauch beziehen. Die leisen tieffrequenten Klänge, die im letzten Drittel des Films (ab etwa 1:05:28) gelegentlich zum Bild hinzutreten, werden in der Tabelle nur dann aufgeführt, wenn sie an die Stelle der ursprünglich intendierten Tracks treten; es kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass es sich in einzelnen Fällen um eine Neuabmischung entsprechender Titel handelt.

Tab. 1: Filmmusik-Protokoll zu ICH SEH ICH SEH

	<b>Soundtrack-Titel</b>	<b>Platzierung</b>	<b>Bemerkung</b>
1	<i>Into the Woods</i>	ab 0:02:36	In VV werden – möglicherweise eine noch vorläufige Lösung – sämtliche Umgebungsgeräusche beim Eintritt der Musik vollständig ausgeblendet; die Szenerie bekommt dadurch eine unwirkliche, traumhafte Atmosphäre.
2	<i>Boys at the Lake</i>	ab 0:05:08	In VV klingt der Titel bis 0:06:28; in KV wird er jedoch mit dem ersten Filmbild nach Erscheinen des Filmtitels (0:06:01) ausgeblendet und durch Umgebungsgeräusche ersetzt. Der Titel ist im Soundtrack länger als in VV.
3	<i>Unknown Mother</i>	ab 0:06:54	Fehlt in KV.
4	<i>At Home</i>	ab 0:12:28	Fehlt in KV.
5	<i>Nurseries' Heroes 1</i>	ab 0:14:08	Fehlt in KV.
6	<i>Uncanny Home</i>	ab 0:20:27	Fehlt in KV.
7	<i>Different Worlds</i>	ab 0:23:38	Eliminierung der Wiegenlied-Melodie in KV durch Neuabmischung des Titels.
8	<i>Nurseries' Heroes 2</i>	ab 0:27:20	Fehlt in KV.
9	<i>Vision 1</i>	ab 0:29:31	Neuabmischung des Titels für KV (dort erst Beginn bei 0:29:41), weil die gesamte Alpträumsequenz gegenüber VV modifiziert wurde.
10	<i>Boys and Death</i>	ab 0:39:26	Fehlt in KV; ist bereits in VV gegenüber der Soundtrack-Version stark verkürzt.
11	<i>Hiding</i>	ab 0:40:24	Fehlt in KV.
12	<i>Boys' House Arrest</i>	ab 0:43:24	Fehlt in KV.
13	<i>Getting ready to fight</i>	ab 0:44:40	Fehlt in KV.
14	<i>Vision 2</i>	ab 0:47:36	Neuabmischung des Titels in KV mit partieller Zurückpegelung der Dynamik und Ende bei 0:48:54, während die Musik in VV ein wenig weiterläuft und in die Geräusche des Babyphons mündet.
15	<i>New Mother</i>	ab 0:50:04	Fehlt in KV.
16	<i>From Field to Village to Church</i>	ab 0:51:46	In KV wird der sphärische Anfang des Titels eliminiert, sodass die Musikunterlegung bereits mit Erreichen des Dorfes endet, während sie in VV bis zum Betreten der Dorfkirche reicht.
17	<i>Desperate Mum</i>	ab 0:58:51	Fehlt in KV.
18	<i>The Doomed</i>	Ab 1:06:39	Fehlt in KV.

19	<i>Quiet Disaster 1</i>	ab 1:08:51	Fehlt in KV und ist durch tieffrequente Klänge ersetzt.
20	<i>Psalm</i>	ab 1:11:06	Identische Musikunterlegung in VV und KV.
21	<i>Quiet Disaster 2</i>	ab 1:17:21	In KV neu abgemischt und stark zurückgenommen.
22	<i>Twins' World</i>	ab 1:19:10	Fehlt in KV und ist durch tieffrequente Klänge ersetzt.
23	<i>Torching</i>	ab 1:25:22	In KV neu abgemischt, in Bezug auf die Klangqualität teils stark verändert sowie passagenweise vollständig ausgeblendet.
24	<i>Idyll and Credits</i>	ab 1:32:05	Fehlt in KV und ist durch eine Aufeinanderfolge von Titel 20 ( <i>Psalm</i> ) und Titel 16 ( <i>From Field to Village to Church</i> ) ersetzt.

## Literatur

- Drees, Stefan (2012) Filmmusik – Film|Musik – Musikfilm. Zum Wechselverhältnis zweier Medien im Schaffen Olga Neuwirths. In: *Wechselwirkungen. Neue Musik und Film*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel, Wolke: Hofheim, S. 81–97.
- Drees, Stefan (2014) Zwischen Metapher und Utopie. Zu Naturbezügen im Schaffen Olga Neuwirths. In: *Ins Offene? Neue Musik und Natur*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 54), S. 172–190.
- Drees, Stefan (2016) Ein Hörstück mit narrativem Potenzial: Olga Neuwirths Filmmusik zu ICH SEH ICH SEH von Veronika Franz und Severin Fiala. In: Booklet zur CD *Original Soundtrack to GOODBYE MOMMY / ICH SEH ICH SEH*, Kairos 0015009KAI, Wien, S. 13–15.
- Freud, Sigmund (2009) Das Unheimliche [1919]. In: Ders., *Studienausgabe*, Bd. 4: *Psychologische Schriften*, Frankfurt am Main 1970, <sup>10</sup>2009, S. 241–274.
- Hentschel, Frank (2011) *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin: Bertz + Fischer (= Deep Focus 12).
- Heron, Phil (2015) ICH SEH ICH SEH. In: *DVD-Forum.at – Das Entertainment Magazin*, <http://www.dvd-forum.at/filmkritik/33872-ich-seh-ich-seh> (Stand: 21.08.2018).
- Robnik, Drehli (2015) The Family Trap(p). Ein(ei)igkeit, Konflikt und Staatsmachtgeschichte. In: *Filmgazette*, <http://filmgazette.de/2017/07/10/ich-seh-ich-seh/> (Stand: 21.08.2018).



### **Empfohlene Zitierweise**

Drees, Stefan: Erschütterung des Urvertrauens und Einbruch des Unheimlichen. Zur Funktion der Liedmelodie in der filmischen Narration von ICH SEH ICH SEH (Ö 2014, Veronika Franz und Severin Fiala) sowie Olga Neuwirths Filmmusik. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 14 (2019), S. 9–33, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2019.14.p9-33>.

*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.

## **SCHULTZE GETS THE BLUES – Musikpraxis und Alteritätserfahrung im Film**

Markus Raith (Freiburg i. Br.)

SCHULTZE GETS THE BLUES ist ein Film, der ganz im Stil des Road Movie die Polarität von »Sesshaftigkeit und Nomadentum« (Soyka 2002, 1) vorführt. Im Rahmen dieser Polarität macht sein Protagonist Alteritätserfahrungen, die eng mit Musikpraxis verknüpft und konstitutiv für die Gesamtanlage des Filmes sind. Diese Verknüpfung wird bereits im Titel angedeutet, der sprachlich zwei Kulturen zusammenbringt. »Schultze« als typisch deutscher Eigenname<sup>1</sup> wird mit dem spezifisch amerikanischen Blues syntaktisch kombiniert. Dass dabei etwas mit dem Protagonisten passiert, deutet sich bereits im Gebrauch des Verbs »to get« an: Einerseits stößt Schultze eher zufällig auf den Blues, andererseits macht er ihn sich im Laufe des Films zu eigen, was sich inhaltlich auch in der zweiten Bedeutung der Wendung – melancholisch sein – zeigt. Diese Entwicklung des Protagonisten soll hier in literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive nachgezeichnet werden, unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenspiels von Raum, Geschlecht und Identität.

Die Filmhandlung selbst ist knapp zu resümieren. Schultze, ein allein lebender Rentner, hat in einer ostdeutschen Kleinstadt im Untertagebau gearbeitet. Mit seinem neuen Lebensabschnitt beginnt auch ein allmähliches Loslösen von den Konventionen seines bisherigen Lebens, was ihn schließlich nicht nur den Blues, sondern auch ein anderes Land, die US-

---

<sup>1</sup> Möglicherweise auch eine Anspielung auf die German Bands in den USA und auf diesen dort durchaus populären Familiennamen.

amerikanischen Südstaaten, entdecken lässt. Dabei beginnt der Film mit einem Ende, mit dem letzten Arbeitstag Schultzes. Der Abschied von seiner alten Lebenswelt manifestiert sich auch durch Musikpraxis. Er hört ein letztes Mal das traditionelle Minenlied – dargeboten von einem Chor aus Kollegen –, das zu den zahlreichen Routinen seines Lebens gehört und das er vollkommen unbeweglich über sich ergehen lässt.

Dass diese Routinen für ihn prägend sind, wird von der ersten Einstellung an deutlich. Der Film zeigt uns die immer gleichen Tätigkeiten mit den immer gleichen Leuten, die zumeist schweigend und lethargisch absolviert werden. In gleichsam quälend langen, statischen Einstellungen wird die Monotonie dieses Lebens auch filmsprachlich vermittelt. Kamerafahrten, Schwenks oder Zooms kommen fast nicht vor, auf extradiegetische Filmmusik wird weitgehend verzichtet, sodass wir nur die Hintergrundgeräusche und das Sprechen (beziehungsweise oft das Schweigen) der Figuren vernehmen.

Allerdings verweist der Abschied vom Untertagebau auch auf etwas Neues. Auf der Ebene der Handlung ist Schultze fortan nicht mehr gezwungen zu arbeiten und symbolisch markiert die letzte Fahrt mit dem Aufzug nach oben den Beginn eines Lebens, das nun übertage gelebt werden wird. Von diesem neuen Leben erzählt der Film, das zunehmend von der Erfahrung des Unbekannten und Ungewöhnlichen bestimmt wird.

Als Schlüsselszene darf dabei Schultzes Entdeckung der Musik der US-amerikanischen Südstaaten gelten, die sich ganz zufällig ereignet, denn sie ist Folge eines Fluchtversuchs. Als im gewohnten Radiosender eine Sendung über die Zusammenhänge von Lungenkrebs und Untertagebau angekündigt wird, wechselt Schultze hastig und gleichsam fluchtartig den

Sender und stößt so auf ein Cajun-Stück<sup>2</sup>. Die unbekannte Musik irritiert und fasziniert ihn so sehr, dass er zunächst das Radio abstellt, dann noch einmal anstellt und schließlich beginnt, die fremde Melodie auf seinem Akkordeon nachzuspielen, zunächst zögerlich tastend, dann schneller und sicherer.

Diese musikalische Alteritätserfahrung ist für Schultze so intensiv und körperlich spürbar, dass er eine medizinische Diagnose für nötig hält und seinen Arzt konsultiert, einer der komischsten Momente des Filmes. Nachdem ihm dieser versichert hat, dass ein sich wechselnder Musikgeschmack nicht lebensbedrohlich sei, stellt sich heraus, dass auch der Arzt praktizierender Musiker ist und als junger Mann eigentlich Opernsänger werden wollte (0:28:30)<sup>3</sup>. Sein größter Wunsch sei gewesen, einmal den Cavaradossi<sup>4</sup> zu singen. Mit diesen Worten dreht er sich zum Fenster und stimmt »Und es leuchteten die Sterne« an. Diese Szene verdeutlicht gleich zu Beginn des Films, wie Musikpraxis hier inszeniert wird. Häufig musizieren die Figuren an Orten und in Situationen, die weder dem gewöhnlichen Kontext noch den Konventionen entsprechen. Wenn der Arzt sich zum Fenster dreht, scheint er ein imaginäres Publikum im

---

<sup>2</sup> Es handelt sich um *Zydeco from 1988* der amerikanischen Band Zydeco Force.

<sup>3</sup> Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich auf die DVD-Edition von Paramount (2003).

<sup>4</sup> Bezug genommen wird also auf Puccinis *Tosca*. Essentielle Verweise auf Handlungsstränge oder Leitmotive der Oper lassen sich meines Erachtens in Schorrs Film aber nicht nachweisen, sieht man einmal von eher vagen Bezügen wie Tod und Liebe o. ä. ab. Eher geht es um die (italienische) Oper des 19. Jahrhunderts als Genre der großen Leidenschaften, vor allem der veräußerten, expressiven Leidenschaften, die in Schultzes ostdeutscher Kleinstadtwelt eben nicht ausgedrückt oder ausgelebt werden können und allenfalls in kurzen Momenten der Melancholie aufscheinen. Diese Funktion der Oper – leidenschaftlicher Gegenentwurf eines von Routinen und Selbstkontrolle geprägten bürgerlichen Lebens – findet sich auch in vielen Romanen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Opernhaus anzuvisieren, befindet sich aber realiter in seiner Praxis, was einerseits komische Effekte zeitigt, andererseits aber auch verdeutlicht, welche musikalischen Leidenschaften unter der Oberfläche des routinierten Kleinstadtlebens schlummern. Musikpraxis ist an die Sehnsucht nach anderen Erfahrungen, ja nach einem anderen Leben verbunden. Denn am Fenster stehend singt der Arzt sich auch gleichsam aus seiner Praxis hinaus, in die Ferne. Er beendet seinen Gesang mit einem tiefen Seufzer, der signalisiert, dass er wieder zurück in der Alltagsrealität ist.

Die Cajun-Musik der US-amerikanischen Südstaaten lässt Schultze im weiteren Verlauf des Films nicht mehr los, sie setzt sich in seinem Kopf fest und führt zu einem zaghaften Aufbrechen seiner Verhaltensroutinen. Schultze kocht zum ersten Mal für seine Freunde, natürlich ein Südstaaten-Gericht, dessen Rezept er seinem neuen Liebblingssender entnimmt. So findet eine zunächst bescheidene Erweiterung seines sinnlich-kulturellen Horizontes statt.

Am sinnfälligsten aber zeigt sich die auditive Alteritätserfahrung in Schultzes Musikpraxis. Denn er spielt beim Stadtfest jedes Jahr dieselbe Polka in Erinnerung an seinen toten Vater. Nun gelingt es ihm nicht mehr, diese Polka einzuüben, beständig schleichen sich die fremdartigen Töne des Blues ein und manipulieren gleichsam seine Hände. Hier zeigen sich deutlich die zwei Seiten von Musikpraxis. Sie kann einerseits dazu dienen, Traditionen zu pflegen, Routinen zu zementieren und das Altbekannte fortzusetzen, andererseits gestattet sie neue, intensive Erfahrungen und Entdeckungen zu machen. Beide sozialen Funktionen von Musik prallen hier aufeinander und erweisen ihre Unvereinbarkeit für Schultze bei seinem Auftritt im Rahmen des alljährlichen Festes des Musikvereins. Nachdem er durchgesetzt hat, zum ersten Mal keine Polka zu spielen, sondern das Cajun-

Stück aus dem Radio, gerät der Auftritt zum Fiasko. Schultze ist nervös, spielt viel zu schnell, der konservative Teil des Publikums goutiert die Aufführung nicht, es fällt gar das Schimpfwort »Negermusik« (0:35:40).

Diese Szene bereitet auch das Ende des ersten Teils vor, der in Deutschland spielt. Schultze möchte nun auf jeden Fall nach Amerika reisen und versucht das nötige Geld durch Nebenjobs zu verdienen. Schließlich wird er als Vertreter seiner Stadt ausgewählt, um diese auf dem Volksfest der Partnerstadt in den USA zu repräsentieren. Die letzten Bilder aus Deutschland zeigen uns Schultze am Flughafen, beim Abschied von seinen Freunden. Dass der zweite Teil des Films, der in den USA spielt, auch Schultzes Leben gehörig durcheinander bringt, zeigt die Szene unmittelbar nach dem Abschied am Flughafenterminal. Auf den Schnitt folgt eine Kamerafahrt über die Gewässer Louisianas, die mit Cajun-Musik unterlegt ist. Auch filmsprachlich wird also vermittelt, dass Schultzes Dasein hier in Bewegung geraten wird (1:05:00), finden sich zuvor doch weder solche Kamerafahrten noch Hintergrundmusik.

Schultzes Reise durch die Südstaaten, welche mit einer gewissermaßen zum Fest des Musikvereins spiegelbildlichen Enttäuschung beginnt – das amerikanische Volksfest steht ganz im Zeichen von deutscher Traditionspflege, es wird gejodelt und Polka gespielt – soll vor allem unter zwei Aspekten untersucht werden, die für das Wechselspiel von Musikpraxis und Alteritätserfahrung konstitutiv sind: auf der Figurenebene geht es um die Rolle von Frauen, auf der Gattungsebene um das Road Movie und den Bildungs- bzw. Entwicklungsroman.

## *Raum, Geschlecht und Musik: die Rolle der Frauen*

Wenn es Schultze im zweiten Teil des Films tatsächlich gelingt in die US-amerikanischen Südstaaten zu reisen und dort zahlreiche Alteritätserfahrungen zu machen, so nehmen Frauenfiguren dabei eine zentrale Rolle ein, die bereits im ersten Teil angelegt ist. Denn noch im Mikrokosmos der Kleinstadt sind es Frauen, welche Schultze, im Kontext von Musik, mit Fremdheit konfrontieren.

Da ist zunächst Frau Lorant, deren französischen Namen Schultze nicht aussprechen kann. Für einen kurzen Augenblick hat er es erstmals mit einer fremden Sprache zu tun, die mit neuen kulturellen Erfahrungen verbunden ist. Denn es ist Frau Lorant, die ihn ins Casino mitnehmen will und ihm den Unterschied von (amerikanischem) Bourbon und (deutschem) Schnaps vermittelt. Mit ihrer Hilfe macht Schultze buchstäblich und im übertragenen Sinn erste Schritte hinaus aus dem Mikrokosmos der Kleinstadt und seines von Routinen geprägten Lebens (0:23:06). Sie ist es, die ihm rät: »Sie müssen mal raus« und die ihn einlädt, im Altersheim Akkordeon zu spielen (0:34:25).

Eine zweite eindruckliche Begegnung spielt sich in Schultzes Stammkneipe ab, in der eine neue Bedienung für die Zeit des Musikvereinsfestes arbeitet (0:46:37). Die attraktive und selbstbewusste junge Frau verwickelt Schultze und seine Freunde in ein Gespräch, bis im Hintergrund die Töne des Spielautomaten zu hören sind. Auf ihre Frage, ob das die Männer auch nerve, antwortet nur Schultze: »Ja furchtbar«, d. h. es wird eine ihnen gemeinsame rezeptive Sensibilität suggeriert. Im weiteren Verlauf der Szene ertönt plötzlich eine in diesem Kontext fremdartig anmutende Musik – es

handelt sich um einen Auszug aus *El Amor Brujo* von Manuel de Falla -, und die Frau beginnt zu tanzen, über Stühle und Tische, hin zum Spielautomaten, um schließlich – gewissermaßen als Finale – in einer Art Überraschungsangriff den Stecker zu ziehen und sich das Kabel trophäengleich über die Schulter zu werfen.

In dieser surreal anmutenden Szene ist es also wiederum die Frau, welche fremde Musik und fremde Orte verknüpft. Sie ist eine Reisende, die den Sesshaften die Verlockungen der weiten Welt vorführt.<sup>5</sup> Hier vollzieht sich gewissermaßen der Einbruch der Fremde in die Gaststube, bevor sich die Filmfiguren von eben dieser Gaststube aus selber in die Ferne aufmachen: »dahin«, wo die verlockende Musik ihren Ort hat. Denn dieses Wort spielt eine zentrale Rolle im abschließenden Dialog zwischen Schultze und der Bedienung. Schultze lauscht noch immer der Musik, die im Hintergrund weiterläuft und bejaht – in einer Reprise ihrer gemeinsamen Sensibilität – die Frage der Frau, ob er das Gehörte schön finde. Auf seine Aussage »Schöne Musik« erwidert sie »da geh ich hin«, auf Schultzes anschließende Frage: »wohin?« antwortet sie »dahin, olé« und geht.

Dieser Dialog ist insofern bemerkenswert, als er Reisen, Alterität und Musik auf komplexe Weise verbindet. Das anaphorisch gebrauchte »da« bezieht sich auf die Aussage »schöne Musik«, es werden also auf sehr assoziative

---

<sup>5</sup> Hier wird ein Motiv mit langer literatur- und kulturgeschichtlicher Tradition variiert: das Aufeinandertreffen von Sesshaften und Nicht-Sesshaften. Wir finden es stark ausgeprägt im Pikaro- und Schelmenroman bis hin zu den Künstlerromanen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts. Dass die junge Frau zur Musik tanzt, also im weitesten Sinne eine künstlerische Aufführung darbietet, verweist auf das beliebte Motiv der fahrenden Theatertruppe, die dem sesshaften Bürgertum aufspielt, und deren temporäre Präsenz häufig weitreichende Folgen nach sich zieht. Sei es, dass das wohlgeordnete Sozialgefüge gehörig durcheinandergebracht wird, sei es, dass Sehnsüchte nach der Ferne und dem Anderen geweckt werden. Heinrich Mann etwa spielt diesen psychosozialen Prozess in seinem Roman *Die kleine Stadt* anhand einer Wanderoper episch durch.



und Schultze unverständliche Weise Musik und Raum zusammengedacht. Auf Schultzes Bitte um Präzision (»wohin?«) antwortet die Frau abermals nur vage mit »dahin«. Allerdings wird die sprachlich unterdeterminierte Ortsangabe durch Manuel de Fallas Musik auditiv kontextualisiert und somit spezifiziert. Einerseits verweist sie auf den iberoromanischen Kulturraum, wofür auch die verbale Ergänzung »olé« und die szenische Imitation des Stierkampfes sprechen, welche die vage deiktische Ortsangabe näher bestimmen. Andererseits verweist »dahin« aber auch auf einen geographisch unbestimmten und unbestimmbaren Sehnsuchtsort, der eher psychosozial zu verstehen ist und sich im Titel des Stücks *El amor brujo*<sup>6</sup> ausdrückt. Denn gerade dies, die Liebe und die Leidenschaften, fehlen offenbar in Schultzes Leben und wohl deshalb ist er so gebannt von der fremden Musik. Auch wenn er den Text nicht versteht, hat doch die Musik als Ganzes eine starke Wirkung auf ihn und zwar nur auf ihn. Seine beiden Kollegen sind eher am Gespräch mit der unbekanntem jungen Dame interessiert, während die anderen Gäste die ganze Szene offenbar gar nicht wahrnehmen (können).

Ähnlich wie in der Praxis des Arztes haben wir es hier mit einer dekontextualisierten musikalischen Aufführung zu tun. Der Tanz der Frau findet gerade nicht auf einer Bühne vor einem interessierten Publikum statt, sondern in einer Kleinstadtkneipe vor und für Schultze und seine Freunde. Schultze wird diese Frau nicht wiedersehen, aber ihr Auftritt und ein Buch

---

<sup>6</sup> Auch dieses Stück ist – ähnlich wie der von Schultzes Hausarzt angestimmte Cavaradossi - eher als auditives Stereotyp zu verstehen, da es weder inhaltlich noch musikalisch eine maßgebliche Funktion einnimmt. Vielmehr wäre es im Kontext der Filmhandlung als Reprise einer Szene vom Anfang zu sehen (0:06:53), die den ersten Kneipenbesuch der drei Freunde als Rentner zeigt. Im Hintergrund wird währenddessen eben jener Spielautomat installiert, dessen Stecker die Tänzerin zieht. Die Parallele zeigt sich bis in die Details der Unterhaltung, wenn der Transporteur fragt »wohin?« und die Wirtin erwidert: »Ins Eck«.

über die Südstaatenmusik, das sie ihm in seiner Abwesenheit vor die Tür legt, hinterlassen eine nachhaltige Wirkung: fremde Frau, fremde Musik und fremder Raum überlagern sich.<sup>7</sup>

Diese Überlagerungen sind auch im weiteren Verlauf des Films zu beobachten, insbesondere auf Schultzes Reise. Wenn er tatsächlich in den Südstaaten ankommt, trifft er im Motelpool<sup>8</sup> zunächst auf eine Afroamerikanerin, die ihn fragt, ob er in seinem Zimmer Akkordeon gespielt habe. Das Reden über Musikpraxis fungiert gewissermaßen als Türöffner zu einer anderen Kultur, wobei Reden hier eher körpersprachlich gemeint ist. Denn Schultze spricht aufgrund seiner Sozialisation kein Englisch. Aber die Ähnlichkeit der Wörter »Musik« und »music« sowie das pantomimische Andeuten des Akkordeonspiels ermöglichen eine zumindest rudimentäre Kommunikation.

Als er sich im weiteren Verlauf mit einem kleinen Boot in die Sümpfe und Gewässer des Südens treiben lässt und aus seiner Reise schon längst eine Irrfahrt geworden ist, trifft er zum zweiten Mal auf eine Afroamerikanerin. Sie lebt mit ihrer Tochter auf einem Hausboot und lädt ihn ein, bei sich zu bleiben. Sie nimmt Schultze abends zu einer Tanzveranstaltung mit, bei der

---

<sup>7</sup> Dass seit dem 18. Jahrhundert »die Frau immer mehr den Platz des Fremden und Exotischen einnimmt, daß sie sozusagen zum Territorium des Fremden in der Nähe wird« (Waigel 1990, 121), dass die Fremde somit doppeldeutig ist und sowohl eine Frau als auch einen Ort oder Raum meinen kann, ist seit Sigrid Waigels Studie *Topographie der Geschlechter* kulturwissenschaftlicher Konsens. Im Sinne der kulturwissenschaftlichen Raumforschung und vor dem Hintergrund der geschlechterrelevanten Implikationen von Schauplätzen (vgl. Raith 2011, 90) könnte man hier auch von einem *gendered space* ausgehen, der durch Musikpraxis markiert wird.

<sup>8</sup> Hier deutet sich die Affinität zum Wasser an, welche die Amerika-Episode kennzeichnet. Denn im Hintergrund des Motels ist der Highway zu sehen und zu hören, der dann, anders als im klassischen Road Movie, keine Rolle mehr spielt, genauso wenig wie das Automobil. Schultzes Fortbewegungsmittel sind das Boot und seine Füße.

zu Blues und Cajun-Musik getanzt wird. Diese Szene befindet sich am Ende des Films und kann als finale Schlüsselszene im Hinblick auf dargestellte Musikpraxis gelten: Nachdem Schultze am heimischen Radio die unbekannte Musik gehört und somit den Ruf der Ferne vernommen hat; nachdem er versucht hat, diese Musik selbst auf dem Akkordeon zu spielen, aber beim Stadtfest kläglich gescheitert ist; nachdem er mehrere Male anderen beim Tanzen zu dieser Musik nur zuschauen konnte, gelingt es ihm nun, die fremde Musik zu seiner eigenen zu machen und körperlich zu gestalten: durch aktives Tanzen.

Diese Szene ist Kulminationspunkt und Peripetie zugleich. Denn – dies wird zumindest suggeriert – Schultze überanstrengt sich beim Tanzen und entschläft hernach auf dem Deck des Hausbootes. Die Fremde ist nicht nur verlockend und bereichernd, sie ist auch gefährlich. Die neue körperliche Musikerfahrung, das Tanzen, übersteigt die Kräfte seines untrainierten und von der Untertagearbeit geschwächten Körpers.

Dennoch kann dieser Tod auch als ein Gewinn verbucht werden. Schultze hat mithilfe der fremden Musik nicht nur völlig neue Erfahrungen gemacht, er hat auch gelernt sich mitzuteilen. Während die Sprache der Untertagearbeiter knapp, formelhaft und routiniert daherkommt; während Schultze in seinem alten Leben wahrlich kein Konversationsgenie ist, hat er nun eine Möglichkeit gefunden, sich non-verbal auszudrücken. Da er das Englische nicht beherrscht, spielt der semantische Gehalt von Sprache ohnehin keine Rolle mehr. Die adäquate Kommunikationsform ist eine musikalisch-performative, via Gestik, Mimik, Rhythmus und Tanz.

Dies zeigt sich noch an der letzten Szene des Films, dem Begräbnis. Schultze ist gleichsam indirekt präsent, spielt die Kapelle doch jene Südstaatenweise, die ihn zum Aufbruch in die Ferne verlockt hat. Nicht nur

Schultze hat die musikalische Alteritätserfahrung verändert, die ganze kleinstädtische Gesellschaft ist davon nicht unberührt geblieben. Auch hier kippen getragene Begräbnismusik und ernste Mienen um in amerikanischen *Rhythm and Blues*. In gewisser Weise ist Schultzes Begräbnis à la New Orleans der heiterste Moment im ansonsten so ernsten Mikrokosmos seiner Heimat.

### *Bildungsroman und Road Movie*

Ein zweiter Aspekt, der vor allem im Reisetil des Films virulent wird, ist die Frage nach der Gattung.<sup>9</sup> Zwei Genres sollen hier aus den zahlreichen Gattungen, aus denen der Film schöpft, besonders herausgehoben werden. Da wäre zunächst das US-amerikanisch geprägte Road Movie. Dieses Filmgenre lebt von der Bewegung der Protagonisten in einer weiten, offenen Landschaft, in Prärien oder Wüsten. Zentrale genrekonstituierende Elemente sind dabei das Automobil und das »perspektivisch auf den Horizont zulaufende Asphaltband des Highways« (Soyka 2002, 24).

Der Regisseur Michael Schorr variiert diese Genrespezifika auf der Ebene des Raumes, indem er seinen Protagonisten auf eine Bootsfahrt ins mäandernde Labyrinth der Sümpfe und Wasserläufe schickt. Dies ist im Hinblick auf die symbolische Aufladung von Räumen nur konsequent. Schultze verlässt das felsige, harte, mit Männlichkeit konnotierte Terrain der Mine, um sich in einen von Wasser geprägten Raum zu begeben. Wasser

---

<sup>9</sup> Dazu prinzipiell Hicketier 2002, 148: »Die Filme, die dem Stichwort »Reisen« oder »on the road-Sein« etc. folgen, entziehen sich permanent der Bestimmung, zu einem und nur zu diesem einen Genre Road Movie gerechnet zu werden«.

wird traditionell mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht. Es ist ein bewegliches, flottierendes Element, das es Schultze erlaubt, sich in der Fremde eine neue Identität zu konstruieren. In der Welt des Untertagebau und der deutschen Kleinstadt mit ihren erstarrten Routinen wäre dies nicht möglich gewesen. Insofern wird in Schorrs Film ein zentrales Moment des Road Movie aufgegriffen: Identitätssuche und Identitätskonstruktion aufgrund von Alteritätserfahrungen, ermöglicht durch Bewegung im Raum.

Auch Musikpraxis nimmt im Road Movie nicht selten eine wichtige, bisweilen handlungskonstituierende Bedeutung an, beispielsweise die Pop- und Rockmusik. Sie »spielt nicht nur in Form des Soundtracks eine zentrale Rolle im Road Movie. Sie kann unmittelbar in die Dramaturgie integriert werden, indem vom Unterwegs-Sein ihrer Interpreten erzählt wird.« (Klein 2006, 89). In Michael Schorrs Film kommt nicht nur das Sesshaft-Sein wie das Unterwegs-Sein des Akkordeon spielenden Protagonisten zur Darstellung, sondern auch eine ganze Reihe weiterer Figuren, die musizieren, auf Musik tanzen oder Musik hören. Gemeinsam ist ihnen allen, dass ihre Auftritte nicht im üblichen, konventionellen Rahmen stattfinden, sondern dass sie unseren Rezeptionserwartungen zuwiderlaufen, was einerseits komisch, sogar grotesk wirken kann, andererseits aber auch sympathisch und leidenschaftlich: Cajun-Musik beim Heimatfest in Ostdeutschland, *Tosca* in der Arztpraxis, Flamenco in der Kleinstadtkneipe. Selbst die Auftritte von professionellen Musikern wirken seltsam deplatziert: die Musiker und Jodler auf dem amerikanischen Volksfest, die am Ende die deutsche Nationalhymne anstimmen; oder die Bobby Jones Czech Band<sup>10</sup>, die Schultze auf der Suche nach Benzin an einem

---

<sup>10</sup> Hinzuzufügen wäre noch der Bahnwärter in Schultzes Heimatstadt, welcher in seinem Diensthaus beim Herunterlassen der Schranke klassische Verse rezitiert.

menschenleeren Strand trifft.

Neben dem genuin filmischen Road Movie werden in SCHULTZE GETS THE BLUES auch Elemente einer literarischen Gattung aufgenommen, variiert und teilweise auf den Kopf gestellt, nämlich des spezifisch deutschen Bildungs- und Entwicklungsromans, welcher Bewegung im Raum und ästhetische Erfahrungen koppelt.<sup>11</sup> Gattungstypisch sind es hier oft künstlerisch-musische Erlebnisse (vgl. Selbmann 1994), welche die Protagonisten dazu veranlassen, sich auf Reisen zu begeben, um dort weitere Erfahrungen ähnlicher Art zu sammeln und auf diese Weise eine entsprechende Identität auszubilden. Schultzes Senderwechsel und die Entdeckung der Südstaatenmusik kann als ein solches Erweckungserlebnis<sup>12</sup> verstanden werden, mit den nämlichen, bereits skizzierten Folgen.

Dabei kreuzen sich Motive des Künstlerromans, des Bildungsromans und der deutschen Variante des Road Movie, wie wir dies etwa auch in Peter Lichtefelds ZUGVÖGEL – EINMAL NACH INARI (D 1998) finden:

Es handelt sich zumeist nicht um eine geplante Fahrt mit einem festen Ziel und mit terminierter Rückkehr. Die Reise geht ins Ungewisse – und sie wird individuell gemacht [...]. Das Ziel als konkreter Ort, wird in den Filmen meist nicht erreicht, und wenn es erreicht wird,

---

<sup>11</sup> Vgl. Hickethier 2006, 129: »Die Reise ist im deutschen Kulturraum seit der Klassik eine Bildungsreise. Einer fährt aus, damit ihm etwas widerfährt«. Daneben gehören zu den typischen Merkmalen des Bildungsromans die Identitätsfindung des Helden, die Ablösung aus einem fast immer bedrückend empfundenen Elternhaus, die gesellschaftlich unsanktionierten freien Liebeserfahrungen, erste Kunsterlebnisse und andere mehr (vgl. Selbmann 1994, 35).

<sup>12</sup> Im deutschen Bildungsroman gehören zu diesen Erweckungserlebnissen unter anderen die Lektüre – etwa Anton Reisers oder Wilhelm Meisters Shakespeare-Lektüre (vgl. Selbmann 1994, 50) – und Theaterbesuche, später auch Opernbesuche.

stellt es sich anders als erhofft dar. (Hickethier 2006, 138f.)

Ausdrücklich bezieht sich Hickethier in seinen Ausführungen zum deutschen Road Movie an dieser Stelle auf Michael Schorrs Film und auf die Reiseerlebnisse seines Protagonisten.

Im weiteren Umkreis der literarischen Gattungseinflüsse wäre außerdem der romantische Roman zu nennen, der häufig von Figuren erzählt, die durch Lieder, Gitarrenspiel oder Gesang dazu animiert werden, den Routinen der Heimat den Rücken zu kehren und in die Fremde aufzubrechen, wo sie immer wieder mit Musikpraxis in unterschiedlichster Form konfrontiert werden. In Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild* – um ein prominentes Beispiel des Genres heranzuziehen – widerfährt der Hauptfigur, einem jungen Mann namens Florio, eine solche Begegnung:

Er war noch nicht weit vorgedrungen, als er Lautenklänge vernahm [...] Lauschend blieb er stehen, die Töne kamen immer näher und näher, da trat plötzlich in dem stillen Bogengange eine hohe, schlanke Dame von wundersamer Schönheit zwischen den Bäumen hervor. (Eichendorff 1987, 26)

Diese Musik (und vor allem diese Dame) hat – trotz aller Unterschiede - auf Florio eine ähnlich nachhaltige Wirkung wie die *El Amor brujo* tanzende Bedienung auf Schultze<sup>13</sup>, was auf die adoleszenten Initiationsreisen in der Romantik verweist:

Die romantischen Initianten reisen sämtlich in die Wildnis, überschreiten die Grenzen der patriarchalischen Ordnung, verschwinden in den Kulträumen und Tabuzonen der weiblichen Natur und erfahren den symbolischen oder wirklichen Tod – die Möglichkeit der Rückkehr in die gesellschaftliche Ordnung aber ist verstellt (zit. nach Ewers 1997, 57).

Diese Konstellation trifft auf Schultze mit dem Unterschied zu, dass er nicht jung und schon gar nicht adoleszent ist, sondern alt und krank<sup>14</sup>, aber dennoch einen Neubeginn wagt. Auch diese Variante der Initiationsreise ist literarisch bereits ausfabuliert worden, denken wir etwa an Thomas Manns *Tod in Venedig* und den alternden Gustav Aschenbach, der sich ähnlich wie Schultze in einem fremden, vom Wasser geprägten, feucht-warmen Raum bewegt und dort auch seinen Tod findet. Aus der Perspektive der *postcolonial studies* können die Südstaaten auch als eine filmische *contact*

---

<sup>13</sup> Auch in der Forschung zum deutschen Bildungsroman wird in Bezug auf Goethes Wilhelm Meister immer wieder die zentrale Rolle der Frauen betont: »Wilhelms Theaterlaufbahn und sein sozialer Aufstieg sind durch die Frauenfiguren des Romans deutlich strukturiert.« (Gutjahr 2007, 87). Vgl. auch Jacobs/Krause (1989, 85): »Die weiblichen Figuren, denen Wilhelm Meister auf seinem Weg vom Theater zur Turmgesellschaft begegnet, spielen eine wichtige Rolle im Sinngefüge des Romans.«

<sup>14</sup> Hickethier macht dies als ein Charakteristikum des deutschen Road Movies aus, das neben den genretypischen jugendlichen Helden auch Ältere und Benachteiligte präsentiert: »Neben den Jungen sind es die Alten, die scheinbar keine Perspektive mehr haben [...] Vorruehändler, Arbeitslose [...]« (Hickethier 2006, 147)



zone (vgl. Neumann 2009) aufgefasst werden, in welcher der Europäer mit dem exotisch Anderen in Kontakt kommt, was nicht selten zu Krankheit und Tod führt. Als Figur steht Schultze somit in der Tradition des europäischen Tropendiskurses, welcher immer wieder die Fülle der Tropen thematisiert, die unversehens zur Falle werden kann (vgl. Ette 2009).<sup>15</sup>

Der Filmtitel SCHULTZE GETS THE BLUES verweist also auf das fundamentale Kompositionsprinzip des Films. Es geht um die Konstruktion bzw. die Rekonstruktion einer Identität aufgrund von Alteritätserfahrungen. Angesiedelt ist dieser Prozess zwischen den Kulturräumen Amerika und Deutschland und genauer: zwischen den Südstaaten und Ostdeutschland; zwischen den Genres Road Movie und Bildungs- bzw. Entwicklungsroman; aber auch zwischen den Polen Männlichkeit und Weiblichkeit, Gestein und Wasser, Polka und Blues. Vor allem auf der Ebene der Musikpraxis erweisen sich Schultzes Wandlung und sein (inter)kultureller Lernprozess. Er entwickelt sich vom Polka-Akkordeonisten, der aus Pflichtgefühl alljährlich das immergleiche Stück aufführt, zum Bluesman, der neue Erfahrungen mit einer neuen Musik verknüpft. Als solcher befindet er sich im Film wieder und wieder an sogenannten Crossroads und lässt sich ein ums andere Mal tiefer in die buchstäblich neue Welt hineinziehen. Ohne diese Analogien überstrapazieren zu wollen, kann man doch sagen, dass ihm die Bluesmusik hilft, aus dem sozialen Gehäuse der Kleinstadt auszubrechen; und dabei

---

<sup>15</sup> Ein weiterer Bezugskontext wäre der von Ortrud Gutjahr so bezeichnete interkulturelle Bildungsroman, welcher seit dem späten 20. Jahrhundert zu registrieren ist, insbesondere im Umfeld der sogenannten »Migrationsliteratur, die den Suchbewegungen und Selbsterprobungswünschen einer Hauptfigur zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten Ausdruck verleiht.« (Gutjahr 2007, 69) Weiter stellt Gutjahr (2007, 69) fest: »Bildungsromane lassen sich nämlich unter Interkulturalitätsgesichtspunkten beleuchten, sofern der Topos der Reise [...] eine zusätzliche Dimension gewinnt.« Diese zusätzliche Dimension besteht in erster Linie in der Veränderung kultureller Verortung.

tanzend, hörend und musizierend tiefgreifende Alteritätserfahrungen zu machen, deren letzte das Andere des Lebens ist: der Tod.

## Literatur

- Bechmann Pedersen, Sune (2012) The negotiation of collective identities in German cinema after unification: In: *Studies in Eastern European Cinema* 3,1, S. 53–68.
- Eichendorff, Joseph von (1987) *Das Marmorbild. Ausgewählte Werke*, herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans A. Neunzig, Band 2, München: Nymphenburger.
- Ette, Ottmar (2009) Diskurse der Tropen – Tropen der Diskurse. Transarealer Raum und literarische Bewegungen zwischen den Wendekreisen. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. v. Birgit Neumann und Wolfgang Hallet. Bielefeld: Transcript, S. 139–164.
- Ewers, Hans-Heino (1997) Jugend – ein romantisches Konzept? Die zweifache Bedeutung der Romantik in der Geschichte moderner Jugendentwürfe. In: *Jugend. Ein romantisches Konzept?* Hrsg. v. Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 45–60.
- Gutjahr, Ortrud (2007) *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hickethier, Knut (2006) Auf dass einem etwas passiert. Road Movies im deutschen Film. In: *Road Movies*. Hrsg. v. Norbert Grob und Thomas Klein. Mainz: Bender, S. 128–148.
- Jacobs, Jürgen/Krause, Markus (1989) *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck.
- Klein, Thomas (2006) A Goddamn Impossible Way of Life. Musik(er) on the road. In: *Road Movies*. Hrsg. v. Norbert Grob und Thomas Klein. Mainz: Bender, S. 89–100.
- Neumann, Birgit (2009) Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur. Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. v. Birgit Neumann und Wolfgang Hallet. Bielefeld: Transcript, S. 115–138.
- Raith, Markus (2010) Schultze gets the Blues: le voyage comme quête identitaire. In: *Les Cahiers du MIMMOC*, online: <http://mimmoc.revues.org/523>; DOI: 10.4000/mimmoc.523
- Raith, Markus (2011) Erzählte Räume. Die Tropen in Max Frischs Roman *Homo Faber*. In: *Text&Kontext. Jahrbuch für germanistische Literaturforschung in Skandinavien* 33, S. 87–124.

- Reher, Meike (2010) *Die Darstellung von Musik im zeitgenössischen englischen und amerikanischen Bildungsroman*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Selbmann, Rolf (1994) *Der deutsche Bildungsroman*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Soyka, Amelie (2002) *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt a. M.: Peter Lang (Studien zum Theater, Film und Fernsehen 37).
- Weigel, Sigrid (1990) *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt.

### **Empfohlene Zitierweise**

Raith, Markus: SCHULTZE GETS THE BLUES – Musikpraxis und Alteritätserfahrung im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 14 (2019), S. 34–53, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2019.14.p34-53>.

*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.

## **»Dot Leedle German Band« im frühen amerikanischen Film**

Tobias Widmaier (Freiburg i.Br.)

Wanderkapellen aus Deutschland waren zwischen Mitte des 19. und dem frühen 20. Jahrhundert ein unüberhörbarer Teil der Klanglandschaft US-amerikanischer Städte. Als populäre Figuren urbaner Alltagskultur traten »German Bands« auch in einer Reihe von Stumm- und frühen Tonfilmen in Erscheinung, freilich in meist karikaturhaft überzeichneter Form. Die filmische Repräsentation deutscher Straßenkapellen griff dabei ihrerseits auf populärkulturell etablierte Stereotypen zurück, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Zuvor jedoch gilt es, auf Herkunft und Charakter der authentischen »German Bands« kurz einzugehen.

### *Die bayerische Rheinpfalz: »Home of the German Band«*

In der Übergangskrise von der agrarischen zur industriellen Zivilisation wanderten im 19. Jahrhundert viele Menschen aus Deutschland aus. In Gegenden, die dies besonders betraf, entwickelten sich parallel und als Alternative dazu unterschiedliche Formen der Wanderarbeit und des Wanderhandels, wobei es zu lokalen bzw. regionalen Spezialisierungen kam. Im Westen der seinerzeit zu Bayern gehörenden Rheinpfalz, in vielen Dörfern des heute noch so genannten »Musikantenlandes« zwischen Kaiserslautern und Kusel verlegte man sich darauf, Wanderkapellen zu bilden und mit ihnen buchstäblich die ganze Welt zu bereisen. Ein sachkundiger Zeitgenosse bezeichnete diese Region 1902 in einem US-

Magazin demgemäß als »home of the German Band« (Gardiner 1902). Von den 900 Einwohnern etwa des kleinen Ortes Jettenbach war in den 1840er Jahren bereits fast jeder zehnte als Musiker unterwegs. Ein bis Anfang des 20. Jahrhunderts kontinuierlich steigender Teil der männlichen Bevölkerung der Westpfalz verdiente seinen Lebensunterhalt in diesem gleichsam als Handwerk verstandenen Beruf. Schon während der Schulzeit wurden viele Knaben von älteren, erfahrenen Musikern im Spiel eines oder auch mehrerer Instrumente unterrichtet. Ihre eigentliche Lehrzeit verbrachten sie dann »on the road« als Mitglied einer der zahlreichen kleineren oder größeren, überwiegend bläserbesetzten Kapellen.

Neben den Saisonarbeitern in Sachen Musik – die entsprechenden Kapellen waren vom Frühjahr bis zum Spätherbst unterwegs und nutzten die Wintermonate daheim zur Vorbereitung neuer Unternehmungen – gab es bald auch solche, die länger auf Reise gingen. Eine Bedingung der Professionalisierung des Wandermusik-Gewerbes war der rasante Ausbau des Verkehrsnetzes, wodurch man immer schneller auch entferntere Ziele erreichen konnte. Bis zum Ersten Weltkrieg war die Wandermusik ein für die Westpfalz wesentlicher Wirtschaftsfaktor. Viele Musiker – vor allem die Leiter der entsprechenden Kapellen – brachten es zu bescheidenem Wohlstand. Teilweise recht stattliche Musikanten-Häuser prägen noch heute das Ortsbild vieler Dörfer der Region.

Das primäre Wirkungsfeld der Wanderkapellen waren Straßen und Plätze. Den Tag über zogen sie von Standort zu Standort, spielten dort jeweils drei oder vier Stücke, um anschließend Geld zu sammeln. Gute Verdienstmöglichkeiten boten vor allem die Ständchen vor Gasthäusern und Kneipen, eine seinerzeit offenbar sehr geschätzte Form musikalischer Unterhaltung. Das Repertoire der Wanderkapellen war breit, sie spielten

Opernpotpourris, Märsche und Walzer, kurz das ganze Spektrum zeitgenössischer populärer Musik in Arrangements, die auf die jeweilige Besetzung zugeschnittenen waren. Dabei orientierte man sich stark an den Hörbedürfnissen und -vorlieben unterschiedlicher Zielgruppen.

Amerikanische Zeitungsberichte aus der Zeit um 1900, die auf das Repertoire der German Bands näher eingehen, nennen häufig Titel von Volksliedern, neben deutschen – wie »Ach, du lieber Augustin« oder »Du, du liegst mir im Herzen« – auch irische und solche anderer Einwanderergruppen: in der ›Neuen Welt‹ schätzten und honorierten sie alle diese musikalischen Grüße aus der ehemaligen Heimat. 1887 gab der Leiter einer German Band zu Protokoll, dass auch Berufsreisen in die Südstaaten äußerst einträglich waren: »Throughout the South darkies go crazy over music, and they will give up their last penny to a band that can play the melodies [...] so dear to the colored heart« (zit. nach Widmaier 2014, 69). Pfälzer Wandermusikanten gehörten zu den Ersten, die Ragtimes und Cakewalks in ihr Repertoire aufnahmen und entsprechende Notenmaterialien nach Deutschland brachten. Besonders beliebt waren die German Bands offenbar bei Kindern. Viele Illustrationen aus der Zeit vor und um 1900 zeigen die Straßenmusikanten umringt von einer kleineren oder größeren Schar von Kindern, die dem Spiel gebannt lauschen oder dazu tanzen.

Natürlich gab es bei den German Bands eine Qualitätshierarchie. Es gab solche mit ganz ausgezeichneten Musikern – einige fanden sogar Aufnahme in amerikanischen Symphonieorchestern –, andere Kapellen spielten wohl nur ›mittelprächtig‹. Aber abseits der Metropolen war man diesbezüglich damals sicherlich noch wenig anspruchsvoll. Nicht überall machten sich die German Bands freilich Freunde: in den zeitgenössischen Debatten über die



Lärmzumutungen, denen man sich im Prozess einer dynamischen Urbanisierung zunehmend ausgesetzt sah, bildeten nicht selten auch sie ein Angriffsziel (Widmaier 2014, 69–73).

*»Ve always blay so fine«: das komische Image der German Band*

Dass aus Deutschland stammende Straßenmusikkapellen in der urbanen Klanglandschaft amerikanischer Städte für rund zwei Generationen eine lautstarke Rolle gespielt haben, geht aus einer enormen Fülle zeitgenössischer Rezeptionsbelege deutlich hervor. Ein wirklichkeitsnahes Bild vermitteln viele dieser Quellen allerdings nicht. Die Darstellungen der German Bands haben eine zum Teil ausgeprägt humoristische Note. Auf vergnügliche Unterhaltung legten es nicht nur die realen German Bands an, sondern ebenso ihre durch populärkulturelle Medien wie Filme, Songs oder Kinderbücher verbreiteten Ab- und Zerrbilder. Sie stehen in einem weiteren Horizont stereotyper Vorstellungen über die deutschen Zuwanderer insgesamt, die in den USA vor und um 1900 kursierten. Augenzwinkernd aufs Korn nahm man vor allem die holprige englische Sprechweise der deutschen Immigranten (Kersten 1996), aber auch andere Eigenschaften wie den angeblich ungezügelten Appetit auf Bier, Sauerkraut oder Essiggurken. Zu verstehen sind diese Zuschreibungen nicht im Sinne herabsetzender Abgrenzung, sondern als Maßnahme der Integration. In die komische Rolle des scheinbar typischen Neuankömmlings aus Deutschland oder deutschen Einwanderers der ersten Generation schlüpfte eine ganze Reihe von Schauspielern und Sängern des amerikanischen Vaudeville, darunter der als

»Dutch comedian«<sup>1</sup> bekannt gewordene Gus Williams (Koegel 2009, 187f.), der 1872 mit »Dot Leedle German Band« ein Bühnenlied schrieb, in dem er sich als Mitglied einer deutschen Straßenkapelle ausgab:

[2.] Ve go around de cidy,  
Und almost every day,  
De peoples vas delighted,  
Mit de music dot ve play;  
»Good-bye sweatheart« and »Home sweet home«  
Ve always blay so fine,  
But den ve get excited,  
Ven ve blay »Die Wacht am Rhein«.  
(Williams 1872)

Der von Williams gewählte Songtitel »Dot Leedle German Band« ist als humorvolle Bezeichnung einer deutschen Straßenkapelle häufiger auszumachen. Ein Projektionsbild mit entsprechender Legende (Abb. 1) hatte die in Chicago ansässige Firma Manasse im Angebot, ein Hersteller von Lichtbild-Apparaten, die als Vorläufer der späteren Filmvorführgeräte zu betrachten sind. Möglicherweise kam dieses Projektionsbild im Rahmen von Variété-Unterhaltungsprogrammen zum Einsatz und wurde dabei mit einer Musik untermalt, die jene der German Bands karikierte – die vier clownesken Figuren, die sich hier auf der Straße mit ihren Instrumenten exponieren, legen das jedenfalls nahe.

---

<sup>1</sup> Die Bezeichnung »Dutch« war »from the English pronunciation of *Deutsch*« abgeleitet (Leary 2010, 101).



**Abb. 1: Projektionsbild um 1890 (Sammlung Tobias Widmaier)**

Viele Erzeugnisse der amerikanischen Popularkultur zeichneten die German Bands als Formationen skurriler Typen mit Namen wie Heini oder Schmalz, mit dicken Bierbäuchen oder schlacksig-ungelenk und beim Zusammenspiel nicht immer ganz sattelfest. Beispielhaft kommt das auch in dem Song »The Leader of the German Band« (Morse/Madden 1905) zum Ausdruck, dessen Text und Titelillustration (Abb. 2) symptomatisch belegen, wie tief entsprechende Rezeptionsmuster verankert waren:



Abb. 2: Titelcover »The Leader of the German Band« (1905)  
(Sammlung Tobias Widmaier)

[1.] Ev'ry day by our back door,  
 People gather by the score  
 We have a concert each afternoon  
 Played by a Dutch band all out of tune  
 Some are thin and some are fat,  
 Each one wears a soldier hat  
 Ready they stand awaiting command,  
 From the leader of the German Band.  
 [Chorus] »Schmidt« makes such a hit,  
 His cornet solo goes so high

»Schmalz« may have his faults,  
His trombone pokes in Heiny's eye  
»Jake« is such a fake,  
He plays the piccolo with one hand  
But »Heinz« shines like the »fifty seven kinds«,  
He's the leader of the German Band.<sup>2</sup>

Auch in Bilderbüchern damaliger Zeit finden sich Belege dafür, dass man die German Bands als alltägliche Erscheinungen im Straßenbild von der eher spaßhaften Seite wahrnahm. In Peter Newells *The Slant Book*, einem 1910 erschienenen amerikanischen Kinderbuchklassiker, rollt ein kleiner Junge in seinem Kinderwagen eine abschüssige Straße hinab, wobei ihm sämtliche dabei verursachten Kollisionen diebisches Vergnügen bereiten, auch die mit einem lauten Schlag verbundene Fahrt durch die große Trommel einer German Band, deren Leiter – wie es im Text heißt – den falschen Einsatz moniert. Das in einem ungewöhnlichen Format gedruckte Buch – die dargestellten Geschehnisse erhalten dadurch zusätzliche Dynamik – hat fast die Anmutung eines Storyboards für einen Film (Newell 1910).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> In der vorletzten Zeile des Refrains wird auf den heute noch verwendeten Werbeslogan für Heinz-Ketchups (»57 kinds«) angespielt (das Unternehmen wurde 1869 von einem Sohn deutscher Einwanderer gegründet). Ein digitaler Umschnitt einer 1905 veröffentlichten Phonographen-Walze des Songs (Edison Gould Moulded Records 9115) ist online greifbar unter:  
<http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder2722> (Stand: 23.09.2018).

<sup>3</sup> Online greifbar unter <https://ia902605.us.archive.org/33/items/newslan/newslan.pdf> (Stand: 23.09.2018); die Szene mit der German Band dort S. 20f.

## *German Bands im Film*

German Bands wurden zu Protagonisten auch im seinerzeit modernsten Medium, dem Film. Die International Movie Database (IMDb) verzeichnet allein für die erste Phase der Stummfilmära sechs Kurzstreifen aus US-Produktion mit einschlägigen Titeln: LITTLE GERMAN BAND (USA 1904, Edison Co.), DOT LEEDLE GERMAN BAND (USA 1907, Kalem Co.), THAT LITTLE GERMAN BAND (USA 1911, Atlas Film Co.), MUTT AND JEFF AND THE GERMAN BAND (USA 1911, Nestor Film Co.), BUSTER BROWN AND THE GERMAN BAND (USA 1914, Edison Co.) und THE GERMAN BAND (USA 1914, Lubin Manufacturing Co.). Leider scheint keiner dieser Filme erhalten geblieben zu sein. Immerhin lassen aber die überlieferten Informationen den Schluss zu, dass das Interesse hier nicht den authentischen deutschen Straßenkapellen galt: diese Filme hatten keinen dokumentarischen Anspruch, sondern wollten amüsieren und griffen dabei das bereits etablierte Bild der German Band als eines Musikensembles mit schrulligen Zügen auf, das man unterschiedlichen komischen Situationen aussetzte. So heißt es etwa zum Inhalt von LITTLE GERMAN BAND:

A German band is playing in front of a small saloon. The proprietor orders them to move on but the band plays on with more vim. In desperation he mixes some beer and kerosene and invites the band in to have a drink. One of the players fills his brass horn full of beer while the owner is busy serving the others. When they find they have been tricked they adjourn to an alley and enjoy their plunder, much to the disgust of the saloon keeper. (Edison Catalog/IMDb)

Zwei der genannten Streifen sind Serien filmischer Adaptionen zweier damals populärer Comics zuzuordnen (*Mutt and Jeff* von Bud Fisher und *Buster Brown* von Richard F. Outcault). Vermutlich diene Outcaults Zeitungsstrip »Buster Brown engages the German Band« (*American Examiner* 1907)<sup>4</sup> als Vorlage für den Film BUSTER BROWN AND THE GERMAN BAND. Bei Vorführung dieser Stummfilme bot sich den jeweiligen Begleitmusikern die Möglichkeit zu augenzwinkernden Bezugnahmen auf Repertoire und Spielweise der »echten« German Bands. Die Produktionsfirma Kalem bemerkte in einer Annonce zum Inhalt von DOT LEEDLE GERMAN BAND unter anderem, die im Film gezeigte Kapelle würde derart schlecht spielen »that every time the band turns up it about starts a riot«, und hob ausdrücklich auf eine dazu passende musikalische Untermalung ab:

DOT LEEDLE GERMAN BAND will tickle the soul of every Nickelodeon manager who goes for musical effects. The stunts that a clever pianist and trap drummer can do when this film is run will put any audience in convulsions of laughter. (zit. nach Altman 2004, 210)

Mit Blick auf dieses Potenzial zu unterhaltsamer musikalischer Gestaltung ist anzunehmen, dass German Bands noch in einer Reihe weiterer Stummfilme zumindest als Nebenfiguren auftauchten. Belegt ist dies zumindest für einen filmhistorischen Meilenstein, Charlie Chaplins THE VAGABOND (USA 1916). Chaplin – hier in der Rolle eines umherstreunenden Straßenmusikers – spielt in der Eingangsszene des Films

---

<sup>4</sup> Sammlung Tobias Widmaier; ein Scan des Zeitungsstrips kann auf Wunsch angefordert werden ([tobias.widmaier@zpkm.uni-freiburg.de](mailto:tobias.widmaier@zpkm.uni-freiburg.de)).

am Hinterausgang einer Kneipe mit seiner Geige auf, da postiert sich, zur Freude der Gäste, an deren Vordereingang eine fünfköpfige German Band und übertönt den eher schüchternen Solisten, der sein Spiel resigniert abbricht, dann aber im Lokal mit dem Hut herumgeht und als vermeintliches Mitglied der Kapelle honoriert wird. Als der Leiter der German Band den schlitzohrigen Betrug realisiert, kommt es zu einer Schlägerei, in deren Verlauf einige Instrumente der Kapelle zu Bruch gehen. Chaplin hatte bei der Produktion dieses Stummfilms sicherlich eine sehr konkrete Vorstellung davon, wie dieser lustige musikalische Konflikt im Aufführungsfalle ausgestaltet werden könnte bzw. sollte: Nur eine der aktuell verfügbaren, nachträglich mit Musik unterlegten Fassungen von *THE VAGABOND* dürfte dem nahekommen (veröffentlicht auf Boxset *Chaplin's Mutual Comedies (1916–1917). 12 newly restored films*. Los Angeles: Flicker Alley 2014).<sup>5</sup>

Die Ära der German Bands fand ein abruptes Ende, als die USA am 6. April 1917 dem Deutschen Kaiserreich den Krieg erklärten. Bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 hatten die Straßenkapellen ihre vormalige Stellung in der Klanglandschaft amerikanischer Städte allerdings eingebüßt. Gründe dafür waren u. a. die enorme Zunahme des urbanen Verkehrs und die Einführung technischer Musikmittler. Vor dem Hintergrund unterhaltungsmusikalischer Entwicklungen erschien das von den German Bands vornehmlich gepflegte Repertoire im Übrigen zunehmend ›altbacken‹. Nach dem Ersten Weltkrieg blieben die USA deutschen

---

<sup>5</sup> Online greifbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=CxffhRuAqJ8> (Stand: 23.09.2018), 1:42–5:03; bemerkenswert an dieser Vertonung ex post ist, dass die German Band vor dem Lokal einen Ragtime spielt (Filmmusik: Carl Davis). Das Muster der ulkigen German Band findet sich auch im Film *THE SERENADE* (USA 1916): Oliver Hardy (als Plump) spielt darin Euphonium in einer Straßenkapelle unter Leitung eines gewissen »Bandmaster Schmitte«; Standbilder sowie weitere Infos online greifbar unter [http://www.lordheath.com/menu1\\_1712.html](http://www.lordheath.com/menu1_1712.html) (Stand: 23.09.2018).



Wanderkapellen aus politischen Gründen verschlossen. Bemerkenswerterweise wurde dies weithin als Verlust wahrgenommen. Schon bald begann die nostalgische Verklärung der German Bands, ihre ehemals ubiquitären Auftritte wandelten sich zu einem Gegenstand sentimentaler Erinnerung. In diesem Sinne feierten auch einige amerikanische Songs der Nachkriegszeit die German Band als musikalischen Vertreter einer ›guten alten Zeit‹; der populärste dieser Songs, »Listen to the German Band« (Revel/Gordon 1932), war mit 15 Platteneinspielungen einer der großen Hits des Jahres 1932 (Widmaier 2010, 77–81, 95f).

Mit »Schultz Is Back Again« erschien bereits 1926 ein weiterer thematisch einschlägiger Song. Er handelt vom betraurten Verschwinden und der bejubelten Wiederkehr eines gewissen »Schultz«, seines Zeichens Leiter einer famosen German Band; damit hätten die bloß ersatzweise genutzten Medien musikalischer Unterhaltung wie Plattenspieler und Radio wieder ausgedient:

[1.] Schultz was the famous leader  
Of Schultze's German Band,  
He was the greatest leader,  
The finest in the land.  
In my backyard each morning  
Sweet music he would start,  
He went away one summer's day,  
And nearly broke my heart,  
But I found something out  
And I just want to shout.

[Chorus] Schultz is back again  
With his zing tararahrah, zing tarahtahrah,  
Boom! Boom! Boom!  
He sounds so sweet and shane (schön)  
With his zing tararahrah, zing tarahtahrah,

Boom! Boom! Boom!  
They throw him nickels just to treat him kind,  
Potatoes, onions, anything they find,  
But Schultz is back again...

[2.] It's goodbye my Victrola,  
And farewell radio,  
It's so long pianola,  
Each one of them must go,  
They all were entertaining,  
And kept me company,  
I used to play them ev'ry day,  
Just for emergency,  
But now they're out of date  
And they'll all get the gate.

(Revel/Gordon 1926)

Der im Erscheinungsjahr 1926 unter anderem von den Four Aristocrats für Platte eingesungene Song (HMV B2459)<sup>6</sup> diente der Produktionsfirma Van Beuren als Grundlage für THE TUBA TOOTER (USA 1932, John Foster, Vernon Stallings), einen Zeichentrick-Kurzfilm ihrer »Tom & Jerry«-Reihe.<sup>7</sup> Der Film greift tief in das Arsenal humorvoller Charakteristika, die den German Bands schon vor dem Ersten Weltkrieg zugeschrieben worden waren. Nichts weniger als Witzfiguren aber stellten »Schultz« und seine Mitmusiker hier dar: Die enthusiastische Freude, die ihr (Wieder)Erscheinen im Film allenthalben auslöst, deutet auf die große Leerstelle hin, die die German Bands im musikalischen Alltagslebens der USA hinterlassen hatten. Neben dem Song »Schultz Is Back Again«, der im Film dem Freundespaar Tom & Jerry<sup>8</sup> in den Mund gelegt ist, erklingen in THE TUBA TOOTER

---

<sup>6</sup> Online greifbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=bKmzAOa8h4A> (Stand: 23.09.2018).

<sup>7</sup> Online greifbar unter [https://www.youtube.com/watch?v=ii\\_doIZhQww](https://www.youtube.com/watch?v=ii_doIZhQww) (Stand: 23.09.2018).

<sup>8</sup> Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/Tom\\_and\\_Jerry\\_\(Van\\_Beuren\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_and_Jerry_(Van_Beuren))

einige Melodien deutscher Volkslieder, die sich nicht zuletzt durch das Wirken der German Bands nachhaltig im kulturellen Gedächtnis der USA verankert haben (»Zu Lauterbach hab ich mein Strumpf verlorn«, »Im tiefen Keller sitz ich hier«, »Ach, du lieber Augustin«).

1932 kam mit ROMANTIC MELODIES (USA, Dave Fleischer; Fleischer Studios) noch ein weiterer Kurzfilm in die US-Kinos, in dessen Mittelpunkt zwar der seinerzeit als »Street Singer« bekannte Arthur Tracy steht, der daneben aber noch zwei Zeichentrickpassagen enthält, in denen eine German Band vor einem Mietshaus auftritt.<sup>9</sup> Von der attraktiven Betty Boop (die eine bis heute populäre Comicfigur geblieben ist)<sup>10</sup> werden die »boys« aufgefordert, »something nice« zu spielen. Wieder sind es deutsche Volksliedmelodien, die erklingen, zum Unmut der ganzen Nachbarschaft freilich laut und schräg. Betty Boop aber spendet von ihrem Fenster aus Beifall (der »Talkartoon« MINNIE THE MOOCHER, ebenfalls 1932 von Fleischer produziert, weist Betty Boop als Tochter eines deutschen Einwandererpaars aus<sup>11</sup>).

In den USA erlebte die German Band um 1930 im Rundfunk eine Art Wiedergeburt. Vor allem Radiostationen in Regionen mit hohem deutschstämmigem Bevölkerungsanteil nahmen entsprechende Kapellen unter Vertrag und räumten ihnen feste Sendezeiten ein. Die Mitglieder dieser Bands waren allerdings keine temporär aus Deutschland kommenden

---

(Stand: 23.09.2018).

<sup>9</sup> Online greifbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=DzJgJXF1CM8> (Stand: 23.09.2018), ab 0:55 bzw. 8:20.

<sup>10</sup> Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/Betty\\_Boop](https://en.wikipedia.org/wiki/Betty_Boop) (Stand: 23.09.2018).

<sup>11</sup> Online greifbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=zhUCItCCQmQ> (Stand: 23.09.2018), 1:04–2:08.

Arbeitsmigranten mehr, sondern Amerikaner (teilweise mit, häufig aber auch ohne deutsche Wurzeln). Sie eigneten sich das medial etablierte Modell der lustigen German Band an, ja überdrehten es nochmals, wie etwa das Beispiel der im Raum Chicago wirkenden Kapelle Louie's Hungry Five zeigt (Leary 2010; Hopkinson/Ellett o. J.).

### *Schlussbetrachtung*

In den beschriebenen Beispielen von US-Filmen aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts spiegelt sich die allgemeine Bekannt- und Beliebtheit der aus Deutschland stammenden Straßenkapellen in doppelter Weise. Ihr wiederholtes Erscheinen ist zum einen ein Beleg für die prominente Rolle, die diese »German Bands« in der musikalischen Alltagskultur vor dem Ersten Weltkrieg gespielt haben. Und auch in ihren komischen filmischen Überzeichnungen, die im Kontext einer breiteren populärkulturellen Praxis stehen, blieben die Musikanten stets unterhaltsame Sympathieträger. Im kulturellen Gedächtnis Amerikas haben die deutschen Wanderkapellen ihre Stellung bis in die Gegenwart bewahrt: Unter »German Band« versteht das *Oxford English Dictionary* noch in seiner 1989 erschienenen Ausgabe »an instrumental band of street musicians, properly of German extraction« (Bd. 6, 468) – und nicht etwa »a pop or rock group from Germany«.

## Literatur

- Altman, Rick (2004) *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
- Gardiner, George B. (1902) The Home of the German Band. In: *The Living Age* (Boston) Vol. 235, No. 3048 (6. Dezember 1902), S. 617–629; zuerst in: *Blackwood's Magazine* (Edinburgh) Vol. 172 (Oktober 1902), S. 451–465.
- Hopkinson, Doug/Ellett, Ryan (o. J.) *Louie's Hungry Five: The Radio Work of Henry Moeller and Hal Gilles*. Online-Artikel auf Homepage der Society to Preserve and Encourage Radio Drama, Variety and Comedy: <http://www.sperdvac.com/articles/artdh011.pdf> (Stand: 23.09.2018).
- Kersten, Holger (1996) Using the Immigrant's Voice: Humor and Pathos in Nineteenth Century »Dutch« Dialect Texts. In: *MELUS. Multi-Ethnic Literature of the United States* 21, 4, S. 3–17.
- Koegel, John (2009) *Music in German Immigrant Theater. New York City, 1840–1940*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Leary, James P. (2010) Herr Louie, the Weasel, and the Hungry Five. German American Performers on Midwestern Radio. In: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 55, S. 101–133.
- Newell, Peter (1910) *The Slant Book*. New York: Harper & Brothers.
- Widmaier, Tobias (2007) Westfälzer Wandermusiker: ein Beitrag zur musikalischen Migrationsforschung. In: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 52, S. 155–167.
- Widmaier, Tobias (2010) »Listen to the German Band«. Straßenkapellen aus Deutschland als Thema amerikanischer Songs 1872–1932. In: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 55, S. 77–92.
- Widmaier, Tobias (2014) »Does Dot Leedle German Band Make Music or Noise?« Deutsche Straßenmusikkapellen in London und New York 1850–1914. In: *Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven*. Hrsg. von Tobias Widmaier und Nils Grosch. Münster/New York: Waxmann (Populäre Kultur und Musik 13), S. 65–73, 203–205.

## Songs

Morse, Theodor (1905) *The Leader of the German Band* (Lyrics: Edward Madden). New York: F.B. Haviland.

Nelson, Ed. G./Bernie, Saul (1926) *Schultz Is Back Again* (Lyrics: H. Pease). New York: Leo Feist.

Revel, Harry (1932) *Listen to the German Band* (Lyrics: Mack Gordon). New York: Miller Music.

Williams, Gus (1872) *Dot Leedle German Band*. Boston: White & Gollaud.

### **Empfohlene Zitierweise**

Widmaier, Tobias: »Dot Leedle German Band« im frühen amerikanischen Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 14 (2019), S. 54–71, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2019.14.p54-71>.

*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.

## **Backstage am Broadway: das Filmmusical 42ND STREET (USA 1933, Lloyd Bacon) zwischen musikpraktischem Realismus und choreografischen Fantasien**

Agnieszka Zagozdzon (Mannheim)

### **Abstract**

The 1933 movie musical 42ND STREET is considered as a prototype of the so-called »Backstage Musicals« – a genre which puts the developmental process of a musical at the heart of the story. Due to the realistic portrayal of this process, 42ND STREET is seen as one of the most prominent and influential works in the history not only of movie musicals, but of staged musicals as well.

One of the most decisive parts in this realistic portrayal is the almost entirely diegetical use of music within the movie, resulting from rehearsals or performances shown on the screen. Additionally, the songs within the fictional musical *Pretty Lady* strictly follow the musical and formal standards at that time. Last but not least, the orchestrations of these songs adhere to the rules of Broadway back then – as an analysis of the orchestrated partiturs with regard to its musical, theoretical, and dramaturgical structure shows. However, certain significant differences in the style of these orchestrations, which resulted from specific circumstances on a movie set, can be seen there, too.

Unlike that musically realistic approach, the visually spectacular choreographies by Busby Berkeley, which contained (at that time) up-to-date technical possibilities like tracking shots and overhead shots, were only practicable by means of the cinematic genre. However, during the performance of *Pretty Lady*, the spectators are often pulled out of these choreographic fantasies, when cuts from close-ups all of a sudden show the entire theatre stage as well as the conductor and the orchestra, thereby transferring the audience in the reality of a staged musical performance.

This essay examines the means and reasons of the musical realism of 42ND STREET, its connection to the way the songs were choreographed and how this movie has shaped movie musicals and stage musicals to this day.



Es konnte eigentlich nur schiefgehen: Als das Filmstudio Warner Bros. im Jahr 1933 ankündigte, es wolle ein neues Filmmusical in die Kinos bringen, galt das zu dieser Zeit als sicherer Flop. Zu viele solcher Werke hatte es in den vergangenen Jahren gegeben: Zur Spitzenzeit, gemeint sind die Jahre 1929 und 1930, kamen im Schnitt zwei neue Filmmusicals pro Woche heraus – alle nach demselben Muster konstruiert, mit x-beliebigen Songs und immer demselben Plot. Kurzum: Das Publikum hatte es satt. Doch allen Bedenken zum Trotz blieb Warner Bros. bei seiner Entscheidung – und das Filmmusical *42ND STREET* wurde zu einem überwältigenden Erfolg, der das Filmstudio quasi im Alleingang finanziell rettete und eine neue Welle der Begeisterung in den USA für Filmmusicals auslöste.

Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, wie viel filmisch-erzählerische Fantasie und wie viel musikpraktischer Realismus in *42ND STREET* enthalten sind und anhand eines Beispiels gilt es zu demonstrieren, wie diese beiden Ebenen miteinander vereint werden.

### *Vorgeschichte und Hintergründe*

Es gibt im Wesentlichen drei Vorläufer, auf denen *42ND STREET* basiert: die Hauptquelle war das gleichnamige Buch *42nd Street*, das im Jahr zuvor erschienen war. Dabei handelte es sich um die Memoiren des ehemaligen Broadway-Darstellers Bradford Ropes, in denen er ziemlich schonungslos und offenherzig darüber berichtete, wie es hinter den Kulissen eines Broadway-Theaters zugeht. Die zweite Vorlage war der Film *ON WITH THE SHOW!* (USA 1929, Alan Crosland), den das Filmstudio Warner Bros. vier Jahre zuvor herausgebracht hatte und der bereits einen Backstage-Plot hatte

– der Fokus der Handlung lag somit auf der *Entstehung* einer Show und nicht auf der eigentlichen Show. Aus dem Plot von ON WITH THE SHOW! und den etwas modifizierten und »entschärften« Memoiren von Bradford Ropes entstand schließlich die Idee für 42ND STREET.

Die dritte Vorlage waren die damaligen Broadway-Musicals selbst, die – mit einigen Ausnahmen wie Jerome Kerns *Show Boat* (1927) oder dem Pulitzer-Preis-gekrönten *Of Thee I Sing* (1931) von George Gershwin – in dieser Zeit noch sehr stark vom Modell der traditionellen Musical Comedy geprägt waren: Die Handlungen folgten dem üblichen Boy Meets Girl – Boy Loses Girl – Boy Gets Girl Back-Schema, die Songs waren dramaturgisch kaum in die Handlung eingebettet und größtenteils im standardmäßigen Tin-Pan-Alley-Stil geschrieben (Strophe, gefolgt von einem Refrain im 32-taktigen AABA Format); die Orchesterbegleitung folgte überwiegend dem Modell des europäisch-geprägten Classical Sound, mit dem Fokus auf den Streichern und der Praxis des kontinuierlichen Doublings und Blockings – also des *colla voce* Mitspielens der Vokalmelodie im unisono und in Parallelen.

Der Komponist der Songs in 42ND STREET, Harry Warren, brachte eigene (wenn auch überschaubare) Erfahrungen am Broadway mit, hatte er doch kurz zuvor, 1931, eine Musical-Revue mit dem Titel *The Laugh Parade* geschrieben und am Broadway zur Aufführung gebracht. Für das Filmmusical 42ND STREET komponierte er drei neue Songs und nahm noch einen weiteren Song (»Young and Healthy«), den er zuvor bereits für einen Zeichentrick-Kurzfilm komponiert hatte, hinzu. Die Lyrics verfasste Al Dubin, der hierfür zum ersten – aber glücklicherweise nicht zum letzten – Mal mit Warren zusammenarbeitete. In der Folgezeit bildeten Warren und Dubin eines der erfolgreichsten Songwriter-Lyricist-Duos der

amerikanischen Musikgeschichte. Kurzum: Die Verantwortlichen von 42ND STREET wussten entweder aus eigener Erfahrung und/oder aus gut informierten Quellen, worum es in dem Film gehen sollte.

### *Der Plot*

42ND STREET handelt von den Mühen und Anstrengungen, ein fiktives Broadwaymusical mit dem Titel *Pretty Lady* auf die Bühne zu bringen. Dies beginnt bei der Suche nach Sponsoren (im Fachjargon »Angels« oder »Backers« genannt), setzt sich über die Castings der Ensemble-Darsteller und diverse Proben fort bis hin zur entscheidenden Tryout-Premiere in Philadelphia. Angereichert werden die Situationen durch verschiedene persönliche Erzählstränge der einzelnen Figuren. So ist beispielsweise der Regisseur der Show, Julian Marsh (gespielt von Warner Baxter), aufgrund der Wirtschaftskrise fast bankrott und *Pretty Lady* ist seine letzte Chance, sich vor dem Ruin zu retten; der weibliche Star der Show, Dorothy Brock (Bebe Daniels), kämpft hingegen mit beruflichen und amourösen Entscheidungen und verletzt sich ausgerechnet kurz vor der entscheidenden Premiere. Für sie springt in letzter Minute die unerfahrene Newcomerin Peggy Sawyer (Ruby Keeler) ein, die von Regisseur Marsh mit den mittlerweile legendären Worten auf die Bühne geschickt wird: »You're going out there a youngster, but you've got to come back a star«.

Die eigentliche Aufführung von *Pretty Lady* ist dabei nebensächlich und kommt erst am Ende des Films lediglich in Form eines Zusammenschnitts der wichtigsten Momente aus der Premiere vor. Das Hauptaugenmerk in 42ND STREET liegt eindeutig darauf, die Entstehungsgeschichte dieser

Produktion in ihren einzelnen Stadien zu zeigen – vornehmlich anhand von diversen Probensituationen (Tanzproben mit Klavierbegleitung, Chorproben, Klavierproben der Solistin und Orchesterhauptproben).

Dazu passt auch, dass die eigentliche Handlung von *Pretty Lady* im Film selbst nicht thematisiert wird. Da das Werk aber laut Regisseur Julian Marsh als »Musical Comedy with Dancing« angekündigt wird, ist davon auszugehen, dass es das Musical-Comedy-übliche Boy Meets Girl-Schema enthält. Denn obwohl zu sehen ist, wie die namentlich nicht genannte Protagonistin von *Pretty Lady* (d. h. die Rolle, die Peggy von der verletzten Dorothy Brock kurzfristig übernimmt) am Anfang einen den Zuschauern nicht näher vorgestellten Mann heiratet – thematisiert in dem Song »Shuffle Off to Buffalo« – und obwohl der ebenfalls namenlose männliche Jungstar der Show in »Young and Healthy« eine unbekannte Schönheit besingt, verschwinden er und die Protagonistin am Ende der Finalnummer »42nd Street« glücklich vereint hinter einem Vorhang mit der Aufschrift »Asbestos« – für die damalige Zeit ein Hinweis an das Publikum, dass es dahinter sozusagen »heiß zugeht«. Die letzte Szene in 42ND STREET zeigt den erschöpften Regisseur Julian Marsh, der mitbekommt, wie sehr den Zuschauern seine Show *Pretty Lady* und dessen junge Hauptdarstellerin gefallen haben.

### *Der Score*

Nicht nur die Handlung in 42ND STREET besticht durch ihre Detailgenauigkeit und die realistischen Bezüge hinsichtlich der Entstehung eines Broadway-Musicals – auch der Einsatz der Musik trägt seinen Teil

dazu bei; so werden ausnahmslos alle im Film vorkommenden Songs diegetisch eingesetzt und auch große Teile der aus dem Off ertönenden, rein instrumentalen Musik lassen sich aus einer wirklichkeitsnahen Situation, in der herkömmlicherweise Musik erklingt, ableiten, beispielsweise einer Probe, die gerade im Hintergrund läuft oder der Musik auf einer Party.

In vielen Szenen wird dabei – typisch für Probensituationen – nur vom Klavier aus begleitet; beispielsweise wenn der Chor den später entfallenen Song »It Must Be June« probt, wenn die Leading Lady Dorothy Brock zum ersten Mal ihre Solonummer »You're Getting to Be a Habit With Me« singt oder während der scheinbar unzähligen Stunden, in denen wieder und wieder an der Tanzchoreografie gefeilt wird. Mit einer Ausnahme – dem Song »You're Getting To Be a Habit With Me«, der ein zweites Mal während einer Orchesterhauptprobe gesungen wird – kommt das diegetische Orchester erst im späteren Verlauf des Films vor, nämlich wenn die eigentliche Show *Pretty Lady* schließlich ihre Tryout-Premiere feiert. Während dieser Aufführung ist im Film in mehreren kurzen Einstellungen das Orchester im Graben zu sehen. Erkennbar sind: zwei Pulte Violinen, zwei Pulte Celli, ein Kontrabass, zwei Posaunen, ein Horn, eine Trompete und ein Klavier.

Allerdings entspricht diese Besetzung nicht derjenigen des tatsächlich begleitenden, extradiegetischen Orchesters: 2015 war es mir möglich, während eines Forschungsaufenthaltes an der Music Division der Library of Congress in Washington D.C. die originalen orchestrierten Partituren der Songs aus *42ND STREET* zu analysieren. Die darin aufgeführte Orchesterbesetzung enthielt u.a. einen vollständigen Streichersatz (d. h. zwei Geigengruppen, dazu Bratschen, Celli und Kontrabass) und deutlich mehr Bläser, darunter allerdings keine Hörner. Außerdem ist zumindest bei

den diegetischen Orchester-Geigern erkennbar, dass sie beim Spielen nur simulieren (der Geigenbogen wird einige Zentimeter über den Saiten einfach nur hin und her bewegt) – und während des Songs »Young and Healthy« wechseln die Streicher sogar im Graben ihre Position, von der linken auf die rechte Seite des Dirigenten.

Realitätsgetreu sind dagegen die formalen Details der Songs – allerdings nur bis zu einem gewissen Punkt. Durchaus Broadway-konform ist zunächst einmal die Bauweise der Songs in 42ND STREET: Von den insgesamt vier vorkommenden Songs haben drei einen Refrain in Form des damals üblichen AABA-Schemas; ein Song besteht »nur« aus ABA. Was ebenfalls mit den damals gängigen Broadway-Konventionen voll und ganz übereinstimmt, ist das Vorkommen längerer, rein instrumentaler Passagen für ausgedehnte Tanzeinlagen, sogenannter »Dance Breaks« – auch wenn diese in den 42ND STREET-Songs äußerst elaboriert sind.

Was die Details der Orchestrierung betrifft, so beziehe ich mich im Folgenden auf charakteristische Merkmale der beiden damals dominierenden Orchestrationsstile von Broadway-Musicals: dem Classical Sound und dem Dance Band Sound. Die Bestimmung dieser Merkmale stand in Zentrum meiner Dissertation und basierte auf meiner Analyse von 229 orchestrierten Musical-Song-Partituren aus den Jahren 1927–1967, durchgeführt während meines Forschungsaufenthaltes in Washington D.C. im Jahr 2015<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Der Forschungsaufenthalt an der Music Division der Library of Congress in Washington D.C. wurde unterstützt durch das Marietta Blau-Stipendium der OeAD-GmbH, finanziert aus Mitteln des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV).

Die auffälligste Erkenntnis aus den Analysen der Song-Partituren aus 42ND STREET war, dass der damalige Orchestrator Ray Heindorf in seinen Orchestrierungen Merkmale *beider* dominanter Stilrichtungen einsetzte: des Classical Sounds *und* des Dance Band Sounds, wobei während der vokalen Passagen der Fokus eher stärker auf dem Classical Sound und während der Dance Breaks tendenziell eher auf dem Dance Band Sound lag. Wie ich anhand meiner umfangreichen Partituranalysen ermitteln konnte, dominierte am Broadway zu dieser Zeit – Anfang der 1930er Jahre – hingegen eher der Classical Sound und es wurde selten (und erst recht nicht innerhalb eines Songs) hin- und her gewechselt. Allerdings es gibt eine einfache Erklärung für Heindorfs Vorgehen – und ich möchte sie anhand des wohl auffälligsten Unterschiedes zwischen diesen beiden Stilrichtungen deutlich machen: Im Classical Sound war es, wie erwähnt, üblich, die Vokalmelodie zwecks Verstärkung und Unterstützung quasi durchgehend und *colla voce* im unisono (Doubling) und in Parallelen (Blocking) mitzuspielen; diese Aufgabe lag – insbesondere in einer Zeit, in der es am Broadway noch nicht üblich war, die Sänger mit Mikrofonen zu verstärken – vornehmlich bei den Geigen und den hohen Holzbläsern. Im Dance Band Sound hingegen kam dieses *colla voce*-Mitspielen seltener vor; stattdessen lag der Fokus eher auf Charakteristika des Big Band-Arrangements, mit dem Schwerpunkt auf den Blechbläsern und den Klarinetten bzw. Saxophonen.

In den Songs von 42ND STREET findet sich nun zwar in den Orchestrierungen das Classical Sound-typische durchgehende Doubling und Blocking, doch wo dies am Broadway, wie erwähnt, von den Geigen und hohen Holzbläsern übernommen wurde, spielten es in 42ND STREET fast immer nur die Blechbläser oder die Saxophone. Zwar finden sich dann an den entsprechenden Stellen in den Partituren spezifische Anweisungen an

die Blechbläser, starke Dämpfer zu verwenden (meist: Harmon Mute oder Megamute) und es trifft zu, dass es am Broadway in dieser Zeit durchaus auch Songs gab, in denen Blechbläser solche Aufgaben stellenweise übernahmen, doch handelte es sich dabei meistens um groß besetzte Ensembles. In keinem der von mir untersuchten Broadwaymusicals spielten die Blechbläser bzw. die Saxophone in ausnahmslos allen Songrefrains innerhalb eines Musicals im Doubling und Blocking mit. Und ganz gleich ob mit Megamute oder mit einem anderen Dämpfer – drei Posaunen, die die Vokalmelodie einer Sängerin colla voce, im unisono und zudem noch in Parallelen gleich im allerersten Refrain mitspielen (wie im Titelsong »42nd Street«), wären am Broadway zu jener Zeit entschieden zu laut gewesen.

Doch am Set eines Filmmusicals wie 42ND STREET herrschten andere Produktionsbedingungen als in einem Theater, was sich nicht zuletzt an der Aufführungssituation der Songs zeigte. Denn während am Broadway immer live gesungen wurden musste, gab es schon damals in Hollywood die Möglichkeit des Playbacks. Dabei muss allerdings berücksichtigt werden, wo diese Playback-Aufnahmen entstanden: »Up to the mid-1930s, playbacks were usually recorded on the shooting set itself, with both orchestra and singers in attendance.« (Fehr/Vogel 1993, 47) Das begleitende Orchester befand sich dabei zwar in Sicht- und Hörweite der Darstellerinnen und Darsteller, jedoch immer in einiger Entfernung hinter und/oder neben den Kameras, wie auf einer Fotografie vom Set des im Jahr vor 42ND STREET entstandenen Films LOVE ME TONIGHT (USA 1932, Rouben Mamoulian) in Miles Kreugers *The Movie Musical from Vitaphone to 42nd Street* zu sehen ist (Kreuger 1975, 310).



Bedenkt man in der Folge die Tatsache, dass die Songs in der akustisch nicht gerade optimalen Umgebung eines Filmsets aufgenommen wurde (d. h. einem großen Raum, in dem sich der Schall in alle möglichen Richtungen ausbreiten konnte) so ist es nachvollziehbar, warum den Darstellern in der Orchestrierung entsprechend laute Instrumente zur Orientierung und als Doubling bzw. Blocking-Unterstützung zur Seite gestellt wurde. Nicht zu vergessen: Die Sänger selbst konnten selbstverständlich mittels Audiotechnik verstärkt und gegenüber den lauten Bläsern ausbalanciert werden.

Somit kann festgestellt werden, dass in 42ND STREET in musikalischer Hinsicht ein hohes Maß an Realitätsnähe im Hinblick auf die damaligen Gegebenheiten am Broadway erzielt wurde; nur in wenigen Bereichen wurden Zugeständnisse an das filmische Medium gemacht, die sich aber aus den damals üblichen Arbeitsbedingungen an einem Filmset erklären lassen. Der musikalisch einzige vollkommen Broadway-untypische Aspekt ist die wechselnde Größe und Zusammensetzung der einzelnen Instrumentengruppen innerhalb des tatsächlichen begleitenden, extradiegetischen Orchesters, die z.T. stark variiert. Bei den Holzbläsern schwankt die Besetzungstärke, je nach Song, zwischen fünf Spielern (»Young and Healthy«) bis hin zu acht Spielern (»Shuffle Off to Buffalo«). Eine solche Varianz innerhalb eines Broadway-Musicalorchesters wäre allein schon aus finanziellen Gründen vollkommen undenkbar gewesen.

*Beispiel: »Young and Healthy«*

Im Folgenden möchte ich diese Realitätsnähe in der Darstellung musikalischer Praktiken am Beispiel des Songs »Young and Healthy« demonstrieren. Dieser Song wird in 42ND STREET während der Premiere des fiktiven Musicals *Pretty Lady* gesungen (01:14:37–01:18:28)<sup>2</sup>. Der namenlose Protagonist der Show fleht darin eine unbekannte Schöne an, seine Liebe zu erwidern.

Formal besteht der Song aus einer 16-taktigen Strophe und einem 32-taktigen AABA-Refrain, der zunächst zwei Mal wiederholt wird; dann folgt ein Dance Break, der in etwa so lang ist wie der gesamte bisherige Song, woraufhin am Ende nochmal der Refrain verkürzt wiederholt wird.

Wie sich an der ersten Strophe und dem ersten Refrain zeigt, ist Ray Heindorf in seinen Orchestrierungen damals zwar recht schematisch, jedoch durchaus Broadway-gemäß vorgegangen: In der Strophe wechseln sich die Trompeten und die Geigen alle zwei Takte mit dem Doubling und Blocking ab; im ersten Refrain sind es hingegen die Blechbläser und die Saxophone, die nunmehr alle vier Takte in einer solchen Weise alternieren.

In der filmischen Inszenierung dieses Songs, choreografiert von Busby Berkeley, fällt zunächst einmal auf, dass es während der Strophe sowie dem ersten und dem zweiten Refrain im Prinzip genau alle acht Takte einen Schnitt gibt – passend zur formalen Bauweise des Songs, in dem sowohl die Strophe als auch die Refrains aus achttaktigen Phrasen zusammengesetzt

---

<sup>2</sup> Die Time-Code-Angabe bezieht sich auf die DVD-Edition von Turner Entertainment Co. und Warner Bros. Entertainment Inc. (2006).

sind. Erst ab der dritten Refrainwiederholung, die dann in den Dance Break mündet, ändern sich die Dauer der Kameraeinstellungen und der Einsatz der Schnitte.

Der Song beginnt zunächst sehr »realistisch«: Man sieht Teile des diegetischen Publikums, das »spielende« diegetische Orchester und den Sänger (Billy Lawler, gespielt von Dick Powell), der die Bühne betritt. Während der Strophe wechseln die Kameraeinstellungen mittels Schnitte zwischen dieser Totalen – die die Aufführungssituation zeigt – und einem langsamen Zoom auf den Sänger. Im ersten Refrain liegt der Fokus dann nur noch auf der Bühne und den beiden Protagonisten des Songs, die unter Einsatz der erwähnten, auf die formale Bauweise der Musik abgestimmten Schnitte entweder im Full Shot, im Medium Shot oder im Close-Up gezeigt werden.

Ab dem zweiten Refrain beginnt dann allmählich der filmische »Zauber«: Die Kamera filmt zum ersten Mal – zunächst noch für kurze Zeit – aus einer etwas erhöhten Vogelperspektive (von schräg oben) und die bis dato versteckte Drehbühne gelangt in dem Moment zum Einsatz, in dem der Chor und die übrigen Tänzer erscheinen.

Visuell am spektakulärsten wurde der Dance Break inszeniert, ganz besonders durch die immer wieder kaleidoskopartig angeordneten Tänzerinnen und ihre Bewegungen. Zur vollen Geltung kommt diese Choreografie aber nur durch das filmische Mittel der Overhead Shots, denn nur aus dieser Kameraperspektive – direkt über den Tänzerinnen schwebend – kann der Zuschauer erst die gesamte visuelle Pracht dieser Figuren erkennen. Es trifft zwar zu, dass spektakuläre Massenchoreografien am Broadway schon seit den 1920er Jahren fester Bestandteil von Revuen, allen voran der berühmten *Ziegfeld Follies*, waren und Choreograf Busby

Berkeley selbst in solchen Shows am Broadway über viele Jahre hinweg Erfahrungen gesammelt hatte – und es wurde auch schon versucht, in den Theatern mittels schräger Bühnen und Spiegel vergleichbare visuelle Effekte zu erzielen. Doch es ist offensichtlich, dass Berkeleys Kaleidoskop-Choreografien nur aus der filmischen Perspektive des Overhead Shots in dieser Klarheit für den Zuschauer erkennbar sind und somit ihre volle visuelle Wirkung entfalten können.

Interessanterweise wird man als Betrachter aus dieser zutiefst filmischen Fantasiekulisse jäh durch einen Schnitt herausgerissen, der mittels Totale wieder an die gerade stattfindende Aufführungssituation dieses Songs erinnert: mit Bühne, spielendem diegetischem Orchester und einem diegetischen Publikum. Auf der Bühne selbst wird währenddessen die vorherige Kaleidoskop-Figur aufgelöst und die nächste Figur aufgebaut. Hier zeigt sich auch zum ersten Mal für kurze Zeit, wie eine solche Kaleidoskop-Choreografie für die Betrachter aus dem diegetischen Zuschauerraum heraus aussehen würde – und gleich darauf, nach einem erneuten Schnitt, wie der filmische Betrachter dies mittels Overhead-Shot erleben und wahrnehmen kann. Und als ob das immer noch nicht Beweis genug dafür wäre, dass Berkeleys Choreografien eindeutig auf das filmische Medium hin ausgerichtet wurden, folgt noch das legendäre Finale dieses Songs: ein Tracking Shot durch die Beine der Tänzerinnen auf die beiden Protagonisten dieses Songs zu.

## *Fazit*

So spektakulär sämtliche Songs in 42ND STREET auch inszeniert wurden, so zeigt sich jedoch am deutlichsten in »Young and Healthy« das Spannungsfeld aus realitätsnaher musikalischer Bühnenpraxis einerseits und den choreografischen (filmischen) Fantasien andererseits, die in dieser Form am Broadway schlichtweg nicht umzusetzen gewesen wären – ein Umstand, der den damaligen Rezipienten auch durchaus bewusst gewesen war:

A few critics complained that because Busby Berkeley's production numbers might be squeezed into Yankee Stadium but not within the tight confines of any Broadway stage they were not realistic. [...] Apparently these critics never stopped to think that Berkeley was the first to know that his numbers could not be performed on any ‚real‘ stage. (Fumento 1980, 27)

Genau diese Diskrepanz dient überdies einem wichtigen narrativen Element, so Trixi Maraile Flügel:

Das Insistieren auf der rein ‚realistischen‘ Motivation von Gesangs- und Tanzauftritten führt zu einer relativ starken Abgrenzung der Nummern von der Spielhandlung des Films. [...] Diese Heterogenität äußert sich vor allem darin, daß die drei *production numbers* der Vorstellung zwar sämtlich realistisch motiviert sind, Berkeley sich aber innerhalb der Nummern zunehmend von der diegetischen Realität löst. (Flügel 1997, 32; Hervorhebung wie im Original)

Interessant ist dabei, dass in »Young and Healthy« eindeutig die Entscheidung getroffen wurde, den filmischen Betrachter mitten aus der schönsten choreografischen Fantasie abrupt in die diegetische »Wirklichkeit« zurückzuholen und somit zu erinnern, dass er gerade Zeuge einer Musicalaufführung ist – ihn dann aber gleich darauf wieder zu »versöhnen«, indem erneut eine Perspektive geboten wird, die dem diegetischen Musiktheaterpublikum eindeutig verwehrt wird.

Meiner Ansicht nach besteht der besondere Reiz von 42ND STREET genau darin, dass ein gekonnter Übergang zwischen realitätsnahen Darstellungen und filmischem Eskapismus geboten wird, oder anders ausgedrückt: zwischen der harten Wirklichkeit des Musiktheaters und den wenigen Momenten auf der Bühne, in denen alle Anstrengungen vergessen scheinen – ins Extreme gesteigert durch die visuellen Möglichkeiten des Films.

From the real, stage-bound world of the rehearsal hall, he [Anm.: gemeint ist Busby Berkeley] plunges us into a fantasy world with no boundaries. His chorus boys and girls are performing for the mobile camera, not for the critics anchored in a third row aisle seat. And the camera takes us where Berkeley wants it to take us, from a gigantic close-up of one gorgeous girl to a kaleidoscopic overhead shot of fifty gorgeous girls. (Fumento 1980, 27)

In der Folgezeit wurde 42ND STREET und das darin so erfolgreich umgesetzte Backstage-Plot-Modell oft und gerne kopiert – allein 1933, also noch im selben Jahr, kamen mit GOLD DIGGERS OF 1933 (USA 1933, Mervyn LeRoy) und FOOTLIGHT PARADE (USA 1933, Lloyd Bacon) zwei Filmmusicals nach demselben Schema und ebenfalls mit spektakulären Choreografien von Busby Berkeley heraus. Dennoch kam keiner der

filmischen Nachfolger künstlerisch und kommerziell an *42ND STREET* heran. Das Konzept des Backstage-Plots fand schließlich auch seinen Weg an den Broadway und wurde thematisch in einigen Musicals mitunter höchst erfolgreich verarbeitet – das bekannteste Beispiel hierfür ist wohl *A Chorus Line* (1975). Selbst auf dem kleinen Bildschirm hielt der Backstage-Plot Einzug: In der amerikanischen TV-Serie *SMASH* (USA 2012–2013) ging es zwei Staffeln lang um die Entstehung eines fiktiven neuen Marilyn Monroe-Musicals.

Im Jahr 1980 kam *42nd Street* schließlich selbst als Musical an den Broadway und lief dort sehr erfolgreich neun Jahre lang. Interessant dabei ist, dass obschon der damalige Choreograf und Regisseur Gower Champion hierfür einige durchaus spektakuläre Massenszenen und Tableaus kreierte, er sich offensichtlich nicht an die originale Inszenierung von »Young and Healthy« herangewagt hatte. So kommt dieser Song im Musical nur in Form einer schlichten, gesanglichen Aufwärmübung mit etwas Klavierbegleitung vor. Ein größerer Unterschied zu Busby Berkeleys opulenter und ikonischer Inszenierung ist kaum vorstellbar.

## Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Fehr, Richard/Vogel, Frederick G. (1993) *Lullabies of Hollywood. Movie Music and the Movie Musical 1915–1992*. Jefferson, NC and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Flügel, Trixi Maraile (1997) *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*. Alfeld/Leine: Coppi-Verlag (Reihe »Aufsätze zu Film und Fernsehen« hg. v. Georg Hofer, Band 52).
- Fumento, Rocco (1980) Introduction: From Bastards and Bitches to Heroes and Heroines. In: *42nd Street*, Madison, Wisconsin, London: The University of Wisconsin Press, S. 9–37.
- Kreuger, Miles (Hrsg.) (1975) *The Movie Musical From Vitaphone to 42nd Street As Reported in a Great Fan Magazine*. New York: Dover Publications, Inc.



### Empfohlene Zitierweise

Zagozdzon, Agnieszka: Backstage am Broadway: das Filmmusical 42ND STREET (USA 1933, Lloyd Bacon) zwischen musikpraktischem Realismus und choreografischen Fantasien. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 14 (2019), S. 72–89, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2019.14.p72-89>.

*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.

## **AMANECE, QUE NO ES POCO (*At least, it's dawning, 1989*) and ›surruralism‹ in Spanish cinema through music**

Juan Carlos Montoya Rubio (Murcia)

### **Abstract**

Over the years, the Spanish film AMANECE, QUE NO ES POCO [At Least, It's Dawning] (E 1989, José Luis Cuerda) has emerged as the paradigm of surreal (or preferably ›surrural‹<sup>1</sup>) film in Spain. Although recognition of this production is growing as we move away from its release date, there are no studies addressing its music and the role it plays within the general plan of the film. Usually, theoretical approaches have focused on meaningless dialogues and rural scenes, omitting the value of the musical aspect. Therefore, we propose an analysis of this film, with forays into other similar productions, to inquire about how the music played by actors contributes decisively to the surreal pattern that surrounds the whole atmosphere. Also, we will try to identify the strategies that are used to make music essential, aimed at achieving a global understanding of the ›surruralism‹ that is present as the philosophy of the film.

Methodologically, we will extract the most relevant scenes that serve to illustrate our thesis and, in addition to this, the study will include mentions to interviews with privileged informants who participated in the realization of these films and other audiovisual documents, in order to provide a thorough picture of the phenomenon described.

---

<sup>1</sup> This term is recurrent in accordance with the characteristics of the films discussed by Úbeda Portugués 2001 and Méndez-Leite 2002.

## *Introduction. ›Surrural‹ music?*

The purpose of this study is to provide an in-depth examination of *AMANECE, QUE NO ES POCO* [At Least, It's Dawning] (E 1989, José Luis Cuerda)<sup>2</sup>, a prototype of surrealist cinema (it seems that the term ›surruralist‹ would better fit what the authors had set out to achieve) with a growing number of followers that has recently become a benchmark in Spanish cinema.

The release in an international publication of a study on musical performance in its narrative context in this film is a challenge, considering that it has taken several years for the movie to achieve due recognition, its prestige building over time. Likewise, and of the utmost importance to this reflection, is the fact that foreign readers are not always quick in grasping the criteria that lead to the growing value of this production in the Spanish-speaking world<sup>3</sup>.

Thus, the interest in pursuing musical research based on this film rests mainly on two aspects. On the one hand, the merely analytical element that lies in the attempt to understand the score as a whole within such an atypical

---

<sup>2</sup> Director: José Luís Cuerda; director's assistant: Emiliano Otegui; screenplay: José Luís Cuerda; original music: José Nieto. I would like to thank the composer, José Nieto, and the soprano, Elisa Belmonte, for their contribution by providing very relevant data for the understanding of the film's music. Likewise, the input provided by the pianist, Marisa González – an extra – and by the members of the group of followers, known as *amanecistas*, who kindly shared their views with me, was extremely interesting.

<sup>3</sup> Let us consider, for example, that, in some of the interviews with the film's director, the issue of the difficulties foreigners have in initially understanding the codes that make it so paradigmatic in the eyes of Spanish viewers is addressed. See, for example, the interview conducted by the left-wing politician Pablo Iglesias in his programme *La Petaka*, where such a circumstance is corroborated.

context as that pictured in the film, with its nonsensical and hilarious dialogues and, on the other hand, a musical approach to the explanatory keys to the phenomenon of such an intense reinvigoration of the film over the years, taking into account the fact that its collateral impact (fans, interviews and documentaries) keeps growing over the years since its release in 1989.

Regardless, despite the fact that our purpose will be to focus our attention on the music of the film, we recognize that this aspect cannot be dissociated from the totality of the film. In fact, the music is but one part of the mechanism which enables the common thread: the demonstration of a different model of film making by way of subversion and outlandish situations in the late eighties and early nineties. In the process, they nod to earlier cinematographic tradition which embodies a new critical and resolved look at social, religious, and sexual elements, which can be understood as components of a dynamic Spanish context which begins to glance towards the end of the transition.

The storyline, which can hardly be explained in a linear way, is set in a village of unknown name. Thus, Teodoro, a teacher of engineering at the University of Oklahoma, who is enjoying a sabbatical year, arrives at the place driving a sidecar where his father also travels. While they seek lodgings, they come across some of the most unbelievable situations, which they, nevertheless, deal with in a perfectly natural way. Throughout their adventure, these two characters face the most unlikely circumstances, such as hanged people who provide reasoned arguments for their refusal to be taken down; two agents of the Spanish Civil Guard that arrange turns to get the villagers drunk in an orderly fashion; a priest who delivers mass amidst the cheers of those attending; a villager who has befriended a pumpkin; a

teacher who elaborates extensively on irrelevant topics such as the relationship between the groin and the world; a physician who enjoys watching how well a patient dies; a woman from the north of Spain that speaks with a broad Andalusian accent; a group of Latin America people whose main characteristic is that, on alternate days, they either smell good or levitate; a woman who gives birth a few minutes after becoming pregnant; and an endless string of situations among which we will focus on the musical performances such as that starred by the teacher who teaches to the beat of gospel, field labourers who sing madrigals on their way to work or the pub's entertainer who, accompanied on the piano, regales her audience with opera arias.

With such a winding storyline, the difficulties in turning the film into a successful production lied in its very context of creation. In the words of Jarne Esparcia (2010, 57):

We are talking of the late eighties, a time when Pedro Almodóvar, Bigas Luna and Fernando Trueba were succeeding with proposals portraying a modern and fresh image of our country. Faced by such reality, how could a film set in the basest rural scene and starred by human beings directly out of the deepest Spain be a success?

However, as the above author admits, *AMANECE, QUE NO ES POCO* has become a cult film within Spanish filmography, one that more than pleases the public that approaches it<sup>4</sup>. As time goes by, Jose Luis Cuerda's work

---

<sup>4</sup> In 2013, at the renowned Valladolid International Film Week it received the award for best Spanish film of the last seventy years by popular vote. Online: <http://www.abc.es/local-castilla-leon/20131010/abci-Amanece-poco-mejor-pelicula-201310101305.html> (Last accessed: 01.09.2018).

gains followers, on the one hand are those who are already familiar with the film and are greatly fascinated by its ins and outs, and on the other hand, there is a large number of new viewers who become stalwart fans of it, among which there are even those that were born shortly before its production. Thus, a new group adds to the former.

Likewise, the increasing impact of the film can be perceived in many elements, among them the growing amount of merchandising derived from it, featuring images of the protagonists or reflecting famous sentences, its inclusion in the list of best Spanish films (alongside others such as Buñuel's), or its major influence on a number of current Spanish comedians, who base their assumptions on dialogues that border on the absurd or highlight grotesque situations, often rooted in La Mancha, which is where the film at issue is set<sup>5</sup>.

Accordingly, the film was recorded in Molinicos, Liétor and Ayna, three villages of the province of Albacete (Castile La Mancha). These are hard-to-reach places, or at least of limited access, insofar as visiting them requires the specific intention to do so, since they are located next to the motorways that run through the southern plateau of Spain. These communities share certain characteristics that set them apart from the dry sites that surround them a few kilometres away, such as a strategic location and a certain amount of greenery, which establishes them as an oasis within an area characterized by its dryness and extreme temperatures. Among the locals that were recruited to work as extras, some of them even as actors speaking a few lines, are one or two in charge of promoting the film's plaudits in its

---

<sup>5</sup> This fact is acknowledged by some of these currently successful comedians that have forged their career as monologists or in television. Cf. VEINTE AÑOS AMANECIENDO, QUE NO ES POCO [The route of: At least, it's dawning] Documentary. (E 2010, Gabriela Martí).

own context<sup>6</sup>.

Moreover, the actual hordes of followers created a favourable atmosphere for the government of Castile La Mancha to make capital out of the film's landscape, so that it arranged a tour of its sites, which were prepared with references so that visitors could pilgrim, in the almost strictest sense of the word, to the scene of the events. It is particularly curious to observe how this type of tourism develops in parallel with the other famous route of the area, the route of Don Quixote, which is not very far away and highlights the places used by Miguel de Cervantes in his work of fiction on the mentioned character. Thus, two of the most absurd conceptions born in this land, one from the sick mind of an alleged knight errant and the other from the most nonsensical assumptions, have been elevated to attractions of a land of contrasts that is often unknown to the visitor.

After this first approach to the subject of study, it is time to address the specific features that make this film so special, to finally reach the issue of how the score is integrated into the whole audiovisual compendium to become an essential part of it.

When watching it for the first time, the viewer may be driven to catalogue it, not entirely without reason, as surrealist. However, the film's director agrees with the term coined for this product by Gianni Toti, who speaks of ›surruralism‹<sup>7</sup>. In this regard, rather than epitomizing surrealist cinema in Spain, which could perfectly be the case, it is understood as the model for

---

<sup>6</sup> Such is the case of the »depressed boy«, played by Juan Ángel Martínez, devoted since 2009 to promoting tourism related to the *Ruta Amanecista*, as pointed out by Margarita Lázaro (2014) in a press article.

<sup>7</sup> Although there are not many references to this term, Martín Rodrigo 2013 can serve as a reference.

›surruralism‹, as reflected by Marsh, Perriam, Woods and Zunzunegui (2012, 197):

Cuerda himself has labelled it [...] wryly as ›surruralism‹, but it also feeds on tradition of rural film comedy indebted to the sainete (Berlanga's BIENVENIDO MISTER MARSHALL! being an obvious example) and the zarzuela (e.g. Fernando Fernán Gómez EL EXTRAÑO VIAJE / STRANGE VOYAGE, 1964)

What is, therefore, ›surruralism‹? Even though it was not easy to provide an accurate definition for the term, it is obvious that it draws on the rural environment and on dialogues and conversations on complex topics in situations that debunk them, implausible situations that take such contradictions for granted as a maxim, distortion at the heart of the action. Thus, it is yet another turn of the screw on a whole tradition of renowned Spanish film directors, which introduces itself taking relevant aspects from each of them. Margarita Lázaro reminds us that José Luis Cuerda, the film's director, »draws on Luis García Berlanga and Rafael Azcona«, two emblems of Spanish filmmaking (Lázaro 2013). Other authors, even those who do not agree with such type of cinema, acknowledge these influences that do nothing but praise his work:

[Cuerda] preserves the chorale style of the first [Luis G. Berlanga]; a certain surrealist touch from the second [Luis Buñuel]; and his own ›magic realism‹ (Caparrós Lera 1999, 33).



The link between distinguished Spanish film productions and the film that concerns us reaches many dimensions. For example, the very casting endeavours to reclaim actors that worked in productions which grossly influenced the cinematography of José Luis Cuerda, such as in the case of the legendary Manuel Alexandre, who made his film debut as the mayor's secretary in BIENVENIDO MR. MARSHALL (E 1953) closely guided by Luis García Berlanga (a great model within the Spanish context). As it happens, the roles in this film and the plot it develops are distorted by Cuerda, to the point where obvious links can be found to the ludicrous approach carried out by the former. The pathways by which Garcia Berlanga covertly revealed the miseries of Francoist society are transformed in Cuerda's work in a game of mirrors where the image changes from blurry to exaggerated: the Americans continue to hold a predominant role in the world, but from one film to the next they begin to practice a distinct model of colonialism, almost touristic; the mayor continues to carry out his role, based, in both cases, not only on the power that his position entails, but also on the authority conferred upon him by his fellow countrymen, in spite of which Cuerda trivializes this figure; religion, which, among many other aspects, had to be presented through a censored filter, is portrayed as a revered power, legacy of an ultra-catholic tradition, mass itself is elevated to a spectacle which only takes on meaning within a ridiculous paraphernalia... Accordingly, it is not surprising that the musical contributions that are scattered throughout the scenes in the temple so blatantly disobey the rules of rationality to embed themselves in this ludicrous and critical ideology.

The set described serves to shape the film's ultimate identity. In any case, among the influences received, one of the most remarkable is the well-known reference to Buñuel, since his experimentalism with music can be understood as a key starting point. As Cooke (2008) points out:

The film [L'ÂGE D'OR, 1930, Buñuel and Dalí] demonstrated how well-known music by revered classical composers could, with ironic wit, accompany images of decomposing bodies (Mozart, *Ave verum corpus*) or the sucking of a statue's toe (Wagner's *Liebestod*), gestures thus made more disconcerting than might have been the case had the original plan to commission a modernist score...

The combination of the above serves to build the ultimate identity of the film, developed in an indefinite time and place (Ríos Carratalá 2008, 55). Everything, including the score, of course, is required to establish the intended atmosphere and be able to develop the play of contrasts. Regarding the music's influence on the achievement of such purpose, it is enough to look at the opening lines of the project of the series from which the film is born:

At least, it dawns. A rooster crows, as usual, and is answered back or hindered by a saxophone enveloped in the fog. A clown's saxophone that leads us to the streets of a village after dawn. A clumsy saxophone that is engulfed by the sound of a trumpet, to proceed along the village streets while evening falls, telling us that there has been a change. Of more world. Cosmopolitan, even... (Cuerda 2014, 55)

It might be said that the musical development that takes place draws from a set of more or less prototypical conventions, such as the use of a main topic that is presented during the starting and final credits and how it is approached to generate tender, tense or funny moments through the use of different timbres, sound additions or *tempi*. Therefore, the film's background music does not include any peculiarity that makes it more

special than any other that might be adapted to other types of feature film. Thus, for example, there are certain instances where there is a tendency to clichés (rhythms associated to the character of Ngé Ndomo, whose main defining feature is that he is the only black person in the village).

However, everything becomes more complex when focusing on music in its own context. Consequently, before approaching the musical analysis of the scenes, and to conclude this introduction, special attention should be drawn to the crucial role played by this music, a role that is at least as important as the rest of the film's parameters. The expression ›La España de pandereta‹, translated as tambourine Spain, is frequently used to refer to rural or almost folkloric contexts in Spain. Nonetheless, in *AMANECE, QUE NO ES POCO* we can find all kinds of instruments, save for this humble one. Opera arias<sup>8</sup> or madrigals give evidence of the continuous contrasts and musical complexities. In general, the musical style tends towards transgression, incoherence and clashing with the images. Likewise, other limits are also trespassed. An example of this can be observed in the description of the screenplay for the first of the school lessons scene:

Mr. Roberto follows the 'spirituals' teaching method. That is to say, he, as choir director and soloist, and the children, in several voices, sing, as black communities sing their psalmodies, about the driest subjects of human knowledge, in this case, the heart.

Atriums and ventricles, veins, arteries, tissues and functions make up the lyrics of the song that the children

---

<sup>8</sup> Although, according to the script consulted, these operas are added subsequently, after organizing the rest of the film. Therefore, in the above script does not refer the music of the tavern and there is no allusion to the soprano. Script available in the Fondo José Luis Cuerda (Filmoteca de Albacete) and, partially, in <http://Amanecequenoespoco.es/la-pelicula/guion/> (Last accessed: 01.09.2018).

passionately sing, at a frenzied pace and building to an unstoppable crescendo. They sweat and get excited.<sup>9</sup>

Thus, when music whose origin is clear is performed, the musical treatment conveys transgression and incoherence, while also being wholly at odds with the images. It is curious to see, for example, that alongside the introduction of the opera after the first drafting of the script, the opposite has also happened, namely, the elimination of certain scenes accompanied by music when they are too crude and identify with the characters and their uncouthness. Since this is not the message intended, they are removed. Such is the case of a scene that is not in the film where a group of young troublemakers serenade the mayor banging on pots and pans and bottles while they sing.<sup>10</sup>

### *Methodology*

Despite the above, there is a clear lack of studies on the role of music within the film<sup>11</sup>. This is rather surprising, since the particular nature of this creation rests not only on the dialogues or staging, but the score unquestionably plays a crucial role. However, as mentioned, the study of incidental and diegetic music, which is the focus of this study, is rarely considered.

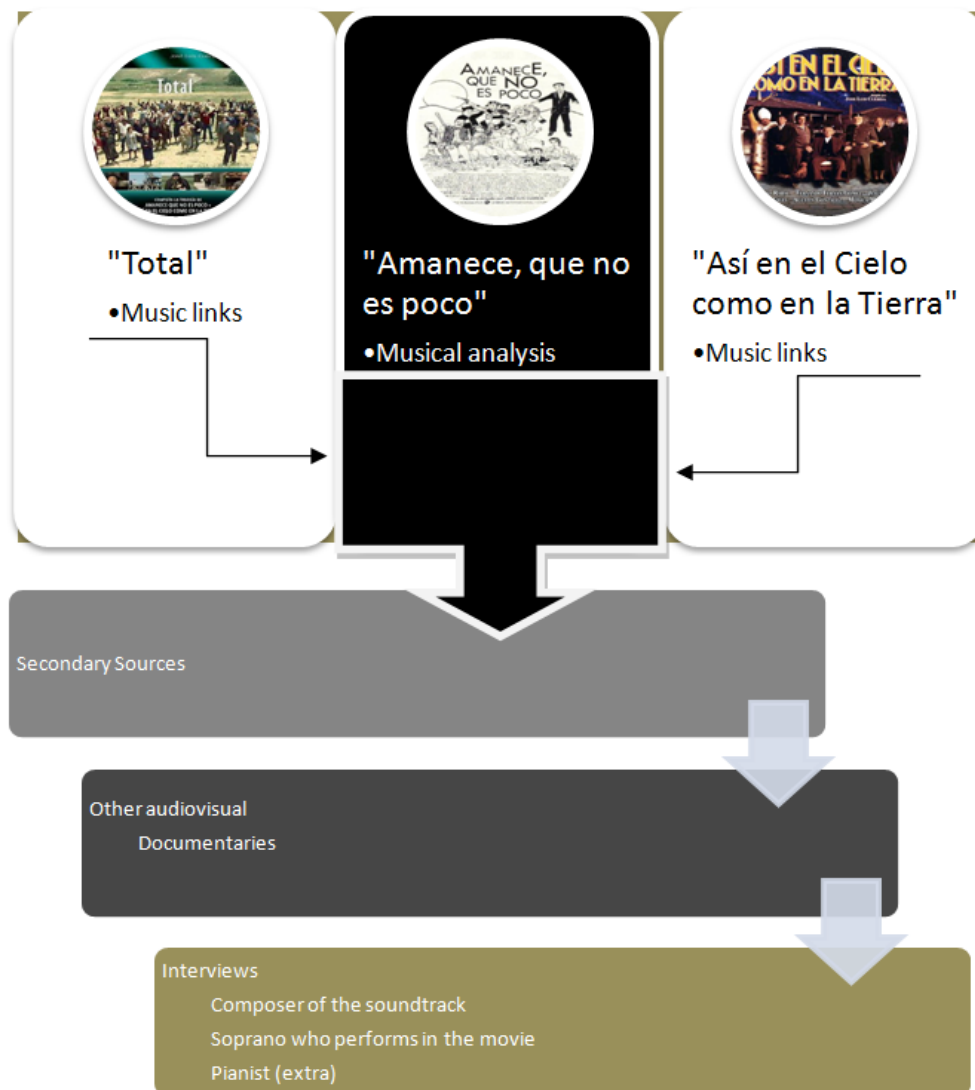
---

<sup>9</sup> Script. Scene 23.

<sup>10</sup> Scene 50 (deleted).

<sup>11</sup> While it is true that there are studies on the film itself, there are not as many devoted exclusively to its music.

To this end, as presented in the diagram below, we suggest a broad approach that goes beyond the merely analytic:



An approach focused only on analysing the different parts where musicians or people playing instruments are involved would make no sense in global

terms; it should be taken as a whole, which requires addressing other essentials. We have chosen to use a variety of sources in the attempt to overcome the difficulties that may arise from the understanding of the phenomenon from a global perspective. They are as follows:

- Analysis of the main scenes where diegetic music is included, paying particular attention to the musical performance itself and its role in each of them.
- Search for similar productions by the same director. Although they cannot be strictly termed as a prequel and a sequel, *TOTAL* (E 1985, José Luis Cuerda) and *ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA* [As Heaven as It is on Earth] (E 1995, José Luis Cuerda), by the same director, unquestionably include aspects that reflect the musical roles and provide the keys to interpret them, since they are developed according to very similar parameters. Likewise, we can observe the link between the evolution of the storyline and that of the score.
- Declarations recorded in the different TV programmes and documentaries on the film. Among them, personal interviews with the music composer and arranger (José Nieto), the soprano (Elisa Belmonte) and the pianist that appears as an extra (Marisa González), to receive a first-hand impression of whether there was intentionality in conveying the feelings provoked by the film, or whether they are a matter of chance or other circumstances.

## *Music Analysis: Analysis of the main scenes*

In the light of the above, this paper pays special attention to how the score develops within the film's narrative context and its contribution to creating the mentioned ›surrural‹ atmosphere<sup>12</sup>. The first step to achieve this purpose is to identify the most relevant instances of music:

---

0:00:00– 0:03:16	Credits. Images of a herd, in a parallel with Total.
0:06:56– 0:07:45	Church. The Eaton group of students sings a hymn (»The yellow rose of Texas«) when the priest consecrates the Eucharist <sup>13</sup> .
0:07:48– 0:08:27	Non-diegetic music for the appearances of the Civil Guard agent, pursued himself (music that is reminiscent of Total) and of Ngé Ndomo (rhythms intended to express his particularity).
0:10:05– 0:10:31	Giovanni Gastoldi (1550–1622). Madrigal »Sonatemi un balletto«. Filling in a gap where the dialogue between Ngé Ndomo and his mother takes place is one of the crucial moments to understand music's full potential in the film, since the labourers' singing of this madrigal carries the antagonisms residing in each character to an extreme.

---

<sup>12</sup> To complement the musical analysis with other structural consulting: Martínez Casalé/Bruquetas Callejo 2015, 55–67.

<sup>13</sup> It appears modified in the script (scene 10), where we find »El Himno de la Imaginaria Universidad Eaton«, which should appear in the film subtitled, as planned.

0:10:49–	
0:11:33	
0:13:19–	Georg Friedrich Händel (1685–1759). Aria: »Lascia ch’io
0:13:47	pianga« ( <i>Rinaldo</i> ). First appearance of the soprano, who sings, accompanied on the piano, before the pub owner.
0:14:14–	
0:15:11	It can still be heard very softly until it takes effect again when the sequence returns to the tavern.
0:18:05–	Very soft music while changing character is proposed.
0:18:17	
0:18:30–	School. José Nieto (1942): »El corazón« [The heart song].
0:21:08	Teacher and students present the relevance of the heart to the rhythm of gospel.
0:22:44–	José Padilla (1889–1960). Pasodoble: »Valencia«. This popular
0:23:57	melody from the city of Valencia is used to welcome the mayor when he returns to town. <i>A capella</i> singing <sup>14</sup> .
0:25:32–	The scholarly character burns on account of his fiery ideas,
0:25:40	which is expressed by means of a brief musical performance that illustrates the magical nature of the process.
0:26:23–	Non-diegetic music. Accompanying the ode to the pumpkin.
0:27:08	
0:28:11–	Claudio Monteverdi (1567–1643). Canzonette: »Hor care
0:29:00	canzonette sicuramente andrete« (SV 21). In parallel to their previous intervention, the field labourers’ now return singing Monteverdi.

<sup>14</sup> To make the situation even more bizarre, old women in mourning dance.



0:29:45– 0:31:02	Fun fair. Noise and soft background music
0:33:17– 0:34:09	The music seeks to illustrate the suicide suspense. The issue of credits appears distorted.
0:35:06– 0:36:52	Georg Friedrich Händel (1685–1759). Aria: »Lascia ch’io pianga« ( <i>Rinaldo</i> ). Third appearance of the soprano. She repeats her previous performance as background music for the main dialogues.
0:37:32– 0:38:04	Non-diegetic music for Ngé Ndomo and the goats.
0:38:13– 0:40:19	Giacomo Puccini (1858–1924). Aria: »Chi il bel sogno di Doretta« ( <i>La Rondine</i> ). Magda’s aria. Once again, the aria is used as a background track.
0:43:08– 0:44:40	Giacomo Puccini (1858–1924). Aria: »Tu che di gel sei cinta« ( <i>Turandot</i> ) <sup>15</sup> . To illustrate the pub owner’s discourse.
0:45:49– 0:46:16	Tender music to illustrate the dialogue between Jimmy and Teodoro (»I remember mother...«)
0:55:46– 0:56:14	Fandango. Sung while the mayor and Ngé are hanged.
0:59:25– 0:59:41	Ngé walks while his characteristic sounds are listened.
1:00:05– 1:00:33	Ngé says he serves »to dance pachangó« and, again, the drum sounds are heard.

<sup>15</sup> Liù’s aria. In the film it can be heard from the second sentence »da tanta fiamma vinta«.

1:00:44– 1:00:59	Ngé leaves accompanied by musical fragments of the credits along with own musical elements.
1:01:22– 1:01:29	Iván Petróvich Lariónov (1830–1889). Canción: »Kalinka«. Russian folksong during mass.
1:02:10– 1:02:28	It is repeated several times.
1:03:13– 1:03:49	The man who springs from the soil is baptized.
1:10:20– 1:11:04	The South American admits when it leaves the black hole he cannot do what their countrymen. The music indicates that circumstance.
1:14:04– 1:14:50	School. José Nieto (1942). Canción: »Los ríos de Europa« [The rivers of Europe]. In a style similar to the previous musical intervention at the school. Now featuring a remarkable soloist among the children.
1:16:32– 1:16:52	Non-diegetic music. It starts to rain rice.
1:16:59– 1:18:13	A new treatment of musical credits for the scene in which the man who is sprouting is taught to kiss.
1:25:24– 1:25:40 1:25:56– 1:26:02	The character is levitating (sound effects)
1:26:51–	Sound tension at the suicide scene.

1:27:04	
1:27:20– 1:27:52	Music <i>crescendo</i> as the image of the moon is seen. Finally, Teodoro smiles.
1:32:24– 1:34:56	Typical music to the fairground.
1:34:56– 1:35:21	The sounds become more rigid with the appearance of the guard Fermín.
1:39:38– 1:40:13	The shadow of the dawn generates tension musical that grows.
1:41:02– 1:45:39	As the sun rises, the march sounds. That brings us to the main theme and, consequently, to the final credits.

The performance of music during the sequences, therefore, acquires a very characteristic value. For example, the adaptation of the song »The Yellow Rose of Texas«, which is transformed into an ecclesiastical hymn, is part of a transgression by which the Americans pay respect to the priest's doings, but to a tune that has served to standardize the clichés related to different moments of the Yankee life. A similar personification process takes place with the »Kalinka« song that is later performed.

»Sonatemi un balletto«, Gastoldi's madrigal, is the following musical intervention with interest for us. As Vicente Galbis (2009, 237) very rightly points out, if this madrigal had incidentally accompanied the scene of the field labourers' on their way to work, the performance would have been weaker, while, in this case, its power arises from the fact that it is the labourers themselves that sing it while they march. The intended effect, combined with their movements to the beat, contributes to the surrealism

(>surruralism<) of the scene.

In the script itself, it is expressed as follows:

they march to their fields singing madrigals by  
Monteverdi, in various voices and with good taste<sup>16</sup>.

Indeed, Monteverdi's music, as mentioned before, is reserved for the field labourers' return. In any case, the sublime nature of the music, conflicting with the farming tools and rural clothing is a fact from their first appearance.

On this occasion, the reference made in the screenplay is to their singing, emphasising the need for it to be »in perfect tune«<sup>17</sup>. We thus highlight the specific guidelines »in various voices«, »with great gusto« and »in perfect tune«, since they set the bases for successfully achieving the planned transposition.

The other highpoints where music takes centre stage are the appearances of the soprano in the pub. The first of them is the one that most clearly reflects what is intended. Handel's music visibly pleases the pub owner, implying that he understands the potential of such type of music. Shortly after, this character is able to produce a highly complex discourse on literature, which is doubtlessly one more instance of the pub owner's abilities, even if his job would imply otherwise.

In other words,

---

<sup>16</sup> In the script it is in Scene 13 although a handwritten note redirects it to Scene 35.

<sup>17</sup> Script. Scene 31.

the distortion is twofold: not only is the singer's style completely foreign to a business of such characteristics, but the aria's lyrics are absolutely incongruous if compared with the ludicrous dialogue between the pub owner, the Civil Guard agent and the first drunkard. To further exaggerate the distortion, the soprano and the pianist are dressed as if they were going to perform at a concert hall (Galbis 2009, 238).

The expression »cómo canta la jodía« (she can damn well sing), a catchphrase repeated ad nauseam by the staunchest followers of the film that is blurted out by a young drunkard at the pub's doors, substantiates how somebody can boast about his own inexperience in musical matters while at the same time acknowledging the singer's merit. Indeed, the other two appearances of the soprano and her pianist are by far less splendid, since they provide a background to particularly relevant dialogues. In any case, they serve to support the feeling that such music is appropriate for a place where the clientele gets drunk one minute, and discuss novels or elaborate on philosophical aspects the next.

The fandango that accompanies the mayor and Ngé's hanging is another of the noteworthy moments. The singing of this fandango seems to stem from the interest of the amateur actor himself, a local, in appearing in the film in such manner. Within the general context of craziness, it is simply accepted.

To conclude this approach to the sequences with live music (either totally or partially), it is obligatory to mention the songs sung at the school. In a time when theories on making learning playful to improve students' motivation were being proposed, teacher Roberto manages to reach his students quite successfully through live musical performances. Beyond the old-fashioned

environment conveyed by the classroom's furniture and the clothing of one or two of the students, the musical styles, so far away from rural reality (gospel and a certain derivation of pop music), come as a great surprise that ensures the perfect success of the absurd.

*Connections among the TOTAL – AMANECE, QUE NO ES POCO – ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA trilogy*

When speaking about AMANECE, QUE NO ES POCO, it is common to ask its director to relate it to TOTAL, a TV production lasting less than an hour, which most obviously precedes it. Even before, but especially following the publication of the book *Amanece, que no es poco (La Serie)*, José Cuerda (2014) shows us how the film addressed in this study stems from TOTAL, after being commissioned by the Monte-Carlo Film Festival to produce an approximately one-hour long comedy. Once it had been broadcast on Spanish Television and after the odd negative review<sup>18</sup>, it was awarded the Special Jury Prize and the Critics Award, resulting in the opportunity to use its ideas to produce a TV series (the unsuccessful AD URBE CONDITA), which ended up becoming AMANECE, QUE NO ES POCO (a film drawn from the five-hour storyline that had been prepared for the series). The plot of TOTAL is also difficult to understand, since it brings us to the year 2598, shortly after the end of the world, and describes some of the uncanny events

---

<sup>18</sup> Especially the one by Ángel Fernández-Santos »Total, nada« in the newspaper *El país* (28/12/1983), which ends with a completely negative opinion on what was to follow: »Original dialogues, since they couldn't be worse«. Online: [http://elpais.com/diario/1983/12/28/radiotv/441414002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/12/28/radiotv/441414002_850215.html) (Last accessed: 01.09.2018).

that take place (the appearance of a woman, children that age surprisingly fast, collapses, cows that want to learn at school...).

The first thing that stands out in the musical treatment of *TOTAL* is the near-absence of diegetic music and the huge variety of music introduced in the transitions between scenes, mostly used to emphasize implausible situations through music that conveys a touch of mockery. When compared to *AMANECE, QUE NO ES POCO*, the former does not reveal the great importance of the role that musical performances will later play. Speculations could be here made on the possibility that the higher impact of the film as compared to this shorter product mainly lies in its bringing together all the tools of the audiovisual product to create the ›surreal‹ atmosphere, which in *TOTAL* is still rather blurred as far as the soundtrack is concerned, since the clichés used are still very repetitive and even predictable, which is in complete contradiction with the need to contrast disparate elements that can be appreciated in *AMANECE, QUE NO ES POCO* and, of course, in the film that completes the trilogy.

In this regard, *ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA* is assumed to be the last film of this sort of trilogy whose author presents a ludicrous picture that portrays elements that are inherent, although obviously distorted in these productions, to the particularity of rural environments. A certain degree of evolution in the musical aspect can also be observed, since the plot of this last film is more open to displays of music developed in the images themselves. In this motion picture, the death of one of the characters serves as the excuse to present heaven, its inhabitants and its landscapes, which turns out to closely resemble a mid-twentieth century Spanish village. Not happy with the world's course, God decides to send a second son to Earth but, persuaded by Jesus, they end up planning an apocalypse to regenerate

the human condition, which is not easy, since their possibilities are rather basic and humans, perhaps, too rebellious.

As already mentioned, while in *TOTAL* the treatment of the musical aspect is very clear and in *AMANECE, QUE NO ES POCO* the score is an integral part of the desired atmosphere, the stronger plot of *ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA* allows for even greater musical presence following the trend suggested above. Thus, the standardization of surrealism under clearly defined premises (rural environment, crazy situations, contradictory dialogues in specific contexts...) is supported more efficiently by music when the plot gives cause for it. Below is a summary of the distribution of the musical display in *ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA*.

In this sense, musical appearances have a number of aspects that make certain continuity with the previous film. In *ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA* the first diegetic sounds remind us of the Spanish National Anthem, often interpreted crudely, trying to illustrate a past time, supported by the large number of flags in the country, does not refer us to progress or frantic industrial activity, but to a rural environment. Frequent are also intentionally farcical performances and the songs of San Isidoro, who acts as a teacher in a similar way as master Roberto in *AMANECE, QUE NO ES POCO*.

In the first case, the procession marches, so common in towns across the Spanish geography, are parodied mercilessly while, between the walls of the classrooms of the school, children's choirs reappear. Also noteworthy are other musical performances as *saetas* or singing *a capella* of San Isidoro, since both moments are heirs, unfailingly, the fandango that is sung by the mayor and Ngé Ndomo while they are hanged in *AMANECE, QUE NO ES POCO*. However, there is a clear evolution in the 1995 film: since, in this



case, the dialogues are not as absurd, and the music presents a component of coherence not always apparent in the previous production. The described music intermingles on the scene when necessary, it is modeled to appear non-diegetically or tailored specifically to the diegesis if or when the situation requires it (as in the case of joyful fanfares signifying the progress of the entourage of the apocalypse which suddenly become disjointed when they return defeated). The use, therefore, can be defined as more prototypical and, as noted above, ›surrural‹.

### *Testimonies*

There are many testimonies, recorded and accessible from the *web*, on the issue of the keys to interpreting *AMANECE, QUE NO ES POCO*, especially based on the director's own words. However, not as much attention, if any, has been paid to reflecting on its music, which is why we have chosen to bring together relevant data from the available audiovisual documents and our interviews with José Nieto (the music composer of *TOTAL* and *AMANECE, QUE NO ES POCO*), Elisa Belmonte (a soprano playing the role of »pub entertainer« in the film) and Marisa González (a pianist that appears as an extra), with the purpose of finally approaching the former analysis in the most appropriate way, providing data that could maybe add to the ideas already introduced.

Some of the noteworthy aspects are the relevance attached by the production department of the film to the musical quality of performances. It has already been mentioned that to be able to enhance the contrast between rural environments and the clichés that are supposedly far from them in musical

terms, it was essential that music displays be of top quality, since a questionable performance would not achieve the intended effect. José Nieto himself stressed the importance of ensuring that the recordings made prior to the film's play-back were clear and that they involved first-class performers. In the case of the schoolchildren, the voices belonged to the Choir School of the Valle de los Caídos, while the Elisa Belmonte's singing was accompanied, as she told us, by Manuel Gas, one of the greatest pianists of the moment. The soprano herself, whose musical quality, supported by a well-established career, is unquestionable, remarked that she was amazed by the pianist's almost intuitive coordination skills during the recordings in the Madrid studios.

Another extremely interesting issue derived from the interview concerns the repertoire, in particular the one used by Elisa Belmonte in her role as the pub entertainer. According to her, when José Luis Cuerda asked her to sing and act she prepared the pieces that she considered most appropriate for her role (mainly lively fragments of zarzuela, such as those taken from »La corte del faraón« or the well-known »Anda jaleo«) and was surprised to learn that he wanted opera arias. It seemed that composer and time were irrelevant; the idea was that the soprano herself was to select from her repertoire and share the works that were considered the most elitist, the closer to art music, the better. This was no doubt a good way to contrast the tastes and interests expected from the pub's clientele with their complete opposite. Another of the requirements to achieve this was that the soprano be made up to look older, to be able to intensify the nuances described.

## *Conclusions*

It is always interesting to study the music in films whose prestige has increased over the years. To begin with, the mere fact of observing whether the score has the same connotations as the rest of parameters that make up the audiovisual product (costumes, dialogue...), or if it is used to enhance them and stimulate this revival phenomenon is encouragement enough to justify music-oriented research on the film addressed. Considering that, as we have pointed out in the main part of the study, the film has always been approached from the perspectives of the traditionalism of its plot or its hilarious dialogues, apart from rare exceptions such as the case of Galbis, we believe that this study might fill in a gap in the analysis of the Spanish filmography, since the significance of this film in Spanish cinema and its influence on either side of the screen are well-established facts.

In an attempt to avoid labels that do not refer to the specificity of the topic, the director breaks away from the term surrealist to frame the film as what he terms ›surruralist«, so that the identifying features are a series of elements that can be traced to before and after the production at issue. In this regard, it should be noted that the film is not born from scratch and that, as stated above, there is logical continuity from TOTAL and AMANECE, QUE NO ES POCO to ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA. The very chronology of the productions and their plots (more incoherent in the TV production and much easier to grasp in the last film) are a reflection of how music has been involved in the scenes. As stated by the score composer of the first two, the nature of TOTAL rendered diegetic music almost unnecessary, while in AMANECE, QUE NO ES POCO it plays a crucial role in typifying the antagonistic situations that we have described. As a logical consequence of

this extension of the role of music in the sequences as plots acquire greater consistency and continuity, *ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA* includes moments when the musicians serve to explain and articulate the plot itself.

The analysis conducted proves that the creation of a cult film like the one discussed cannot be achieved without the concurrence of the musical aspect which, in this case, is of utmost relevance. The pub scenes, where arias by Handel and Puccini are performed before a motley audience that includes intellectual farmers or drunken physicians, is a maximum point of attraction within the extreme distortion that leads to the film: the naturalness of the surprising. In such cases, what is truly significant from the perspective of the musical performance is not so much the message conveyed by the specific arias that are sung, but the fact that the interviews conducted have made clear that the aim was to introduce a completely unexpected type of music in such context. The other noteworthy moment when the pre-existing music raises as the protagonist (the madrigal by Giovanni Gastoldi) fits perfectly into the concept of ›surruralism‹, which is enhanced, as mentioned, not only by the musical performance, but also by the gestures of complicity, idleness and timing of the field labourers, identified as such by the tools they carry, since by their expressions and behaviour they could well pass for skilled musicians. On their part, the school performances (the other two scenes where music takes a central place) further contribute to the display of distortions and, in line with it and thanks to perfectly tuned voices, a type of music-based learning is conducted that would be difficult to achieve at a school in postwar Spain.

Thus, it is interesting to underline that music has a decisive effect on the distortion of reality, forcing us to face what we might become in a very

particular, even grotesque, way, but a way that can be, nevertheless, framed within a geographical context that would seem uninteresting in terms of what it really is: a complex knot of multiple relationships and contradictions. Let us remember that one of the productions addressed in this study provides evidence of how one of the villages where the filming took place (Liétor) organizes a successful series of organ recitals that attracts many music lovers. In *AMANECE, QUE NO ES POCO* we can observe how musical transgressions are taken to an extreme, although they do not cease to be grotesquely exaggerated parts of concerns or aspects that might arise at a smaller scale, however much the location used is a remote place in La Mancha.

As a final conclusion, we could raise a question about the extent to which the musical performances in the film contribute to set up the surrealist or ›surruralist‹ atmosphere. As previously set forth, it addresses yet another way of subverting the image of modernity presented by the state by resorting to diverse sources. The absurd and irreverent is understood as the source of a new society, Spanish society, which does not necessarily need to move towards the models drawn up by film-makers more tightly bound to new trends. In this sense, the film—and the director's own filmography—constantly remind us to what extent Spanish society draws upon outdated traditions, yet does so with a curious symbolic efficacy.

If, as we have noted, the costumes and dialogues run in opposite direction to the music, contributing to the contradictions in such a peculiar society, the musical pieces are doubtlessly essential to intensify such contradictions and asymmetries. While it is highly unlikely for villagers in an undetermined place of the deepest Spain to become irritated because someone has plagiarized Faulkner, it is far more bizarre and difficult to find people who

know Gastoldi's madrigals, or even the arias sung by the soprano Elisa Belmonte who, as already stated, had the feeling that they came to be better known, though not famous, as a result of their enactment in the film. In this regard, the phenomenon of cult worshiping of the film is decisively underpinned by the musical performances, since their contribution to the so-called ›surrural‹ or absolutely genuine style is as important as the dialogues themselves or the rest of comical situations.

## Bibliography

- Caparrós Lera, José María (1999) *El cine de nuestros días 1994-1998*. Madrid: Rialp.
- Cooke, Mervyn (2008). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cuerda, José Luis (2014) *Amanece, que no es poco (La serie)*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Galbis López, Vicente (2009) La música de concierto en el cine español posterior a 1975. In: *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología*. Ed. by Matilde Olarte Martínez. Salamanca: Plaza Universitaria, pp. 225–244.
- Fernández-Santos, Ángel (1983) Total, nada. In: *El país* 28/12/1983, online: [http://elpais.com/diario/1983/12/28/radiotv/441414002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/12/28/radiotv/441414002_850215.html) (Last accessed: 01.09.2018).
- Jarne Esparcia, Nacho (2010) Amanece, que no es poco. In: *Making of, cuadernos de cine y educación*, 72, pp. 56–61.
- Lázaro, Margarita (2014). Amanece, que no es poco: 19 anécdotas del rodaje de José Luis Cuerda. *Huffington Post* 20/10/2014, online: [http://www.huffingtonpost.es/2014/10/20/anecdotas-Amanece-que-no-es-poco\\_n\\_6013758.html](http://www.huffingtonpost.es/2014/10/20/anecdotas-Amanece-que-no-es-poco_n_6013758.html) (Last accessed: 01.09.2018).
- Marsh, Steven / Perriam, Chris / Woods Peiró, Eva / Zunzunegui, Santos (2012) Comedy and Musicals. In: *A Companion to Spanish Cinema*. Ed. by Labanyi, Jo and Pavlovic, Tatjana. Oxford: Blackwell Publishing.
- Martín Rodrigo, Inés (2013) Amanece, que no es poco. 25 años del mejor reparto del cine español. In: *ABC* 7/10/2013, online: <http://www.abc.es/cultura/libros/20131005/abci-Amanece-poco-jose-luis-201310041749.html> (Status: 01.06.2016)
- Martínez Casalé, Alejandro; Bruquetas Callejo, Carlos (2015) Amanece que no es poco. La convivencia y sus crisis en una comunidad imaginaria. In: *España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas*. Ed. by Álvaro Rodríguez Díaz. Madrid: Dykinson, pp. 55–67.
- Méndez-Leite, Fernando (2002) *El cine de José Luis Cuerda*. Málaga: Festival de Málaga.
- Ríos Carratalá, Juan A. (2008) *La sonrisa del inútil. Imágenes de un pasado cercano*. Alicante: Universidad de Alicante, p. 55.
- Úbeda Portugués, Alberto (2001) *José Luis Cuerda, ética de un corredor de fondo*. Madrid: SGAE.

### **Empfohlene Zitierweise**

Montoya Rubio, Juan Carlos: AMANECE, QUE NO ES POCO (At least, it's dawning, 1989) and ›surruralism‹ in Spanish cinema through music. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 14 (2019), S. 90–120, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2019.14.p90-120>.

*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.



**Rezension zu: Rawle, Steven/Donnelly, K.J. (Hg.):  
*Partners in Suspense. Critical essays on Bernard Herrmann  
and Alfred Hitchcock.***

Manchester: Manchester University Press 2017, xiii, 223 S.  
ISBN 978-0-7190-9586-3 (hardback).

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Inhalt: Introduction – Bernard Herrmann: Hitchcock’s secret sharer – Hitchcock, music and the mathematics of editing – The anatomy of aural suspense in *ROPE* and *VERTIGO* – The therapeutic power of music in Hitchcock’s films – A Lacanian take on Herrmann/Hitchcock – Portentous arrangements: Bernard Herrmann and *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* – On the road with Hitchcock and Herrmann: sound, music and the car journey in *VERTIGO* (1958) and *PSYCHO* (1960) – A dance to the music of Herrmann: a figurative dance suite – The sound of *THE BIRDS* – Musical romanticism v. the sexual aberration of the criminal female: *MARNIE* (1964) – The murder of Gromek: theme and variations – Mending the *TORN CURTAIN*: a rejected score’s place in a discography – The Herrmann-Hitchcock murder mysteries: post-mortem – How could you possibly be a Hitchcocko-Herrmannian?: Digitally re-narrativising collaborative authorship.

Enge Kollaborationen von Regisseuren und Filmkomponisten sind in der Filmhistorie und der Gegenwart keineswegs eine Seltenheit. Ingmar Bergman pflegte eine enge Beziehung zu Erik Nordgren, Blake Edwards mit Henry Mancini, Rainer Werner Fassbinder mit Peer Raben, Tim Burton mit Danny Elfman, David Cronenberg mit Howard Shore und natürlich Steven Spielberg mit John Williams, deren Zusammenarbeit alleine bald 30 Filme umfasst. Dabei reichen die Anfänge dieser kreativen Partnerschaften teils jahrzehntelang zurück. Umso überraschender erscheint es, dass die Zusammenarbeit zwischen Alfred Hitchcock und Bernard Herrmann häufig herausgestellt wird, wenn es um die Beziehung zwischen Regisseur und

Komponist geht, dabei war Herrmann bei lediglich sieben Filmen Hitchcocks beteiligt – und im Fall von *THE BIRDS* (1963) sogar nur als *sound consultant* und nicht als Komponist. Möglicherweise liegt der Umstand darin begründet, dass »the partnership gave us some of the cinema's most memorable musical moments« (S. 1), wie Steven Rawle und K.J. Donnelly gleich zu Beginn ihrer Einleitung anmerken. Das Buch besteht abgesehen von der Einleitung aus insgesamt 14 Beiträgen, von denen die Herausgeber jeweils einen selbst beisteuerten. Das Buch will nach eigener Aussage den Arbeitsprozess und die Beziehung zwischen Hitchcock und Herrmann untersuchen, »later chapters explore the musicological significance of Herrmann's contribution to Hitchcock's films, although some chapters examine music in the overall context of Hitchcock's body of work« (S. 5). Diese Aussage überrascht ein wenig, da der Buchtitel ja explizit auf die Beziehung der beiden Künstler als »partners in suspense« abzielt.

Die ersten beiden Beiträge des Bandes führen den Leser näher in die Beziehung zwischen Hitchcock und Herrmann ein. Jack Sullivan nennt in seinem Artikel Herrmann den »secret sharer« (S. 10) von Hitchcock. Sullivan gibt einen guten Einblick in Hitchcocks Umgang mit Filmmusik auch vor der Zusammenarbeit mit Herrmann. Er kommt zu dem Schluss, dass »Herrmann, however, pushed Hitchcock's cinema deeper than ever into a world of dread and obsession« (S. 14), wobei er als Beispiele besonders *THE WRONG MAN* und *VERTIGO* hervorhebt. Sullivan geht aber auch detailliert auf den Bruch zwischen den beiden Künstlern über *TORN CURTAIN* ein. Insofern legt Sullivan hier den Grundstein für die folgenden Beiträge des Buches. Charles Barr hingegen geht in seinem Beitrag *Hitchcock, music and the mathematics of editing* auf die

Gesamtkonstruktion der Hitchcock-Filme ein als ein »artful blending, and integration, of a range of antecedent artistic forms or media« (S. 25). Diese Aussage ist allerdings eher generisch auf das gesamte Medium Film anzuwenden, weniger auf Hitchcocks Arbeitsstil. Barr zitiert Hitchcock in seinem berühmten Interview mit François Truffaut, »construction to me, it's like music« (S. 25) und überträgt dies auf eine Analogie zwischen einer Filmeinstellung und einer musikalischen Note. »A note has a fixed position within a scale, and a fixed camera position can be seen as, in its way, a cinematic equivalent of this [...]« (S. 25). Diese These und Barrs Argumentation, indem er Szenenabfolgen in Hitchcocks Filmen wie in einer musikalischen Notation versucht zu erfassen, bleiben jedoch schwer nachzuvollziehen. Zumal stellt sich hier die Frage, was dies mit der Beziehung zu Bernard Herrmann zu tun hat, der von Barr nicht einmal erwähnt wird.

Ähnlich fraglich ist der Aufbau des dritten Beitrags, in dem Kevin Clifton die Filme ROPE und VERTIGO hinsichtlich ihrer filmmusikalischen Suspense untersucht. Zwar legt Clifton in beiden Fällen eine nachvollziehbare, in sich logische Analyse dar. Doch stellt sich auch hier die Frage, inwiefern ROPE in einem Buch über Herrmann thematisch zielführend ist, entstand der Film doch lange vor Herrmanns Beteiligung an Hitchcocks Filmen. So ist dann die Analyse zu VERTIGO zwar umso interessanter, da Clifton darlegt, wie Herrmann das Konzept des Doubles (welches ja durch die Figur der Madeleine/Judy das Hauptthema in VERTIGO darstellt) musikalisch durch verschiedene Dopplungen darstellt. Insgesamt ist die Analyse dann aber zu kurz geraten.

Die anderen Beiträge des Bandes, die sich mit einzelnen Filmen beschäftigen, sind durchweg als gelungen zu betrachten. Murray Pomerance

befasst sich mit dem Remake von THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, in welchem Herrmann ja auch selbst als Dirigent in der Royal Albert Hall zu sehen ist. Pomerance nimmt auch Herrmanns Rolle als Arrangeur der *Storm Cloud Cantata* von Arthur Benjamin in den Fokus, welche eine gewichtige Rolle im Plot spielt. Pasquale Iannone vergleicht in seinem Beitrag die Beiträge Herrmanns zu VERTIGO und PSYCHO insbesondere zu den Sequenzen der Autofahrten »in which sound – in particular, Herrmann’s music – contributes heavily to a depiction of troubled, unstable subjectivity« (S. 89). Richard Allen untersucht in *The sound of THE BIRDS* Herrmanns beratende Rolle bei diesem Film. Wie allgemein bekannt verzichtete Hitchcock bei THE BIRDS auf die übliche Filmmusik (abgesehen von zwei Stellen, bei denen Musik diegetisch bedingt ist) und engagierte stattdessen Oskar Sala, der auf dem Trautonium einen elektronischen, stark von Soundeffekten geprägten Soundtrack einspielte. Allen bringt den Score in Verbindung mit der damals sich entwickelnden Richtung der *musique concrète* und untersucht den Score anhand dreier Sequenzen, in denen die Vögel im Film die Protagonisten attackieren. Allen kommt zu dem Schluss, dass Hitchcock den elektronischen Score zur Verstärkung und Erweiterung des visuellen Erlebnisses benutzt, »THE BIRDS uses sound in such a way as to highlight the expressive significance of muting and silence that often last for an uncomfortably extended period of time« (S. 131). Gleichwohl kann auch Allen nichts Neues zur Rolle Herrmanns in diesem Film beitragen, »Herrmann conceived his task as one of ‚matching‘ the sounds created by Sala on the Trautonium to the visuals of the film [...]« (S. 119), aber das Ausmaß von Herrmanns kreativem Input bleibt unklar. Die Einzelfilmanalysen werden komplettiert durch Beiträge von K.J. Donnelly zu Herrmanns Musik zu MARNIE sowie von Tomas Williams und Gergely Hubai zu TORN CURTAIN.

Letzterer Film ist ein Sonderfall, da er die Scheidung dieser künstlerischen Beziehung zwischen Hitchcock und Herrmann markierte »as a result of two different approaches to the score for TORN CURTAIN« (S. 150). Erfreulicherweise halten sich beide Autoren jedoch nicht lang mit den wohlbekanntem und vieldiskutierten Umständen der Trennung auf, sondern beleuchten Herrmanns unvollendetes Werk unter anderen Gesichtspunkten. Williams untersucht in seinem Beitrag die Mordsequenz an Gromek in TORN CURTAIN. Hitchcock hatte ursprünglich Herrmann angewiesen, diese Sequenz nicht mit einem Score zu versehen. Herrmann jedoch widersetzte sich Hitchcock und komponierte dennoch einen Cue, ähnlich wie er es auch schon bei der Duschszene in PSYCHO verfuhr, die Hitchcock ursprünglich auch ohne musikalische Untermalung konzipiert hatte. Diesmal jedoch führte diese Missachtung (neben anderen Umständen) dazu, dass Herrmann von seiner Aufgabe entbunden wurde und stattdessen John Addison die Filmmusik zu TORN CURTAIN schrieb – interessanterweise aber auch einen Cue zu der besagten Sequenz. Williams untersucht nun die musiklose Version in der Endfassung des Films mit beiden musikalisch unterlegten Varianten und weist in seiner Schlussfolgerung auf die unterschiedliche Herangehensweise Hitchcocks bei beiden Morden in PSYCHO und TORN CURTAIN hin. Erstere erscheint dem Zuschauer irrational, jedoch »for TORN CURTAIN, it was realism, or the ‚rationality‘ of the sequence, which Hitchcock sought to emphasise« (S. 161). Dem anschließend wirft Hubai einen Blick auf die Bedeutung der späteren Veröffentlichung von Herrmanns Musik zu TORN CURTAIN auf CD und vergleicht diese mit der Musik von Alex North zu 2001: A SPACE ODYSSEY: »Both rejections marked a bitter departure between a beloved Hollywood composer and a legendary director [...]« (S. 172f).

In diesen filmanalytischen Beiträgen liegt die Stärke des Sammelbandes, da sie zum bereits existierenden Forschungskorpus neue Sichtweisen auf das Verhältnis von Hitchcock und Herrmann hinzufügen. Gleichwohl ist es bedauerlich, dass das Buch eben auch zahlreiche Beiträge enthält, die nur marginal auf die »partners in suspense« eingehen. Eine stärkere Fokussierung auf das Oberthema wäre hier wünschenswert gewesen.

### **Empfohlene Zitierweise**

Stoppe, Sebastian: Rezension: Rawle, Steven/Donnelly, K.J. (Hg.): Partners in Suspense. Critical essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 14 (2019), S. 121–127, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2019.14.p121-127>.

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

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