

KIELER BEITRÄGE
ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG

13 //
NOVEMBER 2017



TOPIC:
FILMMUSIK & IDENTITÄT

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.2017.13

Verantwortliche Redakteure: Tarek Krohn, Willem Strank

Herausgeber:

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)

Redaktionelle Mitarbeit:

Vrckovski M. A., Simone (Kiel)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)
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-medien@lists.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

Impressum.....3

Vorwort.....7

Filmmusik und Identität

Eine Neubearbeitung der Original-Musik Eduard Künnekes zum Stummfilm
DAS BLUMENWUNDER für Orgel / Kinoorgel9
Frank Hergert (Koblenz)

Möglichkeiten kultureller Identifikation in Howard Shores Soundtrack
zu Peter Jacksons THE LORD OF THE RINGS.....41
Martin Schröder (Rostock)

›Geheischnis‹. Nikos Mamangakis' Musik zur HEIMAT-Reihe.....76
Peter Motzkus (Dresden)

JAZZ – GESTERN UND HEUTE. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim
Ernst Berendt.....122
Bernd Hoffmann (Köln)

Rezensionen

Rezension zu: Hirschak, Thomas S.: The Encyclopedia of Film
Composers. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman &
Littlefield 2015.....151
Jörg Jewanski (Münster)

Rezension zu: Beck, Jay: Designing Sound. Audiovisual
Aesthetics in 1970s American Cinema. New Brunswick,
NJ: Rutgers University Press 2016.....157
Sebastian Stoppe (Leipzig)

Rezension zu: Henzel, Christoph (Hg.): Musik im
Unterhaltungskino des Dritten Reichs. Würzburg:
Königshausen & Neumann 2011.....164
Anna Katharina Windisch (Milano)

Rezension zu: Wegele, Peter: Der Filmkomponist Max Steiner
(1888–1971) Wien: Böhlau Verlag 2012.....176
Anna Katharina Windisch (Milano)

Vorwort: Filmmusik und Identität

a. Zur Identität der Artikel

Die vorliegenden Artikel beziehen sich zu drei Vierteln auf Ergebnisse unserer X. Jubiläumstagung, die vom 16. bis 18. Juli 2015 an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel stattfand. Dabei ging es (a) um die Rolle, die Filmmusik bei der Unterstützung und Etablierung einer Figurenidentität (im Sinne von Unverwechselbarkeit) haben kann (vgl. den Artikel von Martin Schröder); (b) um die Identität von Filmmusik als unverwechselbare, einem Film zugeschriebene Einheit bzw. die Problematik einer solchen Annahme insbesondere zur Zeit des Stummfilms (vgl. den Artikel von Frank Hergert); (c) die filmmusikalische Funktion der Identitätsstiftung durch die Semantisierung von Begriffen wie »Heimat« oder »Tradition« (vgl. den Artikel von Peter Motzkus) sowie (d) die filmische Vereinnahmung einer Musiktradition als Bestandteil einer komplexen kulturellen Identität (vgl. den Artikel von Bernd Hoffmann, der nicht auf einem Tagungsbeitrag basiert).

Die Ergebnisse der Tagung waren – ebenso wie diejenigen dieses Bandes – vielfältig und wir wünschen wie immer eine ertragreiche und interessante Lektüre.

b. Zur Identität der Kieler Beiträge

Pünktlich zur Themenausgabe »Filmmusik und Identität« hat das Herausgeber-Team der Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung

beschlossen, die Identität der Beiträge in einigen Punkten zu verändern. Statt der zuletzt sehr umfangreichen, polythematischen und selten erscheinenden Ausgaben werden fortan häufiger publizierte, monothematische und deutlich kürzere Journals die üblichen »Kieler Beiträge« darstellen. Zudem feiert unser international ausgerichtetes ›double-blind‹ Peer-Review-Verfahren mit dieser 13. Ausgabe Premiere – möge uns die gewählte Nummer kein identitäres Unglück bescheren.

Tarek Krohn, Willem Strank
für die Redaktion, im Oktober 2017

Eine Neubearbeitung der Original-Musik Eduard Künnekes zum Stummfilm DAS BLUMENWUNDER für Orgel / Kinoorgel

Frank Hergert (Koblenz)

Abstract

The silent movie DAS BLUMENWUNDER (D 1926, Max Reichmann) produced 1922–1925, duration: 63 min. illustrates many different plants and blossoms as dynamic, living organisms by using time-lapse footage. An introductory background story as well as seven dance scenes complement to the plants reviving due to the time-lapse technique. The expression of the pictures is greatly intensified by the musical accompaniment composed by Eduard Künneke in 1926.

DAS BLUMENWUNDER blends dramatic, scientific and educational elements typical of a *Kulturfilm* (culture film), but this movie is still quite unknown. Since the rediscovery of the musical accompaniment from 1926, which matches the footage exactly, this movie has been performed many times and has become available on DVD.

To also provide Künneke's film music to solo accompanists, the author has transcribed the score for (theatre) organ or, alternatively, for two pianos as close to the 1926 version as possible. Remarks regarding this new arrangement are provided.

The article also reveals some inconsistency between the film scenes and music in the final part indicating that material of four minutes has been cut from the last part.

Vorbemerkung

Ursprünglich hatte ich geplant, die Musik zu meinen Vorführungen des Stummfilms DAS BLUMENWUNDER live zu improvisieren. Doch dann erfuhr ich von der für die Premiere 1926 komponierte Musik von Eduard Künneke, die von Anfang bis Ende auskomponiert vorliegt. Ich stellte fest, dass sie zu allen Filmszenen synchron und meiner Meinung nach zudem musikalisch überaus reizvoll ist. Daher entschied ich mich, den Film mit dieser Musik bestmöglich synchronisiert aufzuführen. Dies erforderte ein Arrangement für Tasteninstrumente, auf das ich im dritten Teil genauer eingehe. Voran stelle ich Informationen zur Entstehung des Films und dessen Musik.

I. Über den Film

Handlung

Der Stummfilm DAS BLUMENWUNDER (D 1926, Max Reichmann) ist eine Zusammenstellung aus Pflanzenaufnahmen (Abb. 1), die das Wachsen, Blühen und Verwelken im Zeitraffer dokumentieren, kommentiert durch sieben Tanzszenen des Balletts der Staatstheater Berlin. Vorangestellt ist eine kurze Handlung, durch welche die damals recht neue Technik des Zeitraffers in allgemeinverständlicher Weise verbildlicht wird. Da sowohl erzieherische, wissenschaftliche als auch darstellende Elemente enthalten sind, handelt es sich hierbei um ein Werk aus der Gattung des Kulturfilms.

Der Inhalt im Einzelnen:

Teil 1: Ein Garten, in dem kleine Mädchen zwischen Blumenbeeten umherrennen und spielen. Ausgelöst durch die Weigerung eines der Mädchen, einen Strauß gepflückter Blumen mit den anderen zu teilen, bricht ein Streit aus, bei dem etliche der Blumen im Eifer unnötig zerstört werden.



Abb. 1: Kürbisblüte aus dem letzten Teil des Films

Unerwartet und geheimnisvoll erscheint Flora, Beschützerin der Blumen. Sie zeigt den Kindern, dass auch Pflanzen lebende Geschöpfe sind, die wachsen, blühen, leiden und schließlich sterben. Dies möchte sie den Kindern erlebbar machen und beschleunigt den Zeitablauf vor den Augen der Kinder. Ab der Texttafel »Nun laßt die Uhr rasen!« beginnen die Zeitraffer-Szenen.

Teil 2 ähnelt in Weitem anderen europäischen Filmen der damaligen Zeit (Janzen 2014), indem er im Zeitraffer verdeutlicht, wie Pflanzen auf menschliche Eingriffe reagieren. Es werden die elementaren Lebensprozesse der Pflanze gezeigt: das rhythmische Auf und Ab der Blätter, der Drang der Wurzeln nach unten, der sprossenden Pflanzen nach oben zum Licht, die gewaltige Kraft des Triebes, die gezielten Bewegungen der Pflanzen, die den Lebenstrieb und den Kampf ums Überleben zeigen.

Vor Teil 3 ist ein musikalisches Zwischenspiel eingefügt, das ursprünglich zum Tausch der Filmrollen vorgesehen war. Die Teile 3 und 4 bestehen größtenteils aus Zeitraffer-Aufnahmen verschiedener Pflanzen, die immer wieder in allegorische Szenen und eine Tanzeinlage des Balletts übergehen.

Teil 5: Eine dramatische musikalische Einleitung (zum Wechsel der Filmrolle) ist dem letzten Teil vorangestellt, bevor eine Texttafel dessen Titel ankündigt: »Das Lied vom Werden und Vergehen«. Die darauf folgende allegorische Tanzszene und die Blumenaufnahmen im Zeitraffer unterscheiden sich von den vorangegangenen Akten dadurch, dass sie wiederholt in den nun leeren Garten aus dem 1. Teil zurückblenden. Der Film schließt mit einem aufblühenden Kaktus, dessen kurzlebige Blüten sich im Welken hinabsenken und sich dadurch vor dem Zuschauer zu verneigen scheinen.

Von der Dokumentation zum Kulturfilm

1921 begann die BASF¹, die Wirkung von Düngemitteln auf Nutzpflanzen unter Leitung von Alfred Löwenberg² fotografisch zu dokumentieren und

¹ BASF: Badische Anilin- und Sodafabriken, Ludwigshafen am Rhein.

² Alfred Löwenberg (1874–1963) war Architekt und Vorsteher der BASF-Lichtbildabteilung (Michel 1997). Dankenswerterweise hat mir dessen Urenkel die beiden

aus den in regelmäßigen Zeitabständen aufgenommenen Bildern »Wachstums- und Blütenfilme« anzufertigen (Voigtländer-Tetzner 1925). Bald nach den Zeitrafferfilmen über Tabak und Mais³ erkannte man neben dem wissenschaftlichen auch den ästhetischen Wert und drehte bis 1925 mit derselben Technik eine Reihe weiterer Kurzfilme, insbesondere von Blühpflanzen sowie einzelnen Blüten (Voigtländer-Tetzner 1925).

Diese Zeitraffer-Kurzfilme wurden vor allem vor »wissenschaftlichen Gesellschaften«⁴ gezeigt (Voigtländer-Tetzner 1926). Was darauf folgte, überliefert uns ein Brief von Eduard Künneke an Franz Marszalek⁵ (Goergen 2004)⁶:

Die Pflanzen gerieten sich haargenau wie Mensch und Tier, nur eben allzu langsam, aber eben doch genau wie wir, und das war so bezaubernd und regte derart zum Nachdenken an, dass der dichterisch begabte Eberhard Frowein⁷, Bruder des I.G. Farben-

Werkzeitungsartikel (Voigtländer-Tetzner 1925) und (Voigtländer-Tetzner 1926) aus seinem Privatbesitz zur Verfügung gestellt.

³ In der Werkzeitung (Voigtländer-Tetzner 1925) wird der Aufwand benannt: Tabak: 5306 Einzelaufnahmen (105 Tage), Mais: 2237 Einzelaufnahmen (87 Tage). Die Tabakpflanze beendet den 1. und eröffnet den 2. Teil, der Mais fehlt im Film.

⁴ Die Werkzeitung (Voigtländer-Tetzner 1926) nennt namentlich die Senkenbergsche naturwissenschaftliche Gesellschaft (Frankfurt a. M.), den Naturforscherkongress in Innsbruck sowie die Zoologisch-Botanische Gesellschaft in Wien, Österreich.

⁵ Franz Marszalek (1900–1975), Dirigent und Komponist, ein enger Freund Künnekes.

⁶ Diese Quelle (Goergen 2004) gibt diesen Brief vom 31. März 1951 in Teilen wieder.

⁷ Eberhard Frowein (1881–1964), Drehbuchautor und Filmregisseur.

Gewaltigen Abraham Frowein⁸, diesen bat, ihm die schönsten Aufnahmen für einen Kulturfilm zu überlassen, der nach seiner Meinung Aufsehen erregen müsste.

Demnach entschied man sich aufgrund der sich häufenden Anfragen nach der Vorführung dieser Filme, sie »für ein größeres, naturwissenschaftlich nicht unbedingt vorgebildetes Publikum verständlich und ohne weiteres aufnehmbar zu machen« (Voigtländer-Tetzner 1926). In Gemeinschaft mit der Unterrichtsfilm G.m.b.H. in Berlin wurden die einzelnen Szenen unter Regie von Max Reichmann⁹ zusammengestellt und durch eine Ballettszene sowie fünf Ausdruckstanzeinlagen¹⁰ von Solisten des Balletts (Voigtländer-Tetzner 1926) ergänzt. Die Rahmenhandlung vorweg wurde gespielt von Schülerinnen der Ballett-Schule der Berliner Staatsoper sowie Maria Solveg¹¹ als »Flora« (Voigtländer-Tetzner 1926). Die einzelnen Szenen wurden im Stil der Zeit in unterschiedlichen Farben viragiert und wirken dadurch lebendiger, als sie es in Schwarzweiß könnten.

Die Premiere des Films DAS BLUMENWUNDER fand am 25. Februar 1926 im Piccadilly-Theater¹² in Berlin statt (Voigtländer-Tetzner 1926).

⁸ Abraham Frowein (1878–1957) besaß als Textilfabrikant und (seit 1925) stellv. Präsident der Deutschen Gruppe der Internationalen Handelskammer großen industriellen Einfluss. Der Begriff »I.G. Farben-Gewaltiger« ist etwas irreführend.

⁹ Max Reichmann (1884–1958), Filmregisseur, 1933 aus Deutschland emigriert.

¹⁰ Das Ballett der Staatstheater Berlin wurde 1924–1930 von Max Terpis (1889–1958, eigentlich Max Pfister) geleitet. Terpis bemühte sich als erster um eine Synthese von Ballett und Ausdruckstanz (Blubacher 2005).

¹¹ Maria Solveg (geb. Stern) (1907–1993), Schauspielerin, Choreographin und Autorin, ab 1927 Maria Matray.

¹² Das Kino mit ca. 1400 Plätzen in Berlin-Charlottenburg (Bismarckstr. 93–94) besaß einen Orchestergraben und eine 25 Mann starke Kapelle. 1925 erbaut, als »Piccadilly-Palast« eröffnet, durch Bombenangriff am 22. November 1943 zerstört

Der Film wurde von den meisten¹³ Kritikern gefeiert (Blankenship 2010). Max Scheler¹⁴ beispielsweise bezog sich offensichtlich insbesondere auf den letzten Teil des Films, »Das Lied vom Werden und Vergehen«, als er schrieb:

Man sieht die Pflanzen atmen, wachsen und sterben.
Der natürliche Eindruck, die Pflanze sei unbeseelt,
verschwindet vollständig. Man schaut die ganze
Dramatik des Lebens die unerhörten Anstrengungen.

Rudolf Arnheim¹⁵ preist diesen Film mit den Worten: »Der aufregendste, phantastischste und schönste Film, der je gedreht wurde« (Arnheim 1932).

»Aber der erwachende Tonfilm setzte die Kinotheken bald außer Kurs«, erinnerte sich Künneke später (Goergen 2004). Jedoch auch ohne die rasche Verbreitung des Tonfilms hätten die Vorführungen bald geendet, denn nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland wurden die Aufführungen von Künnekes Musik zwischen 1933 und 1935 boykottiert¹⁶, überdies passte die Kunstform des Ausdruckstanzes nicht mehr zum ideologisch vorgegebenen Kulturgeschmack.

(filmtheater o. J.).

¹³ Dass nicht jeder von den Tanzeinlagen begeistert war, soll nicht verschwiegen sein. In einer Zeitungskritik aus Wien heißt es: »Die Schöpfer des Films hätten wohl mehr Vertrauen zu ihrem Publikum haben können, alle Vorführungen sind bis auf das letzte Plätzchen ausverkauft, sie wären es gewiß ebenso, wenn man die menschlichen Einschiesel und die Tänze weggelassen hätte« (Schmutzer 1926).

¹⁴ Max Scheler (1874–1928), Professor für Philosophie und Soziologie seit 1921.

¹⁵ Rudolf Arnheim (1904–2007), Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe, 1928 bis 1933 Kulturredakteur der Zeitschrift »Die Weltbühne«.

¹⁶ Der Boykott gegen Künnekes Musik (begründet durch seine »nichtarische Gattin«) endete durch eine Anweisung der Reichsmusikkammer vom 31. Mai 1935, da man »auf einen so populären [...] Künstler nicht verzichten wollte«. (Prieberg 2015)

Kürzung um wenige Minuten

Nach der Berliner Premiere wurde der Film zunächst drei Wochen lang gezeigt (Voigtländer-Tetzner 1926). Im Anschluss daran gab es offenbar eine kleine Unterbrechung der Aufführungen, denn erst am 4. Juni 1926 erlebte der Film seine Premiere in Breslau, wobei in der schriftlichen Ankündigung zwei weitere Pflanzen erwähnt werden (Gurke und Rittersporn (arte o. J.)), die der erhaltenen Fassung im Bundesarchiv-Filmarchiv fehlen. Letztere ist mit 1644 m Länge (35 mm, Format 4:3) zudem kürzer als laut Zensurkarte¹⁷. Doch wann und an welchen Stellen wurden wie viele Minuten gekürzt?

Unterstellt man, dass es beabsichtigt war, Film und Musik durchwegs zu synchronisieren¹⁸, dann ermöglicht es der Dirigier-Auszug (Künneke 1926a), diese Kürzung auf den Zeitraum zwischen dem 25. Februar (Berliner Premiere) und Jahresende 1926 einzugrenzen, denn die Musik zur Premierenfassung enthielt einen Chorgesang zum Schluss¹⁹, der jedoch dem auf 1926 datierten Dirigier-Auszug fehlt. Vermutlich wurde der Film aufgrund der Meinungen des Publikums²⁰ während der ersten drei Vorführungswochen in Berlin bereits im Frühjahr 1926 gekürzt und u. a. die Chorgesangseinlage am Schluss entfernt, was den Vorbereitungsaufwand für

¹⁷ Die Zensurkarte der Filmprüfstelle Berlin ist auf den 19. Feb. 1926 datiert und nennt als Länge 1755 m (Bundesarchiv-Filmarchiv o. J.).

¹⁸ Künneke beschrieb später, wie Film und Kino-Orchester bei der Berliner Premiere synchronisiert wurden: »Die erste Aufführung [...] fand unter der Leitung von zwei Kapellmeistern statt, einem der dirigierte und einem, der die Tempi und Übergänge soufflierte. Und so kamen wir einigermaßen hin« (Goergen 2004).

¹⁹ Über die Berliner Premiere heißt es: »Kurz vor dem Schluß der Aufführung setzte noch ein Chor mit Sopransolo ein, der das Ganze erhebend und feierlich ausklingen ließ« (Voigtländer-Tetzlaff 1926).

²⁰ Aus dem Publikum meiner Aufführungen kamen gelegentlich Anmerkungen, dass sich der Film im 4. und 5. Teil (auch beim ersten Ansehen) zu sehr in die Länge zöge.

nachfolgende Aufführungen verringerte. Auf weitere Kürzungsstellen wird in Kapitel II hingewiesen.

Der Dirigier-Auszug nennt für den ersten und zweiten Teil eine Abspielgeschwindigkeit von 26 Bildern pro Sekunde (fps), für den dritten und vierten Teil 25 fps; für den fünften Teil fehlt die Angabe. Die im Filmarchiv genannten 20 fps wurden offensichtlich als wahrscheinlichste Abspielgeschwindigkeit angenommen (und zwar bevor die Eintragungen im Dirigier-Auszug entdeckt wurden), was die zu hoch angegebene Spieldauer von 81 min²¹ erklärt. Der oben erwähnte Unterschied zwischen erhaltener Filmlänge und dem Eintrag in der Zensurkarte entspricht demnach bei der höheren Abspielgeschwindigkeit in etwa vier Minuten.

Zur Situation heute

Verleihkopien des Films (ohne Musik) sind über das Filmarchiv des Bundesarchivs in Berlin auf Filmrolle und als DVD erhältlich; im Januar 2015 waren für diese Fassung keine weiteren Rechtsinhaber mehr ermittelbar. Die »arte Edition« hat eine digitale Nachbearbeitung der Fassung des Filmarchivs auf DVD herausgegeben (Goslar 2015, absolutmedien o. J.), die mit Künnekes Musik als Orchesterfassung (Lange/Strobel 2011), eingespielt vom WDR-Funkhausorchester, synchronisiert ist.

²¹ Die DVD-Kopie des Filmarchivs (Bundesarchiv-Filmarchiv) dauert 81¹/₂ Min. (bei 20 Bildern pro Sekunde), die digital nachbearbeitete arte-Fassung (arte o. J.) lediglich 57³/₄ Min., bzw. 62¹/₂ Min. inkl. der Zeiten für die Vorspiele zum 3. und 5. Akt. Neben den Eintragungen im Dirigier-Auszug (Künneke 1926a) sprechen auch zwei weitere Beobachtungen für die höhere Abspielgeschwindigkeit (25–26 fps):

Zum einen rückt der Sekundenzeiger der Uhr im ersten Teil dann exakt sekundlich voran und zum anderen ergeben sich damit schlüssige Tempi für die Begleitmusik.

Als Folge der öffentlichen Wiederaufführungen von Film und Musik seit 2011 und der Ausstrahlung einer digital verbesserten Fassung durch den Fernsehsender arte im Jahr 2013 in Zusammenarbeit mit dem WDR-Funkhausorchester rückt dieser Stummfilm nun wieder vermehrt in die öffentliche Wahrnehmung.

II. Die Musik zum Film für Orchester

Quellenlage

Eduard Künneke (1885–1953) komponierte die Filmmusik für die Besetzung eines Kino-Orchesters und vollendete damit den Film zu einer Art Blumen-Ballett. Er erinnerte sich:

Wenn sie [die Musik] wirken sollte, musste man zu jeder Pflanze ein anderes musikalisches Thema erfinden, das die Entwicklung von Knospe zu Blüte, evt. zum Verwelken mitmachte. Da es 78 Blumen²² waren [...], war es notwendig, einen Musiker zu finden, der so viele Themen übrig hatte, oder sie in drei [sic!] Wochen zu erfinden willig und fähig war. Die Wahl fiel auf mich und ich stimmte begeistert zu, Zunächst hatte ich viel Freude, die Erfindungskraft floß, als wollte sie nie aufhören, oder, um mit dem Dichter zu sprechen, als wollte das Meer noch ein Meer gebären. (Goergen 2004)

²² Meiner Transkription der Filmmusik (Hergert 2015) habe ich ein Verzeichnis vorangestellt, in dem 66 Filmszenen (inkl. Tanzeinlagen) aufgelistet sind. An musikalischen Themen zähle ich 95 Stück (abhängig davon, was man noch als Motiv und was als Thema klassifiziert). Die von Künneke genannte Zahl 78 liegt dazwischen und bezieht sich daher wohl auf die Anzahl der Themen, nicht auf die der Blumen.

Zufrieden schrieb Künneke später über die Wirkung seiner Filmmusik:

Leopold Schmidt²³, damals der am meisten geschätzte und gefürchtete Kritiker des *Berliner Tagblattes*, bekannte, es sei die beste Filmmusik, die er bis dato gehört hatte. Aber das bedeutete auch nicht die Welt, denn wieviel Filmmusiken hatte er schon gehört. Aber ich bekam Briefe von Schillings²⁴ und Alexander von Fielitz²⁵ die noch weit begeisternder waren, kurz, der Fachwelt hatte die Sache gefallen. (Goergen 2004)

Allerdings gilt diese Musik in der Fassung für Kino-Orchester (Künneke 1926b) als verschollen. Nur in Form des dazugehörenden Dirigier-Auszugs²⁶ (Abb. 2) liegt sie fast lückenlos²⁷ vor. Jahre später erstellte Künneke aus demselben musikalischen Material die beiden *Blumenwunder-Suiten*²⁸ für

²³ Dr. Leopold Schmidt (1860–1927), Kapellmeister und Musikkritiker für das Berliner Tageblatt (Bielefeld 2012).

²⁴ Max von Schillings (1868–1933), Komponist.

²⁵ Alexander von Fielitz (1860–1930), Komponist.

²⁶ Der Titel enthält keine Angaben wie Dirigier- oder Klavier-Auszug. Die einzelnen Seiten sind aber als Piano Direction, Piano-Direktion, Piano oder Klavier betitelt. Da in der Fassung für Kino-Orchester kein Klavier enthalten ist, handelt es sich hier nicht um eine Klavierstimme, sondern um Einstudiermaterial (Direktionsstimme) bzw. einen Dirigier-Auszug. Dafür sprechen ferner die vielen Eintragungen zu den Instrumentalstimmen sowie die Synchronisationsmarken.

²⁷ Vom Zwischenspiel vor dem 3. Teil enthält der Dirigier-Auszug nur die erste Seite. Da die Musik aber der Begleitung der Passiflora aus dem 2. Teil darstellt, konnte sie einfach ergänzt werden. Dieses Zwischenspiel fungiert somit auch als Reminiszenz.

²⁸ Die *Blumenwunder-Suite* Nr. 1 (op. 20) besteht aus vier Sätzen (1. Knospen und Blüten, 2. Victoria regia, 3. Blütenträume, 4. Finale) und dauert ca. 23 min. Die *Blumenwunder-Suite* Nr. 2 (ohne Opuszahl) besteht aus acht Sätzen (1. Flora, 2. Ranken, 3. Primeln, 4. Maiglöckchen, 5. Tulpen, 6. Wachsen, 7. Blühen, 8. Blumen) und dauert ca. 25 min.

Orchester (Künneke 1935). Aufgrund der neuen Zusammenstellung der musikalischen Themen sowie anderer Überleitungen dazwischen ging die Synchronisation zum Film allerdings verloren.

[I]ch schlug Rühle²⁹ vor, da ja Material genug vorhanden war, ein Anfangs- und ein Endstück zusammen zu stellen und das [G]anze Blumenwunder-Suite zu nennen. [...] Das Unternehmen hatte Erfolg. [...] Die Suite gewann eine gewisse Popularität. Insbesondere der zweite Satz (*Victoria regia*³⁰), der [...] eine meiner populärsten Kompositionen geworden ist (Goergen 2004).

Es dürften wirtschaftliche Gründe gewesen sein, die Künneke bewogen, seine ehemalige Filmmusik in Form der beiden *Blumenwunder-Suiten* für großes Orchester einzurichten, da spätestens 1933 keine Tantiemen mehr aus den Filmvorführungen flossen³¹, andererseits der Aufführungsboykott für seine Werke 1935 beendet wurde³². Beschränkungen in der Instrumentierung wie für Kino-Orchester hatte er bei der großen Orchesterbesetzung nicht. Als Folge der Wiederentdeckung³³ der Filmmusik als Dirigier-Auszug (Künneke 1926a) durch Ines Lindner im Rahmen des Lehr-, Forschungs- und Ausstellungsprojekts *gehen blühen fließen* über die

²⁹ Gemeint ist der Verlag Robert Rühle in Berlin.

³⁰ Der zweite Satz »Victoria regia« aus der *Blumenwunder-Suite* Nr. 1 wird zur Begleitung des Stummfilms zweimal verwendet: Zuerst als »Tango milonga« zur Untermalung der Schlusszene des 3. Teils (Chrysanthemen) und ein zweites Mal am Ende des letzten Teils (Rosenstrauch und Kaktus). Vgl. Fußnote 46.

³¹ Vgl. den letzten Absatz des Abschnitts »Von der Dokumentation zum Kulturfilm«.

³² Vgl. Fußnote 16.

³³ Die Noten wurden 2010 im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, bemerkt.

Kunst in der Weimarer Republik³⁴, entstanden bislang drei bearbeitete Fassungen dieser Filmmusik:

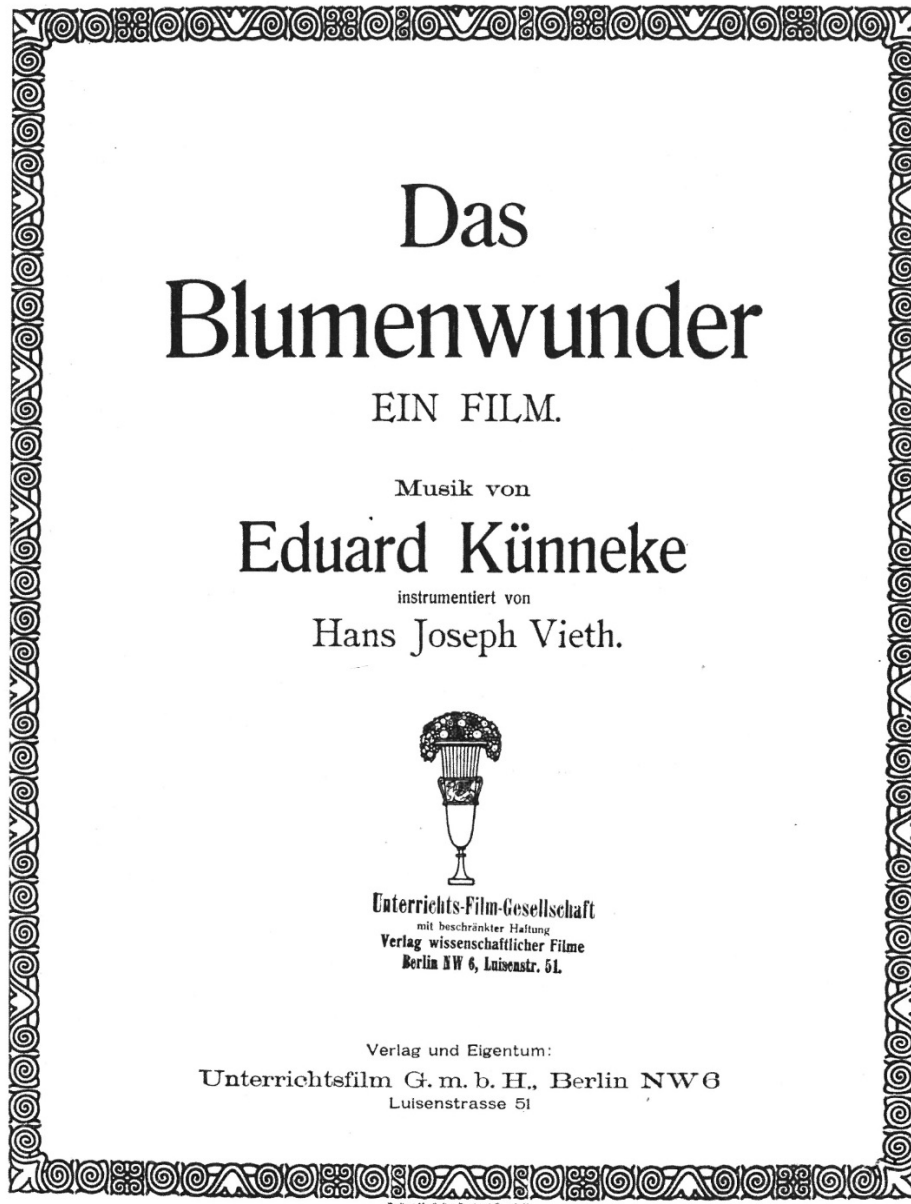


Abb. 2: Titelseite des Dirigier-Auszugs von 1926 (Künneke 1926a)

³⁴ Die Ergebnisse dieses Projekts fasste die Kunsthistorikerin Prof. Dr. Ines Lindner in einem Buch zusammen (Lindner 2014).

- 1.) Rekonstruktion der Fassung für Kino-Orchester von Christian Gayed³⁵
- 2.) Bearbeitung für großes Orchester von Lars J. Lange und Frank Strobel³⁶ (Lange/Strobel 2011).
- 3.) Transkription des Autors für Orgel, Kino-Orgel oder zwei Klaviere (Hergert 2015).

Gestaltung der Musik

Allein die Tatsache, dass die Musik zu DAS BLUMENWUNDER durchgehend auskomponiert³⁷ ist, unterstreicht die Bedeutung, die man der musikalischen Begleitung beimaß. Künneke besaß satztechnisches Können und eine glückliche melodische Erfindungsgabe (Würz 1982), überdies war er geprägt von der Oper. Von dort nahm er seine Klanggestaltung mit, »und nicht nur die Klangsprache, sondern auch das dramaturgische Verständnis«³⁸ (Löffler o. J.).

³⁵ Christian Gayed leitet die norddeutsche sinfonietta, die das BLUMENWUNDER erstmals im Jahr 2011 mit seiner Fassung für Kino-Orchester live begleitet hat. Für diese Rekonstruktion ging er vom gerade wiederentdeckten Dirigier-Auszug von 1926 aus.

³⁶ Frank Strobel spielte die Orchesterfassung (Lange/Strobel 2011) mit dem WDR-Funkhausorchester zur in der »arte Edition« erschienenen DVD ein (Löffler o. J.). Die Besetzung des Orchesters orientiert sich an denen der *Blumenwunder-Suiten*.

³⁷ Für weniger bedeutsame Filme gab man lediglich Vorschläge an, mit welchen populären Stücken die einzelnen Szenen während der Aufführung begleitet werden sollten, und überließ die Details dem Begleiter (zumeist ein Pianist). Nur für aufwändige Filme wurde eine Begleitmusik beauftragt und auskomponiert. Auch wenn wir dies heute von den Großproduktionen DIE NIBELUNGEN und METROPOLIS so gewohnt sind, waren auskomponierte Filmmusiken die Ausnahme (Bullerjahn 2013).

³⁸ Zitat von Frank Strobel im Interview (Löffler o. J.). Über Frank Strobel s. Fußnote 36.

In der Tat ist Künnekes Filmmusik³⁹ zu DAS BLUMENWUNDER keineswegs trivial⁴⁰. Vom Stil her spätromantisch geprägt, wechselt sie häufig zwischen den Tonarten (typischerweise über Medianten oder Halbton-Rückungen) und ist am ehesten beschreibbar als dramatische Ballettmusik, zusammengesetzt aus vielen Miniaturen zu den einzelnen Pflanzenszenen.

Künneke ordnet die Architektur seiner Komposition dem szenischen Aufbau des Films unter, denn wie bereits erwähnt wollte er »zu jeder Pflanze ein anderes musikalisches Thema erfinden« (Goergen 2004). Als Folge erhält jede Szene des zweiten bis letzten Teils ihre eigene Musik. Immer wieder werden mehrere Themen ineinander verwoben und während längerer Szenen werden zwei oder drei Themen, teilweise auch kontrapunktisch, verwendet, aufgeteilt auf die Stimmgruppen der hohen Streicher, der Bässe und der Holz- und Blechblasinstrumente. Beim Wechsel der Filmszenen enden die alten Themen und es erklingen neue (abgesehen von Ausnahmen im letzten Teil).

Die meisten Szenen zeigen das Wachsen und Erblühen einer Pflanze im Zeitraffer. Künneke wählt jeweils ein neues Thema (für längere Passagen auch zwei oder drei Themen) und verstärkt den visuellen Eindruck, indem er versucht, die Pflanzenbewegungen musikalisch zu illustrieren. Hierfür seien einige gelungene Beispiele genannt:

³⁹ »Die Vorbehalte gegenüber der Filmmusik gerade in Mitteleuropa und auch in Deutschland, entstanden erst später; nicht [in] den 20er Jahren« (Löffler o. J.).

⁴⁰ Künnekes Name ist untrennbar mit dem Genre der Operette verbunden. Leichtfertig könnte man unterstellen, dass all seine Musik allzu trivial sein müsse. Dies trifft bei der Musik zu DAS BLUMENWUNDER sowie den zwei Blumenwunder-Suiten weder auf den Erfindungsreichtum noch auf die teilweise hohen spieltechnischen Ansprüche zu.

Teil 1: Das Vorrücken des Sekundenzeigers wird akustisch mit dem Schlag des Glockenspiels (je ein Ton exakt im Sekundenrhythmus) hervorgehoben.

Teil 2: Die synchronen Aufwärts- und Abwärtsbewegungen der Blätter dreier Tabakpflanzen werden im selben Tempo durch die Begleitstimme (Akkorde) imitiert, deren ruhige Viertel in Sekundsritten gleichsam auf- und abwärts geführt werden, um den periodischen Tag-Nacht-Rhythmus zu verdeutlichen.

Die kreisenden Bewegungen der Kletterpflanzen um einen Stab sind durch Motive unterlegt, die einen (fiktiven) mittleren Ton umspielen. Beispiele zeigt die Musik zur Passiflora (Abb. 4b) anhand der jeweils in Vierergruppen gebundenen Noten der Stimme I ab Takt 276 sowie das Auf und Ab im Verlauf der zweitobersten Stimme ab Takt 284.

Teil 4: Der klassische Ballett-Tanz, der in die Aufnahmen der Pantoffelblume eingesetzt ist, ist mit einem sehr schnellen Walzer im 3/4-Takt unterlegt.

Dagegen kann die etwas später folgende einzelne Orchidee ihre schwere Knospe zunächst scheinbar nur mit Mühe anheben. Die Musik ahmt dies nach, indem sie sechs Takte lang versucht, sich von unten nach oben »hochzuarbeiten«, dabei jedoch fünfmal um einen Tritonus zurückfällt.

Die im Zeitraffer hektischen Bewegungen der vielen Einzelblüten der Etagenprimel werden durch eine Melodie im 5/4-Takt und mehrfach eingeschobene sieben Viertel ($3/4 + 4/4$) im sehr schnellen Tempo verstärkt.

Allerdings ist die Begleitmusik nicht durchgängig so illustrativ wie in diesen Beispielen. Oftmals untermalt sie die Szenen nur stimmungshaft und betont das im Zeitraffer sichtbare Wachstum durch Wechsel von Moll nach

Dur⁴¹ oder mit einem Crescendo zum Ende der jeweiligen Szene hin⁴², wobei die Dynamik des Orchesters voll ausgeschöpft wird und dem Bildmaterial mitunter eine Dramatik verleiht, auf die sich nicht jeder einlassen konnte⁴³.

Trotz der vielen eigenständigen Blumenszenen wird die Musik auch bewusst als verbindendes Element eingesetzt, nämlich immer dann, wenn Tänzer des Balletts die Bewegungen der vorangegangenen Pflanze kommentieren. Der Schluss des vierten Teils (Mohn – Tänzerin – Mohn) beispielsweise ist durchgängig mit einem Menuett unterlegt, um eine Einheit zu schaffen.

Eine weitere Technik, um Verbindung zwischen den einzelnen Szenen zu erreichen, ist der Einsatz von Leitmotiven im ersten und zweiten Teil. Ein interessantes Beispiel ist ein kurzes Motiv, das erklingt, als die Kinder beginnen, die Blumen im Übermut auszureißen. Dieses Motiv wird im Folgenden mehrfach wiederholt, als Flora erscheint, als sie die abgebrochenen Blumen erblickt und als sie den Kindern ins Gewissen redet: »Wie konntet ihr das tun?« (Texttafel). Erwähnenswert ist ferner die Verknüpfung der beiden ersten Teile, die durch eine kurze Pause getrennt

⁴¹ Beispiel hierfür ist die Passiflora aus dem 2. Teil. Nach einer sieben Takte langen Einleitung beginnt eine tänzerische Melodie im 6/8-Takt in a-Moll. Nach einem Einschub in E-Dur (Abb. 4b) schließt sich die erste Melodie nochmals in a-Moll und schließlich in A-Dur an, womit diese Szene der Passionsblume endet.

⁴² Zur Illustration eignen sich die Schlusszene des ersten Teils (Crescendo von piano bis fortissimo) sowie »Der buschige Flieder« (der letzte der drei Flieder) aus dem 3. Teil. Zu Beginn dieser Szene ist die Musik noch piano, auch noch bei der Wiederholung der Melodiestimme in repetierenden Sechzehnteln (als Ausdruck der Unruhe und Bewegung der wachsenden Pflanze). Kurz nach der Einführung von Oktavparallelen folgt ein Crescendo zum Forte und der Schluss dieser Szene. Das darauf folgende Maiglöckchen beginnt abermals leise, um sich wieder ins Forte zu steigern.

⁴³ Eine solch dramatische Musik fand jedoch nicht überall Gefallen: »Alle übrigen Personen [gemeint sind alle Darsteller außer Flora und die Kinder] aber würde man gern missen, ebenso die laute Zirkusmusik, die dieses Zarteste, Unfaßbare begleitet« (Schmutzer 1926).

sind: Das Thema zu den Texttafeln »Die Blumen haben Leben [...]« und »Das Blumenwunder soll vor Euch erblühen« (worauf sich die erste Zeitraffer-Aufnahme des Films einer Tabakpflanze anschließt) leitet den zweiten Teil ein, dessen Szene mit drei Tabakpflanzen beginnt. Als drittes Beispiel sollen die verschiedenen Kletterpflanzen im zweiten Teil dienen, die leitmotivisch verbunden sind.

Hinweise auf die Lage der Kürzungen im letzten Teil

Die ersten vier Teile repräsentieren Künnekes Idee, jeder Szene konsequent⁴⁴ ihre eigenen musikalischen Themen zuzuweisen. Doch im letzten Teil treten mehrere Abweichungen auf, denn entweder wechselt die Musik während einer Szene oder umgekehrt, wie Abb. 3 verdeutlicht.

Die beiden Tigerlilien nach Vorspiel und Ausdruckstanz werden mit Thema A begleitet, das mit dieser Szene beginnt und auch endet. Zu den Bildern der Hortensie erklingt Thema B, an das sich eine Überleitung (>>) sowie Thema C anschließt; im Gegensatz zu den ersten vier Teilen ist Künnekes Prinzip hier nicht durchgehalten. Die Wachsblumenszene dauert relativ lang und rechtfertigt durchaus zwei sich abwechselnde Themen (D und E). Ein weiterer logischer Block ist die blühende Passiflora (Thema H). Die Themen J und J* fasse ich als eine Einheit auf, da J* durch Variation aus J hervorgeht.

⁴⁴ Eine Inkonsistenz existiert jedoch: Der 4. Teil beginnt mit einer Magnolienblüte, die alsbald verwelkt. Noch bevor die ersten beiden musikalischen Themen verklungen sind, wird bereits die Clivia eingeblendet (Takt 14) das neue musikalische Thema setzt jedoch erst in Takt 20 ein. Ab dem darauffolgenden Wechsel zur Gladiole (Takt 35) verlaufen Bild und Musik dann wieder stets synchron. Vielleicht wurde auch an dieser einen Stelle gekürzt (z. B. eine 2. Magnolienblüte entfernt).

Blume	(Tänzer)	Tigerlilie 1	Tigerlilie 2	Hortensie	Hortensie	Hortensie
Thema	Vorspiel	A	A	B	>>	C
ab Takt	: 1 :	50	58	71	80	84

Wachsbl.	Wachsbl.	Wachsbl.	Azalee	Azalee	Kalla	Kalla
D	E	D	E	D	F	G
89	97	105	113	121	134	139

Passifl. 1	Passifl. 2	weiße Bl.	Kürbis	Pelargonie	Pelargonie	Pfingstrose
H	H	J	J	J*	K	L
145	157	169	177	185	193	200

Rose	Rose	Rose	Strauch	Strauch	Kaktus	Kaktus
M	N	>>	>>	Tango	Tango	Tango
219	224	240	244	250	266	bis 310

Abb. 3: Zuordnung der Pflanzen zur Musik im 5. Teil

Schließlich folgt einer längeren Überleitung (>>) aus Halbton-Rückungen der Tonarten und Medianten-Umdeutungen durch zahlreiche Arpeggi (ab Takt 240⁴⁵) derselbe Tango⁴⁶, der auch schon den dritten Teil beendete, und

⁴⁵ Die Takte beziehen sich stets auf meine Transkription (Hergert 2015). Im Dirigier-Auszug (Künneke 1926a) sind die Takte nicht nummeriert (Abb. 4a).

⁴⁶ Dieser Tango führt im dritten Teil die Bezeichnung *Tango milonga*, in der *Blumenwunder-Suite* Nr. 1 prägt er den zweiten Satz *Victoria regia*. Dieser Tango ist das prägnanteste Musikstück, das in zwei verschiedenen Teilen des Films verwendet wird. (Ansonsten gibt es nur zwei andere Fälle: Das Zwischenspiel vor dem 3. Teil (vgl. Fußnote 27) sowie das Thema N in Abb. 3, das identisch mit den Themen I und II des oberen Systems in Abb. 4b ist.) Ganz offensichtlich wurden, nachdem der Schlusschor (vgl. Fußnote 19) am Ende des letzten Teils nach der Premiere gestrichen worden war, zwei geeignete, bereits vorhandene Musikstücke eingefügt (Thema N und Tango in Abb. 3), um trotz der Kürzungen wieder eine Schlusswirkung zu erreichen. Gerade den Tango, gleichermaßen Ausdruck von Lebensfreude und Leid, dem blühenden und kurz darauf verwelkenden Kaktus zu unterlegen, verleiht der Schlusszene die zusätzliche Interpretationsmöglichkeit,

bildet die letzte musikalische Einheit. Dieser Tango setzt bereits vor dem Erscheinen des Kaktus ein, weshalb ich auch an dieser Stelle eine Kürzung unterstelle. Alle weiteren formalen Abweichungen sind aus Abb. 3 ersichtlich.

Diese Auffälligkeiten im letzten Teil weisen darauf hin, dass die Kürzung um vier Minuten nicht an einer, sondern an mehreren Stellen⁴⁷ des fünften Teils vorgenommen wurde. Denkbar sind sowohl Schnitte der noch vorhandenen Szenen (z. B. der Wachsblume) sowie das Weglassen weiterer, in der Fassung der Berliner Premiere noch enthaltener Szenen wie Gurke und Rittersporn.

Auf der Suche nach der Musik der fehlenden vier Minuten habe ich auch die beiden Blumenwunder-Suiten (Künneke 1935) geprüft, jedoch keine weiteren musikalischen Themen darin entdecken können. Ob Künneke das nach der Kürzung des Films übrige musikalische Material, darunter auch den Chorgesang zum Schluss⁴⁸, in andere seiner Werke eingearbeitet hat, bleibt offen.

dass Leben und Sterben zusammenhängen.

⁴⁷ Janet Janzen nimmt hingegen an, dass das Ende des Films verlorenging und somit die Kaktusszene (mit dieser endet die erhaltene Fassung) nicht das originale Ende darstellt (Janzen 2014). Die Kaktusblüten aber, die kurz aufblühen und sich durch ihr Welken herabsenken und quasi vor dem Zuschauer verneigen, resümieren jedoch so gut den letzten Teil und stellen ein stimmiges Ende dar. Daher glaube ich nicht, dass eine andere als die Kaktusszene ursprünglich am Schluss des Films stand.

⁴⁸ Zum Schlusschor vgl. Fußnote 19.

III. Die neue Transkription für Tasteninstrumente

Aufgrund der ideen- und abwechslungsreichen Musik zum Film sowie des beeindruckenden Filmmaterials, das dazu ermahnt, die Schöpfung zu bewundern und zu bewahren, entschied ich mich, den Film im Jahr 2015 mehrmals aufzuführen und dabei jeweils live musikalisch zu begleiten. Die Uraufführung mit Klavier fand am Ostersonntag, den 5. April in der Pielisensuu-Kirche in Joensuu (Finnland) statt, die Uraufführung mit Orgel am 2. Mai in der St. Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel. Im selben Jahr folgten noch vier weitere Aufführungen in derselben Kirche, thematisch passend zur zeitgleich geöffneten Bundesgartenschau. Die Vorbereitung dieser Aufführungen erforderte eine intensive Beschäftigung mit dem Film- und Notenmaterial; daraus entstand schließlich die neue Transkription für Orgel, Kino-Orgel oder zwei Klaviere (zu je 2 Händen).

Mit dieser nun vorliegenden Bearbeitung des Dirigier-Auszugs von 1926 für Tasteninstrumente liegt nun 90 Jahre nach Fertigstellung des Films erstmals eine leserlich gesetzte Fassung der Begleitmusik vor, die es ermöglicht, den Film auch durch einen oder zwei Musiker begleiten zu können.

Wozu eine Fassung für Orgel?

Es ist aus unserer heutigen Erfahrung gerückt, wie Stummfilme seinerzeit musikalisch begleitet wurden. Prinzipiell stellen sich zwei Möglichkeiten dar: die Begleitung durch einen Musiker (typischerweise einen Pianisten) oder durch eine Gruppe von Musikern (üblicherweise ein Orchester). Ersteres bietet den Vorteil der individuellen, spontanen Reaktion auf den Film (und vereinfacht die exakte Synchronisation zur Handlung), Letzteres

reizt durch die Verwendung vieler Klangfarben und -effekte, ist aber ohne weitere Hilfsmittel wie Synchronisationsmarken schwieriger und teurer in der Aufführung.

Die Entwicklung der Kino-Orgel stellte sich genau dieser Anforderung: eine breite Fülle an Klangmöglichkeiten anzubieten und trotzdem noch von einer Person gespielt werden zu können. Unter den führenden Herstellern seien die Firmen Wurlitzer (USA), Compton (UK) und Welte (D) beispielhaft genannt. Diese Instrumente wurden in die Kinos der 1920er Jahre eingebaut und von einem Spieltisch aus, der Blick auf die Leinwand gewährte, bedient. Somit versteht sich diese Transkription für Orgel als passende Ergänzung zum vorhandenen Aufführungsmaterial.

In der heutigen Zeit steht man der Einschränkung gegenüber, dass nur noch wenige Kino-Orgeln erhalten und spielbereit sind⁴⁹. Dies entschärft sich jedoch dadurch, dass die nun vorliegende Transkription sowohl auf größeren Kirchenorgeln als auch auf digital nachgebildeten Kino-Orgeln (virtual theatre pipe organs⁵⁰) spielbar ist. Da letztere Variante mit Lautsprechern statt Orgelpfeifen auskommt, bietet sie zudem die attraktive Möglichkeit,

⁴⁹ Die einzige Kino-Orgel, die sich in Deutschland noch an ihrem originalen Aufstellungsort befindet, ist die restaurierte Philips-Orgel (erbaut 1929) im Kino BABYLON in Berlin. Erwähnenswert sind weiterhin die viermanualige Wurlitzer-Kinoorgel im Musikinstrumentenmuseum Berlin, die Welte-Orgeln im Funkhaus Hamburg und im Grassimuseum in Leipzig sowie die Oskalyd-Kinoorgel im privat geführten Kultur- und Orgelzentrum im Alten Schloss Valley. Eine Übersicht der vorhandenen, historischen Instrumente bietet Dettke 2001.

⁵⁰ Das Prinzip einer digital nachgebildeten Orgel ist, dass der Klang jeder einzelnen Pfeife zuvor (mehrfach) aufgenommen und digital in einer Klangbibliothek gespeichert ist. Spielt man nun von einer Klaviatur mit MIDI-Ausgang, so werden die aufgezeichneten Klänge eines jeden Tons und jedes eingeschalteten Registers in Echtzeit abgerufen und über (möglichst hochwertige) Lautsprecher wiedergegeben. Durch diese Technik wird ein immobiles Instrument wie die (Kino-)Orgel transportabel. Dadurch können weitaus mehr Menschen eine digitale Kopie eines Originalinstruments spielen und hören, als dies am Originalstandort möglich wäre.

die Filmvorführung an jedem beliebigen Ort mit Stromanschluss durchzuführen zu können, insbesondere in Kinos und Konzertsälen, die über kein echtes Instrument (mehr) verfügen.

Hinweise zur Notation

Die Transkription ist eingerichtet für eine Orgel mit drei Manualen und Pedal oder alternativ dazu ausführbar auf zwei Klavieren

(erster Spieler: rechte Hand und obere Pedalstimme,
zweiter Spieler: linke Hand und untere Pedalstimme).

Meine neue Transkription versucht, so nah wie möglich am Original zu bleiben, wobei es an zweifelhaften Einzelstellen und zur Synchronisation mit dem Film sinnvoll war, die vom Fernsehsender arte ausgestrahlte Einspielung des WDR-Funkhausorchesters (arte o. J.) zu berücksichtigen.

Die Synchronisationsmarken sind im Dirigier-Auszug (Künneke 1926a) oftmals zu rar oder unpräzise, gelegentlich sogar falsch oder bezüglich der Fassung von arte mit dem WDR-Funkhausorchester an unpassender Stelle, d. h. um wenige Takte verschoben. Dies habe ich in meiner Transkription korrigiert und eindeutig gestaltet.

Beispiele aus dem 3. Teil; Taktzahlen bezogen auf die Transkription:

»langer Stengel« ersetzt durch »Amaryllis« (Takt 155)
»Blüte« ersetzt durch »erste Blüte öffnet sich« (Takt 177)
»Mohn« ersetzt durch »Narzisse«⁵¹ (Takt 199)

Wenn sich die Synchronisierungsmarken direkt auf die Texttafeln im Film beziehen, ist der Text in Anführungszeichen gestellt, wie z. B. »Dritter

⁵¹ Bei der an dieser Stelle des Films gezeigte Blume handelt es sich eindeutig um eine Narzisse, nicht um eine Mohnblüte.

Teil« und »Schluß des dritten Teiles«; in solchen Fällen wurde die originale Rechtschreibung wie auf den Texttafeln im Film beibehalten.

Um den Wechsel der Melodiestimme zwischen den Instrumentengruppen nachzuzeichnen, wurden Vorschläge für Manualwahl und -wechsel hinzugefügt. Gelegentlich sind Noten mit runden Klammern gekennzeichnet. Diese Noten sind entweder schlecht spielbar oder aus anderen Gründen optional. Sie dienen aber der Verdeutlichung der verschiedenen Melodienverläufe.

The image displays a musical score for the piece 'Passiflora' from Part 2. It features a vocal line at the top, with the lyrics 'Sie wächst ins Leere' written in a box. Below the vocal line are three staves for instruments: 'Hörn. Fg. (Horns)', 'Hörn. Fg. (Horns)', and 'Hörn. Fg. (Horns)'. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The music consists of several measures with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. There are also some notes enclosed in circles, as mentioned in the text. The score is presented in a 'Dirigier-Auszug' (conductor's score) format, showing multiple staves for each instrument group.

Abb. 4a: Musik zur Passiflora (aus dem 2. Teil) im Dirigier-Auszug

"Sie wächst über den letzten Faden"

The image shows a musical score for piano in three systems. The first system (measures 276-280) is titled "Sie wächst über den letzten Faden". It features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 276-280, and a second ending bracket labeled 'II' spans measures 281-285. A note in measure 280 is marked with a staccatissimo symbol (') and has the annotation "ossia: ohne Bindebogen" below it. The second system (measures 281-285) continues the piece. A note in measure 284 is marked with a staccatissimo symbol and has the annotation "im Original unleserlich" next to it. The third system (measures 286-290) is titled "Verzweifelt kreisen die Ranken". It features a treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A third ending bracket labeled 'III' spans measures 286-290.

Abb. 4b: Musik zur Passiflora (aus dem 2. Teil) in der Transkription

Einzelne Änderungen gegenüber der Vorlage (insbesondere Vorzeichen) wurden immer dann vorgenommen, wenn die originalen Angaben nicht plausibel erschienen. All diese Noten wurden mit dem Staccatissimo-Zeichen (') markiert und eine Anmerkung zur Angabe in der Vorlage (wie »ossia«) eingefügt, um diese Änderungen nachvollziehbar zu machen.

Einige Passagen werden bei der Einspielung des WDR-Funkhausorchesters (arte o. J.) übersprungen oder nicht wiederholt, wahrscheinlich aufgrund der

dortigen ohnehin sehr schnellen Tempi. Diese Stellen sind in meiner Fassung mit dem hierfür üblichen »vide« gekennzeichnet.

Besondere Spieltechniken

Künnekes Musik zum Film lässt die musikalischen Themen häufig zwischen den Instrumentengruppen wechseln. In der Regel erklingen zwei Themen parallel, während die Mittel- und Bassstimmen die noch fehlende Harmonik oder Rhythmik dazu ergänzen; auch das Zusammentreffen dreier Themen ist keine Seltenheit. Diese Komplexität stellt erhöhte Anforderungen an die Wiedergabe auf einem einzigen Instrument, denn, wenn sowohl die linke Hand als auch die Füße des Organisten die Begleitstimmen übernehmen, bleibt für die Wiedergabe der Melodiestimmen nur die rechte Hand übrig. Daher springt diese häufig zwischen zwei Manualen (z. B. um zwischen der Wiedergabe von Klarinette oder Flöte und einer Hornstimme schnell abwechseln zu können).

An einigen Stellen ist es reizvoll, auch die zweite Melodiestimme hervorzuheben; diese ist hierzu durch leere Notenköpfe mit innenliegendem Andreaskreuz kenntlich gemacht (s. Abb. 4b).

Diese zweite Melodie ist stets durch Betonung hervorzuheben. Hierfür hat der Spieler mehrere Möglichkeiten zur Auswahl:

- Auf dem Klavier wird diese Melodie mit dem jeweiligen Finger kräftiger angeschlagen.
- Auf einer Orgelklaviatur mit zweitem Druckpunkt⁵² (second touch) oder Anschlagdynamik löst der erhöhte Tastendruck nur(!) für den jeweiligen Ton eine lautere Registrierung aus, wie es in englischen und amerika-

⁵² Im Englischen ist hierfür der Begriff »second touch« gebräuchlich.

nischen Orgeln seit der Einführung dieser Technik durch Robert Hope-Jones⁵³ bekannt ist.

- Da Klaviaturen mit zweitem Druckpunkt in Deutschland weder üblich waren noch üblich sind, wurden die zweiten Melodien dahingehend vereinfacht, das sie auch allein mit Daumen (und ggf. Zeigefinger) auf dem darunterliegenden Manual angeschlagen werden können; eine Spielweise, die in der anglikanischen Orgelliteratur als »thumbing«⁵⁴ bezeichnet wird.
- Wie beim Klavier kann die zweite Melodie auch auf demselben Manual gespielt werden, allerdings wirkt sich dann der stärkere Anschlag (außer bei Vorhandenseins eines zweiten Druckpunkts) nicht hörbar aus.
- Natürlich kann die zweite Melodie zur Vereinfachung auch weggelassen werden; selbst hierfür ist deren visuelle Kennzeichnung im Druck sinnvoll.

Eine Gegenüberstellung des Dirigier-Auszugs von 1926 mit der Transkription des Autors am Beispiel des zweiten Teils zeigen Abb. 4a und 4b. Der dort ausgewählte Musikausschnitt begleitet eine Kletterpflanze (Passiflora), deren Ranken über die gespannten Fäden hinauswachsen und anschließend versuchen, weiterhin Halt zu finden. Die Synchronisationsmarken wurden dahingehend angepasst, dass sie nun identisch zu den Texttafeln im Film sind. Es wurden drei Melodiestimmen sowie die Bassstimme (ab Takt 284 um eine Hilfsstimme ergänzt, um die

⁵³ Robert Hope-Jones (1859–1914) war ein revolutionärer Orgelbauer aus England. Er schuf die technischen und klanglichen Grundlagen für die Kino-Orgel.

⁵⁴ Die englische und amerikanische Orgelliteratur ab dem 19. Jh. verlangt gelegentlich, dass der Daumen der spielenden Hand gleichzeitig auf der darunterliegenden Klaviatur Töne anschlägt, um eine zweite Melodie klanglich hervorzuheben.

Harmonik zu verdeutlichen) übertragen. Der Versuch, so nah wie möglich am Original zu bleiben, wird hier besonders deutlich. Ab Takt 284 übernimmt die rechte Hand (im oberen System notiert) zwei der drei Melodiestimmen, wobei die mit dem Andreaskreuz markierten Noten durch eine der oben beschriebenen Spieltechniken möglichst hervorzuheben sind.

IV. Zusammenfassung und Ausblick

Mit der Auffindung des Dirigier-Auszugs der Begleitmusik von Eduard Künneke zu DAS BLUMENWUNDER konnte die Abspielgeschwindigkeit korrigiert, die Musik neu eingespielt und exakt auf die Szenen und Bewegungen des Films synchronisiert werden. Die digitale Bearbeitung im Auftrag des Fernsehsenders arte zusammen mit der durch das WDR-Funkhausorchester eingespielten Filmmusik ermöglicht uns nun, den Film weitgehend zu erleben, wie er konzipiert wurde.

Die neue Transkription von Künnekes Musik für Orgel, Kino-Orgel oder zwei Klaviere hält sich streng an den überlieferten Dirigier-Auszug von 1926.

Meine Aufführungen im Jahr 2015 wurden vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Ich denke, es ist gerechtfertigt, diesem Film nach jahrzehntelangem Schlummern im Archiv eine neue Chance auf Verbreitung zu geben.

Ein Juwel der Filmgeschichte blüht 90 Jahre später
buchstäblich neu auf und ist zu entdecken!
(absolutmedien o. J.)

Literatur

- absolutmedien (o. J.) <http://www.absolutmedien.de/film/3008> (Stand: 1.10.2017): Hintergrundinformation zur DVD-Fassung mit Quellenangaben.
- arte (o. J.) <http://www.arte.tv/de/das-blumenwunder/4172992.CmC=4172996.html> (Stand: 15.8.2017): Internet-Dossier zum Film mit Quellenangaben.
- Arnheim, Rudolf (1932) *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt; München: Hanser (1974, Neuausgabe).
- Blankenship, Janelle (2010) »Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen«: Plant Rhythm and Time-Lapse Vision in DAS BLUMENWUNDER. In: *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 16, S. 83–103.
- Blubacher, Thomas (2005) Max Terpis. In: *Theaterlexikon der Schweiz*. Bd. 3. Hrsg. v. Andreas Kotte. Zürich: Chronos Verlag, S. 1832–1833.
- Bullerjahn, Claudia (2013) Zwischen Patina und High-Tech – Zur Problematik der Rekonstruktion von Stummfilm-Originalkompositionen der 1920er Jahre. In: *Ton-Spuren aus der Alten Welt – Europäische Filmmusik bis 1945*. Hrsg. v. Ivana Rentsch und Arne Stollberg. München: edition text + kritik, S. 66–90.
- Bundesarchiv-Filmarchiv (o. J.) *Das Blumenwunder*. BASF AG (Ludwigshafen), Unterrichtsfilm G.m.b.H. Berlin: Verlag wissenschaftlicher Filme, 1922–1926.
- Dettko, Karl Heinz (2001) *Kino- und Theaterorgeln Eine internationale Übersicht*. Marburg: Tectum Verlag.
- filmtheater (o. J.) http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Charlottenburg_Piccadilly_Metropol-Theater (Stand: 1.10.2017): Hintergrundinformation zum Piccadilly-Palast
- Goergen, Jeanpaul (2004) Die beste Filmmusik... Aus einem Brief von Eduard Künneke (1951). In: *Filmblatt*, 9. Jahrgang Nr. 24, Frühjahr/Sommer, S. 46–47.
- Goslar, Nina (Hrsg.) (2015) DAS BLUMENWUNDER: *Der legendäre Zeitraffer-Stummfilm aus dem Jahr 1926*, DVD (1. Sept. 2015), »arte Edition« / absolut MEDIEN 3008.
- Hergert, Frank (2015) *Eduard Künneke (1885–1953) Musik zum Zeitraffer-Stummfilm DAS BLUMENWUNDER für Orgel / 2 Klaviere 4ms Bearbeitung zur Filmfassung 2011 von Frank Hergert*. Berlin: Verlag Ries & Erler.
- Janzen, Janet (2014) *Modernity gazing on metamorphosis: representations of plants in German language film and literature at the beginning of the 20th century*. Dissertation, McGill University, Montreal, Kanada.
- J. Bielefeld Verlag (Hrsg.) (2012) *Berlin und die Berliner*. (Nachdruck des Originals von 1905). Bremen: Europäischer Hochschulverlag, S. 108.

- Künneke, Eduard (1926a) *DAS BLUMENWUNDER – Ein Film. Musik von Eduard Künneke, instrumentiert von Hans Joseph Vieth*⁵⁵. (»Piano-Direktion«). Berlin: Unterrichts-Film-Gesellschaft, Verlag wissenschaftlicher Filme
- Künneke, Eduard (1926b) *DAS BLUMENWUNDER – Ein Film. Musik von Eduard Künneke, instrumentiert von Hans Joseph Vieth*. (Ausgabe für Orchester). Berlin: Unterrichts-Film-Gesellschaft, Verlag wissenschaftlicher Filme [verschollen]
- Künneke, Eduard (1935) *Blumenwunder-Suite Nr. 1 und Blumenwunder-Suite Nr. 2*. Berlin: Robert Rühle Verlag.
- Lange, Lars. J. / Strobel, Frank (2011) *Eduard Künneke (1885–1953) Musik zum Zeitraffer-Stummfilm DAS BLUMENWUNDER für Orchester – Bearbeitung zur Filmfassung 2011 von Lars J. Lange und Frank Strobel*. Berlin: Verlag Ries & Erler.
- Lindner, Ines (2014) *gehen blühen fließen. Naturverhältnisse in der Kunst*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Löffler, Kai (2015) *Film-Rezension: DAS BLUMENWUNDER*. Radio-Interview mit Frank Strobel in der Serie: *WDR 3 TonArt*, (gesendet am 26.11.2015, 15:05–17:45) [Länge des Beitrags: 6min 42s].
- Michel, Alexander (1997) *Von der Fabrikzeitung zum Führungsmittel – Werkzeitschriften industrieller Großunternehmen von 1890 bis 1945*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Prieberg, Fred K. (2015) *Musik im NS-Staat*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag (Neuaufgabe vom 16.11.2015).
- Schmutzer, Alice (1926) *DAS BLUMENWUNDER – Anlässlich der Aufführung des »Urania«-Films*. In: *Neue Freie Presse*, Wien (Ausgabe vom 4. Juli 1926), S. 1112.
- Voigtländer-Tetzner, Walther (1925) *Die Wachstums- und Blütenfilme der Badischen Anilin- & Soda-Fabrik*. In: *Werkzeitung der Badischen Anilin- und Soda-Fabrik*, 13. Jahrgang, Nr. 7, S. 105–107.
- Voigtländer-Tetzner, Walther (1926) *Die Blütenfilme der B.A.S.F. erleben in Berlin bewunderte Aufnahme*. In: *Werkzeitung der I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft, Werke: Badische Anilin- & Soda-Fabrik Ludwigshafen a/Rh.*, 14. Jahrgang, Nr. 3, S. 33–35.
- Würz, Anton (1982) *Künneke, Eduard*. In: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 13, S. 223–224.

⁵⁵ Hans Joseph Vieth, Bearbeiter und Komponist, arrangierte mehrere Orchesterwerke von Eduard Künneke und komponierte später die Operette *Die schönen Mädchen von Haindelbrück* (Uraufführung: 1942).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: © aus der DVD DAS BLUMENWUNDER, absolut Medien GmbH, Fridolfing. Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch <http://www.absolutmedien.de>
- Abb. 2: © Verlag Ries & Erler, Berlin. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.
- Abb. 3: rechtfrei verwendbar.
- Abb. 4: © Verlag Ries & Erler, Berlin. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Empfohlene Zitierweise

Hergert, Frank: Eine Neubearbeitung der Original-Musik Eduard Künnekes zum Stummfilm DAS BLUMENWUNDER für Orgel / Kinoorgel. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 9–40, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p9-40>.

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.

Möglichkeiten kultureller Identifikation in Howard Shores Soundtrack zu Peter Jacksons THE LORD OF THE RINGS

Martin Schröder (Rostock)

Im Masterseminar Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Rostock führte ich im Jahr 2012 folgenden spielerischen Versuch durch: Ich zeigte den Studierenden das Musikvideo zu Enigmas »Return to Innocence« (Emimusic 2009) aus dem Jahr 1993. Im Refrain wurde offensichtlich das Sample eines traditionellen Gesangs verwendet. Ich fragte die Anwesenden daher, in welchem Teil der Welt sie diesen Gesang verorten würden. Die Mehrheit der Studierenden entschied sich für Nordamerika, offensichtlich in der Annahme, bei dem verwendeten Sample handle es sich um den Gesang nordamerikanischer Natives. Die Wahl Nordamerikas hatte ich vorausgesehen und verstärkte diesen Eindruck zum einen durch den Hinweis, dass der Song für die musikalische Untermalung von TV-Werbepots für die olympischen Spiele 1996 in Atlanta genutzt wurde, und zum anderen mit einer vorbereiteten Karte der Stammesgebiete der indigenen Stämme Nordamerikas. Daraufhin spielte ich den Studierenden zwei Aufnahmen der CD *Authentic Music of the American Indian* (Various 2008) vor: einen »Kiowa Slow War Dance« (Track 10) und einen »Shanee Stomp Dance« (Track 18) verbunden mit der Frage, wessen Gesang nun in Enigmas Song Verwendung gefunden hat. Nachdem sich eine Mehrheit auf den Shanee Stomp Dance geeinigt hatte, eröffnete ich den Teilnehmern, dass ihre Vermutung falsch sei, woraufhin ich das Video einer Live-Performance eines Joiks präsentierte. Joiks sind der traditionelle Gesang der Sami, einer transnationalen Ethnie im Norden Skandinaviens. Das Konzept des Joiks spiegelt sich hervorragend in der Ästhetik des Enigma-Videos wider. Joiks haben keinen Anfang und kein Ende. Passend dazu läuft das Musikvideo

rückwärts ab. Plötzlich befanden wir uns also geografisch in Nordeuropa. Die Verwendung eines gesampelten Joiks war ebenso plausibel wie die der kurz zuvor gehörten Gesänge der amerikanischen Natives. Viele Teilnehmer waren nun überzeugt, einen Sami-Joik in »Return to Innocence« zu hören. Allein, auch diese Gewissheit stellte sich als falsch heraus. Das von Michael Cretu, Produzent und kreativer Kopf hinter Enigma, genutzte Sample lässt sich sehr präzise zurückverfolgen – nicht nur auf eine bestimmte Ethnie, sondern sogar auf zwei konkrete Personen. Die Aufnahme entstammt dem Jubilant Drinking Song von Kuo Ying-nan (geb. Difang Duana) und Kuo Hsiu-chu, zwei Mitglieder der Ami People, einem indigenen Stamm in Taiwan. Eine Verortung der Musik in Asien hätte keiner der Studierenden vermutet, ebensowenig wie ich selbst, ging ich doch jahrelang davon aus, bei dem Sample handele es sich um einen Sami-Joik.

Infolge dieser Begebenheit drängte sich die Frage auf: Kann Musik überhaupt eine Identität besitzen, Musik als eine kulturelle Praxis? Die obigen Ausführungen zeigen sehr deutlich: Die Wahrnehmung von Musik ist ein Konstrukt des Rezipienten und kulturell beeinflusst. Die Musik selbst ist das Produkt eines schöpferischen Geistes. Der Komponist hat eine bestimmte Vorstellung von seiner Kreation, die umgesetzt, zum Leben erweckt, gespielt werden muss. Eventuell wird diese im Zuge eines Aufnahmeprozesses auch materiell fixiert. Dann aber erfolgt ein wichtiger Schritt: die Rezeption. Étienne Souriau zufolge ist

die Existenz eines Musikwerkes in der konkreten Wirklichkeit trotz seiner klanglichen Realisation solange nicht wirklich vollkommen, bis es zu einem gemeinsamen Empfang des Werkes kommt, der sein Dasein konstituiert (zitiert nach: Lissa 1975, 111).

Die Veränderlichkeit von Musik und ihre Wahrnehmung hängen also maßgeblich vom Rezipienten ab. Die Charakteristik und Eigentümlichkeit eines Musikstücks ist letztlich nichts anderes als eine prozessuale Verhandlung zwischen der Idee von Komponist (und Regisseur) und dem Hörer und seiner Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung des Hörers ist wiederum beeinflusst von individueller musikalischer Sozialisation und kultureller Prägung. So wie die personale Identität des Menschen als ein dynamisches, ständig neu verhandeltes Konstrukt erscheint, so ist auch die vermeintliche ›Identität‹ eines Musikstücks das Ergebnis eines Konstruktionsprozesses der beteiligten Personen, insbesondere des Hörers. Darüber hinaus ist die Musikwahrnehmung heutzutage stark medial beeinflusst. Schließlich sind alle möglichen Musiken heutzutage über das Internet abruf- und konsumierbar. Nur diesem Umstand ist es zu verdanken, dass wir mit Musiken aus aller Welt in Kontakt kommen und diese kennenlernen, was letztlich die Voraussetzung dafür ist, vermeintliche Ähnlichkeiten ausmachen und unbekannte Musik geographisch und kulturell verorten zu können. Die einleitenden Schilderungen aus dem Seminar zeigen jedoch, dass solche kulturellen Verortungen in Bezug auf Musik in die Irre und leicht zu essentialistischen Zuschreibungen führen können.

Howard Shores Soundtrack zu Peter Jacksons Literaturverfilmung THE LORD OF THE RINGS (USA/NZ 2001–2003) stellt dabei keine Ausnahme dar. So schreibt David Bratman in seiner Kritik:

So Tolkien meant us to think of the hobbits as
English country folk singing English folk songs.
Which is why it was so disconcerting to go to Peter

Jackson's FELLOWSHIP OF THE RING movie and hear the hobbits depicted by music that is not English at all but neo-Celtic: composer Howard Shore's attempt at copies of Irish whistle and fiddle-and-accordion tunes in lush orchestral arrangements. Tolkien spent a lifetime differentiating English civilization from Celtic. He would have been deeply unhappy, to say the least, to have heard Irish music, and imitation Irish music at that, applied to his hobbits. (Bratman 2010, 142)

Inwieweit Bratmans Einschätzung zum Film und dessen Musik zutreffend ist, soll im Folgenden erörtert werden.

Jacksons Film-Trilogie wurde von mir nicht nur aus persönlichem Interesse, sondern auch aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrades als Resultat einer weltweiten medialen Vermarktung ausgewählt, was sich auch im enormen Erfolg der Filme (17 Oscar-Auszeichnungen) widerspiegelt. Dies gilt ebenso für die Musik (Academy Awards für die beste Filmmusik in den Jahren 2001 und 2003) von Howard Shore. Wie die Filme selbst dürfte auch der Soundtrack einer breiten Masse bekannt sein – auch weil dieser losgelöst vom Film und in adaptierter Form als 6-sätziges Sinfonie existiert. Für Jacksons Film-Trilogie erschuf Shore ab Oktober 2000 musikalisches Material von insgesamt 11 Stunden. Für beinahe jeden Charakter und jede Kultur komponierte er musikalische Themen, die er – teilweise über alle drei Filme hinweg – zum Teil leitmotivartig verwendet. Shores Score sollte nach Jacksons Vorstellungen eine »cultural significance« besitzen und »eine Menge über die Kulturen dieser Welt zu erzählen haben«¹ [Übers. des

¹ »[...] it's doing it in such a way that it's also telling you a lot about the cultures of this world«.

Autors] (Jackson 2002, 00:02:43–00:03:13).² Es war offensichtlich von Beginn an eine Identifikation des Scores mit bestimmten Kulturregionen in Tolkiens literarischem und Jacksons filmischem Raum intendiert. Musik ist soziokulturell geprägt (Merriam 1964, 27–32). Ja, Musik *ist* Kultur (Herndon/McLeod 1982, 9f.), und kann daher per definitionem kulturelle Spezifika reflektieren. Wie vielschichtig und ambivalent diese Reflexion sein kann, soll anhand der Phänomene ›Englishness‹ und ›Celticness‹ verdeutlicht werden. Die leitende Fragestellung dabei lautet daher: Inwiefern bietet Shores Score Möglichkeiten der Reflexion von englisch bzw. keltisch geprägter kultureller Identität? Welche Anknüpfungspunkte lassen sich in der Musik finden, die eine solche kulturelle Identifizierung des Hörers erst ermöglichen? Vergleichend dazu sollen auch Tolkiens eigene Vorstellungen berücksichtigt werden, die letztlich Eingang in sein literarisches Werk gefunden haben. Diese Fragen sollen durch die Untersuchung des Auenland-Themas beantwortet werden. Das »Shire Theme« war nicht nur das erste musikalische Thema, das Shore für die Filme komponierte (Adams 2010, 392), es dürfte auch das am besten bekannte sein.³

² Die Time-Code-Angabe bezieht sich auf die Warner Special Extended DVD Edition (2002).

³ Denkbar und reizvoll wäre auch eine Untersuchung der anderen Themen, wie etwa des Rohan-Themas, das dem Hörer aufgrund der Verwendung der norwegischen Hardanger-Geige in Verbindung mit skandinavisch anmutender Architektur eine Identifikation mit der normannischen Kultur nahelegt, jedoch den Ansichten und Einstellungen Tolkiens zuwiderläuft, der zeitlebens die nahezu vollständige Auslöschung der angelsächsischen Kultur durch die Invasion der Normannen beklagte. Aufgrund der Fülle an Themen und Motiven und deren leitmotivartiger Verwendung wäre auch eine Untersuchung ihrer kompositorischen Variation interessant, gerade auch vor dem Hintergrund der neu entstandenen HOBBIT-Trilogie (USA/NZ 2012–2014, Peter Jackson). Eine umfassende Betrachtung des vielschichtigen Werkes kann an dieser Stelle selbstverständlich nicht erfolgen. Vielmehr soll der Frage nach kulturellen Zuschreibungen durch die Musikschaffenden und Rezipienten genauer nachgegangen werden, was eine Beschränkung des Untersuchungsmaterials erforderlich macht.

Das Auenland-Thema und ›Celticness‹

Laut Doug Adams wollte Shore das Auenland durch eine »Celtic influenced peasant melody« repräsentieren (Adams 2010, 26). Der Begriff »Celtic« ist ein relativ unscharfer Terminus. Vor allem im Zuge des World-Music-Booms der 1990er Jahre in Mode gekommen⁴ (Melhuish 1998, 7, 29; Reiss 2003, 145), bezieht er sich im Wesentlichen auf die Formen traditioneller Musik der Länder mit keltischen Sprachen wie etwa Irland und Schottland, aber auch die Bretagne sowie Wales und andere britische Regionen wie die Isle of Man oder Cornwall, wie auch die Region Nova Scotia in Kanada. Beim Hören des Auenland-Themas wird schnell deutlich, dass Shore vor allem eine musikalische Verbindung mit der irischen respektive schottischen Musik intendierte. Ein Blick in die Partitur (Adams 2010, 25) bestätigt diesen Höreindruck. Die bei Adams reproduzierten Takte 9–16 des Shire Theme (›Rural Setting‹) weisen mit Mandoline, Fiddle und Bòdhran in der Instrumentierung charakteristische Instrumente der irischen und schottischen traditionellen Musik auf. Nun ist es so, dass internationale Filme und insbesondere Blockbuster wie THE LORD OF THE RINGS, wollen sie kommerziell erfolgreich sein, die Verständigung mit einem globalen Publikum suchen müssen. Das gilt ebenso für die Filmmusik. Die Instrumentierung ist ein Charakteristikum, über das am einfachsten eine solche Verständigung möglich ist, was in der vorliegenden Untersuchung eine kulturelle Identifizierungsmöglichkeit bedeutet. Nicht umsonst werden

⁴ »Celtic« ist in diesem Kontext vor allem auch als ein medial repräsentiertes Label und als Kategorie der Musikindustrie zu sehen. Doch bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde von gälischen Aktivisten wie Malcolm MacFarlane der inflationäre Gebrauch des Begriffs beklagt, vor allem, wenn damit eigentlich der Terminus »Gaelic« gemeint war (Scott 2013, 15f).

in Filmen, die mit bestimmten Ländern oder Kulturregionen verbunden sind, typische Instrumente in der Filmmusik verwendet – unabhängig davon, ob nun kulturelle Anknüpfungspunkte oder einfach nur Lokalkolorit erzeugt werden sollen. Beispiele hierfür wären die Balalaika, die typischerweise mit Russland verbunden wird (z. B. in DOCTOR ZHIVAGO [USA/I/F 1965, David Lean, Musik: Maurice Jarre]), oder aber auch der Dudelsack⁵, der für gewöhnlich mit Schottland identifiziert wird und daher als kultureller Marker in der Filmmusik dient (z. B. in BRAVE [USA 2012, Mark Andrews/Brenda Chapman/Steve Purcell, Musik: Patrick Doyle]), ebenso wie der Song »Tha Mo Ghaol Air Aird A 'Chuain« der schottisch-gälischen Sängerin Julie Fowlis im Trailer zum obengenannten Film, in dem die Musik eine Art ›Scottishness‹ transportieren soll und somit paraphrasierend zu dem im Bild Gezeigten wirkt.

Doch nicht nur die Instrumentierung vermag als kultureller Marker für Celticness zu fungieren. Betrachtet man das in Abb. 1 dargestellte Auenland-Thema im ›Pensive Setting‹, so fällt zunächst eine pentatonisch gefärbte Umgebung auf, wobei aufgrund der Töne cis² und g¹ (mit einem X markiert) keine reine Pentatonik vorliegt:

⁵ Dass auch eine solch vermeintlich eindeutige und einfache kulturelle Zuordnung wie Dudelsack–Schottland nicht unproblematisch ist, zeigt die Tatsache, dass der Dudelsack bzw. die Sackpfeife ein pan-europäisches Instrument ist, das in unterschiedlicher Ausführung auf dem Balkan, in Nordeuropa, in Italien, Spanien und England gespielt wird. Als Hümmelchen und Dudey war er zur Zeit der Renaissance auch in Deutschland in Gebrauch. Ironischerweise kam der Dudelsack in den schottischen Highlands, mit denen er gemeinhin verbunden wird, zeitlich gesehen zuletzt an (Collinson 1966, 160; Cannon 1995, 131). Auch in BRAVEHEART (USA 1995, Mel Gibson), dem wohl bekanntesten Film, der schottische Kultur und Geschichte (wenn auch in vielen Punkten historisch nicht korrekt) zum Gegenstand hat, erklingt im Soundtrack von James Horner nicht etwa eine schottische Great Highland Bagpipe, sondern eine Uilleann Pipe, eines der Nationalinstrumente Irlands.



Abb. 1: Auenland-Thema im ›Pensive Setting‹

Allerdings kann die zugrunde liegende Skala auch als hexatonisch bezeichnet werden, da das cis^2 relativ exponiert als Teil der Melodie angesehen werden kann, das g^1 jedoch lediglich Teil einer Verzierung ist. Schottischen und irischen Tunes und Songs liegen häufig pentatonisch wie auch hexatonische Skalen zugrunde. Beispiele hierfür sind unter anderem Robert Burns' Song »Auld Lang Syne« oder auch die Fiddle Tune »Niel Gow's Lament for the Death of his Second Wife«. Die als Scots Snap (und nicht etwa Scotch Snap, wie häufig zu lesen ist) bekannte eingerahmte Kombination aus betonter Sechzehntelnote mit nachfolgend unbetonter punktierter Achtelnote ist eine wichtige rhythmische Figur in der schottischen Musik und laut Collinson (1966, 29) »the very life-blood of Scots musical rhythm«. Der Scots Snap ist gebräuchlich sowohl in Scots als auch in Gaelic Songs. Besonders prominent ist er in Strathspeys, einer Art von Tanz und dazugehöriger Tune, die als spezifisch schottisch angesehen werden kann. Er findet sich als (sprach)rhythmische Figur besonders häufig im Gälischen wie auch im Scots, da in diesen Sprachen überdurchschnittlich viele Worte mit einer kurzen betonten Silbe gefolgt von einer langen unbetonten Silbe existieren – im Gegensatz etwa zum Italienischen oder Französischen (Temperley/Temperley 2011, 53).⁶

⁶ Der Lombard-Rhythmus, der ebenfalls aus einer Sechzehntelnote mit nachfolgend punktierter Achtelnote besteht, war bei italienischen Komponisten des 17. und 18.



Abb. 2: »Miss Gordon of Fochabers«, Strathspey von William Marshall



Abb. 3: Gälisches Lament
»Cumha do Mhinisteir a Chaidh a Bhàthadh«

Jahrhunderts überaus beliebt, existierte in der Vokalmusik jedoch zumeist als Melisma auf einer einzigen Silbe, in der Instrumentalmusik häufig gebunden als Ornamentierung bzw. Vorhalt (Temperley 2011, 53f).

Letztlich finden wir im Auenland-Thema auch eine große Anzahl von *grace notes*, welche als einfachste Form der Ornamentierung in traditioneller schottischer und irischer Musik überaus gebräuchlich ist. Besonders exponiert finden sich diese Verzierungen in der Variation ›Rural Setting‹.



Abb. 4: Auenland-Thema im ›Rural Setting‹

Ogleich das Auenland-Thema auf den ersten Blick eine Menge Ansatzpunkte und Marker bietet, die eine kulturelle Identifizierung mit der Celtic Culture durch das Publikum erlauben, stellt sich die Sachlage bei näherer Betrachtung als deutlich vielschichtiger heraus.

Pentatonik wie auch hexatonische Skalen sowie Ornamentierung in Tunes sind in der schottisch-irischen, natürlich aber auch in der englischen traditionellen Musik verbreitet. Ohnehin gibt es Überschneidungen im schottischen, irischen und englischen Repertoire, wie es natürlicherweise aufgrund von kulturellen flows und Interdependenzen auch keine reinen puren Musikkulturen geben kann, in diesem Fall eine distinkt ›englische‹ bzw. ›schottisch-irisch/keltische‹. Auch der Scots Snap ist selbstverständlich aus dem gleichen Grund in der englischen Sprache bzw. in der englischen traditionellen Musik prominent vertreten wie er es in der schottischen oder speziell gälischen Musik ist. Immerhin hat sich das Scots aus dem Northumbrian Old English entwickelt. Im Barock galt der Scots Snap laut Philip Tagg (2011, 0:56–0:58) gar als Indikator für ›Englishness‹. In seinem Video »Scotch Snaps – The Big Picture« zitiert Tagg aus dem *Harvard*

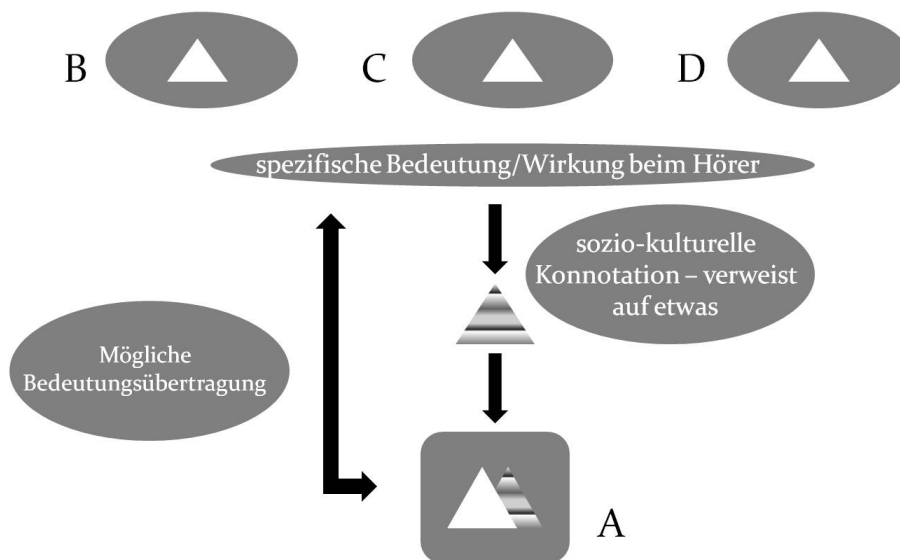
Dictionary of Music (1958). Dort heißt es in den Worten des Autors Willi Apel:

This rhythm figures prominently in English music of the seventeenth century (John Blow, Henry Purcell), in which it is used effectively in order to bring out the short, but accented, first syllables which occur in so many English dissyllabics.

Philip Tagg's Musematic Analysis als Analyse-Tool

Im vorangegangenen Abschnitt wurden musikimmanente Charakteristika aufgezeigt, die dem Zuhörer bzw. Zuschauer eine kulturelle Verortung der Musik in Schottland bzw. Irland ermöglichen, gleichzeitig ist deren Ambivalenz aufgezeigt worden, sodass bestimmte kulturelle Identifikationen durch den Hörer denkbar erscheinen, jedoch nicht zwangsläufig genau so erfolgen müssen. Erhellend kann an dieser Stelle ein Wechsel der Untersuchungsperspektive sein. Diesen anderen Blickwinkel auf einen potenziellen Bedeutungsgehalt und die Wirkung von Filmmusik auf den Rezipienten bietet Philip Tagg aus der Semiotik stammender Ansatz der »Musematic Analysis« (Abb. 5). Demnach wird eine zu analysierende Musik A in musikalische Bausteine, sogenannte *Musemes*, zerlegt. Dieser von Charles Seeger geprägte Begriff bezeichnet kleinste Träger musikalischer Bedeutung, letztlich also Zeichen, die wiederum interpretiert werden müssen.⁷

⁷ Tagg beschreibt das *musical morpheme* oder *museme* folgendermaßen: »These component parts [...] are nevertheless the smallest units or basic building bricks in the construction of musical phrases and [...] can be combined (like the morphemes of spoken language) in different ways to communicate different messages [...].« (Tagg 2000, 61). Seeger definiert die Mindestlänge eines *Musemes* mit drei Tönen,



9

Abb. 5: Schematische Darstellung von Taggs Musematic Analysis

Musemes können ineinander übergehen, zeitlich nacheinander erklingen (*museme strings*) oder auch zeitgleich auftreten (*museme stacks*) (108–110). Die Musemes ihrerseits sind durch basale Elemente (*musical phonemes*) musikalischen Ausdrucks charakterisiert. Dies können einzelne Töne, aber auch Parameter wie Dynamik und Tempo sein (108).⁸ Nach der Zerlegung des Analyseobjekts in seine einzelnen Musemes wird dieses mittels »interobjective comparison« mit den Referenzmusiken B, C, D usw. verglichen. Diese müssen aus der gleichen Kulturgemeinschaft stammen wie

Tagg hingegen erachtet die Stille vor dem ersten Ton als ebenso konstitutiv, sodass ein einfaches Intervall aus zwei Tönen (bzw. drei Ereignissen, wenn die Stille vor dem entsprechenden Ton mitbedacht wird) bereits ein vollständiges Museme darstellen kann (106f). Man denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an die Signalwirkung von aufsteigenden Quartan oder Quinten.

⁸ Die Änderung des Bedeutungsgehalts der von Shore komponierten Themen und Motive bzw. der möglichen Affekte bei den Rezipienten aufgrund der Modifikation dieser musikalischen Phoneme wäre, wie in Anmerkung drei bereits angedacht, eine lohnende Untersuchungsperspektive.

das Analyseobjekt A und eine soziomusikalische Bedeutung besitzen, das heißt, bei den Mitgliedern einer Gesellschaft aufgrund von Tradierungsprozessen bestimmte Assoziationen wecken oder Emotionen evozieren. Lassen sich nun sowohl in der Analysemusik als auch in den Referenzmusiken die gleichen musikalischen Bausteine finden, ist anzunehmen, dass die Analysemusik mit den gleichen Bedeutungsinhalten belegt sein und gleiche oder ähnliche Affekte beim Rezipienten hervorrufen könnte (Tagg 2000, 112–114; Tagg 2004, 2).

Zwei Beispiele sollen das Prinzip Musematic Analysis in aller gebotenen Kürze verdeutlichen. Beispiel a) *Museme des Lamentobasses*: Diese diatonisch oder chromatisch absteigende Bassfigur vom Grundton in den Quintton einer Tonart ist als Topos seit dem frühen 17. Jahrhundert von vielen Komponisten verwendet worden, um Klage, Trauer, Schmerz und Leid auszudrücken.⁹ So zum Beispiel im zweiten Satz der Kantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« BWV 12 von Johann Sebastian Bach und auch in dessen Parodie, dem »Crucifixus« aus der Messe in h-Moll (Abb. 6).

In Mozarts »Qui tollis« aus der Großen Messe in c-Moll lässt der Lamentobass die Schwere der Sünden beinahe körperlich spürbar werden (Abb. 7).

Auch in Filmmusiken ist der Lamentobass effektiv als Symbol für Trauer eingesetzt worden. Als wohl bekanntestes Beispiel darf sicherlich das klagende »Harmonica Theme« in Ennio Morricones Soundtrack zu *C'ERA UNA VOLTA IL WEST (I/USA/E 1968, Sergio Leone)* gelten (Abb. 8).

⁹ Dies geschah zumeist in Form eines absteigenden Moll-Tetrachords. In den frühen Opern des 17. Jahrhunderts wurde dieser beinahe ausschließlich in Verbindung mit Klagegesängen verwandt. Durch diese enge Verbindung erhielt der Lamentobass auch nach dessen Eingang in die Instrumentalmusik seine Bedeutung als Zeichen von Trauer und Schmerz (Vgl. Rosand 1979, 358f).

197

eru - ei - fi - sus e - ti - am pro no - bis, eru - ei -
 fi - sus, eru - ei - fi - sus e - ti - am pro no - bis,
 eru - ei - fi - sus e - ti - am pro
 eru - ei - fi - sus, eru - ei - fi - sus e -

Abb. 6: Johann Sebastian Bachs »Crucifixus«, h-Moll Messe (T. 13–19)

- - lis pec - ca - ta mun - di, qui
 tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 Qui tol - lis pec - ca - ta
 Qui tol - lis pec - ca - ta
 Qui tol - lis pec - ca - ta
 Qui tol - lis pec - ca - ta

Abb. 7: Wolfgang Amadeus Mozarts »Qui tollis«,
 Große Messe in c-Moll (T. 4–7)



Abb. 8: »Harmonica Theme« aus C'ERA UNA VOLTA IL WEST (T. 9–16)

Die Bedeutung des Lamentobasses als Zeichen von Leid, Schmerz und Trauer wurde von Monteverdi über Bach bis Morricone, bis in unsere heutige Zeit tradiert. Eine dem Zuhörer unbekannte Musik, die jedoch die Lamentobass-Figur enthält, wird daher von diesem womöglich mit den gleichen Affekten und Assoziationen verknüpft, so zumindest die Logik Taggs.

Beispiel b) Museme des *absteigenden Terzfalls*: Als besonders eindrückliches Beispiel für einen absteigenden Terzfall soll an dieser Stelle die *Dies Irae*-Sequenz angeführt werden. Sie markiert den Beginn des Hymnus vom Jüngsten Gericht und ist Teil der lateinischen Totenmesse. Sie steht als Symbol für das Gottesgericht oder auch allgemein für den Tod.



Abb. 9: »Dies Irae«-Sequenz

Mit dieser Konnotation wurde sie auch in Filmmusiken verwendet, wie etwa in ESCALATION (I 1968, Roberto Faenza, Musik: Ennio Morricone) oder aber in THE SHINING (USA/UK 1980, Stanley Kubrick, Musik: Wendy Carlos/Rachel Elkind). Im Soundtrack zu THE LORD OF THE RINGS verarbeitet Howard Shore die *Dies Irae*-Sequenz passenderweise in der

Begleitfigur im Motiv für Sauron/Mordor. Auch in diesem Fall soll die Musik dem Zuhörer eine Verbindung von Tod und Verderben mit der Figur des dunklen Herrschers Sauron ermöglichen, eine Verbindung, die durch die Bilder ohnehin erfolgt, von der unterlegten Musik jedoch gekonnt unterstützt wird, wengleich die *Dies Irae*-Sequenz nicht als vollständiges Zitat vorliegt:

Abb. 10: »The Power of Mordor«-Thema mit absteigendem Terzfall

In seiner Masterarbeit *Projecting Tolkien's Musical Worlds: A Study of Affect in Howard Shore's Soundtrack to LORD OF THE RINGS* (2007) versucht Mathew David Young, mit Hilfe von Taggs Musematic Analysis mögliche Wirkungen auf das Publikum bzw. dessen potenzielle Assoziationsspielräume aufzuzeigen. Dabei untersucht er systematisch die Hauptthemen des Scores. Durch den Vergleich des Auenland-Themas mit Musiken, die schottisch-irische Musik nachbilden bzw. dem schottisch-irischen Kulturraum entstammen, ist Young bestrebt, diesem eine ›Celticness‹ zuzuschreiben, die so auch vom Publikum wahrgenommen werden kann. Hierzu vergleicht er das Auenland-Thema mit dem Thema »The Secret Wedding« aus James Horners Soundtrack zu Mel Gibsons BRAVEHEART (1995) (Young 2007, 43).

Wie THE LORD OF THE RINGS ist auch BRAVEHEART überaus erfolgreich gewesen und dürfte einem breiten Publikum bekannt sein. Mit dem Freiheitskampf von William Wallace bearbeitet Gibson ein zentrales Thema schottischer Geschichte und Kultur, wenngleich sein Film diverse historische Ungenauigkeiten und fiktive Elemente beinhaltet, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter ausgeführt werden sollen. Nimmt man die Flötenvariation des Auenland-Themas¹⁰ als Referenz, so gleicht Shores Orchestrierung der des ›Wedding Theme‹ von James Horner (0:33:10–0:33:50)¹¹ auf verblüffende Weise. In beiden Fällen liegt eine einzelne Flötenmelodie über ausgehaltenen diatonischen Streicherakkorden vor (im Horner-Score übernehmen ab T. 5 die oktavierten Streicher für ein kurzes Zwischenspiel die Melodie). Am Ende des in Abb. 11a dargestellten Ausschnitts ist sogar der für schottische Musik scheinbar so typischen Scots Snap in den Streichern zu hören.

¹⁰ Die Variation des Auenland-Themas im ›Pensive-Setting‹ für Tin Whistle bildet in instrumentaler Hinsicht einen weiteren kulturellen Marker und möglichen Anknüpfungspunkt für eine kulturelle Identifikation des Hörers mit der schottisch-irisch geprägten Musikkultur. Wie Young überzeugend darlegt, bleibt die Whistle über alle drei Filme hinweg nicht nur mit dem Auenland allgemein, sondern im Speziellen mit der Figur Frodos verbunden (Young 2007, 50).

¹¹ Die Time-Code-Angabe bezieht sich auf die Twentieth Century Fox 2-Disc Limited Edition DVD (2009).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Low Whistle' and the bottom staff is labeled 'Violin'. Both are in 4/4 time. The Low Whistle part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin part also starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Red boxes highlight specific intervals in both parts: the first two measures of the Low Whistle and the first, third, and fifth measures of the Violin. A '5' is written above the first measure of both staves. The word 'Streicher' is written above the Violin staff.

Abb. 11a & Abb. 11b: »The Secret Wedding«-Thema und Auenland-Thema im Vergleich

Eine weitere Übereinstimmung sieht Young im Museme der aufsteigenden Auftaktnoten¹², in teilweise ähnlichen oder gar identischen Intervallfolgen sowie in einem gleichartigen Melodieverlauf. Schrittweise Auftaktachtel lassen sich zudem, so Young, in vielen Beispielen irischer und schottischer Tunes finden (43–45). Folgt man der Argumentation Youngs, hat das Auenland-Thema aufgrund der Ähnlichkeiten zu Melodien aus dem

¹² Problematisch ist bei Youngs Argumentation die Tatsache, dass das Auenland-Thema, legt man die bei Adams abgedruckte Transkription für einen Vergleich zugrunde, nicht mit einem Auftakt sondern einem Volltakt beginnt. Erst der Nachsatz der 8-taktigen Periode wird mit zwei auftaktigen Sechzehntelnoten eröffnet. Da Adams in direktem Kontakt mit dem Komponisten stand, ist in diesem Fall der ›offiziellen‹ Transkription zu folgen.

schottisch-irischen Kulturraum (Traditional Tunes) bzw. zu anderen Musiken, die diese nachbilden (wie denen des BRAVEHEART-Soundtracks), das Potential, eine ›keltisch‹ geprägte Atmosphäre zu schaffen. Der Vorteil von Taggs Musematic Analysis liegt auf der Hand: Bei einer guten Auswahl der Referenzmusiken können Ähnlichkeiten zwischen den Stücken auch von Nichtmusikern wahrgenommen werden. Allerdings birgt die Methode auch gewisse Probleme, die nicht unerwähnt bleiben sollen: 1.) Die Musematic Analysis zur Untersuchung möglicher Assoziationen und Affekte beim Hörer bleibt hochgradig subjektiv. Zum einen müssen dem Hörer die Referenzmusiken bzw. -themen natürlich bekannt sein, um Ähnlichkeiten ausmachen zu können, und selbst dann bleibt die Reaktion auf bestimmte Musiken ein sehr individuelles Phänomen. 2.) Die Wahrnehmung bestimmter Ähnlichkeiten hängt stark von der individuellen Einbildungskraft und dem Abstraktions- und Kategorisierungsvermögen des Rezipienten ab. Selbst, wenn diesem die Referenzmusiken bekannt sind, muss er das fragliche Museme – etwa den Lamentobass – während des Rezeptionsvorgangs erst einmal erkennen.¹³ Das heißt, der Hörer muss eine Vorstellung davon haben, welche Eigenschaften das Museme als solches konstituieren. 3.) Auch wenn gewisse Konsistenzen in den Hörerreaktionen auf diese Musiken konstatiert werden (»intersubjective comparison«) (Tagg 2000, 112), wird in China eine bestimmte Musik womöglich ganz anders wahrgenommen als etwa in Europa. Ein Museme oder eine Museme-Kette können gewisse Bedeutungszuschreibungen durch Hörergruppen plausibel erscheinen lassen und durch die weltweite Mediensphäre und Warenströme

¹³ Dabei soll nicht außer Acht gelassen werden, dass das Hören von Musik in Teilen auch ein unbewusster Prozess ist. Der Rezipient kann beispielsweise auf affektiver Ebene beeinflusst werden, ohne dass dies ein bewusstes Wahrnehmen erfordern würde.

kommt es selbstverständlich zu Homogenisierungstendenzen in der Wahrnehmung von Musik. Dennoch spielen spezifische, kulturell geprägte Hörerfahrungen natürlich weiterhin eine große Rolle. 4.) Die Referenz muss wahrnehmbar bzw. hörbar sein. In dem angeführten Beispiel des Mordor/Sauron-Themas ist die angedeutete *Dies Irae*-Sequenz in den tiefen Bläsern nur schwer herauszuhören.¹⁴ Beim einmaligen Sehen des Films wird dem Hörer daher diese Anspielung womöglich gar nicht auffallen, sofern die Sequenz überhaupt bekannt ist.¹⁵ 5.) Taggs Methode wirkt zum Teil arg konstruiert, zumindest in der Anwendung durch Mathew Young. Selbstverständlich findet sich sowohl im Auenland-Thema als auch bei James Horners ›Wedding Theme‹ und vielen irischen und schottischen Tunes das Motive der aufsteigenden Auftaktnoten. Dass es dem Rezipienten jedoch gelingt, diese subtile Verbindung zu erkennen und somit eine Konnotation von Celtic Culture auf das Auenland-Thema zu übertragen, erscheint zumindest fragwürdig, zumal es für dieses Argument genug Gegenbeispiele gibt. Das heißt, je reduzierter die Auswahl und Gestalt der zu betrachtenden musikalisch bedeutsamen Einheiten ist, desto schwieriger und spekulativer ist es, mögliche musikalische Bedeutungszuschreibungen oder affektive Beeinflussungen beim Hörer auszumachen.

¹⁴ Z. B. bei 0:32:13–0:32:30 in der Extended Version von THE FELLOWSHIP OF THE RING.

¹⁵ Die Sequenz ist beispielsweise in der Abmischung und Orchestrierung der 6-sätzigen Sinfonie, die ebenfalls als CD-Aufnahme erhältlich ist, wesentlich besser herauszuhören (Shore 2011, CD1, Track 01, 09:04–09:20).

Das Auenland und ›Englishness‹

Eine weitere Problematik, die bei Young keine Erwähnung findet, ist die Intention Tolkiens. Tolkien wollte mit seiner Romanvorlage eine ›Mythologie für England‹ schaffen. So schreibt er in einem Brief aus dem Jahre 1956:

Having set myself a task, the arrogance of which I fully recognized and trembled at: being precisely to restore to the English an epic tradition and present them with a mythology of their own: it is a wonderful thing to be told that I have succeeded, at least with those who still have the undarkened heart and mind. (Tolkien 2000, 230f).

Dieses Bedürfnis Tolkiens erklärt sich aus der Tatsache, dass nach der Schlacht von Hastings im Jahr 1066 und im Zuge der darauf folgenden normannischen Invasion beinahe alle Artefakte aus der angelsächsischen Zeit vernichtet wurden und außer dem *Beowulf* keine angelsächsischen Epen oder Fragmente vergleichbarer Texte die Zeit überdauert haben. Mythologische Textsammlungen wie etwa die auf Altisländisch verfasste *Edda* oder die von Elias Lönnrot nach mündlichen Überlieferungen kompilierte finnische *Kalevala*¹⁶ finden sich im angelsächsischen Raum nicht. Dass trotz der beabsichtigten »Mythologie für England« Tolkiens Romanvorlage wie auch die Schilderungen der Begebenheiten des Ersten

¹⁶ Die *Edda* und *Kalevala* sind vom Philologen Tolkien intensiv studiert und Elemente dieser Erzählungen in sein »Legendarium« miteinbezogen worden. Das ›Quenya‹ (Hochelbisch) basiert auf der finnischen Sprache, die ›Silmaril‹ oder auch die zwei Bäume ›Laurelin‹ und ›Telperion‹ Valinors weisen Ähnlichkeiten zum magischen Objekt ›Sampo‹ aus der *Kalevala* auf (Vgl. Kahlas-Tarkka 2014, 264, 267f).

und Zweiten Zeitalters im *Silmarillion* durchaus auch keltische Motive aufweisen und diese daher ebenso ambivalent sind wie die Musik Howard Shores zu Peter Jacksons Verfilmung, überrascht nicht.¹⁷

Das Auenland jedoch war für Tolkien englisch geprägt. Schon der Begriff ›Shire‹ stammt aus dem Altenglischen und bezeichnete in angelsächsischer Zeit ein Verwaltungsgebiet. Tolkien selbst äußert sich in einem Brief an seinen Verleger mit folgenden Worten: »The Shire [...] is in fact more or less a Warwickshire village of about the period of the Diamond Jubilee« (Tolkien 2000, 230). Mit dieser Aussage bezieht sich der Autor auf das diamantene Kronjubiläum Königin Victorias im Jahre 1897. Zu diesem Zeitpunkt war Tolkien 5 Jahre alt. Erst ein Jahr zuvor war er mit seiner Mutter in das kleine Städtchen Sarehole, einen Vorort von Birmingham, gezogen. Dieser Ort und seine Umgebung dienten als Inspiration für Tolkiens Vision vom Auenland. Am eindrucklichsten zeigt sich dies im Landschaftsmarker der Sarehole Mill, die ihre literarische Entsprechung – wenn auch in idealisierter Weise – in der Mühle von Hobbingen hat.¹⁸

Eine englische Prägung des Auenlandes in der Vorstellung Tolkiens zeigt sich jedoch nicht nur in geografischer oder materieller Hinsicht. Auch in musikalischer Hinsicht lässt sich eine Verbindung des Auenlandes im Roman bzw. des Auenland-Themas von Howard Shore mit dem schottisch-

¹⁷ So basiert das von den Grauelben gesprochene Sindarin auf dem Walisischen, die Akallabêth, die Geschichte vom Untergang Númenors aus dem *Silmarillion*, weist eine große motivische Ähnlichkeit zur sagenhaften versunkenen Insel Hy-Brasil aus der keltischen Mythologie auf und Earendil der Seefahrer erinnert an den irischen Heiligen Brendan den Reisenden (Vgl. Lyman-Thomas 2014, 276f.; Vgl. Flieger 2005, 121–136).

¹⁸ Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang durch Tolkiens eigenhändige Illustration von Hobbingen in der originalen Ausgabe von *The Hobbit*, die im Vordergrund exponiert eine Mühle zeigt. Die Ähnlichkeit zur Sarehole Mill ist dabei nicht zu übersehen.

irischen Kulturraum, wie von Mathew David Young unter Zuhilfenahme der Analysemethode Taggs konstruiert, zumindest relativieren. Das betrifft a) die nahegelegte Ähnlichkeit zum »Secret Wedding«-Thema aus BRAVEHEART sowie b) das Buch und c) den Score, die für den Leser und Hörer jeweils alternative Identifikationsangebote bieten.

Zu a):

Hat Mathew David Young durch Taggs Musematic Analysis scheinbar plausibel eine Ähnlichkeit zwischen Shores und Horners BRAVEHEART-Score nachgewiesen, soll an dieser Stelle noch einmal auf den Konstruktcharakter dieser Methode hingewiesen werden unter Verwendung eines ebenso plausiblen Gegenbeispiels. Dieses finden wir in der Hymne »I Vow to Thee, My Country«. Im Jahr 1921 versah Komponist Gustav Holst den 1908 von Cecil Spring Rice verfassten und 1918 umgeschriebenen und umbenannten Text (ursprünglich mit dem Namen »Urbs Dei« bzw. »The Two Fatherlands« betitelt) mit einer Melodie, die er dem Mittelteil des »Jupiter«-Satzes seiner Suite *The Planets* op. 32 (1914–1916) entlehnt hatte. Holst gilt neben Ralph Vaughan Williams als einer der führenden Komponisten des First British Folk Revival, indem er unter anderem englische Folksongs als Grundlage für seine Kompositionen nutzte. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang beispielsweise die Cecil Sharp¹⁹ gewidmete *A Somerset Rhapsody*²⁰ (1907) oder auch *Three Folk Tunes (March on Three Folk Tunes)* (1905). Die als unisono-Melodie mit Orchesterbegleitung vorgesehene Komposition wurde von Holst harmonisiert und unter der Nummer 188 als Hymne mit der

¹⁹ Sharp gilt als bekanntester Sammler und Protagonist des First British Folk Revival.

²⁰ Diese Komposition basiert auf drei Folksongs, die sich in den Sammlungen Sharps finden lassen.

Melodiebezeichnung »Thaxted«²¹ in die 1925 edierte Sammlung *Songs of Praise* (Dearmer et al.) übernommen.

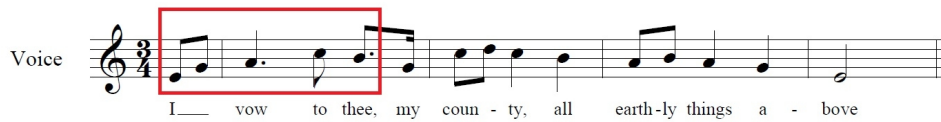


Abb. 12a: Beginn von »I Vow to Thee, My Country«



Abb. 12b: »The Secret Wedding«-Thema (ohne Vorschlagnoten)

»I Vow to Thee, My Country« (transponiert nach C-Dur) zeigt zu Beginn eine deutliche Übereinstimmung mit dem »The Secret Wedding«-Thema, auch was den weiteren an- und absteigenden Verlauf der Melodie betrifft, die in beiden Fällen, nach vier bzw. zwei Takten zum Ausgangston zurückkehrt. Wenn also der Beginn des Auenland-Themas den Hörer an das »The Secret Wedding«-Thema aus BRAVEHEART denken lassen soll, um daraufhin dessen schottisch-keltische Konnotation auf Shores Komposition zu übertragen, ist es ebenso denkbar, dass der möglicherweise musikalisch anders sozialisierte (möglicherweise sogar englische) Hörer eben nicht an BRAVEHEART und Schottland, sondern an Holst und England denkt, denn die Hymnen-Sammlung *Songs of Praise* wurde vorwiegend für den Schulgebrauch konzipiert, war in englischen Schulen weit verbreitet und ist auch sonst eng mit der anglikanischen Kirche verbunden. Unabhängig davon ist »I Vow to Thee, My Country« ein patriotisches britisches Lied,

²¹ Benannt nach dem Ort Thaxted in Essex, in dem Holst zwischen 1917 und 1925 lebte.

welches sowohl zur Beerdigung von Winston Churchill und Margaret Thatcher als auch während der Hochzeitszeremonie von Charles und Diana gespielt worden ist. Es ist also ganz sicher kein distinktiv schottisches. An dieser Stelle wird eine weitere Problematik offensichtlich, dass nämlich auch die Vergleichsmusiken, die herangezogen wurden, um eine vermeintliche ›Englishness‹ bzw. ›Celticness‹ des Auenland-Themas plausibel erscheinen zu lassen, auch ihrerseits das Produkt eines Aushandlungsprozesses sind. Auch sie erhalten ihre scheinbare ›Identität‹ letztlich aufgrund von kulturellen Zuschreibungen durch den Hörer.²²

Zu b):

In der Buchvorlage (*The Fellowship of the Ring*, Kapitel 12 ›Flight to the Ford‹) stimmt Frodos treuer Begleiter Samweis Gamdschie auf Bitten der Gemeinschaft ein Lied an. Da sich die Gefährten just an dem Platz befinden, an dem sich im *Hobbit*, der Vorgeschichte zu *The Lord of the Rings*, drei Trolle im Sonnenlicht zu Stein verwandeln, intoniert Sam folgendes Lied:

Troll sat alone on his seat of stone,
And munched and mumbled a bare old bone;
For many a year he had gnawed it near,
For meat was hard to come by.
Done by! Gum by!
In a case in the hills he dwelt alone,
And meat was hard to come by. (Tolkien 1994, 201)

Dieses Gedicht wurde von Tolkien zeitlich weit vor der Veröffentlichung des Romans geschrieben. Die früheste Version stammt aus dem Jahr 1926, damals noch unter dem Titel ›Pero & Podex‹. Ein erster Abdruck erfolgte

²² Wenn in der vorliegenden Publikation also von schottischen, irischen oder englischen Melodien gesprochen wird, ist diese Relativierung immer mit zu bedenken.

1936 auf private Initiative von Studenten der Leeds University in der Sammlung *Songs for the Philologists*. Diese enthielt unter anderem 13 Gedichte Tolkiens, so auch das Lied vom Steintroll unter dem Namen »The Root and the Boot«. Interessanterweise hat Tolkien schon in der damaligen ersten Druckversion eine Melodie vorgeschlagen, zu der die Verse gesungen werden sollten – nicht etwa eine irische oder schottische, sondern die eines englischen Folksongs mit dem Titel »The fox and the goose« bzw. »The fox went out on a winter's night«²³, dessen textliche Ursprünge bis in das 15. Jahrhundert reichen (Scull/Hammond 2006, 967f). Wie sehr sich die Melodie dieses Folksongs in der Vorstellung Tolkiens mit dem Gedicht vom Steintroll verbunden hat, zeigt eine Audioaufnahme aus dem Jahr 1952. Bereits zwei Jahre vor der Erstveröffentlichung von *The Lord of the Rings* liest Tolkien im Hause seines Freundes George Sayer Auszüge aus seinem Roman und dem bereits 1937 erschienenen *The Hobbit*, darunter auch »Sam's Rhyme of the Troll« (Track 13) (Tolkien 2001).²⁴ Dass es sich bei dem von Tolkien eingesungenen Lied tatsächlich um den genannten Folksong handelt, kann ein Vergleich der Melodien klären. Als Referenz dazu dient eine Transkription von Cecil Sharp aus dem Jahr 1913 mit dem Titel »(Daddy) Fox & the Goose« aus der Cecil Sharp Manuscript Collection in der Vaughan Williams Memorial Library (Sharp 1913).²⁵ Für eine bessere Vergleichbarkeit der Versionen sind die Melodie von Tolkiens

²³ Wie bei mündlich tradierten Folksongs üblich, gibt es für dieses Lied textliche Varianten und verschiedene Titelbezeichnungen. So ist der Song auch unter dem Namen »The fox went out on a chilly night« bekannt (Roud No. 131).

²⁴ Die Erstveröffentlichung dieser Aufnahmen erfolgte durch Caedmon im Jahr 1975.

²⁵ Dass Sharp diesen Song 1913 transkribieren konnte, zeigt, dass das Lied während Tolkiens Kindheit und Jugend tatsächlich gesungen wurde (zumindest in Südengland) und er damit wahrscheinlich schon in jungen Jahren in Kontakt gekommen ist. Vgl. auch Bratman 2010, 141f.

Gesang von D-Dur nach G-Dur transponiert und die Notenwerte augmentiert worden.

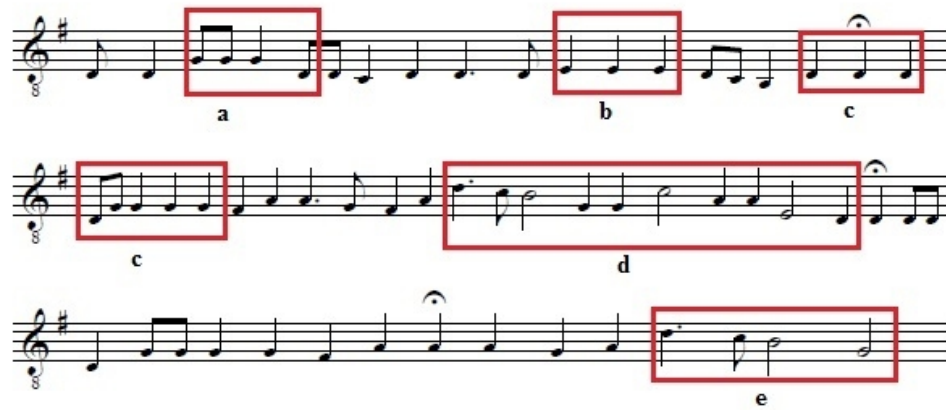


Abb. 13a: »Sam's Rhyme of the Troll«

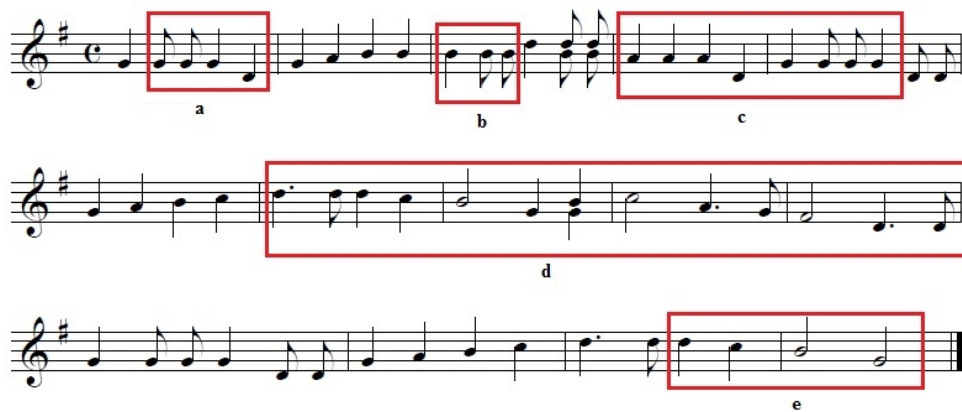


Abb. 13b: »The fox and the goose«

Die markierten Abschnitte weisen deutliche Übereinstimmungen entweder in der Melodik oder Rhythmik auf. Tolkiens Wahl des englischen Folksongs

Interessant für die vorliegende Untersuchung ist die Melodik des in dieser Szene etablierten ›Hymn-Setting‹. Den Namen trägt diese Variation des Auenland-Themas nicht zufällig. Sie ähnelt sehr der bekannten Hymnenmelodie »Terra Beata« von Franklin L. Sheppard aus dem Jahre 1915. Damit vertonte Sheppard den vom New Yorker Pfarrer Maltbie Davenport Babcock im Jahr 1901 verfassten Text »This is my Father's World«. Die Melodie erschien mit diesem Text erstmals im von Sheppard selbst herausgegebenen Hymnal *Alleluia* unter der Nummer 180 (Sheppard 1915). In dieser Kombination ist das Lied noch heute eine beliebte christliche Hymne in Amerika.

Im Vergleich der beiden Themen wird deutlich, dass der Beginn des Vordersatzes bezüglich der Melodik identisch ist und sich auch die beiden folgenden Takte im Melodieverlauf stark ähneln.

The image shows a musical score for the hymn "This Is My Father's World". It is numbered 180 and includes the following information:

- 180** **This Is My Father's World**
- Rev. Maltbie D. Babcock, 1901
- Traditional English Melody Arranged by S. F. L., 1915
- Joyously*

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line begins with the lyrics:

1. This is my Fa-ther's world; And, to my list-ening ears, All
2. This is my Fa-ther's world, The birds their car-ols raise, The
3. This is my Fa-ther's world, Oh, let me ne'er for-get, That

The piano accompaniment features a simple harmonic structure with chords and moving lines in the left hand.

Abb. 15: Beginn von »This is My Father's World«

Laut Ethel K. Porter ließ sich Sheppard bei seiner Komposition jedoch von einer noch älteren Melodie inspirieren, die er als kleiner Junge von seiner

Mutter gelernt hatte (Porter 1966, 366). Diese sei die Tune »Rusper«, als 4-stimmiger Satz zuerst veröffentlicht im Jahre 1906 in *The English Hymnal* (Dearmer et al.) unter der Nummer 379. Auch dieser Satz verweist auf eine englische Melodie als Grundlage, wobei sich Rusper auf den gleichnamigen Ort in West Sussex zwischen London und Brighton beziehen muss, in dem die Tune offenbar gesammelt worden ist.

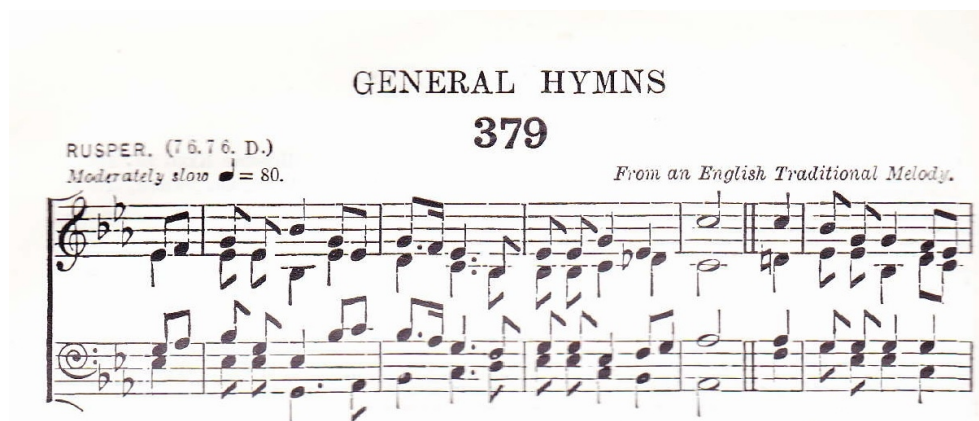


Abb. 16: Beginn von »Rusper«

»Rusper« zeigt in seiner Melodik (insbesondere in den ersten beiden der abgebildeten Takte, jedoch auch im weiteren Verlauf) eine deutliche Ähnlichkeit zu »Terra Beata«, was die Vermutung Porters zumindest plausibel erscheinen lässt, zumal auch Sheppard anmerkt, dass »Terra Beata« lediglich ein Arrangement sei.

Die beinahe identische melodische Ausformung in »Terra Beata« und dem Auenland-Thema in der Hornvariation lässt keinen anderen Schluss zu, als dass Shore diese Hymnenmelodie gekannt haben muss, was auch die Bezeichnung ›Hymn-Setting‹ nahelegt. Auch wenn dem Komponisten möglicherweise die englischen Wurzeln dieser Melodie nicht bekannt waren, ist doch festzuhalten, dass die Komposition Shores nicht so eindeutig mit dem Label ›Celtic‹ oder ›Englisch‹ belegt werden kann.

Es ist hoffentlich auf den vorangegangenen Seiten zweierlei deutlich geworden. Erstens: Eine vermeintlich einfache Zuschreibung des Auenlandmotivs zum schottisch-irischen Kulturraum unter alleiniger Berücksichtigung der Instrumentierung ist aus musikwissenschaftlicher Perspektive haltlos. Dass es keine reinen Musikkulturen gibt, ist an anderer Stelle bereits festgestellt worden. Sowohl im Song- und Tune-Repertoire als auch bezüglich musikalischer Charakteristika und in der Instrumentierung gibt es zwischen der schottisch-irischen und der englischen Folk Music Überschneidungen. So ist selbstverständlich die Fiddle Teil der englischen ebenso wie der irischen oder schottischen Musik, was seit dem 19. Jahrhundert auch auf das Akkordeon oder die Concertina zutrifft. Dass das Auenland-Thema, wie Bratman eingangs konstatiert, »not English at all« sei, konnte, so hoffe ich, auch schlüssig widerlegt werden. Zweitens: Die Bedeutung und das Wesen von Musik im Allgemeinen und von Filmmusik im Speziellen, ihre ›Identität‹, ist im Wesentlichen ein Konstrukt und liegt in den kulturell bestimmten Hörerfahrungen des Rezipienten begründet. Abhängig vom Blickwinkel kann das Auenland-Thema vermeintlich irisch-schottisch oder aber auch englisch geprägt sein bzw. ist es in der Lage eine solcherart geprägte kulturelle Identität zu reflektieren. Letztlich sind essentielle ethnische Zuschreibungen und statische Kategorisierungen immer problematisch. Mit diesem Fazit wäre sicher auch Tolkien einverstanden.

Literatur

- Adams, Doug (2010) *The Music of the Lord of the Rings Films*. Van Nuys, CA: Carpentier.
- Bratman, David (2010) Liquid Tolkien: Music, Tolkien, Middle-earth, and More Music. In: *Middle-earth Minstrel. Essays on Music in Tolkien*. Hrsg. v. Bradford Lee Eden. Jefferson, NC u. a.: McFarland, S. 140–170.
- Cannon, Roderick D. (1995) *The Highland Bagpipe and its Music*. Edinburgh: John Donald.
- Collinson, Francis (1966) *The Traditional and National Music of Scotland*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Dearmer, Percy/Shaw, Martin/Williams, Ralph V. (1925) *Songs of Praise*. London: Oxford University Press.
- Dearmer, Percy/Williams, Ralph V./Birkbeck, William J. et al. (1933) *The English Hymnal*. 2nd Edition. London: Oxford University Press.
- Flieger, Verlyn (2005) *Interrupted Music. The Making of Tolkien's Mythology*. Kent, OH: The Kent State University Press.
- Herndon, Marcia/McLeod, Norma (1982) *Music as Culture*. Second Edition. Darby, PA: Norwood Editions.
- Kahlas-Tarkka, Leena (2014) Finnish: The Land and Language of Heroes. In: *A Companion to J. R. R. Tolkien*. Hrsg. v. Stuart D. Lee. Malden, MA/Oxford/Chichester: Wiley Blackwell. S. 259–271.
- Lissa, Zofia (1975) *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Lyman-Thomas, J. S. (2014) Celtic: »Celtic Things« and »Things Celtic« – Identity, Language and Mythology. In: *A Companion to J. R. R. Tolkien*. Hrsg. v. Stuart D. Lee. Malden, MA/Oxford/Chichester: Wiley Blackwell. S. 272–285.
- Melhuish, Martin (1998) *Celtic Tides. Traditional Music in a new Age*. Kingston, Ontario: Quarry Press.
- Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. Chicago: Northern University Press.
- Porter, Ethel K. (1966) *Guide to the Pilgrim Hymnal*. Philadelphia/Boston: United Church Press.
- Reiss, Scott (2003) Tradition and Imaginary: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon. In: *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Hrsg. v. Martin Stokes/Philip V. Bohlman, Lanham, MD/Oxford: The Scarecrow Press.

- Rosand, Ellen (1979) The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. In: *The Musical Quarterly* 65, S. 346–359.
- Scott, Priscilla (2013) ›With heart and voice ever devoted to the cause‹: Women in the Gaelic Movement, 1886–1914. PhD Thesis, University of Edinburgh.
- Scull, Christina/Hammond, Wayne G. (2006) *The J. R. R. Tolkien Companion and Guide*, Bd. 2: Reader's Guide, London: HarperCollins.
- Sharp, Cecil (1913) »(Daddy) Fox & the Goose«, Cecil Sharp Manuscript Collection, VWML, <http://www.vwml.org/record/CJS2/10/2824> (Stand: 02.09.2017).
- Sheppard, Franklin L. (1915) *Alleluia*. Philadelphia: The Westminster Press.
- Tagg, Philip (2000) *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. 2. Aufl. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Tagg, Philip (2004) *Film music, anti-depressants and anguish management*, <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/jochen0411.pdf> (Stand: 31.08.2017).
- Temperley, Nicholas/Temperley, David (2011) Music-Language Correlations and the ›Scotch Snap‹. In: *Music Perception* 29, S. 51–63.
- Tolkien, J. R. R. (1994 [1954]) *The Fellowship of the Ring. Being the First Part of the Lord of the Rings*. New York: Houghton Mifflin.
- Tolkien, J. R. R. (2000 [1981]) *The Letters of J. R. R. Tolkien*. Hrsg. v. Humphrey Carpenter. New York: Houghton Mifflin.
- Young, Mathew David (2007) *Projecting Tolkien's Musical Worlds: A Study of Affect in Howard Shore's Soundtrack to Lord of the Rings*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Filmografie/Videos:

- BRAVEHEART (USA 1995, Mel Gibson).
- Emimusic (10.03.2009) *Enigma – Return to Innocence*, <http://www.youtube.com/watch?v=jyLXjPdBKEA> (Stand: 31.08.2017).
- Jackson, Peter (2002) Interview, THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING – Special Extended Edition, The Appendices: Part 2 – From Vision to Reality, »Music for Middle-Earth«.
- Tagg, Philip (11.05.2011) *Scotch Snaps – The Big Picture*, <http://tagg.org/Clips/ScotchSnap/ScotchSnap.mp4> (Stand: 31.08.2017).

THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING – Special Extended
DVD Edition (USA/NZ 2002, Peter Jackson).

Diskografie:

Shore, Howard (2011) *The Lord of the Rings Symphony*, Howe Records.

Tolkien, J. R. R. (2001) *The J. R. R. Audio Collection*, Caedmon.

Various (2008) *Authentic Music of the American Indian*, Essential Media Group.

Empfohlene Zitierweise

Schröder, Martin: Möglichkeiten kultureller Identifikation in Howard Shores Soundtrack zu Peter Jacksons THE LORD OF THE RINGS. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 41–75, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p41-75>.

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.

›Geheischnis‹. Nikos Mamangakis' Musik zur HEIMAT-Reihe Peter Motzkus (Dresden)

Heimatzugehörigkeit und Identitätsfindung sind die großen Themen in Edgar Reitz' monumentalen Miniserien der HEIMAT-Tetralogie (1984, 1992, 2004, 2013).¹ Über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten folgen die Generationen übergreifenden Filmhandlungen der Familie Simon aus dem fiktiven Hunsrückdorf Schabbach. In einer zentralen Position befindet sich dabei die Figur des Hermann W. Simon, den es in den 1960er Jahren aus seinem verhassten Dorf und seiner ungeliebten Familie hinaus in die Großstadt drängt. In München will Hermann seinen Traum von einer großen Musikkarriere verwirklichen: er wird Komponist und Dirigent, lernt die zeitgenössische Kunst- und Kulturszene kennen; Hermann erfährt am eigenen Leib die stürmische Zeit der ›68er‹. Daher sind DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND (1992) und der Komponist Hermann auch der zentrale Betrachtungsgegenstand des vorliegenden Artikels zum Thema ›Identität und Filmmusik‹. Dass die beiden letzten Teile der Tetralogie, HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE (2004) und DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT (2013), hier nicht eingehender besprochen werden hat den einfachen Grund, dass der griechische Komponist Nikos Mamangakis den beiden jüngeren Teilen nicht weiter kompositorisch bzw. musikberatend zur Seite stand. Mamangakis (* 1929 in Rethymno, † 2013 in Athen) – den es zwischen 1956 und 1962

¹ Die beiden Anrainerproduktionen GESCHICHTEN AUS DEN HUNSRÜCKDÖRFERN (Prolog; D 1981, Edgar Reitz) und HEIMAT-FRAGMENTE: DIE FRAUEN (Epilog; D 2006, Edgar Reitz) werden von mir nicht zur eigentlichen HEIMAT-Reihe dazugezählt und erscheinen deshalb auch nicht in nachfolgender Darstellung.

aus seinem kretischen Dorf ins ferne München verschlug, um bei Carl Orff Meisterschüler zu sein – komponierte die Musik zu den beiden ersten HEIMAT-Teilen von Edgar Reitz. DIE ZWEITE HEIMAT spiegelt dabei zu großen Teilen auch Mamangakis' eigene Biographie (bewusst?) wider.² Die im Fokus stehenden Themen Heimat- bzw. nationale Zugehörigkeit und Identitätsfindung werden in den einzelnen Episoden sowohl an der Hauptfigur des Hermann – einem hybriden Alter Ego von Mamangakis und Reitz – als auch an vielen Nebenrollen exemplarisch anhand sozialer und kultureller Geschehnisse problematisiert. In der letzten Episode von HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK (1984) findet der nun renommierte Musiker Hermann wieder den Weg zurück in seine dörfliche Heimat und sucht einen Zugang zur Kultur des Elternhauses und seiner Hunsrücker Identität. *Geheischnis* lautet das Stück, das er im Gedenken an seine Mutter und seine Vergangenheit komponiert.

Die Filmmusik des griechischen Komponisten bezieht gerade in DIE ZWEITE HEIMAT als ›Musik im Film‹ oft handlungsrelevant Stellung zum filmischen Geschehen; kommentiert und begleitet die persönlichen Entwicklungen einzelner DarstellerInnen. Besonders in der Auswahl von Texten und Liedern strickt das Gespann Reitz-Mamangakis ein vielgestaltiges Netz ethnischer und sozialer Herkunft. Von ihm kann aufgrund der Fülle des Materials hier nur ansatzweise gesprochen werden. In dritter Instanz macht Edgar Reitz zudem auch Gebrauch von präexistenter Musik, um die Zeit der Handlungsgeschehen einfühlsam zu kontextualisieren und somit die Identität(en) der Filmreihe multidimensional

² Über eine Bezugnahme auf Mamangakis' Biographie in DIE ZWEITE HEIMAT hat Edgar Reitz nie öffentlich Stellung bezogen. Auch wenn der Regisseur Drehbuch und Film primär autobiographisch geprägt hat, sind die Parallelen zu Mamangakis' Münchner Jahren allzu offensichtlich.

zu zeichnen, respektive erklingen zu lassen. Ein ausführlicher Blick, gleichwohl er Mamangakis' Musik nicht betrifft, der jedoch für das narrative Gesamtgefüge der ZWEITEN HEIMAT von Bedeutung ist, ist daher abschließend notwendig.

I. Nikos Mamangakis, Edgar Reitz: Biographie und HEIMAT

Das Wort »Heimat« ist an sich unschuldig.
[... D]ieses Wort bezeichnet eine Realität,
eine reale Erfahrung.³

Edgar Reitz' HEIMAT-Filme zählen zu den national wie international renommiertesten und meist ausgezeichneten Produktionen aus der Bundesrepublik Deutschland.

HEIMAT war Mitte der 1980er Jahre weit mehr als ein bedeutendes Ereignis im Kino. HEIMAT stieß eine breite gesellschaftliche Debatte an, forderte zahlreiche Intellektuelle zu Stellungnahmen auf und führte zu einer Neudefinition des Heimat-Begriffs hierzulande. (ebd.)

Die einzelnen Geschichten, die der Regisseur in seinen in toto 3333 Minuten⁴ langen »Filmromanen« (Netenjakob 2006, 131) erzählt, finden in

³ <http://www.dw.com/de/erinnerungen-an-die-heimat/a-18540125> (letzter Zugriff: 19.10.2017)

⁴ HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK: 927 min (ca. 15½ h); DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND: 1552 min (ca. 26 h); HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE: 632 min (ca. 10½ h); DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT: 222 min (ca. 3¾ h). Diese Angaben der Spieldauern sind den offiziellen DVD-Editionen (Kinowelt GmbH 2010 und Concorde Home

ihren Themen von kultureller, künstlerischer und sozialer Heimat-/Identitätslosigkeit, -suche und -verbundenheit auf der ganzen Welt ein Publikum – da sie von geradezu mythischer Universalität scheinen (vgl. Campbell 1949/2015, Vogler 1998/2010 und Hammann 2015). Mythologisch werkrelevant sind die Motive »Trennung – Initiation – Rückkehr, eine[] Formel, die der einheitliche Kern des Monomythos genannt werden kann« (Campbell 2015, 42). Den Begriff des ›Monomythos‹ entnahm der US-amerikanische Mythenforscher Joseph Campbell seinerzeit aus James Joyce' *Finnegans Wake* (1939) und meinte damit im Eigentlichen, dass sich auf der ganzen Welt durch die Menschheitsgeschichte und sämtliche kulturellen Formationen hindurch, die erzählten Geschichten – seien sie folkloristisch-mythischen oder künstlerisch-literarischen Ursprungs – im Kern gleichen. Dieser narratologische Nukleus des Monomythos⁵ mache, so die These des US-amerikanischen Drehbuchentwicklers und -analytikers Christopher Vogler, den Erfolg eines Drehbuches und folglich des aus ihm gesponnenen Filmes aus (vgl. Vogler 2010, 50ff). Auf die Erfüllung dieses (mythischen) Narrationsmodells wird in der Schlussbemerkung meines Artikels eingegangen werden. Am Beginn sollen die beiden Schöpfer Nikos Mamangakis und Edgar Reitz stehen. Von Letzterem stammen das obige Zitat und die Feststellung, dass das Wort ›Heimat‹ an sich »unschuldig« sei,

Entertainment GmbH 2014) entnommen. Sie unterscheiden sich geringfügig von denen, die Thomas Koebner im Chronologischen Werkverzeichnis Reitz' angibt (Koebner 2015, 272-275).

⁵ Im deutschsprachigen Raum wird hingegen immer häufiger mit dem nicht minder schwierigen, weil hin und wieder falsche Assoziationen evozierenden Begriff der ›Heldenreise‹ hantiert – wenn sich in den künstlerischen Diskurs des ›Monomythos‹ etwa auch esoterisch angehauchte Schriften einzureihen ermüßigt fühlen, die den Anspruch haben, jedem Menschen seine eigene Heldenreise aufzuzeigen und dabei häufig auf der Ebene des Life- und Motivationscoachings agieren.

denn viel eher eine »reale Erfahrung« bezeichne:

Es ist in jedem Menschenleben verschieden; manch einer hat sich sehr weit entfernt oder muss erst Umwege gehen, doch ohne ein Verhältnis zu seiner Heimat findet er keine Identität (ebd.).

Mit diesem Verständnis gibt Reitz selbst schon das Kernmotiv des Monomythos' wieder, nämlich die zyklische Erzählform: des Ausbrechens aus der gewohnten Welt → ... → dem Erfüllen einer oder mehrerer Prüfungen → ... → und der Rückkehr (des veränderten Subjekts) in die selbige Welt. Nachfolgend wird anhand einzelner Charaktere und ihrer Stationen im Gesamtverlauf der HEIMATEN versucht, deren Heimatzugehörigkeit und Suche nach Identität aus kulturwissenschaftlicher und musikanalytischer Perspektive zu erörtern. Gegenstand der Untersuchung sind hierbei die Filmmusiken des griechischen Komponisten Nikos Mamangakis, der wusste, »dass mir etwas fehlte. Deshalb bin ich nach Deutschland gekommen.«⁶ Unumwunden gibt Mamangakis zu, dass er bei sich immer wieder künstlerische Defizite feststellte, ja: sich sogar als lediglich »mittelmäßigen Komponisten« verstand (Chrysostomou 2006, 173ff) und daher die Notwendigkeit sah, in Mitteleuropa seine musikalische Ausbildung fortzusetzen.

[I]ch wollte eigentlich in die Schweiz gehen, aber musste dann nach München, zu Carl Orff – wo ich dann etwa zehn Jahre meines Lebens verbrachte und dort arbeitete. Im Wesentlichen bin ich musikalisch in München gereift. (Chrysostomou 2006, 57)

⁶ Im Gespräch mit Peter Motzkus (Athen 07/2012).

Mamangakis, der als einer der Ersten vom neugegründeten Goethe-Institut Athen – dem ersten außerhalb der Bundesrepublik Deutschland – ein Auslandsstipendium erhielt, hatte wohl eigentlich darauf gehofft nach Zürich geschickt zu werden, wo seit 1951 Paul Hindemith die erste ordentliche Professur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich innehatte.⁷ So verschlug es den Kreter also nach München, was sowohl für seine eigene kompositorische Entwicklung auf kammer- und vokalmusikalischer Ebene, aber auch für den filmmusikalischen Progress des ›Jungen (Neuen) Deutschen Films‹ nicht besser hätte ausfallen können: Wie kaum ein anderer Komponist konnte Nikos Mamangakis der Szene des Autorenfilms seine vielen Stempel aufdrücken. Das häufige Auftreten von RegisseurIn-KomponistIn-Gespansen fand sich freilich auch unter den AutorenfilmerInnen wieder, zu nennen sind hier Fassbinder-Raben, Herzog-Fricke, Schlöndorff-Henze, Wenders-Knieper (vgl. Schneider 2006, 48). Eine über viele Projekte und Jahre hin währende Zusammenarbeit zwischen FilmemacherIn und FilmkomponistIn lässt die Musik von X selbst schon zum Teil der Identität der Filme von Y werden: Nikos Mamangakis zeichnete neben den HEIMAT-Miniserien noch für fünf weitere Filme von Edgar Reitz musikalisch verantwortlich. Doch was den Komponisten für den ›Jungen (Neuen) Deutschen Film‹ so außergewöhnlich macht ist die Tatsache, dass er daneben noch für viele weitere Autoren die Musik verfasste, wie etwa Nikos Perakis, Thomas Schamoni, Bernhard Sinkel und Alf Brustellin. Damit wird Nikos Mamangakis, wenn nicht in der Masse, so doch aber in der Breite zu einem der wichtigsten Distributoren von Filmmusik – dies aber größtenteils im Bezug auf die Münchner Filmszene der 1970er und -80er Jahre. Wie Identität spendend und fruchtbringend eine

⁷ Hindemith legte aber bereits 1957 seine Lehrtätigkeit nieder (<http://www.musik.uzh.ch/aboutus/hindemith.html>; letzter Zugriff: 19.10.2017).

langjährige Kooperation zwischen KomponistIn und RegisseurIn sein kann, verdeutlicht Norbert Jürgen (Enjott) Schneider in seinem *Handbuch Filmmusik I: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film* (Konstanz 2006) an vielen Beispielen und lässt u. a. Nikos Mamangakis selbst zu Wort kommen:

Ich habe mir angewöhnt, zu machen, was der Regisseur will und richtig empfindet. Regisseure sind zwar unmusikalische Leute. Man kann mit ihnen nicht über Musik reden. Aber wenn man etwas gemacht hat, was sie nicht sofort für gut finden, dann haben sie meistens recht! Sie erkennen sofort die Widersprüche und treffen mit ihrem Urteil sehr genau. (Schneider 2006, 49f.)

Als RegisseurIn verstünde man nichts von Musik und beim Schreiben von Filmmusik müsse man nicht einmal ein/e gute/r KomponistIn sein – es käme denn darauf an, dazu in der Lage zu sein, die richtige Musik auf die richtigen Bilder legen zu können (vgl. Chrysostomou 2006, 240f). Darin deckt sich Mamangakis' Ansicht mit der häufig diskutierten Aussage Igor Stravinskijs:

Filmmusik mag gewiss in mancher Beziehung wichtig sein, aber nicht als Musik, und deshalb ist auch die Ansicht, dass bessere Komponisten auch bessere Filmmusik schreiben könnten, nicht unbedingt stichhaltig: das Niveau der Gattung verhindert ein höheres Niveau der Musik. (Stravinskij 1961, 224f.)

Nun fanden sich aber mit Nikos Mamangakis und Edgar Reitz zwei auf dem Gebiet des Anderen sehr wohl auskennende und begabte Persönlichkeiten zum gemeinsamen Schaffen. Mamangakis hat seit Mitte der 1960er Jahre regelmäßig Theater- und Filmproduktionen, sowohl in Deutschland als auch in Griechenland betreut und brachte daher reichlich Erfahrung mit als ihn Edgar Reitz, der in konstanten Abständen auch Festivals, Konzerte und sonstige Veranstaltungen zeitgenössischer Musik frequentiert(e) – jüngst sogar zur 69. Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung im April 2015 nach Darmstadt eingeladen wurde⁸ –, entweder 1968 (mit der Streichquartettkomposition *Tetraktys*) oder 1971 mit dem überbordenden Orchesterwerk *Anarchia* hörte, welches laut Donaueschingen-Biograph Josef Häusler allemal zur »Kulisse eines Filmschockers« genüge und der Mamangakis in der Folge noch »als Autor von Filmmusiken in teilweise höchst konventioneller Stilistik« bewertet (vgl. Häusler 1996, 251f). Reitz war von frühester Zeit an mit der musikalischen Avantgarde vertraut und hat in seinen semidokumentarisch-experimentellen Erstlingen auf den Münchner Komponisten Josef Anton Riedl und dessen elektroakustische Kompositionen gesetzt (vgl. u. a. Netenjakob 2006, 121ff).

Schon 1958, als Edgar Reitz seine ›Krebsforschungs‹-Filme für ›Bayer‹ drehte, hatte er für die ›Bavaria‹ einen Komponisten gesucht, der imstande sein sollte, mit neuer avantgardistischer und insbesondere mit elektronischer Musik umzugehen. Es war die Zeit, als in Deutschland die

⁸ Die Tagung fand unter dem Thema ›Überblendungen. Neue Musik mit Film‹ statt; Reitz war mit einer Filmvorführung (GESCHWINDIGKEIT (D 1963, Edgar Reitz) und Episode 10 *Die stolzen Jahre* aus HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK) und einer Gesprächsrunde vertreten (vgl. Hiekel 2016, 50–62).

Neue Musik, Namen wie John Cage, Mauricio Kagel oder Karlheinz Stockhausen, ihre Liebhaber fand, darunter auch Edgar Reitz, der damals auch den Komponisten Nikos Mamangakis kennenlernte und ein eifriger Besucher der Musiktage von Donaueschingen wurde. Die ungewöhnliche und im Film fast nie eingesetzte Neue Musik schien aber auch exzellente Möglichkeiten zu bieten, Stimmungen und besonders den filmischen Rhythmus zu steuern. (Rauh 1993, 47)

Die Biographie des Filmemachers⁹ zeigt verblüffende Parallelen zu der des Komponisten auf: Edgar Reitz zog es seinerseits auch aus der dörflichen Enge der Hunsrücker Heimat hinein in die bunte Münchner Großstadt, in welcher er die aufkeimenden Strömungen der künstlerischen Avantgarde aufzog und in seinem späteren Schaffen reflektierte. Vielleicht hat sich Reitz – über dessen künstlerische und ästhetische Befähigung hinaus – auch deshalb für Mamangakis entschieden: weil sie beide mit ähnlichen Vorzeichen ausgestattet waren und ihre gemeinsame Biographie, die gerade in DIE ZWEITE HEIMAT von so immanenter Bedeutung ist, sich ohne allzuviel Zutun als ›artverwandt‹ zur Filmhandlung betrachten lassen.¹⁰ Schneider drückt dies auch gern mit dem romantischen Bild der »geistigen Wahlverwandschaft« aus, die es nachvollziehbar mache, warum eine so lange währende Zusammenarbeit zwischen FilmemacherIn und FilmkomponistIn von konstantem künstlerischen Gelingen getragen werden könne (vgl. Schneider 2006, 48).

⁹ Zur Biographie von Edgar Reitz siehe u. a. Koebner/Koch 2008, Koebner/Liptay 2012 und Koebner 2015.

¹⁰ Im Gegensatz zu Reitz, der in München geblieben ist und dort seine Arbeiten fortgesetzt hat, ist Mamangakis, einige Jahre nach seiner Studienzeit, wieder zurück nach Athen gegangen (siehe Fußnote 2).

II. Heimatzugehörigkeit und Identitätsfindung: Erschaffen von Räumen

Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation
samt geographischer und kultureller Herkunft
beeinflusst oder reflektiert jeden Komponisten.
(Nonnenmann 2015, 44)

Eine Erzählung wie die HEIMAT, die aufgrund ihrer Länge und Menge an Personen und deren individuellen Nebenhandlungen ein rezeptionelles Überangebot für die KonsumentInnen bedeutet, benötigt Orientierungs- und Rückzugshilfen: einen ›Identitäts-‹ oder ›Identifikationsort‹. Denn »Erinnerungen gehören zum Unzuverlässigsten, was ein Mensch besitzt« (Assmann 2010, 64). Daher scheint die Schwerpunktsetzung auf einen begrenzten Ort, einen Erinnerungsraum, nicht nur eine handlungsimmanente Komponente für die Filmcharaktere zu sein, sondern stellt gleichzeitig auch dem Publikum eine Handlungshilfe – wenn man so will: den (roten) Ariadnefaden – zur Seite. Aleida Assmann spricht in ihrem Buch *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München 1999/2010) von ›Familien-‹ oder ›Generationenorten‹:

Was bestimmte Orte mit einer besonderen Gedächtniskraft ausstattet, ist allem voran ihre feste und langfristige Verbindung mit Familiengeschichten. [...] An einem solchen Generationenort sind die Mitglieder einer Familie in einer ununterbrochenen Kette der Generationen geboren und begraben worden. (Assmann 2010, 301)

Als Erinnerungs- und Identitätsräume fungieren in der HEIMAT-Tetralogie in erster Linie die Orte Schabbach (mit dem Haus der Familie Simon als

zentralem Handlungsort in HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK und DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT), München (mit der Schwabinger Villa ›Fuchsbau‹ des Frh. Elisabeth Cerphal in DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND) und Oberwesel (mit dem ›Günderode-Haus‹ Hermanns und Clarissas in HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE). In den Häusern – von der Außenwelt abgekehrte Rückzugsgebiete – entwickeln sich die Filmhandlungen, prägen sich Figuren und Charaktere aus.¹¹ Als kleinräumigste Kulturen wirken die Geschehnisse im jeweiligen Haus auf seine BewohnerInnen und BesucherInnen ein.

Ursprünglich war Heimat ein Begriff der Grundbuchverwaltung. Heimat bezeichnete alles, was zum Besitz einer Familie gehörte, insbesondere Haus und Grundstück. ›Das Haus ist ein Ziel‹, schreibt Edgar Reitz in dem Bildband *Die Heimat Trilogie*, den er im Jahr 2004 herausgegeben hat. ›Wenn man es betritt, ist man angekommen. Wenn man es verlässt, braucht man ein neues Ziel. Ein Haus allein ist nicht Heimat, aber eine Heimat ohne Haus ist leer.‹ (Dorn/Wagner 2012, 237; Hv. i. O.)

Wenn der halsstarrige und ›treudeutsche‹¹² Bürgermeister Wiegand festgestellt haben will, dass Schabbach auf einer Geraden zwischen Berlin

¹¹ »Diese Privaträume sind die Wirkstätte von Maria. Ihr Herd mit seiner Wärme und seiner Nahrung für Leib und Seele wird zum Zentrum der Serie. Fast autark erscheint diese kleine räumliche Welt. Sie ist begrenzt und sich selbst genug, und scheint nicht wesentlich mit der Außenwelt verbunden zu sein. Der Rest der Welt wird weitgehend ausgeblendet« (Ludewig 2016, 83)

¹² In seinem *Glückwunsch an Hermann Hesse* (in *Die neue Zeitung* vom 30.06.1947) bezeichnete Thomas Mann die »ideologische Verbrämtheit« des Komponisten Hans Pfitzner als ›treudeutsch‹ und dessen Charakter als ›bitterböse‹ (vgl. Wißmann 2015, 260).

und Paris liegt – gar der Nullmeridian durch Schabbach verlaufe! –, ist für ihn klar: »Ich sag dir, wir sind die Mitte der Welt.« (Reitz/Steinbach 1985, 129): so lässt sich dies für die Metahandlung der einzelnen Reitzschen Miniserien in Bezug auf die genannten Häuser allemal behaupten. Sie sind die Mitte, der Kern der Erzählungen. Diese Generationenorte werden freilich auch musikalisch untermalt; dies vor allem, um das situative Erinnerungsvermögen und die Gefühlslage der handelnden Personen nach Außen zu kehren. Nikos Mamangakis' Kompositionen – insbesondere diejenigen zur ersten HEIMAT-Serie von 1984 – sind hier im besten Sinne leitmotivisch konzipiert. Die vielen kurzen Motivvarianten sprechen nicht nur von der Person selbst, der sie zugeordnet sind, sondern auch, in welcher physischen und/oder psychischen Umgebung sich selbige im Moment befindet.¹³ Am deutlichsten kommt dies in der ersten Hauptfigur zum Tragen: den Kriegsheimkehrer und ›Radioten‹ Paul Simon hält es nicht lange in der dörfischen Enge des elterlichen Hauses. Ihn treibt es in die Ferne, der er zunächst durch das Radio näherkommen möchte. Sowohl die von ihm umschwärmte Appolonia, als auch Pauls spätere Frau – und eigentliche Hauptfigur der ersten HEIMAT – Maria merken ihm an, dass er seit mehr als drei Jahren »zurück aus'm Krieg [ist], aber daheim biste immer noch net« (Reitz/Steinbach 1985, 57 und 74).

Moderne Lebensformen lassen solche austernartige
Zähigkeit nicht mehr zu, die Menschen an einen
bestimmten Flecken Land bindet; das
Beharrungsvermögen des Alteingesessenen kann

¹³ »Das Konzept der von Nikos Mamangakis geschriebenen Filmmusik beruht auf 12 musikalischen Portraits, die den Charakteren des Films zugeordnet wurden. Es sind 12 liedhafte Themen, die in vielfältiger Weise für die 11 Episoden von HEIMAT variiert und instrumentiert wurden.« (CD-Booklet zum Soundtrack, Hv. i. O.)

nicht mehr geduldet werden, wo es den Forderungen moderner Mobilität einen Widerstand entgegensetzt. Solche Familienorte hemmen den Fortschritt. (Assmann 2010, 301)

Verdeutlicht wird dies auch auf filmmusikalischer Ebene. Das starre, 4/4-lastige Hauptmotiv (*Prolog*), das in der Instrumentation Klavier, Streicher und Chor zudem eine archaische Aufladung erhält – und unzweifelhaft für die atavistische Identität des Hunsrückdorfes steht – wird in den Variationen Pauls kontrastiert. In Momenten, in denen sich Paul sichtlich wohl-, ja: ›zu Hause‹ fühlt, wird sein Thema auf geradezu romantisch-biedermeierliche, ›heimelige‹ Art von Solo-Geige und Gitarre getragen, da sie noch denkbar nah am Klangideal des Hauptmotives sind. Bisweilen Paul aber Auf- und Ausbruchsgedanken quälen und er tatsächlich den letzten Schritt, den Schwellenübertritt hinaus aus seiner gewohnten Welt und hinein in eine neue, in die Neue Welt wagt wird sein Thema (*Paul, Variation I*) maßgeblich vom Saxophon getragen, welches immer wieder in Konflikt mit dem archaischen Marschrhythmus des *Prologs* gerät (Abb. 1).

Der Beharrlichkeit, die gleich zu Beginn der Serie implementiert wird, haftet – gerade angesichts der beiden Söhne Pauls, Anton und Ernst – eine ›Wanderlust‹ an, die im epochalen Sinne als ›romantisch‹ zu bezeichnen ist. Allen Simon-Männern, Hermann eingeschlossen, wohnt ein odysseisches Moment der Wanderschaft, aber darin auch des ›Entronnenseins‹¹⁴ inne (vgl.

¹⁴ Den Begriff des ›Entronnenseins‹ bzgl. der Figur des Odysseus entwarfen ihrerzeit Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in den 1944 erstmals veröffentlichten ›Philosophischen Fragmenten‹ der *Dialektik der Aufklärung* (Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main ²¹2013). In seinem Aufsatz *Migration und Konvivenz* geht Ottmar Ette desweiteren auf das ›Bewegungsmotiv‹ Heimat im Kontext der ›Entronnensein‹-Definition Adorno/Horkheimers ein (s. Ette in Bischoff und Komfort-Hein 2013, 297-320 und vgl. Ottmar Ette *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*,

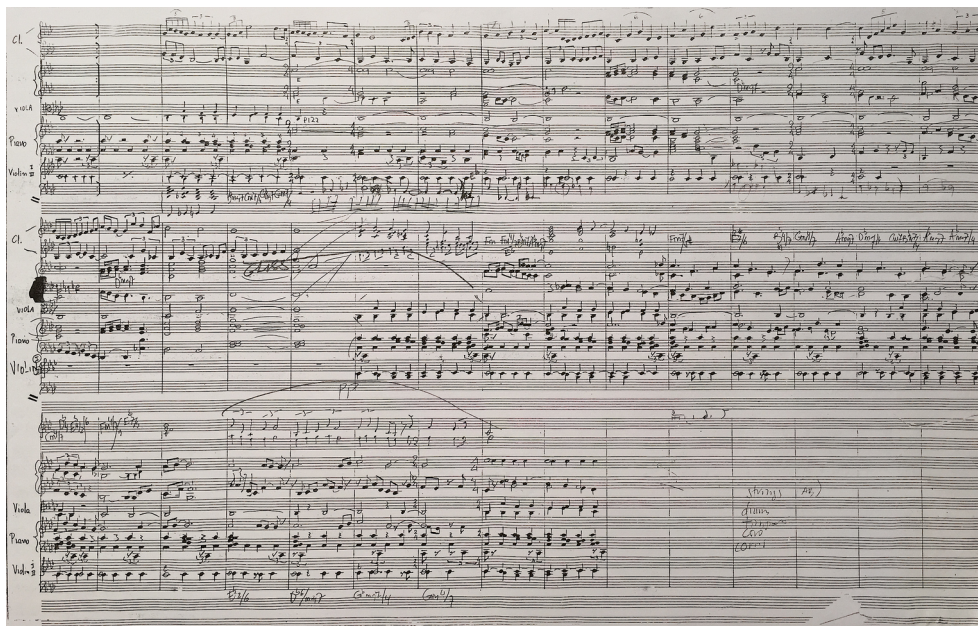
Dollner 2005). Dies drückt sich nicht zuletzt auch in Mamangakis' variativen Musiken aus. Dessen »ausgesprochen feines Gespür für die innere Affinität von Musik und Filmbildern«¹⁵ kommentiert vermittels harmonisch-instrumentaler Nuancierung und melodisch geringfügiger Varianz nicht nur die rein physischen Reisen der Protagonisten, sondern auch deren psychologische Irrfahrten.¹⁶

Im Entronnensein erst wird eine Heimat wieder zugänglich, die doch kein Zugang zum Urzustand, kein Zurück zur ‚ursprünglichen‘ Herkunft und Heimat im traditionellen Sinne ist. [...] Aus dem Entronnensein entsteht eine Heimat, die es so zuvor nicht gab. [...] Wenn Heimat Entronnensein ist, dann ist Entrinnen ein Weg und viele Wege, die Heimat zu bilden, in ein bewegliches Bild zu bannen, das jeglicher Vorstellung von einer simplen Rückkehr hartnäckigsten Widerstand entgegensetzt. (Ette 2013, 315; Hv. i. O.)

Weilerswist 2001; Ders. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin 2005).

¹⁵ Edgar Reitz in einer eMail an Peter Motzkus (20.12.2010).

¹⁶ Bezüglich der frühen Filmmusiken für griechische Produktionen sprach ich bereits über Nikos Mamangakis als von einem ›Hüter des Kleinen‹: »Mamangakis' Œvre ist geprägt von Liederzyklen griechischer Zunge, von Opern nach kretischen Sujets und von Instrumentalwerken, die das Wissen um seinen kulturellen Hintergrund fordern. Hüter des Kleinen meint darin nicht etwa eine Geringschätzung des kulturellen Erbes attischer oder kretischer Kunst. Vielmehr ist damit der häufig variative, kleingliedrige Umgang mit Gesten, alten Melodien und originären Einfällen hervorgehoben. Bezeichnend ist dies unter anderem in seinen frühen Filmmusiken« (Motzkus 2014, 3).

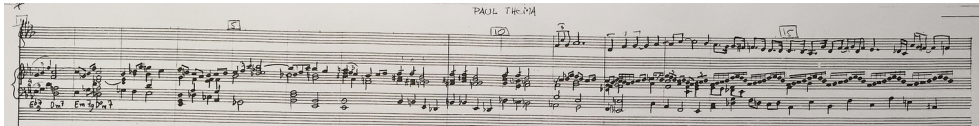


**Abb. 1: HEIMAT Prolog.
Autographes Particell, Nikos Mamangakis, 1984**

Pauls Musik ›entrinnt‹ dem normativen 4/4-Marsch des Haupt-, ergo ›Heimat‹-motives anhand rhythmischer und melodischer Verwaschung. Die Strenge des musikalischen Satzes – die gerade auch durch das schwere und tiefe c-moll der Streicher und des Klaviers, aber auch aufgrund des sirenenhaft Vokalisieren singenden Chores¹⁷ mythisch überhöht wird – wird aufgelockert und verliert sich in Pauls Variationen. Einerseits geschieht dies durch die Ornamentik der Melodieführung und andererseits durch die Wahl

¹⁷ Der wortlose Gesang des ausschließlich mit Frauenstimmen besetzten Chores unterstreicht durch die auf sehr offenem Vokal ›e‹ gesungenen Arabesken die Sirenenhaftigkeit – der immer etwas Extraterrestrisches bzw. Entmenschlichtes anhaftet. Dies ist, wie Andreas Kraß in seiner Literaturgeschichte über Meerjungfrauen zeigt, eine gebräuchliche Vorstellung des Sirenenengesangs in bspw. mittelalterlicher Literatur (vgl. Kraß 2010, 82f). Durch die Auffächerung auf einen gemischten Chor (SATB) und die Textierung der Titelmelodie-Variante in HEIMAT 3 verliert die Musik diese wichtige mythische Dimension.

des Instrumentariums: das ternär spielende Saxophon steht mit seiner angedeuteten Jazz-Attitüde regelrecht beispielhaft für das Fremde und die Neue Welt, in die es Paul zieht: die Vereinigten Staaten von Amerika.



**Abb. 2: HEIMAT Paul.
Autographes Particell, Nikos Mamangakis, 1984**

Das Unstete, was jedem Simon-Mann innewohnt¹⁸, drücken die verschiedenen Variationen der den einzelnen Personen zugeschriebenen Musiken aus. Auffällig dabei ist, dass einzig Anton – dem Bodenständigsten von ihnen – lediglich eine Musiknummer und keine Variation zukommt: dies zeichnet freilich seine Standfestigkeit, Ortsverbundenheit¹⁹ und Beharrlichkeit nach; aber auch seine charakterliche Eindimensionalität. Währenddessen die Leitmotive Pauls, Ernsts und Hermanns mit jeder weiteren Variation an Komplexität und Facettenreichtum zunehmen. Um

¹⁸ Vater Paul geht zu Fuß aus Schabbach fort und setzt sich nach Amerika ab. Sein ältester Sohn Anton ging über 5300 km zu Fuß nach Hause, nachdem er sich aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft befreien konnte – er wird den Hunsrück sein Leben lang nicht verlassen. Sein jüngerer Bruder Ernst hat sich von Kindesbeinen an für die Fliegerei interessiert und seine weitesten Strecken am liebsten im Flugzeug zurückgelegt – er hat den Ausbruch aus der Heimat immer versucht, aber nie wirklich geschafft. Hermann – lediglich Stiefsohn Pauls – kommt diesem dennoch am nächsten mit dem Wunsch, die Heimat hinter sich zu lassen, um etwas Besseres aus sich zu machen.

¹⁹ Anton fühlt sich auf besondere Weise mit seiner Schabbacher Heimat verbunden. Dies drückt sich auch in der von seinem Bruder Ernst als Beleidigung gemeinten Titulierung Antons als ›Fußgänger‹ aus – während Ernst wiederum als ›Flieger‹ gesehen wird, der den Kopf nur in den Wolken hat.

Missverständnissen vorzubeugen sei noch erwähnt, dass es sich bei der Titelbezeichnung ›Variation‹ – wie sie auf dem Soundtrack ausgewiesen ist²⁰ – nicht um Variationen des Hauptthemas handelt, sondern um eigenständige Leitmotive, die unabhängig vom Hauptmotiv sind. Nikos Mamangakis' Filmmusiken, gerade diejenigen der 1960er und frühen 1970er Jahre zeigen dieses Vorgehen auf ganz eindruckliche Art und Weise.

III. Hermanns Heimat(en): ...von einem der auszog...

Mit der Liebe soll es für alle Zeiten vorbei sein. [...]
Die Musik soll meine einzige Liebe sein und meine Heimat.
(Reitz 1993, 11)

Das Credo, welches der junge Hermann W. Simon²¹ zu Beginn der ersten Episode der ZWEITEN HEIMAT in seinem Schabbacher Kinderzimmer vor sich hinbetet, weist bereits auf die drei Kernpunkte der gesamten Miniserie hin: Liebe, Musik, Heimat. Sie alle werden sich gegenseitig bedingen. Auch wenn Hermann sich geschworen hat, nie wieder jemanden zu lieben und das

²⁰ Verlag Bella Musica GmbH, produziert von der Edgar Reitz Filmproduktions GmbH, München 1993.

²¹ Hermann W. Simon: Man mag in ihm, der im eigentlichen Sinne seines biographischen Hintergrundes ein hybrides Alter Ego aus Edgar Reitz und Nikos Mamangakis darstellt, gleichzeitig noch ein anderes Autorenpaar vermuten. Das initiale ›W.‹, das den Vor- vom Nachnamen trennt, erinnert stark an das Wiesengrund-›W.‹ des Frankfurter Soziologen und ›Gurus‹ der Neuen Musik der 1950/60er Jahre: Theodor W. Adornos. Auch er hat es von seinem Vater ererbt und führte es ab einem gewissen Zeitpunkte seines Lebens in seinem Namen. Das Wiesengrund-›W.‹ Adornos wird zum Wohlleben-›W.‹ Simons, das als Konterkarikatur auf den kühn lebenden Adrian Leverkühn, der tonsetzenden Hauptfigur des Mannschen *Doktor Faustus* (1947) verstanden werden kann. Hermann W. Simon ist der reinkarnierte Adrian Leverkühn. Beiden zueigen ist, dass ihnen die Liebe verboten ist, »insofern sie wärmt« (Mann 1947, 364): dem Einen wird es vom Teufel auferlegt, der Andere wiederum legt sich das Verbot selbst auf.

verhasste Dorf hinter sich zu lassen, kann er sich nicht auf lange Zeit von der rigorosen Lieb- und Identitätslosigkeit führen lassen. Da hilft es natürlich auch nicht viel, dass er sich bereits am ersten Tag in der Staatlichen Akademie für Tonkunst, Hochschule für Musik München in die schöne Cellistin Clarissa Lichtblau verguckt. Noch viel weniger aber, dass er bald auch auf seinen ehemaligen Schulkameraden, den Schlagzeuger Clemens trifft, bei dem er übergangsweise Unterschlupf findet.²² Die Krone all dessen setzt ihm aber schlussendlich sein Kompositionsprofessor auf: »In der Poesie, in der Malerei, in der Musik, in der Kunst überhaupt ... die Liebe weckt die schöpferische Kraft.«²³ Hermanns Kompositionsprofessor wurde gespielt von Nikos Mamangakis. Der Fakt, dass eben jener Ausspruch Prof. Mamangakis' in der Episode *Die Zeit der ersten Lieder* so im Originaldrehbuch (vgl. Reitz 1993) nicht vorhanden ist und Nikos Mamangakis vielmehr diese Sätze sich zusammenreimte, zeigt, wie hoch der tatsächliche Eigenanteil daran war, sprich: auch die eigene Überzeugung

²² In Episode 2.6 *Kennedys Kinder* holt seine Vergangenheit Hermann schließlich ein: Waltraud (›Schnüsschen‹), der er seinen ersten Kuss zu verdanken hat, tritt erneut in Hermanns Leben; sie bringt ihn wieder zur Identifikation mit der Heimat, die er seit über vier Jahren nicht mehr aufgesucht hat. Wenn Hermann nicht zum Hunsrück will, muss der Hunsrück eben zu Hermann (vgl. Netenjakob 2006, 147ff). Das mit Sicherheit vom lieben Gott arrangierte Wiedersehen der beiden – »Wo sollen sich zwei Hunsrücker auch sonst treffen?« – am Münchner Hauptbahnhof wird derweil nicht etwa von Musik begleitet, um die Szene emotional eindeutig zu machen und zu überzeichnen: Reitz verlässt sich ganz auf die Kraft der Dialoge und Umgebungsgeräusche, um der so selbstverständlich wirkenden Alltäglichkeit, die für Hermann jedoch nicht unwirklicher sein könnte, Ausdruck zu verleihen (vgl. dagegen die unten beschriebene Friedhofsszene). Hermann verfällt ob der einnehmenden Liebenswürdigkeit Waltrauds – dem ›Gruß aus der Heimat‹ – sofort wieder in den verloren geglaubten und hart abtrainierten Hunsrücker Dialekt (DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 6. *Kennedys Kinder* (Timecode der zitierten Szene: 00:55:18–00:57:16)).

²³ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 1. *Die Zeit der ersten Lieder* (Timecode der zitierten Szene: 01:28:10–01:28:30).

in diesen Zeilen steckt.²⁴ Um ein guter Komponist zu werden, müsse Hermann sich also auch von der Liebe inspirieren lassen – wie er es vorher doch schon so häufig tat (s. u.). Dies bemüht in mancherlei Hinsicht ein »romantisch« aufzufassendes Klischee des Komponistendaseins. Wie doch die ganze Persönlichkeit Hermanns einem vorvergangenen Künstlerideal aus dem 19. Jahrhundert hinterherzueilen scheint. Ganz prägnant wird dies v. a. in HEIMAT 3, die sich nahezu in Gänze und in großem Facettenreichtum des romantischen Topos des Wanderers bedient (s. Fußnote 48). Auch den Kontakt zur Heimat, zur Familie dürfe Hermann nicht vernachlässigen, denn »ohne ein Verhältnis zu seiner Heimat findet er keine Identität«, konstatiert Edgar Reitz. Hermann wird am Ende der ZWEITEN HEIMAT den Weg zurück ins Hunsrückdorf finden, um wie es heißt »das Warten zu lernen« (Beiheft zur DVD-Edition der HEIMAT-Trilogie, 2010, 43).

a. Hin und Hunsrück

In Schabbach steht Hermann mit seiner schöngeistigen Begabung ganz alleine da. Einziges Ventil sind ihm seine Gitarre und die eigenen Gedichte, die er für seine elf Jahre ältere Geliebte Klärchen verfasst. Zentrales Beispiel, das sich durch die letzten drei Episoden der HEIMAT und die erste Episode der ZWEITEN HEIMAT windet, ist die mit *Klärchenlied* betitelte Komposition für Singstimme und Gitarre (Abb. 3).²⁵ Sie wird zum

²⁴ Nikos Mamangakis hat sich – und darin ähnelt seine Einstellung derer mancher Kollegen wie Heitor Villa-Lobos, Astor Piazzolla oder seinem Landsmann Mikis Theodorakis – ab einem gewissen Zeitpunkt seines Lebens (etwa Mitte der 1960er Jahre) dem avantgardistischen Diktum einer entemotionalisierten Musikästhetik widersetzt und sich – wieder zurück in Griechenland – einer tonal gebundeneren und folkloristisch inspirierten Musik und Musikausübung zugewendet. Die emotionale Bereitschaft, sich gegen die vorherrschende zeitgenössische Ästhetik zu stellen, verdeutlicht den Stellenwert der Liebe, resp. Zuneigung, den Mamangakis, aber auch die o. g. Kollegen in ihren speziellen Fällen ihren Werken beimaßen.

²⁵ Interessant ist es, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass der melodische und harmonische Verlauf des *Klärchenliedes* (ab T. 5) entfernt auf die Musik zur Figur

Kernmotiv Hermanns und seiner späterhin unglücklichen Liebe: Klärchen wird einstweilen von Hermanns Familie aus dem Hunsrück fortgejagt und Hermann lässt seinen Frust darüber an der dorfeigenen Kirchenorgel aus; er improvisiert eine machtvolle Toccata über das *Klärchenlied*. Damit ist die Heimat für ihn als Erinnerungs- und Identifikationsort auf längere Zeit negativ konnotiert (Abb. 4).

Als ich am 2. September 1960 Schabbach für immer verließ, hatte ich seit fast zwei Jahren nichts mehr von meinem Klärchen gehört. Ich ging – und war eiskalt in der Seele. [...] Ich hatte beschlossen, mich nicht noch einmal umzudrehen. Ich fühlte, dass die Freiheit auf mich wartete. Endlich entschied ich allein, was gut war oder böse, was schön, was erlaubt sein musste – was vielleicht verboten war. Ich wurde zum zweiten Mal geboren, diesmal nicht aus meiner Mutter, sondern aus meinem eigenen Kopf. Ich zog aus, suchte ›meine zweite Heimat‹. (Reitz 1993, 17f.)

Doch »Heimat ist die Wiedererkennung innerer Verbindungen«, sagt Edgar Reitz²⁶ und so nimmt es nicht weiter wunder, dass Hermann, wenn er in der letzten Episode der ersten Miniserie von 1984 nach Schabbach zurückkehrt, um der Beerdigung seiner Mutter Maria beizuwohnen, diese inneren Verbindungen wieder aufsucht. Hermann steht auf dem Dorffriedhof und sucht seine Verwandten, die über den gesamten Gottesacker verteilt begraben liegen: Die Szene wird begleitet von einer ruhig-melancholischen

des Paul hinweist (s. Abb. 2). Dies zeigt die wie bereits erwähnte Nähe zwischen den beiden Charakteren Paul und Hermann.

²⁶ In MEINE HEIMAT IST DER FILM. IM GESPRÄCH MIT EDGAR REITZ. (D 2007, Alexander Kluge). Eine Sendung der Reihe *News & Stories* (dctp; Sendedatum: 01.07.2007).

Variation des *Klärchenliedes*, getragen von Flöte und Bassklarinette.

Klärchenlied

aus Edgar Reitz' Film "HEIMAT - Eine Deutsche Chronik"
(Episode 9: "Hermännchen")

Musik: Nikos Mamangakis (1929-2013)
Rekonstruktion: Peter Motzkus (*1986)
Text: Edgar Reitz (*1932)

Ruhig, und frei (♩ = c. 90)

Gesang

Gitarre

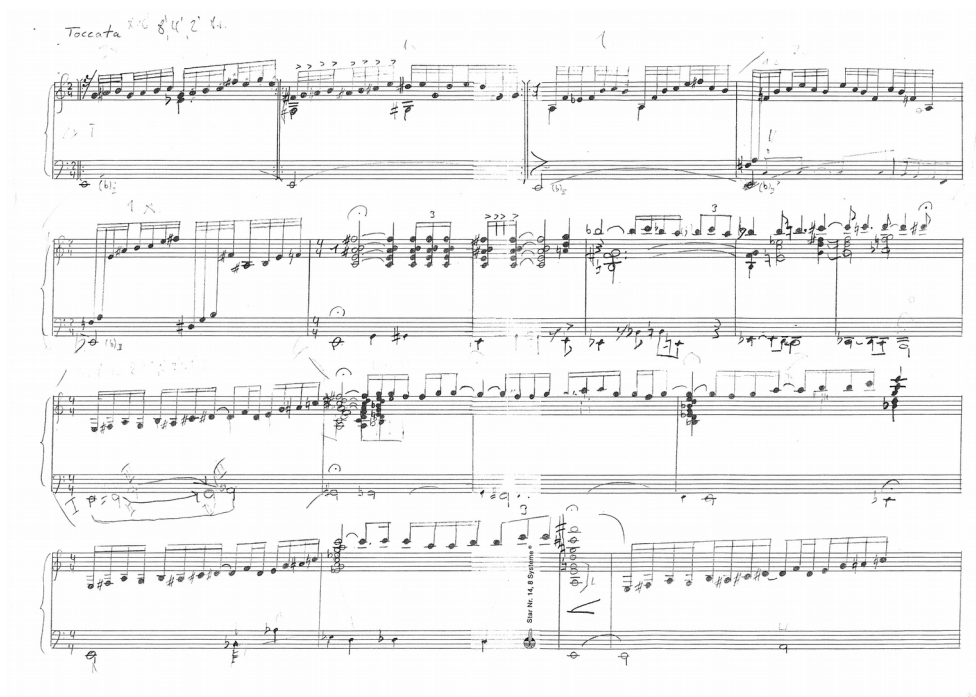
p *f* *p* *mf* *pp*

ossia

Die Hal uns ste ber rechts und links wie Wän - de, be -
(Und) uns re son mer brau nen Häp - de be -

gren zen uns die schma len We - ge, die Heimlich zu den schön-sten
grü - ßen froh die vie len Stei ge, die

Abb. 3: HEIMAT *Klärchenlied*.
Rekonstruktion Peter Motzkus (Ausschnitt S. 1)



**Abb. 4: HEIMAT Orgel-Toccata.
Autographes Particell, Nikos Mamangakis, 1984**

Dieser Einsatz der Musik definiert Reitz' Heimat als einen ›mythischen Ort‹ im Sinne Ernst Cassirers, dem eine »eigentümliche[] Atmosphäre« und ein »magisch-mythische[r] Dunstkreis [... mit] bestimmte[n] Wirkungen [an]hafte[t]« (Cassirer 1930/2006, 495).²⁷ Den Zuschauenden wird anhand der Musik Hermanns Gedankenspiel nach Außen gekehrt: wir werden der ›eigentümlichen Atmosphäre‹, wie er sie wahrnimmt, teilhaftig. Im darauffolgenden Moment überhöht Reitz den mythischen Ort hin zum

²⁷ Zu Ernst Cassirer und seiner Definition des Mythos und des Mythischen Denkens vgl. u. a. Ernst Cassirer *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*. (= Bd. 12 der Ausgabe *Ernst Cassirer, Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Birgit Recki). Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, 2010; Esther Oluffa Pedersen *Die Mythosphilosophie Ernst Cassirers. Zur Bedeutung des Mythos in der Auseinandersetzung mit der Kantischen Erkenntnistheorie und in der Sphäre der modernen Politik*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2009.

Assmannschen ›Erinnerungsraum‹ bzw. ›Generationenort‹: Hermann trifft auf den alten Wilhelm, einem Schabbacher Urgestein, der Hermann ganz genau zeigen kann, wo seine Familie denn liegt:

Ach, überall. Lo uue, unne, drue, drunne, vore,
hinne, loo und do[o] und hie. Hermännche, kennste
kein Hunsrücker Platt mehr? (Reitz/Hönemann
2003, 298)²⁸

Damit spannt Reitz einen epischen Bogen von der ersten bis zur letzten Episode der HEIMAT. In der ersten Folge *Fernweh* rezitiert Pauls toter Freund Helmut Legrand, den er mit dem sprichwörtlich geistigen Auge vor sich sieht, in ähnlich dichterischer Weise diese Zeilen:

Ue, unne, vore, hinne,
drue, drunne, drauße, drinne[,]
loo, doo, hie,
mir, dir, dat, wat,
eisch, deisch, meisch,
die Goot un de Pat,
im Himmel schwätze se Hunsrücker Platt.
(Reitz/Hönemann 2003, 11)²⁹

Diese Zeilen und noch einige weitere Mundartbrocken aus dem Hunsrücker Plattdeutsch werden für Hermann zur Grundlage einer Chorkomposition, die er im Andenken an seine Familie und seine Heimat anfertigt. Sein klingendes Denkmal wird somit auch zu einem Akt der Versöhnung, zu

²⁸ HEIMAT, Episode 11. *Das Fest der Lebenden und der Toten* (Timecode der zitierten Szene: 00:23:42–00:26:07).

²⁹ HEIMAT, Episode 1. *Fernweh* (Timecode der zitierten Szene: 00:17:32–00:17:50).

einer »Wiedererkennung innerer Verbindungen«. *Geheischnis* lässt sich in etwa mit ›vertraute Umgebung‹, ›Geborgenheit‹, ›menschliche Nähe‹, aber auch mit ›vertraute Erinnerungen‹ übersetzen. Er lässt das Werk in einer großen Schieferhöhle nahe Schabbach aufführen und aufnehmen – ganz offensichtlich hat Hermann seinen Frieden mit dem Hunsrück, mit der Familie, mit der Heimat und seiner Identität gemacht.³⁰

Abb. 5 HEIMAT *Geheischnis*.
Rekonstruktion Peter Motzkus (S. 3, T. 10–13)

³⁰ HEIMAT, Episode 11. *Das Fest der Lebenden und der Toten* (Timecode der zitierten Szene: 01:34:46–Filmende).

b. Ein Neuanfang in München

Schwierigkeiten mit der eigenen Identität gehören zu den Nebenfolgen beinahe jeder Migration.
(Lehmann 2006, 14)

In München will sich der junge Komponist Hermann neu erfinden und selbst verwirklichen. Mehr als einmal äußert er, sich von den familiären Fesseln gelöst zu haben, nicht mehr Sohn einer Mutter zu sein, sondern sich selbst geboren zu haben. Seine Probleme mit der eigenen Identität folgen also nicht erst aus der Migration. Vielmehr nutzt er die Migration – sie kann kaum anders als ›Flucht‹ beschrieben werden! –, um seiner autochthonen Identität zu entgehen. Das einzig wirklich bedeutende Gut, das er aus der Vergangenheit hinüberrettet, ist seine Gitarre: sie ist Hermanns treueste Begleiterin. Ihr vertraut er die innersten Sehnsüchte an und sie kommuniziert sie mit der Welt, verdeutlicht den ZuschauerInnen seinen Gemütszustand. Somit gelingt dem Gitarre spielenden Hermann weniger ›Musik im Film‹ zu machen, denn vielmehr eine regelrechte auditive Durchbrechung der Vierten Wand. Es werden sowohl sein Auszug aus Schabbach als auch seine Ankunft in München von Gitarrenmusik begleitet. Die ›einzige Liebe Musik‹ ist und bleibt Hermanns primäres Ausdrucksventil. Sie ist ihm ein Zufluchtsort, den er kennt und auch manipulieren kann, ohne dabei aber selbst manipuliert zu werden.

In Episode 2.2 *Zwei fremde Augen* versucht sich Hermann an einem Stück für Cello und Sprechgesang. Zu diesem Zweck präpariert er seine Gitarre mit allerlei Kleinkram (Münzen, Fotos, Sicherheitsnadeln, ...): er möchte den ›Chor der Leidenden‹³¹ versuchen hörbar zu machen. Auch er zählt sich

³¹ »Wenn Sie sich vorstellen, daß die ganze Stadt voll ist mit Menschen, die solche

noch zu diesem Chor, denn er muss mehr als nur eine neue Sprache lernen: Hochdeutsch und die Sprache der Neuen Musik. Musik, wie die, die aus vielen der Probezimmer der Münchner Musikhochschule dringt, hat Hermann im Hunsrück nie zuvor gehört.³² Um mitreden zu können, muss er der neuen Sprache mächtig werden. Darin liegt die große Gemeinsamkeit mit Nikos Mamangakis. Dieser gibt zu, durch seine heimische (Musik-)Tradition in München eher benachteiligt gewesen zu sein und das Gefühl gehabt zu haben, den Rückstand an Wissen über die Musikgeschichte Mitteleuropas gegenüber seinen KommilitonInnen und KollegInnen aufholen zu müssen (Chrysostomou 2006, 156). Das Erlernen der westlichen Musik als neue Sprache, nebst dem ohnehin geforderten und nötigen Erwerb der deutschen Sprache bzw. des Hochdeutschen, scheint also für Nikos Mamangakis vonnöten gewesen zu sein, um gegenüber den ›native speakers‹ an der Akademie nicht in Rückstand zu geraten (vgl. Darowska/Machold 2010, 27).

Denn ein Individuum, in dessen Identität eine ganze Reihe kultureller Muster Eingang gefunden hat, besitzt bezüglich der Vielzahl kultureller Praktiken und Manifestationen, die sich in seiner gesellschaftlichen Umwelt finden, größere Anschlusschancen, als wenn die eigene Identität nur durch ein einziges Muster bestimmt wäre. [...] Denn aus je mehr Elementen die kulturelle Identität eines

Texte sprechen und sich damit quälen. Die kommen vom Land in die Stadt, um das Mitreden zu lernen. Das ist ein Chor von Leidenden. Das möchte ich hörbar machen.« (DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 2. *Zwei fremde Augen* (Timecode der zitierten Szene: 01:31:15–01:31:35)).

³² Man könnte behaupten, dass Hermann ein »Manko in zeitgenössischer Musik« hatte, wie es etwa auch dem Verfasser des vorliegenden Artikels während einer Aufnahmeprüfung zum Kompositionsstudium an einer deutschen Musikhochschule attestiert wurde. Glücklicherweise wurden beide dennoch zum Studium zugelassen.

Individuums zusammengesetzt ist, umso wahrscheinlicher ist es, dass eine Schnittmenge mit der Identität anderer Individuen besteht, und von daher können solche Individuen bei aller sonstigen Unterschiedlichkeit in weit höherem Maß als früher in Austausch und Kommunikation eintreten, sie können bestehende Gemeinsamkeiten entdecken und neue entwickeln, sie werden in der Begegnung mit »Fremdem« eher in der Lage sein, statt einer Haltung der Abwehr Praktiken der Kommunikation zu entwickeln. (Welsch 2010, 47; Hv. i. O.)

Hermann hingegen verdrängt seine »erste« Heimat, will seine Hunsrücker Vergangenheit ausblenden und sich aus sich selbst, aus seinem Kopf gebieren³³: er legt seinen Dialekt ab und eignet sich eine neue, auch musikalische Sprache an. Mit dem Versuch der Vergangenheitsnegation will Hermann von Außen auf den Chor der Leidenden blicken, dem er sich nicht mehr zugehörig fühlt bzw. fühlen will. Dies birgt freilich die Gefahr der Eindimensionalität in sich – hier ist er seinem ältesten Stiefbruder Anton ex negativo artverwandt. In seinem Freund Juan sieht er zwar ein Vorbild, welches aber offensichtlich auch nicht zur »vollendeten Glückseligkeit« führt. Dessen transkonventionelle, multidimensionale Persönlichkeit, die all die kulturellen Praktiken und Manifestationen beinhaltet von denen Wolfgang Welsch spricht, macht ihn dennoch zur tragischen Figur: »Sein Drama war sein Universaltalent«, konstatiert Hermann über den hochbegabten Multiinstrumentalisten und -linguisten Juan (Reitz 1993, 89).

³³ Darin zeigt Hermann erneut seine Verwandtschaft zum ihm noch weitestgehend unbekanntem Stiefvater Paul, der als ein »Getriebener seiner selbst« sich nach der Kriegsheimkehr neu zu (er)finden versucht; was Paul im heimischen Schabbach jedoch unmöglich schien. »Seine Versuche, sich selbst zur Welt zu bringen, sind zum Scheitern verurteilt. [...] Sein immerwährendes Scheitern ist im Drang, sich aus sich selbst heraus entbinden zu wollen, zu begreifen« (Dollner 2005, 22f).

Durch seine vielen Talente scheint er zwar überall hineinzupassen, aber eben immer nur ein kleines bisschen: er hat »in seiner südamerikanischen Heimat ebenso jedes Schema gesprengt wie hier bei uns« (ebd., 90). Juan musiziert viel, jongliert, tanzt, dichtet und ist bildkünstlerisch tätig – all dies aber mehr zum Zeitvertreib, um der Langeweile und der Arbeitslosigkeit zu entfliehen. An der Musikhochschule wurde er nicht angenommen, weil die Professoren meinten, seine Musik sei Folklore. »Es ist aber keine Folklore. Es ist einfach ... Kunst« (ebd., 58; s. a. Netenjakob 2006, 134). Auch dies wieder eine Sicht auf die Musik, die von Nikos Mamangakis stammen könnte. Seine Sicht auf die zeitgenössische griechische Musikszene, derer er sich vermittels durchaus folkloristisch inspirierter Melodie- und Rhythmus-elemente annähert, kommentiert er mit dem einfachen Satz: »Ich schreibe keine griechische Musik«, und lenkt ein: »Aber vielleicht komponiere ich mit einem griechischen ... Aroma.«³⁴

Für Hermann hingegen ist Musik, ist das Musizieren (und Komponieren?) im wahrsten Sinne ›existentielle Erfahrung‹.³⁵ Emotionalen Schicksalsschlägen begegnet er umgehend mit einer Verklänglichung. Es sind dies in der Tat Kraftakte, die er an Gitarre, Orgel oder Klavier ausführt. Als er in Episode 2.5 *Das Spiel mit der Freiheit* Zeuge der als ›Schwabinger Krawalle‹³⁶ in die Geschichte eingegangenen Juli-Unruhen 1962 wird und,

³⁴ Im Gespräch mit Peter Motzkus (Athen 07/2012).

³⁵ Vgl. Häusler 2004. Reitz und Lachenmann verbindet seit längerer Zeit eine (geistige) Freundschaft (vgl. u. a. Reitz' *Essay Auf der Suche nach dem Niegehörten: Der Komponist Helmut Lachenmann*. in Koebner/Koch 2008, 335–339).

³⁶ Vom 21.-25.06.1962 herrschten im Münchner Stadtteil Schwabing Unruhen, die daraus entstanden, dass eine Gruppe jugendlicher Straßenmusikanten mit polizeilicher Gewalt aufgelöst wurde – was sich zu weiteren Krawallen potenzierte. Vgl. u. a. Braun 2014, Fürmetz 2006.

da er seine Gitarre mit sich führt, man ihn als ›Mittäter‹ verdächtigt, versuchen ihn die Polizisten zu schnappen: sie zerschlagen seine Gitarre auf dem sommerwarmen Kopfsteinpflaster zwischen Feilitzsch- und Leopoldstraße – Hermann rennt davon, zum ›Fuchsbau‹. In der Villa des Frl. Elisabeth Cerphal, wo sich seit Langem die jungen KünstlerfreundInnen treffen, hämmert er aufs Heftigste in die Tasten des Flügels und lässt unter Tränen Wut und Frust ihren Lauf. Der Cerphal bleibt da nur noch die Frage: »Geht es nicht etwas moderater?« (Reitz 1993, 333)³⁷

Hermann kann seine ohnmächtige Wut und seine Empörung nicht anders bewältigen als mit einem musikalischen Ausbruch am Klavier. Er stürzt sich auf die Tasten und traktiert sie, als wären sie all die Instanzen der Gerechtigkeit, bei denen er sich beklagen und Genugtuung fordern will. Seine Improvisation ist eine gewaltige ›Toccata‹ für Klavier. Ein rhythmisch und dynamisch aufrüttelndes Stück ohne Gnade. Hermann spielt so zitternd und tobend, dass der Flügel erbebt. Es sieht fast aus, als wollte er das Instrument in Stücke zerlegen. (ebd.)

Die obigen Regieanweisungen geben freilich auch dem Filmkomponisten ganz konkret vor, was sich der Regisseur nicht nur bei der Anlage der Szene, sondern eben auch der Figur des Hermann an sich gedacht hat. Reitz' Vorgabe einer Toccata (ital. toccare = berühren, schlagen) nimmt Nikos Mamangakis sofort wieder auf – er hat sie bereits in der Miniserie von 1984 verwandt in der *Orgel-Toccata* über das *Klärchenlied* –, um eine gewaltige,

³⁷ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 5. *Das Spiel mit der Freiheit* (Timecode der zitierten Szene: 00:14:50–00:17:23).

ja: gewalttätige Komposition, eine Reflektion Hermanns Gefühlslage abzuliefern. Er hat durch die Zerstörung seiner Gitarre – seiner treuesten Begleiterin! – einen Teil seiner Existenz verloren. Musik wird hier zur ›existentiellen Erfahrung‹. Ebenso muss aber auch die oben beschriebene Vertonung von Wort- und Gedichtfetzen aus dem Hunsrücker Plattdeutsch für Hermann als eine ebensolche Erfahrung gewertet werden.

S. 1

The image shows a page of a musical score for piano. At the top right, it is labeled 'S. 1'. The score begins with a tempo marking '♩ = 52'. The first system includes the section 'A. HENRI.' with a dynamic marking of *f*, followed by 'TOCCATA' with a triplet marking, and 'N. Mamangakis.' with a dynamic marking of *mf*. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions such as *mf stacc.* and *bva*. There are also some markings like '7' and '5' above notes in the second system, and '3' and '5' below notes in the third system.

Abb. 6: DIE ZWEITE HEIMAT *Polizei-Toccata*. (S. 1)

IV. Identitätssuche in DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND (1992)

Nicht nur Hermann ist in München auf der Suche nach einer neuen Identität. Im eigentlichen Sinne sind alle Haupt- und Nebencharaktere der ZWEITEN HEIMAT rastlose JägerInnen ihrer verlorenen Existenz. Sei es das alternde Frl. Cerphal, das über die Geschichte ihres Vaters und seines Verlagshauses recherchiert, nachdem die Villa ›Fuchsbau‹ abgerissen wurde. Sei es die durch den Abriss dieses Studierendentreffs ›obdachlos‹ gewordenen KünstlerfreundInnen – v. a. rund um die Filmemacher Stefan, Rob und Reinhard (s. u.).³⁸ Sei es Hermanns unmögliche Geliebte Clarissa, die sich nach langem Hin und Her gegen eine verheißungsvolle Karriere als Solo-Cellistin entscheidet und nun ihr Glück im zeitgenössischen Gesang zu finden sucht.³⁹ Allen ist gemeinsam, dass sie langwierige Reisen durchmachen, um ihrer wahren – oder vielleicht auch nur einer möglichen (?) – Identität auf die Spur zu kommen. Jene transformativen Reisen, von denen die ProtagonistInnen verändert oder, wie im Falle Reinhardts, gar

³⁸ Hermann hat anlässlich dessen eigens ein Requiem komponiert, um seiner Trauer über die unwiderbringlich verlorene Zeit Ausdruck zu verleihen. Das feierliche Zusammentreffen der FreundInnen an der Baustelle gerät jedoch zu einem Fiasko (DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 10. *Das Ende der Zukunft* (Timecode der zitierten Szene: 00:48:07–00:58:26)).

³⁹ Clarissa Lichtblau: Sie muss im wahrhaft mythischen Sinne als eine Sirene aufgefasst werden. Hermann, der Odysseus der ZWEITEN HEIMAT, ist ihr von Anfang an verfallen; was sie folglich zu einem der Kerncharaktere der gesamten Miniserie macht, bis sie schließlich in HEIMAT 3 neben Hermann die zweite Hauptrolle einnimmt. Vollends ihren sukkubischen Qualitäten erliegt jener, wenn Clarissa ihre Transformation zur Sängerin vollzieht und somit ihrem (vorbestimmten) Sirendasein – das nicht zuletzt von ihrem klingenden Namen untermauert wird – nachfolgt. Hermann wiederum folgt Clarissa nach, folgt ihrem Gesang und wird ihrer finalen ›Verwandlung‹ gewärtig als er sie bei einem Konzert in Amsterdam die *Hexenpassion* singen hört (Episode 2.13 *Kunst oder Leben*).

nicht zurückkommen, können sowohl physischer, als auch psychischer Natur sein.

›Heimat‹ ist in beiderlei Fällen kein stetiges Motiv, sondern eines, dem ein gewisser *Movens* innewohnt – ob man deshalb also von einer geographisch feststellbaren Heimat absehen und vielmehr von einer ›inneren Heimat‹ sprechen müsse, die jedem Menschen einverleibt ist, bleibt offen (vgl. Ottmar Ettes obige Definition). In kaum einer Episode kommt dies so zum Tragen wie in 2.10 *Das Ende der Zukunft*: Reinhard, einer der Jungfilmer, kommt von seinem Dreh aus Mexiko zurück und findet den ›Fuchsbau‹ abgerissen vor. Wo früher die fröhlich laute Villa in den Schwabinger Nachthimmel leuchtete, gähnt nun eine Bauruine, in der Vergangenheit, aber auch Zukunft begraben scheinen. Über alledem thront melancholisch Olivier Messiaens *Louange à l'Éternité de Jésus*, der 5. Satz aus dem *Quatuor pour la fin du temps* für Solo-Cello und Klavier (1941).⁴⁰ Dass Edgar Reitz an dieser Stelle auf eine Musik zurückgreift, die auf pathetische Weise ›das Ende der Zeit‹ entweder zum Klingen bringt oder ihm nachsinnt, ist auf rein semantischer Ebene logisch nachvollziehbar: eine nicht präexistente Musik, sprich eine von Nikos Mamangakis neu komponierte, hätte mit Sicherheit keine vergleichbaren Konnotationen beim Publikum hervorgerufen. Auch wenn Mamangakis an dieser Stelle eine äquivalente Musik geschrieben, vllt. sogar eine überzeugende(re) Stilkopie angefertigt hätte, würde sie keine entsprechende rezeptionelle Dimension hervorrufen können.⁴¹ Das Arbeiten

⁴⁰ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 10. *Das Ende der Zukunft* (Timecode der zitierten Szene: 00:01:25–00:06:13).

⁴¹ Ein nicht allzu artfremdes Beispiel ist der ›Entstehungsmythos‹ des Soundtracks zu 2001: A SPACE ODYSSEY (USA 1968, Stanley Kubrick) – gleichwohl Kubricks Auswahlstücke mithin einem breiteren Publikum wesentlich bekannter sein mögen als das Messiaen-Quartett: Kubrick wusste um den rezeptionellen Reichtum der Werke von Richard Strauss, Johann Strauß et al. und zog deren Originalwerke den ohne Frage hervorragenden Stilkopien seines Filmkomponisten Alex North vor (vgl.

mit präexistenter Musik, gerade auch Liedern ist in der nämlichen Episode exzeptionell hoch und in ihrer Einsatzweise nicht eben subtil – was aber keinen Qualitätsanspruch meinerseits bedeuten soll. Bestes Beispiel, welches sich direkt an Reinhardts ersten, unverhofft freudlosen ›Fuchsbau-Besuch anschließt, ist eine Szene in der Bar ›Renates U-Boot‹: Reinhard, der sich eben noch bei seinem befreundeten Filmmacher Rob und dem zufällig vorbeispazierenden Hermann überrascht darüber geäußert hat, dass man doch an einem Tag wahnsinnig viel erledigen und die ganze Welt sehen könne, nur um dann festzustellen, dass zuhause die Zeit stehengeblieben sei und man erst damit wisse, dass man wirklich wieder daheim ist (vgl. Reitz 1993, 684), trifft in der Bar auf viele bekannte Gesichter und alte Freunde. Sein Eintritt wird von dem bereits zuvor gehörten 5. Satz des Messiaen-Quartetts begleitet. Die wunderbar elegische, nahezu unbewegte Musik korrespondiert mit den langen, öden Gesichtern und dem langsamen Treiben der Kneipenkundschaft: hier scheint wirklich die Zeit stillgestanden zu haben. Nach wenigen Minuten und noch weniger Sätzen folgt ein Schnitt hinein in den fortgeschrittenen Abend: die vielen heruntergebrannten Kerzen, leeren Bierflaschen und -gläser sind Sinnbild des ›Tempus fugit‹. Den kommentierenden Schleier bildet nunmehr aber nicht Olivier Messiaens Quartett ›für das Ende der Zeit‹, sondern der Beatles-Klassiker »Yesterday« (1965), welcher zum Zeitpunkt der Filmhandlung gerade einmal ein Jahr alt und also noch sehr präsent im Musikleben war. Die Quelle des Liedes wird zudem paradiesisch. Als ZuschauerIn kann man sich nicht hundertprozentig sicher sein, woher die Musik kommt: aus dem Off (außerhalb der Filmhandlung; extradiegetisch) oder aber ist sie Teil der Handlung, heißt: erklingt das Lied über die Lautsprecherboxen der Bar?

u. a. Sperl 2006, bes. 108–130; Gengaro 2012, bes. 68–101, Rabenalt 2014, bes. 179–187.

Hören nur die ZuschauerInnen des Films oder auch die Insassen des ›U-Boots‹ dieses Lied? Hingegen bleibt die Eindeutigkeit über Einsatz und Nutzen fraglos. Sie soll Reinhard's Sorge um das Entrinnen der Zeit, vergangener wie auch zukünftiger, verdeutlichen – und dies macht Regisseur Edgar Reitz auf semantischer Ebene mit unzweideutiger, präexistenter Musik sinnfällig. Er, der sich ja selbst schon oft genug den Vergleich mit Marcel Proust gefallen lassen durfte, macht Reinhard in dieser Episode, die *Das Ende der Zukunft* besingt, selbst zu einer Emanation des französischen Autors. Seine Suchen ›nach der verlorenen Zeit‹ werden dabei begleitet von unmissverständlichen Kompositionen.⁴² Reinhard's Abgang von ›Renates U-Boot‹ wird anschließend mit einem weiteren Messiaen-Satz in die nächste Szene überblendet: *Abîme des oiseaux* für Solo-Klarinette, dem ›Abgrund der Vögel‹, der das musikalische Gegenstück zu Reinhard's Litanei über Zeit und Einsamkeit ist.⁴³

Interessant an dieser Episode wiederum ist die Tatsache, dass die erwähnten präexistenten Werke nicht – wie zuvor etwa in der 1984er HEIMAT-Serie – leitmotivisch für einzelne Charaktere konzipiert wurden. Sondern sie sind vielmehr den Orten zugewiesen, an denen sich die Personen aufhalten,

⁴² Eine m. E. vergleichbare Situation zeigt Reitz schon zu Beginn seines filmischen Wirkens: »Bei meinem ersten Spielfilm MAHLZEITEN machte ich 1967 eine Ausnahme, was die Herangehensweise betrifft. Der zweite Satz (Adagio assai) des *Klavierkonzertes G-Dur* [1929-31] von Maurice Ravel hatte für die im Film beschriebene Hauptfigur eine spezielle Bedeutung. Sie entsprach in der Temperamentslage so sehr der Seelenverfassung der Protagonistin, dass ich schon beim Verfassen des Drehbuches diese Musik vor Augen hatte. Ich habe die Musik meiner Hauptdarstellerin bei allen Proben und auch häufig beim Drehen der Szenen vorgespielt. [...] Die Verwendung dieser Musik hatte für mich etwas so Zwingendes, dass ich von der Idee, eigens eine Filmmusik in Auftrag zu geben, absah.« (Edgar Reitz in einer eMail an Peter Motzkus (20.12.2010)).

⁴³ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 10. *Das Ende der Zukunft* (Timecode der zitierten Szene: 00:19:00–00:26:10).

ähnlich dem Requiem, welches Hermann anlässlich der »Abschiedsparade« für den ›Fuchsbau‹ komponierte (Reitz 1993, 703).⁴⁴ Dadurch erhalten die Orte (für Reinhard sind es bspw. der ›Fuchsbau‹, Venedig und Esthers Palazzo) eine regelrecht mythische Zuschreibung. Deutlich wird dies in der finalen Szene Reinhardts in Venedig, wenn er mit seiner Geliebten Esther in Streit gerät: Er hat Wochen, Monate an dem Drehbuch über Esthers Geschichte gesessen und muss nun nach München zurück, um nachzusehen, »was es wirklich gibt, oder was ich erfunden habe« (ebd., 731). Die Streitszene, die darüber entbricht, ist erneut begleitet von Messiaens Quartettmusik, diesmal aber mit dem 8. Satz *Louange à l'Immortalité de Jésus* (für Solo-Violine und Klavier): sie ist dramaturgisch sehr genau auf die Szene gelegt worden – bzw. die Szene in ihrer Länge und ihrem Verlauf entlang der Musik gespielt und geschnitten worden.⁴⁵

Wenn zuvor bereits die Rede darauf kam, dass es allein aus semantischer Sicht logisch nachvollziehbar sei, warum Edgar Reitz in dieser Episode auf präexistente Musik zurückgriff – gerade bzgl. der Quartettkomposition –, dann erschließt sich die Motivation des Regisseurs v. a. aus einem Gespräch zwischen der Hauptfigur dieser Episode, Reinhard, und seinem Philosophenfreund Alex, der gerne schönen, jungen Frauen nacheifert und sie mit Wittgenstein oder Spinoza zu umgarnen sucht: auf Reinhardts ernüchternde Erkenntnis, dass er mittlerweile auf 33 Jahre zurückblicke, weiß Alex nur eine Reaktion: »Du kommst ins Christus-Alter, Zeit, etwas für

⁴⁴ Hierin kann man unschwer das unterschiedliche dramaturgische Vorgehen von Komponist und Regisseur sehen: während Erster mit einer Originalmusik dezidiert auf die filmische Situation (Bild, Ort, Person etc.) eingehen kann, vermag Letzter lediglich deskriptiv die von ihm imaginierte präexistente Musik anzulegen.

⁴⁵ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 10. *Das Ende der Zukunft* (Timecode der zitierten Szene: 01:51:45–01:55:38).

deine Unsterblichkeit zu tun!« (Reitz 1993, 688). Dass also dem ›Christus‹ Reinhard (bzw. den Orten, die er aufsucht) Musik unterlegt wird, die zum ›Lobpreis der Ewigkeit Jesu‹ (5. Satz) und zum ›Lobpreis der Unsterblichkeit Jesu‹ (8. Satz) geschrieben worden sind, mutet sicherlich niemandem zufällig an – ein Schelm also, wer dem Regisseur hier eine Umdeutung des Messiaenischen Quartetts zu einem Messianischen Quartett unterstellen möchte?⁴⁶

V. *Abschluss*

... weh dem, der keine Heimat hat!
(Friedrich Nietzsche, *Vereinsamt*, um 1884)

»Diesen Text hat Hermann einmal vertont, als er noch fremd war in München und in seinem tiefsten Innern über den Verlust der Heimat klagte« (Reitz 1993, 413). Zu Beginn dieses Artikels wurde auf das Phänomen der Regisseur-Komponist-Gespanne hingewiesen und formuliert, dass eine über viele Projekte und Jahre hin währende Zusammenarbeit zwischen FilmemacherInnen und FilmkomponistInnen die Musik von X selbst schon zum Teil der Identität der Filme von Y werden lässt: dies sollte am Beispiel der beiden ersten Filmromane der HEIMAT-Tetralogie exemplifiziert werden. Doch gerade in der ZWEITEN HEIMAT muss diese Aussage umgewertet werden: zur Identität der Filmteile trägt denn generaliter die Musik bei –

⁴⁶ Nicht ausgespart werden darf hierbei der Entstehungshintergrund von Messiaens *Quatuor*: der real-mythische Nimbus des Produktionsprozesses, der dem in deutscher Kriegsgefangenschaft – fern der Heimat! – verfassten Werk zweifelsohne anhaftet, mag Edgar Reitz gleichfalls dazu bewogen haben, es in dieser Episode des zweiten Filmromans – und nur dort! – zu verwenden.

Nikos Mamangakis' Kompositionen sind zwar ein gewichtiger Teil dessen, jedoch zeichnet er als Filmkomponist nicht in erster Instanz für die musikalischen Momente der 13 Episoden verantwortlich. Da die Musik selbst Bestandteil der Handlung(en) und somit mehr als nur Nebenrolle ist, werden die DarstellerInnen selbst zu Trägern der filmischen Identität, welche sich zu großen Teilen auch über die (Film-)Musik definiert. Auch wenn Mamangakis das Gros der Filmmusiken zu DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND unter ›fremder Flagge‹ komponierte, steht nicht er als Komponist im Vordergrund, sondern die ausführenden Charaktere, denen die Kompositionen zugeschrieben werden, heißt: Nikos Mamangakis fungiert hier als ›Ghostwriter‹ für Hermann, Volker⁴⁷ u. a., was obige Anmerkung Reitz' verdeutlicht, dass Hermann das Nietzsche-Gedicht seinerzeit komponierte, als München für ihn noch die große Fremde war. Somit tritt Nikos Mamangakis als Filmkomponist v. a. für DIE ZWEITE HEIMAT zunehmend heraus aus dem Bewusstsein der Zuschauer – wozu der Einsatz von präexistenter Musik ihr übriges tut, die in erster Linie auch ein Zeitgefühl der 1960er Jahre wiedergeben soll. In dieser Funktion werden, sowohl in der ZWEITEN HEIMAT, außergewöhnlich viel und eindeutig aber in der HEIMAT 3, Lieder als Informationsträger eingesetzt. Doch nicht, wie etwa in einem reinen Song-Soundtrack üblich, auf extradiegetischer Ebene. Die Lieder sind durchweg Teile der Geschichten, finden in ihnen statt und übernehmen häufig die Aufgabe eines nach Außen transportierten inneren Monologes. Ihnen allen gemeinsam: das Motiv des Wanderns, (Ver)Gehens

⁴⁷ Die Rolle des Pianisten und Komponisten Volker Schimmelpfennig wird gespielt von Armin Fuchs, der im wahren Leben als Komponist und Pianist tätig ist (<http://www.armin-fuchs.com>; letzter Zugriff: 19.10.2017). Er hat selbst auch drei Kompositionen für DIE ZWEITE HEIMAT beigesteuert.

und/oder der Heimat(losigkeit).⁴⁸ Sie sind Stationen dessen, was eingangs als ›Heldenreise‹ oder ›Monomythos‹ bezeichnet worden ist (Abb. 7).

Für Christopher Vogler sei dies »nichts anderes als ein Handbuch des Lebens [...], ein Ratgeber in der Kunst, Mensch zu sein« (Vogler 2010, 10). Integral für diesen ›Leitfaden‹ ist die zyklische Erzählstruktur, wie sie Joseph Campbell, der, wenn nicht Urheber so doch Spiritus Rector des Monomythos', herausstellt:

Der Heros verlässt die Welt des gemeinen Tages und sucht einen Bereich übernatürlicher Wunder auf, besteht dort fabelartige Mächte und erringt einen entscheidenden Sieg, dann kehrt er mit der Kraft, seine Mitmenschen mit Segnungen zu versehen, von seiner geheimniserfüllten Fahrt zurück. (Campbell 2015, 42)

Nun darf aber nicht der Fehler gemacht werden, die Motive Campbells allzu wörtlich zu nehmen, um sie auf heutige Erzählungen anzuwenden. Einsichtige und nachvollziehbare Interpretationen der ›Heldenreise im Film‹ liefern die erwähnten Bücher von Christopher Vogler und Joachim Hammann. Darin ermitteln sie sowohl die auf der Tiefenpsychologie Carl Gustav Jungs rekurrierenden Archetypen⁴⁹ und ihre Entsprechungen als

⁴⁸ Es sind dies beispielsweise Vertonungen der Gedichte *Vereinsamt* (Nietzsche-Mamangakis), *Augen der Großstadt* (Tucholsky-Fischer), *Der eine Wolf...* (SAID-Mamangakis), *Des Fremdlings Abendlied* (Schmidt von Lübeck-Schubert, D. 489) in DIE ZWEITE HEIMAT und *Der Glühende* (Mombert-Berg, op. 2 Nr. 2), *In der Fremde* (Eichendorff-Schumann, op. 39 Nr. 1) etc. in HEIMAT 3.

⁴⁹ Campbell geht explizit auf Jung ein und gibt an, dass er der Tiefenpsychologie Jungs, den Modellen des ›kollektiven Unbewussten‹ und der Archetypen, die dieser aus seiner Traumforschung ermittelt hat, für die Erarbeitung seiner Monomythostheorie von ganz entscheidender Bedeutung war (vgl. u. a. C. G. Jung *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. (= Bd. 9/1 der *Gesammelten Werke*

Filmcharaktere, als auch die einzelnen Stadien im Abenteuer des Helden, die Vogler bzgl. des Films in zeitgenössischer Aktualität wie folgt angibt: 1. Gewohnte Welt, 2. Ruf des Abenteuers, 3. Weigerung, 4. Begegnung mit dem Mentor, 5. Überschreiten der ersten Schwelle, 6. Bewährungsproben, Verbündete, Feinde, 7. Vordringen zur tiefsten Höhle/zum empfindlichsten Kern, 8. Entscheidende Prüfung, 9. Belohnung, 10. Rückweg, 11. Auferstehung, 12. Rückkehr mit dem Elixier (Vogler 2010, 54ff). Wichtig bleibt zuletzt, dass nicht alle Stationen in jeder Geschichte vorhanden sein müssen; auch muss die Reihenfolge keinem festen Schema folgen: »Alle Geschichten sind aus diesen Elementen aufgebaut, doch über deren Anordnung entscheiden die Erfordernisse der jeweiligen Geschichte« (ebd., 391). So lassen sich freilich auch die Reitzschen HEIMATEN nach diesem Modell interpretieren – und dies nicht nur an der Kernfigur des Hermann W. Simon.

Einige Momente seiner, aber auch Heldenreisen anderer ProtagonistInnen sind in den zurückliegenden Zeilen beschrieben und mit der sie begleitenden Musik analysiert worden. Die mythische Zeichnung der Heimat, wenn Hermann auf dem Friedhof seiner Familie zu begegnen versucht – eine Heimat, die eine »eigentümliche Atmosphäre« und ein »magisch-mythischer Dunstkreis« (Cassirer) umgibt. Die Heimat muss hier – ihr Artikel gibt es schon an – als weiblich verstanden werden: es sind denn die Männer, die ausreißen und sich einen neuen ›Schoß‹, eine neue Heimat, resp. eine Frau suchen, die ihnen eine Heimat sein kann.

der Edition C. G. Jung. Hrsg. v. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf). Ostfildern: Patmos-Verlag der Schwalbenverlag AG, ⁵2011 (1995); Verena Kast *Die Tiefenpsychologie nach C. G. Jung. Eine praktische Orientierungshilfe*. Ostfildern: Patmos-Verlag der Schwalbenverlag AG, 2014).

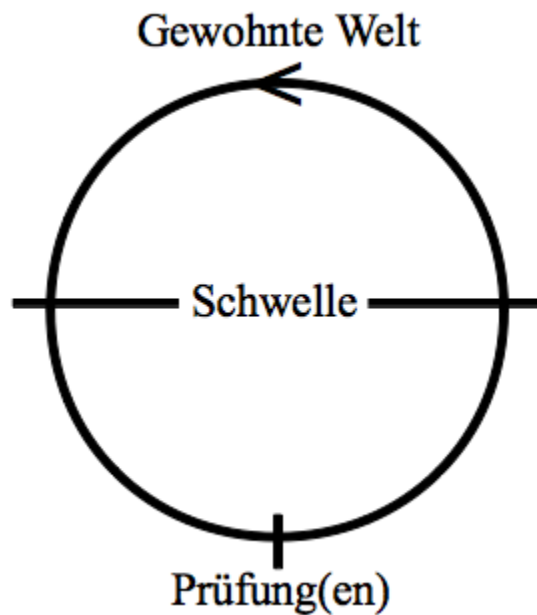


Abb. 7: Erzählform des Monomythos
 (nach Joseph Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, Berlin 2015)

Daher sind [Pauls] Selbstentbindungs-versuche [sic!] und seine unendliche Reise nur aus den Frauen heraus zu begreifen, die ihn umgeben, ihm begegnen, ihn verlassen oder auf ihn warten. Seine Sehnsucht, sich in einem fluidalen Jenseits, diesem unversehrten Raum schwebenden Freiseins, auflösen zu können, lässt ihn als Weggeher den mütterlichen Raum im Draußen suchen. (Dollner 2005, 24)

Dollners Betrachtungen Pauls sind m. E. in diesen Punkten auch weitestgehend auf seinen Stiefsohn Hermann (in *DIE ZWEITE HEIMAT*) übertragbar. Dass für Edgar Reitz die Heimat weiblich konnotiert ist, zeigt sich im Übrigen auch in der Musik Nikos Mamangakis' am Beispiel der *Prologmusik* (s. Fußnote 17). Die Musik des griechischen Komponisten

übernimmt in diesen und äquivalenten Fällen paraphrasierende Funktionen und ›koloriert‹ somit das Filmbild auf auditiver Ebene, und macht sich zum unsichtbaren Teil der filmischen Identität: Mamangakis bleibt als ihr Stifter dabei immer präsent. In anderen Momenten ist die Musik hingegen Implikat der Handlung, wird selbst also zur Identität des Films: Nikos Mamangakis als Filmkomponist tritt dabei hinter die AkteurInnen – die neuen, angeblichen IdentitätsstifterInnen – zurück. Die von ihm komponierte Musik wird handlungsimmanent kaum noch als von ihm stammend wahrgenommen oder verschwindet aufgrund der großen Anzahl präexistenter Musiken gleich völlig aus dem Hör- und Blickfeld.

Literatur

Das weitestgehend autographe Notenmaterial stammt sämtlich aus erster Hand von Nikos Mamangakis, welches er mir während meines Forschungsaufenthaltes in Athen im Sommer 2012 zugänglich machte.

Assmann, Aleida (1999) *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 5. Auflage (2010). München: C. H. Beck Verlag.

Braun, Oliver et al. (2014) *Revolution In München (= Kleine Münchner Geschichten)*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

Campbell, Joseph (1949) *The Hero With A Thousand Faces*. Dt. Übersetzung *DerHeros in tausend Gestalten* von Karl Kroehne (2011, 2. Auflage 2015). Berlin: Insel Verlag Berlin.

Cassirer, Ernst (1930) Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. (2006). Hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, S. 485–500.

Chrysostomou, Panos (2006) *Μουσική ακουω, ζωή καταλαβαίνω*. [Höre ich Musik, verstehe ich das Leben.] Athen: ΑΓΚΥΡΑ. Darowska, Lucyna und Claudia Machold (2010) Hochschule als transkultureller Raum unter den Bedingungen von Internationalisierung und Migration – eine Annäherung. In: *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Hrsg. v. Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg und Claudia Machold. Bielefeld: transcript Verlag, S. 13–37.

Dollner, Marion (2005) *Sehnsucht nach Selbstfindung: Die unendliche Odyssee des mobilgemachten Helden Paul im Film „Heimat“*. (= Bd. 35 der *Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft*. Hrsg. v. Jochen Hörisch und Reiner Wild). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Dorn, Thea / Wagner, Richard (2012) *Die deutsche Seele*. Limitierte Sonderausgabe. München: Albrecht Knaus Verlag.

Ette, Ottmar (2013) Migration und Konvivenz. In: *Literatur und Exil: Neue Perspektiven*. Hrsg. v. Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, S. 297–320.

Fürmetz, Gerhard (Hg.) (2006) *Schwabinger Krawalle: Protest, Polizei und Öffentlichkeit zu Beginn der 60er Jahre*. Essen: Klartext Verlag.

Gengaro, Christine Lee (2012) *Listening to Stanley Kubrick. The music in his films*. London: Rowman & Littlefield.

Hammann, Joachim (2015) *Die Heldenreise im Film: Der Kampf mit dem Drachen und die Rückeroberung der geraubten Seele*. Norderstedt: BoD – Books on Demand.

- Häusler, Josef (1996) *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*. Kassel und Stuttgart/Weimar: Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler.
- Häusler, Josef (2004) (Hg.) *Helmut Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, EA 1996).
- Heinzmann, Jürgen (2016) *Heimattfilm international*. (= in *Filmgenres*, hrsg. v. Thomas Koebner, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 19396). Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- Hiekel, Jörn Peter (2016) *Filmkunst und Musik. Edgar Reitz im Gespräch mit Jörn Peter Hiekel*. In: *Überblendungen. Neue Musik mit Film/Video* (= Bd. 56 der *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel). Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, S. 50–62.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1944, 1987) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 2. Auflage (2004). (= Bd. 3 in Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* (20 Bde.)). Hrsg. v. Rolf Tiedemann.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Koebner, Thomas / Koch, Michelle (Hg.) (2008) *Edgar Reitz erzählt*. München: edition text+kritik.
- Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (Hg.) *Edgar Reitz* (= *Film-Konzepte* 28, 2012/11). München: edition text+kritik.
- Koebner, Thomas (2015) *Edgar Reitz: Chronist deutscher Sehnsucht. Eine Biographie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- Kraß, Andreas (2010) *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.
- Kürten, Jochen: *Erinnerungen an die »Heimat«*. In: *Deutsche Welle*, online: <http://www.dw.com/de/erinnerungen-an-die-heimat/a-18540125>, 01.07.2015; (letzter Zugriff: 19.10.2017).
- Lehmann, Harry (2006) *Entfremdung – Verfremdung: Identitätsprobleme in Kunst und Gesellschaft*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 167/03. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, S. 13–15.
- Ludewig, Alexandra (2016) *Heimat. Eine deutsche Chronik*. In: *Heimattfilminternational*. Hrsg. v. Jürgen Heinzmann (= in *Filmgenres*, hrsg. v. Thomas Koebner, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 19396). Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, S. 83–88.
- Mann, Thomas (1947) *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. 2. Auflage (2014). (= Bd. 10.1 der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. v. Ruprecht Wimmer). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

- Motzkus, Peter (2014) *Vermittler zwischen kleinräumigen Kulturen: Musikalisch-Analytische Miszellen zur Filmmusik-Konzeption von Nikos Mamangakis*. Seminararbeit (Technische Universität Dresden, Sommersemester 2014) und Vortrag (Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2014 an der Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald). Nicht erschienen.
- Netenjakob, Egon (2006) *Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen*. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Nonnenmann, Rainer (2015) Kunst und Anti-Kunst. In: *Neue Musikzeitung*, Nr. 4, 64. Jg., Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, S. 44.
- Rabenalt, Peter (2014) *Der Klang des Films. Dramaturgie der Geschichte des Filmtons*. Berlin: Alexander Verlag.
- Rauh, Reinhold (1993) *Edgar Reitz. Film als Heimat*. (= 32/191 in *Heyne Filmbibliothek*. Hrsg. v. Bernhard Matt). München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG.
- Reitz, Edgar (1993) *Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend, in 13 Büchern. Drehbuch*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. (in neuerer Fassung kostenlos abrufbar unter: <http://www.edgar-reitz.com/spielfilme/100-die-zweite-heimat-chronik-einer-jugend-in-13-filmen.html> (letzter Zugriff: 19.10.2017)).
- Reitz, Edgar (2004) *Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende. Erzählung nach dem sechsteiligen Film Heimat 3*. Drehbuch von Edgar Reitz und Thomas Brussig. München: Albrecht Knaus Verlag.
- Reitz, Edgar / Steinbach, Peter (1985) *Heimat – eine deutsche Chronik*. Nördlingen: GRENO Verlagsgesellschaft m. b. H. (in neuerer Fassung kostenlos abruf- und downloadbar unter: http://www.heimat123.de/download/h1db_e.pdf, (letzter Zugriff: 19.10.2017))
- Schneider, Norbert Jürgen (1986) *Handbuch Filmmusik I: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. 2. Auflage (2006). (= Bd. 13 in *kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München*. Hrsg. v. Michaela Kürtzen). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Schneider, Norbert Jürgen (1997) *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*. Mainz: Schott Musik International.
- Schneider, Norbert Jürgen (2005) »Ethno« als Stilmittel der Filmmusik nach 1990. In: *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*. (= Bd. X der *Frankfurter Studien – Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt am Main*. Hrsg. v. Walter Salmen und Giselher Schubert). Mainz: Schott Musik International, S. 367-375.
- Sperl, Stephan (2006) *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

- Stravinskij, Igor (1961) *Gespräche mit Robert Craft*. Zürich: Atlantis Verlag AG.
- Vogler, Christopher (1998) *The writer's journey: mythic structure for writers*. Dt. Übersetzung *Die Odyssee des Drehbuchschreibers: über die Mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos* von Frank Kuhnke. (1998, 6. Auflage 2010). Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Welsch, Wolfgang (2010) Was ist eigentlich Transkulturalität?. In: *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Hrsg. v. Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg und Claudia Machold. Bielefeld: transcript Verlag, S. 39–66.
- Wißmann, Friederike (2015) *Deutsche Musik*. Berlin/München: Berlin Verlag in der Piper Verlag GmbH.

Filmographie

- ALLE REALITÄTEN, DIE WIR SCHAFFEN, FANGEN IM KOPF AN. IM GESPRÄCH MIT EDGAR REITZ (D 2011). Eine Sendung der Reihe *News & Stories*, dctp.
- DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND (D 1992, Edgar Reitz).
- HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK (BRD 1984, Edgar Reitz).
- HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE (D 2004, Edgar Reitz).
- MEINE HEIMAT IST DER FILM. IM GESPRÄCH MIT EDGAR REITZ (D 2007, Alexander Kluge). Eine Sendung der Reihe *News & Stories*, dctp.
- UND WILL ICH IN DIE STERNE SEH'N, MUSS STETS DAS AUG' MIR ÜBERGEH'N. IM GESPRÄCH MIT EDGAR REITZ (D 2008, Alexander Kluge). Eine Sendung der Reihe *News & Stories*, dctp.

Empfohlene Zitierweise

Motzkus, Peter: ›Geheischnis‹. Nikos Mamangakis' Musik zur HEIMAT-Reihe. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 76–121, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p76-121>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

JAZZ – GESTERN UND HEUTE. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt

Bernd Hoffmann, Köln

1) Einleitung

Nur in Umrissen lassen sich heute die vielfältigen Erscheinungsformen und Aktivitäten westdeutscher Jazz-Communities während der 1950er Jahre skizzieren. Die Dynamik der Jazzrezeption in der Bundesrepublik Deutschland überrascht musikalisch mit einer Vielzahl stilistischer Formen, zudem beeindruckt der mediale Kontext, in dem Jazz einem begeisterten Publikum präsentiert wird. Innerhalb einer Dekade vollzieht sich – nahezu gleichzeitig zur politischen Konstituierung der jungen Republik – das Zusammenwachsen verschiedener, meist urbaner Fangruppen, die bald in die Struktur und Organisation von Hot- und Jazz-Clubs übergehen (Hoffmann 1999a, 2002). Die Entfaltung dieses Jazzlebens, erfüllt mit Wertvorstellungen wie Kreativität und demokratischer Freiheit (Taubenberger 2009), versteht sich aus der historischen Erfahrung des Dritten Reiches als anti-nationalsozialistisches Moment: Für die Konstituierung des Jazz in den 1950er Jahren wird dieses ideologische Merkmal zum beherrschenden Argument bei dem Wunsch nach gesellschaftlichem Ansehen. Auch den von Joachim Ernst Berendt 1953 produzierten Kurzfilm *JAZZ – GESTERN UND HEUTE* kennzeichnet über weite Strecken dieses Buhlen um Anerkennung. Schon ein Jahr nach dem Erscheinen des Films macht Berendt Werbung in eigener Sache, ohne sich als Produzent zu erkennen zu geben. In seinem Buch *Jazz – optisch*

beschreibt Berendt eine Szene aus diesem Film:

Tausende von Kilometern von New Orleans und Hollywood entfernt [spielen] die Two Beat Stompers in Frankfurt in einem Keller. Sie sind eine Gruppe junger Amateure – Zahnarzt, Hotelbesitzer, Student, Kaufmann usw. – und spielen Jazz in dem Stil, in dem diese Musik entstanden ist. Unser Bild stammt aus einem Jazzfilm, der nicht in Hollywood, sondern in Deutschland gemacht wurde und sich bis in die Szene hinein bemüht, alles zu vermeiden, was an den Hollywooder Filmrummel erinnern könnte: aus ›Jazz – gestern und heute‹, dem einzigen deutschen Jazzfilm (Berendt 1954, 57).



Abb. 1: Two Beat Stompers

Diese rund elfminütige »Filmstudie« (Dauer 1980, 52) ist für die Mediengeschichte des frühen westdeutschen Jazz von besonderer Bedeutung und steht als filmisches Dokument singulär innerhalb einer ersten von drei Rezeptionsphasen (1948–1953): In jener Zeitspanne konstituieren sich zahlreiche Hot- und Jazz-Clubs, u.a. mit der Perspektive der Re-Education wie der Anglo German Swing Club in Hamburg

(Hoffmann 2002, 3). Zudem setzen Konzerttourneen US-amerikanischer Künstler ein, die, wie beispielsweise das *Duke Ellington Orchestra* 1950, Westeuropa und die junge Bundesrepublik besuchen (Hoffmann 2000b). Abgebildet wird diese Situation im Hörfunk des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, dem bald vorgeworfen wird, dem »Volk Beethovens« sei es »nicht würdig, den Negern nachzulaufen«. So die entsprechenden Kommentare in der »Hörerpost jedes deutschen Rundfunksenders« (Berendt 1950, 89). Der *Jazz-Almanach*, eine Sendereihe des NWDR Köln, beginnt 1948 und stellt innerhalb seiner vier Sendejahre über 1500 Musiktitel vor. Dieser skizzierte Dreiklang aus Konzertwesen, Clubleben und medialer Präsenz prägt den gesamten Zeitraum (1948–1962), allerdings verschieben sich einzelne Faktoren.

Aus der Perspektive der Jazzrezeption in Hörfunk, Fernsehen und Film zeigt sich die zweite Rezeptionsphase (1954–1957) als besonders ausgeprägt: Mittlerweile strahlen die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ein umfangreiches Radio-Jazz-Programm aus. Mit 844 Stunden (regelmäßige Jazzsendungen ARD und Westberliner Radiostationen) vergrößert sich das Sendevolumen enorm (Hoffmann 2015, 2217), auch mit Blick auf die ausländischen Rundfunkanstalten, deren Jazz-Programme in Deutschland zu hören sind und die über 1200 Stunden regelmäßige Ausstrahlungen im Jahr anbieten (Hoffmann 2015, 2221). Neben den Hörfunk-Strukturen positioniert sich nun das Fernsehen, konkret produziert der SWF ab 1955 die Sendung JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN. Wieder ist es der umtriebige Redakteur Joachim Ernst Berendt, der diese Sendereihe konzipierte und sie bis 1972 begleiten wird. In seiner frühen Hörfunk- wie Fernseharbeit spielt das beim SWF angestellte Orchester Kurt Edelhagen in vielen Sendungen eine prägende Rolle. Dies ändert sich schlagartig mit dem Weggang des Orchesters zum Westdeutschen Rundfunk. Dort entsteht lediglich nach nur

wenigen Probenwochen der Günther-Hassert-Film über die neue Orchesterformation, produziert im Mai 1957 in Köln. Im Bereich der Kurz- und Spielfilme ist ebenfalls eine Zunahme spürbar. Wie schon in JAZZ – GESTERN UND HEUTE orientieren sich die Kurzfilme JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956, Georg Thiess), PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957, Dieter Schiller und Gerd von Bonin) und JAZZ IM KREML [MOSKAU RUFT] (BRD 1957, R: Peter Schamoni) an der Filmästhetik des Kulturfilms. Zudem finden sich in Spielfilmen thematische Milieubeschreibungen, die mit stilistischer Vielfalt nahezu alle Facetten der zeitgenössischen populären Musik abbilden. Dauer sieht in ihnen vor allem »Abfallprodukte des Jazzidioms« (Dauer/Longstreet 1957, 170), dabei ignoriert er Materialbestände additiver Rhythmik (Hendler 2015) sowie die Salonorchestertradition in diesen »Schlager«-Filmen. Zur ideologischen Abgrenzung des Jazzkanons und damit indirekt zur Stabilisierung und gesellschaftlichen Aufwertung des Jazz verurteilen Autoren wie Berendt oder Dauer solche Filme vehement, zumal entsprechende Filme in der dritten und letzten Rezeptionsphase (1958–1962) deutlich zunehmen (Hoffmann 2002). Dabei zeigt Wulff, dass diese Produktionen nicht »nur als Kinofilme, sondern auch als Instrumente des Musikmarketing funktionieren« (Wulff 2015, 1).

Einen weiteren Aspekt bieten die westdeutschen Konzert-Veranstalter, die das gesteigerte gesellschaftliche Ansehen des Jazz ummünzen wollen. Von ihnen veranstaltete Jazz-Konzerte sollen durch die Finanzbehörden des Bundeslandes als kulturell »wertvoll« deklariert werden (Hoffmann 2003), um entsprechende Vergnügungssteuern einzusparen. Tendenziell flankiert dieser steuerliche Vorteil die kulturpolitische Entscheidung der Kölner Musikhochschule, mit dem gerade beim WDR etablierten Bandleader Kurt

Edelhagen und seinen Musikern einen Jazz-Informationen-Kursus für Studenten einzurichten (Von Zahn 1997, 94f). Abrunden soll diese Skizze der Jazzrezeption ein Blick auf die mediale Situation gegen Ende der 1950er Jahre: Mit der Sendereihe JAZZ FÜR JUNGE LEUTE etabliert der Hessische Rundfunk eine weitere regelmäßige TV-Ausstrahlung, gleichzeitig wächst noch einmal das Volumen der ARD-Hörfunk-Jazzsendungen auf knapp 1400 Stunden im Jahr (1959).

2) *Strategien der Visualität: Jazz abgefilmt*

Die Verbindung von technischen Aufnahmeapparaturen und den Schalldokumenten improvisierter Musik gehört zu den Ausgangslagen der Jazzgeschichte. Besonders die Nutzung dieser Dokumente und die Ausbildung einer kontinuierlichen Hörerbindung des Rundfunks erklären die stetig anwachsende Nachfrage und das Volumen der zahlreichen Jazz-Sendereien gegen Ende der Dekade. Zudem schafft die Dokumentation des Jazz »auf Platte« eine ganz eigene Form des Jazz-Expertentums; eine umfangreiche Schallplatten-Sammlung sowie die daraus abzuleitende diskographische Kompetenz ihrer Besitzer verleihen den frühen Hot Clubs Attraktivität und münden in der Festigung eines entsprechenden Jazzkanons. Durch die Technik des Films eröffnet sich der Jazzrezeption über den akustischen Aspekt hinaus eine neue Perspektive, »einerseits in Form von Filmaufzeichnungen von Live-Ereignissen, andererseits durch dokumentarische Filme zur Jazz-Geschichte und Jazz-Deutung« (Dauer 1980, 51). Für die Zuschauer und Jazzfans der 1950er Jahre ergibt sich eher zufällig eine Reihe von visuellen Strategien bei der Abbildung

improvisierter Musik. Gerade für den europäischen Betrachter bietet die Wahrnehmung eines authentischen »Gesamteindrucks« musizierender US-amerikanischer Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker einen neuen medialen Zugang. Eine dieser Überlegungen zu den visuellen Konzepten sieht den »optischen Eindruck als Erweiterung der akustischen Aufnahme« (Anon. 1959, 4.100). Das Filmbild bestätigt die Authentizität des klingenden Materials und vermittelt darüber hinaus einen Einblick in die Dynamik kreativen Musik-Erfindens: »Ein besonderes Lob den Kameramännern, die durch hervorragende Einstellungen auf die zerfurchten Gesichter der Musiker deren innere Anspannung deutlich werden ließen« (Anon. 1959, 4.100). Die Kamera dokumentiert die physische Reaktion auf die psychischen Umstände des Musizierens, Regisseur Horst Lippmann versteht seine Regiearbeit in der 1955 beginnenden SWF-Fernseh-Reihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN so: »Nie ruinierte er [Horst Lippmann] einen musikalischen Aufbau durch hektische Überblendungen oder rasante Kamerazooms, stets ging es darum, der Musik die zentrale Rolle einzuräumen und das Bild lediglich zur Unterstützung hinzuzuziehen« (Rieth 2010, 142). Weiterhin nimmt die Kamera eine beobachtende Haltung ein: Das Abbilden instrumentalspezifischer Fertigkeiten oder die Interaktion von Musikern innerhalb eines Gruppengeschehens werden in Bildern festgehalten. Schließlich bieten Filmdokumentationen die Möglichkeit, historischen »Vorbildern« (Anon. 1959, 4.100) der afroamerikanischen Musik beim Musizieren zuzuschauen. Bereits im Produktionsjahr seines Kurzfilms beschäftigt sich Berendts erster journalistischer Text zum Thema Jazz und Film mit jener Vorbildfunktion des Jazzfilms. Er beschreibt sein Scheitern bei dem Versuch, »ein aus verschiedenen Jazzfilmen [der USA] zusammengestelltes Programm unter der Verantwortung der örtlichen Jazzclubs in allen dafür in Frage kommenden Städten Deutschlands zu

zeigen« (Berendt 1953, 1.8). In seiner Klageschrift »Jazzfilm«, ein trostloser Fall« berichtet er über das Unvermögen diverser Filmfirmen, bemerkenswerte Aufnahmen US-amerikanischer Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker einem westdeutschen Publikum zur Verfügung zu stellen.

JAZZ – GESTERN UND HEUTE¹ führt die Tradition des Kulturfilms weiter, jener populärwissenschaftlichen Dokumentarfilme, die vor allem in der Zeit des Nationalsozialismus als Beiprogramm zu Hauptfilmen gezeigt wurden. Hierbei nutzt er den Film als medialen Spiegel seines eigenen journalistischen Handwerks: JAZZ – GESTERN UND HEUTE stellt eine Rundfunk-Sendung nach, gedreht in einem Hörfunk-Studio des SWF. Die drei handelnden Figuren: der Autor Berendt, die Sprecherin Else Brückner(-Rüggeberg) und die stumme Rolle eines Sendetechnikers, der

¹ Vermutlich wurde der Kurzfilm im Frühjahr 1953 in Baden-Baden aufgezeichnet. Die Aufnahmen des Kurzfilms zeigen die folgenden Besetzungen:

Two Beat Stompers:

Werner Rehn tr, Dick Simon tb, Werner Diez cl, Heinz Zimmerman bj, Robert Theobald p,

Wolfgang Dünn tu, Hort Lippmann dr. Die gespielten Titel: Buddy Bolden Blues, K: trad.; At the Jazz Band Ball, K: Nick La Rocca.

Hans Koller New Jazz Stars:

Hans Koller sax, Albert Mangelsdorff tb, Jutta Hipp p, Shorty Röder b, Karl Sanner dr. Die gespielten Titel: If I had you, K: Ted Shapiro; Fine And Dandy, K: Kay Swift.

[Ein Ausschnitt des Kurzfilms (Der Jazz »Heute«) ist zu sehen in *The Live and Art of Jutta Hipp*. BE Records, Jazz 6103-09.]

Siehe hierzu V/A: European Cool Jazz, Fremaux FA 5428. Titel: Unter den Linden, K: Hans Koller. Hans Koller New Jazz Stars, Baden Baden, Mai 1953;

Siehe auch *Cool Jazz. Made in Germany: Jutta Hipp, Roland Kovac, Bill Grah, Hans Koller, Attila Zoller, Rudi Shering* (2000). Jazz Realities JR-001; Svensk Jazzhistoria Vol. 7. Swedish Jazz 1952.1955. »The Golden Years«. CAP 22042 I-III.P2CAPRICE.

Tonbandeinspielungen vornimmt, die sich nach der jeweiligen Tonaufblendung in bewegte Bilder verwandeln. Zwei musizierende Gruppen² demonstrieren unterschiedliche Jazzstilistiken: Die *Hans Koller New Jazz Stars* werden dem Frankfurter Septett, den *Two Beat Stompers*, gegenübergestellt: Der moderne Jazz von »Heute« (Cool Jazz) trifft auf den alten Jazz von »Gestern« (New Orleans), so die Ausgangslage. Berendt erklärt anhand dieser konstruierten dialektischen, aber auch real gegebenen Spannung – gewonnen aus der Gegensätzlichkeit zweier Jazz-Stile – die immense Bedeutung dieser swingenden, improvisierten Musik für die Gesellschaften der freien und befreiten Welt. Deshalb zeigt er zwei Strategien der Authentifizierung im Film: Einerseits gibt er den beiden Gruppen ein jeweils auf sie zugeschnittenes Ambiente. Da sind die graphisch betonten Bühnenaufbauten für den Jazz von Heute, den Cool Jazz und dann die alkoholgeschwängerte Kelleratmosphäre des alten Jazz. Andererseits zeigt der Südwestfunk-Redakteur die Funktionalität und den Betrieb einer Radiostation, in der gerade diese Sendung mit der Beschreibung zweier Jazzstile produziert wird. Vom ideengeschichtlichen Ansatz zählt JAZZ – GESTERN UND HEUTE zu einem Genre, das Musikedokumentation und historische Erklärungsansätze vereinigt.

² Es ist bei der Produktion von JAZZ – GESTERN UND HEUTE anzunehmen, dass die musikalischen Aktivitäten beider Gruppen analog zur Technik der Soundies in zwei Schritten aufgezeichnet wurden: Zuerst wird die Musik in einem Studio eingespielt. Nach der Fehlerkorrektur der Aufnahme wird dann zur vorgespielten Musik der visuelle Part von den beteiligten Musikern dargestellt. Diese Technik wird besonders bei dem zweiten Berendt-Film PRÄLUDIUM IN JAZZ und hier bei den Quartett-Inhalten überdeutlich. Auch der Hassert-Film zur Edelhagen-Musik verwendet das Playback-Verfahren. Die zugrunde liegenden Tonbandaufnahmen sind im Archiv des WDR erhalten.

Abgesehen von abgefilmten Performances, die aufgrund ihres improvisatorischen Charakters auch im Spielfilmkontext oft dokumentarische Aspekte aufweisen, sind in den späten 1950er Jahren einige soziologisch orientierte Filme entstanden, die sich mit den Performance- oder Entstehungsbedingungen von Jazzmusik befassen (Strank/Tieber 2014, 17).

Berendts Film kann hier in einer Werkreihe mit *MOMMA DON'T ALLOW* (USA 1955, Karel Reisz/Tony Richardson) oder *CRY OF JAZZ* (USA 1959, Ed Bland) eingeordnet werden, er eröffnet sogar diesen Typus der Jazzfilme. Ihr historisierender Blick auf die frühen Formen der improvisierten Musik erklärt sich aus der plötzlich auftretenden, populären Revival-Bewegung und dem Erstarren neotraditioneller Formen im US-Jazz Anfang der 1940er Jahre.

Für den überaus erfolgreichen Rundfunkjournalisten³ und Buchautor Berendt scheint die Vermarktung seines Kurzfilms jedoch überaus problematisch, hatte er doch »erhebliche Schwierigkeiten bei der Suche nach einem Verleih erfahren, weil fast kein Filmtheater bereit war, einen Kurzfilm ohne das Prädikat ›künstlerisch wertvoll‹ zu zeigen, das ihn von der üblichen Vergnügungssteuer befreit hätte« (Hurley 2006, 40). Dabei wollte Berendt als Pressereferent der *Deutschen Jazz Föderation* gerade in der visuellen Umsetzung improvisierter Musik »neue, dem Thema Jazz entsprechende Wege beschreiten« (Rieth 2010, 141).

³ Der damalige Südwestfunk beginnt Anfang der 1950er Jahre mit einer wöchentlichen Jazzreihe (Südwestfunk 1952, 15), 1957/1958 verantwortet die Jazzredaktion, geleitet von Joachim Ernst Berendt, bereits fünf permanente Sendereihen pro Jahr (Südwestfunk 1958, 20).

Gleichwohl begründet JAZZ – GESTERN UND HEUTE als früher, westdeutscher Jazzfilm ein neues Rezeptionsfeld und steht damit isoliert da. Meine These ist, dass Berendt über diese Produktion Gedanken und Ideen zum Jazz vermittelt, deren Fortführungen in der zweiten und dritten Rezeptionsphase ausgebaut und paraphrasiert werden. So lässt sich seine Strategie der Aufwertung nahezu perfekt mit dem Gedanken des Jazz-ist-ein-Kunstwerk verbinden, denn die Formen der aktuellen Jazzmusik bringen – so Berendt – der »Ernsten Musik« die verloren gegangene Qualität spontan gestalteten Improvisierens zurück. Die Fortführung dieses Gedankens finden wir dann in Berendts späterem Kurzfilm PRÄLUDIUM IN JAZZ. Hier ist das studentische Leben an einer deutschen Musikhochschule Ausgangspunkt des Filmes und der Protagonist, Pianist Wolfgang Lauth, spielt sowohl barocke Kompositionen als auch imitatorische Improvisationen. Die Adaptionen der Kompositionen Johann Sebastian Bachs zeigen deutliche Parallelen zu den Konzepten des US-amerikanischen Modern Jazz Quartet. Bildthematisch werden die beiden Musikfarben gegensätzlich abgebildet: Gebäude und Gartenlandschaften des Barock zu Kompositionspassagen aus dem *1. Wohltemperierten Klavier*, Bauten der Neuen Sachlichkeit zu den Cool-Jazz-Klängen des Wolfgang-Lauth-Quartetts. PRÄLUDIUM IN JAZZ geht dabei teilweise über den dokumentarischen Ansatz der o. a. Filme hinaus, einige Bilderfolgen illustrieren konsequent die unterschiedliche Formensprache von Komposition und Improvisation.

3) *Auf dem Weg zum Kunstwerk*

Der Jazz-Film als dokumentierende Beobachtung musikalischen Geschehens, instrumentaler Fertigkeiten und kommunikativer Strukturen bietet hier eine weitere Meta-Ebene an: Neben den beobachtenden Momenten der Kamera tritt im Textkörper von *JAZZ – GESTERN UND HEUTE* die ideologische Ausrichtung dieses Projektes deutlich hervor. Insgesamt sind fünf Textpassagen über den Kurzfilm verteilt, diese wiederum aufgeteilt zwischen der Sprecherin Else Brückner(-Rüggeberg) und dem Autor. Mehrfach erklärt Berendt im Verlaufe des Textes konkrete jazzimmanente Bezüge, eingeleitet mit der Bemerkung »Fachleute sagen...« (Berendt 1953, 00:01:27). Seine Position im Film scheint klar definiert: Berendt ist Ideengeber, Autor, Musikvermittler und Jazzfachmann in einer Person. Brückners »Texte« hingegen färben eher die mediale Präsentation: »Und die Jazzfans denken mitunter, dass sich ihre Musik erkältet hat, dass sie nicht mehr hot – heiß – ist, sondern kühl« (Berendt 1953, 00:04:30).

Die Filmtexte können drei semantischen Feldern zugeordnet werden:

1. der jazzmusikalischen Argumentation,
2. der mythologische Schilderung,
3. der gesellschaftlichen Anerkennung.

Zu a)

Der Fachmann definiert die musikimmanenten Strukturen der jeweiligen Jazzstile. Für die Spielmanieren der frühen Formen, die Alfons Dauer unter dem Begriff der Variantenheterophonie zusammengefasst hat, bietet Berendt eine treffende Erklärung an: »Wenn Sie heraushören, dass das, was hier

erklingt, zumeist dreistimmig ist, auf Trompete, Posaune und Klarinette geblasen, dann haben Sie gleich das wesentliche Kennzeichen der Musik aus dem alten New Orleans« (Berendt 1953, 00:01:27). Die Beschreibung des Cool Jazz der 1950er Jahre verliert hingegen ein wenig an Profil. »Cool Jazz muss nicht notwendig dreistimmig sein wie der alte New Orleans Jazz, aber er ist das, was man kontrapunktisch nennt« (Berendt 1953, 00:10:12). Cool Jazz sei die Reduktion im Jazz, das »Allernotwendigste« (Berendt 1953, 00:04:30). Auffallend bei der Gegenüberstellung beider Jazzstile ist der fehlende Kommentar zu drei Stilstiken, die zwischen New Orleans und Cool Jazz liegen. Kein Hinweis auf den Chicago-Stil, die Swing-Ära New Yorks oder das Voranschreiten melodischer, harmonischer und rhythmischer Komplexität im Bebop. So wirkt das »Gestern« im Filmtitel konkret auf die USA bezogen, hingegen scheint das »Heute« stärker auf Europa ausgerichtet. Bereits 1952 argumentiert der Bandleader Kurt Edelhagen: »Die Jazzmusik ist nicht Angelegenheit der Amerikaner allein« (Anon. 1952, 29).

Zu b)

Diesen Eindruck einer vergangenen Epoche verstärkt Berendt konsequent: Das »alte New Orleans« wird zur gängigen Metapher, ebenso der »New Orleans Jazz, [benannt] nach der lebenslustigen Stadt am Mississippi-Delta, in der unsere Musik vor fünfzig Jahren entstanden ist« (Berendt 1953, 00:01:27). Die afroamerikanische Vergangenheit des Jazz erklärt der Rundfunkjournalist mit dem »Blues, [dem] alten traurigen Lied der Neger, in das eine Jahrhunderte lange Sklaverei und Unterdrückung eingeflossen sind« (Berendt 1953, 00:06:03). So farbig er die Historie des frühen Jazz zeichnet und sie damit auch ideologisch aufwertet, seine Darstellung

aktueller Improvisationsformen erscheint erheblich distanzierter. Die Entwicklung der Improvisationsstile hin zum Cool Jazz kennzeichnet er als »Weg«, den »jede Kunstform geht, vom ursprünglichen, vitalen, gefühlsmäßigen Ausdruck zur formvollendeten eleganten Zurückhaltung« (Berendt 1953, 00:04:30). Die Position, dass der Weg des Jazz als Prozess stilistischer Entwicklungen zu deuten sei, vertritt der Autor schon in seiner *Zeitkritischen Studie* (Berendt 1950). Zweifellos spannender erscheint deshalb die Zuschreibung seiner Stildefinitionen: Die Jazzformen von »Gestern« mit ihrer naturbezogenen Ursprünglichkeit, Vitalität und ihrem Gefühl werden authentisch im Sinne eines Originals wahrgenommen; die Jazzformen des »Heute« mit ihrem Willen zur spezifischen Form und zur Reduktion des Materialansatzes als Kunstwerk verstanden. Hierbei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass gerade genretypische US-amerikanische Spielarten der Jazz-Biopics einen Bezug zur Ernsten Musik aufweisen. »Wie in den amerikanischen Swing-Biopics müssen sich auch deutsche Jazzmusiker in Filmen durch ihre Nähe zur Klassik authentifizieren« (Jahn 2015, 110).

Innerhalb dieses Strebens nach Anerkennung erscheint die Positionierung von Musizierenden mehrdeutig. Jazz-Amateure erschaffen Originale im stilistischen Umfeld traditioneller Jazzformen, Berufsmusiker hingegen Kunstwerke im Rahmen aktueller Improvisation. Diese unterschiedlichen Berufsbilder und Profile werden unter dem Aspekt der Örtlichkeiten des Jazz erneut thematisiert.

Zu c)

Die Spielideen der Improvisation verbinden nun die Aspekte Original und Kunstwerk; damit kann dem Jazz seine ersehnte gesellschaftliche

Anerkennung nicht verwehrt werden, denn die improvisatorische Qualität gehöre zum Selbstverständnis der »Tradition der großen europäischen Musik« (Berendt 1953, 00:10:12). Der Jazz ergänze so die künstlerischen Formate der europäischen, komponierten Musik und erwecke eine alte, in Vergessenheit geratene Kulturtechnik zu neuem Leben. Verkürzt gesagt: Jazz erweitert – als eigenständige Kunst-Werk-Form – die Ernste Musik um wesentliche Faktoren: Kreativität, Spontaneität, »kühle« Virtuosität. Berendt beendet seinen Kurzfilm mit den Worten: »Auf der Linie dieser Tradition liegt freilich vor allem, dass der Jazz die bei uns seit zweihundert Jahren vergessene hohe Kunst der Improvisation zu neuem Leben erweckt hat« (Berendt 1953, 00:10:12). Und er wird vier Jahre später diesen Gedanken der Nobilitierung in einem weiteren Kurzfilm erneut aufgreifen: PRÄLUDIUM IN JAZZ. Schon im Titel des Films überträgt Berendt den traditionellen Kunstanspruch der klassischen Musik auf die improvisierten Musik.

Bei aller sprachlichen Qualität wirkt das visuelle Konzept dieses Kurzfilms streckenweise stark bemüht. Neben der sachlichen und technischen Atmosphäre der Studiosituation betont die Inszenierung beider Formationen die vorgenommene Unterscheidung in der Musik-Profilierung der Gruppen. Die Berendt'sche Zuordnung fokussiert sich auf zwei gängige Auftrittsmöglichkeiten der improvisierten Musik: Jazz-Keller und Konzertbühne. In beide Jazzperformances lagert er jeweils ein Musizierideal ein und bebildert es. Gegenseitig bedingen sich also Musikerprofil und Auftrittsort. Im Jazz-Keller übt der Jazz-Amateur, auf der Konzertbühne improvisiert der Berufsmusiker. Zusammenfassend entstehen zwei Motivketten und Regelsätze für den frühen westdeutschen Jazz, die auf die folgenden kurzen Formeln zu bringen sind: Jazz-Amateure spielen originalen New Orleans Jazz im Jazzkeller; Berufsmusiker spielen Cool

Jazz und präsentieren diese Kunstwerke auf der Bühne.

Die von Berendt vorgetragene idealisierte Trennung musikalischer Szenen mag in der Retrospektive nicht haltbar erscheinen. Für die 1950er Jahre sieht Jost nur eine verschwindend kleine Zahl von Berufsmusikern in Westdeutschland auftreten. Der Jazzkeller wird als zentraler Versammlungsplatz der Jazz-Begegnung durch Amateure wie Berufsmusiker genutzt, ein authentischer Standort, der »sich im Laufe der 1950er Jahre zur wichtigsten ökonomischen Basis des freischaffenden Jazzgewerbes« (Jost 2010, 4) entwickelt. Gleichwohl legt das Filmkonzept hier nahe, beide Orte getrennt wahrzunehmen und differenziert zu betrachten. Im Jazzkeller⁴ treten die *Two Beat Stompers* auf, »ein Ensemble von jungen begeisterten Jazzfreunden, die alle keine Berufsmusiker sind; der Pianist zum Beispiel ist Zahnarzt, der Schlagzeuger Hotelbesitzer« (Berendt 1953, 00:06:03). Ein Freizeitvergnügen treffen wir hier an, hemdsärmelige Musiker – ein Mantel, hastig auf das Klavier geworfen – geöffnete Bierflaschen neben den Bandmitgliedern. Der Kamera-Ausschnitt, leicht von oben auf die Gruppe gerichtet, verstärkt die Empfindung eines tieferliegenden Raumes, um dort spontanes Musizieren einzufangen. Die exzentrische Perspektive der Kamera unterstreicht den Eindruck einer spontanen Spielsituation, sie will das Uninszenierte dieser Probe unterstreichen. Die Jazzamateure sitzen ziemlich geschlossen im Jazzkeller, allein durch diese bildliche Anordnung wird wiederum der Ensembledanke des alten Jazz stark betont.

⁴ Zur Thematik »Jazzkeller« siehe auch die 5. Folge der TV-Sendereihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN des SWF mit dem Titel: Amateure im SWF-Jazzkeller (Sendung: 16.11.1956, 21.10 Uhr).

Die seriöse Berufskleidung verrät das »andere« Jazzverständnis: Die *Hans Koller New Jazz Stars* agieren zurückhaltend, die Kamera wahrt die Distanz bis hin zu der Abbildung der Improvisierenden. Das Gruppengeschehen hat den Jazzkeller verlassen. Mit der gesellschaftlichen Akzeptanz des Jazz entwickelt sich die Bühne als neuer Konzertort. Dort wird, so die Botschaft Berendts, die Musik der Berufsmusiker dargeboten. Die leichte Untersicht lenkt den Blick auf ein im Bühnenraum verteiltes Ensemble: Ausführlich werden die Pianistin Jutta Hipp, der Posaunist Albert Mangelsdorff und der Bandleader Hans Koller (Saxofon) während des Improvisierens dokumentiert. Die im direkten Vergleich zum traditionellen Jazz im Cool Jazz zeitlich längere Visualisierung solistischer Passagen verweist auf die Bildtraditionen US-amerikanischer Musical Shorts.

Bei aller Unterschiedlichkeit der visuellen Konzepte und ihrer Präsentation im Film diskreditiert Berendt keineswegs die historischen Formen des Jazz. Denn New Orleans als ideologischer Ausgangspunkt bietet nicht nur den westdeutschen Jazzfans eine enorme Orientierungshilfe für die Systematisierung und Kanonisierung improvisierter Musik. Lediglich die Spielmanieren beider Formationen sind unterschiedlich: Die Expressionen des Hot betonen eine ältere (melodische) Stil-Konzeption als die Klangfarbe des Cool Jazz. Berendts Jazzvorstellung sieht zunehmend im Bühnenauftritt die zukünftige Präsentationsfläche der »Konzertmusik Jazz«, weniger im Jazzkeller und seinem »schwitzenden« Umfeld.

4) *Hot versus Cool*

Vehement fordert Berendt bereits 1950 die Akzeptanz des Jazz durch die Gesellschaft und formuliert einen eher befremdlich wirkenden »totalen« Anspruch des Jazz in seiner Zeitkritischen Studie:

Der Jazz will, koste es, was es wolle, das Sichwundern erzwingen. Er schließt deshalb von vornherein jeden aus, bei dem ihm dies nicht gelingt. Die Jazzmusik fordert von dem, der sie hört, die totale Beteiligung – die nicht denkbar ist ohne das Staunen. (Berendt 1950, 71)

Sein strategisches Ziel der Positionierung im gesellschaftlichen Diskurs der jungen Bundesrepublik deckt sich zwar mit einer Vielzahl von Aktivisten. Das reale westdeutsche Jazzleben aber zeigt sich in den Polarisierungen und im »Nahkampf« der verschiedenen Jazz-Generationen, denn im Hintergrund der Auseinandersetzungen zwischen den gegensätzlichen Strömungen steht durchaus ein Generationenkonflikt gemäß der Faustregel: Je älter die Fans, desto näher stehen sie den Formen des Hot Jazz. Auch *Jazz-Almanach*-Autor Schulz-Köhn darf zu diesen Hot Jazz-Fans gezählt werden. In seiner Sendereihe klagt er die »junge deutsche Generation« (Schulz-Köhn 1951a, SendeDokument SD73) wegen ihrer Bebop-Schwärmerei an und verweist dabei auf New-Orleans-Fans, die eben »seriöser und zuverlässiger« seien. Komplettiert wird sein Antibild des Jazz mit der Umkehrung jener Phrase, die einst in der Beschreibung des Hot Jazz emotionale Wärme signalisieren sollte: Der Bebop »ist eine kalte Musik, die nur aus dem Hirn und den Fingern, aber nicht aus dem Herzen kommt« (Schulz-Köhn 1949b, SD52).

Ein Drei-Fan-Gruppen-Modell scheint zu Beginn der 1950er Jahre plausibel: Es setzt sich aus den Hot-Jazz-Fans, den Swing-(Big Band)-Fans und den Modern-Jazz-Fans zusammen. Auch die Club-Struktur orientiert sich an einzelnen »dominanten« Geschmacksausrichtungen: So positioniert sich beispielsweise der Düsseldorfer Hot Club klar in Richtung Hot Jazz, während sich der Frankfurter Club stark den aktuellen Strömungen öffnet (Schwab 2004, 74f).⁵ Trotz aller clubinternen Zwistigkeiten darf die innerhalb lokaler Szenen entwickelte Club-Struktur mit Plattentauschbörse, Vortragsabenden und hauseigener Hot-Combo als Ausgangspunkt einer entsprechenden Fankultur angesehen werden. Als Schnittpunkt mehrerer Bemühungen, die gesellschaftliche Akzeptanz des Jazz voranzutreiben, bildet diese Club-Struktur in zahlreichen (west)-deutschen Städten eine ausgeprägte Form sozialer Kommunikation (siehe Hoffmann 1999a, 64f). Die von Berendt in seinem Kurzfilm idealisierte Trennung der verschiedenen Stil-Vorlieben verschleiert somit eigentlich einen szenetypischen Konflikt. Im medialen Kontext – etwa aus der Perspektive der NWDR-Sendereihe *Jazz-Almanach* – spielen die real stattfindenden Rangeleien eine durchgängige Rolle. Schulz-Köhns »Appell an die Toleranz« (Schulz-Köhn 1949a, SD39) oder seine Definition einzelner Fangruppen (siehe Schulz-Köhn 1949b, SD52) verweist bereits für den Beginn der Dekade auf Formen der Auseinandersetzung, die dem seriösen Bild des Jazz keineswegs zuträglich sind. 1949 skizziert der *Jazz-Almanach*-Autor die Konzeption und den Betrieb eines neu zu begründenden Szenetreffs; Die Sendung »Organisation und Tätigkeit eines Hot-Club« (Schulz-Köhn 1949c, SD59) thematisiert wiederum die Koordination verschiedener Jazzszenen in einem eigenen Jazzhaus. Die Konflikte

⁵ Im Frankfurter Jazzclub wurden die Anhänger traditioneller Jazzformen nach den Erinnerungen von Horst Lippmann gerne als »Hotböcke« (Rieth 2010, 96) bezeichnet.

zwischen den verschiedenen Szenen verlieren jedoch bis zur Mitte der Dekade erheblich an Bedeutung.

Der *Jazz-Almanach* belegt aber auch eine, den Berendt'schen Ideen durchaus vergleichbare Strategie im Umgang mit der »Kunst-Musik« (Schulz-Köhn 1951b, SD79; Schulz-Köhn 1951c, SD82). Mehrfach fordert der Jazz-Autor und Präsident des Düsseldorfer Hot Club, Dietrich Schulz-Köhn, seine Mitglieder auf, Kenntnisse im Umgang mit Strukturen der Ersten Musik zu erwerben. Nur mit einem vorzeigbaren Wissen im Bereich der Kunst-Musik seien Jazz-Gegner positiv zu stimmen und für den Jazz zu begeistern!

Eine weitere Argumentationslinie innerhalb der »Gemeinsamkeiten« von Jazz- und Kunst-Musik entwickelt sich vermutlich aus einer Titelgeschichte des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* über den erfolgreichen westdeutschen Bandleader Kurt Edelhagen. In einer Interviewpassage weist er auf die schwierige Kopplung von kreativem Musizieren und kommerziellem Erfolg hin, eine Aussage, die sein weiteres musikalisches Leben begleiten wird: »Unser Geschäft ist Tanzmusik.« Und: »Von der Tanzmusik müssen wir leben, damit wir Jazzmusik spielen können.« (Anon. 1952, 28). Ergänzend fügt Edelhagen hinzu, dass ihm bereits »einige alte Freunde« vorwerfen: »Er habe die Jazzmusik verraten, um mit Schlägern leichter sein Brot zu verdienen« (Anon. 1952, 28). Die Abgrenzung gegenüber »niedriger Unterhaltungsmusik« lässt sich mit einer Vielzahl von Quellen belegen: »Jazz hat nichts zu tun mit Schlagermusik« (Berendt 1956, 1) postuliert Berendt in einem weiteren Kurzfilm, für den er eine Beratungsfunktion innehat. Auch Dauer trennt hier scharf und bezeichnet Schlager als »Abfallprodukte des Jazzidioms« (Dauer/Longstreet 1957, 170). Dem Jazz zugetane Musikpädagogen, die diese populäre Musik in der Schule

unterrichten wollen, beziehen sich auf die Formen des Hot Jazz und lehnen den Jazz als Tanzmusik ab (Hoffmann 2000a, 287). Allerdings scheint die inhaltliche Abgrenzung zum unterhaltenden Genre schwierig, worauf Ekkehard Jost hinweist: »Bei genauerem Hinhören [wird] allerdings deutlich, wie stark die Unterhaltungsmusik dieser [19]50er Jahre vom Jazz jener Zeit durchdrungen war, ein Phänomen, das heute in dieser Form kaum noch nachvollziehbar erscheint« (Jost 2010, 2). Denn die zeitgenössische U-Musik jener Dekade versteht sich als »melting music«, als »Hybridisierungsagentur für alle möglichen Musik-Idiome« (Wulff 2016), die nicht nur Volksmusik und exotische Klang- und Musikwelten adaptiert, sondern auch die Ausdrucksformen des Jazz und des Blues assimiliert. Vielleicht erklärt diese Mechanik der Unterhaltenden Musik die permanente, wenn auch nutzlose Abgrenzungsstrategie der Jazz-Experten gegenüber der »Schlagerwelt«.

5) *Ausblick*

Die vorliegende Skizze des westdeutschen Jazzlebens, die um weitere systematisierte Aspekte der 1950er Jahre erweitert werden sollte (siehe Hoffmann 2015, 2218f), verdeutlicht die Distanz zwischen der Schilderung im Film und dem alltäglichen Jazzleben in Westdeutschland. Berendt zeichnet im Film einen Idealzustand für die 1950er Jahre, er erreicht dies sowohl durch die Strategie der Nobilitierung des Jazz als auch durch die Reduzierung auf wenige stilistische Elemente des Jazz. Gleichwohl bietet er für Außenstehende ein formelhaftes Regelwerk, das die Infrastruktur der improvisierten Musik für Nichteingeweihte erklären hilft. Seine zugespitzte

Betrachtungsweise des Jazz lautet: Authentischer, alter New Orleans-Jazz wird von Amateuren in der Regel im Jazzkeller dargeboten; den heutigen Cool Jazz musizieren meist Berufsmusiker auf der Bühne. Nicht nur die »wiederbelebten« alten Originale, sondern auch die aktuellen Kunstwerke des Cool ergänzen sich zu einer begreifbaren Vorstellung von improvisierter Musik. Auffällig ist, dass Jazz hier nur in zwei Stil-Kategorien skizziert wird: Da sämtliche anderen Stile verschwiegen werden, ist die inszenierte Ideologie stark einem teleologischen Geschichtsbild unterworfen, das das Alte in synchroner Perspektive immer automatisch zum Populär-Amateurhaften erklärt, hingegen die Materialveränderung als Merkmal des Künstlerisch-Innovativen deutet. In diachroner Perspektive hat das Alte seinen rechtmäßigen Platz in der Jazzgeschichte, die Communities basieren auf diesem ideologischen Gedankengut, Vertrautes kann nicht durch Neues ersetzt werden: Der moderne Jazz kann den Platz des alten Jazz nicht ausfüllen, diese Erfahrung hat der Funktionär Berendt längst gemacht.

Darüber hinaus suggeriert der Kurzfilm JAZZ – GESTERN UND HEUTE mit der (neuen) Stil-Perspektive »Cool Jazz« auch eine in die Zukunft gerichtete europäisch inspirierte Vision dieser Musik. Die bewusste Nähe aktueller Jazzformen (Cool Jazz) zum Kunstwerk-Charakter der »Kunst-Musik« entsteht vor allem durch die Spielqualität professioneller Musikerinnen und Musiker. Ihre improvisatorischen Geschicklichkeiten, so kommentiert der Rundfunkjournalist das Arbeitsprofil, eröffne dem Jazz in Deutschland den lange verweigerten Zugang zur Kunst. »Mehr als man gemeinhin denkt, hält [...] sich [der Jazz] an die Tradition der großen europäischen Musik« (Berendt 1953, 00:10:12). Berendt gibt damit eine Formulierung und Begrifflichkeit Anfang der 1950er Jahre vor, die nahezu wortgleich in der aktuellen Studie zu den Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusikerinnen und Jazzmusikern auftaucht. »Wer in Deutschland

professionell Jazzmusik macht, ist hochmotiviert und engagiert sich für die eigene Kunst« (Renz 2016, 12). Dass sich Berendts Strategie der Nobilitierung des Jazz so deutlich mit kulturpolitischen Überlegungen einer heutigen Jazzmusiker-Gewerkschaft verknüpfen lässt, belegt die noch immer andauernde Suche nach einem eigenständigen kulturellen Profil des Jazz in der deutschen Gesellschaft.

Literatur

- Anon. (1952) Edelhagen: Präzis wie die Preußen. Eisgekühlter Hot. Bis die Lippen bluten: Der Jazz-Kapellmeister Kurt Edelhagen. In: *Der Spiegel* 43, S. 27–30.
- Anon. (1959) Jazz im Film ... und Fernsehen. In: *Jazz Podium* 4, S. 100.
- Berendt, Joachim Ernst (1950) Der Jazz: Eine zeitkritische Studie. In: *Der Deutschenspiegel. Schriften zur Erkenntnis und Erneuerung* 39. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Berendt, Joachim Ernst (1953) *Jazzfilm, ein trostloser Fall*. In: *Jazz Podium*, Heft 1, S. 8 und 19.
- Berendt, Joachim Ernst (1953) *Jazz – Gestern und Heute. Anmerkungen zu einem wiederentdeckten Kurzfilm*. Niederschrift des Filmtextes. [Textstellen-Angaben in Min.]
- Berendt, Joachim Ernst (1954) *Jazz optisch*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Berendt, Joachim Ernst (1956) *Jazz optisch*. [Fan-Edition] München: Nymphenburger Verlagshandlung. 2. Auflage (verkleinerte Ausgabe).
- Berendt, Joachim Ernst (1956) *Jazz – Rhythmus der Zeit* (BRD 1956). Regie: Georg Thiess, Mit George Maycock und seine Chic-Combo, Spectrum-Film Verlag: Jordan v. Boyadjieff [Kurzfilm, s/w]. Musikalische Fachberatung: Joachim E. Berendt. Niederschrift des Filmtextes. [Textstellen-Angaben in Min.]
- Dauer, Alfons M. / Longstreet, Stephen (1957) *Knaurs Jazz Lexikon*. München / Zürich: Droemersch Verlagshandlung.
- Dauer, Alfons (1980) Jazz und Film: Ein historisch-thematischer Überblick. In: *Jazzforschung / Jazz Research* 12. Graz: ADEVA, S. 41–58.
- Heining, Duncan (2012) *Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioneers. British Jazz, 1960-1975*. Sheffield: Equinox Publishing.
- Hoffmann, Bernd (1999a) Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: Robert von Zahn (Hg.): *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Musikland NRW Bd.1, Köln: Emons Verlag, S. 64 – 98.
- Hoffmann, Bernd (1999b) Ein fiktives Gespräch über das Orchester Kurt Edelhagen. In: Robert von Zahn (Hg.): *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Musikland NRW Bd.1, Köln: Emons Verlag, S. 352 – 359.

- Hoffmann, Bernd (2000a) Von der Liebe der deutschen Musikpädagogik zum Jazz-Kunstwerk. Zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in der schulischen Situation der 50er Jahre. In: Helmut Rösing/Thomas Phleps (Hg.): *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26*, Karben: Coda 2000, S. 279–293.
- Hoffmann, Bernd (2000b) »Zu Gunsten der deutschen Jugend«- Die Rezeption afro-amerikanischer Musik in der Nachkriegszeit. In: Wolfram Knauer (Hg.): *Duke Ellington und die Folgen, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, Bd.VI. Darmstadt / Hofheim: Wolke Verlag, S. 59–94.
- Hoffmann, Bernd (2002) Liebe, Jazz und Übermut – Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. In: Thomas Phleps (Hg.): *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute –. Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30*. Karben: Coda 2002, S. 259–288.
- Hoffmann, Bernd (2003a) BROADCASTING HOUSE / MUSIKHALLE – Hamburg 36, der Anglo – German Swing Club – eine programmatische Skizze. In: Horst Ansin / Marc Dröscher / Jürgen Foth / Gerhard Klußmeier (Hg.): *Anglo-German Swing Club Dokumente 1945 – 1952*. Hamburg: Dölling & Galitz Verlag 2003, S. 507–521.
- Hoffmann, Bernd (2003b) ... als »wertvoll« anerkannt - Jazz in NRW. In: Reiner Michalke (Hg.): *Musik life. Die Spielstätten für Jazz und Aktuelle Musik in Nordrhein-Westfalen*. Köln: bikk, S. 17–53.
- Hoffmann, Bernd (2008) »Spiegel unserer unruhigen Zeit«: Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948 – 1952). In: Franz Kerschbaumer / Franz Krieger (Hg.): *Jazzforschung / Jazz Research*. Band 40, Graz: Adeva Musik, S. 175–239.
- Hoffmann, Bernd (2015) »Eisgekühlter Hot«. Visualisierungen im Westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. In: Franz Krieger und Franz Kerschbaumer (Hg.): *Jazz Research News*. Nr. 47, Graz: Adeva Musik, S. 2216–2240. In leicht geänderter Form in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12, April 2016, S. 395–431. Online: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-Hoffmann.pdf>
- Hurley, Andrew (2006) Joachim Ernst Berendt – Jazz, U-Musik, Pop-Jazz und die Ambivalenz (1950–1970). In: Wolfram Knauer (Hg.): *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik*. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 9, Hofheim: Wolke Verlag, S. 36–59.
- Jahn, Konstantin (2015) *Die semantischen Wandlungen des Jazz in der Filmmusik*. Dresden. 2015. Masch.Schriftl. Dissertation. Hochschule für Musik Carl Maria von Weber.

- Jost, Ekkehard (2010) *Jazzgeschichten aus Europa. Die bunte Palette – Stilistische Labyrinth im Jazz der Adenauer-Zeit*. WDR III Jazz, Sendung 15 vom 24. Februar 2010, 22.00–23.00 Uhr, Westdeutscher Rundfunk Köln. 9 Seiten Manuskript.
- Renz, Thomas (2016) *Jazzstudie 2016. Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland*. Hildesheim: Universität Hildesheim.
- Rieth, Michael (2010) Horst Lippmann. Ein Leben für Jazz, Blues und Rock. Heidelberg: Palmyra Verlag.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949a) Appell an die Toleranz. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 12.2.1949. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 23. Januar 1949. Handschriftliche Eintragung: »12.2.1949«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »39« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949b) Die Puristen und die Progressiven. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 21.5.1949. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 27.4.49. Handschriftliche Eintragung: »21.5.49«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »52« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949c) Organisation und Tätigkeit eines Hot-Club. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 5.11.1949. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 15. Oktober 1949. Handschriftliche Eintragung: »5.11.49«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »59« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1951a) Die Lücken im deutschen Jazz-Repertoire. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 27.1.1951. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 4 Seiten, 15.1.1950. Handschriftliche Eintragung: »27.1.51«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »73« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1951b) Die Bemühungen des Jazz um die große Form. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 11.8.1951. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 7.7.1951. Handschriftliche Eintragung: »11.8.51«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »79« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1951c) Parallelen zwischen Jazz-Musik und Kunst-Musik. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 27.10.1951. So. 1:00–2:00 Uhr. *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: Masch.-Schr. Ms. 4 Seiten, 12.10.1951. Handschriftliche Eintragung: »27.10.51«. [»82« (SD=Sendedokument)].
- Schwab, Jürgen (2004) *Der Frankfurt Sound. Eine Geschichte und ihre Jazzgeschichte(n)*. Herausgegeben von der Stadt Frankfurt / Institut für Sozialgeschichte. Frankfurt: Societäts-Verlag.
- Strank, Willem / Claus Tieber (Hg.) (2014) *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines internationalen Phänomens*. Filmwissenschaft 16. Münster/Wien: LIT.

- Südwestfunk (1952) *Aus dem Winterprogramm 1951/52. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 15.
- Südwestfunk (1953) *Aus dem Winterprogramm 1952/53. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 14.
- Südwestfunk (1954) *Aus dem Winterprogramm 1953/54. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 21.
- Südwestfunk (1955) *Aus dem Winterprogramm 1954/55. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 26.
- Südwestfunk (1956) *Aus dem Winterprogramm 1955/56. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 21.
- Südwestfunk (1957) *Aus dem Winterprogramm 1956/57. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 18.
- Südwestfunk (1958) *Aus dem Winterprogramm 1957/58. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 20.
- Taubenberger, Martina (2009) *The sound of democracy – the sound of freedom – Jazz-Rezeption in Deutschland (1945–1963).* Diss. Mainz: Johannes Gutenberg Universität: ArchiMeD. http://ubm.opus.hbz_nrw.de/volltexte/2009/2131/ (Stand: 10. März 2017).
- von Zahn, Robert (1997) *Jazz in Köln seit 1945. Konzertkultur und Kellerkunst.* Herausgegeben vom Historischen Archiv der Stadt Köln. Köln: Emons Verlag.
- Wulff, Hans J. (2015) Aufmerksamkeitslenkung, Lernprogramme und Verwertungsketten: Überlegungen zu programmatischen Strategien des Einsatzes von Schlagern im Schlagerfilm. In: Christofer Jost (Hg.) *Große Formen in der populären Musik.* Münster: Waxmann. In Druck.
- Wulff, Hans J. (2016) Brief an den Autor.

Filmographie

Filmproduktionen

- JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953). Regie: Horst Durban und Joachim Ernst Berendt. Mit den Two Beat Stompers und Hans Koller New Jazz Stars [Kurzfilm, s/w].
- JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956). Regie: Georg Thiess. Mit George Maycock und seiner Chic-Combo, Spectrum-Film Verlag: Jordan v. Boyadjieff [Kurzfilm, s/w]. Musikalische Fachberatung: Joachim E. Berendt.

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

Fernsehproduktionen

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955). SWF-Folge 1: Edelhagen All Stars, Ausstrahlung: 11.01.1955 ARD [Tondokument].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955). SWF-Folge 2: Orchester Kurt Edelhagen / Edelhagen. All Stars, Ausstrahlung: 16.03.1955 ARD [Tondokument].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1957). SWF-Folge 8: Frankfurter Phono-Messe: 5. Deutsches Jazz-Festival 1957, Auftritt der Deutschen Jazz-All-Stars 1957/58, Ausstrahlung: 09.08.1957 ARD [s/w].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1957). SWF-Folge 9: Jazzkonzert mit dem Orchester Eddie Sauter, Ausstrahlung: 25.10.1957 ARD [s/w].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1958). SWF-Folge 10: Preisträger des Deutschen Amateur Jazz Festivals 1957, Ausstrahlung: 11.02.1958 ARD [s/w].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (1958, BRD). SWF-Folge 11: »Fontessa« das Modern Jazz Quartet, Ausstrahlung: 10.11.1958 ARD [s/w].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (1958, BRD). SWF-Folge 12: Jazz die neue Hausmusik: Preisträger des Deutschen Amateur Jazzfestivals 1958, Ausstrahlung: 13.12.1958 ARD [Tondokument].

JAZZ FÜR JUNGE LEUTE (BRD 1960). HR-Sendereihe moderiert von Olaf Hudtwalker: Günther Kronberg Quintett, Inge Brandenburg, Ausstrahlung: 11.08.1960 ARD [s/w].

DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN (BRD 1957). Regie: Jürgen Hassert, Ausstrahlung: 13.06.1957 ARD [s/w].

Diskographie

V/A: European Cool Jazz, Fremeaux FA 5428.

Cool Jazz. Made in Germany: Jutta Hipp, Roland Kovac, Bill Grah, Hans Koller, Attila Zoller, Rudi Shering (2000). Jazz Realities JR-001.

The Live and Art of Jutta Hipp. BE Records, Jazz 6103-09.

Empfohlene Zitierweise

Hoffmann, Bernd: JAZZ – GESTERN UND HEUTE. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 122–150, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p122-150>.

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: Hischak, Thomas S.:

The Encyclopedia of Film Composers.

Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield

2015, xvi + 819 S.

ISBN 978-1-4422-4549-5, Hardcover, £ 70,-

ISBN 978-1-4422-4550-1, eBook, £ 70,-

Jörg Jewanski (Münster)

In der noch jungen Filmmusikforschung scheint die Zeit gekommen zu sein, eine Zwischenbilanz zu ziehen, um das bisherige Wissen zu bündeln und Wichtiges von Unwichtigem zu trennen. 2008 erschien *A History of Film Music* von Mervyn Cooke, das den derzeit umfassendsten Überblick zur Geschichte der Filmmusik bietet. 2011 folgte Warren M. Sherks *Film and Television Music. A Guide to Books, Articles, and Composer Interviews*, die aktuell umfassendste Bibliographie, die einem vor Augen führt, wie unermesslich groß die bestehende Literatur ist und wie wenig davon bislang aufgearbeitet ist. Als ein von A bis Z voranschreitendes Lexikon war schon 2003 *Das große Lexikon der Filmkomponisten* von Jürgen Wölfer und Roland Löper erschienen, das aber nicht mehr bietet als Bio- und Filmographien, ohne auf Stilmerkmale der Komponisten oder auf Besonderheiten des Bild-Musik-Verhältnisses einzugehen. Die Informationen dieses Lexikons kann man heute mühelos online mittels wikipedia und der *International Movie Database* (IMDb) erhalten. Als wissenschaftliches Lexikon wurde 2012 das *Lexikon der Filmmusik* veröffentlicht, herausgegeben von Manuel Gervink und Matthias Bückle, in dem fast 500 Sach- und Personenartikel von A bis Z erscheinen, von *Abbildung* bis *Zimmermann, Bernd-Alois*. Es ist das erste seiner Art und trotz der sehr unterschiedlichen Qualität der einzelnen Artikel »ein Anfang« (Wulff 2013, 259).

Nun hat Thomas S. Hischak *The Encyclopedia of Film Composers* veröffentlicht. 252 Komponisten, davon etwas mehr als die Hälfte aus den USA, werden ausführlich dargestellt. An deutschen Komponisten erscheinen nur fünf: Harold Faltermeyer, Werner Heyman, Friedrich Hollaender, Franz Waxman und Hans Zimmer. Jeder von ihnen hat(te) einen Schwerpunkt in den USA, wodurch sich die Anzahl der dort wirkenden Komponisten noch einmal erhöht. Im Vorwort der *Encyclopedia* liest man: »The emphasis may be on the American and British film industry because those movies are obviously more familiar to English-speaking audiences.« (xvi) Jedoch kollidiert das mit dem Anspruch einer Enzyklopädie als ein möglichst umfassendes Nachschlagewerk. Zieht man Komponisten aus den USA und aus Großbritannien zusammen, dann umfasst diese Gruppe etwa Dreiviertel aller Einträge und bildet einen solch dominierenden Schwerpunkt, dass wenig Platz für lateinamerikanische oder asiatische Komponisten bleibt. Selbst bei europäischen Komponisten vermisst man prägende wie Renzo Rossellini oder Hanns Eisler sowie eine Reihe von Komponisten für Stummfilme. Etwas weniger als die Hälfte der in der *Encyclopedia* aufgeführten Komponisten ist auch im eingangs erwähnten *Lexikon der Filmmusik* enthalten. Diese geringe Schnittmenge ist typisch für eine junge Disziplin, die noch auf der Suche nach einem Kanon ist.

Da die *Encyclopedia* von nur einem Autor geschrieben wurde, ist die Struktur der Artikel einheitlich: Zu Anfang steht immer ein kleiner Absatz, der überblicksartig das Werk umreißt, gefolgt von einem auf das Filmschaffen konzentrierten Lebenslauf. Anschließend wird die Musik einiger exemplarischer Filme detailliert und prägnant besprochen, wobei Hischak thematisch und nicht streng chronologisch voranschreitet. Er beschreibt das Musik-Bild-Verhältnis hauptsächlich unter dem musikalischen Aspekt und konzentriert sich auf die Charakterisierung von

Themen. Die syntaktische Funktion von Filmmusik, also ihr Verhältnis zur Gliederung des Filmes und Zusammenfassung bzw. Abgrenzung von Sinneinheiten, bleibt außen vor.

Bei Elmer Bernstein z. B. sind es sieben Filme, die besprochen werden, u. a. THE MAGNIFICENT SEVEN (USA 1960, John Sturges), »it changed the sound of the Hollywood western« (78), THE TEN COMMANDMENTS (USA 1956, Cecil B. DeMille), »one of his longest and most old fashioned [score], fulfilling DeMille's wish for music reminiscent of Hollywood's golden days« (79), HAWAII (USA 1966, George Roy Hill) »mixes the reverent church music of New England with the tribal sounds of Polynesia«, MY LEFT FOOT (USA 1989, Jim Sharidan), »[t]he main theme, played by a small ensemble of woodwinds, strings, harp, and piano, is haunting and disturbing, yet one is drawn in rather than repulsed, just as the movie manages to do« (ebd.). Eine in Spaltenform übersichtlich dargestellte chronologisch geordnete vollständige Filmographie rundet den jeweiligen Artikel ab. Da die IMDb leicht zugänglich vollständige Filmographien enthält, hätte man diese in der *Encyclopedia* besser durch Auswahlfilmographien ersetzen und vielleicht auch nach der Zusammenarbeit mit bestimmten Regisseuren oder Genres ordnen können. Auf eine Bibliographie wurde aufgrund des essayistischen Schreibstils leider verzichtet, manchmal sind im letzten Satz ein bis zwei Bücher erwähnt. Ausgerechnet im Artikel über John Williams bei nur zwei Literaturangaben verwechselt Hirschak ihn gleich im ersten Titel mit dem gleichnamigen klassischen Gitarristen. Ein fast 5000 Filmtitel umfassender Index referiert nur zum Text, nicht zu den Filmographien, so dass jeder Verweis zu einer inhaltlichen Aussage führt.

Als Einzelperson solch eine Enzyklopädie zu schreiben, ist eine überwältigende Leistung und bislang nur vergleichbar mit Mervyn Cookes *The History of Film Music*. Dabei ist es verständlich, dass nicht jede Beschreibung den gleichen Grad an Prägnanz aufweist und auch die Filmauswahl zu diskutieren ist. Bei Takemitsu vermisst man z. B. K Aidan (KWAIDAN, JAP 1964, Masaki Kobayashi), da hier in der ersten Episode der Klang zerbrechenden Holzes als Filmmusik verwendet wird und Takemitsu ein Verfahren einsetzt, das er auch in SUNA NO ONNA (DIE FRAU IN DEN DÜNEN, JAP 1964, Hiroshi Teshigahara) verwendet: bei einer mit Lärm verbundenen Aktivität im Filmbild wird das zugehörige elektronisch erzeugte Geräusch zeitversetzt präsentiert und wiederholt sich mehrfach als Loop, auch über die Szene hinaus. Bei Erik Nordgren fehlt SOMMAREN MED MONIKA (DIE ZEIT MIT MONIKA, S 1953, Ingmar Bergman) im Text und auch in der Filmographie: Dieser Film ist ein frühes Beispiel für die gleichzeitige Verwendung von Jazz (als diegetische Musik aus der Jukebox in der berühmten Szene, in der Monika den Zuschauer direkt ansieht und damit die Illusion des Filmes durchbricht) und gemäßigter Neuer Musik (als nichtdiegetische Musik) im europäischen Film. Aber das sind nur Kleinigkeiten in einem rundum gelungenen Buch. Zusammen mit den eingangs erwähnten *History of Film Music* und dem *Lexikon der Filmmusik* gehört es in die Bibliothek jedes an Filmmusik Interessierten.

Literatur

- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Gervink, Manuel und Matthias Bückle (Hrsg.) (2012) *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*. Laaber: Laaber.
- Sherk, Warren M. (Hrsg.) (2011) *Film and Television Music. A Guide to Books, Articles, and Composer Interviews*. Lanham, MD, Toronto und Plymouth, UK: The Scarecrow Press.
- Wölfer, Jürgen und Roland Löper (2003) *Das große Lexikon der Filmkomponisten. Die Magier der cineastischen Akustik – von Ennio Morricone bis Hans Zimmer*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Wulff, Hans Jürgen (2013) Rezension: Gervink, Manuel / Bückle, Matthias (Hrsg.): *Lexikon der Filmmusik: Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*. Laaber: Laaber-Verlag 2012. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10, 2013, S. 252–261.

Empfohlene Zitierweise

Jewanski, Jörg: Rezension: Hischak, Thomas S.: The Encyclopedia of Film Composers. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 151–156, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p151-156>.

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: Beck, Jay: *Designing Sound. Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema.*

New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2016, 262 S., zahlr. Ill.

ISBN 978-0-8135-6413-5.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Inhalt: Acknowledgements – 1. Introduction: The State of the Art – Part One: General Trends (1965-1971) – 2. The British Invasion – 3. TV and Documentary's Influence on Sound Aesthetics – 4. New Voices and Personal Sound Aesthetics, 1970-1971 – Part Two: Director Case Studies (1968-1976) – 5. Francis Ford Coppola's American Zoetrope and Collective Filmmaking – 6. Robert Altman's Collaborative Sound Work – 7. Martin Scorsese's Dialectical Sound – Part Three: The Dolby Stereo Era (1975-1980) – 8. The Sound of Music: Dolby Stereo and Music in the New American Cinema – 9. The Sound of Spectacle: Dolby Stereo and the New Classicism – 10. The Sound of Storytelling: Dolby Stereo and the Art of Sound Design – Notes – Selected Bibliography – Index.

Obgleich die Einführung des Tonfilms einen Paradigmenwechsel in der Filmgeschichte einläutete, wurde die Bedeutung des Sounddesigns für die synästhetische Wirkung des Mediums Films systematisch unterbewertet und ist zum Teil bis heute unterschätzt. Dies zeigte sich auch in der Wertschätzung der Kollegenschaft: Zwar wird ein Academy Award für die beste Tonmischung (Sound Mixing) seit 1930 vergeben, die Kategorie für Sound Editing jedoch erst seit 1963 und ununterbrochen sogar erst seit 1981. Auch war diese Kategorie mit »Best Sound Effects« und später »Best Sound Effects Editing« überschrieben, was unterstreicht, dass es hier im

Wesentlichen zunächst »nur« um in der Postproduktion hinzugefügte Toneffekte ging, während der Begriff des Sound Editing stärker auf das gesamte Sounddesign eines Films – also die geplante und gezielte Anordnung aller Tonelemente in einem Film – abzielte. Konsequenterweise ist heute neben dem Sound Editor auch ein Sound Designer ein möglicher Oscarpreisträger in dieser Kategorie. Allein die wechselvolle Geschichte dieser Preiskategorie zeigt, dass in den letzten Jahren also nicht nur eine ausgewogene Endmischung zwischen Dialogen, Toneffekten und Musik, sondern auch das Tondesign eines Film einen erheblichen Bedeutungszuwachs erlebt hat.

In diesem Kontext ist der nun vorliegende Band von Jay Beck zu sehen, der es unternimmt, dem Leser eben diesen Wandel in der Betrachtung von Sound Design am Beispiel des US-amerikanischen Kinos der 1970er Jahre zu zeigen. Der Autor teilt dabei sein Werk in drei große Abschnitte auf, die sich in jeweils drei weitere Unterkapitel gliedern.

Im ersten Teil unternimmt es Beck, die generelle Veränderung in der Herangehensweise der Tongestaltung zu beleuchten. Becks Ausgangspunkt ist dabei sein Argument, dass der Filmtone im Gegensatz zum Bild relativ wenig fortentwickelt wurde und bis in die 1960er Jahre in den Konventionen der Vorjahrzehnte verhaftet blieb. Die beginnende Erneuerung macht er an drei veränderten Rahmenbedingungen fest. Erstens gewannen Regisseure der British New Wave in den 1960er Jahren vermehrt an Bedeutung in Hollywood. Diese »British Invasion« brachte auch einen anderen Umgang mit Ton hervor: In Großbritannien war ein Stil prägend, der Dialog auf Kosten der Toneffekte, *Ambient Sounds* und der Musik in den Vordergrund stellte. Meist wurde dies damit erreicht, dass die Schauspieler ihre Zeilen im Synchronstudio noch einmal neu aufnahmen – und damit eine

weitaus klarere Tonqualität als bei der Aufnahme vor Ort erzielt wurde. Eine entgegengesetzte Strömung war jedoch zugleich, dass in dieser Zeit viele Jungregisseure in Amerika ihre Wurzeln zunächst im Dokumentarfilm und im Fernsehen hatten (nicht zuletzt Steven Spielberg begann seine Karriere ja mit einem Fernsehfilm). Diese Generation an Künstlern prägte den verstärkten Umgang mit vor Ort aufgenommenem und möglichst unverfälschtem Ton, dem so genannten Direct Sound. Schließlich – so Beck – waren es neue persönliche Vorlieben, die zu Experimenten mit dem Filmtone führten. Der Autor untersetzt seine Argumentation dabei nicht nur in diesem, sondern in allen weiteren Kapiteln mit eigens abgesetzten Analysen einzelner Filme. So entstand aus der Zusammenarbeit von George Lucas mit Walter Murch bei seinem Film THX 1138 (USA 1971) eine neue Tonästhetik, die das Ziel hatte, die Narration des Films zu unterstützen.

Im zweiten Teil des Buches führt Beck nun seine begonnene Argumentation mit drei Fallstudien zu den Regisseuren Francis Ford Coppola, Robert Altman und Martin Scorsese weiter aus. Beck gelingt es dabei anschaulich aufzuzeigen, dass ein kreativer – über Konventionen hinausgehender – Einsatz von Ton in Filmen eine neue ästhetische (und vom Bild einerseits abstrahierende, andererseits jedoch zugleich unterstützende) Ebene verleiht. Der Ton löst sich von der bisher praktizierten Unterordnung unter dem Filmbild und wächst zu einem mitunter gleichberechtigten Element für das Medium Film heran. Für die Fallstudien zieht der Autor sowohl einem breiten Publikum bekannte Filme wie THE GODFATHER (USA 1972, Francis Ford Coppola) oder TAXI DRIVER (USA 1976, Martin Scorsese) als auch weniger bekannte Filme wie IMAGES (USA 1972, Robert Altman) heran.

Zentrale Figur für Coppolas künstlerische Herangehensweise an den Filmtone ist abermals Walter Murch. Für THE RAIN PEOPLE (USA 1969) war

Murch als *Sound Editor* federführend für die Entwicklung des Tons. Einerseits – so Beck – vertraute Coppola auf Murch und sein Team »to allow a team to develop his ideas« (88). Andererseits wollte Murch auf Soundbibliotheken verzichten und nahm somit jeden Ton im Film selbst auf. Das Ergebnis ist eine Form von »audio vérité« (88), die einen sehr realistischen Ton ergibt. »In the process Murch was relying on the codes of realism drawn from documentary filmmaking [...] for audiences to develop a direct attachment to the characters in the story« (89). Einen ähnlichen Ansatz sieht Beck bei Scorsese in TAXI DRIVER: »In general the sound effects and ambiances in the film are used to reinforce and even heighten its gritty realism« (143). Doch Beck weist auf einen interessanten Fakt hin: »The sound of the cab Travis drives is generally absent, and the lack of cab sounds makes his nocturnal rounds seem more ethereal« (143). Sounddesign greift hier also bewusst in die Filmrealität ein und betont Travis‘ psychisch-labile Verfassung. Ähnlich wirkt der Einsatz von Voiceover: Travis ist zugleich Teil der Diegese und der Extradiegese. Nach Beck schafft Scorsese damit allein durch das Sounddesign einen Kontrapunkt zum Filmbild, erlaubt somit dem Zuschauer einen Einblick in das Geistesleben der Hauptfigur: »Overall Scorsese constructed a system in the film whereby the standard codes of cinema were warped and modulated to mark the changes in Travis’s mental state. [...] The sound effects and the sound mix of the film also work to ground these changes in diegetic realism« (148).

Die Erfindung des Tonsystems Dolby Stereo ist Gegenstand des abschließenden dritten Teils von Becks Buch. Dolby Stereo versetzte Sound Designer nun endgültig in die Lage, Ton als kreativen Teil eines Films zu begreifen. Bei der Vorführung von Filmen war bis zur Einführung von digitalen Tonformaten das Lichttonverfahren maßgeblich für die Übertragung von Toninformationen. Beim Lichtton wird die Wellenform der

endgültigen Tonmischung auf der Filmkopie seitlich neben dem Filmstreifen kopiert. Mittels eines optischen Tonabnehmers war es so möglich, den Filmtton synchron zum Bild zu halten. Zwar wurden insbesondere mit dem Aufkommen des Filmmusicals Anfang der 1930er Jahre auch andere mehrspurige Tonformate entwickelt, die sich jedoch als teuer und fehleranfällig erwiesen, sodass die Mehrzahl der Kinos bis in die 1970er Jahre hinein nur einen optischen Monoton wiedergeben konnten. Die Dolby-Stereo-Technologie behielt die optische Tonspur bei, erweiterte sie jedoch zum einen auf zwei Spuren (für Stereophonie) und zum anderen durch ein Rauschunterdrückungsverfahren, was sich in einer verbesserten Tonqualität niederschlug. Eine radikale Innovation stellte jedoch die Möglichkeit dar, in der Stereospur mittels Matrixkodierung zwei weitere monaurale Tonspuren unterzubringen: Einen Centerkanal, der vornehmlich für Dialogwiedergabe vorgesehen war, und einen Surroundkanal, der nun Toneffekte jenseits des leinwandorientierten Links-Mitte-Rechts-Spektrums wiedergeben konnte. Dabei war das Verfahren vollständig rückwärtskompatibel bis hin zu einer herkömmlichen Monowiedergabe.

Beck sieht in dieser bahnbrechenden Erfindung einen Paradigmenwechsel im Tondesign. Die Aufweitung des Tonraums ermöglichte nun den Sound Designer eine völlig neue Ästhetik auszuprobieren, die vergleichsweise einfache und zuverlässige Implementation des Systems sorgte nun aber für eine flächendeckende Verbreitung: Ein hochwertiges Tondesign war nun nicht mehr auf nur einzelne Kinos mit entsprechender Ausstattung beschränkt. Mit STAR WARS (USA 1977) als einem der ersten Filme, der diese neue Möglichkeit ausgiebig erkundete, zeigt sich, wie mächtig Mehrkanaltonsysteme die Schaffung eines Film-Gesamtkunstwerk unterstützen können.

Der Autor vermag es, in seinem Werk eine stringente Argumentationslinie von den späten 1960er-Jahren bis in die frühen 1980er-Jahre zu ziehen, durch die deutlich wird, dass in dieser Ära der Filmtone eine signifikante Aufwertung und Neubewertung in der Filmkunst erfuhr. Seine eingestreuten Filmanalysen sind dabei stets fundiert und belegen die Argumente des Autors. Damit zeigt sich, dass in dieser Zeit sowohl technologisch als auch kreativ die Grundlagen für die heutige Nutzung digitaler Tonformate mit mehreren, unabhängig zu bespielenden Kanälen gelegt wurden.

Empfohlene Zitierweise

Stoppe, Sebastian: Rezension: Beck, Jay: Designing Sound. Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 157–163, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p157-163>.

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 Henzel, Christoph (Hg.):
*Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs.***

Würzburg: Königshausen & Neumann 2011

223 S., 28,00 Euro

ISBN: 978-3-8260-4756-5

Anna Katharina Windisch (Wien)

Inhalt:

Christoph Henzel: Einleitung (9–24).

Harro Segeberg: Audiovision. Mediale Mobilmachung im Dritten Reich (mit einem Exkurs zum Zuschauer im NS-Kino) (25–40).

Matthias Hurst: »Piloten ist nichts verboten« und »Jede Nacht ein neues Glück«: Unterhaltungskino und Filmmusik im Spannungsfeld ideologischer Werte (41–76).

Hans-Peter Fuhrmann: Filmmusik und Mentalität in der national-sozialistischen Filmproduktion während des Zweiten Weltkriegs am Beispiel der Spielfilme DIE FEUERZANGENBOWLE, KARNEVAL DER LIEBE und IMMENSEE (77–92).

Michael Wedel: Synchronisierung der Sinne – Synchronisierung des Sinns? Tonfilmumstellung, Musikfilmästhetik, NS-Ideologie (92–114).

Guido Heldt: Wirklichkeit und Wochenschau: Die Fiktionalisierung des Krieges im Musikfilm des Dritten Reiches (115–140).

Panja Mücke: Vielschichtige Offerten: Eduard Künnekes Filmkompositionen im Dritten Reich (141–154).

Christoph Henzel: Zur Filmsymphonik in Deutschland (155–180).

Kevin Clarke: »Wir machen Musik, da geht uns der Hut hoch«. Zur Filmoperette und Operette im Film der NS-Zeit. (181–210).

In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.¹

Mit diesen Worten beschrieb Josef Goebbels in einer Rede anlässlich der 1. Jahrestagung der Reichsfilmkammer in Berlin am 5. März 1937 den Kern des deutschen Unterhaltungsfilms während der NS Zeit selbst am Treffendsten. Die Macht, Wirksamkeit und auch Faszination unsichtbarer Propaganda, hat bis heute seine Gültigkeit nicht verloren.

Der an der Hochschule für Musik Würzburg tätige Professor Christoph Henzel hat in diesem Band eine Reihe eindrucksvoller und besonders in Kombination sehr stimmiger Aufsätze versammelt, die, wie Henzels Vorwort ankündigt, die Musik im Unterhaltungskino des Nationalsozialismus aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten, um am Ende oft auf die gleichen Kernthesen zu kommen. Entstanden sind die Aufsätze im Rahmen des Kolloquiums »Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs«, das im April 2010 an der Hochschule für Musik Würzburg stattfand.

Einleitend skizziert Henzel die bisherigen Tendenzen der Filmmusikforschung zur NS-Zeit in Deutschland, die sich weitestgehend auf Spezialstudien propagandistischer Filme beschränken, und weist auf die Forschungslücke zur Filmmusik in Unterhaltungsgenres hin. Neben einem gewissen Desinteresse von Seiten der Musik- und der Filmwissenschaft sind

¹ Zitat n. Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik (Fn.1), 456.

auch die desolate Notenmaterial- und Quellenlage sowie die mühsame Beschaffung der Filme mitverantwortlich für die bis dato geringe Aufarbeitung dieses prekären und prägenden Geschichtsabschnitts.

Zu Recht bedauert Henzel, dass es kaum möglich ist, Einblick in die Arbeitsweisen der Komponisten zu erlangen, wobei zumindest der im Anhang des Kapitels abgedruckte Vertrag des Komponisten Friedrich Schröder mit der UFA über DER KLEINE MANN – GANZ GROSS (D 1937) ein repräsentatives Originaldokument bietet. Die Besprechung einzelner Komponisten sowie deren Anstellungsverhältnisse und Gehälter, schaffen einen kontextuellen Rahmen für die Beschäftigung mit ihrer Musik in den nachfolgenden Aufsätzen.

Über Filme aus der NS-Zeit zu diskutieren, birgt immer auch unterschwellige Anklagen gegen die Akteure dieser Filmindustrie. Fragen der Mitschuld, des Mitläufertums oder der angemessenen Aufarbeitung drängen sich auf. Leni Riefenstahl gilt als prominentestes Beispiel einer hochbegabten, doch im besten Fall fehlgeleiteten Regisseurin, die bis zu ihrem Tod im Jahr 2003 ihren streitbaren Standpunkt vertrat.

Der Großteil der Autoren nähert sich dem Untersuchungsgegenstand mittels Analysen der Musik einzelner Filme, um ihre Thesen zu belegen. Die gewählten Filme reichen von »Klassikern« wie DIE FEUERZANGENBOWLE (D 1944), über IMMENSEE (D 1943) bis zu weniger bekannten Filmen wie F.P. 1 ANTWORTET NICHT (D 1932) sowie Wochenschauen und Kriegsberichten.

Tenor der Aufsätze ist, dass die gesamte Unterhaltungskultur der NS-Zeit unter strenger Aufsicht des Propagandaministeriums zur emotionalen Verständnislenkung eines ganzen Volkes instrumentalisiert wurde. Die

Begriffe *politischer* und *unpolitischer Film* sind retrospektiv auferlegte Kategorien, die im Zuge der Aufarbeitung und wissenschaftlichen Beschäftigung entstanden sind, wobei hier meist Gerd Albrechts (1933–2008) Studie *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches* (Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1969) als Hauptquelle herangezogen wird.

Harro Segebergs Einstiegsbeispiele zu seinem Kapitel *Audiovision. Mediale Mobilmachung im Dritten Reich*, thematisieren Personen des öffentlichen Lebens der Gegenwart wie Ex-President George W. Bush und Arnold Schwarzenegger und schlagen somit die Brücke von der NS-Zeit zum 21. Jahrhundert mittels Vergleich der inszenierten Medialisierung der Politik, welche Segeberg als *mediale Mobilmachung* bezeichnet. Er beleuchtet weiters die filmisch-inszenatorischen (auditiven und visuellen) Mittel, die von den Hauptakteuren der Propagandamaschinerie bewusst zur Manipulation eingesetzt wurden, allen voran Goebbels und Hitler, »der die visuelle wie akustische Einstudierung seiner Massenreden zu oratorischen Gesamtkunstwerken (oder das, was er dafür hielt) perfektionierte« (27). Der in Segebergs Kapitel analysierte Film *WUNSCHKONZERT* (D 1940) weist außerdem auf ein weiteres essentielles Medium hin, das im 2. Weltkrieg zur Manipulation instrumentalisiert wurde: der Rundfunk.

Segebergs »Gedankenexperiment« unternimmt den schwierigen Versuch, »sich in die Erlebniswelt eines Alltagsmenschen im Dritten Reich zu versetzen« (33), und ergründet dabei Rezeption und Zuschauerverhalten. Folgernd bildet für Segeberg das Kino einen politisch-ideologischen Ort, um Erregungspotenziale auf die Zuschauer zu übertragen und die akustische Komponente spielt hierbei eine wesentliche Rolle, wie bereits Goebbels festgestellt hat, wenn er »das *Auge* durch das *Ohr* ansprechen« wollte (26).

Matthias Hurst thematisiert in seinem Beitrag *Unterhaltungskino und Filmmusik im Spannungsfeld ideologischer Werte* die »Brot & Spiele«-Haltung der Zensurinstanzen. Zitate von Reichsfilm- und Propagandaminister Joseph Goebbels, die besagen, dass er »subtile Formen der Beeinflussung im Spielfilm« offenkundiger Propaganda vorzog (43), verdeutlichen die systematische und alle Lebensbereiche umfassende Manipulationskunst der Autoritäten.

In Hursts Text taucht bereits die Ambivalenz der damaligen deutschen Gesellschaft auf; die innere Zerrissenheit zwischen Tradition und Moderne, die des Weiteren auf der Leinwand repräsentiert wird und in das kollektive Verständnis eindringt. Dieser Spielraum, der dem Publikum damit zugestanden wird, ist instrumentaler Faktor zur Stärkung der gemeinsamen Vorstellungswelt und ist somit auch wichtiger Teil in der sich im Flux befindlichen Wechselbeziehung der Menschen zwischen Masse und Individuum.

Hurst stellt in seinem Aufsatz in Bezug auf die verwendeten Musikstile fest, dass sowohl der diegetische als auch der nicht-diegetische Einsatz von *Schlagern* von großer Bedeutung für den Massenreiz und somit für die Wirkungsweise der Ideologiemaschinerie ist – ein wiederkehrendes Thema der darauffolgenden Texte. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Schlager durch ihren Einsatz von Liedtexten – im Gegensatz zur Instrumentalmusik - semantisch direkter und unmittelbarer wirken. Das heißt jedoch nicht, dass sämtliche Szenen mit propagandistisch gefärbten Schlagertexten unterlegt waren. Im Gegenteil wurden diese Musiknummern oft als diegetische Szenen in die Filmhandlung integriert, als deren Schauplätze oft der Kunstbetrieb oder die populäre Unterhaltungsindustrie fungierten. Somit werden Schlager im Krieg zu »Waffen«, die motivieren und vorwärts

treiben, aber auch zurechtweisen können. Hurst spricht hier von einer weiteren Subtilisierung »leitender Kommentare« unter dem Mantel der Fiktion.

Die Loslösung der musikalischen Attraktionen von der Konstruktion der filmischen Realität in nicht-diegetischen Musiknummern bot den Produzenten (und Komponisten) gewisse ideologische und musikalische Freiheiten und führte teils zu Exzentrizität jenseits nationalsozialistischer Normen. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Anpassung und Rebellion bediente das heterogene Publikum der ambivalenten Gesellschaft.

Hans-Peter Fuhrmann befasst sich in seinem Text mit *Filmmusik und Mentalität in der nationalsozialistischen Filmproduktion während des Zweiten Weltkriegs* an Hand der Spielfilme DIE FEUERZANGENBOWLE, KARNEVAL DER LIEBE (D 1942) und IMMENSEE. Fuhrmanns stark geschichtswissenschaftlich geprägter Ansatz – dem ein Plädoyer für Quelleninterpretation in kultur-historischen Kontexten vorangeht - verleiht seinem Text eine klare Grundstruktur. Als wichtiges Schlagwort – nicht nur in Fuhrmanns Ausführungen - gilt die »emotionale Beeinflussung der Wahrnehmung zur gezielten Schaffung (kollektiver) Urteilkriterien«. Musik wird die Fähigkeit zugeschrieben, filmische Aussagen emotional oder mit Hilfe von kognitiven Assoziationen zu verstärken oder zu lenken. Fuhrmanns Einblick in die Adaptiongeschichte des Films DIE FEUERZANGENBOWLE zeigt auch die Einverleibung und Umarbeitung literarischer Themen durch die Filmschaffenden, wenn beispielsweise im Vergleich zur Romanvorlage Szenen ausgelassen oder hinzugefügt wurden, um dem angestrebten Gesellschaftsbild zu entsprechen.

Auch hier tritt der Schlager als propagandistisches Element hervor, das sich selbstverständlich in der Vergangenheit bewährt hat. Besonders militärische

Strukturen bedien(t)en sich der Musik als funktionalem Kommunikationsmittel. So werden Kriegs- und Marschlieder als explizite Propaganda verwendet während Schlager der emotionalen Manipulation auf implizite Weise dienen.

Wiederkehrende Einsätze von Schlagern – im Laufe eines Films auch in verschiedenen instrumentalen Besetzungen, mit oder ohne Text, diegetisch oder nicht-diegetisch – lassen diese Lieder zu mantra-artigen Ohrwürmern mutieren. Diese unterbewusste Beeinflussung wurde während des Krieges selbstverständlich von allen politischen Seiten genutzt, als z.B. Marlene Dietrich in den USA gegen Ende des Krieges demoralisierende deutsche Schlager aufnahm, die über die feindlichen Grenzen geschmuggelt wurden und die Moral der deutschen Truppen untergraben sollten.

Michael Wedel, der spätestens seit Veröffentlichung seines Buches *Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914–1945* (edition text + kritik, 2007) als Musikfilmexperte gilt, vollführt in seinem Buchbeitrag *Synchronisierung der Sinne – Synchronisierung des Sinns? Tonfilmumstellung, Musikfilmästhetik, NS-Ideologie*, einleitend einen wertvollen Rückgriff von ca. 15 Jahren auf die Entwicklungsgeschichte des Genres der Musikkomödie und bestätigt, dass die Sänger- und Komponistenfilme keine Neuheit des Tonfilms, sondern wiederbelebte Formen der Stummfilmära waren. Er erinnert im Zuge dessen daran, dass die Einführung des Tonfilms nicht als technologische oder historische Schnittstelle betrachtet werden darf, sondern als Schwellenjahre (1928–1932). Wedel beleuchtet vor allem produktionstechnische Aspekte der Tonfilme und schließt daran Begrifflichkeiten der verschiedenen Musikfilmgattungen: Tonfilm-Operette, Revuefilm, Sängerfilm etc., wobei durchaus Mischformen zu finden sind.

Auch Wedel kommt in seiner Analyse zu dem Schluss, dass ein Produkt der Unterhaltungsindustrie dieser Zeit nicht frei von Ideologie sein kann, sondern dass diese zumindest subtil und ambivalent enthalten ist. Im Endeffekt kann jedoch meist nur von der Intention der produzierenden Personen gesprochen werden, da die tatsächliche Rezeption und Wirkung auf die Zuschauer heute nicht mehr untersucht werden kann. Somit bleibt die Frage der Wirkungsdimensionen dieser ideologisch getränkten Filme Stoff für Interpretation und Spekulation.

Guido Heldt untersucht im Kapitel *Wirklichkeit und Wochenschau: Die Fiktionalisierung des Krieges im Musikfilm des Dritten Reiches* den Krieg als alle Lebensbereiche umfassende Mobilmachung, über den physischen Kampf hinausgehend zu einem *Kulturkrieg*, der vor allem an der Heimatfront bestritten wurde und in dem Film als Kriegswaffe anzusehen ist. Heldts Analyse umfasst vier Filme, die sich in selbstreferenzieller Weise mit musikalischer Unterhaltung hauptsächlich an der Heimfront befassen und somit den Anspruch einer »Wirklichkeitsnähe« stellen (121). Heldt unterscheidet fünf Verfahren in der Schichtung der Realitätsebenen: 1. Stars aus der realen Welt treten als Stars im Film auf, 2. Zeitgeschichtliche Ereignisse werden mit der Handlung verwoben, 3. Musik lässt sich auf Aspekte der Handlung und/oder der historischen Situation beziehen, 4. Die Darstellung des Krieges und die Darstellung von Unterhaltung sind Echos voneinander, und 5. Selbstbezug und musikalische Kontrolle.

Trotz der viel thematisierten eskapistischen Funktion des Genres Musikfilm, wird dieser hier vielmehr als systemstabilisierend entlarvt und als Vehikel für die ideologische Verarbeitung von Widersprüchen der Alltagsrealität der Menschen, die schließlich dazu führen sollte, das Volk von der Ideologie zu überzeugen und die reale Wirklichkeit auszublenden, um sie mit der

inszenierten und konstruierten Wirklichkeit zu ersetzen.

Einen weiteren spannenden Punkt wirft Panja Mücke in ihrem Aufsatz *Vielschichtige Offerten: Eduard Künnekes Filmkompositionen im Dritten Reich* auf, die nach der (Un-)Bedenklichkeit der heutigen Rezeption dieser Filme fragt. Dass die Konstruktion unsichtbarer Propaganda Einfluss auf die heutige Ausstrahlung dieser Filme haben sollte, ist ein wertvoller Gedanke dieses Buches.

Der Sammelband zeigt, dass es – durch Ausweisung des staatlichen Kontrollapparates unter Joseph Goebbels persönlicher Führung – keinen unpolitischen Film gab. Jeder noch so »seichte Unterhaltungsfilm« erfüllte bestimmte Funktionen, sei es die Darstellung ideologischer Werte der NS-Zeit oder der eskapistische Aspekt.

Herausgeber Christoph Henzel beschäftigt sich in seinem Beitrag mit der *Filmsymphonik in Deutschland*. Er fragt nach den Auswirkungen des Tonfilms auf Komponisten und Musiker, vor allem im Vergleich zur Hollywoodpraxis, deren Geschichte bereits eingehender erforscht wurde. In einer Aufstellung von 33 Filmen, in denen er die unterschiedlichen Anteile (diegetisch, nicht-diegetisch) der Musik untersucht, bietet Henzel eine detaillierte Übersicht über deren Einsatz und vor allem über die Entwicklungsgeschichte symphonischer Musik in Unterhaltungsfilmen der NS-Zeit. Auffallend oft werden in den Filmen dargebrachte Schlager mit Liedtexten zu einem späteren Zeitpunkt des Films in symphonischer Hintergrundmusik verarbeitet und erfüllen damit meist dramaturgisch-narrative Funktionen. In der Beschreibung einzelner Filme werden weitere ästhetische Funktionen der Musik illustriert, beispielsweise ermittelt Henzel anhand des Films *DAMALS* (D 1943) drei Funktionsgruppen nicht-diegetischer Musik. Er gelangt schließlich zu einem ambivalenten Bild:

trotz der überaus großen Wichtigkeit der Musik im deutschen Tonfilm kommt der nicht-diegetischen Musik nur eine eher untergeordnete Rolle zu (172).

Abschließend thematisiert Operettenexperte Kevin Clarke die *Filmoperette und Operette im Film der NS-Zeit*. Er weist auf den – besonders im Musikfilm stark sichtbaren – Einfluss Hollywoods auf Produktion und Rezeption hin. Den Erfolg so mancher Musical- und Operettenfilme konnten auch Deutschlands höchste Autoritäten nicht völlig ignorieren und Goebbels selbst hielt anscheinend die Filmleute an, dem erfolgreichen Hollywoodfilm nachzueifern. Die ästhetische Unterlegenheit gegenüber dem amerikanischen Musical führte zum (totalen) Zensurversuch, um das Vergleichspotenzial zu eliminieren, was wiederum einen künstlerischen Verlust für die deutsche Filmindustrie darstellte. In all den Erörterungen zur Kontrollwut und Manipulationsstrategie des Propagandaministeriums darf schließlich nicht vergessen werden, dass der Film als Massenmedium ein Wirtschaftsträger war und sich somit auch nach marktwirtschaftlichen Gesetzen orientierte.

Clarke beklagt zu Recht die Aneignung des Genres Operette – einst charakterisiert von scharfer Ironie, Gesellschaftskritik und frivolen Anzüglichkeiten bis hin zu offener Erotik – für die Zwecke der NS-Unterhaltungskultur, deren starker Einfluss bis heute spürbar ist und dem Genre in Sachen Publikumsakzeptanz keine Dienste erweist.

Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reiches stellt eine wichtige Ergänzung der vor allem in der jüngeren Geschichte publizierten Studien zum Unterhaltungsfilm der NS-Zeit dar.² Sollte der aktuelle Trend der

² Vgl. Lowry 1991, Schulte-Sasse 1996, Segeberg 2004.

Beschäftigung mit Filmmusik in all ihren Facetten anhalten, so wird Henzels Wunsch nach einer Vertiefung der Diskussion über Filmmusikästhetik wohl in nächster Zeit in Erfüllung gehen und mit diesem Sammelband ist ein wichtiger Schritt getan.

Literatur

Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen.

Schulte-Sasse, Linda (1996) *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham u. London.

Segeberg, Harro (2004) *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film* (= Mediengeschichte des Films 4), München.

Empfohlene Zitierweise

Windisch, Anna Katharina: Rezension: Henzel, Christoph (Hg.): Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 164–175, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p164-175>.

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 Wegele, Peter:
Der Filmkomponist Max Steiner (1888–1971)

Wien: Böhlau Verlag 2012.

300 S, 39,00 Euro

ISBN: 9783205788010

Anna Katharina Windisch (Wien)

Der in Wien geborene Komponist und Pionier des klassischen amerikanischen Hollywoods-Scores Maximilian Raoul Steiner (1888, Wien – 1971, Hollywood) gilt als der »Vater der Filmmusik«.

Die Bedeutung von Max Steiners Wirken und dessen Einfluss auf die Entwicklung der Filmmusik seit Beginn der Tonfilmära ist tatsächlich nicht zu überschätzen. Wie kaum ein anderer hat Steiner mit seiner effizienten Arbeitsweise, seiner charakteristisch suggestiven Melodik, den meist üppigen Orchestrierungen und einer ausgefeilten Leitmotivtechnik Dekaden von Hollywoodfilmen musikalisch geprägt und somit Generationen von Filmmusikkomponisten beeinflusst.

Die wissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet der Filmmusik – vor allem von Seiten der Musikwissenschaft – beschäftigt sich längst mit Steiners Arbeiten, seine bahnbrechende Musik zu KING KONG (USA 1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) gilt nicht erst seit kurzem als Meisterwerk der Filmmusik sowie als Stunde Null des klassischen, sinfonischen Hollywoodscores.

Es mutet darum umso erstaunlicher an, dass bisher keine biographisch vertiefte Aufarbeitung des Komponisten existierte. Max Steiner findet zwar in sämtlichen Nachschlage- und Lehrwerken zu Filmmusik Erwähnung, jedoch beschränken sich diese Beiträge zumeist auf überblicksartige Darstellungen seiner Hollywoodkarriere oder auf musikwissenschaftliche

Analysen seiner Filmmusiken, wie beispielsweise Kate Daubney's *Max Steiner's Now, Voyager: A Film Score Guide* (2000, Greenwood) und Christopher Palmer's *The Composer in Hollywood* (1993, Marion Boyars).

Dieser dürftigen Informationslage rund um die Person Max Steiner hat der Komponist, Arrangeur und Jazzpianist Peter Wegele ein Ende bereitet und mit *Der Filmkomponist Max Steiner (1888–1971)* eine lang ersehnte Monographie vorgelegt, die das Leben und Wirken des Komponisten, endlich auch vor dessen Zeit in Hollywood, beleuchtet. Wegele gliedert sein Buch in drei Bereiche: eine Einführung in die frühe Entwicklung der Filmmusik, einen biografischen Teil und eine musikwissenschaftliche Analyse einer der bekanntesten Filmmusiken Steiners, CASABLANCA (USA 1942, Michael Curtiz). Dem biographischen Teil liegt im Wesentlichen Steiners unveröffentlichte Autobiographie *Notes to You* zu Grunde, eine Kopie derer im Max Steiner Archiv der Harold B. Lee Library an der Brigham Young Universität in Utah zu finden ist. Ein Großteil der Dokumente (v. a. Produktionsmemos und Korrespondenzen zu CASABLANCA) befindet sich im Warner Bros.-Archiv an der University of Southern California und die Verwendung dieser Quellen ermöglicht Wegele die umfassende und gründliche Darstellung des Künstlers Max Steiner im vorliegenden Werk.

Der Appendix des Buches enthält eine Aufzählung von Steiners zahlreichen Preisen und Auszeichnungen sowie eine prägnant gefasste Auflistung der Besonderheiten von Steiners musikalischem Stil im Vergleich mit weiteren Filmmusikkomponisten aus Hollywoods Golden Era: Erich Wolfgang Korngold, Hugo Friedhofer (lange für Steiners Orchestrierungen bei Warner Bros. zuständig), Franz Waxman und Alfred Newman.

Das einführende Kapitel widmet sich einer breiten Übersicht der Filmbegleitung im sogenannten Stummfilm und dem Übergang zum Tonfilm sowie gängigen, von Steiner geprägten bzw. zum Teil etablierten kompositorischen Techniken der Filmmusikproduktion (Leitmotivtechnik, Melodik, Orchestrierung, *Mickey Mousing*). In gut verständlicher Sprache und mit klarer Struktur und aufschlussreichen Beispielen versehen, bringt der Autor dem Leser unzählige technische Aspekte der Konzeption und Produktion einer Filmmusik näher. Fachbegriffe wie *temp track*, *click track*, *spotting*, um nur wenige der essenziellen Mittel und Aufgaben des Filmkomponisten zu nennen, werden auch für den interessierten Laien verständlich gemacht. Dabei streut Wegele durchaus Wissenswertes zur Musikgeschichte ein, wie zum Beispiel einen historischen Exkurs zur Entwicklung des Orchesterklangs im Kapitel über Instrumentierung.

Obwohl nicht direkt ausgeführt, so wird doch impliziert, dass die Kompositionstechnik Steiners, der seinen Score oft wie »einen Flickenteppich zusammensetzt« (44), Parallelen zur gängigsten Variante der Filmbegleitung während der Stummfilmzeit zeigt und zwar zur sogenannten Kompilationstechnik. Dies verwundert nicht weiter, da im biographischen Teil des Buches die Hintergründe von Steiners Werdegang und dessen Episoden im Musiktheater sowie in der Stummfilmbegleitung Erwähnung finden.

Dem einführenden Teil in die frühe Geschichte der Filmmusik folgen im zweiten Abschnitt des Buches umfangreiche Ausführungen zu Steiners Kindheit sowie zum kulturellen und sozialen Umfeld des Sprösslings einer der einflussreichsten Musik- und Theaterdynastien Wiens. Familienbedingte Beziehungen zu Komponisten der Wiener Opern- und Operettenszene sowie zu Richard Strauss (Max Steiners Taufpate) und Gustav Mahler werden

ebenso behandelt wie der musikalische Einfluss derselben – zusätzlich zu Igor Strawinsky, Claude Debussy und Richard Wagner – auf eine gesamte Generation von Komponisten, die in den darauffolgenden Jahrzehnten Europa verlassen musste, und von denen einige (u. a. Erich W. Korngold, Hans J. Salter, Artur Guttman, Walter Jurmann) ihre Karriere in Hollywoods Filmindustrie fortsetzten.

Neben der Prägung durch seine klassische Musikerziehung am Konservatorium für Musik und Darstellende Kunst ist jedoch der Einfluss des Musiktheaters auf den jungen Steiner, der sowohl in Wien als auch in London und am Broadway in New York (c. 1916–1929) für verschiedene Produktionshäuser Musikkomödien dirigierte und komponierte, wohl nicht gering zu schätzen. Seit jungen Jahren war er mannigfaltigen musikalischen Stilen ausgesetzt, ein Schüler Gustav Mahlers, der bald erfolgreich Operetten komponierte. Als Steiner Wien mit 20 Jahren verließ, um in England zu arbeiten, konnte er bereits auf eine langjährige kompositorische Tätigkeit sowie auf eindrucksvolle Erfahrungen im Theaterbetriebe, nicht zuletzt durch den Einfluss seines Vaters und Großvaters, zurückblicken. Diese Kombination von sogenannter »ernster« und »leichter« Musik, die Mischung des opulenten Klangkörpers einer romantischen Oper mit »eleganten Ohrwürmern« aus dem Genre der Unterhaltungsmusik, wird oft als Steiners Erfolgsgeheimnis bezeichnet. Die in diesem Werk vorliegenden Details zu Steiners Biographie geben Zeugnis von der kulturellen Prägung einer Person im Wien des Fin de Siècle.

Der dritte Teil des Buches behandelt Steiners wohl bekannteste Filmmusik zu CASABLANCA. Auf eine auch für musiktheoretisch nicht versierte Leser verständliche Weise stellt der Autor Kernsequenzen der Musik in den Vordergrund, anhand derer sich der Leser ein Verständnis für die

Arbeitsweise sowie für spezielle kompositorische Techniken des Komponisten aneignen kann. Die Leitmotivtechnik als musikdramatisches Gestaltungsmittel wie sie Wagner für sein Musiktheater geprägt hat und die in ihrer Anwendung im Film zudem als strukturierendes Gestaltungsmittel verwendet wird, steht hier ebenso zur Diskussion (182f.) wie das häufig von Steiner verwendete ›musikalische (Selbst-)Zitat‹ (41f.), um nur zwei Beispiele zu nennen.

Zudem gibt Wegele Aufschluss darüber, aus welchen künstlerischen und ökonomischen Gründen der Komponist mit der Arbeit an diesem Film unzufrieden war. Steiners vehemente Ablehnung des populären Liedes *As Time Goes By* – welches dem Film zu noch größerer Bekanntheit verhalf – blieb trotz des Erfolges der Filmmusik (Oscarnominierung) ungebrochen. Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Korrespondenzen zwischen Steiner, Hal Wallis, dem Produzenten des Films, und dem Regisseur Michael Curtiz. Der Leser erhält im Zuge dessen einen tieferen Einblick in die Entstehung einer Filmmusik bevor noch die ersten Noten zu Papier gebracht sind. Auch erschließen sich in diesem Abschnitt einige der vielfältigen Aufgaben des Filmproduzenten während der klassischen Hollywoodära. Beeindruckend erscheint zum Beispiel, welche konkreten Vorstellungen Produzent Hal Wallis bereits vor Drehbeginn zu *CASABLANCA* von der Musik hatte und was für eine große Rolle ökonomische Überlegungen dabei spielten (133f).

Eine der großen Stärken dieses Buches, und dies sollte auch in der zukünftigen Forschung zu Max Steiner und seinen Werken berücksichtigt werden, ist die Sichtbarmachung von Steiners vielgestaltiger musikalischer Vergangenheit und seinem künstlerischen Werdegang, die seine spätere Arbeit stark beeinflussten. Es gelingt Wegele auf eindrucksvolle Weise, die

Person hinter dem Mythos Max Steiner und dessen schier unermesslichem Arbeitspensum begreifbar zu machen. Hierbei scheint seine musikalische Herkunft ein Schlüssel zu seiner beruflichen Laufbahn gewesen zu sein.

Das Buch besticht mit spannenden biographischen Details, aufschlussreichen Einblicken in den Filmproduktionsprozess des klassischen Hollywoodsystems, sowie durch fundierte musikwissenschaftliche Analysen einzelner Beispiele und spricht somit gleichermaßen den interessierten Laien sowie Experten von Filmmusik an. Unter Berücksichtigung des Status und Einflusses, den Max Steiner auf Zeitgenossen und spätere Generationen von Komponisten – nicht nur auf dem Gebiet der Filmmusik – ausübte, ist dieses Buch als essenzielle Forschungsergänzung zur Filmmusik Hollywoods zu betrachten.

Empfohlene Zitierweise

Windisch, Anna Katharina: Rezension: Wegele, Peter: Der Filmkomponist Max Steiner (1888–1971). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 176–182, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p176-182>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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